

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 46, MAYO-AGOSTO DE 2019

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
46





CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



BOLETÍN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS
Tercera época, núm. 46 | mayo-agosto de 2019

SECRETARÍA DE CULTURA

ALEJANDRA FRAUSTO GUERRERO
Secretaria

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

DIEGO PRIETO HERNÁNDEZ
Director General

AÍDA CASTILLEJA GONZÁLEZ
Secretaria Técnica

PEDRO VELÁZQUEZ BELTRÁN
Secretario Administrativo

VALERIA VALERO PIÉ
Coordinadora Nacional de Monumentos Históricos

REBECA DÍAZ COLUNGA
Encargada de la Coordinación Nacional de Difusión

ANTONIO MONDRAGÓN LUGO
Director de Apoyo Técnico, CNMH

JULIETA GARCÍA GARCÍA
Subdirectora de Investigación, CNMH

JAIME JARAMILLO
Encargado de la Dirección de Publicaciones, CND

BENIGNO CASAS
Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

PORTADA: Fotografía que muestra los trabajos de demolición del almacén El Puerto de Liverpool, por la apertura de la avenida 20 de Noviembre. Colección de Miguel Ángel Bernabé Huerta.
CONTRAPORTADA: Mesa de sacristía del siglo XVIII del templo agustino de San Juan de Sahagún, Salamanca, Guanajuato. Fotografía de Marte González Ramírez, 2017.

CONSEJO EDITORIAL

Julieta García García, INAH
Nuria Salazar Simarro, INAH
Concepción Amerlinck de Corsi, INAH
Leopoldo Rodríguez Morales, INAH
Luis Alberto Martos López, INAH
Guillermo Boils Morales, UNAM
Jorge Zavala Carrillo, INAH
Luis Fernando Guerrero Baca, UAM
Gustavo Becerril Montero, INAH
José Omar Moncada Maya, UNAM

CONSEJO DE ASESORES

Eduardo Báez Macías, UNAM
Clara Bargellini Cioni, UNAM
Amaya Larrucea Gárritz, UNAM
Rogelio Ruiz Gomar, UNAM
Constantino Reyes Valerio (†)
Lourdes Aburto Osnaya, UESGE
Guillermo Tovar y de Teresa (†)
Rafael Fierro Gossman, UI
Pablo Chico Ponce de León, UAY
Carlos Navarrete Cáceres, UNAM
Luis Arnal Simón, UNAM
Antonio Rubial García, UNAM
Olga Orive Bellinger, UNAM

COORDINACIÓN EDITORIAL

Ana Eugenia Reyes y Cabañas
Leopoldo Rodríguez Morales

Benigno Casas | *Producción editorial*
César Molar y Javier Ramos | *Cuidado de la edición*
Raccorta | *Formación y cubierta*

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, por cualquier medio o procedimiento, sin contar previamente con la autorización de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y a la Ley Federal del Derecho de Autor. Su reproducción debe ser autorizada previamente por el INAH y por el titular del derecho de autor.

ISSN: 0188-4638

D.R. © INAH, Córdoba 45, Col. Roma,
C.P. 06700, México, D.F.

Primera época: 1978-1982 (núms. 1 al 8)
Nueva época: 1989-1991 (núms. 9 al 15)
Tercera época: 2004-

Boletín de Monumentos Históricos, tercera época, núm. 46, mayo-agosto de 2019, es una publicación editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de Derechos al uso exclusivo: 04-2008-012114371500-102, ISSN: 0188-4638, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16123, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Hamburgo 135, Mezzanine, Col. Juárez, C.P. 06600, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Culhuacán, C.P. 09840, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Hamburgo 135, Mezzanine, Col. Juárez, C.P. 06600, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 31 de agosto de 2021 con un tiraje de 1 500 ejemplares. Revista indexada en CLASE y Latindex.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos>

<http://difusion.inah.gob.mx/images/revistas/MonumentosHistoricos/46/Html/index.html>



Índice

3 Editorial

ARTÍCULOS

- 7 Esplendor en la capilla de los terciarios franciscanos de Puebla
| JESÚS JOEL PEÑA ESPINOSA
- 32 Origen y evolución de los pasadizos cubiertos. Casos en España, México
y Guatemala | ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL/ESTHER GUADALUPE DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ
- 56 Entre San Miguel de Allende y Dolores Hidalgo (Guanajuato).
La actividad constructiva del alarife Zeferino Gutiérrez Muñoz (1840-1916)
| MARTÍN M. CHECA-ARTASU
- 83 Esplendor deteriorado. Descripción y estado de conservación
de la estructura de la mesa de sacristía dieciochesca del templo
agustino de Salamanca, Guanajuato | MARTE GONZÁLEZ RAMÍREZ
- 107 El Zócalo de la Ciudad de México. Historia y evidencias arqueológicas
| ALEJANDRO MERAZ MORENO/GONZALO EMILIO DÍAZ PÉREZ/
RUBÉN ARROYO ÁNGELES/RICARDO CASTELLANOS DOUNCE
- 129 El antiguo almacén de El Puerto de Liverpool: un ejemplo de historia
de la construcción, 1904-1905 | MARCELA SALDAÑA SOLÍS
- 142 Una vivienda plurifamiliar del siglo XIX: República de Cuba núm. 32,
Ciudad de México | PATRICIA VIRIDIANA SÁNCHEZ RAMÍREZ

- 156 El salvamento de los monumentos de Nubia y el surgimiento del concepto de patrimonio mundial. Una revisión a sesenta años de la campaña | MANUEL VILARRUEL VÁZQUEZ
- 176 La práctica interdisciplinaria a partir de la intervención del camarín de la Virgen de Loreto en Tepotzotlán | ALEJANDRA CORTÉS GUZMÁN

RESEÑAS

- 189 Mónica Silva Contreras, *Concreto armado, modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*, México, Universidad Iberoamericana, 2016 | MARÍA DE LOURDES DÍAZ HERNÁNDEZ
- 194 Alicia Leonor Cordero Herrera, *Felipe Cleere, oficial real, intendente y arquitecto entre la Ilustración y el despotismo*, México, Secretaría de Cultura-INAH, 2017 | JAIME CUADRIELLO



Editorial

El número que el lector tiene en sus manos contiene un variado e interesante panorama de estudios a propósito de la arquitectura, la arqueología y la restauración en México y en otros países. Los artículos que lo componen abordan la arquitectura religiosa y civil, las plazas públicas, los contextos y complejos arqueológicos, así como la difusión de proyectos de restauración y rescate fincados en la interdisciplinariedad y el apoyo de misiones técnicas de diferentes países que han propiciado el surgimiento de conceptos como el de patrimonio mundial

El artículo que abre este *Boletín*, intitulado: “Esplendor en la capilla de los terciarios franciscanos de Puebla”, de Jesús Joel Peña Espinosa, tiene como objetivo dar noticia de las características arquitectónicas y estéticas que alcanzó la capilla de los terciarios franciscanos de Puebla durante su primer siglo de existencia. Mediante el análisis de documentos inéditos del siglo xvii, el autor nos describe la capilla, que pertenece a la advocación de la Inmaculada Concepción y destaca en sus líneas la particularidad que tiene el templo en cuestión, pues fue el único de Puebla que contó con una capilla subterránea y que se complementa con un complejo sistema de bóvedas para la sepultura de sus agregados. El inmueble religioso fue reflejo del prestigio y poder que alcanzó la Tercera Orden Franciscana en la ciudad episcopal.

La tipología arquitectónica tiene elementos de interés en el interior y en el exterior de los inmuebles; el artículo “Origen y evolución de los pasadizos cubiertos. Casos en España, México y Guatemala”, de Enrique Tovar Esquivel y Esther Guadalupe Domínguez, aborda una solución arquitectónica, con orígenes musulmanes, y que surgió como un recurso para unir dos construcciones separadas por una calle: el pasadizo cubierto. Esos pasadizos eran sostenidos por uno o dos arcos y por ello se les denominaron como “arcos pasadizos”. Entre los modelos que abordan los autores destaca el pasadizo de la Mezquita de Córdoba, el más antiguo registrado, en España; el del convento de San Agustín de México, que es el único que posee registro documental y cartográfico, mientras que el ejemplo guatemalteco corresponde al único pasadizo cubierto que todavía se conserva: el del convento de monjas de Santa Catalina Virgen y Mártir, entre otros.

Los vestigios constructivos no se podrían entender sin la participación del constructor; por ello, Martín Checa-Artasu desarrolla el artículo: “Entre San Miguel de Allende y Dolores Hidalgo (Guanajuato). La actividad constructiva del alarife Zeferino Gutiérrez Muñoz (1840-1916)”, en el que nos narra la trayectoria profesional y el detalle de sus principales obras en el México del porfiriato. El texto plantea reescribir la historia de Zeferino: su actividad, sus habilidades y conocimientos; pero profundizando en las circunstancias sociales y económicas que vivió el cantero y albañil otomí. Complementa el artículo la presentación de las obras documentadas del alarife, no sólo la torre campanario de la parroquia de San Miguel de Allende, sino otras más encontradas en el estado de Guanajuato.

La riqueza material que se encuentra en el estado de Guanajuato abarca los monumentos inmuebles y muebles. En “Esplendor deteriorado. Descripción y estado de conservación de la estructura de la mesa de sacristía dieciochesca del templo agustino de Salamanca, Guanajuato”, de Marte González Ramírez, veremos un trabajo exhaustivo de descripción de una mesa de sacristía con una compleja manufactura estructural. El autor presenta una revisión detallada para identificar sus partes y explicar sus detalles para entender su funcionalidad, evidenciar su razón de existir en el lugar y exhibir su estado de conservación. Esta obra virreinal, precisa González Ramírez, es una de las pocas en las que hallamos tres muebles en uno: mesa, cajonera y mueble bombé, que sirve como caja fuerte, aspecto que la hace original al lado de otras mesas de este tipo.

El siguiente artículo de este número se titula: “El Zócalo de la Ciudad de México. Historia y evidencias arqueológicas”, y es de la autoría de Alejandro Meraz, Emilio Díaz, Rubén Arroyo y Ricardo Castellanos, quienes nos presentan una breve visión de esta plaza, desde los inicios de la época virreinal hasta el siglo xx, en la que resaltan el uso

y la importancia social que ha tenido a lo largo del tiempo y la presentación de los hallazgos arqueológicos del basamento. A través de la historia identificamos los usos del sitio, entre los que destacan las prácticas públicas, el comercio, los paseos, los conciertos y las festividades cívicas; al mismo tiempo nos exponen las modificaciones del área que fue base de monumentos proyectados y removidos, paseos arbolados, sede de conciertos militares, punto de partida de tranvías de mulitas, plancha en la que se desplanta un astabandera de grandes proporciones y escenario de actividades políticas y sociales, ferias, exposiciones y espectáculos multitudinarios. La parte medular del artículo aborda los trabajos arqueológicos de 1983 y 2017, y los autores muestran los vestigios rescatados que justifican el nombre con el que se conoce a esta plaza.

A escasos pasos de la Plaza de la Constitución se establecieron conjuntos comerciales de diversa índole, desde cajones de ropa y tenderetes hasta grandes casas comerciales. El artículo de Marcela Saldaña Solís: “El antiguo almacén de El Puerto de Liverpool: un ejemplo de historia de la construcción, 1904-1905”, plantea que México y Alemania tuvieron enlaces no sólo de carácter comercial sino también vinculados con la historia de la construcción. La importancia de El Puerto de Liverpool se reconoce como parte del ambiente de consumo impulsado por el porfiriato, el cual propició el surgimiento de grandes almacenes que ofrecieron una mayor cantidad de artículos de importación. El análisis de la autora se centra en las cuestiones constructivas y precisa, acerca de la estructura de hierro con la que se construyó dicha casa comercial, que fue una mejora introducida en un periodo de avances en la construcción de edificios y puentes alrededor del mundo; además, su empleo reflejó la técnica de los países cultos. El antiguo Puerto de Liverpool fue demolido y en 1905 se levantó un nuevo edificio de hierro: una tienda bien organizada, con diversas

mercancías, espacio suficiente para la circulación y luz natural de las ventanas exteriores, además de la cubierta interior.

Tanto los grandes inmuebles como los de menores dimensiones son los que forman una estructura diferenciada del uso de suelo en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, en su trabajo: “Una vivienda plurifamiliar del siglo XIX: República de Cuba núm. 32, Ciudad de México”, aborda la reapropiación del espacio y el valor de un edificio histórico. Este inmueble se establece en el contexto en que se requerían espacios de habitación para una población que migraba a la capital en búsqueda de un lugar seguro y estable por los conflictos políticos que vivía el país. El edificio, que se ubica en terrenos aledaños y pertenecientes al convento de La Concepción, representa la transición entre dos épocas históricas: el uso de sistemas de construcción de la época virreinal y la inclusión de nuevos materiales derivados de la revolución industrial. La autora destaca la transformación del espacio interior, la cual redundó en la adaptación a los diferentes modos de vida de sus habitantes y lo ha mantenido hasta nuestros días, con su función habitacional.

La permanencia de un monumento dependerá de las acciones que llevemos a cabo, a favor y en contra, así como de las justificaciones que tengamos, en su momento, para emprenderlas. De ellas dependerá la preservación del patrimonio nacional y el mundial. Manuel Villarruel Vázquez, en su artículo, “El salvamento de los monumentos de Nubia y el surgimiento del concepto de patrimonio mundial. Una revisión a 60 años de la campaña”, presenta una revisión de este episodio importante en la historia de la conservación del patrimonio mundial. Con su lectura conoceremos el inicio de aquella campaña de salvamento de los monumentos egipcios de Nubia, cuyo objetivo fue gestionar apoyos y recursos técnicos, económicos y humanos para el rescate de sitios

arqueológicos de diversos periodos de la cultura faraónica; ante los riesgos latentes por inundaciones, se entabló un debate sobre la necesidad de incentivar el desarrollo del país sin perjuicio de invaluables vestigios culturales, campaña que abrió una tarea de cooperación internacional, misma que permitió el rescate de dichos monumentos dando paso al nacimiento del concepto de patrimonio mundial. A la vez, el artículo establece las repercusiones colaterales de las obras, tanto por la construcción de la presa de Asuán como por la reubicación de vestigios arqueológicos, entre las que cita: la pérdida de sitios identitarios nubios, la reubicación de grandes poblaciones, el desarraigo, la alteración del sistema productivo local, entre otras. Las tareas hechas en Nubia apremian a buscar modelos de actuación que fomenten la conservación del patrimonio cultural integrado a esquemas de desarrollo regional sustentable, traspasando los límites nacionales o continentales y las circunstanciales barreras ideológicas.

La colaboración de diferentes disciplinas en el ámbito nacional o internacional dan como resultado trabajos de carácter interdisciplinario con resultados satisfactorios. El artículo titulado: “La práctica interdisciplinaria a partir de la intervención del camarín de la Virgen de Loreto en Tepotztlán”, de Alejandra Cortés Guzmán, nos presenta el proyecto de restauración del camarín de la Virgen de Loreto, en 2016, que tuvo como eje rector la discusión en torno a las condiciones originales del espacio y su integración dentro del recorrido y la experiencia del visitante. Cortés Guzmán expone los criterios museológicos y de conservación seguidos por el equipo de trabajo para llegar al resultado actual. El camarín en cuestión es uno de los pocos que todavía se conserva en México con el mismo aspecto que se le dio en el siglo XVIII. El desarrollo del proyecto no sólo redundó en la reapertura del camarín, sino que también brindó la oportunidad de plantear cuestiones de carácter museológico relativas a los criterios

de recuperación histórica del inmueble en términos de comunicación y experiencia del visitante durante su recorrido. Como resultado de este proyecto se estableció el Seminario de Investigación Interdisciplinar sobre el Colegio de Tepotzotlán, en 2017, con el fin de documentar y dar seguimiento al avance en el conocimiento del inmueble.

Completa este número un par de reseñas que destacan el interés por aspectos de la arquitectura; la primera, de María de Lourdes Díaz Hernández, sobre el libro: *Concreto armado, modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914* de Mónica Silva, nos relata como la autora descubre el mundo de relaciones empresariales, negocios, avances científicos y la ideología moderna que posibilitó la técnica del concreto armado y su aplicación a las edificaciones de México en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX,

mucho antes de las primeras manifestaciones funcionalistas del Movimiento Moderno en la arquitectura latinoamericana. En la segunda reseña, Jaime Cuadriello comenta el libro *Felipe Cleere, oficial real, intendente y arquitecto entre la Ilustración y el despotismo*, escrito por Alicia Cordero, el cual contiene el análisis regional y social en dos centros mineros claves en la producción de la Nueva España; el análisis arquitectónico y de su lenguaje simbólico en la segunda mitad del siglo XVIII y la figura de un funcionario arquitecto, situado en la coyuntura de las transformaciones económicas y sociales que propiciaron las reformas borbónicas.

Espero que el lector disfrute de este ejemplar como lo disfrutó su servidor al redactar esta hoja editorial.

JOSÉ GUSTAVO BECERRIL MONTERO



Esplendor en la capilla de los terciarios franciscanos de Puebla

Fecha de recepción: 30 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2019

Descripción de la capilla de la Tercera Orden Franciscana (TOF), de Puebla, que tiene como ejes temáticos: el proceso constructivo, desarrollado a lo largo del siglo XVII; el ornato del inmueble, decorado con yesería, y la riqueza de su interior, para lo cual se identifican sus retablos, el ajuar y las imágenes existentes hasta avanzado el siglo XVIII. Para contextualizar, se presenta una breve semblanza de la consolidación social de la TOF y las circunstancias que fomentaron este boato barroco, del cual sólo queda el edificio y su decoración en argamasa.

Palabras clave: Puebla, franciscanos, Tercera Orden Franciscana, arte virreinal, templo.

Analytical description of the chapel of the Third Order of Saint Francis in the city of Puebla, focusing on three aspects: the construction process throughout the seventeenth century; the building's ornamentation, decorated with plasterwork; and the richness of its interior, identifying its altarpieces, furnishings, and images until well into the eighteenth century. To contextualize the chapel, an overview is given of the social consolidation of the Third Order and the circumstances that led to this baroque ostentation, of which only the building and its plaster decoration remain.

Keywords: Puebla, Franciscans, Third Order of Saint Francis, viceregal art, church.

Fundada en 1614, la Venerable Orden Tercera de Penitencia de San Francisco en la Puebla de los Ángeles¹ se convirtió muy pronto en una hermandad que aglutinó a múltiples sectores sociales y a mediados del siglo XVII alcanzó un gran prestigio. No sólo los devotos asistentes al templo franciscano se sumaron: paulatinamente también ingresaron miembros del Ayuntamiento angelopolitano, ricos comerciantes y el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz se hizo terciario. Esta circunstancia en la conformación de su nutrida nómina logró expresarse materialmente a través de su capilla, la cual llegó a tener un esplendor que la colocó entre las mejores construcciones de la ciudad, por su fábrica y por el rico ajuar que acumuló. Se trató de un conjunto erigido para honra del espíritu terciario; pero, hijo de su tiempo, también fungió como espacio de sociabilización entre los connotados miembros de la Orden.

El objetivo del presente artículo es dar noticia de las características arquitectónicas y estéticas que alcanzó la capilla de la Tercera Orden Franciscana (TOF) durante su primer siglo de vida, y ofrecer una explicación al esplendor obtenido hasta ese momento. El templo aún se conserva, aunque está fuera de culto religioso desde la invasión francesa en 1863 y en la actualidad alberga una biblioteca pública; cabe señalar que mantiene la yesería y la

* Centro INAH Puebla.

¹ Para evitar repeticiones, en algunas partes de este artículo nos referiremos a la Venerable Orden Tercera de Penitencia de San Francisco por sus siglas: TOF (Tercera Orden Franciscana).



Figura 1. Vista exterior de la capilla de la TOF. Fotografía de Jesús Joel Peña Espinosa. Agradezco al licenciado en diseño gráfico Jesús Bautista su apoyo para el retoque y mejora en la calidad de las imágenes digitales.

8 |

estructura de las dos capillas, pues fue el único templo en Puebla —hasta donde tengo documentado y probado— que tuvo una capilla subterránea en plenitud de funcionamiento. Constituye parte del complejo conventual franciscano, está catalogado como monumento histórico y también está incluido en el conjunto catalogado por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad.² Seré parco en las referencias históricas sobre la TOF en Puebla, pues ello corresponde a otro texto y el objetivo de este ensayo se centra en la materialidad del templo (figura 1).³

Los terciarios en Puebla

“... en la Ciudad de los Angeles (que de la penitencia de un pecador se alegran) era forzoso que huviera Orden de Penitencia, que dicesse a los Angeles ale-

gria, quando a la Ciudad ilustran con su nombre”.⁴ Así se expresó el padre Agustín de Vetancurt respecto del origen de los terciarios angelopolitanos. La TOF en Puebla fue la primigenia en el virreinato de la Nueva España, y sólo para poner en contexto apunto lo siguiente: los frailes del convento de Las Llagas de Nuestro Padre San Francisco publicaron el 3 de septiembre de 1614 la exhortación para constituir una comunidad de terciarios. La licencia incluía los nombres de los fundadores y fue suscrita por fray Juan de Torquemada el 13 de aquel mes;⁵ según el dato aportado por Juan B. Iguíniz y conforme con la crónica que los terciarios enviaron al provincial Vetancurt a finales del siglo XVII, la primera reunión de la Tercera Orden de Penitencia de San Francisco, en Puebla, se celebró el 3 de diciembre de 1614.⁶

² CNMH-INAH, *Listado en inventario de Monumentos Históricos Inmuebles de la ciudad de Puebla*, Clave CNMH 211140010034. Aparece, equivocadamente, como una construcción que data del siglo XVI.

³ Estamos en preparación de una historia de la Orden Tercera de San Francisco asentada en Puebla, durante el periodo novohispano. Agradezco la fraterna inducción de algunos miembros de la actual Orden Franciscana Seglar de la ciudad de Puebla para profundizar en esta historia de la cual ellos son herederos.

⁴ Agustín de Vetancurt, *Chronica de la provincia del Santo Evangelio de Mexico. Quarta parte del Teatro Mexicano de los successos religiosos*, México, Impr. de María de Benavides, 1697, 4. p., t. 2, § 92. [N. del ed.: en las transcripciones se respetará la ortografía de la época.]

⁵ *Idem*.

⁶ Juan B. Iguíniz, *Breve historia de la Tercera Orden Franciscana en la Provincia del Santo Evangelio de México: desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Patria, 1951, pp. 17-26.

Con este hecho la ciudad de Los Ángeles se integró a la tradición franciscana de contar con una hermandad de laicos, ese tercer brazo de la seráfica familia que surgió en el siglo XIII —todavía en tiempo de san Francisco de Asís— y que se propagó rápidamente por toda Europa.⁷ Los frailes no promovieron la formación de esta rama en el siglo XVI en la Nueva España, aunque también en la península ibérica eran tiempos de cierta debacle; la reforma de los franciscanos emprendida por Cisneros a finales del siglo XV contribuyó al declive de la TOF y a finales del siglo XVI estaba al borde de la extinción en territorio castellano, de modo que en la primera década de la siguiente centuria hubo un renacer,⁸ en este contexto puede entenderse mejor el surgimiento de los terciarios en la Puebla de los Ángeles.

Los nombres de los fundadores contrastan con los apellidos de los miembros de un siglo después. En 1614, eran personajes modestos quienes dieron inicio a la hermandad, por ejemplo: Francisco Mejía —quien destacó por sus mortificaciones y por las obras de caridad que emprendió en favor de los enfermos y los presos— fue el primero en recibir el hábito en Puebla; Diego López Botello; Simón Coello —a quien llamaban “el puntual”, por lo mucho que acudía a la capilla—, y Melchor de Bonilla, padre de la venerable madre Isabel de la Encarnación. Otro fundador fue Francisco Barbero, quien tomó la iniciativa de la construcción de las ermitas del Viacrucis y Monte Calvario, por lo que trabajó con ahínco para que fueran una realidad. El empeño de los fundadores por mostrar el modelo de vida de la TOF y las manifestaciones públicas que hacían

de sus mortificaciones contribuyó a captar la atención de diversas personas e ir sumando adeptos.

Conforme transcurrió el tiempo, dentro de lo más granado de la sociedad poblana se inscribieron y profesaron en la TOF, por ello se contó con preladados como Manuel Fernández de Santa Cruz. Para tener una idea de quiénes integraban la Tercera Orden, en 1680 su directiva estaba constituida por Antonio García Frago, como ministro y hermano mayor; su coadjutor era el presbítero Luis de Carmoña Tamariz; como síndico actuaba Mateo de la Mella, quien era tesorero de la recaudación de la Real Hacienda en la ciudad; entre los consiliarios estaban los regidores Melchor de Linares, Martín Fernández de Olmedo, Antonio de Olivares Villarroel, Juan Dávila Galindo, y también el alférez mayor Joseph de Barrios. De igual manera, en el siglo XVIII las personas más distinguidas —hombres y mujeres— se sumaron a la Orden, incluso los obispos Pantaleón Álvarez Abreu y Diego de Gorospe.

El rápido crecimiento y aristocratización de la Tercera Orden de Penitencia en Puebla condujo a la conformación de un grupo dirigente cerrado en torno al bienhechor Antonio García, y después alrededor de su hijo, el capitán Antonio García Frago, quien fue regidor del Ayuntamiento de Puebla en 1673 y síndico del convento de Las Cinco Llagas, además de ministro de la comunidad terciaria por casi 16 años consecutivos, logrado esto mediante reelección. La primera fisura del grupo sucedió en 1692, cuando a petición de Francisco Ruiz de Chavarría —quien se quejó de esa anómala situación— intervino el comisario general anulando la elección mientras que el provincial falló su sentencia en sentido contrario y el pleito vino inmediatamente. En 1706 se produjo un choque entre el sacerdote y bachiller Antonio de Alcalá, quien era el ministro, y el fraile comisario visitador, debido a competencias y formalidades. El asunto atrajo la atención del provincial al grado de ordenar una visita e instalar un

⁷ Pedro Peano, *Historia de la Tercera Orden Franciscana*, trad. y apéndices de Fray Fidel de Jesús Chauvet, México, Editorial Fray Junípero Serra, 1974, pp. 8-15.

⁸ Alfredo Martín García, “Un ejemplo de religiosidad barroca. La vor franciscana de la ciudad de León”, *Estudios Humanísticos. Historia*, núm. 3, León, 2004, pp. 147-176.

tribunal en el convento de Santa Clara para dirimir el asunto.⁹

Noticias y fuentes

Parcos son aún los estudios contemporáneos sobre los terciarios en México y de cualquier orden religiosa, y breves los que atienden a las capillas de terceros, salvo el estudio de Juan Iguíniz. Para el caso que nos ocupa se cuenta con las referencias del cronista Vetancurt, quien mandó pedir información a las guardianías y centros de terciarios, y hasta sus manos llegó la crónica que refiero en líneas más adelante. Los propios cronistas poblanos como Bermúdez de Castro, Alcalá y Mendiola, Fernández de Echeverría, Carrión y Leicht han proporcionado datos importantes para imaginar el estado del templo.

Detalles más puntuales —por lo que toca a su ornato arquitectónico— se hallan en la crónica escrita en 1680 por Joseph de Alcalá, quien era secretario de la TOF y lo hizo bajo encargo del padre fray Sebastián de Gaona, residente de alguno de los conventos de recolección que había en la provincia;¹⁰ el opúsculo fue remitido a la curia provincial por fray Pedro Ortiz, lector en el convento de Puebla, el cual fue recibido —según está escrito y firmado de su puño y letra— por fray Agustín de Vetancurt, quien hizo breves adendas en la

última foja y en la contracarátula posterior.¹¹ De hecho, el propio Iguíniz recupera la descripción del templo que hace dicho manuscrito, de modo que es un antecedente en proporcionar esta información. En 1964, José Rivero Carvallo aprovechó el mismo documento y publicó su cotejo con el estado ruinoso y de total abandono que entonces tenía la capilla. Por otro lado, merced al conflicto de 1692 conocemos la enorme riqueza que tenía la capilla de los terciarios ochenta años después de la fundación; en cuanto a sus bienes muebles, me encargué de la transcripción del amplísimo inventario; esos datos fueron organizados y en este artículo se han integrado los más sobresalientes para ofrecer una imagen cercana de la riqueza artística contenida en el templo; se complementa con datos inéditos de fuentes citadas en su oportunidad.

El edificio de la capilla

En sus primeros años, los terciarios angelopolitanos sesionaron dentro del convento hasta que los frailes les proporcionaron un sitio donde erigir su capilla. Hubo un inmueble primigenio junto a la portería del convento, que corría de oriente a poniente, el cual fue sustituido por el que existe en el presente. En ambos casos, el edificio quedó dentro de la cerca del convento, en un terreno poco firme y bastante difícil para la construcción. El problema del terreno fangoso fue siempre una constante en el convento franciscano; desde los primeros años de vida, las crecidas del río San Francisco anegaban el atrio y a veces hasta el inmueble; no fueron pocas las obras que los frailes debieron efectuar para resolver medianamente la situación, pues su pre-

⁹ Archivo Franciscano de la Biblioteca Nacional, UNAM [en adelante AF-UNAM], caja 74, exp. 1252.

¹⁰ Las casas de recolección iniciaron desde el siglo XVI, entre los frailes castellanos de la Observancia; sus características específicas fueron dispuestas en 1523 y 1526 por el ministro general Francisco de Quiñones. Este tipo de convento también surgió en Francia, Italia y Bohemia. En la Nueva España se introdujo el modelo a partir de la segunda mitad del siglo XVII y se aprovechó para mantener la presencia viva de la Orden en algunos conventos que habían dejado de ser doctrinas en el obispado de Tlaxcala por la secularización de Palafox; ejemplo de ello fueron Huaquechula, Tepeyanco y Totimihuacan. *Vid.* los antecedentes y la legislación de los conventos de recolección en Luca Vuaddingo, *Annales minorum, in quibus res omnes trium, ordinum a S. Francisco, institutor um ex fideponderosius*, t. VIII, Roma, Typographia Ioannis Petri Collinii, 1654; anno 1523, núm. 31 a 37.

¹¹ AF-UNAM, caja 74. La crónica es un manuscrito inédito que lleva por título "Relacion: en una breve summa del tiempo en que se fundo la mui ilustre y venerable Tercera Orden de penitencia de nuestro seraphico padre san Francisco, en esta ciudad de la Puebla de los Angeles con aumentos memorables a su culto hasta el año de 1680", la cual citaremos en adelante como *Relación de 1680*.

dio estaba en los linderos del mencionado afluente, apenas a 40 pies de distancia, según el deslinde hecho en junio de 1550 cuando se perfiló la salida de la ciudad hacia Veracruz.¹²

Al ceder el terreno, las condiciones impuestas por los frailes a los terciarios fueron que su longitud no excediera de 24 varas y a lo ancho, de 9, es decir, 20 metros de largo por 7.5 metros de ancho. En aquella primera capilla se colocaron tres altares: el principal, con una pintura de la Purísima Concepción de María, como titular del templo y de la Orden; el altar dedicado a san Luis, rey de Francia, y el tercero, correspondiente a san Francisco de Asís, en ambos la imagen era una escultura tallada.¹³ Aumentada la nómina de agregados a la TOF y con un templo gastado por las circunstancias del entorno y los años, decidieron hacer una capilla más en una junta del discretorio con asistencia del síndico.¹⁴

Los hermanos escribieron al general de la Orden, fray Juan de la Torre, para conseguir permiso de ampliarla. Firmada la patente el 12 de septiembre de 1657, obtuvieron la licencia para construir una iglesia mucho más grande, negociaron con los frailes ocupar “la medianía de la huerta”, de manera que el templo alcanzó las 50 varas de largo por 12 de ancho. La primera piedra se colocó el 21 de noviembre de 1657 y en un pequeño cofre, depositado ahí mismo en el ábside,¹⁵ se guardó la memoria de las autori-

dades civiles, eclesiásticas y de la Orden que gobernaban en aquel momento. Diego de Ávila Galindo era el ministro hermano mayor de la Tercera Orden poblana en aquel año; el virrey era el duque de Alburquerque y el obispo de Tlaxcala-Puebla era don Diego Osorio de Escobar y Llamas; fray Francisco de Viedma fungía como guardián del convento angelopolitano y fray Matías Fernández era visitador de los terciarios poblanos.¹⁶

Para ese segundo edificio consiguieron de los frailes la merced de la mitad de la huerta del convento y conservaron la construcción ya hecha, en razón de que en la segunda planta del primer edificio ya habían edificado algunas celdas, por lo cual apuntalaron la vieja construcción con pilastras de madera y otras de piedra y mampostería. Las obras para la nueva capilla requirieron mucha proeza arquitectónica ya que el suelo estaba atravesado por varios caudales de agua.

Reconocióse después abriendo sus primeros simientos que todo aquel sitio eran manantiales y vertientes del agua mucha que transminava por lo bajo del convento y alto de aquellos egidos, pero no embaraçados con esto huvieron de proseguir y llegado al monto de su gasto se halló poderse labrar otra capilla en el centro por lo mucho que se profundó para dejarla en proporción y altura conveniente.¹⁷

He aquí la primera noticia de la capilla subterránea, sobre la cual abundaré más adelante. Más gracioso resultó para los terciarios la construcción de la capilla, puesto que el terreno cedido por los frailes estaba en esa área de corta distancia con el río. Para la consecución de la obra fue decisivo el apoyo de un hombre llamado Antonio García, quien era portugués, oriundo de Lagos, en la provincia del

¹² Archivo General Municipal de Puebla [en adelante AGMP], *Suplemento al libro 2 de cabildo del establecimiento y dilatación de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, f. 26r.

¹³ *Relación de 1680*, fs. 2v.-3r.

¹⁴ Agustín de Vetancurt, *op. cit.*, §93.

¹⁵ Con esto se cumplió puntualmente lo establecido en la liturgia a través del Pontifical Romano, aunque la crónica no señala si quien presidió el acto fue el provincial o el obispo, pues, conforme a los privilegios de la Orden Franciscana, podía hacerlo el ministro provincial, ello según el documento pontificio *Religiones suadet honestas*, del papa León X, firmado en 1514. *Vid.* Pacificus Paschalis Capobianco, *Privilegia et facultates Ordinis Fratrum Minorum*, Roma, Pontificium Athenaeum Antonianum, 1961, §25, p. 65.

¹⁶ *Relación de 1680*, f. 6v.

¹⁷ *Ibidem*, f. 7r.



Figura 2. Nave de la capilla vista desde el presbiterio. Fotografía de Jesús Joel Peña Espinosa.

12 |

Algarve; además de proporcionar recursos de su caudal en los momentos en que se agotaba el dinero para pagar a los peones, supervisó los trabajos de la capilla.¹⁸ Mientras tanto, los hermanos de la mesa, que para entonces pasaban de 15 miembros, prestaron 100 pesos cada uno con la intención de no detener la obra. Para 1660 el templo se había concluido, había costado la friolera de 44 000 pesos; se dedicó aquel año y en la solemne ceremonia predicó fray Bartolomé de Tapia. En la crónica indígena *Anales del barrio de San Juan del Río*, se consignó que la bendición de la capilla ocurrió el domingo 22 de febrero de 1661 (figura 2).¹⁹

¹⁸ Miguel de Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejo de la imperial cesárea muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla, BUAP, 1992, p. 127.

¹⁹ *Anales del barrio de San Juan del Río. Crónica indígena de la ciudad de Puebla, siglo XVII*, transc. y trad. en el siglo XVIII por don Joaquín Alexo Meable; est. introd. y paleog. Lidia E. Gómez García, Celia Salazar Exaire y María Elena Stefanón López, Puebla, Conaculta / ICSYH-BUAP, 2000, p. 90.

Recién concluida, alcanzó una longitud 50 varas por 12 de ancho —es decir, 41.5 × 10 metros—,²⁰ la altura de las paredes hasta las cornisas alcanzó “lo que manda el Arte”.²¹ Con planta de cruz latina, se hallaba “situada de noroeste a sureste, a aquel viento el altar mayor y a éste el coro, y en el costado del norte la puerta principal”.²² Cuando se dedicó, la nave (sin considerar la capilla mayor) estaba ya conformada por las cuatro bóvedas, incluyendo la del coro, además de las dos pequeñas bóvedas del crucero más la de la capilla mayor o presbiterio y la cúpula.²³ En el centro, sobre el crucero de la capilla mayor, se ubica la media naranja con cuatro pilastras de dos santos y dos santas de la TOF, las cuatro de media talla hechas con sobrerrelieve de yeso, haciendo vistosas las cuatro bóvedas que componen el cañón de la iglesia, el cual está rematado por un coro adornado con ángeles. La yesería y los arcos estaban decorados, hasta el siglo XIX, con lámina de oro y policromía; lamentablemente ese acabado se ha perdido desde hace mucho tiempo. Los arcos descansan sobre columnas embebidas, de forma que los pinjantes son decorativos y adosados al muro y la cornisa (figura 3).

Las dependencias necesarias para las actividades de la TOF se fueron construyendo paulatinamente alrededor de las capillas, entre ellas la enfermería, las celdas para los ejercicios espirituales, la sacristía, la sala de capítulo, las criptas para la sepultura de los congregados, constituyendo todo un conjunto para uso exclusivo de esta rama franciscana. Al con-

²⁰ *Relación de 1680*, f. 7v.

²¹ Con esta frase, el autor de la crónica de 1680 salió al paso con la mensura de la altitud.

²² Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado*, México, Ediciones Altiplano, 1963, t. II, p. 300.

²³ Hago la disgregación de las bóvedas de la nave respecto de la que cubre el presbiterio porque así lo señala puntualmente el cronista en su descripción.

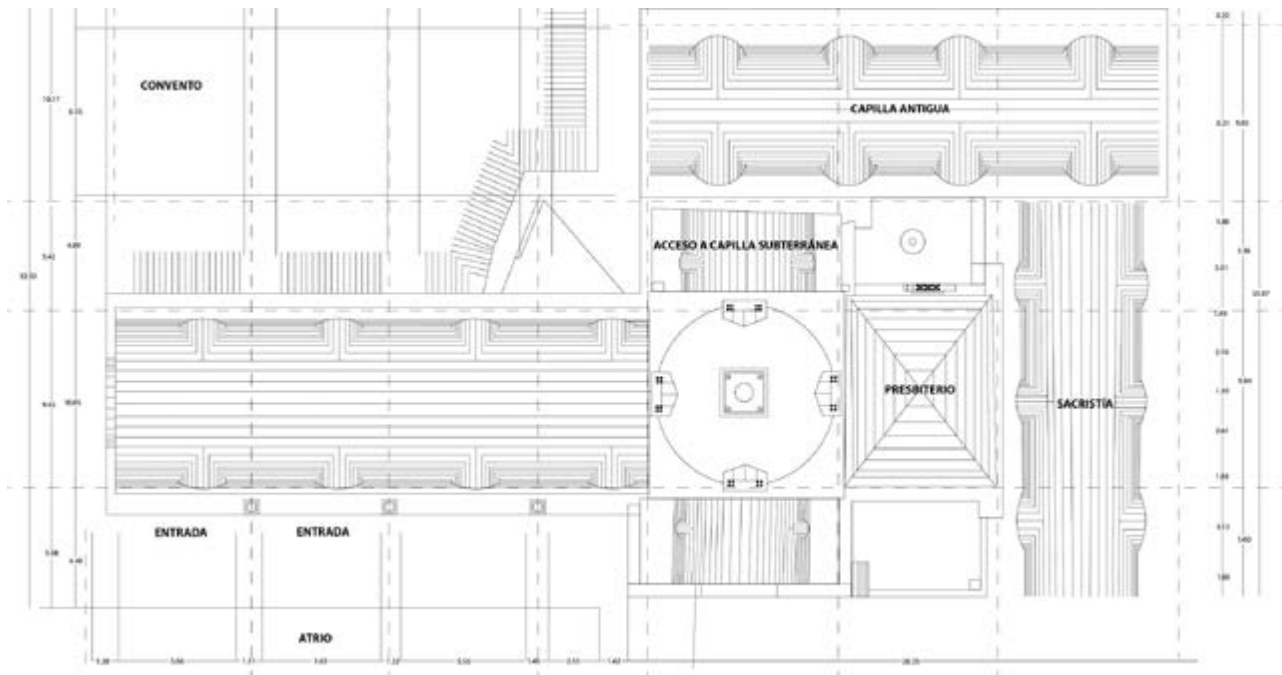


Figura 3. Planta de la azotea de la capilla. Plano trazado por el arquitecto José Eduardo Carranza Luna DRO. Fotografía de Jesús Joel Peña Espinosa.

cluir el siglo XVIII, los espacios construidos por la fraternidad abarcaban un área de 65 varas de largo por casi 29 de ancho.²⁴

El ornato del templo

El acceso a la capilla es mediante dos puertas laterales que dan hacia el atrio del templo conventual, alineadas a la portería; una accede al coro y la principal al cuerpo de la nave. Ambas están hechas en arco de medio punto, tienen de ancho 6 varas y la altura de la portada principal alcanza las 10 varas y media in-

²⁴ Las mensuras de los espacios se cotejaron con las dimensiones actuales y viceversa; para ello se emplearon los planos trazados por la empresa Gardeko para el Gobierno del Estado de Puebla y aprobados por el INAH, con motivo de una intervención practicada en 2012. Archivo de la Sección de Monumentos del Centro INAH-Puebla, "Restauración de la Biblioteca Pública Central Estatal 'Miguel de la Madrid Hurtado' localizado en la ciudad de Puebla", diciembre 2011-noviembre 2012. Agradezco a la arquitecta Olga Sánchez Ruiz su gentileza para facilitarme el acceso al expediente.

cluyendo el nicho y el remate.²⁵ Las dos se construyeron en cantera, son totalmente sobrias y casi idénticas en el estilo; la principal tiene un frontón roto por la inclusión del nicho donde indudablemente debió estar una escultura en piedra de la Inmaculada Concepción. Tres contrafuertes esbeltos y bien trazados más un cuarto cercano al presbiterio que tiene adosados un par de estribos hechos en distintas épocas, evidencia de que la capilla presentó algún problema estructural en la parte donde inicia su desnivel (y punto más cercano al río), lo que hizo necesario reforzar el edificio. La cúpula está montada sobre su tambor y tiene embebidas cuatro lucarnas bellamente enmarcadas, en cuyo centro hay un óculo que permite el paso de la luz al interior de la media naranja. Remata la cúpula una linternilla de cuatro varas de alto.

²⁵ Se ha optado por enunciar las medidas en el sistema antiguo empleado en la Nueva España, tomando como base la vara castellana. Así, las medidas que no figuran enunciadas en las fuentes, se coligieron con los planos contemporáneos y se convirtieron a varas.

Al construirse la segunda capilla, a mediados del siglo xvii, se decoró el templo con lacería e imágenes, la mayoría de ellas trabajadas en yeso; salvo por la policromía y el sobredorado, la decoración subsiste; a continuación ofrezco una descripción de la capilla, cuidando que lo asentado en la relación de 1680 y otras fuentes corresponda con lo que aún se aprecia en el inmueble; cuando no sea así, llamaré la atención del lector.²⁶

El sotocoro es una bóveda de arista cuyo contorno está decorado por una cenefa de lacerías fitomorfas interrumpidas por pequeños medallones al centro, cuadrado y circular alternadamente, en cuyo interior hay una flor o un rectángulo simulando una piedra preciosa; en los cuatro ángulos remata en la cabeza de un león, también en sobrerrelieve.²⁷ Esta misma cenefa parte de los cuatro ángulos de la bóveda hacia el centro, a manera de crucería, hasta encontrarse con un medallón circular. El medallón consta de dos partes: el borde exterior formando un marco decorado con volutas y roleos, además en los cuatro puntos donde hace contacto con los lazos se halla un elemento semejante a una lira. En el interior, el cordón franciscano rodea toda la circunferencia y enmarca las cinco llagas de Cristo y de san Francisco. En cada una de las aristas de la bóveda existe un serafín que mira hacia la parte exterior de la misma,²⁸ una alusión absoluta a san Francisco de Asís (figura 4).

A través de la ventana posterior, de forma cuadrangular, puede observarse que hubo un área distinguible del templo la cual se precisó archi-

²⁶ Agradezco el apoyo del arquitecto Enrique Gómez Osorio, perito de la Sección de Monumentos Históricos del Centro INAH-Puebla, para identificar los elementos arquitectónicos conforme a sus nombres técnicos.

²⁷ Es probable que la policromía original hubiera permitido identificar el simbolismo de estos elementos.

²⁸ Elementos perfectamente identificables por constar de seis alas, ajustado a la tradición veterotestamentaria; en el libro del profeta Isaías se precisa esa característica para tal jerarquía angélica. *Vid.* Isaías, 6:2-4.



Figura 4. Detalles del sotocoro. Fotografía de Jesús Joel Peña Espinosa.

tectónicamente con el paso de los siglos; quizá corresponda al acceso que había hacia la capilla de la Escuela de Cristo desde el atrio, y que lindaba con la capilla de la TOR; parte de ese inmueble fue rematado en 1871 y transformado.²⁹ Se conserva la escalinata y una puerta interior de acceso al coro, pues a principios del siglo xviii había una que daba acceso por la parte de afuera; la bóveda de éste carece de decoración y en sus muros laterales hay una ventana rectangular para cada uno y en el posterior una de forma circular. El marco de las lucarnas también está profusamente adornado en todos los casos. Sólo el arco rebajado que le separa del resto de la nave tiene al centro un elemento decorativo consistente en una corona imperial sostenida por un par de ángeles tenantes. El arco del sotocoro es elíptico o rebajado, y forma un enmarcamiento decorado en la cara que da hacia el presbiterio. En cada ángulo observamos un ángel con las piernas semiflexionadas y el brazo izquierdo levantado; el que está del lado del evangelio lleva en la mano derecha un objeto que pareciera un trozo de pan o un paño, mientras que el del otro ángulo no porta objeto alguno en su mano.³⁰

²⁹ Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1986, pp. 362b-363a.

³⁰ Es probable que con el paso del tiempo y las intervenciones haya desaparecido el atributo que portaba.



Figuras 5 y 6. Vista del coro y detalle. Fotografías de Jesús Joel Peña Espinosa.

Ambos están rodeados con decoración de roleos y motivos vegetales (figuras 5 y 6).

A lo largo de la nave, las demás bóvedas, hasta la cúpula, son de lunetos que forman cuatro entre-ejes. Alineados al punto de descanso de los arcos fajones, pero adosados a muro y cornisa, hay unos capiteles cuadrangulares de orden dórico a manera de pinjantes, tallados en piedra, en cuyas esquinas se grabaron elementos vegetales, y debajo de cada capitel se observa un querubín. En cada tímpano de ambos muros laterales se aprecia una lucarna. Este patrón es repetitivo hasta llegar al transepto del crucero (figura 7).

En las dos bóvedas de lunetos que forman los brazos del crucero hay sendos escudos al centro, rodeados de un enmarcamiento mixtilíneo, además de un par de óculos y una lucarna. En el lado del evangelio donde es probable que estuviera el altar a san Luis IX de Francia, y en consecuencia el de Nuestra Señora de la Salud, está en la bóveda el medallón elíptico con una palma y una espada cruzadas. En el otro brazo, hacia el lado de la epístola, el medallón contiene el cordón franciscano rodeando la corona de espinas y los tres clavos de Cristo. El marco de ambos escudos es una tira de volutas unidas entre sí (figura 8).



Figura 7. Nave con detalle de los arcos, bóvedas, lucarnas y pinjantes. Fotografía de Jesús Joel Peña Espinosa.



Figura 8. Crucero. El presbiterio corresponde a la parte superior de la foto. Fotografía de Jesús Joel Peña Espinosa.

La capilla mayor o presbiterio tiene bóveda de arista, con una decoración parecida a la del sotocoro, sólo que en los ángulos donde cierra la unión de la tracería se halla una concha —símbolo bautismal—, un querubín y un manojito de uvas. En cada arista hay un medallón constituido por un primer marco de cuatro semicírculos terminados en volutas, dentro se encuentra un cuadrado con ocho pequeños orificios, y el interior de este marco posee un círculo que rodea una flor de cuatro pétalos circundada por hojas de parra. Los cuatro medallones tienen el mismo esquema decorativo. El centro de la bóveda lo ocupa un hermoso medallón con un profundo sentido cristológico. Es completamente circular y el marco está formado por una secuencia de ocho pares de hojas de acanto enrolladas entre sí; dentro de este marco se halla —extendido por el lado derecho haciendo un semicírculo— el cordón franciscano que a su vez rodea un pelícano, el cual sostiene con el pico el bordón de la cuerda seráfica, junto a tres estrellas y debajo de sus patas el cráneo con dos huesos atravesados. El pelícano es el símbolo cristológico que triunfa sobre la muerte y sostiene a toda la familia franciscana representada por las tres estrellas, aludiendo a las tres órdenes del franciscanismo (figura 9).

La cúpula es una exaltación a la propia Orden Tercera. En el centro de la media naranja, con su desplante de casquete esférico, está un rosetón formado por un medallón circular dentro de un marco cuadrangular, todo decorado con elementos fitomorfos; desde aquí parten ocho lazos, cuatro de ellos concluyen en los óculos que dan luz a la cúpula y los demás caen hacia la cornisa, la cual tiene una decoración con dentellones. En las pechinas hay cuatro esculturas de media talla. Estas imágenes fueron colocadas desde que se construyó la capilla y ahí continúan, afortunadamente pueden identificarse. Entre ellos dos patrones de la TOF, representación que da un toque de particularidad al inmueble



Figura 9. Bóveda del presbiterio. Fotografía de Jesús Joel Peña Espinosa.

entre los edificios religiosos de la ciudad de Puebla. Las cuatro imágenes portan el cordón franciscano y tienen pintado tras de sí, como escenario, un campo sembrado con cipreses, símbolo de la fe. Alrededor de las esculturas se aprecia una rica decoración mediante roleos y elementos fitomorfos. Es poco probable que los colores colocados en la intervención hecha en 2012 correspondan al original; ahora los rostros, manos y piernas son de color muy oscuro, como si fuesen mulatos.

Del lado del evangelio está san Luis IX, rey de Francia,³¹ ataviado con ropajes reales, armiño y corona en su cabeza, con la mano izquierda sostiene su túnica sobre el abdomen y el brazo derecho está levantado en posición de portar algo; lo más probable es que el elemento faltante fuese una corona de espinas, pues la tradición asienta que este monarca fue quien llevó desde Constantinopla hasta Notre-Dame

³¹ Rigió durante el siglo XIII el reino galo. Las crónicas franciscanas asientan que tomó el hábito de la Tercera Orden con la expectativa de ingresar a la Primera en cuanto abdicara al trono, pues su hijo estaba ya en edad de reinar, pero no vio cumplido su deseo y gobernó hasta su muerte. Fue a visitar la tumba de san Francisco de Asís, daba muestras de suma caridad y devoción, dirigió dos de las cruzadas con el objetivo de liberar Tierra Santa. Fue canonizado en 1297. Vid. Gonzalo de Córdoba, *Del solar franciscano. Santoral de las tres órdenes*, Madrid, Ediciones Studium, 1957, pp. 623-627.



Figuras 10 y 11. San Luis IX y santa Isabel de Portugal. Fotografías de Jesús Joel Peña Espinosa.

de París la corona de espinas que fue colocada a Jesús. En la pechina contigua del mismo lado del evangelio está la imagen de santa Isabel de Portugal³² con escapulario, corona y su *Breviario* en mano, aludiendo a su profunda devoción y piedad (figuras 10 y 11).

Del lado de la epístola está santa Isabel de Hungría,³³ patrona de la Tercera Orden, quien además de corona y capa lleva el escapulario entre las manos para portar trozos de pan, en referencia a su ejercicio de la caridad y ayuda a los enfermos y menesterosos; aunque también puede tratarse de las rosas que, según su hagiografía, milagrosamente brotaron de su manto. En la pechina contigua del

³² Aragonesa por nacimiento, fue dada en matrimonio con el príncipe Dionisio de Portugal, quien resultó demasiado libertino y mujeriego; dejó libertad a la reina para sus actos piadosos y obras de caridad. La hagiografía de santa Isabel de Portugal da cuenta de numerosos hechos heroicos y hasta milagros; cuando enviudó tenía el firme propósito de profesar como religiosa clara, pero no pudo hacerlo e ingresó en la Tercera Orden. Murió en 1336 y fue canonizada el 25 de mayo de 1625. Vid. Gonzalo de Córdoba, *op. cit.*, pp. 471-475.

³³ Hija de los reyes de Hungría y desposada con el duque de Turingia; murió a los 24 años de edad. Desde que era esposa del landgrave Luis dio muestras de encendida caridad con los pobres y enfermos; cayó en desgracia al enviudar y acceder al trono su cuñado, por lo que debió exiliarse con muchas penurias para después regresar al castillo de Wartburg cuando su hijo fue reconocido como legítimo heredero; fue entonces que sucedió el milagro de las rosas brotadas de su manto. Murió en 1231 y fue canonizada en 1235. Vid. Gonzalo de Córdoba, *op. cit.*, pp. 789-792.

mismo lado se aprecia la imagen del rey de Castilla, san Fernando,³⁴ a quien la tradición lo tiene por terciario, aunque el padre Arbiol, a principios del siglo XVIII, lo puso en duda. Ataviado con ropajes reales y gorguera, tiene la mano derecha sobre el pecho y la izquierda en posición de sostener algo, muy probablemente se trataba de una espada, como en ocasiones se le representa para simbolizar su conquista sobre Sevilla (figuras 12 y 13).

La distribución en la cúpula tiene sentido del catolicismo universal, pues están representados los reinos católicos de aquella época: el Imperio austriaco, España, Portugal y Francia, ligados de alguna manera a las Indias. Desde luego, se ve la influencia del bienhechor Antonio García en la elección de la santa reina muerta en Coímbra, por ejemplo. En la parte central de la cúpula se halla un trabajado medallón con elementos fitomorfos. En sus años de esplendor las imágenes estaban recubiertas por lámina de oro y pintadas, como lo dice el cronista de 1680: “Con el oro y colores que dispone lo galante de la Arquitectura”.

³⁴ Paladín de la lucha castellana contra los musulmanes establecidos en la península ibérica, logró la conquista de importantes ciudades de Al-Andalus como Jaén, Córdoba y Sevilla; su guerra contra el islam fue bendecida por Gregorio IX con las mismas indulgencias que había extendido en favor de los cruzados. Fue sepultado con el hábito de la Tercera Orden y canonizado en febrero de 1671. Vid. Gonzalo de Córdoba, *op. cit.*, pp. 415-418.



Figuras 12 y 13. Santa Isabel de Hungría y san Fernando. Fotografías de Jesús Joel Peña Espinosa.

Los altares y retablos

De estos bienes que a continuación describiré, casi no queda más que la memoria en los documentos. En 1680, la capilla tenía ocho altares, en 1692 había uno más, de éstos dos carecían de retablo; y hacia 1760 sumaba nueve por la inclusión del dedicado a San José, además del altar mayor. Todos eran retablos sobredorados con sus perfiles en colores, como expresó Gemelli Careri en 1697: "Tiene nueve altares bien dorados".³⁵

En el presbiterio se ven aún los anclajes de aquel suntuosísimo retablo que lució la capilla dedicado a la Inmaculada Concepción de María. En dicho mueble, a finales del siglo xvii, ocupaba el sitio principal un lienzo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, el cual había presidido el altar mayor del primer templo. En el segundo cuerpo del retablo estaba una pintura de san Francisco en la que se representaba una escena del traslado de su cadáver al momento en que el papa intentó besar su pie, mientras que en el remate del altar mayor estaba Jesucristo difunto en los brazos de Dios Padre, seguramente se

trataba de la Trinidad representada como Trono de Misericordia. En las calles laterales tenía imágenes de talla entera y en los perfiles que delimitaban el retablo se colocaron láminas con distintas reliquias.³⁶ En el siglo xviii fue sustituida la pintura por una escultura estofada de la Inmaculada Concepción y el lienzo con el traslado de san Francisco se reemplazó por una escultura del mismo santo vestido con su sayal.³⁷ En las paredes del presbiterio pendía un gran lienzo con la pintura de la confirmación a san Francisco sobre las tres órdenes, y también había cuadros de terciarios mártires y confesores que ya habían sido beatificados y canonizados.³⁸

Un altar colateral del crucero estaba dedicado a san Antonio de Padua, tenía lienzos con escenas de sus milagros y el retablo colateral del otro brazo del crucero estaba dedicado a santa Rosa de Viterbo, cuya imagen era de bulto y tenía un crucifijo en la mano.³⁹ A la derecha se encontraba el altar de Nuestra Señora de la Salud, fabricado con suntuosidad, era una imagen con mucha devoción en la ciudad de Puebla; el manto de esta representación era de tela azul con puntas de oro forrado con tafetán

³⁵ Ignacio Ibarra Mazari (comp.), *Crónica de la Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540 a 1960*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1990, p. 47.

³⁶ *Relación de 1680*, f. 8v.

³⁷ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, t. II, p. 300.

³⁸ *Relación de 1680*, f. 10v.

³⁹ *Ibidem*, f. 9r.

encarnado. Dicho retablo ocupaba todo el ancho de la pared y su remate se acompañaba con el arqueado de la bóveda; a los pies de ese altar fue enterrado el ya referido capitán Antonio García.⁴⁰ Su hijo, Antonio García Fragoso, costeó gran parte del altar de la Virgen de la Salud y el de san Antonio; para erigir el primero, contrató en 1669 a los maestros ensambladores Antonio Flores y Juan Andrés.⁴¹ Para las faenas pesadas, la Virgen de la Salud tenía en carácter de propiedad un esclavo, en 1692 era el “mulato prieto” Bartolomé de San Francisco. Cada año había en este altar un novenario de misas cantadas por la salud de todos los hermanos.⁴² En el muro de enfrente se ubicaba el altar dedicado a san Luis, rey de Francia, también sobredorado de estilo barroco, cuyas columnas sin duda eran de estilo salomónico; hacia 1682 fue retocado en el sobredorado para resarcir los efectos de una centella. La imagen del santo era una escultura, tenía su manto en tela de primavera aderezada con puntas de oro y broches en plata, además portaba la corona de espinas y los clavos, que eran de plata.

Sobre la pared, ya en el cuerpo de la iglesia, del lado del evangelio estaba el altar de Jesús Nazareno —imagen de Cristo con su cruz a cuestas—, devoción de una cofradía de sacerdotes y laicos, quienes ayudaban a bien morir, a la ejecución de exequias dignas y en la práctica de actos espirituales por la salvación del alma del difunto. Estas obras de caridad las emprendían con los ingresos obtenidos mediante el donativo de un real que cada uno de ellos entregaba mensualmente, de los cinco reales que daban al ingresar y de la ayuda extraordinaria que obsequiaban a los deudos del hermano fallecido, la cual consistía en 25 pesos de oro común en efectivo, una mortaja que costaba 12 pesos y el pago de 30

misas rezadas y una cantada; además los miembros de dicha hermandad acompañaban las exequias con 12 cirios. Hacia 1680 era tesorero de la cofradía Francisco López de Córdova. En ese mismo altar ejercitaban devoción algunos terciarios, quienes los martes, jueves y sábados efectuaban ejercicios y oración mental a puerta cerrada.⁴³ Enfrente estaba el altar de Nuestra Señora del Valle.

En el sotocoro, frente a la segunda puerta de la iglesia, había un altar pequeño, dedicado a la Virgen de la Soledad, el cual fue de los primeros en ser reemplazado, en el siglo XVIII, por uno cuyo estilo ya respondía a los gustos neoclásicos que campeaban en esa etapa. En las paredes de todo el cañón había 48 lienzos de santos de toda la familia franciscana, “puestos en igualdad y correspondencia que hacen mas luçido el templo con tan vistoso y rico adorno”.⁴⁴ Muchas de esas obras fueron pintadas por Gaspar Conrado para la capilla anterior, con quien hicieron contrato en 1643.⁴⁵

A finales del siglo XVII, para las actividades desarrolladas durante el Jueves Santo, contaban con un monumento rodeado de ocho ángeles, cada uno con un signo de la Pasión en las manos. Había una escultura del Señor de la Columna, una reliquia de la Sábana Santa montada sobre una lámina de aproximadamente 40 centímetros de largo, enmarcada en plata y cubierta por un vidrio. Una de las pinturas era de los Cinco Señores. Entre otras esculturas se encontraban las de *Ecce Homo*, san Juan Evangelista, santa María Magdalena y óleos de los siete dolores de la Virgen María.⁴⁶ De igual forma se tenía bien dotado el coro, con su órgano y el ajuar para los cantores, un facistol de tableros en madera de nogal con 12 bancos de pino y los blandones de palo para

⁴⁰ *Ibidem*, f. 9v.

⁴¹ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, t. II, pp. 301, nota 237, de Efraín Castro, sin referencia documental.

⁴² Agustín de Vetancurt, *op. cit.*, §94.

⁴³ *Relación de 1680*, f. 9v.- 10r. Agustín de Vetancurt, *op. cit.*, §94.

⁴⁴ *Relación de 1680*, f. 10v.

⁴⁵ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, t. II, pp. 301, nota 237, de Efraín Castro, sin referencia documental.

⁴⁶ *Relación de 1680*, f. 10v.

cuando acompañaban las procesiones. Conforme al ritual franciscano que entonces existía, el coro debía acompañar a cada estación del Vía Crucis y encabezar el rezo de la letanía especial para dicho acto piadoso.⁴⁷

Para 1770 la capilla de la TOF contaba ya con 10 altares, incluyendo el principal; algunos eran de estilo barroco y dos ya al gusto neoclásico. En 1736 se hizo el altar dedicado a san José, colocándose frente a la primera puerta de entrada, del lado del evangelio, y por lo tanto subsecuente al altar de Nuestra Señora de la Soledad, donde se puso la escultura del santo, la cual medía casi un metro de alto. Esto se dispuso así porque se nombró al padre putativo y nutricio de Jesús como patrón de las TOF de toda la Provincia del Santo Evangelio, instrucción notificada a los terciarios poblanos el 7 de octubre de aquel año.⁴⁸

Sacristía y ajuar litúrgico

La sacristía tiene la longitud del ancho de la iglesia y los dos tránsitos de su entrada medían nueve varas, es el espacio que está detrás del templo y en la actualidad colinda con una pequeña calle que durante la primera mitad del siglo xx permitía el paso a unas fábricas. El acceso principal era por el lado del evangelio. Según el secretario y cronista Alcalá, cuando el virrey conde de Baños la visitó, en su paso por Puebla camino a la Ciudad de México, dijo que esa sacristía podía ser preseña de El Escorial, por lo bien labrado y decorado de su cajonería y armarios, además de

un colateral donde se encontraba un conjunto hecho de marfil en el que se representaba a Cristo y los dos ladrones. Ya en 1680 presumían los terciarios de no necesitar préstamo de objeto alguno para sus ceremonias.⁴⁹ Para guardar todo se disponía de tres grandes cajoneras de tableros, hechas en madera de nogal, además de tres más de pino con sus cantoneiras y herrajes, así como una mesa grande; parte del servicio para los celebrantes era una piletta de talón hecha en Flandes, grabada y cuya pila era de alquimia; también se tenía un espejo mediano y dos cajones para guardar la cera.

El ajuar litúrgico, para 1692, era impresionante: en los vasos sagrados la plata prevalecía; se tenía varios ejemplares de los libros litúrgicos necesarios para el culto y múltiples ternos para revestir a los oficiantes. Poseía dos ternos completos blancos, tejidos en lama con sevillaneta de oro;⁵⁰ 21 casullas hechas con trencilla de plata o sevillaneta de oro, sobre damasco, tafetán o seda y sus flecos también eran de metal precioso; una capa pluvial de damasco mandarín formada con sevillaneta de oro y forrada con tafetán color grana. Para hermosear los altares contaba con 32 frontales: nueve blancos, siete rojos, tres morados, uno verde, otro negro, dos azules, la mayoría de raso tejidos con lama, además había uno pintado al óleo.

Entre los objetos puede destacarse una palia bordada de perlas y piedras en los bordes, la cual tenía al centro un águila de plata sobredorada que llevaba en el pecho una lámina de san Francisco con vidriera, objeto que sin duda se empleaba para la solemnidad del santo fundador de la Orden. Había cuatro palias

⁴⁷ Antonio Arbiol, *Los terceros hijos del humano serafín. La venerable y esclarecida Orden Tercera de nuestro seráfico patriarca San Francisco. Refiérense sus gloriosos principios, regla, leyes, estatutos, y sagrados ejercicios; sus grandes excelencias, indulgencias, y privilegios apostólicos; y las vidas prodigiosas de sus principales Santos, y Santas, para consuelo, y aprovechamiento de sus amados hermanos...*, Zaragoza, Manuel Román impresor de la Universidad, 1706, p. 77-88.

⁴⁸ AF-UNAM, caja 74, exp. 1254.

⁴⁹ Todo el ajuar litúrgico, los detalles en el adorno de las imágenes y los de los altares que a continuación se apuntan se recopilaron del inventario hecho en diciembre de 1692. AF-UNAM, caja 74, exp. 1250.

⁵⁰ El tejido en lama se elaboraba con plata u oro, los hilos de estos metales se entrelazan de manera que brillan por su haz sin pasar al envés. *Vid.* Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2001, s. v. "lama".

más ricamente bordadas, algunas con motivos vegetales y otras con figuras de aves, con pomos en hilo de oro, los colores de la seda y el tafetán dependían del tiempo litúrgico y estaban rematadas con puntas de oro; además para el servicio cotidiano había 38 palias y 35 purificadores. Para cubrir las imágenes de san Luis y Nuestra Señora de la Salud, en los días del triduo sacro se contaba con un manto de tela adornado con puntas de plata y oro. A ello se suma un abultado número de ornamentos elaborados en diferentes textiles, desde los más finos hasta los comunes.

Labrados en plata poseían múltiples objetos, aquí algunos de ellos: 12 candeleros cuyo peso rebasaba los 28 marcos; seis blandones grandes hechos con alma de hierro y orna de palo cuyo peso era de 81 marcos; seis medianos y 12 chicos, un acetre con su hisopo, un atril, el incensario con la navea, la lámpara grande para la cúpula que pesaba 22 marcos y dos más pequeñas. La cruz guía y, desde luego, la custodia de plata sobredorada con dos soles, uno de ellos cercado por perlas, cuyo peso era de 11 marcos. Además, siete cálices con sus patenas, de los cuales tres eran sobredorados y todos sumaban los 30 marcos de peso. La sacra, con la fórmula de la consagración también en plata, con su marco de hueso y en medio una lámina de Jesucristo cubierta con su vidriera. Para las ceremonias más solemnes había un atril todo hecho en plata con 12 marcos de peso. Se enumeran diademas, coronas, cetros, palmas, píxide, vasos, vinajeras, entre otros.

Para el altar mayor tenían una cruz de bronce sobre la cual estaba montada la imagen de Cristo en plata, y en los remates había cuatro relicarios de plata. Además se contaba con una escultura de Cristo crucificado, también de dicho metal precioso, montado sobre una cruz de madera y cantoneras de plata. Existía una reliquia del *Lignum Crucis* dentro de un relicario de oro, colocado sobre una cruz de plata, con su vidriera esmaltada.

El palio para las procesiones era extraordinario. Se trataba de una estructura con alma de madera cubierta de plata labrada; en el remate de la parte alta tenía tres esculturas de lo mismo: san Luis con su corona y los clavos en la mano, san Francisco con el crucifijo en la mano y san Antonio de Padua con el Niño y la azucena, en medio unas “pirámides”. Ese baldaquín costó aproximadamente 2370 pesos en 1670 y contaba con su propio estuche elaborado de forma curiosa, pues tenía forma de una banca, medía poco más de dos metros y medio de largo por dos de alto, con sus bisagras de fierro y forrada en bramante

[...] engonzada con tal arte y disposición que se remata en el espaldar otra tapa que pende de las demás en que están dos llaves con sus chapas y pretilleras que ajustan todo a dicha caja y queda asegurado y guardado dicho baldaquín de plata con sus faldas de sayal blanco.

Los terciarios, entre sus actividades, promovían misiones y predicaciones cuaresmales, contaban para ello con un Jesús crucificado que portaba en la espalda una Verónica; debió tratarse de una reproducción del famoso velo. Además tenían seis faroles, una campanilla, cuatro catecismos y cuatro bancas; ése era el arsenal que portaban para dichas misiones.

La capilla subterránea

La existencia de la capilla subterránea era una realidad prácticamente desde que se concluyó la construcción del templo, como lo anuncié en una cita textual previa. Estaba dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación. Existe clara evidencia documental de que la capilla subterránea tenía dos funciones primordiales: el culto, ya que contaba con altar y además tenía un colateral —todo con su respectivo ajuar litúrgico—, y también se celebraban allí las reuniones capitulares de la *TOF*, como consta en los autos que enviaron al provincial dando cuenta



Figuras 14 y 15. Acceso a la capilla subterránea y bóvedas. Perspectiva de la capilla de Nuestra Señora de la Encarnación. Fotografías de Lourdes Maldonado Ramos. Agradezco a la antropóloga Maldonado su generosidad por ceder las imágenes de la capilla subterránea y las bóvedas de las criptas para este ensayo.

de las elecciones que se efectuaron para ministro de la misma y la presentación en distintas reuniones de las patentes y autos con motivo del litigio de 1692;⁵¹ en todos los casos se menciona la advocación y de forma explícita las palabras “capilla subterránea”, donde “se congregaron como lo tienen de uso y costumbre”. Fernández de Echeverría y Veytia refiere que se trataba de la bóveda que se construyó para enterrar a los terciarios; sin embargo, las bóvedas estaban adyacentes y la capilla servía para culto y diversas actividades. Por otra parte, reconoce la amplitud de ese espacio

[...] que es otra hermosa capilla dedicada a la Encarnación del Verbo Divino, que a más de lo suntuoso y perfecto de su fábrica, se hace admirar la mucha luz y claridad que goza, y que sólo pudo dársela la situación en que está por el declive que hace el terreno en que está el convento.⁵²

⁵¹ AF-UNAM, caja 74, “Traslado del auto de presentación de una patente del Comisario general”, reunión efectuada el 8 de octubre de 1692. Hay más reuniones donde se asienta el término.

⁵² Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, t. II, pp. 301.

En la actualidad la capilla de la Encarnación manifiesta una altura más pequeña que la original, siendo altamente probable que el piso fuera levantado en tiempos que sirvió como caballeriza y como parte del hospital del cuartel. Los arcos parecieran que están rebajados más allá del modelo arquitectónico con que se construyó. Aunque aún entra mucha luz, las ventanas también acusan modificaciones introducidas por la reutilización del inmueble (figuras 14 y 15).

El ornato de este espacio no era menor. En el altar principal estaba un Cristo de media vara de altura hecho en caña de maíz, traído desde Michoacán; se hallaba colocado en una cruz rematada con cantoneras y las siglas INRI de plata, con una peana de ébano formada por tres gradas en las que había ocho “láminas de alquimia” doradas con imágenes de diferentes santos; al pie de la cruz estaban grabados en plata sobredorada la Encarnación de Nuestra Señora, una jarilla y la representación del Espíritu Santo; además se apreciaban 12 ramilletes y 14 escudos hechos en plata que adornaban la peana, la cual descansaba en cuatro bolillas.

Había también un altar colateral con retablo dedicado a la Virgen de la Encarnación, donde estaba un *Ecce Homo*, san Juan y santa María Magdalena, referidos en



Figuras 16 y 17. Criptas. Fotografías de Lourdes Maldonado Ramos.

líneas anteriores; además tenía una representación de la Concepción en oro con 36 piedras y una calabacita de perlas, una cruz de cristal y una gargantilla de piedras.

Adjunto a la capilla subterránea se encontraban las bóvedas para enterrar a los congregados en la TOF. La capilla subterránea era de uso constante por parte de vivos y muertos, e incluso contaba con una pequeña sacristía. Se ingresaba a ella de dos formas: tenía una puerta por la parte trasera, pero para efectos solemnes en las exequias se entraba desde el cuerpo de la capilla, el acceso estaba debajo de la tercera bóveda, y hasta la fecha subsiste.⁵³ Para las honras fúnebres se contaba con tres ataúdes, cada uno con su paño y su almohada. La construcción adyacente hacia la banda sur fue la primera capilla, aunque la crónica nos habla de un espacio junto al convento, la distancia es más amplia, prácticamente la separa un pasillo (figuras 16 y 17).

⁵³ *Idem.*

Un triste destino

En 1835 la capilla había renovado sus altares al gusto neoclásico, se modificaron los retablos colaterales ubicados en el transepto y la nave se adornó con pinturas de Salvador del Huerto, consideradas de mala calidad. El altar mayor también fue reemplazado, para lo cual se desechó el sobredorado hecho hacia 1660 por uno “sencillo pero hermoso”, a decir de Francisco Javier de la Peña, consistente en piedra jaspeada, probablemente era ónix, con madera.⁵⁴ Con la intervención de los bienes de la iglesia de Tlaxcala-Puebla, ordenada por el gobernador Traconis en marzo de 1856 y siguiendo las instrucciones del presidente de la república, se obligó a todas las corpora-

⁵⁴ Juan de Villasánchez, *Puebla sagrada y profana, informe dado por su muy ilustre ayuntamiento en el año 1746*, Puebla, impreso en casa de José María Campos, 1835 (ed. facsímil de 1997, Puebla, BUAP), p. 84. La información corresponde a las notas hechas por Francisco Javier de la Peña a la crónica del dominico Villasánchez.

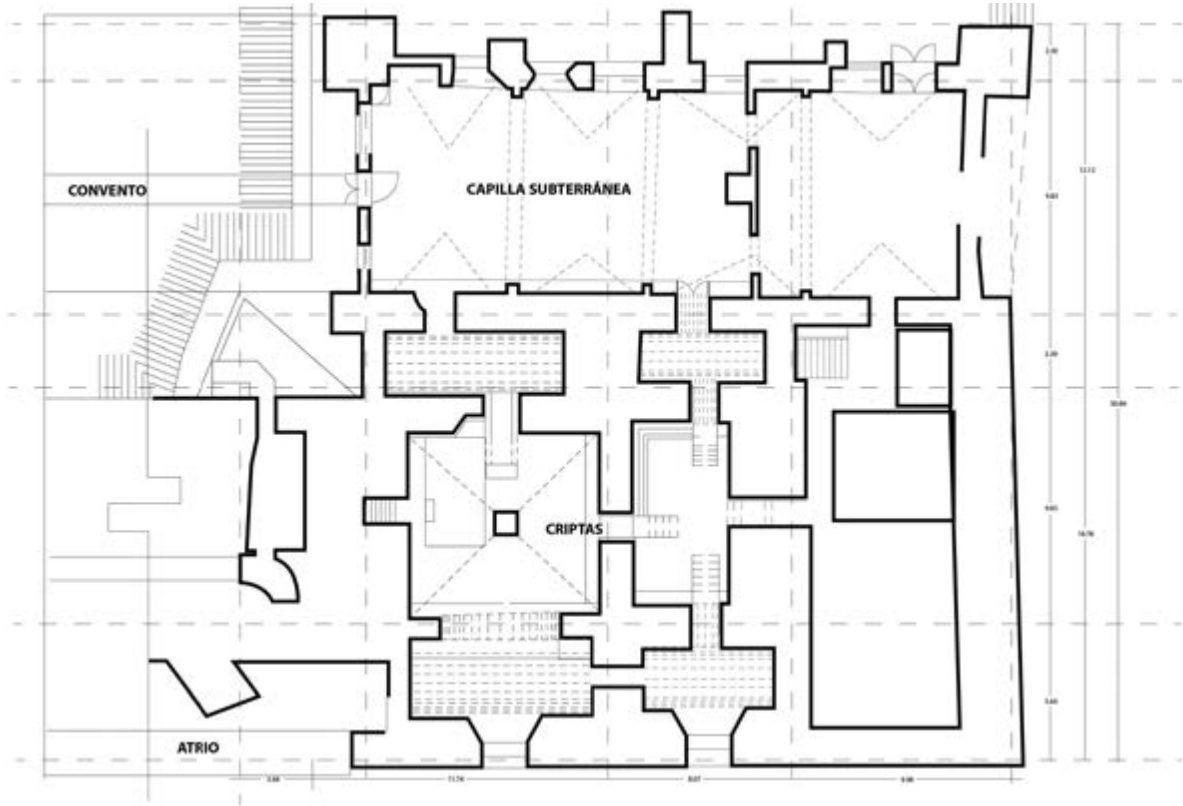


Figura 18. Plano de la capilla de Nuestra Señora de la Encarnación y el sistema de bóvedas para criptas. Levantamiento por el arquitecto José Eduardo Carranza Luna DRO. Fotografía de Jesús Joel Peña Espinosa.

ciones eclesíásticas a entregar una cantidad fija como reparación por el levantamiento de Zacapoaxtla; a los terciarios les correspondió la cantidad de 25000 pesos. Fue un primer golpe para el poder económico de esta rama franciscana, seguida de los avatares de la guerra de Reforma y la invasión francesa.

Según lo consignado por José de Mendizábal, entre diciembre de 1862 y principios de 1863 fueron demolidos algunos templos y algunos se cerraron al culto; entre los destruidos estuvo la capilla del Cordón (sede de la Cofradía de la Cuerda), que estaba en el atrio del convento franciscano, y entre los que fueron cerrados al culto se hallaba la capilla de la TOF.⁵⁵ Desde entonces dejó de fungir como espa-

cio religioso, máxime que después toda esa área del conjunto conventual fue utilizada por parte del ejército. Merlo y Quintana consideran que algunas de las pinturas que se encuentran en el entresuelo del actual claustro mayor del convento quizá formaron parte de la capilla de la TOF, pues sus temas ensalzan algunos santos terciarios, como el beato Luquesio y Margarita de Cortona, lo que permite aventurar que tal vez se trate de los pintados por Salvador del Huerto.⁵⁶ Por otro lado, Carrión asentó a finales del siglo XIX que desde la exclaustración la capilla de los terciarios había pasado por “mil vicisitudes,

⁵⁵ José de Mendizábal Tamborrel, “Sexto almanaque de efemérides del Estado de Puebla arreglado al meridiano de su capital para el año de 1894”, en Carlos Contreras Cruz y Claudia Pardo

Hernández, *Los almanaques poblanos y las efemérides de Puebla de José de Mendizábal Tamborrel, 1519-1933*, México, BUAP, 2009, p. 78.

⁵⁶ Eduardo Merlo Juárez y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, UPAPF / Gobierno del Estado de Puebla, 2001, p. 247.

y actualmente sirve de caballeriza”.⁵⁷ Con ese triste destino, sin duda los retablos y todo el esplendoroso ornato de que gozó la capilla desde finales del siglo xvii hasta finales del xviii fue desapareciendo paulatinamente (figura 18).

Calendario cultural

Conviene apuntar el calendario cultural de este templo, pues era el principio fundamental para la elaboración de retablos, imágenes y la adquisición del ajuar litúrgico. Sin considerar las fiestas de los terciarios se descontextualiza el objetivo para el que dicho templo alcanzó aquellos niveles de hermosura en su boato barroco. Las fiestas que se celebraban anualmente alrededor de 1680 eran las de la Concepción de Nuestra Señora, la de san Francisco, la de san Luis rey de Francia, la de santa Rosa de Viterbo, la Fiesta de Todos los Santos de la Orden, además de los domingos de cuerda (que eran los segundos de cada mes). Una fiesta particular con jubileo propio tenía Nuestra Señora de la Salud. También había ejercicios espirituales tres días de la semana, pláticas en época de Cuaresma, con un sermón que se predicaba en el convento de Santa Clara. Para memoria de los agregados y ánimo de los que deseaban sumarse a esta Orden, tenían a la vista el sumario de indulgencias y perdones concedidos a las tres órdenes y a los hermanos de cuerda;⁵⁸ uno de los timbres de mayor orgullo y atractivo para la TOF era la cantidad de premios espirituales de que gozaba.⁵⁹

⁵⁷ Antonio Carrión, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla, Vda. de Dávalos e Hijos Editores, 1896, t. I, p. 112.

⁵⁸ *Relación de 1680*, f. 4.

⁵⁹ Sobre el particular he revisado Miguel Tadeo de Guevara, *Sumario de indulgencias, gracias y privilegios auténticos que ganan y gozan los hermanos de la Tercera Orden de Penitencia de N. P. S. Francisco, como consta de las bulas y decretos apostólicos que se citan, y especialmente según el tenor de la bula de Benedicto XIII. que llamamos el Mare-magnum, cuya reviviscencia hizo nró. ssmó. p.*

En 1771, por los actos de culto divino efectuados en la capilla ingresaban anualmente al convento de Las Cinco Llagas una suma de 224 pesos y cuatro tomines, a que ascendían las 12 actividades litúrgicas que los frailes celebraban para la tercera rama de su familia. Eran las siguientes: la patronal, dedicada a la Inmaculada Concepción, y una a san Luis rey; la fiesta y novena de Nuestra Señora de la Salud, y la de san Francisco de Asís; dos misas para san José (una por su fiesta y otra por el patrocinio), los oficios de Jueves y Viernes Santo, la exposición durante el Jubileo Circular, la procesión de Desagravios, el aniversario por los difuntos de la TOF, la misa de un santo que se sorteaba cada año y la misa mensual “de cuerda”. Entre todas ellas, la que mayor gasto significaba era la novena a la Virgen de la Salud.⁶⁰

Desde luego, los gastos en la capilla de los terciarios angelopolitanos eran muy superiores a los de otras poblaciones, por ejemplo, los de Cholula alcanzaban 98 pesos y los de Huejotzingo, 74; una que se acercaba en cuanto a egresos era el convento del puerto de Veracruz, con 239 pesos, pero en ese caso el gasto se justificaba porque incluía varias fundaciones pías.

Epílogo

La capilla de la Inmaculada Concepción, perteneciente a la Tercera Orden de Penitencia de San Francisco en la ciudad de Puebla de los Ángeles, era uno de los templos más ricos y ostentosos en el siglo xviii, cuyo crecimiento y oropel se fraguó a lo largo de la segunda mitad de la centuria antecedente. Arquitectónicamente tuvo la particularidad de su capilla subterránea y un complejo sistema de bóvedas para la sepultura de sus agregados; pero además, esas estructuras resolvieron el delicado tema del terreno sobre el cual se

Clemente XIV. en todo y por todo su contenido, México, impreso por Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1787.

⁶⁰ AF-UNAM, caja 89, “Memoria y razón de todas las limosnas”, hecha el 27 de abril de 1771.

edificó, muy cercano al río de San Francisco, que en múltiples ocasiones desbordó su cauce. El templo fue reflejo del prestigio y poder que alcanzó la TOF en la ciudad episcopal, pues junto con la cuidadosa planeación en su fábrica, pensaron en el simbolismo de su decoración en argamasa, la cual afortunadamente sobrevive, y emplazaron altares y retablos con mucha riqueza estética, auxiliados de un vasto y rico ajuar en ornamentos, vasos sagrados e imágenes. Ese esplendor empezó a ver su declive a partir de la tercera década del siglo XIX y fue la intervención francesa la circunstancia que dio el golpe de muerte a la capilla e hizo languidecer a la propia Orden, aunque sin llegar a exterminarla, pues sobrevivió y continuó llevando a cabo sus actos en el templo conventual.

La presencia de señeras figuras eclesiásticas, políticas, mercantiles y de letras en las filas de la TOF también condujo a fricciones graves entre sus miembros, y después a un rudo choque con los propios frailes del convento angelopolitano; al ser tan nutrida la Orden y albergar a un variopinto universo de hermanos, las tensiones sociales de la ciudad hicieron eco entre los terciarios, pero ésa es otra historia que ya habrá de contarse en su momento.

Apéndice

Ajuar de la capilla de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de San Francisco, asentada en la ciudad de Los Ángeles (Puebla)⁶¹

*Notas aclaratorias:*⁶²

1. La nómina se redactó conforme está en el manuscrito. El escribano lo asentó según se fueron presentando los

⁶¹ AF-UNAM, caja 74, "Auto de entrega de los bienes que hace Antonio García Fragoso por orden de la Real Audiencia, efectuada el 17 y 18 de noviembre de 1692".

⁶² Agradezco al pasante de la licenciatura en historia, Víctor Alfonso Castillo Rodríguez, el apoyo para mecanografiar mis propias fichas con la transcripción del inventario.

bienes, aunque acusa cierto orden en dicha exhibición, también es evidente que no se hizo una tajante separación del tipo de objetos.

2. Decidí actualizar la ortografía y desatar toda abreviatura para mayor utilidad, y sólo mantuve ciertos arcaísmos, ya en desuso. Se ponen en arábigos todas las cifras, a excepción de los que aparecen cuando inicia el renglón de cada pieza.

Ornamentos y servicio de altar

- Ornamento blanco de lama con sus dalmáticas y sevillaneta de oro fino.
- Una casulla de tela blanca vieja, con galón de oro fino.
- Casulla blanca de lama blanca con galón de oro fino.
- Casulla blanca de lama blanca con galón de oro fino usada.
- Casulla de raso encarnado y blanco con su sevillaneta.
- Casulla y 2 dalmáticas de damasco blanco de Toledo, aforrado en saya encarnada y guarnecida con sevillaneta de oro falso, las borlas y cordones de oro fino; y paño de cáliz, bolsa de corporales y su cenefa de lama encarnada.
- Tres casullas de damasco blanco mandarín guarnecidas con sevillaneta de oro falso.
- Una bolsa de corporales y paño de cáliz de raso blanco.
- Paño de púlpito de raso blanco con puntas de oro falso y paño de atril con puntas de lo mismo.
- Capa pluvial de oro de damasco mandarín labrado con su sevillaneta y ychia de oro y seda, y su borla y cordón armada en cotense y aforrada en tafetán de grana de carmesí.
- Una casulla de lama colorada, forrada en saya con galón de oro fino.
- Otra casulla de damasco de brocatel con flecos de oro y seda fina.

- Dos casullas de damasco mandarín encarnadas con sevillaneta de oro falso.
- Una bolsa de corporales, de lana encarnada con paño de lo mismo.
- Una casulla de damasco verde con cenefa colorada y blanca, y fleco de oro y seda.
- Dos casullas de chamelote verde con sevillaneta de oro falso.
- Veintiún bolsas de corporales con sus paños de diferentes colores.
- Una casulla de damasquillo morado y azul, ya vieja guarnecida con puntilla de seda.
- Otra casulla de chamelote morado, guarnecida con galón de oro fino.
- Otras 2 casullas de chamelote morado con sevillaneta de oro fino.
- Un paño de púlpito de raso morado con su guarnición.
- Una casulla de rasillo azul con cenefa colorada y blanca, con su fleco de oro y seda.
- Una casulla de tafetán negro con trencilla de plata falsa.
- Dos casullas de chamelote negro de hilo y seda, y sevillaneta de oro falso.
- Nueve frontales blancos, los 7 de raso con puntas de oro; los otros 2, el uno de damasco y el otro de lama con puntas de oro.
- Siete frontales de damasco mandarín de China colorado, con guarnición de oro falso.
- Tres frontales, dos de raso morado y el otro de lama con sus bastidores.
- Más un frontal pintado al óleo.
- Más un frontal verde con flecos de seda.
- Tres frontales de triángulo de mandarín blanco con guarnición de oro falso.
- Un frontal de tela blanca con caída y frontaleras de lo mismo, ya viejo con flecos de oro y seda.
- Un frontal negro de damasco negro (llano).
- Un frontal colorado con sus caídas azules.
- Tres frontales de raso blanco con sus caídas coloradas.
- Tres frontales nuevos de rasillo de primavera de Holanda, forrados con forro de lama india azul, anaranjado y blanco, con sus flecos de seda encarnado y verde.
- Un triángulo de lo mismo con su paño de púlpito de lo mismo, con fleco ancho arriba y abajo.
- Un baldaquín de primavera, del mismo género, con fleco ancho y angosto nuevo.
- Dos alfombrillas de lo mismo por los dos lados.
- Once frontales de lo mismo.
- Diez y seis albas nuevas con puntas.
- Quince amitos usados.
- Seis cíngulos de seda de colores.
- Un alba de Bretaña nueva, con las mangas y cuello bordados con puntas de Flandes.
- Cuatro albas de morlés, bordadas las manos y cuello con sus puntas.
- Ocho sobrepellices de lo mismo con puntas de Lorena.
- Veintiséis pares de manteles.
- Una sobrepeliz nueva.
- Unos manteles del comulgatorio, viejos.
- Catorce cornualtares.
- Una palia preciosa bordada de perlas y piedras, con su águila en medio de plata sobre dorada y en el pecho una lámina del señor san Francisco con su vidriera.
- Otra palia bordada de seda y oro, con su lentejuela, forrada en tafetán verde, con puntas.
- Otra palia deshilada de pita, con sus puntas, forrada en encarnado con lentejuela.
- Otra palia de encajes blancos de Flandes, con sus puntas forradas en encarnado.
- Treinta y ocho palias de diferentes colores.
- Treinta y cinco purificadores.
- Diez y seis corporales.
- Una palia bordada sobre raso blanco, hilo y seda de primavera de flores grandes con sus pájaros, forrada en saya blanca y puntas de oro y seda y pomas de ambas.
- Otra palia bordada sobre raso blanco, de colores verde, rosado y morado, con lentejuela y remaxillos

[sic] de oro hilado, y sus puntas de oro de Milán y sus pomas y pomillas guarnecidas de oro fino.

- Palia esquinada de red, de seda verde y oro, sobre raso encarnado, con sus puntas sobre el mismo raso del mismo género y florecillas de seda de colores, forrada en tafetán encarnado.
- Tres pares de manteles de Ruán con puntas de Madrid.
- Cinco pares de manteles nuevos, con su encaje fino y listones encarnados.
- Cinco cornualtares de Bretaña, con encajes finos y listones encarnados.
- Tres albas de Bretaña con puntas de Campeche.
- Tres palias con puntas de pita.
- Doce pañitos de vinajeras.
- Ocho amitos nuevos.
- Ocho cornualtares nuevos.
- Ocho corporales nuevos.
- Dos paños de cotense de manos.
- Un manto de tela de primavera, con puntas de oro y broches de plata, del señor San Luis.
- Un manto de tela azul, con puntas de oro, forrado en tafetán encarnado de Nuestra Señora de la Salud.
- Ocho cingulos de algodón, blancos y azules.
- Unas caídas y frontalera de terciopelo viejo y roto.
- Dos tapetillos afelpados de colores.
- Una cortina de loe de China labrada con seda blanca.
- Un baldaquín de seda, con frontalera y caídas, y su espaldar aforrado en cotense.
- Una casulla de raso de primavera, forrada en tafetán blanco, con su paño y bolsa de corporales nuevas.
- Siete velos de los altares para *Dominica in Pasione*, de holandilla de China.

Plata

- Doce candeleros de plata que se pesaron y se halló tener 28 marcos 3 onzas.
- Seis blandones de plata grandes, con sus almas de hierro y ornas de palo, que, con todo pesados, tu-

vieron 81 marcos 3 onzas; en que entró también las badanas que sirven de arandelas.

- Seis blandoncillos medianos, con sus tornillos de hierro y arandelas de badana, que pesados parecieron tener 49 marcos 2 onzas.
- Doce blandoncillos de plata, con sus tornillos de hierro, y sus hornillas de palo, con arandelas de badana, que pesados tuvo todo 83 marcos 5 onzas.
- Un acetre con su hisopo de plata, que pesado tuvo 11 marcos 4½ onzas.
- Un atril de plata todo, que pesado tuvo 12 marcos 7½ onzas.
- Una lámpara grande con 12 arandelas, todo de plata, que pesado con el hierro que arma la banderilla tuvo 22 marcos 2½ onzas.
- Otra lámpara de plata más pequeña, con cuatro arandelas, con su tornillo de hierro, que pesada toda tuvo 10 marcos 1½ onzas.
- Otra lamparita pequeña de plata, que pesada tuvo 9¼ onzas.
- Un incensario con su naveta y cuchara, todo de plata, que pesado tuvo 4 marcos 7¾ onzas.
- Una cruz grande de plata, que dicen es del Giñón, que pesada tuvo 2 marcos 5½ onzas.
- Un plato, 2 vinajeras, 2 vasos y 6 pebeteros, todo de plata, que pesados tuvieron 11 marcos 3½ onzas.
- Una custodia del Santísimo Sacramento, toda de plata, con dos soles, uno cercado de perlas, y ambos con sus cristales, todo dorado, que pesado tuvo 11 marcos 1 onza.
- Siete cálices con sus patenas, todos de plata, 3 de ellos todos dorados y 4 blancos [sólo] doradas sus copas, que pesados tuvieron 30 marcos 3 onzas.
- Una cruz de plata sobredorada, embutida de madera con su pie de plata y en la cabeza un relicario pequeño, con su vidriera esmaltado alrededor y dentro una cruz grande que dicen ser del *Sanctum Lignum Crucis*, dorado, que pesado todo tuvo 11½ onzas, con advertencia que el relicario esmaltado se dijo ser de oro.

- Un vaso que dicen llamarse píxide, 2 mecheros con sus arandelas, 3 potencias y 1 cuerda, todo de plata, que pesó 2 marcos 7 onzas.
- Tres coronas de imágenes, una grande, una pequeña y otra mediana, todas de plata, que pesaron 3 marcos y 2 onzas.
- Una palma, una diadema y tres cucharitas, todo de plata, que pesó 2 marcos y $\frac{1}{4}$.
- Un cetro de plata, con el pie de bronce y dentro armado de madera con su tarja arriba y 2 imágenes, una en cada lado doradas, que pesando todo tuvo 11 marcos 1 onza.
- Un depósito de plata, todo dorado, que pesó 2 marcos y $5\frac{1}{2}$ onzas, y el capitán Antonio García Frago- so dijo estar otro depósito del mismo tamaño en el Sagrario, donde está el Santísimo Sacramento, por cuya causa no se sacó, vido y pesó; y para que conste se puso esta razón.
- Unas palabras de la Consagración de plata, que pesaron y tuvieron un marco y $2\frac{1}{2}$ onzas, las cuales están puestas en un marco de tapinserán embutido de hueso con su remate; y una lámina en medio del Salvador con su vidriera.
- Un Santo Cristo de plata, con la muerte al pie plateada de cortado, fijado en una Santa Cruz de bronce, grabada, con su pie toda sobre dorada; y en sus remates de plata esculpidos en dicha cruz cuatro relicarios guarnecidos de plata, que como está en la forma referida, pesó todo 12 marcos $5\frac{1}{4}$ onzas.
- Una diadema, una corona, tres llagas, todo de plata, que pesó 1 marco 3 onzas.
- Una hechura de Nuestro Señor crucificado, de plata, puesto en una cruz de madera de tapinserán con cantoneras de plata, que pesado todo tuvo $5\frac{1}{4}$ onzas.
- Una imagen de un Santo Cristo, de Michoacán, de un poco más de $\frac{1}{2}$ vara la efigie y la cruz con su peana al parecer de ébano, con sus gradas y la cruz con sus cantoneras e INRI de plata dorado; su paño con nueve borlillas de seda morada, la peana

de tres gradas con lo siguiente: embutidas en las tres gradas [hay] ocho láminas de alquimia doradas de diferentes santos y santas; y arriba, al pie de la cruz el misterio de la Encarnación de la Señora, de plata dorada y una jarilla y el Espíritu Santo pequeñito de plata; 12 ramilletitos de plata dorada; 14 escudos de plata dorada todo embutido en dicha peana, que tiene 4 bolillas por asiento.

- Una corona de espinas de plata, con su cabellera de capacete entero, con su cajón forrado en bayeta azul de la tierra, con su llave y dos puertas.
- Un baldaquín de plata, formado en madera, dorado en algunas partes, y en los remates de arriba tres imágenes de bulto, todas de plata, una es señor san Luis con su corona y clavos en la mano, y en dos lados señor san Francisco en el (cieno) con Nuestro Señor crucificado en la mano, y en el otro lado señor san Antonio con el Niño Jesús en una mano y en la otra una azucena, y en medio dos pirámides y a los lados otras dos y dichos santos con sus diademas, todo de plata sobre dorada, lo cual no se pesó por estar clavado en la madera y dijo el capitán Antonio García Frago- so haber costado dicho baldaquín 2370 pesos.
- Y así mismo dijo el susodicho tener de plata en blanco 91 marcos $5\frac{1}{2}$ onzas y dorado 72 marcos 6 onzas, en que entran dichas piezas, el tablero con su imagen, triángulo que sirve de Sagrario, dos guardapolvos y el cielo con su coronación.

Alhajas

- Una hechura del señor san Francisco, de talla, con dos hábitos y dos capas, el uno de tela y el otro de lama, con sus paños menores y tuniquillo metido en su tabernáculo y túnica plateada de mitón de China.
- Una hechura de Nuestra Señora, de talla de una vara de largo, con su corona de plata, con su Niño Jesús en la mano y en la otra el rosario de ámbar con una poma y algunas perlas, y el Niño otro rosa-

- rio de cachineba con un hilito de perlas falsas con su peana sobre dorada = y su tabernáculo dorado por dentro = otra imagen de Nuestra Señora como de $\frac{3}{4}$ con su peana dorada= una hechura del señor san Luis.
- Una imagen de Nuestro Señor crucificado, de marfil, con sus ladrones de lo mismo, puestos en un colateral que esta sin dorar en dicha sacristía.
 - Una imagen de santa Rosa de Viterbo con una hechura de Nuestro Señor crucificado que [...]
 - Un cuadro pequeño de $\frac{3}{4}$ de una santa Verónica, con su marco de tapinserán.
 - Una hechura de Nuestro Señor amarrado a la columna con su peana dorada de una vara de largo.
 - Cuatro tabernáculos de madera, uno pintado por dentro.
 - Tres cantoneras de plata que dijeron ser de la cruz de Jesús Nazareno, pesados tuvieron 3 marcos $4\frac{1}{2}$ onzas.
 - Una reliquia de la Sábana Santa, en una lámina de $\frac{1}{2}$ vara más o menos de largo, y $\frac{1}{3}$ de ancho, guarnecida alrededor de plata con su vidriera y dos cortinas de tafetán morado y azul.
 - Tres cajones de tableros de nogal, grandes, en que se guardan los ornamentos, con cerradura, aldabas y llaves.
 - Dos cajones grandes en que se guarda la cera, con sus chapas, cerraduras y llaves.
 - Tres cajones grandes de pino y otro de cedro grande con sus cantoneras, cerraduras y llaves.
 - Una mesa grande de pino.
 - Una pileta de talón en que se lavan los sacerdotes [al margen]: la pila es de alquimia hecha en Flandes, grabada, con su basa grande que cabe un cubo de agua en ella.
 - Un espejo mediano con su marco negro.
 - Una vidriera de diferentes piezas con marco dorado.
 - Tres sillas de terciopelo encarnado, claveteadas de clavazón dorada, con sus perillas de lo mismo y flecos de oro y seda, con fundas de badana.
 - Tres sillas de baqueta bonada, labradas con las conformidades.
 - Dos macetas de palo donde se ponen los ciriales.
 - Un tabernáculo dorado con su cerradura y llave donde se pone el depósito.
 - Dos pares de andas con sus caídas de tela azul.
 - Seis campanillas, tres grandes y tres chicas.
 - Tres campanillas pequeñas y 12 candeleros de peltre.
 - Dos candeleros de azófar grandes.
 - Cuatro blandones grandes de peltre.
 - Una caldereta de cobre, vieja, para agua bendita = 4 hacheros grandes de hierro estañados = una alcachofa de hierro = un jirón blanco bordado de oro y seda con la imagen de Nuestra Señora y san Francisco.
 - Siete misales y 2 libros, uno del padre Stela y el otro de Guillestegui sobre la Regla.
 - Un hostiario de Carey, viejo.
 - Un baldaquín de lama, forrado de tafetán, con fleco de seda y oro.
 - Dos platos de peltre para las vinajeras.
 - Cuatro bancas grandes nuevas, embutidas en cedro; 4 bancas de nogal con clavazón; 2 mesas de nogal grandes.
 - Una sobremesa de paño verde de Holanda.
 - Ocho atriles nuevos y viejos.
 - Siete evangelios de San Juan.
 - Siete cruces con su crucifijo de bronce.
 - Una alfombra de 5 varas, usada.
 - Tres tapetes usados; dos alfombrillas.
 - Doce bancos de pino; 3 bancas viejas; 8 blandones dorados de palo; 22 blandones de palo; 4 bancas con clavazón, que están en el coro.
 - Un órgano pequeño que está en el coro.
 - Dos antepuertas de paño verde con sus varillas; 3 alfombrillas damasquinas buenas.
 - Una alfombra nueva, que se compone de 42 tapetes.
 - Un san Francisco de talla y un Niño Jesús de lo mismo.

- Un baldaquín de raso con su crucifijo.
- Una Verónica con un marco dorado y su cortina de tafetán; y en la sacristía 13 cuadros con marcos y sin ellas, de diferentes hechuras y tamaños.
- Cuarenta y ocho lienzos en la iglesia y coro de diferentes tamaños y hechuras.
- Cuatro láminas pequeñas con sus marcos, que están en dicha iglesia.
- Tres ataúdes con tres paños y tres almohadas.
- Un monumento con todo lo necesario.
- Una linterna grande de hoja de lata.
- Cuatro vestidos de Nuestra Señora de diferentes colores y géneros, pequeños.
- Cuatro faroles de hoja de lata.
- Un bisso del Sagrario.
- Otro bisso de los mismo = 28 arandelillas de hoja de lata.
- Una caja grande de cedro con cerradura, llave y aldabones.
- Un martillo de hierro y dos pernos.
- Veinte botijas de aceite.
- Un lienzo grande en la iglesia con los Cinco Señores.
- Veinticuatro ventanas y claraboyas en dicha iglesia y sacristía, con sus vidrieras y rejas de hierro.
- Siete altares en la iglesia con sus colaterales dorados, con diferentes cuadros e imágenes.
- Dos altares en dicha iglesia sin colaterales; y en los lados del uno dos cuadros grandes de los Dolores de Nuestra Señora la Virgen Santísima y señor san Joseph con sus marcos dorados.
- Otro colateral sin dorar que está en dicha sacristía.
- Otro colateral en la capilla subterránea dorado, de Nuestra Señora de la Encarnación.
- Tres imágenes del santo *Ecce Homo*, san Juan y la Magdalena.
- Una corona de plata sobredorada con sus piedras guarnecidas, cinco jazmines de oro y perlas, el uno grande; unos sarcillos de perlas y oro; tres rosas de perlas y un lazo de lo mismo.
- Una joya de cristal y perlas; una Concepción de oro con 36 piedras y una calabacita de perlas; una cruz de cristal; una gargantilla con piedras engastadas; 2 calabacitas.
- Una gargantilla chica con seis hilos; unas pulseras de perlas de 2 hilos.
- Un facistol de tableros de nogal que está en el coro.
- Un cajón grande que está en la sacristía para ornamentos.
- Un mulato prieto nombrado Bartolomé de san Francisco, esclavo de Nuestra Señora de la Salud, casado con persona libre.
- Nuestro Señor crucificado de las doctrinas con una Verónica en la espalda.
- Seis faroles.
- Una campanilla.
- Cuatro bancas forradas de palometa.
- Cuatro catecismos.
- Y 56 arrobas 18 libras 10 onzas de cera de castilla labrada en candelas de a libra, de a 12, 11 y de a 1/2 libra, y bujías de a 6 en libra, y cirios, todo nuevo y cera bujía de castilla.
- Una caja larga con su llave de cruz muy buena en que se echan los cirios gastados.
- Una caja de pino oyamel, forrada en sayal y tachonada con su llave, donde se echan 300 candelas para los entierros.
- Una caja grande en forma de banca nueva, de más de 3 varas de largo y 2 1/2 de alto, con sus bisagras de fierro, forrada en bramante crudo por dentro encintada y con tal disposición que sólo sirve para guardar en ella el baldaquín de plata, "engonzada con tal arte y disposición que se remata en el espaldar otra tapa que pende de las demás en que están dos llaves con sus chapas y pretilleras que ajustan todo a dicha caja y queda asegurado y guardado dicho baldaquín de plata con sus faldas de sayal blanco".
- Y otras menudencias que, para no llenar papel, no se expresan.

Origen y evolución de los pasadizos cubiertos. Casos en España, México y Guatemala

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2019

El artículo aborda un elemento arquitectónico conocido como *pasadizo*, cuya función principal es servir de cruce elevado entre un sitio y otro, que no debe confundirse con el término *punte*, pues si bien cumple el mismo fin, difiere en términos simbólicos y sociales. La manifestación arquitectónica de aquel elemento irrumpió en el ámbito urbano de la ciudad de Córdoba hacia el siglo IX, cuando la península ibérica se encontraba bajo el dominio árabe; su presencia se mantuvo por centurias, e incluso tuvo una modesta aparición en México y Guatemala durante el virreinato.

Palabras clave: pasadizo, cubierta, arco, intimidad, protección.

This article addresses an architectural element today known as a *skyway* (an elevated pedestrian walkway), permitting a raised crossing from one building to another, not to be confused with a *bridge*. Although they fulfill the same purpose, they differ in symbolic and social terms. The appearance of this architectural element in the urban milieu appeared in Córdoba in the ninth century, when the Iberian Peninsula was under Arab rule. Its presence continued for hundreds of years, which included a modest appearance in Mexico and Guatemala during the viceroyalty.

Keywords: elevated walkway, skyway, roofing, arch, privacy, protection.

32 |

Desde su fundación, la Ciudad de México apostó por una traza que proyectó amplias y rectilíneas calles que formaban, en la medida de lo geográficamente posible, manzanas rectangulares y plazas delineadas a cordel con una regularidad que manifestaba no sólo una espacialidad homogénea, sino libre y pública; fue concebida de manera tan distinta a la vieja capital madrileña que, con sus recovecos sin salida e irregulares calles que se estrechaban en algunos puntos para ensancharse a placer en otros, amén de otras tortuosidades urbanas, mostraba sus orígenes medievales con tintes intimistas y defensivos contra los que empezó a luchar en el siglo XVII, intentando transformarse en una ciudad de traza regular y orgánica.

Fue precisamente durante ese siglo que en Madrid se levantó un considerable número de pasadizos cubiertos, llamados de esa manera por unir las plantas altas de edificios fronteros separados por la calle y por resguardar la intimidad de sus propietarios al tiempo que los protegían contra las adversidades del medio ambiente.

* Profesor-investigador del Centro INAH Nuevo León.

** Maestra en arqueología por la Universidad Autónoma de Madrid.

El pasadizo cubierto: reminiscencia musulmana

Este elemento arquitectónico se remonta a la Edad Media y surgió como una necesidad “de comunicar un lugar con otro”,¹ apunta Rafael Cómez, añadiendo que tuvo su origen en la tradición arquitectónica musulmana, “ya que es en las ciudades del mundo islámico donde aparecen estas calles cubiertas que tanto arraigo tuvieron” en la urbanística española.²

El pasadizo cubierto, como elemento arquitectónico de raíz musulmana, encontró acomodo en los diccionarios de la Real Academia Española hasta 1780, que lo definió como “el paso o camino cubierto y estrecho para pasar de una parte a otra. *Transitus pervius pro domibus* (paso transitible para las casas)”.

Una referencia más antigua se encuentra registrada en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián Covarrubias, publicado en Madrid (1611) y dice: “pasadizo es pontido que se hace en una calle para pasar de una casa a la otra”; siendo que “pontido” expresa, de acuerdo al diccionario ya citado, un “pasadizo o cobertizo de una calle a otra dejando paso por debajo”.

Ahora bien, el principal material utilizado para erigirlos fue la piedra, aunque también los hubo de madera o una combinación de ambos; aquéllos contruidos únicamente con madera tenían un carácter provisional, eran sencillos y estaban listos para la picota cuando así lo ordenara la autoridad; los que sobrevivieron fueron precisamente aquellos contruidos con materiales más resistentes y por ser estéticamente atractivos, pues era costumbre revestirlos con tallas, escudos y distintos adornos sobresalientes.

¹ Rafael Cómez, “Pasadizo o ‘Sabat’, un tema recurrente de la arquitectura andaluza”, *Laboratorio de Arte*, núm. 1, Sevilla, 1988, pp. 13-28, p. 13.

² *Ibidem*, p. 16.

Los pasadizos cubiertos. Su función utilitaria, simbólica y social

Durante los siglos XI y XIII se desarrolló en España la ciudad medieval, en su mayoría sobre trazados romanos. Así, se mantuvieron las instituciones principales, jurídicas y eclesiásticas, en torno a las cuales se ordenó el tejido de calles. Estas calles se entienden como algo público que no admite privatización. La sociedad nobiliaria de los siglos XVII y XVIII vio en el pasadizo aéreo un recurso idóneo para marcar las distancias.

En su estructura arquitectónica, los pasadizos cubiertos eran sostenidos por uno o dos arcos, motivo por el cual también eran conocidos como “arcos” o “arcos-pasadizos”. En tanto que en lo funcional, fue empleado, como ya se ha mencionado, para unir dos construcciones separadas por una calle.

En el ámbito de lo simbólico y social, el pasadizo cubierto se definiría como una conexión entre lo privado y lo público; dicho de otra manera, los pasadizos surgieron como un enlace entre el espacio doméstico y el espacio religioso,³ exaltando con ello el “sentimiento de la vida privada aristocrática, que guarda celosamente su intimidad en el plano de lo doméstico”,⁴ con el tiempo, los pasadizos también unirían propiedades vecinas separadas por la calle.

Si bien es cierto que la construcción del pasadizo encubierto tenía un claro “papel de ocultación, de reserva, de función secreta a la defensa de la vida privada”, lograda en parte al ser una “entidad arquitectónica volada, aérea, sobre el aire de la calle, sobre el marco de la atmósfera, como quiebro constante en los nuevos trayectos, como fórmula cruzada en recodo

³ Con el tiempo vendrían a unir propiedades particulares vecinas separadas por la calle.

⁴ Virginia Tovar Martín, “El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII”, *Villa de Madrid*, año XXIV, núm. 87, Madrid, 1986, pp. 31-42, p. 32.

que preserva la intimidad”, también permitió la “contemplación del movimiento callejero, del espectáculo público o el paisaje”;⁵ sus decorativas celosías permitían asomar desde su interior todo lo que ocurría en las calles.

En términos concretos e intimistas, el pasadizo era una extensión de la propiedad privada, que al igual que el resto de la casa se mantenía ajeno al resto de las miradas, encontrándose el noble separado del ciudadano; pero que en términos de uso, su cubierta lo convertía en un protector contra la lluvia, el viento y los rayos del sol.

Los pasadizos cubiertos en España

Los pasadizos de la Mezquita de Córdoba

El pasadizo unía el palacio con la mezquita, permitiendo el paso de los emires y los califas cordobeses sin necesidad de pisar la calle. El más antiguo se registró bajo el mandato del emir Abd Allah (888-912 d. C.) uniendo el alcázar con la mezquita de Córdoba, compuesto con un arco de tres metros de altura. La pervivencia del elemento arquitectónico hispano-musulmán se convirtió “en elemento integrador del edificio civil y el edificio religioso. Iglesia y palacio quedaban unidos por medio de pasadizos”.⁶

El historiador hispano-musulmán Ibn Hayyan (987-1075 d. C.) explicaba el origen del pasadizo (que ellos llamaban *sábâtât*) ordenado por el emir Abd Allah en su obra histórica *Al-Muqtabis fi tarij al-Andalus*; apuntaba que, al entrar el emir a la mezquita, los fieles se levantaban hasta que éste entraba a su cámara particular, situación que disgustaba a los devotos ortodoxos. Fue entonces que le escribió el faquí Sa'id ben Jamir:⁷

⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁶ Rafael Cómez, *op. cit.*, p. 17.

⁷ “Faquí” es lo mismo que “alfaquí”, y “entre los árabes o moros es lo mismo que sacerdote entre nosotros”. *Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la Real Academia Española*, Madrid,

Os haga Dios un digno y piadoso fiel, señor Imam. Los hombres deben ponerse de pie solamente ante Dios, el Creador del mundo; sin embargo, ante ti se levantan apenas te ven llegar. ¡Oh, no! Tú no deberás aceptar ni dar a tu pueblo más que la verdad; pues sólo la verdad te hará llegar a la presencia de Dios. El poder es patrimonio de Dios, que no tiene igual; y quien se humille a los designios de Dios, Dios lo elevará. La advertencia es útil a los fieles, y solo la recuerda el que se arrepiente.⁸

El emir Abd Allah ordenó a los fieles no levantarse cuando él llegara a la mezquita, pero no fue obedecido por todos, por lo que mandó la construcción del pasadizo conectando a su palacio con la mezquita. Así lo describe el historiador hispano-musulmán Ibn Hayyan.

Fue el primero que abrió una puerta en su palacio para comunicar con la mezquita, desde la muralla al Sur; contigua al templo, uniendo a ambos —alcázar y mezquita— con su *sábât*; esto es un corredor abovedado construido con gruesas piedras que se encuentran bajo el amplio camino que conduce a la Puerta de la Alcántara, otra de las Puertas de la ciudad. Unió dicha puerta con su cámara privada en la mequita. A ella acudía desde su alcázar sin ser visto por nadie, acompañado por su sequito y servidumbre. También asistía a los oficios ceremoniales en algunos días de la semana.⁹

Las recientes intervenciones arqueológicas de 2007, emprendidas por el Área Arqueológica de la Universidad de Córdoba, han sacado a la luz ci-

por don Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia, 1780, p. 4.

⁸ Guadalupe Pizarro Berengena, “Los pasadizos elevados entre la mezquita y el alcázar omeya de Córdoba. Estudio arqueológico de los *sábâtât*”, *Archivo Español de Arqueología*, núm. 86, Madrid, 2013, pp. 233-249, p. 234. [N. del a.: La ortografía fue actualizada en todas las citas.]

⁹ *Idem*.

mientos de los llamados *sábátat*, que desde el siglo IX unieron la antigua Mezquita Mayor al alcázar andalusí.¹⁰

Estas fábricas proliferaron en ciudades como Madrid y Toledo, con estructura viaria musulmana, un núcleo principal, como será la Medina (ciudad), donde se encuentra la mezquita, la madrasa (escuela religiosa o secular), la alcaicería y las calles comerciales, junto a la cual se distribuyen los barrios residenciales. Las angostas calles de origen árabe de ambas ciudades hallaron en el pasadizo aéreo una estructura que favoreció la privacidad y se erigió como recurso funcional que permitía la fácil comunicación entre dos edificios.

Los pasadizos del Alcázar y la nobleza de Madrid

El traslado de la Corte de Valladolid a Madrid en 1606 propició la reestructuración urbanística de la ciudad, negociada previamente como condición. Una dotación económica concedida a Felipe III facultó el inicio del proyecto remodelador de Madrid desde el mismo Alcázar, sitio donde se construye un pasadizo a su interior con el objeto de comunicar uno de sus patios adaptado como teatro de comedia, con la Cámara Real; así el testimonio:

Hace hecho en el segundo patio de las casas del Tesoro un teatro donde vean sus Majestades las comedias, como se representan al pueblo en los corrales que están deputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas que cuando se les representa en su sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde esté la gente de Palacio, y sus Majestades irán allí de

¹⁰ Javier García-Bellido García de Diego, "Morfogénesis de la ciudad islámica. Algunas cuestiones abiertas y ciertas propuestas explicativas", en Patrice Cressier, María Isabel Fierro y Jean-Pierre Van Staevel (coords.), *Actas del Coloquio L'urbanisme dans l'Occident musulman au moyen âge. Aspects juridiques*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 243-284.

su Cámara por el pasadizo que está hecho, y las verán por unas celosías.¹¹

En 1611 se inició otro proyecto, la construcción del Real Convento de la Encarnación, edificándose un pasadizo que lo comunicó con el palacio, con la finalidad de que las infantas se criasen con las agustinas recoletas y que sirviese, a su vez, como un lugar de recogimiento de la reina en caso de fallecimiento del rey.

Además, se había condicionado el traslado de la Corte apenas se concediera la cesión de unas propiedades a favor de Francisco Gómez de Sandoval Duque de Lerma y su primogénito el Duque de Uceda, que comprenderá también la construcción de tres pasadizos que comuniquen al palacio con el monasterio de Santa Clara, con el "juego de pelota", y con la iglesia de San Gil, como aparece en las crónicas:

Allende del servicio que Madrid hace a su majestad, quieren dar al duque de Lerma las casas que eran del marqués de Poza, que se estiman en 100000 ducados, y asimismo pagar el alquiler de las casas del marqués de Auñón [Melchor de Herrera], y del licenciado Agustín Álvarez de Toledo, para vivienda de los duques de Cea, a las cuales se hace pasadizo desde Palacio, y de ellas al monasterio de Santa Clara, para que pueda ir la Reina; y también se hace otro pasadizo al juego de la pelota, y otro se ha de hacer a la iglesia de San Gil, donde quieren poner frailes descalzos franciscos, como los había en Palacio [Monasterio de San Diego en Valladolid]: lo cual se va disponiendo para que esté hecho para cuando llegaren los Reyes allá, y se derribera una casa principal delante de la iglesia de San Juan para ensanchar las calles.¹²

¹¹ Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857, p. 359.

¹² *Ibidem*, nota 18, pp. 270-271.

El pasadizo que unía al convento de San Gil con el palacio fue derruido en 1621 por orden de Felipe IV, gesto con el que manifestó un profundo rechazo a su padre Felipe III; por otra parte, en el palacio del conde de Uceda se unieron cuatro fundaciones religiosas mediante pasadizos: el convento de los Trinitarios Descalzos de Nuestra Señora de la Encarnación, el convento de dominicas de Santa Catalina de Siena, el convento de capuchinos de San Antonio del Prado y la Casa Profesa de la Compañía de Jesús (figura 1). Un pasadizo más se edificó en 1615 sobre la calle del Prado, majestuoso pasadizo sostenido por un gran arco que unió la tribuna del duque de Lerma con el convento de los Capuchinos con otra tribuna sobre el presbiterio de la iglesia del convento de las dominicas, cuya licencia de construcción tenemos registrada:

En la Villa de Madrid, viernes dieciséis de enero de mil y seiscientos y quince años. En este Ayuntamiento se vio una petición que dio el señor duque de Lerma por la cual dice que quiere hacer un pasadizo desde su casa que tiene en la entrada del prado de San Jerónimo a la iglesia del monasterio de Santa Catalina de Sena, de que su excelencia es patrón que pide a esta Villa le de licencia para hacer el dicho pasadizo que él hará con el ornato y policía que conviene. Y oída esta petición por la Villa y atento la grande voluntad con que siempre está de servir a su excelencia, se le da licencia para que pueda hacer el dicho pasadizo por donde su excelencia fuere servido a quien esta Villa suplica se sirva de mandar se haga con la mayor comodidad y ornato que se pudiere de la calle.¹³

¹³ Bernardo J. García García, "Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma", en *Félix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes / European Science Foundation / Palatium, 2016, pp. 393-438, p. 420.



Figura 1. Detalle del pasadizo sobre la calle del Prado, que comunicaba al palacio del duque de Lerma y el convento de Santa Catalina de Siena (XXXVI) con el de San Antonio de Capuchinos (XXI). Frente a él, al otro lado de la calle Carrera de San Jerónimo, un pasadizo que comunicaba al palacio de la Marquesa del Valle con el convento del Espíritu Santo de la orden de los clérigos menores (XIV). Detalle de la *Topographia de la villa de Madrid*, descrita por don Pedro de Texeira, año de 1656.

El pasadizo de las Descalzas Reales de Madrid

En el palacio que fue del tesorero Alonso Gutiérrez y María de Pisa en Madrid se fundó, años más tarde, un convento de monjas franciscanas de la primera regla de Santa Clara (1559), mejor conocido como monasterio de las Descalzas Reales;¹⁴ en ese entonces, el tesorero Alonso había muerto y su viuda, María Pisa, así como sus hijos tomaron en propiedad una casa frente a las franciscanas, "la que aparece en algunas ilustraciones comunicada con el monasterio por medio de un pasadizo".¹⁵ No hay claridad sobre la fecha de su construcción, pero algunos autores manejan el año de 1582; dicho pasadizo es mencionado en 1608, cuando el conde de

¹⁴ José Miguel Muñoz de la Nava Chacón, "Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. La casa de Capellanes y la de Misericordia", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. LI, Madrid, 2011, p. 58 (pp. 57-99).

¹⁵ *Ibidem*, p. 62.

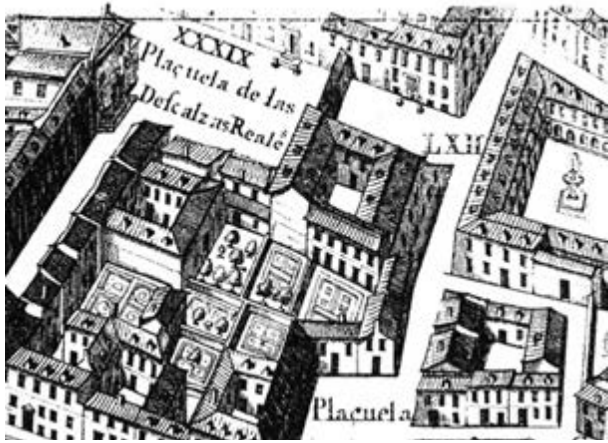


Figura 2. Pasadizo de las Descalzas Reales de Madrid. Detalle de la *Topographia de la villa de Madrid*, descrita por don Pedro de Texeira, año de 1656.

Lerma quiso comprar la propiedad que pertenecía a Diego Gutiérrez de Pisa (figura 2).¹⁶

Existe una excelente litografía de 1758 titulada *Vista de las Descalzas Reales por la calle de Bordadores*, delineada por Villanueva y grabada por Juan Minguet (en el presente, la calle de Bordadores se denomina calle de San Martín); en ella observamos el pasadizo cubierto que comunicaba a los edificios anteriormente citados (figura 3).

Los pasadizos nobiliarios de la Ciudad de Madrid

Como una manera de imitar a la Corte española, la nobleza también se procuró la construcción de pasadizos para comunicarse con las comunidades que estaban bajo su mecenazgo, presenciando así las celebraciones litúrgicas; a cambio de ese privilegio, las instituciones eclesiásticas recibieron el beneficio económico de sus protectores.¹⁷

¹⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹⁷ Cristina de Mora Lorenzo, "El pasadizo en el Madrid de los Austrias (siglo xvii). Pervivencia de elementos arquitectónicos encubiertos de tradición medieval", *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, núm. 6, Madrid, 2004, pp. 259-288, p. 264.



Figura 3. "Pasadizo cubierto del monasterio de las Descalzas Reales", *Vista de las Descalzas Reales por la calle de Bordadores*, delineado por Villanueva y grabado por Juan Minguet, 1758.

Doña Ynes de Guzmán, marquesa de Alcañices, digo que me hallo con poca salud y por esta causa imposibilitada a salir a oír los oficios divinos y hacer otros sufragios a las iglesias que como es razón dejo de cumplir con lo que es tan forzoso y para poderlo hacer querría echar pasadizo de las casas de mi morada que son las de don Fernando de Guzmán mi primo, a la iglesia parroquial de San Juan.¹⁸

Al concepto funcional del pasadizo se le añadió, durante el siglo xvi, el concepto del *decoro*. Así se presentaron peticiones al Ayuntamiento de Madrid para la construcción de estas estructuras con dicha excusa:

Doña Antonia de Medina, viuda de don Antonio de Ubilla secretario que fue de su majestad, hija de don Cristóbal de Medina y hermana del secretario don Cristóbal de Medina ambos regidores de esta villa [...] tiene una casa propia que es en la que vive contigua y dentro del mismo colegio [San Ildefonso de Niños de la Doctrina Cristiana] y se halla la suplicante con pocas conveniencias para mantener en que salir de casa con la decencia correspondiente a su calidad y estado y con dos hijas doncellas, suplica a vuestra señoría se

¹⁸ *Ibidem*, p. 265.

sirva de dar la licencia para que por la dicha casa pueda abrir un paso por donde pasar a la misa que se celebra en el dicho colegio.¹⁹

Virginia Tovar nos señala que eran excepcionales las peticiones para pasadizo por órdenes religiosas, y una de ellas fue solicitada en 1726 cuando Pedro Domínguez, rector del Colegio Imperial de la Orden Jesuita declaró lo siguiente:

[...] que habiéndose dignado el rey de encomendar a la Compañía, la erección de un Seminario de Nobles, que agregado a dicho Colegio Imperial sirva para la educación de la juventud, dice que hasta que se haga el edificio se dispone de la casa propia enfrente que da vista a la calle de Toledo y San Dámaso para situar el Seminario interino, y como han de vivir en ella con algunos seminaristas los Jesuitas, no es decente del estado de éstos salir por la calle cotidianamente a decir misa en la iglesia del Colegio Imperial no conveniente a los seminaristas jóvenes el atravesar la calle a todas horas de la mañana y tarde en que han de concurrir a las lecciones en el patio y aulas de sus estudios; por lo que pedía una pasadizo “en la elevación de segundo alto para dicha comunicación”.²⁰

Razones de utilidad, refiere Virginia Tovar, como “causa de la solicitud de esta peculiar construcción”, pero también razones de intimidación, aunque de distinto matiz al que en otros casos mueven a la nobleza.

Los pasadizos de Toledo

Toledo, ciudad que hoy día muestra su traza musulmana, fue antes asiento de los palacios visigodos, y aún más atrás, de los romanos; en el presente mantiene el pasadizo aéreo como una manera de solventar, por una parte, el entramado de callejuelas

¹⁹ *Ibidem*, p. 261.

²⁰ Virginia Tovar Martín, *op. cit.*, p. 41.



Figura 4. Pasadizo de Cisneros. Tarjeta postal de J. Molina, 1946. Colección de Esther G. Domínguez Fernández.

y la dificultosa orografía de la ciudad; y por el otro, como ostentación nobiliaria.

Esos pasadizos volados son lo que se conoce actualmente como los “Cobertizos” de Toledo, una construcción a cierta altura que comunica edificios para no tener que salir a la calle y que en 1509 fueron prohibidos en las llamadas “Ordenanzas de la construcción” por la reina Juana I de Castilla porque oscurecían las calles; otra pragmática publicada en 1513 reforzaría la anterior. Esas disposiciones regulaban, principalmente, la altura, que debía ser mayor que la de un caballero a caballo armado con su lanza en vertical sobre el estribo, pero si la altura no permitía el paso de éste, el pasadizo debía ser derruido. Además, el llamado “cobertizo” debía estar iluminado las veinticuatro horas y los gastos originados correrían a cuenta del propietario.



Figura 5. "Arquillo del judío", perspectiva inferior. Fotografía de Esther G. Domínguez Fernández, 2019.

Cincuenta años más tarde (1559), el Ayuntamiento de Toledo decidió cumplir con ambas ordenanzas y procedió a derribar "saledizos e corredores e balcones por las delanteras de las casas",²¹ previa inspección realizada entre mayo y septiembre por el corregidor Fernández Vellón y una comisión municipal que determinaron el derribo de 23 voladizos, 47 saledizos y 25 cobertizos por haber sido edificados o reformados después de 1509.²²

Uno de esos pasadizos se encontraba en la casa de Cisneros (figura 4), propiedad que formaba par-

²¹ "Por lo sombrío de las calles, la humedad, la falta de aire y los problemas ante diversas enfermedades, se prohíbe la construcción de cobertizos, saledizos y otras construcciones fuera de la pared". Archivo Municipal de Toledo. Archivo Secreto, caja 4, leg. 1, núm. 40.

²² *Ordenanzas de la ciudad de Toledo recopiladas en 1562*, edición Martín Gamero, 1858.



Figura 6. "Arquillo del judío", perspectiva superior. Fotografía de Esther G. Domínguez Fernández, 2019.

te de la vida urbana del Madrid del siglo XVI. Fue construida en 1537 por el sobrino del célebre cardenal Cisneros, Benito Jiménez de Cisneros. En la actualidad es propiedad del Ayuntamiento de Madrid y, desde 1909, fue objeto de una profunda restauración emprendida por el arquitecto Luis Bellido y González. El pasadizo de Cisneros une a la casa del dicho nombre con la antigua Casa de la Villa.

Cuando los conventos de Santo Domingo el Real y Santa Clara comenzaron a expandir sus propiedades, cada uno construyó un pasadizo para comunicarlas. Es también de destacar el pasadizo de San Pedro Mártir, que pertenecía al convento de dominicos; por otra parte, dentro del barrio judío se encuentra el pasadizo "Arquillo del judío" (figuras 5 y 6), que unía los barrios de la Assuica y del Alacava, o *Al-aqaba* con la judería mayor.



Figura 7. Arco de la calle del Ángel. Fotografía de Esther G. Domínguez Fernández, 2019.



Figura 8. "Arco de Palacio". Fotografía de Esther G. Domínguez Fernández, 2019.



Figura 9. "Arco de Palacio". Fotografía de Esther G. Domínguez Fernández, 2019.

Existen en Toledo modestos pasadizos o "cobertizos" que tratan de unir las viviendas comunes, como son el del callejón de la Soledad, el callejón del Pozo Amargo o el arco de la calle del Ángel (figura 7).

El pasadizo más conocido es el que une la Catedral Primada de Toledo con el palacio arzobispal de la catedral. Construido por orden del cardenal Pedro González de Mendoza en el siglo xv y destruido durante un incendio, se reconstruyó en el siglo xvii por Juan Bautista, a solicitud del arzobispo Bernardo Sandoval y Rojas, siendo conocido desde entonces como "Arco de Palacio" (figuras 8 y 9).²³

²³ Ángel Fernández Collado, *Los informes de visita ad limina de los arzobispos de Toledo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha / Estudio Teológico de San Ildefonso de Toledo, 2002.



Figura 10. "Arco de Palacio", vista inferior. Fotografía de Esther G. Domínguez Fernández, 2019.

Es excepcional la descripción que hace Sixto Ramón Parro en su libro *Toledo en la Mano...*; allí nos describe el pasadizo desde el interior de la catedral:

Tiene salida a la calle este patio por una puerta sencilla que se llama del Taller, y vulgarmente es entendida por del *Locum*, con una escalera de subida al pasadizo que iguala con el nivel del pavimento de la iglesia, y que desemboca en ella por esta sección inferior del hueco de la capilla de San Nicolás [...] La puerta que por la parte de la iglesia da entrada a este pasadizo, es pequeña, pero está lleno su marco (que es de piedra blanca) de preciosos relieves de gusto plateresco, entre los que se ven niños, trofeos, mascarones y otros juguetes de lindo capricho y esmerada ejecución, teniendo esculpido sobre su clave el escudo de armas del Cardenal D. Juan de Tavera en cuyo tiempo debió labrarse [...] Dos puertas, que se ven en el muro frente a los gigantes, comunican con otras habitaciones que van a parar al pasadizo del palacio arzobispal

y por ellas viene el Prelado cuando gusta a las tribunas que dejamos mencionadas.²⁴

Acaso por las características mismas de la traza, los pasadizos españoles aparecieron de manera frecuente como una solución práctica a las necesidades de sus moradores. No ocurrió así en la Nueva España, en donde debido a las rectilíneas calles y los espacios bien definidos, aquel elemento arquitectónico pasó prácticamente inadvertido. De hecho, el único pasadizo que existió en la Ciudad de México durante el periodo novohispano fue motivo de enconada disputa por los vecinos, que se sintieron afectados por la presencia de una construcción que era muy parecida al "Arco de Palacio" en Toledo (figura 10).

²⁴ Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos: y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua Corte de España, con una explicación sucinta de la misa que se titula Muzárbabe, y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la santa iglesia primada*, Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857.

Un pasadizo cubierto en México

Los pasadizos cubiertos que existieron durante el virreinato en México no están documentados, y por ello su número es desconocido. El único del que se posee registro hasta el momento fue erigido en la Ciudad de México en 1575 y sus vestigios todavía se observan en el muro de su antiguo noviciado.²⁵

El convento de San Agustín de México

Cuando los primeros agustinos arribaron a la Ciudad de México el 7 de junio de 1533, fueron recibidos en el convento de Santo Domingo, lugar en el que se mantuvieron hasta que consiguieron una casa temporal (como así ocurrió cuando la encontraron en la calle de Tacuba) al tiempo que solicitaron al Ayuntamiento un solar para construir su convento.²⁶

El solar otorgado a la orden agustina quedó al suroeste de la plaza de armas, en la parcialidad conocida como de San Juan Moyotla, dentro de la traza española,²⁷ pero fuera de la firmeza del islote don-

de se fundó México-Tenochtitlan; el sitio otorgado resultó ser muy fangoso, motivo por el cual los indígenas le llamaban *tzoquipan* (donde hay mucho lodo). Es importante aclarar que si bien existía una parcialidad y un barrio con el nombre de Tzoquipan, los indígenas usaron la palabra para referirse al terreno lodoso que se encontraba alrededor de toda la traza española.²⁸

No debieron tardar demasiado en emprender las obras del futuro convento agustino y, aunque no hay datos sobre su inicio y término, ya estaba en funciones cuando se colocó la primera piedra para la iglesia, el 28 de agosto de 1541, obra que concluyó en 1587.²⁹ El *Plano de Upsala*, levantado en 1550, muestra el convento e iglesia de San Agustín terminados, aunque ésa debió ser una libertad que se tomó el autor del mismo.

Convento e iglesia ocuparon toda una manzana y aun así les fue insuficiente el espacio, toda vez que en él se congregaban “muchos religiosos honrados, gente grave y de letras que la habita”, además de los que concurrían todo el tiempo para alivio de sus necesidades y consuelo, así como asistencia “a actos de letras y públicas conclusiones”.³⁰ Cuando hubo necesidad de abrir un noviciado, los agustinos resolvieron adquirir —en fecha incierta— unas casas detrás de la iglesia (calle de por medio), y decía García Icazbalceta que “para atravesar cómodamente la calle sin bajar a ella, construyeron sobre un arco un *pasadizo cubierto*, al nivel del primer piso”.³¹

²⁵ El caso de este pasadizo lo presenté por vez primera en coautoría con la arqueóloga América Malbrán Porto, el 27 de septiembre de 2011, en el XVI Simposio Román Piña Chan, con el título: “Problemas en la calle del Arco. El antiguo arco de San Agustín”; posteriormente, el tema lo presentamos en coautoría con el arqueólogo Enrique Méndez, en el Primer Coloquio de Arqueología Histórica con el título “Del puente que atravesó una calle sin tocarla”, ambos con un enfoque arqueológico e histórico; el último apareció publicado como parte de las memorias del coloquio, en: Enrique Tovar Esquivel, América Malbrán Porto y Enrique Méndez, *Las contribuciones arqueológicas en la formación de la historia colonial*, México, INAH, 2014, pp. 25-39. Una revisión histórica del mismo la publicamos a manera de artículo de difusión en Enrique Tovar y América Malbrán, “El increíble arco de San Agustín”, *Relatos e Historias en México*, año XI, núm. 130, México, junio de 2019, pp. 16-25.

²⁶ Manuel Romero de Terreros, *La iglesia y convento de San Agustín*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1985, p. 5.

²⁷ Alfonso Caso, “Los barrios antiguos de Tenochtitlan y Tlatelolco”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, t. XV, núm. I, México, enero-marzo de 1956, pp. 7-63.

²⁸ Vid. plano Manuel Francisco Álvarez, *Algunos datos sobre cimentación y piso de la ciudad de México y nivel del lago de Texcoco a través de los siglos*, México, Talleres Tipográficos de José Ballesca, 1919, entre pp. 14 y 15.

²⁹ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 6; Alfonso Toro, *La cántiga de las piedras*, 2ª ed., México, Editorial Patria, 1961, p. 365.

³⁰ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Tierras, exp. 1, f. 1v.

³¹ Joaquín García Icazbalceta, *Obras*, México, Imprenta de V. Agüeros, 1896, p. 419. Las cursivas son añadidas.

El pasadizo o arco de San Agustín

Si bien todavía no es claro el momento en que los agustinos adquirieron las casas para noviciado, el arco ya se encontraba en funciones hacia 1575, por lo que los frailes hicieron una insólita petición al virrey don Martín Enríquez: solicitaron la calle que en aquél entonces se llamaba “calle del Hospital de Nuestra Señora al tianguis de San Juan” (en el presente, calle República de El Salvador),³² para incorporarla con el noviciado al resto del conjunto conventual. Así lo recordaba Alonso Ortiz en 1597, cuando por segunda vez los frailes agustinos volvieron a solicitar la misma merced, que les fue negada desde 1575. Ortiz declaraba que:

[...] los dichos religiosos habrá veinte años, gobernando don Martín Enríquez, antecesor de vuestra señoría ilustrísima, pretendieron la dicha merced y visto personalmente por el dicho visorey, considerando los muchos inconvenientes que de hacerles la dicha merced, se le hacía a esta República y vecinos de ella, tan solamente por acomodar los dichos religiosos le dio licencia y permiso que pudiesen hacer *un arco por lo alto de la calle, cerrado*, que es el que hoy tiene la dicha calle para que por él pudiesen pasar de la otra parte desde el dicho convento a casas que los dichos religiosos tienen y con esto remediaron su necesidad y quedaron contentos y excluidos para pedir sobre esta nueva merced.³³

No sería ése el único testimonio que recordaría aquel suceso, que con seguridad fue ampliamente comentado en la ciudad y generó numerosos registros documentales, producidos principalmente por los afectados. Es así como tenemos el reclamo de la señora Inés de las Casas, viuda de Diego Agun-

³² El hospital al que hacían referencia era el hospital de Nuestra Señora de la Purísima Concepción y Jesús Nazareno. AGN, Tierras, exp. 1, f. 10.

³³ *Ibidem*, fs. 3-3v.



Figura 11. Detalle de *La muy noble y leal Ciudad de México o Plano del conde de Moctezuma*, atribuido a Diego Correo, 1690. Biombo. Museo Nacional de Historia, México.

dez, quien recordaba que el virrey don Martín Enríquez no les quiso hacer la merced de darles la calle, sólo les concedió “hacer un arco que pasase desde el dicho convento por encima de la calle para su servicio”.³⁴ Otra misiva del mismo tono fue la de Alonso Ortiz, quien añadiría que a los agustinos se les autorizó construir “un pasadizo alto y cubierto dejando libre la dicha calle”³⁵ (figura 11).

El permiso del virrey don Martín Enríquez para la construcción del pasadizo cubierto se otorgó el 8 de julio de 1575, condicionando su altura. Señala Romero de Terreros que al menos debería tener dos picas de alto para que no impidiera el paso de la gente sobre la calle,³⁶ ese mismo año comenzó su construcción, tal y como lo señala el *Libro del depósito de este monasterio de nuestro padre San Agustín de México que comienza a primero de junio de 1569 años...* texto en la que aparece la declaración del padre obrero sobre el gasto que llevaba hasta septiembre de 1575 en la “obra del arco”.³⁷

³⁴ *Ibidem*, f. 5.

³⁵ *Ibidem*, f. 12.

³⁶ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 9 y 10.

³⁷ Si bien Báez Macías no señala la cantidad gastada en el pasadizo, es sin duda valiosa su aportación al aproximarnos a la fecha

Ahora bien, la altura permitida de dos picas para el pasadizo se aproxima a los diez metros, ya que una pica (lanza española muy larga usada en formaciones militares) ronda los cinco metros de longitud; sin embargo, nunca se llegó a esa altura, toda vez que existe una altura aproximada de cinco metros (una pica) en el arranque del arco (todavía visible en el muro del antiguo noviciado) y es probable que en el punto más alto del arco en la parte media de la calle del mismo nombre alcanzara una altura de seis metros.

El pasadizo estuvo sostenido, como ya se ha mencionado, por una estructura en forma de arco, y es probable que se utilizara piedra careada, en tanto que el resto debió construirse con madera; cabe señalar que el pasadizo estuvo completamente cerrado a la vista de la gente, pero los frailes podían mirar al exterior gracias a cuatro ventanas que, además, daban iluminación al pasillo. La obra erigida fue notable y única en su tiempo, por no repetirse otra igual en la Ciudad de México durante el virreinato.

El pasadizo cubierto de San Agustín comunicó por 250 años al desaparecido convento con el noviciado agustino, sobre la antigua calle del Hospital de Nuestra Señora, luego calle del Arco de San Agustín —o simplemente calle *del Arco*— y, como se refirió, actual calle República de El Salvador, entre Isabel la Católica y 5 de Febrero, donde en el presente se encuentran las instalaciones de la farmacia París, en el número 81. Así, aquella solución, si bien fue satisfactoria para los agustinos de ese tiempo, no lo fue para quienes habitaron el convento 22 años después, ya que, como se mencionó, solicitaron nuevamente merced al virrey conde de Monterrey para apropiarse de la calle del Arco, toda vez que:

[al] ser la calle poco pasajera y que en el tiempo de las aguas se hace laguna de que resulta total daño y detrimento al templo e iglesia que tanto dinero ha costado a su majestad y tanto trabajo y continua diligencia en su fábrica y edificio a los padres antiguos pasados y presentes. Y a que en un extremo de la calle vienen a parar y para en casas viles de indios y de poco valor y porque otro tuerce hacia una acequia y solar despojado donde no se espera que jamás habrá edificio y que cuando le haya tiene otras muchas calles principales, salidas y entradas, de manera que considerándose como es justo se considere de cerrarse, no hay perjuicio de tercero ni de la república ni falta de policía en los edificios que hay habiendo si cualquiera con el dicho monasterio antes parece que tendrá más ornato.³⁸

Los vecinos que se manifestaron anteriormente contra el cierre de la calle volvieron a escribir al virrey, y a las cartas de Alonso Ortiz y de la viuda Inés de las Casas, Cristóbal Gutiérrez de la Cruz y Catalina Agundez, se sumaron algunos que parecían no ser afectados, como la priora y las conciliarías del convento de San Jerónimo. Los habitantes del sur de la ciudad pidieron que se mantuviera la calle como estaba, puesto que los agustinos ya tenían un pasadizo para comunicarse con su noviciado.

El conflicto entre vecinos y los habitantes del convento se alargó por años, hasta que en diciembre de 1602 el asunto llegó hasta el rey, quien tomó cartas en el asunto y, tras revisar el expediente determinó que la Audiencia de México había actuado correctamente, ratificó la decisión de ésta, con lo que negó el permiso a los frailes agustinos para cerrar la calle el 9 de junio de 1603, debiendo conformarse aquéllos con el arco que ya tenían.³⁹ Más de cincuenta años pasaron desde que el pasadizo de San Agustín se había construido y la gente era tes-

de construcción del mismo. Eduardo Báez Macías, "El convento de san Agustín de la Ciudad de México. Noticias sobre la construcción de la iglesia", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 63, México, 1992, pp. 35-55, p. 40.

³⁸ AGN, Tierras, exp. 1, f. 2.

³⁹ AGN, Reales Cédulas, vol. 34, f. 33; y vol. 35, f. 34.

tigo de su buena manufactura; de ello dejaría testimonio Pedro Marmolejo en su *Loa Sacramental en metaphora de las calles de México* (1636):

No os acobarde el temor
que en la tempestad pasada
la calle del Arco muestra
bonansibles las borrascas.⁴⁰

¡Este verso es una perla! Su autor no sólo nos refiere la solidez de su construcción, sino que hace memoria de “la tempestad pasada”; es decir, de las lluvias torrenciales que del 21 al 22 de septiembre de 1629 terminaron por inundar la Ciudad de México y que la mantuvieron en ese estado durante cinco años,⁴¹ mientras que el arco se mantuvo bonancible ante las borrascas. “Bonancible” es voz marítima que significa sereno y apacible; por lo que el autor magnificó su fortaleza y serenidad ante la borrascosa etapa de la inundación.⁴²

El pasadizo en la cartografía histórica

No existe, hasta el momento, un plano arquitectónico o siquiera un boceto que muestre la construcción del pasadizo de San Agustín; sin embargo, los planos y mapas de la Ciudad de México que se levantaron durante el periodo virreinal muestran la estructura volada, misma que puede observarse en la cartografía urbana desde tres puntos cardinales.

Visto desde el oeste, el pasadizo parece mostrarse por vez primera, justo detrás de la iglesia de San

⁴⁰ Luis González Obregón, *Las calles de México*, 9ª ed., México, Ediciones Botas, 1990, t. II, p. 219.

⁴¹ Bernardo García Martínez, “La gran inundación de 1629”, *Arqueología Mexicana*, vol. 12, núm. 68, México, 2004, pp. 50-57.

⁴² *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726, p. 645.

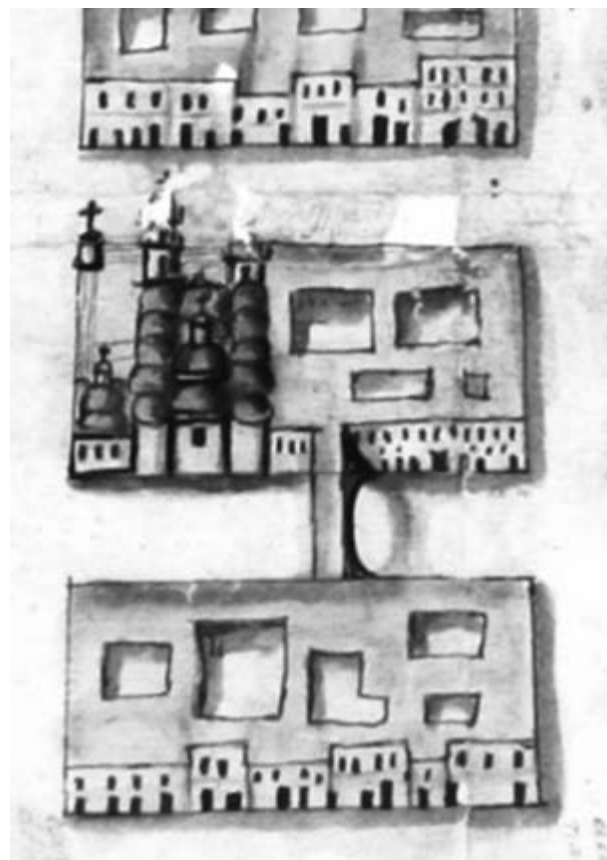


Figura 12. Detalle del *Plano de la Ciudad de México*, de Antonio Álvarez y Miguel Rivera, 1720. Centro de Estudios de Historia de México.

Agustín en el plano de Juan Gómez de Trasmonte en 1628 en su *Forma y levantado de la Ciudad de México*; aunque ciertamente, la perspectiva no ayuda mucho. Será el *Plano del conde de Moctezuma* o *La muy noble y leal Ciudad de México* (1690), atribuido a Diego Correa, el que mostrará con mayor claridad, la presencia del pasadizo en arco del convento agustino.

Sin embargo, las mejores representaciones del arco-pasadizo de San Agustín nos lo ofrece el siglo XVIII. En el *Plano de la Ciudad de México de 1720*, levantado por Antonio Álvarez, alarife mayor de la ciudad, y Miguel Rivera, tenemos por primera —y única— vez, una mirada desde el sur, en él se observa un techo de terrado y su sostén en forma de arco, mismo que proyecta una sombra sobre la calle que llevaba su nombre (figura 12).



Figura 13. Detalle del *Plano de la Ciudad de México*, de Pedro de Arrieta, 1737. Fotografía de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

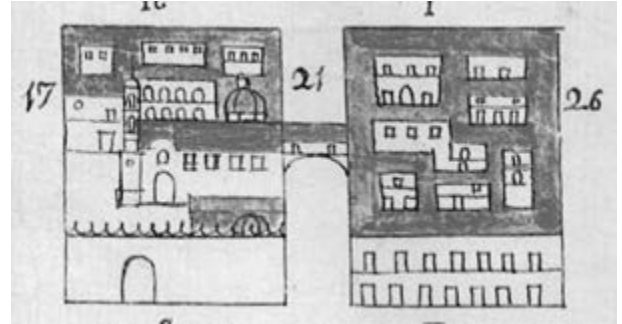


Figura 14. Detalle del Cuartel Mayor No. 3, Antonio de Rojas Abreu (encargado), 1753. AGN, núm. de catálogo 41590, neg. 978/2132; ramo civil, vol. 1496, f. 242.

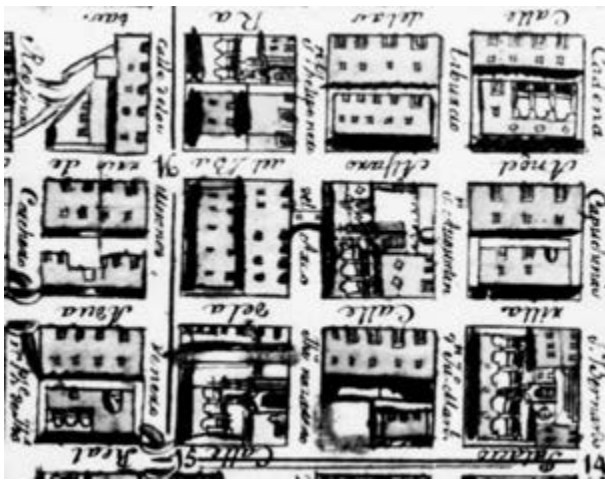


Figura 15. Detalle del *Plano de la Ciudad de México*, de José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1750. Archivo General de Indias, Mapas y planos, México, 178.

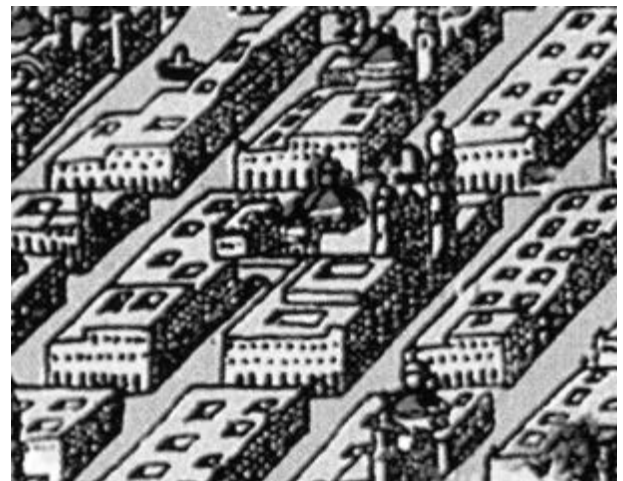


Figura 16. Detalle de la *Planta y descripción de la imperial Ciudad de México en la América*, Carlos López (delineó), Diego Troncoso (grabó), 1760.

Le seguirá otro plano que no desmerece al anterior, todo lo contrario, y el cual muestra más detalles sobre sus acabados. Se trata del *Plano de la Ciudad de México*, firmado por Pedro de Arrieta en 1737 (figura 13). Visto desde el oeste, se observa la estructura en arco que sostiene al pasadizo cubierto con dos ventanas que miran al punto cardinal ya mencionado. En 1753 sería levantado un plano seccionado de la Ciudad de México, el *Cuartel Mayor No. 3*, del que estuvo encargado Antonio de Rojas Abreu (figura 14). Éste se trazó con la misma orientación que el plano anterior, y muestra un delineado más sencillo, aunque el pasadizo sigue mostrando sus dos ventanas que miran al oeste.

Es preciso regresar a 1750 porque el *Plano de la Ciudad de México*, levantado en ese año por José

Antonio de Villaseñor y Sánchez (figura 15), nos ofrece una perspectiva distinta del pasadizo de San Agustín, ya que muestra la cara que mira hacia el este, y se observa que de ese lado también tuvo un par de ventanas.

En la *Planta y descripción de la imperial Ciudad de México en la América*, delineado por Carlos López y grabado por Diego Troncoso en 1760, se observa la fachada que mira al oriente, y fuera de la estructura en arco, carece de mayor detalle, ya que muestra el pasadizo cubierto sin ventanas (figura 16). Los planos posteriores a este año comienzan a delinear-lo sin detalle alguno, al punto de sólo verse como una extensión que une dos manzanas a través de un par de líneas.

“Condenar un pasadizo”

Durante el siglo XVIII, el pasadizo o arco de San Agustín continuó con su “bonancible” existencia hasta el 5 de agosto de 1791, fecha en que el prior del convento agustino fray Manuel de Ovin recibió la notificación del secretario del Cabildo de la Ciudad de México, en la que se informaba que en el término de 15 días debía demoler el arco ubicado en la calle de su nombre por resultar peligroso a los transeúntes.⁴³ Aunque fray Manuel de Ovin no estaba en desacuerdo con derribar el arco y así lo asentó en carta del 8 de agosto, manifestaba que el monasterio no contaba con fondos suficientes para hacerlo, por lo que suplicaba se revocara la orden, o al menos, la suspendieran temporalmente.⁴⁴

El cabildo de la ciudad temía que se desplomara a corto plazo, afectando a los coches que circulaban por la dicha calle; además de ser un “obstáculo para la vista”. A ello respondió el prior de la orden agustina: “No negamos señor el que es constantemente cierto lo segundo; y que lo primero puede suceder; pero también lo es el que en más de doscientos años que lleva de fabricado dicho arco, no se sabe, ni hemos oído decir que coche alguno hubiese experimentado perjuicio”.

En lo que tocaba “al embarazo de la vista”, el prior aseguraba “que a ninguno perjudica más que a nosotros mismos; respecto a que nuestras inmediatas fincas se alquilan menos favorablemente o a menos precio por el estorbo referido del dicho arco” y cuyo uso, ya no era tan indispensable, toda vez que el noviciado era en esos días “menos necesario que la copia precisa de reales para su indispensable subsistencia”.⁴⁵

Se acordó que pasaran los maestros mayores de la Ciudad de México para informar sobre las condi-

ciones del arco, sus riesgos y costos de demolición. Los arquitectos que acudieron a levantar el informe fueron Joseph Damián Ortiz (académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España y maestro mayor de la Ciudad de México) e Ignacio de Castera (maestro mayor de la catedral y de la Ciudad de México).

El primero se presentó el 19 de agosto e informó que la demolición del arco no lastimaría la construcción de la sacristía del convento, “porque éste se halla fuera de la dirección de sus paredes y empujes y mucho menos la iglesia como tan distante”. El costo para derribarlo y tapiar las puertas de comunicación ascendería a 200 pesos.⁴⁶ El segundo arquitecto acudió a la calle del arco 18 días después con el objeto de reconocer el pasadizo, señalando que la antigua construcción estaba unida al noviciado y sacristía, pero que no corrían riesgo siempre y cuando se fortificaran, presupuestaba la demolición en mil pesos.⁴⁷

La sala capitular de México informaba al virrey que la demolición del pasadizo podría favorecer a los religiosos agustinos, toda vez que “el beneficio de que la Casa que les sirve ahora de noviciado, y de que no hay necesidad, la pueden convertir en finca valiosa”.⁴⁸

El 28 de septiembre de 1791, el prior fray Manuel de Ovin solicitó nuevamente la suspensión de la demolición de arco, dando la impresión de olvidar su primera exposición. La razón era que no tenía lugar para mover las imágenes sagradas que estaban en el noviciado ni sitio para trasladar a “los delincuentes encarcelados en la cárcel del noviciado” al convento; en esta ocasión, el virrey conde de Revillagigedo escuchó al prior y ordenó la suspensión de la demolición del arco; por otra parte, orde-

⁴³ AGN, Tierras, vol. 3591, exp. 7, f. 104.

⁴⁴ *Ibidem*, f. 105.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ *Idem*.

naba al ingeniero Miguel Costanzó informara sobre la estrechez del convento.⁴⁹

El ingeniero Costanzó acudió al convento el 6 de octubre de 1791 para levantar un informe sobre sus condiciones, presentó una breve descripción del convento y del noviciado y de las posibilidades de construir este último dentro del convento ya que, como se ha mencionado, “para su comunicación mutua, se construyó el arco”, que es el que se trataba de demoler y al final no se hizo en ese año.⁵⁰ De nuevo las autoridades de la ciudad intentarían la demolición del arco en 1803 pero tampoco lo consiguieron.

Para 1820, el arco de San Agustín se encontraba en estado ruinoso y opuesto “a las reglas de policía en lo que respecta a la hermosura de la ciudad”; el reverendo padre provincial no se oponía a la medida, estaba de acuerdo con su destrucción, “pero también exige que se le permita reedificarlo, pues es el tránsito por donde se pasa al noviciado”.⁵¹ El último registro documental es del 17 de octubre de 1820, en el cual se informa que, para evitar una desgracia, se procediera a la demolición del arco. El pasadizo de San Agustín estaba condenado, como muchos otros pasadizos en tierras peninsulares. El siglo XIX vería la destrucción de muchos de ellos en España y una frase comenzó a flotar en el ambiente: “condenar un pasadizo”, cuyo significado, de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española* de 1817 (y no antes), remitía a “quitar el uso de él clavándole o tapándole”.⁵² No sorprende que la frase no existiera antes, sino que nace precisamente en un periodo en que los pasadizos, por su antigüedad, estaban en desuso y “condenados” a su destrucción.

En el particular caso del arco de San Agustín de México, no hay precisión sobre su destrucción; Ma-

nuel Ramírez Aparicio escribió que el pasadizo fue demolido en 1821,⁵³ lo que es congruente con los documentos que ordenan su destrucción. Por otra parte, Antonio García Cubas señaló que el gran arco cubierto fue destruido en 1823.⁵⁴ En la *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, Artemio de Valle Arizpe sitúa su destrucción hacia 1825;⁵⁵ finalmente, Manuel Romero de Terreros afirmaba que el pasadizo se mantuvo hasta 1828 “en que fue demolido”,⁵⁶ aunque durante cien años más la vía conservó el nombre de calle del arco de San Agustín; mas ese detalle no es lo único que queda de él. En el presente todavía se conserva el antiguo noviciado de San Agustín, que ostenta el núm. 81 de la calle de República de El Salvador. El inmueble tuvo un uso posterior de vecindad y hoy día es una extensión de la farmacia París. La construcción, de dos plantas, tiene en su entrada principal un medallón rodeado de guirnalda y remata con una corona en cuyo centro fue labrada la imagen de la Virgen de Guadalupe, conserva marcos de chiluca, cinco balcones y barandales de fierro forjado.⁵⁷

No todos los balcones son iguales, pues el del extremo derecho es distinto, mantiene la impronta del vano que tuvo a partir del arranque del antiguo pasadizo a los cinco metros de altura, y que fue tapiada con posterioridad a su destrucción (figura 17).

⁵³ Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos en México*, México, Innovación, 1979, p. 289.

⁵⁴ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, 1904, p. 110.

⁵⁵ Artemio de Valle Arizpe, *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, México, Jus, 1977, p. 347, nota 10.

⁵⁶ Manuel Romero de Terreros, *La iglesia y convento de San Agustín*, 2ª ed., México, UNAM, 1985 [1950], p. 10.

⁵⁷ Ignacio Angulo Villaseñor (coord.), *Zona Monumental del Centro de la Ciudad de México, primera etapa: estudio de las manzanas comprendidas entre las calles de República de Uruguay, al norte, de Regina, al sur, San Juan de Letrán, al oeste y Anillo de Circunvalación*, México, SEP-INAH, 1976 (Científica, 37), p. 29.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ AGN, Indiferente Virreinal, exp. 28.

⁵² *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Real, 1817, p. 643.



Figura 17. Fachada de la casa núm. 81 en la calle de República de El Salvador. Fotografía de Enrique Tovar.

Es notable el cambio de color del tezontle en esa área, que coronaba con un dintel interno compuesto por cinco bloques de piedra chiluca careada que dan un ancho aproximado de 1.26 metros (ancho que debió poseer el pasillo); en ese punto lo más sobresaliente es el grabado que sólo los religiosos agustinos podían leer: DEL REAL SANTUARIO DE CHALMA ABRIL 29 DE 84 (figura 18). Hoy, a la vista de todos, el dintel del antiguo pasadizo continúa siendo un texto invisible en el andar diario de las personas que pasan por el lugar. En tanto, al otro extremo de la calle se perdió toda huella arquitectónica de la existencia del arco debido a una nueva construcción.

Un pasadizo cubierto en Guatemala

A pocos años de haberse construido el arco de San Agustín (1575) en la Ciudad de México, un pasadizo cubierto fue construido en la Capitanía General de Guatemala por razones similares; y al igual que aquél, es el único documentado para el periodo virreinal en esa zona, con la salvedad de que de éste todavía existe su antigua construcción.⁵⁸

⁵⁸ Agradezco al colega guatemalteco Bayron Francisco Hernández Morales por la información que me remitió para escribir sobre el arco de Santa Catalina.



Figura 18. Dintel del pasadizo de San Agustín, leyenda: "DEL REAL SANTUARIO DE CHALMA ABRIL 29 DE 84". Fotografía de Enrique Tovar.

El convento de Santa Catalina Virgen y Mártir

El pasadizo guatemalteco al que hacemos alusión fue levantado para el convento de monjas de Santa Catalina Virgen y Mártir, fundado en 1609 por cuatro religiosas del convento de la Inmaculada Concepción,⁵⁹ pues éste último se encontraba, según la autora Elizabeth Bell, con sobrepoblación.⁶⁰

El terreno no permitía un futuro crecimiento del convento, por lo que en 1610, el capitán Alonso de Cuellar dispuso del capital para construir iglesia y convento en otro predio cercano, estrenándose el templo el 15 de septiembre de 1647.⁶¹ El convento de Santa Catalina, a diferencia del monasterio de la Concepción, tenía alumnas internas, por lo que las solicitudes para su ingreso eran mayores, toda vez que se prefería el internamiento de las niñas. Tal fue su predilección que era necesario ampliar los espacios conventuales, por lo que la madre abadesa solicitó licencia al Ayuntamiento de 1693 para cerrar la calle situada entre la de Mercaderes y la que sigue al poniente (hoy 2ª calle, entre 5ª y 6ª avenidas), para incorporar "al cuerpo del monasterio las casas que habían pertenecido a Juan de Alarcón y a Francisco Contreras; y el Ayunta-

⁵⁹ Elizabeth Bell, *La Antigua Guatemala: La ciudad y su patrimonio*, Guatemala, Antigua Tours, 2006, p. 111.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 207.



Figura 19. "Arco de Santa Catalina en 1870, aprox.", tomado de *Supplement of Harper's Weekly*, publicado el 22 de julio de 1871.



Figura 20. "Arco de Santa Catarina. Antigua Guatemala", tomado de *La Ilustración Guatemalteca*, vol. I, núm. 23, Guatemala, 1 de julio de 1897, p. 327.

miento no autorizó tal cierre, surgiendo de aquí el proyecto del Arco de Santa Catalina".⁶²

El Arco de Santa Catalina

En 1693 ocupaban el convento 105 monjas y 250 criadas, por lo que la abadesa Ana de la Natividad adquirió, por 6150 pesos, la casa donde vivió el escribano Nicolás de Maeda, situada al oriente del templo de Santa Catalina, calle Real de por medio, con el objeto de que se construyera en ese lugar más celdas para las monjas y las novicias;⁶³ en tanto que en las casas que pertenecieron a Juan de Alarcón y a Francisco Contre-ras pretendían construir un colegio.⁶⁴ En julio de 1693, el procurador del convento, don Diego Rodríguez de Menéndez solicitó al Ayuntamiento el permiso para construir "un tránsito o pasillo, uniendo el coro de la iglesia con la casa recientemente adquirida".⁶⁵

El síndico del Ayuntamiento, el señor Antonio Barona y Villanueva, otorgó la licencia siempre y cuando se dejara la calle "exenta, de manera que los

estribos de dicho arco no salgan a la calle, sino que nazcan dentro de sus pertenencias".⁶⁶ La obra dio así inicio, pero apenas se tenían listos los materiales cuando fue interpuesta una solicitud de suspensión, por los propietarios de las casas de la dicha calle, quienes se sentían afectados por lo que parecía serles un estorbo.⁶⁷

El pleito duró unos meses: en agosto el Ayuntamiento confirmaba la licencia otorgada a las monjas para la construcción del pasadizo y el 5 de diciembre, la Real Audiencia ratificaba lo hecho por el Ayuntamiento,⁶⁸ con lo que se reanudó la construcción del pasadizo del convento, el cual quedó terminado en 1694 (figuras 19 y 20). Al fin terminaban las obras de un arco que serviría "de viaducto a las religiosas que habitaban el convento a fin de que pasasen a la huerta del mismo, que se encontraba al oriente de aquél, sin que fuesen vistas por los profanos".⁶⁹

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ *Idem*. Quienes estuvieron en desacuerdo con la licencia otorgada a las monjas fueron el capitán Francisco Javier del Folgar, el alférez Nicolás de Valenzuela, don José y doña Juana Dávila y Monroy, el bachiller presbítero Pedro Carmelo, doña Manuela Fuentes y Cerda y doña Serafina de los Ángeles y Gramajo.

⁶⁸ José Joaquín Pardo, Pedro Zamora Castellanos y Luis Luján Muñoz, *op. cit.*, p. 209.

⁶⁹ "Arco de Santa Catarina", *La Ilustración Guatemalteca*, vol. I, núm. 23, Guatemala, 1 de julio de 1897, p. 332.



Figura 21. Pasadizo de Santa Catalina, Antigua, Guatemala. Fotografía de Enrique Tovar, 2016.

A partir de entonces, el pasadizo soportó el paso del tiempo y los fenómenos naturales, entre ellos, los movimientos sísmicos; aunque su empleo por las monjas finalizó alrededor de 1801, cuando se intentó vender parte del convento a Manuel José Acevedo, aunque él no efectuó el pago y nuevamente se puso a la venta en 1805; en esta ocasión sí se concretó, y el comprador fue Manuel Silvestre Tovar.⁷⁰ A través de los años, la construcción dio nombre a la calle donde actualmente se encuentra el pasadizo, mismo que es descrito por el arquitecto Osmín de la Maza cuando lo restauró en 2017:

El pasadizo tiene una estructura pentagonal. Una rampa emerge, en el lado oeste, desde una de las crujiás del claustro que estaba detrás de la iglesia hasta un tercio de la luz del arco. A partir de aquí, hay una plataforma lisa ligeramente inclinada hacia el este, que comunicaba con una nueva rampa que descendía hacia los nuevos solares del convento de Santa Catalina.

Dado que el pasadizo había de estar cerrado para evitar las miradas indiscretas y cubierto, para proteger a las monjas de la lluvia, la iluminación llegaba

⁷⁰ Osmín de la Maza y Alberto Garín, *El arco de Santa Catalina. La Antigua Guatemala*, Guatemala, Universidad Francisco Marroquín, 2018, p. 7.



Figura 22. Pasadizo de Santa Catalina, acercamiento, Antigua, Guatemala. Fotografía de Enrique Tovar, 2016.

por los dos grandes ventanales, bajo arcos de medio punto, que quedaban sobre cada una de las rampas, en las caras oeste y este del arco. Ambos ventanales volcaban sobre los claustros de las monjas, lo que evitaba romper la clausura.⁷¹

A mediados del siglo XIX, por iniciativa del corregidor del Departamento, don José María Palomo y Montúfar, el pasadizo fue reparado.⁷² Al arco le fue construida una torrecilla con un reloj, instalado hacia 1861, cuya maquinaria fue fabricada en el taller de Morez-du-Jura, Francia, por los relojeros Lamy y Lacroix, y que todavía es visible en una litografía titulada “Arco de Santa Catarina. Antigua Guatemala”, la cual se publicó en *La Ilustración Guatemalteca* (figura 20), del 12 de julio de 1897. Ahora bien, la torre fue reparada hacia 1900 y en 1902, recibiendo trabajos de conservación hasta 2017 (figuras 21 y 22).

Los pasadizos cubiertos en el siglo XX

Triste sería apuntar que los pasadizos cubiertos perdieron su vigencia en la actualidad; sin embargo, los arquitectos siguen incluyendo este elemento en

⁷¹ *Ibidem*, p. 4.

⁷² *Ibidem*, p. 8.



Figura 23. Pasadizo del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo, acercamiento. Fotografía de Esther G. Domínguez Fernández, 2019.



Figura 24. Pasadizo del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo. Fotografía de Esther G. Domínguez Fernández, 2019.

algunas de sus obras, y si bien observaron un decaimiento en su construcción (y más aún, una destrucción general) durante el siglo XIX, los volvemos a encontrar en el siglo XX, mas a partir de entonces ya no son espacios totalmente cerrados, sino que suelen mostrar su pasillo interno, aunque algunos de ellos tienden a ser semiprivados, pero en general la sensación de encierro se ha perdido.

Pasadizo del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo

Por su belleza, destaca un pasadizo que fue construido a inicios del siglo XX, y que unió dos espacios del Colegio de Doncellas Nobles, erigido por el cardenal Silíceo en 1551,⁷³ con una ampliación construida entre 1900 y 1903, calle de por medio; el nuevo edificio que habría de conectarse fue diseñado por el arquitecto Santiago Castellanos. Toda vez que existía una calle entre ambos edificios, se construyó el pasadizo aéreo “a modo de cobertizo, que difiere y se significa de los famosos cobertizos de la capital al utilizar el hierro como material” (figuras 23 y 24).⁷⁴

El pasadizo de la calle del Obispo de Barcelona

Construido en 1928 por el arquitecto Joan Rubió i Bellver, quien fuera discípulo de Antoni Gaudí, es uno de los pasadizos más sobresalientes en Barcelona y es conocido como el “Puente del obispo” (figura 25). Sirvió de acceso a varios presidentes de la Generalitat entre la Casa dels Canonges (los canónigos) y el Palau de la Generalitat, ya que la Casa dels Canonges fue la residencia oficial de los presidentes

⁷³ El edificio fue posteriormente restaurado por orden del cardenal Francisco Antonio Lorenzana; las obras las dirigió el arquitecto mayor de la villa de Madrid, don Ventura Rodríguez. Ángel Santos Vaquero, “La vida en el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo”, *Hispania Sacra*, vol. 69, núm. 139, Madrid, 2017, p. 150.
⁷⁴ *Ibidem*, p. 151.

de la Generalitat, Francesc Macià, Lluís Companys y Josep Tarradellas.

El nombre del puente rememora al obispo Manuel Irurita Almandoz, natural de la localidad de Larráinzar (Navarra, España), quien fue fusilado durante la Guerra Civil española y cuyos restos están enterrados en la capilla del Cristo de Lepanto, de la Catedral de Barcelona. La construcción es de estilo gótico y tiene similitudes con el Puente de los Suspiros de Oxford.

El pasadizo de la Secretaría de Salud de la Ciudad de México

La construcción del edificio comenzó en 1925 y se inauguró en 1929; el diseño estuvo a cargo del arquitecto Carlos Obregón Santacilia; el inmueble alojaría oficinas del Departamento de Salubridad e Higiene, y se encuentra en la calle Lieja, núm. 7. Sus crujías se unieron por medio de dos pasadizos techados, pero con vanos totalmente al descubierto (figura 26). Esos pasadizos tienen que ver más con un concepto de integración arquitectónica y fueron diseñados de esa forma desde la concepción misma del conjunto de la obra.

Los pasadizos comerciales de Monterrey

Hoy día, siguen levantándose pasadizos cubiertos que resuelven un problema añejo: el crecimiento institucional o empresarial; de ello podemos registrar numerosos ejemplos. En la ciudad de Monterrey se han construido varios pasadizos cubiertos, todos en pleno siglo xx; carecen de la belleza ornamental de los del pasado, pero cumplen con su función primordial: comunicar dos edificios cuando tienen calle de por medio.

El primero comunica a las oficinas del diario *El Norte* con un área de estacionamiento construido hace algunos años. Al igual que los pasadizos del



Figura 25. Puente de la calle del Obispo, barrio gótico, Barcelona, 1929-1930. Colección de Esther G. Domínguez Fernández.



Figura 26. Antiguo edificio de la Secretaría de Salud, México. Fotografía de Enrique Tovar, 2017.



Figura 27. Pasadizo que une el Museo de Historia Mexicana con Museo del Noreste, Monterrey. Fotografía de Enrique Tovar, 2019.

Departamento de Salubridad e Higiene, éste posee un vano rectangular que permite la visibilidad y el movimiento del aire, comprensible para una ciudad que posee un clima con altas temperaturas. El segundo es el del Oca Hospital, que cuenta con dos pasadizos cubiertos que comunican con otros inmuebles anexos al primero, pero que tienen calle de por medio, el primero se encuentra sobre la calle Jerónimo Treviño y el segundo sobre la avenida Pino Suárez. Con el primer pasadizo cubierto, la institución hospitalaria logró comunicarse con un hospital anexo (Oca Medica Center) y con el segundo pasadizo abierto conectarse con el estacionamiento.

Acaso el pasadizo más vistoso de la ciudad de Monterrey sea el que conecta al Museo de Historia Mexicana con el Museo del Noreste, que no sólo comunica a dos edificios netamente culturales, sino que además atraviesa un arroyo que en su origen fue el Santa Lucía y que ahora está encauzado (figura 27).

El pasadizo del edificio de Correos y Telégrafos de la ciudad de Guatemala

Guatemala, al igual que España y México, posee al menos un pasadizo construido en la primera mitad del siglo xx; se trata de un edificio institucional que albergó las oficinas de correos y telégrafos. El pasadizo en cuestión se encuentra ubicado sobre la calle 12, entre la 7ª y 8ª avenidas, en la zona 1, del Centro Histórico de la ciudad de Guatemala. El frente de los edificios conectados por el pasadizo está sobre la 7ª avenida; el edificio que se encuentra al norte alberga actualmente al Centro Cultural Metropolitano, en tanto que el edificio ubicado al sur conserva sus funciones primigenias, toda vez que alberga a la Dirección General de Correos y Telégrafos (figuras 28, 29 y 30).⁷⁵

⁷⁵ Las tres fotografías de este pasadizo tienen autoría y se deben a la gentileza de mis colegas guatemaltecas Aracely Esquivel Vásquez, Miria Esquivel Vásquez y Marcela Dávila Esquivel, quienes las tomaron el 8 de junio de 2019.

La edificación fue diseñada por los ingenieros Rafael Pérez de León y Enrique Riera.⁷⁶ Las obras de construcción comenzaron el 14 de septiembre de 1938; una primera fase se inauguró el 10 de noviembre de 1940, para que coincidiera con el cumpleaños del entonces presidente de ese país, el general Jorge Ubico. El diseño del pasadizo para comunicar las dos edificaciones facilitó la privacidad y eficiencia de las labores cotidianas.

En el interior del pasadizo destaca su amplitud y su altura, lo que permite una circulación óptima del aire y una protección para tiempos de lluvia; la arcada que sostiene la techumbre está compuesta por cinco arcos de cada lado, que facilitan la entrada de luz durante el día. Al centro del pasadizo, y en ambas caras, fue colocado el escudo de Guatemala, compuesto por dos rifles con bayoneta calada, dos espadas, y un quetzal parado sobre un pergamino abierto que dice: LIBERTAD 15 DE SEPTIEMBRE DE 1821. Todo enmarcado por una corona de olivo que se ata en la parte inferior con una banda azul.

Con la creación del Centro Municipal de Arte y Cultura, en octubre de 2001, el edificio de Correos y Telégrafos fue designado para albergar dicho espacio, donde se forman niños y jóvenes en disciplinas tan diversas como la escultura, la danza clásica, la pintura y la música. Además, se enseña ajedrez y se ofrece la oportunidad para que diversos grupos organicen eventos culturales vinculados con el arte y la educación.

Este recorrido por la historia de los pasadizos cubiertos en España, México y Guatemala ha mostrado cómo a lo largo del tiempo sus funciones prácticas y simbólicas se modificaron en función de las necesidades de quienes los usaron. Antes privados y sectoriales, hoy son más abiertos y populares.

⁷⁶ Ambos ingenieros también trabajarían en el Palacio Nacional de Gobierno y el edificio de la Policía Nacional Civil.



Figura 28. Fachada anterior del pasadizo del antiguo edificio de Correos y Telégrafos, hoy espacio cultural, Guatemala. Fotografía de Aracely Esquivel Vásquez, Miria Esquivel Vásquez y Marcela Dávila Esquivel, 2019.



Figura 29. Fachada posterior del pasadizo del antiguo edificio de Correos y Telégrafos, hoy espacio cultural, Guatemala. Fotografía de Aracely Esquivel Vásquez, Miria Esquivel Vásquez y Marcela Dávila Esquivel, 2019.



Figura 30. Fachada posterior del pasadizo del antiguo edificio de Correos y Telégrafos, hoy espacio cultural, Guatemala, 2019. Fotografía de Aracely Esquivel Vásquez, Miria Esquivel Vásquez y Marcela Dávila Esquivel.

Entre San Miguel de Allende y Dolores Hidalgo (Guanajuato). La actividad constructiva del alarife Zeferino Gutiérrez Muñoz (1840-1916)

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 30 de julio de 2019

La trayectoria profesional del alarife, cantero y albañil otomí originario de San Miguel, Zeferino Gutiérrez Muñoz (1840-1916), es poco conocida a pesar de ser el autor de obras como la torre de la parroquia de San Miguel Arcángel, en su ciudad natal, proyectada y construida entre 1880 y 1888. Además erigió altares, cúpulas y pórticos, tanto en San Miguel de Allende como en Dolores Hidalgo. En este texto se presenta la trayectoria vital y el detalle de las principales creaciones de este alarife, uno de los muchos que realizaron obra para la Iglesia en el México del porfiriato.

Palabras clave: arquitectura religiosa, México, porfiriato, maestro de obras, San Miguel de Allende.

Little is known of the professional career of the Otomí master builder and stonemason, Zeferino Gutiérrez Muñoz (1840-1916), although he was the creator of major works such as the tower of the parish church of San Miguel Arcángel in his birthplace, San Miguel de Allende, Guanajuato, designed and built between 1880 and 1888. In addition, he made other works: altars, domes and porticos, in both San Miguel de Allende and Dolores Hidalgo. This paper describes his life history and details the main works of this master builder, one of the many who carried out work for the Church in Mexico under Porfirio Díaz.

Keywords: religious architecture, Mexico, Porfiriato, master builder, San Miguel de Allende.

56 |

En el paisaje de la ciudad de San Miguel de Allende, en el estado de Guanajuato, lucen omnipresentes dos elementos arquitectónicos que desde finales del siglo XIX han devenido indispensables en el *skyline* sanmiguelense. Uno, la torre de la parroquia de San Miguel Arcángel, mazacote gotizante de cantera rosa, construido entre 1880 y 1888. El segundo, la cúpula de la iglesia del otra convento de la Purísima Concepción, popularmente conocido como “Las Monjas”, construida en 1891. Ambos elementos arquitectónicos, la torre y la cúpula, fueron construidos —y probablemente, proyectados— siguiendo la inspiración basada en unos grabados, por Zeferino Gutiérrez Muñoz (1840-1916), albañil y cantero otomí nacido en San Miguel de Allende, quien, fiel a una tradición artesanal anclada en la Colonia, dejó muestras de su actividad en la región, a lo largo del último cuarto del siglo XIX y primeros años del siglo XX.

Un alarife que, como varios más en diferentes lugares de México —Benigno Montoya en Durango, Refugio Reyes en Aguascalientes, Dámaso Muñetón en Zacatecas y otros tantos

* Departamento de Sociología, UAM-I.

escasamente documentados o totalmente desconocidos—, construyeron y decoraron buena parte del México porfiriano, que pretendía modernidad para el país aun a costa de sus enormes desigualdades. En las siguientes líneas reivindicamos la figura del alarife Zeferino Gutiérrez y documentamos con detalle sus principales obras.

¿Quién fue Zeferino Gutiérrez Muñoz?

Se tienen pocas noticias sobre la vida de Zeferino Gutiérrez Muñoz, albañil y cantero, la mayoría han sido aportadas por los cronistas locales, quienes se han referido a este personaje basándose en fuentes escritas locales, en la tradición de algunos dichos poco contrastados, y en especial, en la serie de inscripciones que se localizan a manera de firma en las obras que él hizo.¹

Otras informaciones provienen de la labor de investigadores foráneos del entorno donde trabajó Gutiérrez. En gran medida, recopilan información suministradas por esos mismos cronistas de la localidad y se centran en analizar, superficialmente, su obra más importante: la torre neogótica de la parroquia de San Miguel Arcángel, sita en San Miguel de Allende.²

¹ Juan Hernández Aguado, "Ceferino Gutiérrez", en *Protagonistas guanajuatenses*, Celaya, Juan Hernández Aguado [autoedición], 2002, pp. 138-140; José Cornelio López Espinoza, *La villa de San Miguel el Grande y ciudad de San Miguel de Allende*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato-Comisión Estatal para la Organización de la Conmemoración del Bicentenario del Inicio del Movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del Inicio de la Revolución Mexicana, 2010; Luis Felipe Rodríguez Palacios, "2016, Centenario luctuoso de don Zeferino Gutiérrez Muñoz", *Cronista de San Miguel de Allende. Imágenes, gente, cosas y casos del San Miguel de Allende* [blog], 2016, recuperado de: < <http://cronista.sanmigueldeallende.blogspot.com/2013/08/biografias.html> >, consultada el 16 de diciembre de 2019; Ruth Olvera Arteaga, "El oficio de cantero como patrimonio cultural inmaterial de San Miguel de Allende, Guanajuato", tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Estudios Superiores, campus León-UNAM, León, 2018, p. 159.

² Sylvester Baxter, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, Boston, JB Millet, 1906; Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende. Su*

En cuanto a los datos vitales, hay que decir que Zeferino Gutiérrez vino al mundo el 24 de agosto de 1840 en San Miguel de Allende. Tres días después sería bautizado en la parroquia de San Miguel Arcángel, la principal del lugar, y la cual cuarenta años más tarde a él le tocaría remozar. Su acta de bautismo dice lo siguiente:

En el año del Señor de mil ochocientos cuarenta a veinte y siete de agosto, yo, el bachiller don José María González, teniente de Cura, bauticé solemnemente a un infante mejicano de esta ciudad, nació a veinte y cuatro, a quien puse por nombre Zeferino Nazario hijo de Pedro Gutiérrez y de Ma. Muñoz, sus padrinos Basilio Gutiérrez y Antonia Gutiérrez, y lo firmé con el señor cura.³

De poco más nos informa el acta, más allá del nombre de sus progenitores. Igualmente, de su vida personal se tienen poquísimos datos. Se sabe que se casó con María Soledad Anaya con quien tuvo dos hijos: Leandra y Jesús. Al parecer, Jesús quiso ingresar en el seminario, pero fue rechazado; según la tradición, se dice que ello alteró sus facultades mentales, lo que llevo a fallecer el 14 de agosto de 1883, a la edad de once años. De Leandra, nada sabe. Con respecto a su esposa sabemos que falleció el 20 de enero de 1902, cuando Gutié-

historia, sus monumentos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1939; Miguel J. Malo Zozaya, *Guía turista en San Miguel de Allende*, San Miguel de Allende, Instituto Allende, 1958; Simón González. *Síntesis histórica de San Miguel de Allende*, San Miguel de Allende, s.e., 1969; Alberto González Pozo (coord.), *Estado de Guanajuato, Cuatro monumentos del patrimonio cultural. Parroquia de Dolores Hidalgo; santuario de Jesús Nazareno, Atonilco; parroquia de San Miguel Arcángel, San Miguel de Allende; convento de San Francisco, San Miguel de Allende*, 2 vols. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología-Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 1985; Mina Ramírez Montes, "La parroquia de San Miguel de Allende", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 14, núm. 55, 1986, pp. 97-106; Rosalía Aguilar *et al.*, *San Miguel de Allende: guía del visitante*, Guanajuato, PC Editorial, 1993; Israel Katzman, *Introducción a la arquitectura del siglo XIX en México*, México, Universidad Iberoamericana, 2016, p. 577.

³ Luis Felipe Rodríguez Palacios, *op. cit.*

rez contaba con 62 años. Lo que nos hace suponer un matrimonio más o menos largo. Los restos de su mujer descansan, junto a los de su hijo, en la capilla de la Virgen de Saleta construida en 1907 por el propio Gutiérrez en el templo de la Santa Escuela en San Miguel de Allende, donde también haría la nueva torre campanario. Zeferino Gutiérrez dejó este mundo a la edad de 76 años, falleciendo el 23 de marzo de 1916 a consecuencia de una epidemia de tífus, que había estallado en la región en medio de la vorágine revolucionaria.

Un personaje mixtificado en un entorno en decadencia

Es probable que la falta de información más concreta sobre su vida es la causa de que hoy, a más de cien años de su deceso, se hayan tejido toda una serie de leyendas y suposiciones en torno a su persona, su actividad profesional, sus habilidades y sus conocimientos. De forma mayoritaria se le atribuye un origen indígena y una humilde condición social, aspectos éstos que, junto con otros, han creado la idea de una personalidad muy simplista. Simplismo, que probablemente no lo fue tanto dadas las obras que llevó a cabo, sus años de trayectoria y su dedicación a las mismas.

Esas ideas sobre la personalidad de Zeferino Gutiérrez muy probablemente surgen a partir de la publicación del libro *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, en 1906. Escrito por el historiador y periodista estadounidense Sylvester Baxter (1850-1927) y con fotografías de Henry Greenwood Peabody (1855-1951) y los planos y croquis de Bertram Grosvenor Goodhue (1869-1924). El libro se refiere al guanajuatense de la siguiente manera:

Ceferino Gutierrez developed his talents under the depressing artistic environment of provincial Mexico in the last quarter of the nineteenth century, favored neither by birth nor fortune. A poor man of pure Indi-

an blood, and well-nigh unlettered, he has been absolutely self trained in his art if training it can be called. Indeed, his sole education therein is that acquired through chance contact with architectural work incidental to his original calling as a stonemason, and acquaintance with stray drawings, engravings, etc., now and then. But he had an artist's soul and it found expression in his work. It seems remarkable that such important undertakings should have been confided to him; doubtless his standing as a capable artisan seemed sufficient, and his clients probably gave no thought to architectural qualifications. But he had the fortune to have some remarkable opportunities, and he improved them in remarkable fashion. Having no technical knowledge as a draughtsman, he imparted his ideas to his workmen by marking off his working-drawings with a sharp stick in the sand.⁴

A partir de ese trabajo creemos que se ha extendido la opinión de que Zeferino Gutiérrez fue un albañil de origen indígena, de condición humilde, casi iletrado, autodidacta, que tomó referencias para sus obras a partir de grabados y dibujos, y que además enseñaba a su cuadrilla de trabajo la obra a ejecutar cada día a través de un croquis que trazaba en el suelo con un bastón. Pero ¿de dónde salió exacta-

⁴ Sylvester Baxter, *op. cit.* Traducción del autor: "Ceferino Gutiérrez desarrolló su talento en el deprimente entorno artístico del México provincial en el último cuarto del siglo XIX, no favorecido por el nacimiento y por la fortuna. Un pobre hombre de pura sangre india, casi iletrado, ha sido totalmente autodidacta en su arte, si se le puede llamar entrenamiento. De hecho, su única educación es la adquirida a través del contacto fortuito con obras arquitectónicas incidentales a su vocación original como albañil y el conocimiento de dibujos extraviados, grabados, etc.; de vez en cuando. Pero tenía alma de artista y encontró expresión en su obra. Parece notable que se le hayan confiado tales importantes compromisos; sin duda, su posición como un artesano capaz parecía suficiente, y sus clientes probablemente no pensaban en las calificaciones arquitectónicas. Pero tuvo la fortuna de tener algunas oportunidades destacables, y las mejoró de manera notable. Aun cuando no tenía conocimientos técnicos como dibujante, impartió sus ideas a sus trabajadores al marcar en la arena sus dibujos de trabajo con un bastón afilado.

mente esa opinión? A manera de hipótesis plausible podemos inferir dos posibilidades.

La primera es que las informaciones acerca de Zeferino Gutiérrez son proporcionadas a Baxter por el joven arquitecto Bertram Goodhue; éste, que años más tarde se convertiría en reputado arquitecto, había viajado a inicios de la década de los noventa por México, escribiendo un libro sobre aquella experiencia.⁵ De nuevo, en 1898 viajó como parte de la American Architectural Expedition para completar los planos para el libro de Baxter. A través de su biografía podemos inferir que muy probablemente en alguno de ambos desplazamientos entabló relación con el alarife, al que cariñosamente llamará “my aztec friend Zafirino” y ponderó su habilidad en hacer croquis en la arena.⁶ Podemos suponer que Goodhue vio con buenos ojos la torre gótica de la parroquia de San Miguel hecha por Gutiérrez debido a su interés personal en el neogótico, estilo que en esos años ya conocía por práctica arquitectónica y que desarrollaría notablemente en los años siguientes en Estados Unidos. Con seguridad Baxter, al describir la parroquia de San Miguel, tomó en cuenta las informaciones de Goodhue y las puso por escrito.

La segunda posibilidad es que Baxter también conociera, ya fuera en persona o por medio de informantes, al propio Gutiérrez y sus habilidades, teniendo en cuenta que él también viajó a México para documentarse con el fin de redactar el libro.

Sea como fuera, esas ideas sobre Zeferino Gutiérrez se repetirían en trabajos posteriores, como ocurre en la obra de Sara Aston Butler, una estadounidense que tras residir treinta y cuatro años en México publicó en 1915, con el nombre de su marido, un libro titulado: *Historic Churches in Mexico*

with Some of Their Legends. Al escribir sobre la parroquia de San Miguel Arcángel, en San Miguel de Allende, se refiere a Zeferino Gutiérrez con planteamientos que son muy similares a los de Baxter, mismos que años más tarde se reproducirían en guías turísticas estadounidenses como la editada en 1929 por Missouri Pacific Lines, con el título *Mexico: A Foreign Land a Step Away*.⁷ Esas mismas ideas sobre las habilidades de Zeferino Gutiérrez se han reiterado con el paso del tiempo e incluso se han magnificado, en gran medida potenciadas por la comunidad de expatriados estadounidenses que desde los años treinta del siglo xx y especialmente, después de la Segunda Guerra Mundial, se instalaron en San Miguel de Allende. El origen de ello es el arribo a San Miguel, en 1937, de Stirling Dickinson, hijo de un prominente abogado de Chicago y quien desde un primer momento quedó fascinado por la atmósfera y la luz del lugar; Dickinson mudó su residencia y pergeñó la idea de abrir una escuela de arte junto con Felipe Cossío del Pomar, un artista y político peruano, en esos años exilado en México, misma que inauguró en 1937.⁸ La escuela y el arribo de extranjeros para estudiar arte debió propiciar la necesidad de adquirir un mayor conocimiento de las obras arquitectónicas locales, tanto coloniales como, en especial, la muy llamativa torre campanario de cantera rosada de la parroquia de San Miguel. Ello contribuyó a consolidar las pocas informaciones que se tenían sobre el albañil Gutiérrez y favorecieron la conformación de una personalidad un tanto mítica, un tanto naif, del cantero sanmiguelense, centrada en la idea de un indígena casi analfabeto dotado de un talento excepcional, que usó postales o grabados como parte

⁵ Se trata del libro de Bertram Grosvenor Goodhue, *Mexican Memories: The Record of a Slight Sojourn below the Yellow Rio Grande*, Nueva York, George M. Allen Co., 1892.

⁶ Richard Oliver, *Bertram Grosvenor Goodhue*, Cambridge, Ma., Architectural History Foundation, 1983, p. 54.

⁷ Lisa Pinley Covert, *San Miguel de Allende. Mexicans, Foreigners, and the Making of a World Heritage Site*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2017, p. 31.

⁸ John Virtue, *Model American Abroad. A Biography of Stirling Dickinson*, Port Orchard, Windstorm Creative, 2008, 305 p.; Lisa Pinley Covert, *op. cit.*, p. 43 y ss.

de su inspiración para la ejecución de sus obras; hoy es un símbolo de la ciudad.

El ambiente socioeconómico en el que vivió Zeferino Gutiérrez

Un aspecto al que Sylvester Baxter hace referencia con respecto al alarife Gutiérrez y al cual no se le ha prestado la atención debida, es el relativo a las circunstancias sociales y económicas que tuvo que vivir Zeferino Gutiérrez.

Por un lado, las condiciones socioeconómicas que imperaban en San Miguel de Allende a finales del siglo XIX no eran óptimas para el desarrollo de la actividad de albañil o de cantero. En 1885 Antonio García Cubas nos informa en su *Cuadro geográfico, estadístico, descriptivo e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, que San Miguel era un núcleo urbano de más de 15000 habitantes (p. 11). Diecinueve años más tarde, en 1904, esa población se redujo a 10547 personas, que representaban un cuarto de la población total del municipio. Ello fue efecto de la grave sequía que en 1892 asoló a Guanajuato y de las epidemias de tifo que le siguieron. Según nos da cuenta Pedro González en su *Geografía local del estado de Guanajuato*, publicada en 1904: un tercio de la población del municipio era de origen otomí y se mantenían unos niveles muy bajos de instrucción, por falta de escuelas. Este mismo autor se refiere a las condiciones de la población en términos de una preocupante situación económica y social:

Una ciudad decadente, casi en ruinas, habitada por gentes de costumbres coloniales, que viven más bien del trabajo de artesanos muy pobres que de lo que la agricultura produce, porque los terratenientes sólo disfrutaban de las rentas y los arrendatarios exportan cuanto recogen de los campos mal cultivados, por lo inseguro de las lluvias; una ciudad que debió ser bonita en remotos tiempos hoy muy triste, con agua abun-

dante, pero improductiva, porque no hay alientos para aprovecharla, sino en una pequeña fábrica de hilados, de unos cuantos husos; con una instalación de tranvías que hace el tráfico interior desde la Estación del Ferrocarril; con un buen mercado hecho en honor del Nigromante, el célebre don Ignacio Ramírez; con templos suntuosos que guardan tesoros en obras de arte, así arquitectónicas como en pinturas y esculturas; con grandes casas señoriales, pero en calles estrechas y pendientes amparadas por caducos escudos de armas; con un comercio muerto y una sistemática oposición a todo lo que significa orden, porque allí es vileza rendir obediencias sensata a las autoridades constituidas: así es la ciudad de San Miguel de Allende.⁹

Por otro lado, a Zeferino Gutiérrez —probablemente de etnia otomí y poco alfabetizado, dada la falta de escuelas y de recursos económicos— le tocó ser proveedor de servicios para la Iglesia, una institución que le demandaba los quehaceres propios de un cantero y un albañil y, por otra parte, arrastraba décadas de conflicto con los gobiernos liberales mexicanos y que tendría cierto resurgimiento durante el porfiriato.

En San Miguel de Allende, como en muchos otros lugares, el conflicto entre el Estado y la Iglesia tuvo sus momentos más álgidos entre 1855 y 1876. Años convulsos durante los que se redactaron varias leyes en contra de la Iglesia (la Ley Juárez, la desamortización de bienes eclesiásticos, la Ley de Iglesias, etcétera); estalló la Guerra de Reforma, la segunda intervención francesa, el segundo mandato constitucional de Benito Juárez y el conflicto por el arribo al poder de Porfirio Díaz.

⁹ Pedro González, *Geografía local del estado de Guanajuato: lecciones escritas para dar a conocer esta fracción de la República Mexicana a los profesores de instrucción primaria y a la juventud de la misma*, Guanajuato, Tipográfica de la Escuela Industrial Militar J.O.G., 1904, p. 78.

La villa sanmiguelense atestiguó todo el conflicto de ese periodo. Se clausuró y expropió el prestigioso colegio de San Francisco de Sales, creado en 1734 por la Congregación de San Felipe Neri, en el cual habían dado clases connotados filósofos como el padre Juan Benito Díaz de Gamarra y Dávalos (1745-1783) y se habían formado insurgentes como Ignacio Allende, así como obispos, entre ellos José María de Jesús Diez de Sollano.¹⁰ Tras un rifirrafe que se prolongó por quince años, en 1867 se oficializó el cierre gubernamental del colegio de San Francisco de Sales y la expropiación de éste. Dicho centro educativo no volvió a manos del Iglesia hasta la década de los ochenta del siglo XIX, cuando fue comprado por el obispado de León, entonces dirigido por el obispo Tomás Barón y Morales.¹¹

Además, se cerró en 1863 del convento de la Purísima Concepción, fundado en 1756 por sor Josefa Lina de la Canal, con la herencia que le dotó su padre, Tomás Manuel de la Canal, rico prócer sanmiguelense.¹² Algunos años después de su clausura se convertiría en una escuela de arte y, desde 1962, es la sede del Centro Cultural Ignacio Ramírez "El Nigromante".

De igual manera, algunas órdenes religiosas que gestionaban templos abandonaron esas funciones y

hubo una notable reducción de los fondos disponibles debido a las multas que se le imponían a la Iglesia. En aquellos años se hizo patente la decadencia de la aristocracia local, para entonces poco dada a sufragar obras religiosas como había sucedido antaño.

En el estado de Guanajuato en general también serían años conflictivos. Se documentan los movimientos militares de la ocupación francesa e incluso la visita del emperador Maximiliano a San Miguel en septiembre de 1864;¹³ se manifestó una presencia más o menos sistemática de gavillas de salteadores en todo el territorio estatal. Además, ocurrieron algunos escarceos y acciones de la guerra de los religioneros, un conflicto armado entre 1873 y 1876 contra las leyes anticlericales de Lerdo de Tejada. También, se suscitaron refriegas armadas del gobernador de Guanajuato, entre 1867 a 1876, con el general Florencio Antillón y Porfirio Díaz en su arribo al poder federal, y otras más con el coronel Francisco Z. Mena, gobernador porfiriano de Guanajuato entre 1876 y 1877.¹⁴

Con el ascenso de Porfirio Díaz al poder se consolidó la llamada *pax porfiriana* en las relaciones entre la Iglesia y el Estado.¹⁵ También en el gobierno estatal se alcanzó cierta estabilidad con los gobernadores Francisco Z. Mena y más tarde con Manuel Muñoz Ledo, Pablo Rocha Portú y Manuel González; cabe señalar que desde entonces hubo ciertos elementos que acercan a Guanajuato a la modernidad: el arribo del ferrocarril y una cierta industrialización. Ambas circunstancias también alcanzaron a San Miguel; así, en 1877 llega el ferrocarril y en 1902 se fundó la fábrica textil La Aurora. Esa esta-

¹⁰ Rafael Castañeda García, "Conflictos de jurisdicción, disputa de una devoción. La llegada de los oratorianos de San Felipe Neri a la villa de San Miguel el Grande, 1712-1742", *Historia y Grafía*, núm. 51, México, julio-diciembre de 2018, pp. 89-121; Ernesto de la Torre Villar, "El colegio de estudios de San Francisco de Sales en la congregación de San Miguel el Grande y la mitra michoacana", *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 7, México, 1981, pp. 161-198; Carlos Herrejón Peredo, "Colegios e intelectuales en el obispado de Michoacán, 1770-1821", en José Antonio Serrano Ortega (coord.), *La Guerra de Independencia en el obispado de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán / Secretaría de Cultura, 2010, pp. 53-91.

¹¹ José Cornelio López Espinoza, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹² Margaret Chowning, "Epilogue: The Convent of La Purísima Concepción in Post-Reform Mexico", en *Rebellious Nuns: The Troubled History of a Mexican Convent, 1752-1863*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, pp. 263-271.

¹³ Francisco de la Maza, *op. cit.*, 1939, pp. 191-194.

¹⁴ Francisco Javier Meyer Cosío, "El porfirismo en Guanajuato 1876-1911", *Centro. Textos de Historia Guanajuatense*, núm. 1, Guanajuato, junio de 1998-julio de 1999, pp. 289-332; Armando Sandoval Pierres, "Guanajuato liberal: el proyecto de los liberales para Guanajuato. Los primeros pasos", *Centro. Textos de Historia Guanajuatense*, núm. 1, Guanajuato, junio de 1998-julio de 1999, pp. 261-288.

¹⁵ Paul Garner. *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador. Una biografía política*, 2ª ed., México, Planeta, 2010, pp. 135-139.

bilidad sólo es alterada durante un breve conflicto armado indígena con dos fases: las llamadas Guerra de Conquista y Guerra Social, entre 1878 y 1879, puso en entredicho la paz social de la villa sanmiguelense. Rápidamente sofocado, fue un conflicto iniciado en rancherías de San Miguel, hoy olvidado, que ilustraba el racismo y rechazo étnico imperante y las condiciones de desigualdad económica para la mayoría de la población, en su mayoría indígena, de Guanajuato y de otros estados centrales de México.¹⁶

A caballo de ambos momentos políticos, una circunstancia eclesiástica favoreció la reconstrucción, la rehabilitación e incluso la construcción de iglesias y parroquias: la creación del obispado de León en 1863, regentado desde ese año y hasta 1881 por un hijo de San Miguel de Allende, el obispo José María de Jesús Diez de Sollano y Dávalos (1820-1881).

Diez de Sollano llegó a la silla episcopal de León por su condición de teólogo y gran intelectual, conocida en la Santa Sede.¹⁷ Era un neotomista declarado que trató de oponerse a la implantación del positivismo en la educación gestionada por el Estado mexicano. Desde el obispado construyó el Seminario de León, en el que obstinadamente defendió la escolástica tomista como fórmula para conocer un mundo cambiante con notables progresos científicos sin renunciar a la creencia en un Dios creador. A partir de 1876, con la llegada de Porfirio Díaz, su beligerancia contra las normas anticlericales de Juárez y Lerdo se redujo y se volcó hacia la reconstrucción de la presencia social de la Iglesia en su diócesis, como hicieron otros preladados en sus respectivas circunscripciones.¹⁸

¹⁶ Mirtha Leonela Urbina Villagómez, "Indígenas, danzantes y rebeldes (la otra historia: planes de las luchas indígenas en Querétaro y Guanajuato durante el porfiriato)", *Ciencia@UAQ*, vol. 5, núm. 2, Querétaro, 2012, pp. 1-17.

¹⁷ Óscar Sánchez Rangel, "Los primeros años del obispado de León y la influencia de la escolástica", *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 22, Guanajuato, 2018, pp. 159-191.

¹⁸ Marta Eugenia García Ugarte, *Poder político y religioso. México, siglo XIX*, 2 tt., México, Cámara de Diputados, LXI Legislatura /

La pastoral, la captación de seminaristas entre la población más humilde e indígena, el cuidado de las parroquias y el adecentamiento de los espacios sacros se convertirían en los principales ejes de su actuación. Prueba de ello son las numerosas nuevas iglesias, ciento diez según los biógrafos de Diez de Sollano, y refacciones mayores que hizo en toda su diócesis.¹⁹ Para ello contó con sacerdotes y capellanes que lo secundaron en ese ejercicio de reivindicación social y que solicitaron y gastaron dinero para esas nuevas parroquias o esas rehabilitaciones. Un recurso que viene tanto del obispado de León, pero también de los ahorros y fortunas personales de esos capellanes y de la captación de fondos convenciendo a la feligresía.

Es en ese contexto que Zeferino Gutiérrez construyó la mayoría de sus obras, tanto en San Miguel como en Dolores Hidalgo. El impulso de Diez de Sollano, personaje cercano a la feligresía y a las parroquias de su diócesis, da una probable explicación para la forma de algunas de las obras de Gutiérrez Muñoz, especialmente, de la torre campanario de la iglesia parroquial de San Miguel y quizá, la de la parroquia de la Asunción en Dolores Hidalgo. Así, Zeferino Gutiérrez trabajó para la Iglesia y algunos de sus agentes: sacerdotes, presbíteros e incluso un obispo, durante los años de esa *pax porfiriana*, periodo en el cual desarrolló su actividad como cantero y albañil y contribuyó, indirectamente, al reposicionamiento social de la Iglesia en dos ciudades guanajuatenses, extremadamente religiosas desde su fundación.

Fue la Iglesia el principal cliente del alarife, porque algunos posibles estaban en horas bajas: por un lado, se encontró con la decadencia de la aristocracia

Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM / Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana / Miguel Ángel Porrúa, 2010.

¹⁹ Victoriano Agüeros, *Apuntes biográficos del Ilmo. y Rmo. Sr. Dr. y Maestro D. José M. de Jesús Diez de Sollano y Dávalos, dignísimo primer Obispo de León, tomados del ilustrado periódico El Imparcial que se publica en la Capital de México*, León, Tipografía de José M. Monzón, 1883, p. 19.

local, boyante en el siglo XVIII, pero directamente afectada por los perniciosos efectos sobre su patrimonio y su riqueza que tuvo la Guerra de Independencia, a la que sobrevino una lánguida recuperación durante los conflictos políticos del siglo XIX. También fue causa de ese declive la pérdida de rendimiento de la tierra explotada por esa clase social, sometida, además, a inclemencias como sequías, algunas muy notorias en Guanajuato, como la acaecida en 1892. Ese caso podría explicar las poquísimas obras que el alarife Gutiérrez hizo para aquella clase social. Tan sólo podemos documentar con seguridad la reforma y mejora, a finales del siglo XIX, de la casona de los Lanzagorta, en la calle Correo, y probablemente la canteoría de la casa en la calle Pila Seca núm. 11, convertida en la actualidad en hotel.

Otro tanto sucedería en cuanto a las obras que erigió para el Ayuntamiento de la localidad, sumido también en un declive de recursos, en este caso fruto de la complejidad política en la que vivió el estado de Guanajuato antes y durante el porfiriato, que afectaba a los presupuestos municipales, más preocupados por la seguridad pública y por obras de adecuación y embellecimiento para ciudades más pujantes como León o Guanajuato. En ese contexto, sólo podemos documentar dos obras públicas de Gutiérrez en San Miguel de Allende: el mercado Ignacio Ramírez, encargado por el jefe político municipal, Homobono González, y construido en 1890,²⁰ y el mercado Aldama o de Las Flores, construido en 1901, también un encargo municipal.

Su primera obra documentada

La primera obra que se atribuye a este alarife data de 1870, para entonces su edad era de treinta años.²¹

²⁰ Pedro González, *op. cit.*, 1904, p. 400.

²¹ La mayoría de los cronistas dan esta fecha a la obra. Alguna otra fuente sitúa la construcción del altar unos años más tarde, cuando levantará el altar mayor de esa parroquia.

Se trató del altar a la Virgen de Guadalupe, sito en el crucero del templo del oratorio de San Felipe Neri, en San Miguel de Allende. Es un altar tipo armario hecho de mampostería, de un solo cuerpo con remate central y tres calles. Cuenta con una mesa de altar en el centro y dos puertas de salida a la sacristía, a ambos lados de ésta. En la parte central se sitúa el lienzo de la Guadalupana, atribuido a Miguel Cabrera. Está entre columnas, cornisas, molduras y frisos engalanados con dorados. Una decoración que se extiende por todo el altar de clara factura neoclásica. Un año más tarde, en noviembre de 1871, el alarife Gutiérrez inició la construcción del altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, en Dolores Hidalgo (figura 1). En esa parroquia fue donde el cura Miguel Hidalgo, en 1810, inició la revuelta que, a la larga, llevaría a la Independencia de México.

Este altar se construyó a lo largo de un año y medio por Gutiérrez y fue dorado por Mariano Hernández Sosa, tal como se constata en la inscripción situada en la parte posterior de la mesa del altar:

Siendo cura propio de esta parroquia, el Pbro. D. José M. Gómez, se construyó este altar desde sus cimientos bajo la dirección del arquitecto. D. Zeferino Gutiérrez y lo doró D. Mariano Hernández y Sosa: comenzó la obra en 6 de Nobre. de 1871 y se concluyó el día 23 de julio de 1873. Importó toda ella, inclusa la reforma del presbiterio, la cantidad de 3181 pesos.²²

En cuanto a su composición, tiene dos cuerpos y tres calles sólo en el primer nivel, y una sola calle, a manera de remate, en el segundo cuerpo. Su planta es circular en la calle central y el resto está adosado a la pared a manera de armario, hecho de cantera de piedra rosa pulida. Es claramente neoclásico, como se observa en sus columnas cul-

²² Pedro González, *Apuntes históricos de la ciudad de Dolores Hidalgo*, Celaya, Imprenta Económica, 1891, p. 291.



Figura 1. Altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, Dolores Hidalgo, construido por Zeferino Gutiérrez en 1871. Fotografía de Martín M. Checa-Artasu, diciembre de 2018.

minadas con capiteles jónicos, el entablamento, los frisos y cornisas entre ambos cuerpos y el templete en el cuerpo superior. Esos elementos están dorados y se observan símbolos católicos (corazones, compases, lictores) entre remates y cornisas. Varias figuras ocupan el altar. En la parte central, en el primer cuerpo, la Virgen de los Dolores, y en el segundo nivel, un Sagrado Corazón de Jesús. En las laterales, sendas figuras de santos. Este altar que tiene sotobanco, predela y altar, vino a sustituir a uno anterior de madera con añadidos de mampostería construido en el siglo XVIII.

Pórtico y atrio del templo de la Ermita, San Miguel de Allende

Tres años más tarde, en 1876, Zeferino Gutiérrez ejecutó una serie de adecuaciones al templo de la Ermita de

Nuestra Señora de Loreto en San Miguel de Allende. El lugar era una antigua capilla vinculada al culto de la Virgen de Loreto, devoción que había arribado a San Miguel de la mano del terrateniente local Manuel Tomás de la Canal y Bueno de Baeza. Él sufragó, en 1735, las obras de un santuario a la Virgen de Loreto, junto al templo del oratorio de San Felipe Neri.²³

La antigua capilla que intervendría Gutiérrez estaba situada en una de las siete entradas a la población en el antiguo Camino Real a México, y había sido bendecida como oratorio el 15 de agosto de 1860.²⁴ En ésta, Gutiérrez construyó, con el financia-

²³ Erika González León, "La virgen de Loreto de San Miguel el Grande. Entre el arte, el patronazgo y la devoción", *Historia y Grafía*, núm. 51, México, julio-diciembre de 2018, pp. 123-147.

²⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.*, 1939, p. 79; Francisco Vidargas, *San Miguel de Allende y el santuario de Jesús Nazareno de Atotonil-*

miento de los ahorros del sacerdote Luis Caballero²⁵ —encargado del templo e hijo de una familia pudiente de San Miguel—, un nuevo pórtico adosado a la fachada de esa iglesia, la barda del atrio y una escalinata para superar el desnivel de la calle (figura 2).

Se trata de la primera construcción de albañilería en San Miguel de Allende, la cual se atribuye a Gutiérrez, y que cumpliría sus nuevas funciones como templo para la feligresía de la zona, el barrio del Camino Real. Incluso desde tal obra encontramos algunos parecidos con ciertos elementos de los altares que para entonces ya había llevado a cabo el albañil Gutiérrez. El pórtico a construir tendría un arco principal y dos laterales. Se erigió en cantera de piedra rosada y contaría con tres cuerpos en altura. El principal, de planta cuadrada adosado a la nave principal de la iglesia, está festoneado en sus esquinas por columnas estriadas culminadas con capiteles decorados con volutas, parecidos a los del altar de la parroquia principal de Dolores Hidalgo. El segundo cuerpo es rectangular, de escasa altura y presenta una pequeña ventana cuadriforme en su fachada. Encima de éste hay un tercer cuerpo de planta circular que sirve de campanario; es una suerte de cúpula truncada rematada por una voluminosa linterna circular marcada por una serie de vanos culminados con arcos conopiales, que recuerda en parte a la sección superior del altar de Dolores Hidalgo. Esos arcos son la primera nota de goticismo en la obra de Gutiérrez. La linterna es también el primer ejemplo de la serie de excesos asimétricos y desproporcionados en la obra del alarife. El atrio, que se adapta a la forma irregular del predio, se cubrió con loseta de cerámica y fue rodeado por valla a base de balaustres de poca altura; se dispuso una escalera para acceder desde la calle, y una



Figura 2. Pórtico y atrio del templo de la Ermita, San Miguel de Allende, construido por Zeferino Gutiérrez, en 1876. Fotografía de Martín M. Checca Artasu, diciembre de 2018.

puerta con un arco de medio punto volado a manera de dintel y una verja de hierro cerraron el acceso al templo, mismo que fue restaurado en la década de 1960, cuando adyacente a éste se habilitó un hotel, propiedad del afamado actor y cómico mexicano, Mario Moreno, Cantinflas. En 2004 a cuenta de las obras de rehabilitación que emprendió el Ayuntamiento de San Miguel de Allende, se instaló iluminación para dignificar el templo que había quedado incluido en la zona de monumentos históricos en la declaratoria de protección de julio de 1982.²⁶

co, México, San Miguel de Allende, Presidencia Municipal de San Miguel de Allende, 2008, p. 26.

²⁵ José Cornelio López Espinoza, *op. cit.*, p. 247.

²⁶ Luis Adolfo Gálvez González, "San Miguel de Allende", en *El patrimonio cultural. Las zonas de monumentos históricos*, México, Cámara de Diputados, LX Legislatura, 2006, pp. 78-79.

Algunos altares más

Tras la obra del templo de la Ermita, en 1877 Zeferino Gutiérrez y su cuadrilla llevaron a cabo obras en el templo del oratorio de San Felipe Neri. Esta iglesia se había acabado de erigir, tras varios intentos, en 1652 y había sido ocupada por la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri a partir de 1712.²⁷ Ciento sesenta y cinco años después, con la congregación en horas bajas desde 1867 por el cierre gubernamental del colegio de San Francisco de Sales, uno de sus miembros, el sacerdote Antonio Mojica, antiguo rector de ese colegio, encargó a Zeferino Gutiérrez la construcción del altar mayor del templo (figura 3).

El encargo, amén de embellecer y modernizar esa iglesia, contó con el apoyo económico de Isidro Sierra, un prominente feligrés sanmiguelense. Ése es el altar de mayor tamaño que construiría Gutiérrez y su única obra firmada: en la base aparece la inscripción: “Zeferino Gutiérrez, fecit”.

Es un retablo hecho en mármol gris con vetas negras. Tiene un tamaño monumental y se encaja completamente en el ábside de la iglesia, incluso con cerramientos en las paredes laterales. Tiene tres cuerpos y cinco calles; a nivel del presbiterio destaca un templete de planta octogonal con columnas rematas en capiteles con volutas y motivos vegetales que no están dorados, a diferencia de toda la serie de columnas que conforman las hornacinas y huecos de ese altar. En el segundo cuerpo, en la parte central localizamos una hornacina cerrada con vidrio donde está la figura de San Felipe Neri. Como complemento de la decoración de columnas, capiteles, dorados y huecos, encontramos una serie de lienzos ovalados con marcos dorados que representan imágenes de la vida de Cristo. También tiene sotobanco, predela y altar que conforman una composición neoclásica y, ciertamente, con muchas si-

militudes en cuanto a las formas decorativas a los altares ya construidos por Gutiérrez.

Entre 1880 y 1882 erigió el altar mayor de la iglesia del convento de la Purísima Concepción, obra que coincide con las de la cubierta del presbiterio y crucero del templo de San Felipe Neri, con una cúpula de doble tambor, y que el capellán Pedro Sandi Valdovinos le encargó a Zeferino Gutiérrez. El altar, de tres cuerpos en altura y tres calles con siete hornacinas entre columnas, está hecho en cantera de piedra gris. Su decoración es similar a la de los otros que Gutiérrez hizo y tiene clara estética neoclásica. Muy probablemente, la obra se construyó a lo largo de dos años, entre el 8 de febrero de 1880, cuando se terminan las paredes del crucero, y el 15 de agosto de 1882, cuando se bendijeron las bóvedas del crucero y del presbiterio y el altar mayor.²⁸

Un altar más que se le atribuye es el mayor del templo de San Juan de Dios, sito junto a un hospital, y el cual data de 1770. Esa nueva obra tuvo el patrocinio del sacerdote Juan Manuel Villegas.²⁹ Se trata de un altar con tres cuerpos separados entre sí; el central es un templete de planta circular con cúpula, y los dos laterales son marcos festoneados por columnas con una suerte de frontón superior y con plafones ovalados. Es de cantera rosada, con notables similitudes en su decoración de frisos, entablamentos, capiteles y uso de dorados con los altares mayores de Dolores Hidalgo y el del oratorio de San Felipe Neri. Éste, además, queda totalmente empotrado en el ábside del templo y con un sotobanco y una predela muy elevados, por lo que llega a ocupar un tercio de la altura de éste. Se estima que su construcción ocurrió en la década de los noventa del siglo XIX.

El último altar que se constata como obra de Zeferino Gutiérrez data de 1907. Es el mayor del templo de Santo Domingo, en San Miguel de Allende;

²⁷ Rafael Castañeda García, *op. cit.*, 2018, p. 95.

²⁸ José Cornelio López Espinoza, *op. cit.*, p. 206.

²⁹ Pedro González, *op. cit.*, 1904, p. 399.



Figura 3. Altar mayor del templo del oratorio de San Felipe Neri, San Miguel de Allende, construido en 1877 por Zeferino Gutiérrez. Fotografía de Martín M. Checa Artasu, diciembre de 2018.

el sitio es un antiguo beaterio fundado en 1750, que tenía una capilla a la Virgen de Guadalupe.³⁰ De hecho, el encargo que recibió Gutiérrez, pagado por dos próceres de la población, tenía la intención de sustituir un antiguo retablo en madera con la imagen de la Guadalupana ya deteriorado.³¹ Gutiérrez levantó un altar de dos cuerpos y tres calles con una elevada predela y un notable sotobanco que se encaja completamente en el ábside de este pequeño templo. Está hecho en cantera de piedra rosada, muy similar a la empleada en distintas obras del albáñil. De nuevo, en las seis hornacinas, como en la central, a manera de templete abundan columnas

dobles con capiteles decorados con motivos vegetales y volutas y dorados en los mismos y en los frisos y las arcuaciones.

La cúpula y el crucero del convento de la Purísima Concepción en San Miguel de Allende

Como hemos visto, desde 1880 Zeferino Gutiérrez estaba trabajando en la iglesia del convento de la Purísima Concepción, popularmente conocida como “Las Monjas”. Allí se encargó de varias obras, entre ellas el citado altar mayor, concluido en 1882, además del cierre de los muros del crucero y la construcción de una cúpula de doble tambor para cubrir aquél. Ésta se convertirá, a partir del verano de 1891, en un elemento referencial del paisaje de San Miguel. Conviene decir que el conjunto de

³⁰ Rafael Castañeda García, “Religión, identidad y sociedad. Dos cofradías de negros y mulatos en San Miguel el Grande (siglo XVIII)”, tesis de doctorado, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2011, p. 123.

³¹ José Cornelio López Espinoza, *op. cit.*, p. 214.

obras en esta iglesia está entre las principales en la trayectoria profesional de Gutiérrez, y que éstas se desarrollaron al menos a lo largo de dos momentos: un primer periodo, entre 1880 y 1882, y un segundo, entre mayo y junio de 1891.

El convento de la Purísima Concepción obtuvo la cédula real para su apertura el 21 de septiembre de 1754, todo ello tras el apoyo y la anuencia de las autoridades sanmiguelenses y de buena parte de la aristocracia del lugar, pues en buena medida dotaba a la gran diócesis de Michoacán de un nuevo convento femenino y venía a completar la serie de servicios religiosos que San Miguel ya tenía y la prestigiaba como ciudad. El convento era una iniciativa impulsada por Josefá Lina de la Canal (1736-1770), hija del terrateniente sanmiguelense Tomás Manuel de la Canal. Su padre la dotó con una herencia de 70000 pesos, los cuales aportó —deseosa de dedicarse a la vida contemplativa—, para la creación de una casa para religiosas en San Miguel.³² Al parecer, dos años más tarde inició la construcción del convento siguiendo un proyecto arquitectónico desarrollado por el arquitecto tapatío Francisco Martínez Gudiño, ayudado por los alarifes de San Miguel: Pedro Joaquín de Tapia y Salvador Antonio Hernández. Ese arquitecto calculó los costos de la construcción al detalle dadas las importantes dimensiones que se estaban planeando. Nueve años más tarde, cuando se inauguró, el 28 de diciembre de 1765, se constataba un error de cálculo en los costos y, por ende, la falta de recursos para concluir la obra. El costo se había disparado, pues llegó a los cien mil pesos (frente a los treinta y nueve mil presupuestados) y ello significó dejar la obra incompleta en partes fundamentales, como: la decoración del coro o el crucero de la iglesia conventual.³³

Eso afeaba notablemente un recinto religioso con diversos atractivos, en especial, su amplio claus-

tro ajardinado alrededor del cual se ubicaban las 12 celdas del convento y las salas para un beaterio y un colegio de niñas que allí hubo. Además, el estado inconcluso no ayudó en nada al mantenimiento del complejo, que pocos años más tarde sufrió un terremoto en 1800. Ello obligó a continuas demandas de las religiosas a los herederos de Tomás de la Canal para arreglar desperfectos y completar el edificio. Así, se hizo una serie de refacciones en la entrada de la portería, se añadió el segundo piso del claustro, se rehicieron algunas paredes y se construyó la torre, según una inscripción: “del 6 de octubre de 1841 al 1° de marzo de 1842”.

Además de ello, en 1863 se había procedido a la expropiación del convento por parte del gobierno mexicano. Años más tarde, el obispado de León sólo pudo recuperar, tras pagar en pública subasta, la iglesia del conjunto, que presentaba un aspecto deteriorado y nada apto para el culto. Ello —creemos— explicaría por qué desde 1880 Zeferino Gutiérrez y su cuadrilla comenzaron a remozar el edificio por orden del padre Pedro Sandi, responsable del templo.

Respecto del crucero, sabemos que las obras se habían iniciado en 1880 y que se inauguró con una solemne misa el 8 de diciembre de 1881, la cual fue presidida por el obispo de San Luis Potosí, José Nicanor Corona e Izarraraz.³⁴ En cuanto a la cúpula, al pie de ésta hay una inscripción que da las fechas exactas de su construcción: “Se comenzó este enladrillado el día 1° de mayo y se terminó en 9 de junio de 1891”. Es decir, en apenas 39 días se completó esa estructura que hoy se enseñoorea en el paisaje de San Miguel.

Pero ¿cuál es el detalle arquitectónico de ambas obras?

Desde el interior del templo se observa que la cúpula fue construida con tabique y, para elevarla, colocaron

³² Francisco de la Maza, *op. cit.*, 1939, p. 65.

³³ José Cornelio López Espinoza, *op. cit.*, p. 145.

³⁴ *Ibidem*, p. 132.

dos tambores de cantera rosada, ambos con ventanales. Esta estructura, a su vez, está soportada en sus cargas por un conjunto de cuatro bóvedas de cruce-ría, también de tabique, que se ubican a cada uno de los cuatro costados de la parte central del cruce-ro. Esta argucia técnica es la que permitió la cober-tura del templo y que se pudiera soportar esa cúpula de significativo tamaño. En los arranques de la cúpu-la se pintaron plafones triangulares con escenas de santos (figura 4).

Por el exterior se observan los dos tambores de doce lados, algo ciertamente extraordinario teniendo en cuenta que la mayoría de las cúpulas de muchos templos coloniales son de ocho lados. El primero es el más alto, tiene ventanales amplios con un arco escarzano como dintel y cuenca con vidrios empla-mados. Los ventanales están enmarcados exterior-mente en una suerte de contrafuertes con cuatro columnas con capiteles corintios en cada una de las esquinas, ciertamente parecidos a los que Gutiérrez había incluido en distintos altares. Los contrafuertes son un procedimiento extra para asegurar que las car-gas de la cúpula no sean sólo soportadas por las bóve-das del crucero, repartiendo las mismas, pues éstos arrancan desde la cubierta del crucero.

El segundo tambor es más bajo, e inicia con una suerte de galería con una balaustrada, que se abre al exterior en el remate superior de los contrafuertes antes señalados. En este tambor se observa con claridad la cantera de piedra rosa, y también la serie de ventanales con arco de medio punto como dintel, que en su arranque tiene un capitel en bajorre-lieve. Igualmente, entre las ventanas se esculpió una suerte de hoja de palma en cantera labrada que en la conexión con la cúpula tiene dos capiteles a lado y lado. Este tambor culmina con una cornisa moldu-rada en piedra gris. La cúpula parece arrancar desde unas pequeñas pilastras, hoy pintadas de color rojo siena, en donde localizamos una serie esculturas de santos, hoy muy deterioradas, hechas por el escultor



Figura 4. Cúpula del convento de la Purísima Concepción, San Miguel de Allende, diseñado y construido por Zeferino Gutiérrez en 1891. Fotografía de Martín M. Checa-Artasu, diciembre de 2018.

local Estanislao Hernández, quien junto a sus her-manos, Francisco y Adrián, tenían un taller en San Miguel e hicieron otras obras, como las piezas escul-tóricas del altar mayor del templo de la Santa Es-cuela.³⁵ La cúpula, además, presenta unos nervios decorativos hechos de yeso y con decoraciones vege-tales, en el presente pintados de rojo siena, y un cas-carón de rebozado de yeso, hoy amarillo, que dan a todo el conjunto un notable colorido. Culmina la cú-pula con una balaustrada que rodea una linterna de planta octogonal con ventanales alargados y con cie-rre de medio punto. Encima de esta estructura se alza una escultura de la Purísima Concepción, pro-bablemente elaborada por el tallador Hernández.

³⁵ *Ibidem*, pp. 128 y 206.

La cúpula de Las Monjas. ¿Inspirada en los Inválidos de París?

En este punto hay que señalar que en torno a la construcción de la cúpula se ha articulado un cierto mito, quizás exagerado, pero que pone sobre la mesa las fuentes de inspiración que tenía el alarife Gutiérrez, y que se centran en la cúpula de los Inválidos de París, obra del arquitecto Jules Hardouin-Mansart, levantada entre 1679 y 1706. Los parecidos con la obra francesa son innegables, especialmente en cuanto a morfología y estructura compositiva, pero dada la falta de más información precisa es imposible saber si hubo tal inspiración y cómo es que se dio ésta. Dos fuentes nos alertan, ya fuese que Gutiérrez la obtuviera a partir de una postal o de un grabado en un libro o una foto en la prensa. La primera data de 1904 y nos la proporciona el funcionario de correos Pedro González, autor de la *Geografía local del estado de Guanajuato*; allí se hace referencia a la posible inspiración en los siguientes términos:

En la parroquia hay dos buenas pinturas, lo mismo que en la Concepción, donde se ven otra bóveda plana cubriendo la parte que daba acceso al convento y la cúpula que se construyó imitando a la de los Inválidos de París, por el maestro Zeferino Gutiérrez, también autor de la fachada de la parroquia.³⁶

Unos años más tarde, en 1927, el pintor y artista Gerardo Murillo, Dr. Atl, hace similar aseveración al referirse a la cúpula en el volumen VI de su obra *Iglesias de México*. En ese mismo volumen, Atl, quien vivió en París a principios del siglo xx, hará un dibujo de la cúpula y precisa la excepcionalidad de ésta y de alguna forma vanagloria el trabajo de Zeferino Gutiérrez:

³⁶ Pedro González, *op. cit.*, 1904, p. 400.

La cúpula de la Concepción de San Miguel Allende, inspirada en la cúpula de los Inválidos en París, bastante bien construida, está fuera, completamente, del sentimiento que inspiró a los constructores populares y de las formas que éstos adoptaron.³⁷

Unos pocos años más tarde, en 1939, el historiador del arte Francisco de la Maza, al escribir su monografía sobre San Miguel de Allende reproduce las aseveraciones del Dr. Atl, siendo eso, probablemente, el inicio público de aquel mito en torno a la cúpula de Las Monjas que otros van a reproducir. Sea o no cierto que Gutiérrez tomó como modelo el domo de los Inválidos, lo que es incuestionable es que la cúpula se convirtió en un llamativo elemento del paisaje de San Miguel, tanto por su tamaño como por su belleza. Monumentalidad y belleza que también supieron captar artistas como el fotógrafo Henry Greenwood Peabody en 1898³⁸ y el propio Dr. Atl en 1927.

El neogótico del alarife Gutiérrez. Tres ejemplos

Zeferino Gutiérrez construyó diversa obra religiosa: altares, algunas obras menores y varias obras mayores, como torres o pórticos en distintas iglesias. En tres de estas últimas optó por desarrollar una suerte de versión del neogótico, terciada por su conocimiento, qui-

³⁷ Dr. Atl, "La arquitectura en el siglo xviii. El ultra-barroco", en Manuel Toussaint, J. R. Benítez y Dr. Atl, *Iglesias de México*, vol. 6, 1525-1925. México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1927, p. 119.

³⁸ La serie de fotografías que Henry Greenwood Peabody tomó en el marco de la American Architectural Expedition, que se publicaron en 1906 en el libro *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, están depositadas en la Colección Ricardo B. Salinas Pliego; en concreto, la que estamos mencionando se titula: "Cúpula del convento de la iglesia de la Concepción, San Miguel de Allende, Gto.", fechada en 1898 e impresa en plata sobre gelatina. *Vid.* Antonio Saborit, "En busca de la arquitectura hispano colonial. El trabajo de Peabody y Baxter en México", en Isabel Garcés y Emma Hernández Tena (coords.), *Guillermo Kahlo y Henry Greenwood Peabody. Dos miradas a la arquitectura monumental de México*, Madrid, Fomento Cultural Grupo Salinas, 2009.

zás por su esencia indígena, y también, por el uso de la cantera y de sus formas. Las razones para la toma de este estilo pudieran ser varias: desde la petición expresa de sus clientes religiosos hasta su propia inspiración edilicia; sea como fuera, el resultado son edificaciones hechas en un neogótico fuera de los cánones y que deben ser valoradas por tratarse de reinterpretaciones autóctonas de estilo, fincadas en dos pequeñas poblaciones de Guanajuato.

Templo de la Virgen Saleta, en Dolores Hidalgo

La primera construcción que al parecer proyectó Zeferino Gutiérrez fue el templo a la Virgen de la Saleta en Dolores Hidalgo, cuya primera piedra se colocó en 12 de marzo de 1875.³⁹ Cien años más tarde, en 1976, este templo se transformaría en la actual parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Pedro González, en sus *Apuntes históricos de la ciudad de Dolores Hidalgo*, nos aclara la participación de Gutiérrez en la obra:

El templo ostenta una severa fachada de estilo greco-romano, la cúpula pertenece al compuesto, el ornato interior al dórico, y el altar mayor al etrusco, muy característico por sus grupos de columnitas que sostienen el cornisamento. El diseño hecho por D. Zeferino Gutiérrez, fue ejecutado en lo concerniente a cantería por D. Celso Flores, y en albañilería por los maestros D. Mauricio Luna y D. Francisco Hernández.⁴⁰

A tenor de esta información, Gutiérrez sólo planeó la obra y fueron otros, un cantero y dos albañiles, los que la desarrollaron de forma efectiva. Una

³⁹ José García Juárez, *Dolores Hidalgo. Cuna de la independencia nacional*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato-Comisión Estatal para la Organización de la Conmemoración del Bicentenario del Inicio del Movimiento de Independencia Nacional y del Centenario del Inicio de la Revolución Mexicana (Monografías Municipales de Guanajuato), 2010, p. 109.

⁴⁰ Pedro González, *op. cit.*, 1891, pp. 320-321.



Figura 5. Pórtico del templo de la Virgen Saleta, Dolores Hidalgo, diseñado por Zeferino Gutiérrez en 1875 y concluido en 1896. Fotografía de Martín M. Checa-Artasu, diciembre de 2018.

fente tan cercana en el tiempo como la de Pedro González —entonces aún vivía Zeferino Gutiérrez y contaba con 50 años—, nos hace suponer cuál fue su papel real en esta obra, que sabemos se alargó al menos hasta 1896 (figura 5).

Simplemente la planeó y delegó en otros su construcción, algo habitual en este tipo de edificaciones. El hecho de mencionar la idea del diseño nos lleva a suponer que Gutiérrez sí plasmaba sus proyectos de alguna forma, en papel, por ejemplo, y que sí los planteaba y daba órdenes para concretarlos. Algo que matizaría la idea naif, antes mencionada, de que mostraba a su cuadrilla las obras a erigir trazándolas en la arena con un bastón.

De igual forma, el mismo González nos habla de las características del templo y de algunas fechas

relacionadas con las obras allí ejecutadas, que nos permiten conocer la evolución constructiva de esta iglesia:

En el edificio que mide 65 varas de largo, 12 de ancho, 20 de alto, y 45 de altura máxima hasta el cristal que remata en la cúpula, hemos encontrado las siguientes inscripciones: En la espalda del templo, calle del Peligro a 15 varas de alto contando desde los cimientos: "El día 12 de mayo de 1885 se comenzaron a abrir los cimientos de este templo; y en dos años y ocho meses se llegó a esta altura en todo su perímetro, sin otro recurso que la piedad de los fieles, especialmente pobres". En el pedestal de un pilar de la fachada: "Julio 1° de 1876". En la clave del arco toral: "En 2 de febrero de 1882 se bendijo y colocó esta piedra por el Sr. cura D. Nazario Bautista, siendo padrinos los Sres. D. Isidro y D. Manuel Magaña". En una de las ventanas de la cúpula: "Julio 22 de 1883 se colocó la primera piedra de estas ventanas bajo los auspicios del Sr. C. y Y. foráneo D. Francisco de Sales Ginori". Y en el anillo del arquitrabe de la misma cúpula: "El Sr. CI V foráneo Luis G. Sierra, siguió los trabajos de esta cúpula, por dentro desde las ventanas y por fuera, desde los cimacios de las columnas".⁴¹

A partir de esas informaciones se puede inferir que el templo se inició en marzo de 1875 y que 16 meses más tarde, en julio de 1876 se podía dar por concluidos los trabajos de la fachada principal o pórtico. La obra continuaría con la construcción de la nave central de planta de cruz latina, concluida en febrero de 1882, seguida de la construcción del crucero y la cúpula, terminada en julio de 1883; el templo se cerraría en su parte posterior en enero de 1888 y se daría por concluido en 1896.⁴²

⁴¹ *Idem*.

⁴² En 1985 el templo fue ampliamente restaurado, según expedientes resguardados en la Subdirección de Estudios y Proyectos de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural.

Más allá de la construcción en sí, esta iglesia destaca por otro aspecto no menos importante, su advocación. La Virgen de la Saleta es una advocación francesa basada en unas apariciones de la Virgen a unos pastores en una aldea de los Alpes franceses: Salette-Fallavaux, 1846, y aceptadas por la Iglesia en 1851. Se da la circunstancia de que una aparición de la misma Virgen se dio, también, en Dolores Hidalgo, en el mismo año. Ésta será aceptada por la Iglesia mexicana en 1852 y será el detonante de una veneración que requerirá de un templo nuevo, en una colonia de Dolores Hidalgo, también nueva.⁴³ Se trata pues, de la justificación religiosa que explica la construcción de este templo, iniciada en mayo de 1875 y 29 años después de la aparición, que se enmarca en un contexto de franco apoyo a la Iglesia por parte de feligreses de cualquier condición social por la postura anticlerical de los gobiernos liberales de la época.⁴⁴

La estructura más llamativa de esta iglesia es su pórtico, construido con clara factura gotizante. Se trata de una estructura de altura considerable que cubre la totalidad de la fachada principal. Este pórtico se conforma con tres arcos ojivales a gran altura sustentados por pilares de planta cuadrada hechos de cantera rosada, a los que se les adosa en el exterior un pedestal, una columna y un capitel de estilo corintio que parecieran sustentar los arcos, los cuales en altura están retranqueados, lo que los hace parecer dobles y convertidos en una suerte de bóvedas apuntadas que cubrirían el pórtico. Encima de esos arcos se extiende un frontón escaso limitado por una cornisa moldurada. Sobre el pórtico hay una torre de planta cuadrada, abierta a los cuatro la-

⁴³ J. Zacarias Barrón, *Apuntes históricos de Dolores Hidalgo*, 3ª ed., Dolores Hidalgo, Mata Impresores, 1978, pp. 258-260.

⁴⁴ Manola Sepúlveda Garza, "El norte de Guanajuato: escenario de movimientos sociales en los siglos XVIII al XIX", *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núms. 67-68, Toluca, 2010, p. 25.

dos, cada uno con sencillas arcuaciones dobles de clara factura gótica y con un óculo en la parte superior de las mismas. Dicha torre contiene las campanas del templo y está festoneada en sus vértices con frondas decorativas de cantera y pináculos de planta circular y cuadrada. Encima de la torre hay un chapitel piramidal con tres óculos a lo largo de su estructura que culmina con una cruz.

El uso de la cantera rosada recuerda al que más tarde se daría en la torre de la parroquia de San Miguel Arcángel en San Miguel de Allende; por otra parte, la estructura en sí misma no está exenta de desproporción y puede ser vista como un exceso y como un error arquitectónico, tal como nos recuerda González:

Un arquitecto perito de mediano buen gusto hubiera evitado defectos graves que saltan a la vista; porque la puerta principal no tiene las dimensiones respectivas, el arco que sostiene el coro, no tiene forma de tal, por lo mal trazado, y el cornisón del templo se avanza sin apoyo en el tramo del altar mayor, tapando detalles importantes de éste y haciendo palpables en los dos distintos órdenes las equivocadas proporciones del conjunto.⁴⁵

A pesar de esa desproporción, similar a algunas otras obras del alarife, el pórtico y la torre se dejan ver desde diversos sitios a la redonda de la población de Dolores Hidalgo. Al igual que sucederá en San Miguel de Allende, la iglesia constituye un hito en el paisaje, un símbolo de su presencia —en este caso, nueva, dada la advocación inicial del templo—, misma que buscaba poner fin a la blasfemia y activar el cumplimiento de las obligaciones propias de los católicos, como el acudir a misa los domingos; y todo ello se hará en un barrio de Dolores Hidalgo, en franco crecimiento en esos años.

⁴⁵ Pedro González, *op. cit.*, 1891, p. 320.

La torre de la parroquia de San Miguel de Allende

A pesar de las distintas obras que desarrolló a lo largo de sus más de cuatro décadas de vida profesional, Zeferino Gutiérrez es casi únicamente conocido por la construcción de la torre campanario neogótica de la parroquia de San Miguel Arcángel en San Miguel de Allende, Guanajuato. Hoy, símbolo de esta ciudad.

En torno a esa obra hay varios asuntos a tratar. En primer término, los motivos de su construcción; en segundo, el uso del neogótico con sus interpretaciones para esta edificación; el tercero se centraría en entender la composición arquitectónica y quizás la edilicia de la torre, y el cuarto, el conocimiento de las opiniones y críticas, tanto positivas como negativas, que se han vertido sobre esta edificación.

Con respecto a los motivos de su construcción, cabe mencionar que la primera piedra de la torre se colocó el 8 de octubre de 1880,⁴⁶ iniciándose así un trabajo que tardaría ocho años en concluirse. Aunque no corresponde a este texto describir la evolución del templo parroquial construido por el arquitecto y alarife Marco Antonio Sobrarías, a caballo entre el siglo xvii y del siguiente, pues ya ha sido tratado ampliamente por distintos autores,⁴⁷ sí hay que decir que en esos escritos no se aclaran los motivos por los que fue construida la torre. Tan sólo los cronistas locales José Cornelio López Espinoza (2010) y Felipe Rodríguez Palacios (2016) apuntan las causas de la construcción.⁴⁸ El primero habla de que la fachada principal amenazaba ruina, mientras el segundo menciona que fue el mal estado de una de las dos torres del templo lo que obligó al derribo de ambas, mismas que se construyeron en distintos momentos del siglo xviii, una en 1709 y otra

⁴⁶ Miguel J. Malo Zozaya, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ Francisco de la Maza, *op. cit.*, 1939; Alberto González Pozo, *op. cit.*; Mina Ramírez, *op. cit.*

⁴⁸ José Cornelio López Espinoza, *op. cit.*; Luis Felipe Rodríguez Palacios, *op. cit.*

en 1744. Además, menciona que el templo no tenía cúpula en su transepto, sino que tal se hizo al construir la nueva torre.⁴⁹ Por otra parte, a esta motivación, plausible y hasta lógica, se le ha de sumar una más que apuntamos a manera de hipótesis: la necesidad de un símbolo católico en la ciudad, que reflejase la recuperación social de la Iglesia como institución. Este asunto, como hemos visto, era del interés del primer obispo de León, el sanmiguelense José María de Jesús Diez de Sollano y Dávalos. Ello podría justificar que sufragara la obra de la torre con 10000 pesos de su propio peculio.⁵⁰ Llama la atención que esta donación la hiciera pocos meses antes de su deceso, y que dejará de encargado de las obras al sacerdote José Ma. Correa Pérez, miembro de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri,⁵¹ misma que era partícipe del adcentamiento de varios templos, como el de Las Monjas. Seguramente, sería Correa el que contrataría a Gutiérrez y su cuadrilla para hacer la torre, la cúpula y algunas otras obras menores, las cuales seguramente comenzaron en algún momento de la segunda mitad de 1881, pues hay que tener en cuenta que Gutiérrez estaba enfrascado en los trabajos del crucero de Las Monjas.

Ninguna fuente nos aclara el porqué del uso del neogótico para esta torre. Es cierto, que se trata de un estilo que tenía en la Iglesia uno de sus defensores y era visto como el estilo más adecuado para un templo debido al sentido simbólico que se le suponía. Una suerte de retorno al pasado medieval, cuando las torres de las iglesias y catedrales despuntaban en las ciudades dando muestra del poder moral, social y económico que tenía la Iglesia. Es cierto, también, que el estilo neogótico se estaba extendiendo por México en aquellos años y en Guanajuato ya

daba —y daría— algunos ejemplos.⁵² A partir de estas circunstancias debemos preguntarnos por las fuentes que inspiraron a Gutiérrez a usarlo. Sin descartar que probablemente el sacerdote Correa o el obispo Diez de Sollano le sugirieran algún modelo o ejemplo de otro lugar, quizás a partir de un grabado, una litografía o una pintura, aunque también debemos considerar que el uso del estilo fuese fruto de la propia iniciativa de Gutiérrez.

En cuanto a esos parecidos formales cabe mencionar, en primer término, el escaso desempeño que como constructor había tenido Gutiérrez hasta 1880; para entonces había diseñado, entre 1877 y 1895, la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en Dolores Hidalgo, donde destaca un enorme y desproporcionado pórtico a manera de nártex, hecho de cantera, con arcos apuntados y que culmina en una torre. También, había construido el pórtico de la ermita del templo en San Miguel (antes detallado), donde eleva éste con una cúpula a medio hacer y una linterna desproporcionada, y también había concretado trabajos de albañilería en el crucero de Las Monjas, que junto con la cúpula de este templo será su obra más consistente. Dada esas experiencias, creemos que es más plausible considerar a Zeferino Gutiérrez más constructor de altares y habilidoso cantero que albañil o constructor. Este hecho no es baladí, pues la torre de la parroquia, a pesar de sus formas, también puede ser entendida como un altar, dada la cantidad de hornacinas y aperturas culminadas con gabletes, así como el hecho de desplegar las aperturas como un altar mayor en calles hacia las alturas, sensación que se fortalece con el uso de pináculos, ventanas y gabletes. La

⁴⁹ Rosalía Aguilar *et al.*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰ José Mercadillo Miranda, *La parroquia de San Miguel de Allende, Gto.*, San Miguel de Allende, Imprenta San Miguel, 1964, p. 8.

⁵¹ Pedro González, *op. cit.*, 1904, p. 399.

⁵² Martín M. Checa-Artasu, "Iglesia, poder y neogótico en ciudades del occidente de México: una aproximación desde la geografía de la religión", en Quim Bonastra y Gerard Jori (eds.) *Imaginar, organizar y controlar el territorio. Una visión geográfica de la construcción del Estado-nación*, Barcelona, Icaria Editorial, 2014, pp. 269-292.

propia decoración labrada sobre la cantera, el uso de múltiples molduras en las aperturas de la torre, los gabletes labrados, las filigranas elaboradas sobre las arcuaciones ciegas, las frondas de piedra en el chapitel, todo confirma que la gran habilidad de Gutiérrez es el trabajo de la piedra; es a través de éste que dota de decoración y, de paso, de originalidad y no poca belleza a la torre. Es, por tanto, la manipulación de la piedra por parte de un artesano lo que es esencial en esta edificación y lo que la dota de personalidad.

En segundo término, con respecto a los posibles parecidos, cabe decir que éstos pudieran ser muchos. Tiene similitudes en la forma a las torres de la Catedral de Colonia, acabada en 1880, noticia que tuvo un gran impacto en la prensa de la época, pero también, el parecido lo tiene con otras torres góticas de un buen número de ejemplos de Europa. Ligado a ello, surge un tercer aspecto: Gutiérrez no hace una pieza en un neogótico puro; todo lo contrario, es una adaptación a las formas de éste a la manera como las entendió un cantero que manipula la piedra de forma excepcional, pero tiene escasos conocimientos de arquitectura y composición. En efecto, la torre nártex adosada al templo parroquial pareciera adolecer de una estructura estilizada, aunque busca ser sólida, pues se alza en escalera, acumulando cuatro niveles que se tornan cada vez más estrechos a medida que sube. Esa composición simplista de torre escalonada se contrapone —y acaso, se dignifica—, pues está repleta de arcuaciones falsas, filigranas labradas en la piedra, gabletes, ventanas, hornacinas, pináculos, bajorrelieves, etc., hechas en cantera de color rosa, que es sin duda, lo que dota de gran belleza al conjunto. Así, el resultado es una torre escalonada, con parecidos a un altar mayor, poco estilizada en comparación al gótico, incluso en sus versiones decimonónicas, que quiere ser fuerte creando ese escalonamiento, quizás para evitar los problemas que en el pasado tuvieron otras torres del templo parroquial y



Figura 6. La torre de la parroquia de San Miguel de Allende, planeada y construida por Zeferino Gutiérrez entre 1880 y 1888. Fotografía de Martín M. Checa-Artasu, julio de 2018.

que es una muestra extraordinaria de cómo trabajar la piedra en todas sus dimensiones.

En cuanto a la composición arquitectónica, se trata de una torre de planta cuadrangular con cuatro niveles que tiene dos torres anexadas a cada lado, cada una de tres niveles (figura 6).

Esa torre central, de perfil o de frente, diluye su forma cuadrangular por las decoraciones que festonean la torre y a manera de protuberancias se extienden por la misma. El primer nivel es el de un pórtico o nártex, abierto en sus tres lados con arcos ojivales, es decir, tiene tres fachadas desde las que se accede al templo. Sobre cada uno de los arcos ojivales hay una suerte de gablete con grabados en filigrana. Ese pórtico se sustenta en la parte delantera con dos gruesas columnas que recuerdan a patas de elefante y en la parte posterior aparece empotrada la fachada original del templo, que pareciera sos-

tenerse de ésta. En esa misma parte se adosa a cada una de las torres laterales. En las paredes, esquinas y columnas en este nivel, se encuentran arcuaciones ciegas y hornacinas, algunas vacías y algunas con figuras de santos de autor desconocido. Tiene una bóveda de crucería sexpartita con una plementería de cantera de colores marrón y rosada.

Desde ese primer nivel es desde donde se calza el resto de la estructura, en cuyo segundo nivel también presenta tres fachadas, una delantera y dos laterales, cada una con tres hornacinas, dos con puertas de vidrios emplomados y una central abierta, donde hay una imagen de un santo. Esas hornacinas tienen arcos lobulados sobre los que se desarrolla un amplio gablete con filigrana labrada en la cantera. Ese elemento decorativo se va a repetir en cada una de las aperturas de la torre. A los laterales de las hornacinas de este nivel encontramos una serie de arcuaciones falsas con filigranas en piedra muy elaboradas encima de las mismas. Los dos siguientes niveles son similares entre sí. Éstos se abren a los cuatro lados de la torre y se presentan con dobles ventanas con arcos ojivales enmarcadas en gabletes con filigrana en bajorrelieve y que, a sus lados, despliegan en altura una suerte de pináculos sobre arcuaciones ciegas y filigranas labradas en la piedra. En el tercer nivel se sitúan las cuatro campanas del templo, que en primera instancia fueron colocadas en 1885 y en años recientes han sido sustituidas. En el cuarto nivel, los pináculos se extienden en altura alcanzando la mitad del chapitel. La torre culmina con una aguja o chapitel de planta octogonal muy elaborado que presenta un óculo ovalado en cada uno de sus lados y una serie de frondas de piedra en cada uno de sus vértices. Culmina la torre con un pináculo que se limita con el chapitel por una baranda octogonal de hierro y una cruz de hierro.

Cabe mencionar que las torres laterales están adosadas a la torre central y a las paredes de la iglesia en sus dos primeros niveles. En éstos presentan

dobles arcuaciones ciegas. En el tercer nivel, que se abre a los cuatro lados, tiene también dobles ventanales con dintel ojival.

De lo negativo a lo positivo. Críticas hacia la torre parroquial de San Miguel

Para completar la información en torno a la torre de la parroquia de San Miguel Arcángel vale la pena hacer hincapié en toda la serie de impresiones, tanto negativas como positivas que ha generado. En cuanto a las primeras, hay que decir que la torre provocó el franco desprecio, ciertamente bastante falto de educación y con no poco racismo y clasismo, del afamado historiador del arte mexicano Francisco de la Maza. En 1939, en su monografía sobre San Miguel de Allende, se permitía decir lo siguiente:

En su parte exterior tenía la Parroquia una fachada sencilla con dos torres, pero fue sustituida por la actual, de estilo gótico, a fines del siglo pasado. Fue el arquitecto el maestro cantero sanmiguelense don Zeferino Gutiérrez. Esta famosa fachada, muy reproducida en fotografías y periódicos, y que agrada tanto a la mayoría de las personas, es un error arquitectónico. No encaja, de ninguna manera, con el ambiente y la arquitectura local, además de que su tosca factura no tiene nada de la gracia y finura que distinguen al verdadero gótico. El señor Gutiérrez, sin atenerse a la tradición ni comprender su sentido, sin tratar de armonizar con el conjunto, levantó su masa pseudo-gótica sobre la antigua iglesia del siglo XVIII, mexicana, destruyendo la hermosa visión colonial de la plaza; mas no es culpa del ignorante e ignorado albañil-arquitecto don Zeferino Gutiérrez, sino del abominable gusto artístico que privó durante casi todo el siglo XIX.⁵³

⁵³ Francisco de la Maza, *op. cit.*, 1939, p. 73.

Treinta un años más tarde, De la Maza se reafirmaba en sus ideas, con inusitado desprecio:

Ahora tiene una fachada gótica, inspirada en alguna revista y hecha a principios de este siglo por un albañil, Zeferino Gutiérrez. Ha perdido la gracia y el misterio del gran estilo medieval; así como las proporciones y la belleza. Olvidémosla.⁵⁴

El desprecio de De la Maza hacía la torre hecha por Gutiérrez se debía a su defensa de una visión de San Miguel como población adormecida en el tiempo que había sabido superar, especialmente, los momentos caóticos de la Revolución, y de esa forma había preservado su esencia de mexicanidad original, fincada en la etapa colonial, cuando la ciudad tuvo prestigio económico, cultural y social. Se trataba de una visión que había sido configurada a partir de la Fundación Amigos de San Miguel, entidad creada en los años treinta del siglo xx y encabezada por el actor y cantante José Mojica, residente en la ciudad, y el historiador del arte Manuel Toissaint, maestro de De la Maza, y por este último. Esa visión perseguía la nominación de San Miguel como ciudad típica, cosa que se consiguió, sólo en el ámbito estatal en 1939.⁵⁵ En esa coyuntura, la torre neogótica desdibujaba aquella idea, y además, conectaba con un periodo de la historia de México, el porfiriato, que debía ser olvidado. A todo ello se ha de sumar el desprecio que De La Maza hizo evidente toda su vida con respecto a los estilos decimonónicos.

A partir de De la Maza, otros también han rechazado la torre con similares opiniones, calificándola de distintas formas peyorativas. Algunos eran miembros del Frente de Afirmación Hispanista, A. C., entidad creada en 1967 y que tenía entre sus objetivos la

defensa a ultranza de la hispanidad, algo que, como ya hemos mencionado, parecía estar contenido en la esencia urbana de San Miguel por su glorioso pasado colonial. Dos ejemplos de ello son: una guía turística sobre San Miguel de Allende, editada en 1953 y escrita por el profesor sanmiguelense Miguel Mayo Zozaya —miembro de esa entidad— y por el abogado Fernando León de Vivero, simpatizante de la causa hispanista y quién fuera secretario general del Comité Aprista en México.⁵⁶ En la guía se habla de la torre como un elemento ajeno a la propia iglesia, que no merece ser valorado pues ha destruido la esencia colonial de la misma: “De las modificaciones seudogóticas en el frontis, ventanales y torre de un cuerpo, salió ilesa, en parte, la severa portada con medallón de piedra y Cristo esculpido”.⁵⁷

La crítica más contundente, en la misma línea que De la Maza, terciada con varios errores y no poco desprecio, fue la del cronista local y poeta Leopoldo de Samaniego y de la Sota, quien era jefe de redacción de la revista *Norte*, órgano del Frente de Afirmación Hispanista, quien se expresaba así de la obra de Gutiérrez:

La parroquia de San Miguel ha sufrido al correr de los años infinidad de modificaciones y atentados, en cuenta el cometido con su portada, que se trocó de un estilo románico puro, a un seudogótico que despega totalmente de la arquitectura general de la ciudad y no encuadra con su cielo azul y limpio la mayor parte del año.

Alguien quiso ver en don Zeferino Gutiérrez, mediocre maestro de obras y cantero, un genio y lo dejaron hacer y deshacer hasta que perpetró el atentado y erigió el mogote que hoy, a fuerza de verlo y de escuchar las alabanzas de los legos en la materia, vemos

⁵⁴ Francisco de la Maza, “Un paseo por San Miguel de Allende”, *Artes de México*, núm. 139, México, 1971, p. 18.

⁵⁵ Lisa Pinley Covert, *op. cit.*, pp. 26-28.

⁵⁶ Ricardo Melgar Bao, *Redes e imaginario del exilio en México y América Latina: 1934-1940*, México, Libros en Red (Insumisos Latinoamericanos), 2003, p. 32.

⁵⁷ Miguel J. Malo Zozaya, *op. cit.*, p. 13.

los sanmiguelenses como un orgullo de nuestra tierra y que causa el pasmo y la admiración de los ignaros fue-reños que visitan la ciudad. Lo que más llama la atención es saber que el primer obispo de León, don José María de Jesús Diez de Sollano y Dávalos, hombre de luces y de letras, haya ayudado a Zeferino con diez mil de “aquellos pesos” a cometer su fechoría de lesa arte.⁵⁸

Desvinculadas de la ideología que permea en las anteriores, hubo otras críticas que van a denostar la torre. Se trata de opiniones sin justificación y subjetivas y que han llegado hasta nuestros días. Por ejemplo: Felipe Cossío de Pomar,⁵⁹ artista y político peruano, iniciador en 1937 de la Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel junto con el estadounidense Stirling Dickinson, la va a calificar de pastiche, aunque dará cierto valor al trabajo de Gutiérrez. En 1964, el arquitecto guanajuatense Víctor Manuel Villegas Monroy (1913-2013), una de las personas con mayor conocimiento del patrimonio cultural de Guanajuato escribía: “Dos años después de acabar la grotesca fachada de gótico popular se le envió un sarape bordado con el perfil de la torre al papa Pío IX”.⁶⁰ En fechas más recientes, el fotoperiodista holandés Robert De Gast describió la torre en estos términos: “Although its style has been described as ‘fake Gothic’ and ‘Disneyesque,’ this landmark church instantly identifies San Miguel de Allende, just as the Eiffel Tower announces Paris”.⁶¹

Por otro lado, también hubo valoraciones positivas respecto de la torre. Serán la de aquellos que

⁵⁸ Leopoldo de Samaniego, *Buenos, malos y regulares. Estampas sanmiguelenses*, México, Norte. Revista Hispano-Americana, 1969, p. 77.

⁵⁹ Felipe Cossío del Pomar, *Cossío del Pomar en San Miguel de Allende*, Madrid, Playor, 1974, p. 31

⁶⁰ Víctor Manuel Villegas Monroy, *Arte popular de Guanajuato*, vol. 1, Guanajuato, Banco Nacional de Fomento Cooperativo / Fondo de Fideicomiso para el Fomento de las Artesanías, 1964, p. 28

⁶¹ Robert de Gast, *The Doors of San Miguel de Allende*, Petaluma, Pomgranate, 1994, p. 8

la observaron con otros ojos y se contraponen radicalmente a las anteriores opiniones. Citemos varias.

El periodista Agustín Romero López, uno de los introductores del metodismo en México, pasó la Navidad de 1928 en San Miguel de Allende y dijo la siguiente sobre la torre: “y determinó pasar en amable compañía la universal fiesta de Nochebuena en el risueño San Miguel de Allende que luce las torrecillas del templo romanista más hermoso que yo he visto, por su estilo maravilloso”.⁶²

Vicente Dávila, un médico venezolano en misión cultural por México en 1945, se expresaba de forma poética sobre la torre de la parroquia, señalando las bondades de la cantera:

La hermosa cúpula, a semejanza del panteón de los Inválidos en París, es reconstruida más tarde, en 1842, por el maestro de obras don Zeferino Gutiérrez. El mismo que llevó a cabo la portada, estilo gótico, en el templo de La Parroquia, que se alza en la plaza mayor. En estas canteras rosadas los rayos del sol, en la hora de la tarde, se quiebran en las aristas de sus molduras y semejan incendios.⁶³

En parecido tono, valorizando el trabajo de cantera, lo hará el periodista e historiador poblano Enrique Cordero Torres (1904-1983), quien dice lo siguiente de la torre: “No es el templo de San Miguel Allende, prócer cuna de héroes, el que se distingue por la altura de sus torres, más sí por el primor de su estilo gótico, que eleva sus agujas al cielo en cantería clara”.⁶⁴

Desde otra perspectiva, y abonando una cierta lógica espacial, la guía sobre San Miguel de Allende

⁶² Agustín Romero López, “En vacaciones”, *El Abogado Cristiano*, México, 31 de enero de 1929, pp. 4-5.

⁶³ Vicente Dávila, *Rincones mexicanos*, México, Imprenta Manuel León González, 1947, p. 57.

⁶⁴ Enrique Cordero y Torres, *Las torres mexicanas más altas*, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1952, p. 63.

escrita por Tom Scott y Stirling Dickinson, este último conocedor a detalle de la evolución de San Miguel a lo largo de varias décadas del siglo xx, menciona:

Rising majestically from a shelf on the mountainside, La Parroquia, the pink church, is San Miguel's landmark, trademark and card identity. The church towers above all, imposing its personality by sheer height and grandeur. Whether viewed from above or below, it remains the focal point of landscape.⁶⁵

Por último, cabe anotar la opinión sobre la torre más propositiva, con voluntad de explicar sus características y sobre todo el papel de su constructor; la escribió el periodista estadounidense Sylvester Baxter.

The most notable work of Ceferino Gutierrez is the new facade and tower of the Church of San Miguel, the parochial temple of the city, its huge aspiring mass a landmark for miles around, dominating the place very strangely for a Mexican city. It is extremely interesting as an indigenous notion of the Gothican artist mind, picturesquely impressionable, interpreting for itself the Gothic feeling as reminiscently conveyed at second hand by illustrations that came his way. It might be called "Gothesque" rather than Gothic, for it is not Gothic at all except in superficial suggestion. The work is illiterate, of course, as might be looked for. But with all its crudeness, and even positive badness, it has a certain artistic character—its imposing mass imbued with an undisciplined sense of

⁶⁵ Tom Scott y Stirling Dickinson, *San Miguel de Allende* [s.l.], Brandenburgh Press, 1969, p. 14. Traducción del autor: "Levantándose majestuosamente en la ladera de la montaña, la parroquia, la iglesia rosada, es la marca, la marca registrada y la identidad de la tarjeta de San Miguel. La iglesia se eleva, sobre todo, imponiendo su personalidad por su altura y grandeza. Ya sea visto desde arriba o desde abajo, sigue siendo el punto focal del paisaje".

form and an untutored gift for rich expression. The original church, whose shape appears in a general view of the city, was built near the middle of the eighteenth century.⁶⁶

Baxter señaló unas características para la torre, en las que reivindica la mirada y el hacer de un alarife local indígena que, según él, reinterpreto el neogótico dándole una mirada alternativa que él denomina: "gotesco", término inventado que aglutinaría las características de la obra desarrollada de Gutiérrez, expresadas en su comentario de la torre. Años más tarde, otro historiador del arte estadounidense, Trent Elwood Sanford,⁶⁷ retomó con poco acierto el término, mostrando la torre como un ejemplo de una reinterpretación indígena de lo gótico.

Como se ve, la torre de la parroquia de San Miguel Arcángel no ha dejado a nadie indiferente, dadas sus dimensiones y características que hoy se enseñorean en el perfil de la ciudad y la convierten en el principal atractivo turístico. Tanto es así, que la torre se ha convertido en símbolo, e incluso, el logo identificativo de esta población guanajuatense

⁶⁶ Sylvester Baxter, *op. cit.*, p. 187. Traducción del autor: "La obra más notable de Zeferino Gutiérrez es la nueva fachada y la torre de la iglesia de San Miguel, el templo parroquial de la ciudad, su enorme masa aspirante, un hito para millas a la redonda, dominando el lugar de manera muy extraña para una ciudad mexicana. Es extremadamente interesante como una noción indígena del gótico, una mente de artista, sencillamente impresionable, interpretando el sentimiento gótico como reminiscentemente transmitido de segunda mano por las ilustraciones que se le presentaron. Podría llamarse 'gotesco' en lugar de gótico, por eso, no es gótico en absoluto excepto en sugestión superficial. El trabajo es analfabeto, por supuesto, como podría ser buscado. Pero con toda su crudeza, e incluso su maldad positiva, tiene un cierto carácter artístico: su imponente masa imbuida de un sentido de la forma indisciplinado y un don sin tutor para la expresión rica. La iglesia original, cuya forma aparece en una vista general de la ciudad, fue construida cerca de la mitad del siglo xviii".

⁶⁷ Trent Elwood Sanford, *The Story of Architecture in Mexico: Including the Work of the Ancient Indian Civilizations and that of the Spanish Colonial Empire which Succeeded Them, Together with an Account of the Background in Spain and a Glimpse at the Modern Trend*, Nueva York, W. W, Norton & Company Inc., 1947, p. 303.

y de algunos productos que en ella se hacen.⁶⁸ Esa conversión en símbolo, inaudita si sólo se considerasen como válidas las opiniones despreciativas de ciertos especialistas en historia del arte, explicaría el denodado interés en su cuidado y restauración en los años recientes: se contabilizan al menos 12 intervenciones en el edificio, especialmente, antes y después de la nominación como Patrimonio Cultural de la Humanidad del núcleo histórico de San Miguel.⁶⁹

*La torre campanario del templo de San Rafael
o de la Santa Escuela de Cristo, en San Miguel de Allende*

La última obra de factura gótica que podemos atribuir a Zeferino Gutiérrez es la torre campanario del templo de San Rafael o de la Santa Escuela de Cristo, en San Miguel de Allende. Construida tras el derribo de la antigua torre campanario, probablemente deteriorada pues había sido construida en el siglo XVII. Al igual que esa antigua torre, la nueva estaba situada dentro del atrio de la parroquia de San Miguel Arcángel y fue construida en 1896, según De la Maza, para integrar la iglesia de San Rafael en la estética que había creado la torre de la parroquia de San Miguel, algo que este autor no duda en criticar de la siguiente forma:

Hacia la izquierda de la iglesia principal, desembocando al atrio, se levanta la de San Rafael, compañero jerárquico del arcángel San Miguel, que también ha cambiado su fachada por una torre indefinible y que quiere parecerse a la de la parroquia, obra que se creyeron obligados a efectuar quienes pensaron que

⁶⁸ Citamos el ya mencionado sarape con el perfil de la torre bordado, el cual se regaló en 1890 al papa Pío IX; como ejemplo más reciente, puede referirse la imagen de marca de la cerveza artesanal Allende, producida en la ciudad.

⁶⁹ Mismas que se pueden consultar en la Subdirección de Estudios y Proyectos de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura de México.

habían dejado convertida en una maravilla la iglesia madre de la ciudad. Conserva, sin embargo, su antigua portada con un bello medallón de piedra en que está esculpido un Santo Cristo arriba de la ventana del coro, a la cual, lo mismo que a las demás, se le quiso forzar a ser gótica apuntándole el arco. Su interior es de una sola nave amplia y majestuosa a pesar del abandono a que está sometida. Algunas esculturas no despreciables, pinturas y exvotos, recuerdan su antigua magnificencia.⁷⁰

A pesar de la agreste opinión de De la Maza, la torre campanario de la iglesia de San Rafael es, probablemente, la construcción más correcta en términos arquitectónicos que desarrolló este alarife y, también, su última obra para la Iglesia. De hecho, el propio De la Maza presenta en su monografía sobre San Miguel un croquis de la torre firmado por Zeferino Gutiérrez del que no cita la fuente. Es una prueba más de algo que hemos comentado más arriba: el alarife Gutiérrez diseñaba y planteaba esquemas y croquis de sus obras.

La torre, que muy pocos años más tarde se convertiría en reloj municipal, es de planta cuadrada, hecha de ladrillo en su mayoría, con encalados de color siena y cantera gris en su parte superior (figura 7). Se presenta en cinco cuerpos escalonados, similar a la estructura de la torre de la parroquia. El primero es el más alto y está conformado por paredes de ladrillo encaladas con yeso sobre las que superpone una cenefa hecha de ladrillos que quiere asemejar arcos dobles ojivales con rosetón. Las esquinas están recubiertas con ladrillo a manera de zócalo. El mismo esquema se sucede en el segundo piso, con menos altura que el primero, y también en el tercero, que es la mitad de alto que el segundo. En este nivel se presenta una ventana doble ojival con vidrios. El cuarto nivel es la mitad del tercero,

⁷⁰ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 30.



Figura 7. La torre campanario del templo de San Rafael o de la Santa Escuela de Cristo, en San Miguel de Allende, construida en 1896 según proyecto de Zeferino Gutiérrez. Fotografía de Martín M. Checa-Artasu, diciembre de 2018.

pero está construido en cantera gris. Aquí se presenta seis arcuaciones ojivales dobles por lado, enmarcadas en pilastras rectangulares. En la parte central está el reloj, encastado en un cuadro de cantera labrada, que quiere recordar a un rosetón. El último nivel es tres veces más alto que el anterior pero más estrecho y, de nuevo, está recorrido por tres arcuaciones a cada lado. Las laterales son ojivales dobles y la central simplemente es un arco ojival abierto. En este nivel es donde se ubican las campanas del campanario. Culmina este nivel con una cornisa con una serie de arcuaciones ojivales dobles continuas y con cuatro almenas piramidales en cada esquina.

Zeferino Gutiérrez también hizo unas adecuaciones en la fachada del templo, consistente en un arco ojival doble de cantera rosada sobre la porta-

lada original del templo. Al interior sabemos que construyó una capilla y la tumba donde enterró los restos de su mujer y su hijo.

Algunas conclusiones

A tenor de lo compilado en estas páginas, podemos decir que Zeferino Gutiérrez Muñoz fue un artesano otomí, con poca formación primaria, más o menos hábil y capaz, que se adaptó a las circunstancias sociopolíticas que le tocaron vivir (figura 8); tuvo encargos con la suficiente importancia para poder desarrollar una obra con ciertas características: notable en el uso de la cantera y con ciertas deficiencias en cuanto al dominio de la técnica constructiva. Su principal cliente fue la Iglesia, de la que recibió encargos específicos relativos a elementos para iglesias, templos y parroquias, mismos que le eran dados seguramente porque no debía haber muchos más artesanos en la región que los pudieran desarrollar y, si los hubo, no llegaron a los niveles de calidad o a los contactos con ciertas instancias que cultivó Gutiérrez a lo largo de su vida. Fue cantero y albañil, oficios que adquirió, según parece, por tradición familiar, los cuales lo vinculaban a un significativo grupo de esos profesionales en el área de San Miguel de Allende, a lo largo de los siglos XVIII y XIX y aún hoy están presentes.⁷¹ Por las obras que concretó en su vida parece haber sido más cantero que albañil y más elaborador de altares que constructor. Ello pudiera explicar, junto algunos otros aspectos, la calidad y técnica de su obra constructiva, que tiene numerosos excesos, basada en la prueba y error y que nos advierte de una formación autodidacta. Una educación que no fue obstáculo para que trazara planos y croquis de las obras a erigir, que en el presente, o bien yacen ocultos en algún archivo, o bien, se perdieron para siempre, dejando apenas algunas pistas de su existencia.

⁷¹ Ruth Olvera Arteaga, *op. cit.*

Por último, hay que destacar que a pesar de la atribución personalizada hacia las obras que construyó, él trabajó en cuadrilla, con otros peones y jornaleros, también conocedores de ambos oficios. Lamentablemente, tanto su técnica, habilidades y circunstancias personales no se tomaron en cuenta dada su condición humilde e indígena, y así su biografía se mixtificó y edulcoró, asociada a la construcción de una visión de San Miguel de Allende, donde el tiempo se había parado y se mantenía una esencia colonial idílica para quienes huían de la modernidad o buscaban la paz tras la guerra, como los expatriados estadounidenses que empezaron a instalarse en San Miguel en los años cuarenta y cincuenta del siglo xx.

A fuerza de repetir esas ideas, Zeferino Gutiérrez se convirtió en un personaje más de ese San Miguel ideal, hoy asediado por turistas que poco a poco lo gentrifican. Por desgracia, su figura se diluyó en un universo naif creado para el turismo y no ha sido hasta fechas recientes que ha sido reconocida por los poderes públicos locales.⁷² Un parque que lleva su nombre y una estatua, ambos construyéndose en el presente en San Miguel, reivindicando a uno de los artesanos más notables del México porfiriano, injustamente desconocido y a quien hemos querido recuperar a través de estas líneas.



Figura 8. Zeferino Gutiérrez Muñoz. Fotografía recuperada de: <<https://www.mexicoenfotos.com>>.



⁷² Jesús Aguado, "Despite Delays, the Zeferino Gutiérrez Park is finally taking shape", *Atención San Miguel*, recuperado de: <http://www.atencionsanmiguel.org/2019/01/25/despite-delays-the-zeferino-gutierrez-park-is-finally-taking-shape/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=despite-delays-the-zeferino-gutierrez-park-is-finally-taking-shape>, consultada el 16 de diciembre de 2019.

Esplendor deteriorado. Descripción y estado de conservación de la estructura de la mesa de sacristía dieciochesca del templo agustino de Salamanca, Guanajuato

Fecha de recepción: 26 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2019

En los templos católicos de México se encuentran obras artísticas del periodo virreinal popularizadas por los investigadores o por la difusión cultural; sin embargo, en esos recintos se resguardan también objetos que poseen características únicas —por los materiales que los constituyen, por su diseño o por su ornamentación—, pero que no han tenido mayor divulgación, lo que las ha mantenido en un bajo perfil o en el anonimato. En estas páginas el lector podrá conocer en detalle una mesa de sacristía dieciochesca ubicada en el templo agustino de Salamanca, Guanajuato, digna de mención por su complejidad estructural.

Palabras clave: mesa de sacristía, mueble barroco, arte agustiniano, mueble bombé, funcionalidad estructural.

Catholic churches in Mexico house artworks from the viceregal period popularized by scholars and cultural dissemination programs. Nevertheless, these buildings also hold objects unique for the materials of which they are made, their design, or for their ornamentation, but that have received little attention, making them largely unknown or overlooked. These pages offer readers an in-depth discussion of an eighteenth-century sacristy table from the Augustinian church of Salamanca, Guanajuato, worth examining for its structural complexity.

Keywords: sacristy table, Baroque furniture, Augustinian art, bombé furniture, structural functionality.

La sacristía del templo de San Juan de Sahagún de Salamanca, Guanajuato, desde el siglo XVIII posee una mesa que en la actualidad se ubica en medio del lugar, debajo de la cúpula, haciendo eje con el altar mayor y con la nave del templo. Esta disposición se registra desde el inventario de 1852, en el que se anota que dicho mueble, con sus características únicas, se encontraba al centro del *secretarium*.¹

A sabiendas de que la mesa se sitúa al centro de la sacristía y que pertenece a un contexto cultural y espacial específico, en estas páginas ofrecemos una revisión del mueble para explorar sus espacios, constitución y diseño, identificar sus partes, y conocer sus detalles, y así entender su funcionalidad, evidenciar su razón de existencia en el lugar, y advertir y exhibir su estado de conservación.

Para poder dar parte de ella es necesario prestar atención a los elementos de la obra, en sus formas,² y es preciso, nos dice María del Consuelo Maquívar, observar aguzadamen-

* Universidad de Guanajuato.

¹ *Inventario de 1852, Libro de Inventario 1832 a 10 marzo 1878*, apud Ana Luisa Sohn Raeber, "El conjunto conventual de San Juan de Sahagún en Salamanca, Gto.", tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 1992, p. 392.

² Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. de Remigio Gómez Díaz, 2ª reimp., Madrid, Alianza Editorial, 1990 [1983], p. 15.



Figura 1. Mesa de sacristía del templo agustino de San Juan de Sahagún. Se dispone debajo de la cúpula, por lo que en el día se puede apreciar la madera con la que está fabricada, los detalles de su factura y las pinturas con las que se adorna. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

te la pieza y hacer un registro puntual de la misma,³ por lo que toca ser minuciosos y claros; lo que justifica una descripción a profundidad.

En este mismo tenor, Hans-Georg Gadamer dice que el arte hay que interpretarlo, hay que leer la obra, dejar que hable para captar lo que quiere decir; ésta enuncia algo, un mensaje, pero hay que saberlo desentrañar. Lo que hay que hacer es recolectar los enunciados, armar el mensaje, con lo que debemos tener inteligencia y perspicacia para su recepción.⁴

³ María del Consuelo Maquívar, "Un camino hacia el estudio de las imágenes", en Mario Camarena Ocampo y Lourdes Villafuerte García (coords.), *Los andamios del historiador: construcción y tratamiento de fuentes*, México, AGN / INAH, 2001, p. 41.

⁴ Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, trad. de Constantino Ruiz-Garrido, Barcelona, Herder, 2003, p. 73.



Figura 2. Detalle de una de las patas de la mesa de sacristía del templo agustino de Salamanca, Guanajuato. Se aprecian los remates circulares, la moldura cilíndrica envuelta por cintas molduradas de formas ondulantes, como formando nudos. En medio se encuentra un compartimento con forma vegetal y varas de florecillas blancas que lo adornan. Es probable que en estos espacios se mantuvieran los misales o libros de oraciones bajo llave. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

Hacer una buena observación y descripción de ésta ayuda a encontrar el camino para entender las ideas que nos ofrece la pieza.

De pormenores y detalles

La mesa en cuestión es de madera tallada, su altura total aproximada es de 3.22 metros, y tiene un diámetro estimado de 2.50 metros; el tablero se alza a una altura de 1.7 metros. Actualmente la pieza se encuentra delimitada por postes de metal atornillados al suelo y cadenas (figura 1) que denotan que la obra perdió su sentido utilitario y que está ahí por su valor histórico y artístico; estar inactiva y aislada, aparentemente, la ha preservado de la inclemencia del tiempo. A simple vista, la madera con la que está construida pre-



Figura 3. Comparativa en la que se muestran los daños e intervenciones que han sufrido los soportes. De izquierda a derecha vemos los faltantes, las puertas vencidas o la total sustitución de los elementos, además, se puede apreciar la pérdida de las florecillas incrustadas que dejan ver la madera clara, pulida y renovada. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

senta diferentes tonalidades y se adorna con varias técnicas artísticas en algunas de sus partes.

Lorena Cordero Valdés aconseja comenzar a describir una mesa de manera descendente, por el tablero y después pasar a las patas; sin embargo, por la naturaleza de la obra lo haremos a la inversa. La mesa cuenta con una estructura estilizada y ochavada que la soporta, se auxilia de patas posadas en travesaños mixtilíneos a ras de suelo, que en medio se alzan para dejar al descubierto un par de remates circulares. Cada soporte parte de una moldura cilíndrica, ubicada encima del travesaño, justo sobre los remates circulares. El cilindro se encuentra envuelto por cintas molduradas que se separan para elevarse, creando movimientos ondulantes, como si fueran nudos, hasta alcanzar el tablero. En medio de las caprichosas cintas se dispone un compartimento camuflado por moldurillas que simulan nervaduras de lo que pareciera ser una gran hoja triangular y curvada, que sirve de telón de fondo a las ramas de florecillas blancas creadas por incrustaciones de concha, como formando un adorno floral (figura 2).

La puerta del compartimento cuenta con gozne en la parte inferior, mientras que en lo superior se

observa la cerradura, por lo que se abre hacia adelante. La parte interior de estos espacios es rectangular y se encuentra pintada de rojo. La investigadora Ana Luisa Sohn Raeber considera que en ellos se depositaban los paños litúrgicos a lavar;⁵ pero, debido a su espacio rectangular vertical y a que se mantenían bajo llave, nosotros consideramos que ahí se colocaban los misales o libros de oraciones, objetos preciados y valiosos dignos del resguardo.

En varios de esos soportes se pueden constatar las reparaciones burdas e inexpertas que ha sufrido la pieza; por fotografías antiguas sabemos que algunas de las molduras de las patas se habían perdido (véase figura 31), pero en la actualidad se muestran completas a base de injertos de otro color. De la misma manera, los compartimentos están muy deteriorados, con elementos faltantes o muestran las puertas caídas. Un soporte conserva casi todas las florecillas, tres las tienen de manera parcial, los otros cuatro las han perdido y se observa la madera nueva, pulida y clara, lo que hace más evidente las intervenciones en la obra (figuras 3 y 21).

⁵ Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 393.



Figura 4. Vistas de la estructura de soporte de la mesa de sacristía agustiniana de Salamanca. Del pedestal central surgen brazos ondulantes que se ensamblan con las patas para distribuir el peso de la pieza. Toda la parte interna está pintada de color rojo para crear luces y sombras y contrastes con los colores de la cara externa. Se aprecia uno de los soportes de metal que auxilian a la mesa. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

La mesa también se sostiene por un pedestal central que en la actualidad se apoya en una pequeña base de madera cuadrada añadida, al parecer el fuste no es el original ya que presume la madera al natural y no es rojizo como el resto de las piezas del interior de la mesa. La parte superior del pedestal se cubre por una serie de brazos ondulantes que se conectan con la parte trasera de las patas, sistema de brazos que canaliza y distribuye el peso del centro hacia los soportes y éstos se auxilian de los travesaños a ras de suelo para contener la carga (figura 4).

Como vemos, el artesano encargado de diseñar y labrar la obra construyó una gran estructura de soporte a base de ensamblajes discretos y en armonía con la cara externa de las patas, ya que los brazos repiten los nudos de las cintas ondulantes. Toda la parte interna de esta estructura se encuentra pintada de color rojo para darle uniformidad a la pie-

za, también para crear juegos de luces y sombras y contrastar con el color café y las incrustaciones de la parte externa.

Al hacer las inspecciones de la mesa nos dimos cuenta de que varias de las uniones de las piezas ensambladas están reforzadas con pedazos de tela encolada; además, detrás de algunas de las patas se disponen soportes de metal atornillados a la cubierta y apoyados en bases de madera como el pedestal central.

La mitad inferior del fuste se cubre de extraños roleos rojos y dentados que dan la impresión de tratarse de engranes, pero hasta ahora no hemos podido rastrear e identificar este tipo de figuras; ninguna otra pieza presenta formas tales, tampoco ha habido investigador que las haya abordado (figura 5).

Debajo del tablero se dispone un faldón seccionado por las cintas ondulantes de las patas; este ele-



Figura 5. Detalle inferior del fuste de la mesa que se cubre de extrañas molduras dentadas, eje que se apoya en una base de madera. El fuste es de madera clara y no de color rojo como el resto del interior de la mesa, lo que sugiere que no es la pieza original. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

mento no sólo era ornamental sino funcional. En el presente estos espacios se encuentran vacíos, pero en su momento estaban ocupados por cajones, esto se puede constatar porque aún se ven las correderas y porque varios de los topes que permanecen están numerados con tinta negra, señalando el orden de éstos. La secuencia de los números se lee a la inversa de las manecillas del reloj, circundando el tablero, y nos dan indicio de que la pieza, a pesar de ser tridimensional, tiene una cara principal o anversa y una reversa. El orden comienza justo en el lado en el que se dispone la pintura de la Santísima Trinidad, en el corazón de la mesa, y es ahí donde encontramos pintado el número 1 (figuras 6, 7 y 21).

Los cajones que subsisten son los de los vértices, de madera clara y lisa, con una punta en la parte de abajo (figura 7). Quizá en estos espacios se podían guardar enseres litúrgicos no tan valiosos, porque no cuentan con sistema de seguridad; probablemente se usaba para almacenar velas, algunos paños limpios o depositar los sucios. La mayoría de las tapas de estos cajones están reparadas de manera burda, reintegrando sus piezas trozadas; se pueden ver las fracturas en la madera, los clavos que las unen y los resabios de pegamento; incluso, la mala interven-

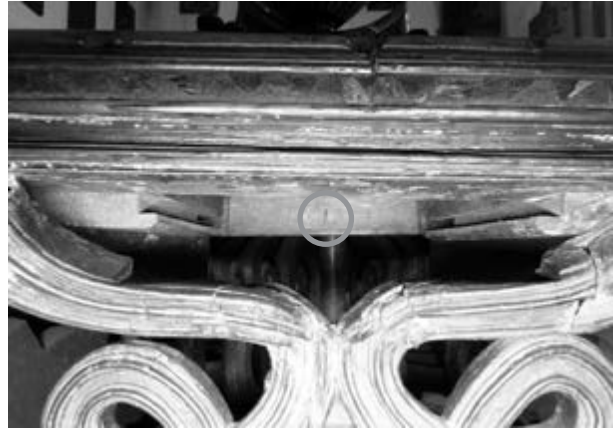


Figura 6. Espacios entre las patas que en su momento estuvieron ocupados por cajones, esto se corrobora por las correderas y por algunos topes que se encuentran numerados con tinta negra; en este caso es el número 1, como se puede apreciar en el círculo, al centro de la imagen. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

ción hace difícil su apertura. Algunos de los topes que se conservan de estos compartimentos también están numerados con tinta negra, y son parte de la secuencia de los cajones mencionados en el párrafo anterior, por lo que en total marcan dieciséis, aunque, como dijimos, ocho han desaparecido. Varios de estos cajones conservan su color rojizo en el interior, otros no presentan pigmentación; en uno de éstos encontramos lo que pareciera ser una inscripción o una firma, pero resulta ilegible, y no se sabe qué dice con exactitud (figuras 8 y 21); además, con las intervenciones que ha tenido la mesa no sabemos si es un añadido contemporáneo.

La figura 31 nos muestra el mal estado en el que se encontraba la mesa, se destacan no sólo los soportes sino los cajones de los vértices, los cuales estaban incompletos o desaparecidos totalmente. Al parecer, en la primera fotografía que conforma la figura 31 se aprecia el cajón en el que encontramos la inscripción o firma, pero sin la tapa.

La cubierta es octagonal, que según Ana Luisa Sohn Raeber está muy bien trabajada y señala que es lisa;⁶ en efecto, actualmente se muestra la madera al natu-

⁶ *Ibidem*, p. 394.



88 |

Figura 7. En la imagen comparativa, además de apreciarse los cajones de los vértices con punta hacia abajo, se pueden ver los espacios vacíos sobre las patas en los que había cajones. Con la estrella de cuatro puntas se señala la ubicación de lo que fuera el cajón número 1, pintado con tinta negra, lo que sugiere que ésta es la cara principal o el anverso de la pieza, justo donde se presenta la pintura de la Santísima Trinidad. Así, la pieza cuenta con una cara trasera en la que se ve la pintura del Cordero Apocalíptico. En el círculo se resalta la diferencia de colores en la madera, lo que delata las composturas y renewos en la obra. Fotografías de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

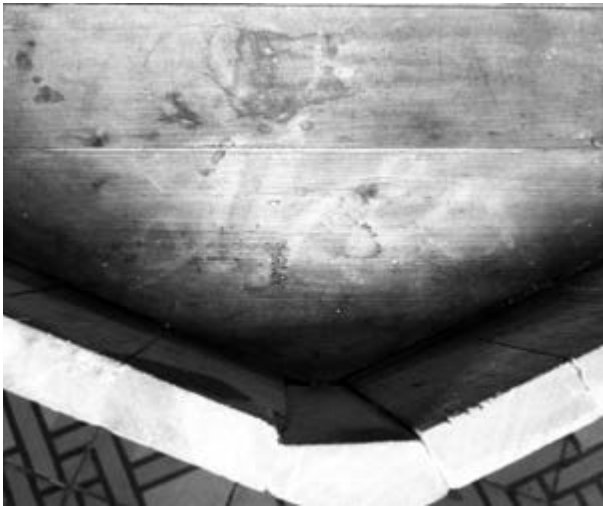


Figura 8. Posible inscripción o firma ilegible en uno de los cajones de los vértices de la mesa. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

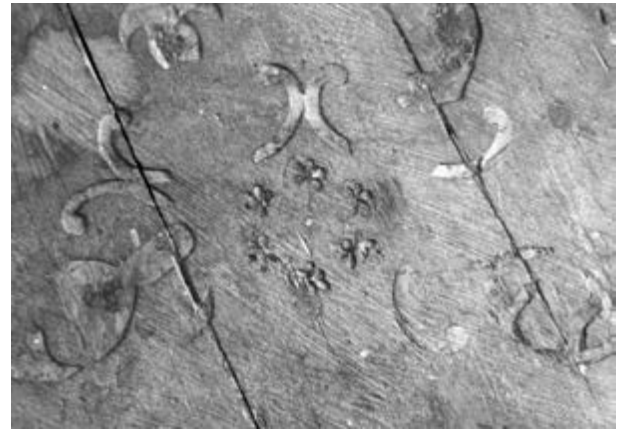


Figura 9. Rebajos en el tablero de la mesa de sacristía agustiniana de Salamanca, Guanajuato. Se pueden ver las florecillas de cinco pétalos que enmarcaban una flor más grande, además de roleos encontrados. Estos diseños coinciden con la cubierta taraceada de la mesa de sacristía del beaterio de Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

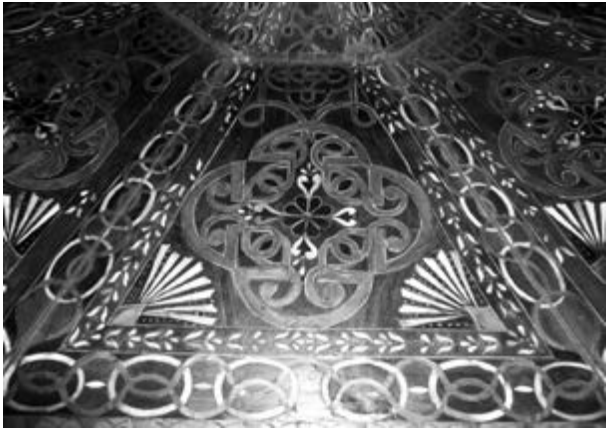


Figura 10. Detalle de la cubierta de la mesa de sacristía del beaterio de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro. Su diseño es similar al que sugieren los resabios en la madera de la mesa salmantina. Fotografía de Marte González Ramírez, 22 de octubre de 2015.

ral, de lo que no dio cuenta la autora es que en sus inicios debió estar cubierta de taracea, pues se aprecian los rebajos en la madera con diseños de trapecios en cada segmento del tablero, cuyas cintas que delimitan estas figuras se adornaban de florecillas y conchitas en las esquinas. En el centro del trapecio se disponía una flor grande, rodeada de flores más pequeñas, de cinco pétalos y de roleos (figura 9). Esas formas coinciden con los diseños de taracea de la mesa de sacristía del beaterio de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro, lo que nos puede dar una idea de cómo debió haberse visto la mesa salmantina (figura 10).

Sobre el centro de la mesa se erige una cajonera con compartimentos que simulan ocho pilas de libros distribuidos en una base octagonal, adornada por incrustaciones de pequeños rombos en serie, quizá elaborados en concha; también se cubre de placas blancas que presentan líneas verticales negras, emulado flecos; las franjas están adheridas a la madera por pequeños clavos, y debajo de estas franjas se disponen otras incrustaciones que representan cinco ramitas de flores pendientes de tres pétalos.

Cada uno de los alteros se compone de tres cajones con forma de libros, los de en medio no son funcionales sino ornamentales y tienen el lomo pintado con líneas doradas, simulando los nervios del

libro, y florecillas blancas. Los de los extremos son funcionales, con su manija de madera para ser manipulados, aunque algunos ya la perdieron. Sus lomos, además de sus líneas doradas, señalan una función asignada por inscripciones pintadas, aunque a veces, debajo de éstas, se aprecian otras leyendas con incisiones en la madera. En estos cajones se guardaban los paños del altar, entre los que se pueden contar los corporales,⁷ las parvas palias,⁸ los purificadores,⁹ los manutergios¹⁰ y algunas prendas sagradas, como

⁷ El corporal es un paño de lino blanco o cáñamo que se extiende encima del altar y sobre el que se coloca la hostia y el cáliz durante la misa. Este paño bendito simboliza las ropas o vestiduras de Cristo en el altar, específicamente la sábana de lino con la que Cristo fue envuelto en el sepulcro, debido a que cubre o esconde la eucaristía; esta pieza representa la humanidad de Jesús. Precisamente esta pieza es extendida en el altar para representar la manera y forma en que fueron hallados los paños en el sepulcro. Los extremos de lo largo representan las cuatro virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza), y los de lo ancho simbolizan las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad), por las que hay una unión de la congregación con Dios en el sacrificio de la misa. En el pasado era largo y ancho para disponer encima el Santísimo Sacramento y el cáliz, todos los manteles eran llamados corporales, pero con el tiempo se fue especificando su uso. Los paños empleados para la celebración de la misa son de lino, porque simbolizan la pureza de conciencia necesarias para recibir y ofrecer el cuerpo de Cristo; por ello se hace un gran esfuerzo para blanquear el lino, por lo que esto simboliza los grandes padecimientos que Jesús sufrió en la pasión. También simbolizan la fe que se debe tener sobre el misterio eucarístico. *Vid.* Antonio Lobera y Abio, "Tratado II", en *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de preladados y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios. En forma de diálogo simbólico, entre un vicario instruido, y un estudiante curioso, dividida en cuatro tratados*, Figueras, Ignacio Portèr, impresor y librero, 1758, pp. 271-273.

⁸ La parva palia es un paño bendito de lino blanco o cáñamo que se coloca sobre la boca del cáliz en la celebración eucarística. Se refuerza con un cartón en su interior para conseguir la rigidez. También se le conoce como hijuela y simboliza al sudario y al entendimiento sujeto y dominado por la fe, por lo que hay una obediencia y servicio a Cristo. El primero en usar la palia en la misa fue el papa Inocencio. Antonio Lobera y Abio, *op. cit.*, pp. 271-272.

⁹ El purificador es una pieza de lino blanco o cáñamo que se emplea para limpiar el cáliz.

¹⁰ El manutergio sirve para secar las manos, a la manera de toallas, después del lavabo por haber administrado la comunión.



Figura 11. Cajonera octagonal en el centro de la mesa de sacristía. Tiene cajoncillos con forma de libros apilados en los que se resguardaban los paños empleados en la celebración eucarística. Éstos se separan por compartimentos de formas vegetales, en los que se guarecían los cálices. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.



Figura 12. Inscripción en el lado derecho de uno de los cajoncillos que, al parecer, muestra la palabra "donación" con pintura dorada. Resulta confusa la palabra debido al desgaste de la pintura. Fotografía de Marte González Ramírez, 16 de octubre de 2015.

los amitos.¹¹ También se colocaban en ellos los corporales y los manutergios sucios, pues así lo señalan algunos cajoncillos. Las asinaturas las podemos encontrar repetidas en varias de las veinticuatro gavetas (figuras 11 y 21). Al igual que otros comparti-

mentos de la pieza, el interior de algunos de estos cajones se encuentra pintado de color rojo.

Al hacer tomas fotográficas por dentro de la cajonera nos dimos cuenta de que había algunos cajoncillos que tenían palabras inscritas en sus lados, por lo que los sacamos para verificar lo que decían. Uno de ellos, en su lado derecho, al parecer, presenta la palabra "donación" (figuras 12 y 21) y en la parte trasera "Irapuato" (figuras 13 y 21); otro mostraba en su lado izquierdo la palabra "alma" (figuras 14 y 21), todas escritas con pintura dorada. El color dorado de la tinta es distinto al negro con el que están numerados los toques de los cajones del faldón, la tipografía es más moderna que la de aquéllos, lo que nos hace pensar que no son originales sino añadidos contemporáneos, pintados, quizá, por las personas que en algún momento intervinieron la mesa.

Esta cajonera es la parte más dañada de la pieza; al inspeccionar la obra y manipular los compartimentos, algunas veces se desprendía la estructura, otras los cajones no se movían de su sitio debido al peso que soportan o a la deformación que sufre la madera; por ello, no pudimos abrir o sacar todos los cajoncillos, dificultando saber si hay más inscripciones en sus lados.

¹¹ El amito es una prenda que porta el sacerdote al momento de la misa; tiene forma rectangular, con un orificio en medio y con cintas en los extremos para sujetarse en la cintura. Cubre el cuello, los hombros y la espalda del sacerdote. Es una de las seis vestiduras para celebrar la misa, las demás son: alba, cingulo, manipulo, estola, orario y la casulla o planeta. El amito suplió al superhumerale hebreo conocido como *ephod* y se coloca debajo de todas las vestimentas. Las dos cintas con que cuenta se cruzan por el pecho para formar una cruz, y se ata por la espalda, acto que simboliza la buena intención de sus palabras y obras. Al cubrir el cuello bendice o reforma la voz, la lengua le sirve al sacerdote para alabar y consagrar a Dios, por lo que debe hablar con verdad y sencillez, sin hipocresía. El amito significa elevación del alma, es lo que se le pide al oficiante, además de la fe con las buenas obras. Esta vestidura sirve de escudo para el sacerdote, simboliza el lienzo con el que los judíos cubrieron el rostro de Jesús para golpearlo y pedirle que adivinara quién lo había herido (Lucas 22:63-64), por ello el sacerdote le venera al ponérselo. Al cubrir el pecho simboliza la santidad interior; la espalda cubierta es símbolo de la santidad exterior y fortaleza con que el sacerdote debe obrar. Antonio Lobera y Abio, "Tratado I", en *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de preladados y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas que deben saber todos los ministros de Dios. En forma de dialogo symbolico, entre un vicario instruido, y un estudiante curioso, dividida en cuatro tratados*, Figueras, Ignacio Portèr, impresor y librero, 1758, pp. 69-70.



Figura 13. Parte posterior del cajoncillo en el que aparece la palabra “donación”; en esta ocasión se encontró la palabra “Irapuato”. Resulta extraña esta expresión, quizá fue pintada por las personas que intervinieron la mesa. Fotografía de Marte González Ramírez, 16 de octubre de 2015.



Figura 14. Inscripción en el lado izquierdo en otro de los cajoncillos; aquí encontramos, probablemente, la palabra “alma”, aunque el desgaste de la pintura impide asegurarlo del todo. Fotografía de Marte González Ramírez, 16 de octubre de 2015.

Cada conjunto de libros está separado por compartimentos con puertas móviles gracias a su manija en la parte inferior. El diseño de estas puertecillas corresponde a las mismas figuras vegetales de los soportes, pero en este caso la mayoría es de color rojizo, delineados con pintura blanca, al igual que sus ramillas de flores de tres pétalos en botón. En estos espacios se resguardaban los cálices para las celebraciones eucarísticas, lo que se sabe porque en la parte superior de las puertas se puede leer la palabra latina *CALIX* o “CÁLIZ”, como lo señala Ana Luisa Sohn Raeber.¹² José de Santiago Silva apunta que “tienen escrito alternativamente en latín y en español: ‘Calix’ y ‘Cáliz’”.¹³ En realidad, sólo una de las puertecillas presume la palabra en castellano, las demás están en latín.

El compartimento con la palabra “CALIZ” llamó nuestra atención no sólo por la diferencia del idioma sino porque presenta rasgos particulares que nos dan indicio de los posibles cambios que ha experimentado la pieza. Sohn Raeber dice que las letras de

las puertecillas están incrustadas,¹⁴ pero al inspeccionar la pieza nos dimos cuenta de que la única que posee letras y florecillas incrustadas, tal vez de concha, era la de la palabra castellana, que incluso deja ver las pequeñas hendiduras que delatan la pérdida de las incrustaciones; todas las demás presentan las letras y las florecillas pintadas con color blanco, en algunos casos la pintura se aprecia desgastada.

Otra particularidad de ese compartimiento es el estado de conservación de la madera y la diferencia de tonalidades, grosor y tamaño; mientras la mayoría goza de una madera más tersa, presenta un color rojizo en su lado anverso y en el reverso —en las que pudimos abrir— muestran la superficie al natural, sin dejar de mencionar su grosor más pronunciado y una altura mayor al espacio que ocupan, la de la palabra castellana delata mayor deterioro y su color es café en el anverso mientras que en el reverso está teñida de rojo, su constitución es más delgada, lo que la hace verse más fina y su altura corresponde a su espacio; ésta posee líneas espigadas, pero las del resto son más redondas, pesadas y con curvaturas más pronunciadas.

¹² Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 394.

¹³ José de Santiago Silva, *El templo agustino de san Juan de Sahagún en Salamanca. Apoteosis barroca*, México, Ediciones la Rana (Arquitectura de la Fe), 2004, p. 450.

¹⁴ Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 394.



Figura 15. Comparativa en la que se aprecian las diferencias entre el compartimento con la palabra castellana "CÁLIZ" y el resto con la leyenda latina "CALIX". Resaltan el color, la textura, la altura, el grosor y el estado de conservación de la madera, además de las incrustaciones en la primera y de sus imitaciones pintadas en el resto. Se observa el orificio donde originalmente debieron haberse ubicado las manijas. Fotografías de Marte González Ramírez, 1 de agosto de 2016.

92 |



Figura 16. Comparativa que muestra cómo la puertecilla de la palabra "CÁLIZ" conserva su interior teñido de rojo mientras que el resto lo ha perdido. En estas tomas se deja ver la base circular en la que descansaban los cálices. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

La de la palabra en castellano muestra una particularidad más que las otras no: sobre la manija se dispone un orificio que sugiere la ubicación original de esta agarradera, siendo probable que la asidera girara para anclarse a la base octagonal y así afianzar las puertecillas (figuras 15, 16 y 21). Con base en todo lo anterior, consideramos la posibilidad de que la puertecilla con la leyenda castellana guarda el aspecto original, quizá no fue sustituida para mantener un testigo de su forma primigenia, y las otras puertecillas pudieron haber sido remozadas o totalmente renovadas, formando parte de las intervenciones que ha sufrido la obra, con el afán de igualar y conservar su diseño.

Al atraer las manijas de las puertas se descubre el interior del espacio, las puertecillas están posadas en bases unidas a un cuerpo circular que servía de asiento para los cálices. Algunas paredes de los compartimentos mantienen su color rojo, aunque la gran mayoría lo ha perdido. La cubierta de estos espacios es notable, pues tiene forma de blancas conchas que le dan realce al área y a la pieza en general (figuras 17 y 21). Sin embargo, muchas de las puertecillas están flojas, y al abrirlas, algunas de las cubiertas con forma de concha se desprenden; es tal el mal estado de esas gavetas que varias sujetan su estructura con hilos transparentes que ayudan a que permanezcan en su sitio y no se desmiembren.

Ana Luisa Sohn Raeber indica que encima de la cajonera aparecen cuatro grandes cajones con la forma de libros;¹⁵ empero, José de Santiago Silva advierte que se trata de una cruz de Malta, en cuyos extremos se disponen cajoncillos¹⁶ disimulados. En efecto, sobre la cajonera con forma de libros y alacenas vegetales se observa un cerramiento octagonal, encima del cual se posa una moldura negra de extremos ondulantes, ornados con placas blancas de



Figura 17. Vista interior de uno de los compartimentos para cálices, que conserva sus paredes pintadas de rojo, aunque la mayoría lo ha perdido. Con las flechas negras se señalan las salientes en las que, creemos, se anclaba el interior de la manija al girarla, como sistema de seguridad. Resalta la cubierta con forma de concha que le da realce a las alacenas, sin embargo, al abrirlas, muchas de las cubiertas se desprenden de su sitio, lo que prueba el deterioro de la pieza. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 y 16 de octubre de 2015, respectivamente.

¹⁵ *Ibidem*, p. 395.

¹⁶ José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 431.

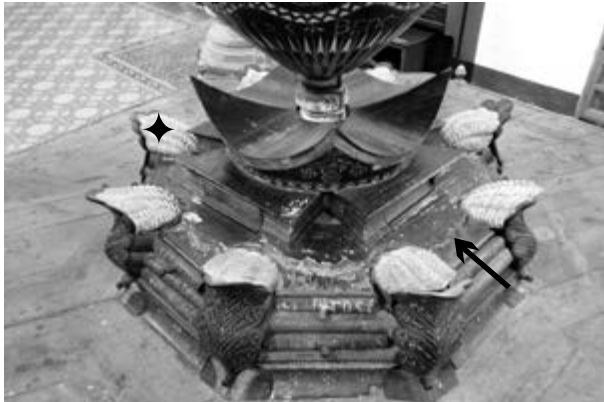


Figura 18. Vista que permite apreciar el resplandor negro de extremos ondulantes señalado con la flecha, sobre el cual se dispone la cajonera negra con bordes dorados que simula una cruz. Además, se observa un bonete de cuatro picos delineado con franjas blancas e incrustaciones de motivos florales. Resaltan las cubiertas marinas de los compartimentos para cálices, con la estrella de cuatro puntas se señala la alacena con la puertecilla que nosotros consideramos la original; la flecha, además, indica la cara principal de la mesa. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

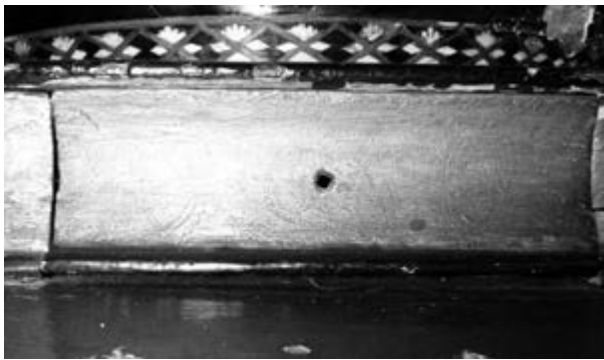


Figura 19. Detalle de uno de los compartimentos de la cajonera con forma de cruz, se pueden notar las marcas en la madera de flores enmarcadas en elipses orlados. Destaca el orificio central que ocupaba la manija. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.



Figura 20. En la toma se aprecia el interior teñido de rojo de uno de los compartimentos de la cajonera en forma de cruz. Contiene un trozo de madera que debió ser parte de la mesa. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

líneas verticales negras, cual flecos, que representa un resplandor y que hace de base para la cruz de cubiertas negras y grosor dorado (figuras 18 y 21). Es probable que la autora no haya contemplado la pieza desde lo alto, pues sólo así se puede observar la presencia de la cruz; al ver la obra de frente únicamente se aprecia su contorno, el grosor y los compartimentos, que bien puede confundirse con libros de gran tamaño.

El grosor de la cruz conserva una serie de diseños a base de marcas punteadas y líneas en la madera; se trata de florecillas enmarcadas en elipses delineadas por orlas, figuras difíciles de percibir debido al desgaste, pero también a la pintura dorada que en algunas áreas se percibe retocada como parte de las intervenciones de la mesa (figura 19).

Ninguno de los cajoncillos conserva sus manijas, sólo en uno aparece el orificio central donde debió disponerse la agarradera. Por la deformidad de la madera, el cuerpo de algunos de los compartimentos sobresale de su sitio, mientras que el de otros se encubre en el interior de la estructura; por ello, al momento de inspeccionar la mesa no todos los cajones han podido ser removidos de su sitio. Las anomalías que presenta esta cajonera se deben al paso de los años, pero también al peso que soporta, y a la mala restauración que sufrió. Tal como otras partes de la mesa, la entraña de esta cajonera cruciforme está teñida de rojo (figura 20). Los cajones no especifican su función, quizá en ellos se almacenaban paños, prendas, librillos o enseres para el oficio.

Debido a que hemos mencionado numerosos elementos y características de la mesa, consideramos pertinente ubicarlos para no perdernos entre tantos detalles; esto, además de orientarnos, concentra y resume lo que, hasta el momento, hemos abordado (figura 21).

Es importante señalar que la cajonera de en medio de la mesa cumple con las recomendaciones hechas por Carlos Borromeo sobre la necesidad de

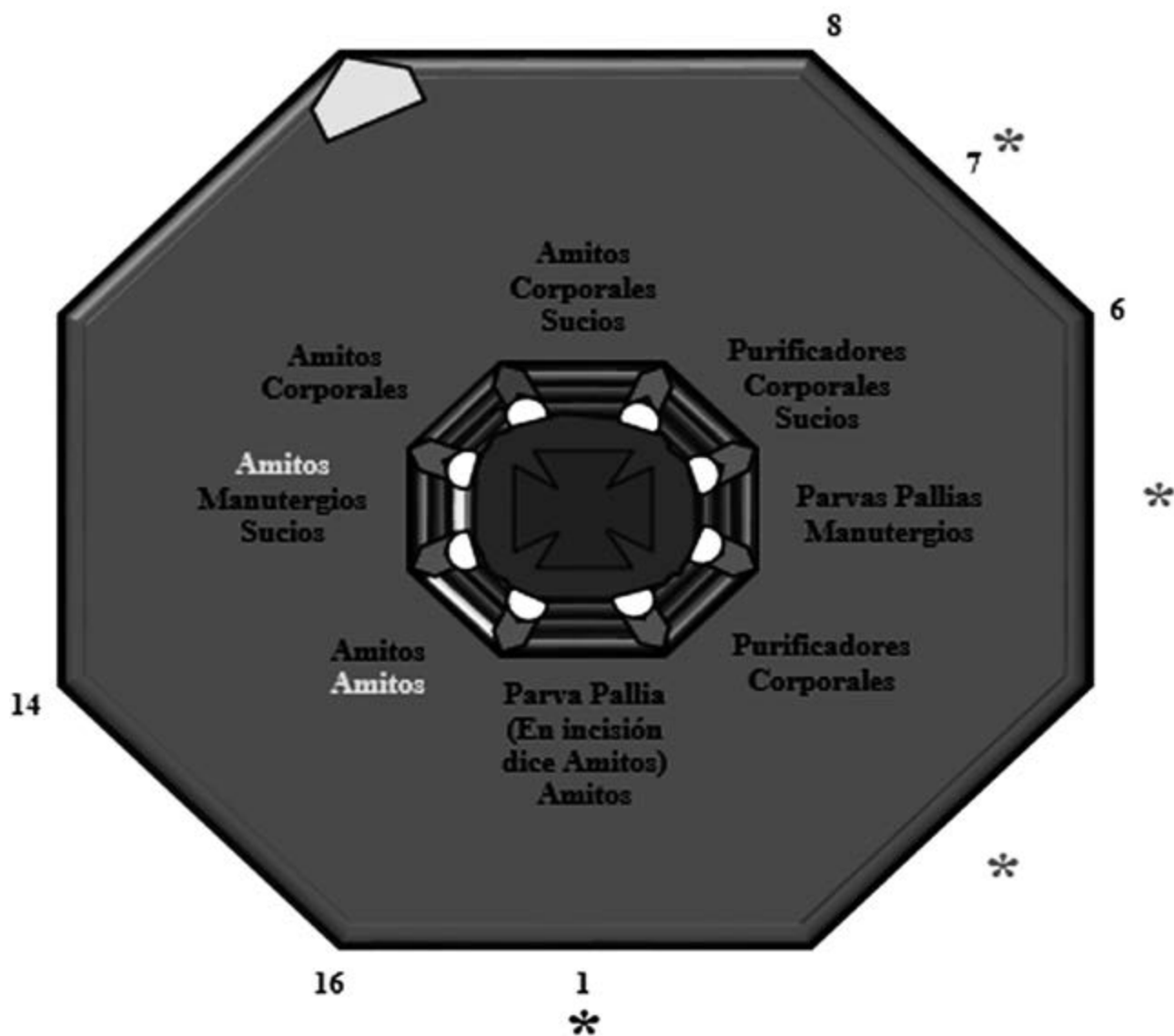


Figura 21. Esquema de la distribución de la mesa agustiniana de Salamanca. La numeración indica los dígitos encontrados con pintura negra en los topes de los cajones del faldón, lo que nos marca el total y el orden de la secuencia de éstos, que se lee, a partir del 1, a la inversa de las manecillas del reloj. El vértice marcado con la punta de flecha dorada advierte la ubicación del cajón en el que se encontró lo que pareciera ser una inscripción o una firma. El asterisco negro, donde se ubica el número 1, señala la pata mejor conservada, que cuenta con casi todo el trabajo de incrustaciones con forma de florecillas, los asteriscos grises marcan las patas con incrustaciones parciales. Al centro de la cubierta octagonal se ubica la cajonera dispuesta en una base de ocho lados, conformada por compartimentos de libros figurados y apilados en hileras de tres, en ellos se indican los paños o prendas a guardar, cuya función se puede leer en el esquema, de arriba hacia abajo, para cada pila de libros. En la séptima pila de libros, diferenciado con dorado el sitio y su leyenda, se ubica el compartimento en cuyo lado derecho se encontró, al parecer, la palabra "donación" y en la parte trasera la palabra "trapuato", con pintura dorada. De la misma manera, en la octava hilera de libros se anuncia el sitio del compartimento en cuyo lado izquierdo se localizó, al parecer, la palabra "alma". Cada altero de libros está separado por las alacenas para cálices: la de color café anuncia la que consideramos es la pieza original en cuanto a su diseño, ornamentación, estructura y proporciones. Sobre la cajonera aparece el resplandor de formas ondulantes y encima la cruz de Malta, también llamada octógono o de rayos, la cual además funge como cajonera. En ambas sobresale el color negro en la madera. Esquema de Marte González Ramírez, 8 de agosto de 2016; la ilustración de la cruz de Malta fue recuperada de: <http://lohiperboreo.blogspot.mx/2009_07_15_archive.html>.

tener armarios y alacenas para el ordenado almacenamiento de los bienes de la iglesia.¹⁷ Como hemos visto hasta ahora, esta mesa de sacristía combina dos funciones, ya que es mueble de soporte, pero a la vez armario para el resguardo de los enseres litúrgicos, pieza muy práctica porque permite tener a la mano los utensilios. Allí se depositaban los objetos empleados en la consagración de las especies, que acogían el vino y que preparaban y aseaban los enseres, cuya excepción son los amitos, que sí se hacen partícipes al momento de la misa, aunque vistiendo al sacerdote. Se trata de un mueble cuya función era concentrar los elementos esenciales para la celebración eucarística, incluso para agrupar también la Palabra de Dios que se divulga en la misa, pues recordemos que, de igual modo, la mesa resguardaba los misales.

Ana Luisa Sohn Raeber llama al mueble de encima de la mesa “peana-cajonera”,¹⁸ coincidiendo con Elisa Vargas Lugo cuando indica que algunas de las mesas como la aquí estudiada cuentan con ese soporte funcional.¹⁹ Sobre este mueble, que ya describimos y que culmina con la cajonera con forma de cruz, encontramos un ornamento de madera que simula, nos dice José de Santiago Silva, “un birrete de cuatro picos”,²⁰ aunque Sohn Raeber lo llama bonete, y aclara que es de base circular, rematado con cuatro picos.²¹

La pieza es negra, su base está realizada por una franja de lazos entretejidos que proyectan rombos sobre una serie de flores dispuestas de manera ver-

tical, todo enmarcado por bordes albos. El centro de los picos está ornado con guías de ramas en roleos, de las que penden tres flores, todo hecho con incrustaciones. Los picos están delineados por una delgada cinta blanca con líneas perpendiculares y enseguida una gruesa tira nívea con líneas verticales negras, a la manera de flecos (figura 22). La figura está distribuida de tal manera que los picos coinciden con los ángulos de la cajonera en forma de cruz (figura 18), aunque en fotografías antiguas se ven los picos haciendo eje con los brazos de la cruz. El mal estado también impera en este elemento, ya que se han perdido algunas de las incrustaciones florales y de las franjas del contorno, así como fragmentos del color negro.

En medio del bonete debería haber una borla, tal como en el de uso cotidiano, pero en su lugar se ve un eje anillado en el que se posa una estructura tridimensional de madera que sobresale por su tamaño y su singular diseño; la figura simula un corazón estilizado y ornado a base de incrustaciones y pinturas (figura 23). En la parte inferior encontramos, nos dice Sohn Raeber, “tres secciones de resplandores”²² ejecutados por trazos triangulares ascendentes, como si se tratara de puntas de flecha; las dos primeras secciones son de color amarillo mientras que la última es de color blanco. Los resplandores disminuyen su tamaño conforme ascienden de nivel.

Enseguida se aprecia una inscripción dispuesta con letras blancas incrustadas, que circundan el cuerpo y que forman la frase: *Benedicta sit Sancta Trinitas, atque indivisa unitas* (“Bendita sea la santa, trina e indivisa Unidad”²³), cuyo inicio y final está separado por un detalle fitomorfo (figura 24). Arriba de las letras encontramos una cinta ondulante con detalles albos, cuyo contraste con

¹⁷ Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, int., trad. y n. de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, IIF-UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México, 49), 1985, pp. 80-82.

¹⁸ Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 394.

¹⁹ Elisa Vargas Lugo, “Mueble religioso”, en *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*, México, Fomento Cultural Banamex, 1985, p. 38.

²⁰ José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 431.

²¹ Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 395.

²² *Idem.*

²³ José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 450.



Figura 22. Bonete hispano o español; se caracteriza por ser negro y tener cuatro picos. El de la mesa se delinea con lazos entrelazados y franjas blancas, se adorna con motivos florales destacando las incrustaciones que presentan triadas de flores, que simbolizan a la Santísima Trinidad. Los picos del bonete coinciden con los ángulos de la cajonera con forma de cruz. La imagen también muestra los daños y faltantes de la pieza. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

el fondo café de la madera forma una línea en zigzag con lunares; esta cinta, además de darle vista a la pieza, funge para separar el siguiente nivel ornamental.

Por encima de la cinta se dispone una serie de ocho lienzos en espacios con forma de corazón. El perímetro de cada corazoncillo se delimita por líneas nubes en zigzag sobre franjas de color café, mientras que en los espacios entre cada corazón pende una flor blanca. En la parte superior de los corazones vemos figuras triangulares y mixtilíneas cuyo acomodo y color amarillo hacen pensar que se trata de llamas que están ardiendo, efecto logrado por los bordes blancos y zigzagueantes que les otorgan dinamismo a las formas (figura 25).

Los corazoncillos presentan óleos temáticos; ésta es la cara exterior de la estructura, que se aprecia curva debido a la forma que pretende emular, pero también por el espacio que crea dentro de sí, ya que el gran corazón es cóncavo, es decir, guarda un espacio interior. Según nos refiere Lorena Cordero Valdés, existe mobiliario cuyo exterior se caracteriza por ser abombado, abultado o redondeado, al cual se le conoce como mue-



Figura 23. Encima de la cajonera de libros apilados se dispone una urna en forma de corazón; en su parte inferior se aprecian las secciones de resplandores amarillos y blancos, así como franjas ondulantes que delimitan la serie de pinturas con forma de pequeños corazoncillos. Sobre el corazón aparece una base con forma de cono trunco, y como remate, una mitra floreada. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

bles bombé,²⁴ tal como el corazón de la mesa agustiniana.

Debido a que la estructura es hueca, cuatro de los lienzos, en los que aparecen los discípulos de Jesús, se dividen por la mitad y se disponen en pequeñas puertas de dos hojas que reproducen la forma del corazoncillo y que permiten descubrir el color rojo del interior, además de una decoración pictórica de temática angélica. Los otros cuatro espacios no ostentan puertecillas, tan sólo presentan pintu-

²⁴ Lorena Cordero Valdés, *op. cit.*, p. 3.

Figura 24. Detalles que muestran las letras blancas incrustadas encima de los resplandores del gran corazón. Si se sigue la secuencia de izquierda a derecha y de arriba abajo —comenzando con la esquina superior derecha—, se forma la frase en latín: *Benedicta sit Sancta Trinitas, atque indivisa unitas*. De principio a fin, la leyenda es separada por un elemento fitomorfo que pende de la cinta ondulante. Además, destacan los faltantes tanto en la cinta como en las letras, pues se ha perdido parcialmente la “S” de la palabra *sit* y la “d” de la palabra *indivisa* se encuentra muy dañada, aunado a que se ve afectada por una fisura en la madera. Otro detalle por mencionar es que cuando la sacristía se llena de luz, da la impresión de que los resplandores brillan. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.



ras; así, la serie se conforma alternando un corazón cerrado y otro con puertas (figura 25).

Al parecer la estructura del corazón tiene el carácter de receptáculo,²⁵ así lo nombra José Rojas Garcidueñas, por lo que estaba destinado a contener alguna cosa. Lo que reitera Sarbelio Moreno Negrete, aunque él lo llama tíbor,²⁶ que, a fin de cuentas, sirve para conservar algún objeto. José de Santiago Silva sugiere que dentro se guardaban los copones, pues los cálices y paños tenían su lugar específico para colocarse en la mesa.²⁷ Por su parte, Ana Luisa Sohn Raeber comenta que en el interior “se depositaba la Sagrada Hostia, protegida por el viril, en una custodia”. Su opinión se basa en la rica ornamentación del interior que debía ser digna de resguardar algo tan valioso.²⁸

Si seguimos la propuesta de Sohn Raeber, el corazón fungiría como un sagrario para depositar el Santísimo Sacramento, aunque el templo ya contaba con un tabernáculo para ese uso en el altar mayor y en algunos de sus colaterales barrocos. La idea no es errónea, pues la sacristía podía fungir como almacén y resguardo de la eucaristía. Concordamos con la autora en que el corazón es una urna, aunque en ella sería difícil contener al Divino Sacramento dispuesto en una custodia, ya que el centro del espacio interior es atravesado por un eje metálico, que en su momento debió ser de madera, que va del pedestal central de la mesa hasta el remate de la obra, lo que impediría que el ostensorio se asentara correctamente en medio de la urna; así, la custodia tendría que ubicarse cerca de una de las puerteci-



Figura 25. Detalle de la urna en el que se muestra parte de la serie de lienzos con forma de corazón. Resaltan los contornos zigzagueantes que le dan dinamismo a las llamas de la parte superior. Los espacios entre cada corazoncillo están ocupados por flores. En la imagen se destaca la secuencia de distribución de un corazón con puertas y otro sin ellas. Fotografía de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

llas, provocando que las otras tres perdieran su funcionalidad, pensando que el eje central es parte del diseño original. En todo caso, tendrían que resguardarse cuatro custodias, una por cada puerta, aunque se debe tomar en cuenta lo accidentado que resultaría sacar una custodia por las puertecillas con forma de corazón.

Nosotros consideramos que dentro se resguardaba no sólo una hostia santa sino las hostias consagradas contenidas en, por lo menos, cuatro copones, colocados cerca de cada puertecilla para facilitar su manipulación y tomarse desde cualquiera de los accesos. En el caso de que las hostias consagradas se hubieran resguardado en el tabernáculo del altar mayor del templo, quizá en el corazón se depositarían los santos óleos, tan importantes para la tradición cristiana. Es lógico que elementos de esa relevancia tuvieran un contenedor tan vistoso, sin dejar de mencionar que estos artículos sagrados podían estar a salvo debido a la considerable altura en que se ubican las puertas. Ante ello, el sacerdote tendría que hacer un enorme esfuerzo al estirarse para tomar los objetos depositados en el fondo del corazón, o auxiliarse de alguna base para alcanzarlos.

²⁵ José Rojas Garcidueñas, *Salamanca: recuerdos de mi tierra guanajuatense*, México, Porrúa, 1982, p. 52.

²⁶ Sarbelio Moreno Negrete, *Esplendor de la arquitectura novohispana*, tomo III, *Esplendor de la arquitectura novohispana de los conjuntos conventuales de los frailes agustinos construidos en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Querétaro, edición del autor (serie Templos y Conventos), 2004, p. 178.

²⁷ José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 431.

²⁸ Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 402.

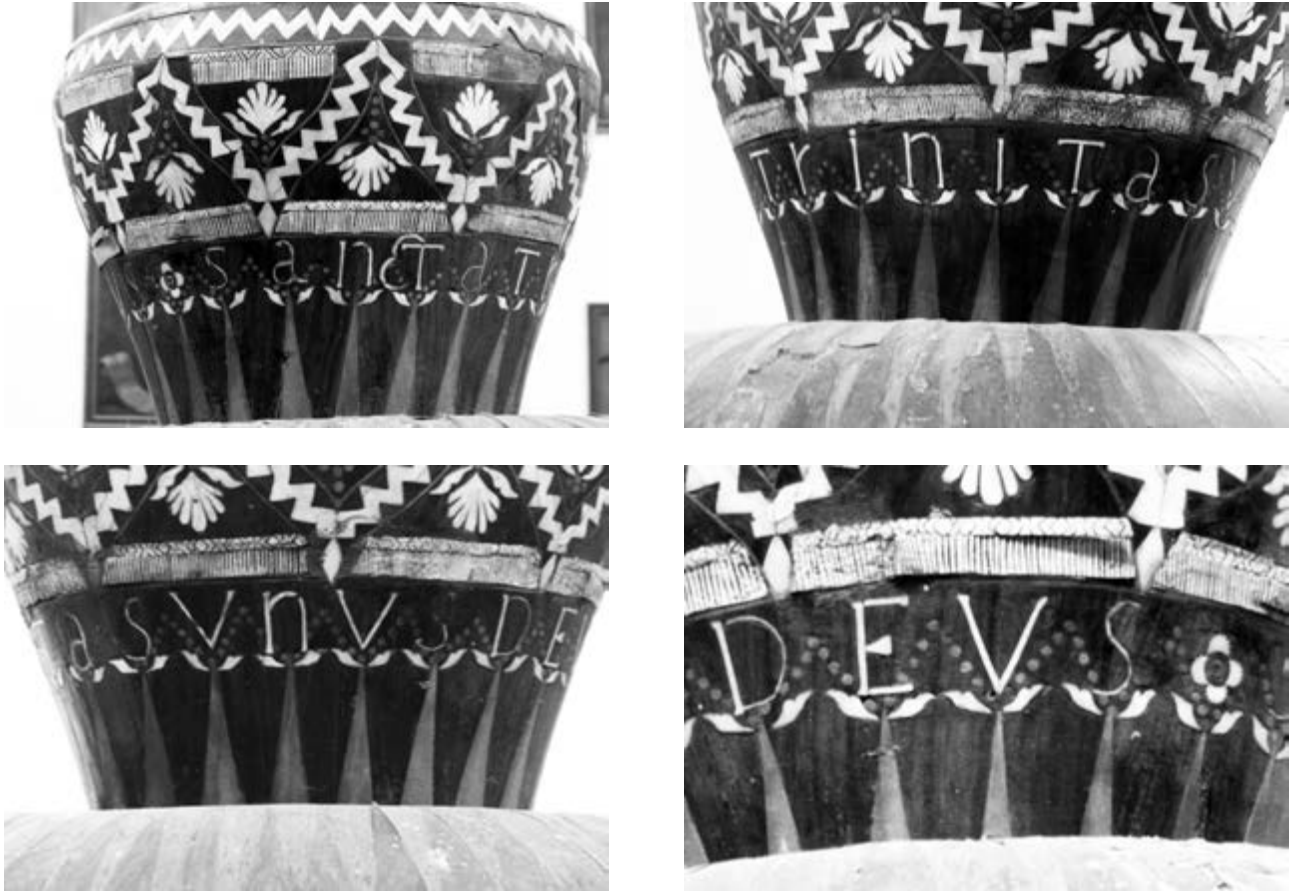


Figura 26. Detalles que permiten apreciar la base con forma de cono trunco que simula la vena y arterias del corazón, la base está pintada con resplandores amarillos que hacen de tallos con sus dos hojitas cada uno, los cuerpos de las flores son letras que forman la frase: *Sancta Trinitas unus Deus*, cuya separación es una flor de cuatro pétalos. Debajo de las letras aparece una línea punteada en zigzag. También destacan las guardamalletas. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

100 |

La mesa agustiniana de Salamanca, Guanajuato, es, pues, un mueble que siguió las recomendaciones de Carlos Borromeo, concentrando no sólo una peana-cajonera, como comenta Elisa Vargas Lugo, sino que en la estructura también encontramos una urna que hace de sagrario. Así, esta obra virreinal es una de las pocas en las que hallamos tres muebles en uno, además de ser mesa, es cajonera que sirve de peana para un gran mueble bombé que funge como caja fuerte, aspecto que la hace original al lado de otras mesas de este tipo.

Siguiendo con la descripción, en la parte superior del gran corazón se encuentran una sección de resplandores amarillos dispuestos de manera des-

cedente, sólo que desde abajo no se perciben debido a la curvatura de la estructura, a la altura, al daño y al polvo que los cubre. Sobre el corazón, al centro, se ubica un cuerpo con forma de cono trunco y ornado que, como bien apunta De Santiago Silva, corresponde al lugar donde se ubicarían la arteria pulmonar, la arteria aorta y la vena cava superior,²⁹ en un corazón humano.

En la base de esta figura aparecen resplandores amarillos, ahora dispuestos de manera ascendente, que a su vez fungen como tallos, pues a cada lado de las puntas se disponen pequeñas hojitas blancas, y

²⁹ José de Santiago Silva, *op. cit.*, p. 431.



Figura 27. Remate de la urna con forma de corazón. Sobre el cono trunco sobresale una roja protuberancia en la que se posa una mitra verde con bordes dorados, adornada con pares de flores blancas y rojas. La imagen muestra una de las caras y una vista de perfil de la mitra, además del cono trunco ornamentado, y cómo éste surge del centro abultado. Podemos ver los resplandores tanto en el cono como en el cuerpo del corazón; es notable el daño de los resplandores cuyo color ha desaparecido, aunado a que la pieza sufre de resquebrajamiento. También se ve la capa de polvo. Fotografías de Marte González Ramírez, 15 de octubre de 2015.

el cuerpo de cada flor lo ocupan letras que forman la frase: *Sancta Trinitas unus Deus* (“Dios trino y uno”,³⁰ figura 26). Entre el inicio y el final de esta frase se puede apreciar, de cuerpo completo, la flor blanca de cuatro pétalos que hace de separación. Debajo de estos diseños se encuentra una línea punteada, trazada en zigzag, cuyos extremos inferiores coinciden con las puntas que hacen de resplandores y tallos.

Arriba de la leyenda se encuentra una sección enmarcada, de nueva cuenta, por las cintas blancas con líneas perpendiculares y las gruesas franjas estriadas que figuran flecos; sobre esta sección se aprecian guardamalletas,³¹ formadas por cintas

³⁰ *Idem*.

³¹ Una guardamalleta es una tabla recortada y ornamentada con labor de marquetería que pende debajo o sobre algún nicho o vidriera. Este adorno tiene su origen en el Baldaquino de San Pedro (1624-1633) de Lorenzo Bernini (Pedro Rojas, “Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII”, en Martha

café y resaltadas por líneas en zigzag, de las que cuelgan borlas romboides. A los lados de las guardamalletas penden flores blancas, y detalles idénticos se ven en medio de cada guardamalleta, pero de manera ascendente. La parte superior de la base está circundada por una línea en zigzag (figura 26).

Sobre el cono trunco se alza una pequeña protuberancia roja que sirve de base para el remate de toda la obra, se trata de una mitra de bordes dorados que simulan orlas; este elemento decorativo, a su vez, tiene detalles florales. El cuerpo de la mitra es verde con finas líneas blancas, cuyo trazado da la impresión de tratarse de costuras sobre tela. Se adorna con pares de flores blancas y rojas (figura 27). Un

Fernández y Louise Noelle (eds.), *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 267). El empleo de este elemento en las composiciones barrocas, simulando pesados cortinajes, denota riqueza, anuncian la fastuosidad ofrecida a Dios.



102 |

Figura 28. Grieta de tamaño considerable debajo de una de las puertecillas del gran corazón. La fisura se distribuye de manera vertical de en medio del corazón a la base, pasando por la "d" de la palabra *indivisa*, lo que la ha dañado de manera importante. Fotografía de Marte González Ramírez, 1 de agosto de 2016.



Figura 29. Eje anillado en el que se posa el corazón de la mesa. Actualmente dos tubillos metálicos se adhieren a él con alambre plateado. Los tubillos penetran la estructura del corazón y se sujetan en el interior con alambre cobrizo. Si ese eje es original, sus anillos sugieren un mecanismo que permitía a la urna girar, aunque es una propuesta que no podemos corroborar por la altura en que se encuentra el detalle. Fotografía de Marte González Ramírez, 14 de octubre de 2015.

inventario de 1852 dice que el remate no sólo consistía en la mitra, sino que incluso se contaba con el báculo,³² aunque en la actualidad ya no aparece.

La urna con forma de corazón y la mitra no han quedado exentos en el conteo de daños, pues al inspeccionar su superficie pudimos notar algunos orificios que antes eran ocupados por incrustaciones, además, es claro el desgaste de los colores en varios de los detalles; la pieza presenta desprendimiento de elementos o su pérdida parcial, sin dejar de mencionar las capas de polvo en la parte superior. En el reverso del tabor, debajo de una de las puertecillas, se aprecia una grieta que va de en medio del corazón a la base y que sugiere un daño importante (figura 28).

Otra evidencia de los deterioros es el eje anillado en el que se posa el gran corazón, pues se encuentra reforzado con alambre plateado y dos tubillos metálicos que ayudan en el soporte de la urna y que fijan la pieza (figura 29). Es obvio que esos refuerzos son parte de los arreglos contemporáneos de la mesa, caracterizados por la improvisación y que delatan la ausencia de una mano profesional en la restauración. Es importante señalar que este soporte de características anilladas sugiere que la urna podía girar sobre su propio eje al antojo de quien manipulara la pieza, lo que permite pensar que este eje anillado fuera original; sin embargo, su ubicación y el refuerzo de alambre hace imposible corroborar nuestra suposición.

Debemos tomar en cuenta que hay un eje que atraviesa toda la obra y que le sirve de apoyo, además de las patas, el cual toca el suelo desde el pedestal central de la mesa, que ya analizamos al principio, pasa por la cajonera con forma de libros, atraviesa la cajonera cruciforme, emerge de en medio del bone- te, pero con forma anillada, traspasa el interior del corazón y sobresale por el centro del cono trunco, que queda oculto por la mitra. Esta vertical, en su

³² *Inventario de 1852, Libro de Inventario 1832 a 10 marzo 1878, apud Ana Luisa Sohn Raeber, op. cit., p. 392.*

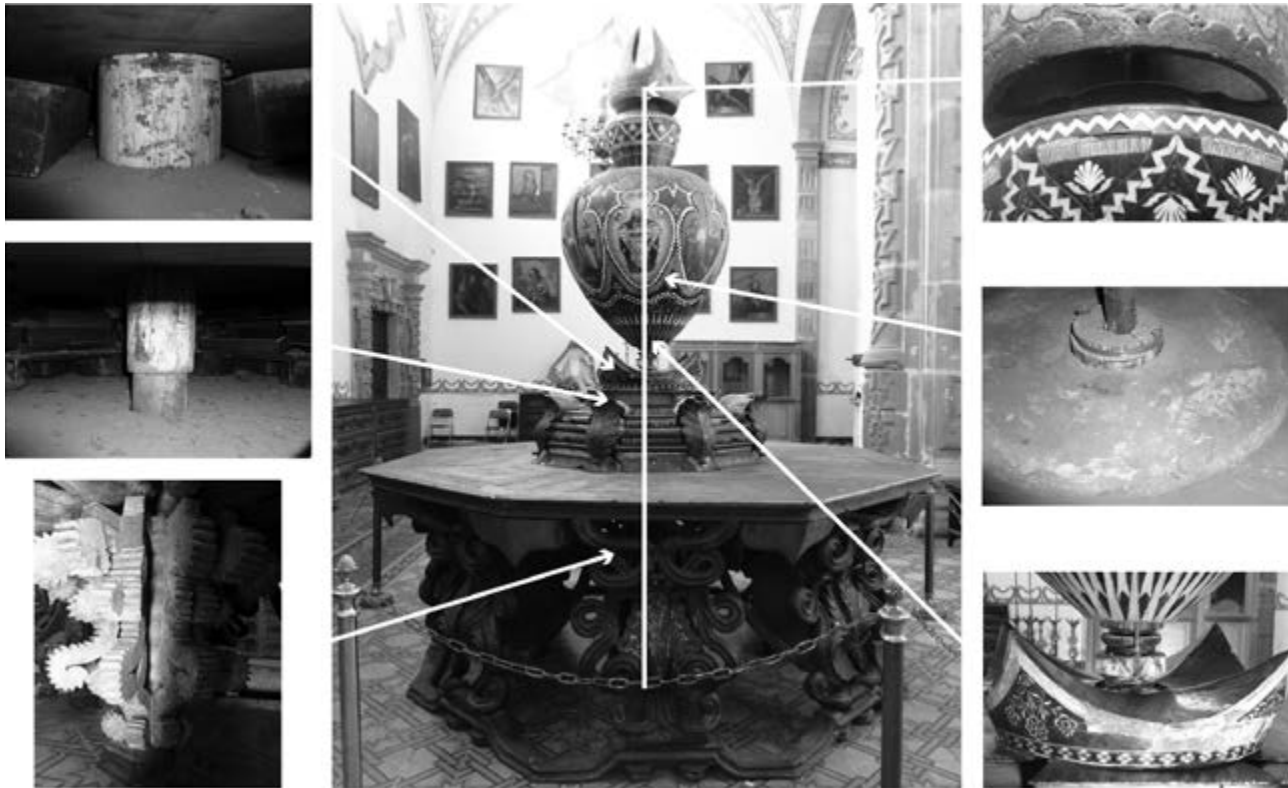


Figura 30. Eje que atraviesa la mesa, las cajoneras y la urna. Se señala en la imagen la parte correspondiente. Composición a partir de las fotografías de Marte González Ramírez, tomadas entre el 14 y el 16 de octubre de 2015.

origen y en su totalidad, debió ser de madera, como lo apuntan las evidencias, sin embargo, algunas de sus partes fueron sustituidas por madera nueva o por material metálico, en específico el que atraviesa el interior del corazón. Al abrir las puertecillas del receptáculo se observa el tubo de metal dispuesto en el centro, y en el fondo de la urna se encuentra una base de madera que lo arropa y lo sujeta, incluso se observan dos tubillos metálicos que se adhieren a la base gracias a alambre cobrizo, que son los mismos que se fijan al eje anillado que soporta al gran corazón (figura 30).

Nosotros consideramos que la base de madera del interior de la urna, en la que embona el tubo metálico, es en realidad la espiga en la que encajaría la continuación del eje de madera que, en algún momento, se perdió y fue sustituido por la vertical metálica. Esto nos ayuda a entender la constitución

de la mesa, ya que sugiere que el eje está articulado mediante ensambles que se unen conforme se asciende de nivel, lo que la fijaría y ayudaría a mantener la unidad de la pieza, además de auxiliar en el control del peso de toda la obra.

Nuestra hipótesis, basada en la evidencia de todos los daños, en las intervenciones y sustituciones en la pieza, y tomando en cuenta la constitución de la misma, apunta a que, con el tiempo, el peso de la urna con forma de corazón fue demasiado y el pedestal del interior se fragmentó, provocando que el receptáculo no tuviera un soporte que lo fijara y que en algún momento se inclinara hacia atrás y dañara la pieza, tanto que causó la fisura debajo de una de las puertecillas. Esto no sólo afectó al corazón sino a todos los componentes de la mesa, pues, como ya lo habíamos señalado, ocasionó deformidad en la madera.

No sabemos con exactitud si la mesa colapsó, pues el fuste inferior, de madera clara, sugiere una reposición. Lo que es un hecho es que se decidió auxiliarla con patas de metal disimuladas detrás de los soportes originales, apoyadas, a su vez, en bases de madera, como en su momento lo comentamos. Quizá por las prisas y la falta de recursos, la mesa tuvo que ser intervenida de manera rápida, lo que se puede apreciar en los trabajos de remozamiento y en la falta de criterio profesional, hablando en términos de restauración.

Los arreglos efectuados en la mesa trataron de respetar el diseño original y de incluir todas las piezas que componen la obra, a excepción del báculo que refiere el inventario de 1852; sin embargo, se modificó la disposición de algunos de los elementos. Fotografías antiguas nos dejan ver cómo el bonete español ubica sus picos coincidiendo con los

extremos de la cajonera en forma de cruz, en otras los vemos justo en los ángulos de la cruz, como aparecen en la actualidad (figura 31).

Las imágenes también demuestran los diferentes acomodos que ha tenido el gran corazón; a veces vemos la cara principal alineada con los ángulos de la cajonera cruciforme, otras veces con los extremos de la cruz de Malta, como la encontramos en el presente. No sabemos si las variaciones en la orientación se deban a que la urna podía girar sobre su eje anillado y ser manipulada por los frailes, y que al dañarse el mecanismo decidieran inmovilizar el corazón, que es como está en la actualidad. Además, es evidente que antes de las intervenciones la base del corazón era más cercana al bonete, y ahora se alza a una altura notable (véase la figura 31).

La colocación de la mitra también ha variado, unas veces está situada hacia la cara principal, lige-



Figura 31. Comparativa fotográfica en la que se comprueban las modificaciones que ha tenido la mesa. Desconocemos las fechas exactas de las imágenes antiguas, pero la cronología está basada en las condiciones que presenta la mesa, en su orientación y en la aparición de los postes y cadenas que la aíslan. En la primera toma vemos la mesa con faltantes en los roleos de las patas, los cajones de los vértices incompletos, la falta de cajones entre los espacios superiores de las patas y una inclinación pronunciada en la obra, además, los picos del bonete coinciden con los extremos de la cajonera cruciforme, al igual que la cara principal del gran corazón, y la mitra está de perfil hacia la cara principal. La obra se ubica al centro de la sacristía y su cara principal ve hacia la entrada de la antesacristía. En la segunda fotografía la mesa tiene mejor aspecto; las patas están completas, los cajones de los vértices cuentan con sus tapas, la inclinación ya no es tan pronunciada, pero los picos del bonete y la cara principal se alinean a los ángulos de la cajonera cruciforme, además, la mitra está ligeramente inclinada a la cara principal y, aunque la mesa sigue estando en medio del lugar, la cara principal se dirige hacia el muro horizontal donde se dispone una gran cajonera. Se puede apreciar que los muros de la sacristía tenían sillares pintados. En la tercera fotografía ya aparecen los postes y cadenas que la protegen, los picos del bonete y la cara principal siguen coincidiendo con los ángulos de la cajonera con forma de cruz, pero la mitra ve hacia la cara principal. La obra sigue ocupando el centro del *secretarium*, aunque, de nueva cuenta, la cara principal se dirige a la antesacristía. En la cuarta fotografía, capturada en octubre de 2015, los picos del bonete hacen eje con los ángulos de la cajonera cruciforme, pero la cara principal del corazón ahora se alinea con el extremo de la cruz y la mitra vuelve a mostrarse de perfil hacia la cara principal. Llama la atención que el gran corazón se alza a una mayor altura en comparación a las otras imágenes. Hoy en día la mesa dirige su vista como en la primera y la tercera toma. La primera fotografía aparece en Juan José Rodríguez Chávez, *Crónicas de Salamanca* (Salamanca, Gto., Casa de la Cultura, 1994, p. 200); la segunda proviene del archivo digital: *Apuntes históricos de la ciudad de Salamanca, Guanajuato*, Colección FotoSal.limg296, del Archivo Histórico de Salamanca; la tercera aparece en Guillermina Gutiérrez Lara, *Sitios y monumentos del INAH [CD-ROM]*, imagen 0010020B; y la cuarta es fotografía de Marte González Ramírez, tomada el 14 de octubre de 2015.

ramente inclinada o de perfil, lo que permite ver la abertura central, que es como se encuentra actualmente (véase la figura 31). Cuando hicimos la captura fotográfica de la mesa pudimos notar que la mitra se posa en una tablilla, la cual circunda el tubo metálico que sobresale por encima del cono trunco, pero no está fija a otra parte del cono, por lo que aún es posible moverla, siendo el único elemento de la mesa que puede cambiar su posición.

Haciendo la comparativa de las fotografías antiguas con el estado actual de la mesa, consideramos que la mitra debe estar dirigida hacia la cara principal, es decir, coincidir con la pintura de la Santísima Trinidad. El corazón tendría que estar a una altura menor, más cercano al bonete, y éste tendría que dirigir sus picos hacia los extremos de la cajonera cruciforme, para que uno de ellos estuviera coordinado con la cara principal. Para tener una idea más clara de la apariencia original de la mesa, se debe considerar el báculo que hacía de remate junto a la mitra, que ignoramos si estaba completo o sólo aparecía el cayado, que es la parte superior de ese elemento. Con base en ello hemos elaborado una propuesta hipotética de cómo se vería originalmente la mesa con todos los elementos que hasta ahora hemos descrito (figura 32).

Los actuales frailes agustinos desconocen las fechas en las que la mesa fue intervenida; la investigadora Sohn Raeber nos refiere que el templo y sus enseres fueron remozados en diferentes etapas, una registrada hacia 1746, de 1822 a 1856 se efectuaron diversas mejoras,³³ pero sobre la obra que nos atañe apunta que hacia 1957 el Instituto Nacional de Antropología e Historia recomendó, entre otras cosas, reparar la mesa de la sacristía, especificando que debían reponerse sus elementos faltantes con el mismo tipo de madera con el que estaba fabricada, esto cuando se consiguieran los recursos sufi-



Figura 32. Propuesta hipotética sobre el aspecto original de la mesa en el que se deben incluir los cajones en los espacios superiores de las patas, el trabajo de taracea en la cubierta, los picos del bonete dirigidos hacia los extremos de la cajonera cruciforme, el corazón más cercano al bonete, y su cara principal haciendo eje con los extremos de la cruz y el pico del bonete. Además, se debe añadir el báculo en el remate, aunque desconocemos si estaba completo o sólo se asomaba el cayado. Dibujo a mano alzada elaborado por Marte González Ramírez, 15 de junio de 2016.

cientos.³⁴ Lo anterior nos da una fecha aproximada para situar las reparaciones que hemos mencionado páginas atrás; además, consideramos que no se reunió el dinero necesario para hacer una restauración profesional, o el restaurador se vio obligado a ajustarse al poco presupuesto con que se contaba, lo que explicaría la deficiencia en los resarcimientos.

³⁴ Archivo Histórico Jorge Enciso, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, San Agustín, *Expediente ExConvento de Salamanca, Gto.*, p. 97, en Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, pp. 61-62.

³³ Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, pp. 42, 53, y 55.

Conclusión

Hacer una descripción minuciosa de la mesa de sacristía del templo agustino de Salamanca, Guanajuato, no obedece sólo a un gusto personal, sino que nos propusimos hacer la revisión de sus partes, porque los autores que la han abordado no lo han hecho de manera tan detallada. Con este ejercicio pudimos definir la funcionalidad estructural de la obra, que es resguardar los enseres litúrgicos y facilitarlos, pero también quisimos resaltar la

importancia de la mesa como pieza única y original dentro del gran espectro de muebles novohispanos, pues posee características tan particulares que concentra en su estructura una gran carga simbólica para la comunidad agustiniana y para los estudiosos del arte. También quisimos dar a conocer este texto³⁵ porque queremos llamar la atención de especialistas y autoridades para que la tomen en cuenta en futuros proyectos de restauración, y así la rescaten, la estudien y la salven de los estragos del tiempo y del olvido.



³⁵ El presente artículo es un extracto de uno de los apartados de mi tesis de maestría titulada *La vida eterna prometida. Análisis formal, iconográfico e iconológico de la mesa de sacristía dieciochesca del templo agustino de San Juan de Sahagún de Salamanca, Guanajuato*, sustentada, el 30 de enero de 2017, para obtener el grado de maestro en historia (Estudios Históricos Interdisciplinarios) por la Universidad de Guanajuato.

El Zócalo de la Ciudad de México. Historia y evidencias arqueológicas

Fecha de: recepción 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2019

Este trabajo se desprende de una investigación emprendida en 2017 por la Dirección de Salvamento Arqueológico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, con motivo de la rehabilitación de la Plaza de la Constitución-Zócalo de la Ciudad de México. A partir del estudio de la construcción y transformación del espacio desde los inicios de la época virreinal hasta el siglo xx, se resalta su uso e importancia social; se presentan los hallazgos arqueológicos correspondientes al basamento sobre el cual se pretendía erigir el Monumento a la Independencia, que resultó fundamental en la concepción ideológica de la población, y que aún existe en la actualidad, cubierto por el pavimento.

Palabras clave: zócalo, Ciudad de México, arqueología de salvamento, sistemas constructivos.

This paper comes from research conducted in 2017 by the Director's Office of Salvage Archaeology of the National Institute of Anthropology and History, stemming from the rehabilitation of the Plaza de la Constitución, known as the Zócalo or Central Square, in Mexico City. It begins with a brief description of the construction and transformation of the Zócalo from the early viceregal period to the twentieth century, highlighting its use and social importance, presenting archaeological finds corresponding to the platform on which the Monument to Independence was to be built, which was fundamental for the ideological conception of the population, which persists today, beneath the pavement.

Keywords: Zócalo, Mexico City, salvage archaeology, construction systems.

Los inicios del uso del espacio

La Plaza de la Constitución, conocida popularmente como el “Zócalo” capitalino, se localiza en el corazón del Centro Histórico de la Ciudad de México. Con cinco siglos de antigüedad como espacio público, sus dimensiones han variado a lo largo del tiempo y ha sido nombrada de diferentes maneras, además de las mencionadas: Plaza Mayor, Plaza del Palacio, Plaza Principal y Plaza de Armas; bajo ella yacen los restos de la antigua ciudad de México Tenochtitlan y en sus inmediaciones se sitúa el Recinto Sagrado del asentamiento tenochca.

De acuerdo con Ignacio Marquina, dicho Recinto ocupaba el espacio que hoy en día delimitan las calles de San Ildefonso y González Obregón al norte, El Carmen y Correo Mayor al oriente, Moneda y la banqueta frontal de la Catedral al sur y Monte de Piedad y República de Brasil al poniente (figura 1), área que albergaría en su interior 78 edificios que refiere fray Bernardino de Sahagún,¹ de los cuales se han localizado y explorado arqueológicamente

* Dirección de Salvamento Arqueológico, INAH.

¹ Eduardo Matos Moctezuma, “Arqueología urbana en el centro de la Ciudad de México”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 22, México, 1992, pp. 133-134.

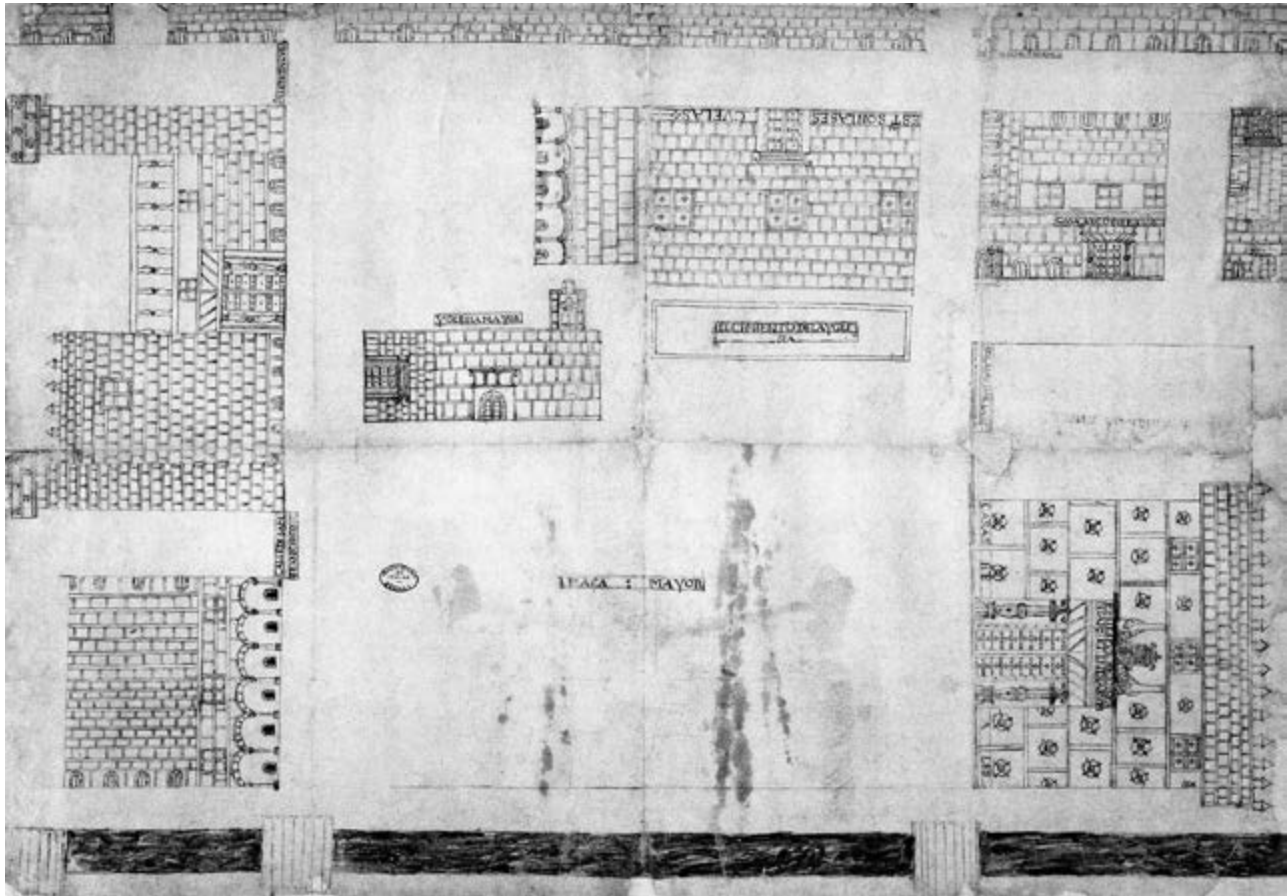


Figura 2. Plaza Mayor de México, ca. 1562-1566, autor desconocido. Tomado de Sonia Lombardo y Yolanda Terán Trillo (colab.), *Atlas histórico de la Ciudad de México*, Mario de la Torre (ed.), México, Conaculta-INAH / Smurfit Cartón y Papel, 1996, lám. 228.

la Plaza Mayor se situaron la horca y la picota; al noroeste fue construida la Iglesia Mayor; al oriente el Palacio Virreinal (sobre las Casas Nuevas de Moctezuma); al sur, al otro lado de una acequia que cruzaba de oriente a poniente, se establecieron las casas de cabildo, la carnicería y la cárcel; mientras que los solares al poniente fueron aprovechados por los comerciantes para abrir tiendas⁵ (figura 2).

Este espacio público tuvo como función principal extender el mercado, pues en 1527 una cédula real había dispuesto que se destinaran solares

para las casas consistoriales, la cárcel, la carnicería y tiendas, aunque fue hasta 1533 cuando se le dio posesión a Gonzalo Ruiz de un sitio en el sector suroeste y es probable que a partir de esa fecha la plaza empezara a cubrirse de puestos y tiendas de madera.⁶ El mercado sirvió para abastecer de productos alimenticios y mercancías a la población, además de que a la ciudad le redituaba económicamente la renta de los tenderetes; sin embargo, también fungió como el lugar común de los habitantes, donde se congregaban e inte-

⁵ José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, *La Ciudad de México*, México, Porrúa ("Sepan Cuantos..."), 1987, pp. 35-36. Esta obra fue publicada originalmente en 1854.

⁶ Jesús Galindo y Villa, "La Plaza Mayor de la Ciudad de México", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 3ª ép., t. V, México, 1913, p. 327.

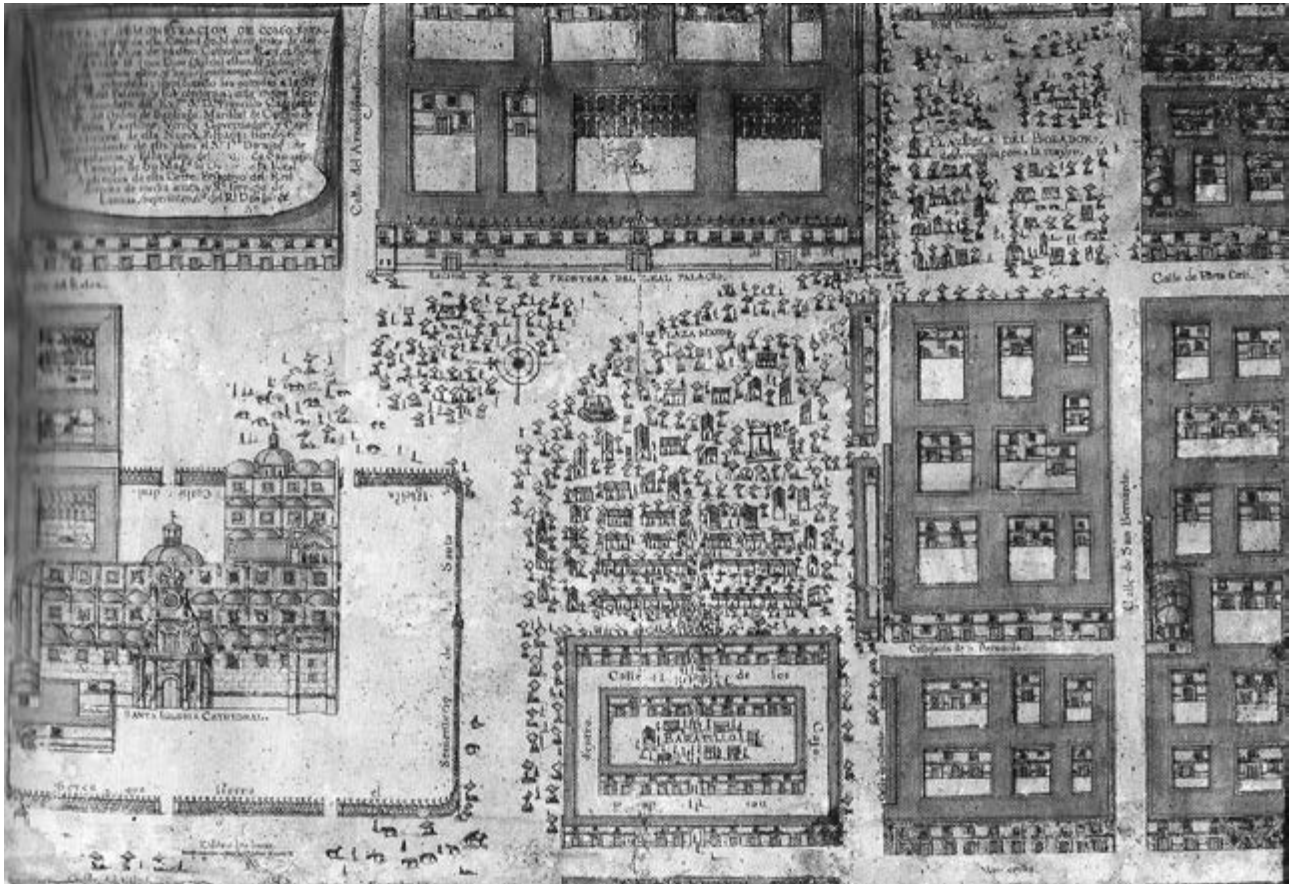


Figura 3. Planta y demostración de cómo estaba la Plaza Mayor de esta Ciudad de México, ca. 1760, autor desconocido. Tomado de Antonio Rubial García, "La Plaza Mayor de la Ciudad de México en los siglos XVI y XVII", *Arqueología Mexicana*, vol. 19, núm. 116, México, 2012, p. 37.

ractuaban, pues, además, se abastecía de agua por medio de una fuente o pila y se llevaban a cabo diversos actos como procesiones, autos de fe, desfiles, ejecuciones y castigos.⁷

El crecimiento y las necesidades de la ciudad transformaron paulatinamente el espacio. La Iglesia Mayor resultó insuficiente y hacia 1551 se promovió la edificación de la Catedral, construyéndose sus cimientos en 1573⁸ y completándose hasta el si-

glo XIX; fue situada a un lado del ábside de la Iglesia Mayor, la cual fue demolida en 1626;⁹ a principios del siglo XVII, al poniente de la plaza fue construido, sin plan alguno, el portal de mercaderes, dándosele cierto orden hasta 1754;¹⁰ en 1692 tuvo lugar un motín derivado de la escasez de maíz, así como por la opresión y el mal trato que recibían los indios, que culminó en el incendio del Palacio Virreinal, la casa del Ayuntamiento y doscientos ochenta cajones de madera que había para vendimias en la plaza. Ha-

⁷ Georgina Isabel Campos Cortés, "El origen de la plaza pública en México: usos y funciones sociales", *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, nueva época, año 24, núm. 66, México, mayo-agosto de 2011, pp. 106-108.

⁸ Enrique Santoyo Villa y Efraín Ovando Shelley, *Catedral y Sagrario de la Ciudad de México. Corrección geométrica y endurecimiento del suelo 1989-2002*, México, Conaculta-Dirección

General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 2008, p. 3.

⁹ José Rogelio Álvarez (dir.), *Enciclopedia de México*, t. 14, México, Salvat, 1975, pp. 8275-8276.

¹⁰ José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 262.

biendo quedado despejada la plaza, en 1695, la parte suroeste, frente al portal de mercaderes y la Casa de Cabildo, se aprovechó para comenzar la construcción del mercado del Parián, que fue inaugurado en 1703¹¹ (figura 3); sin embargo, los comerciantes, al no haber dentro del edificio, se extendieron nuevamente por el resto de la plaza.¹²

En 1789 el conde de Revillagigedo, virrey de la Nueva España, ordenó el mejoramiento de la Plaza Mayor, desaparecieron la horca y la picota, los puestos se trasladaron a la plaza del Volador y la acequia se cubrió, quedando el área libre para el tránsito;¹³ el piso de la plaza se rebajó vara y media, saliendo a la luz los monolitos de la Coatlicue y la Piedra del Sol, y se construyeron atarjeas con tapa de piedra para canalizar las aguas y evitar los encharcamientos.

En 1796, en el cuadrante sureste del actual espacio, el virrey Branciforte hizo construir una plazoleta elíptica y enrejada frente al Palacio Virreinal para colocar una escultura ecuestre de Carlos IV, encargada un año antes a Manuel Tolsá. En el pedestal se colocaron secuencialmente dos esculturas provisionales y, finalmente, la escultura fundida en bronce fue inaugurada por el virrey Iturrigaray en 1803.¹⁴ Debido a la perspectiva de una lámina de Rafael Jimeno y Planes, frecuentemente se llega a pensar que esta plazoleta se situaba frente a la Catedral, pero no debe olvidarse que para entonces aún existía el Parián ocupando el cuadrante suroeste.

Después de la invasión de Napoleón a España en 1808 y la abdicación de Fernando VII, el pueblo español se levantó en armas y en la península fueron creadas nuevas instituciones. En 1812 las Cortes españolas emitieron en Cádiz una nueva Constitución, la cual fue

jurada en México en septiembre de ese mismo año y la plaza adquirió el nombre de Plaza de la Constitución.¹⁵

Tras la Independencia de México, un sector de la población buscó que la escultura de Carlos IV fuera fundida, pero a instancias de Lucas Alamán fue finalmente retirada en 1824, bajo el gobierno de Guadalupe Victoria, y reubicada en el patio de la Universidad de México,¹⁶ mientras el mobiliario se trasladó a la Alameda y posteriormente al Bosque de Chapultepec, quedando despejada buena parte de la plaza.¹⁷

En 1828, en las elecciones presidenciales resultó ganador Manuel Gómez Pedraza, pero fue desconocido e iniciaron conflictos armados a favor de Vicente Guerrero, culminando en el Plan de la Acordada, siendo atacado el Palacio Nacional con Guerrero al frente de los amotinados y derivando en la huida de Gómez Pedraza. Durante aquellos sucesos, el Parián fue saqueado,¹⁸ después de lo cual los comerciantes comenzaron a situar sus tiendas en las calles de Plateros (Madero), de la Monterilla (5 de Febrero) y de Flamencos (Pino Suárez).¹⁹ Años después, ante el deplorable estado en el que se encontraba el Parián, el 27 de junio de 1843 el entonces presidente de la República, Antonio López de Santa Anna, ordenó su demolición y los trabajos de reconstrucción comenzaron el 23 de julio;²⁰ la decisión no fue bien acogida por los comerciantes, pero sus quejas y representaciones no bastaron para hacer desistir a Santa Anna²¹ y los escombros terminaron de retirarse el 11 de septiembre.²²

¹¹ *Ibidem*, pp. 265, 269 y 274; Rosa Feijóo, "El tumulto de 1692", *Historia Mexicana*, vol. 14, núm. 4, México, abril-junio de 1965, pp. 656-679.

¹² Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. 330.

¹³ *Ibidem*, p. 331.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 334-335.

¹⁵ Ángeles González Gamio, "Carlos IV en el Zócalo y la Constitución de Cádiz", *Arqueología Mexicana*, núm. 116, México, julio-agosto de 2012, p. 50.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 50-55.

¹⁷ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. 337.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 274.

²⁰ *Idem*.

²¹ Vicente Riva Palacio (dir.), *México a través de los siglos*, t. IV: *México independiente 1821-1855*, escrita por D. Enrique Olavarría y Ferrari, México, Ballescá / Espasa, 1888, p. 499.

²² José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 274.

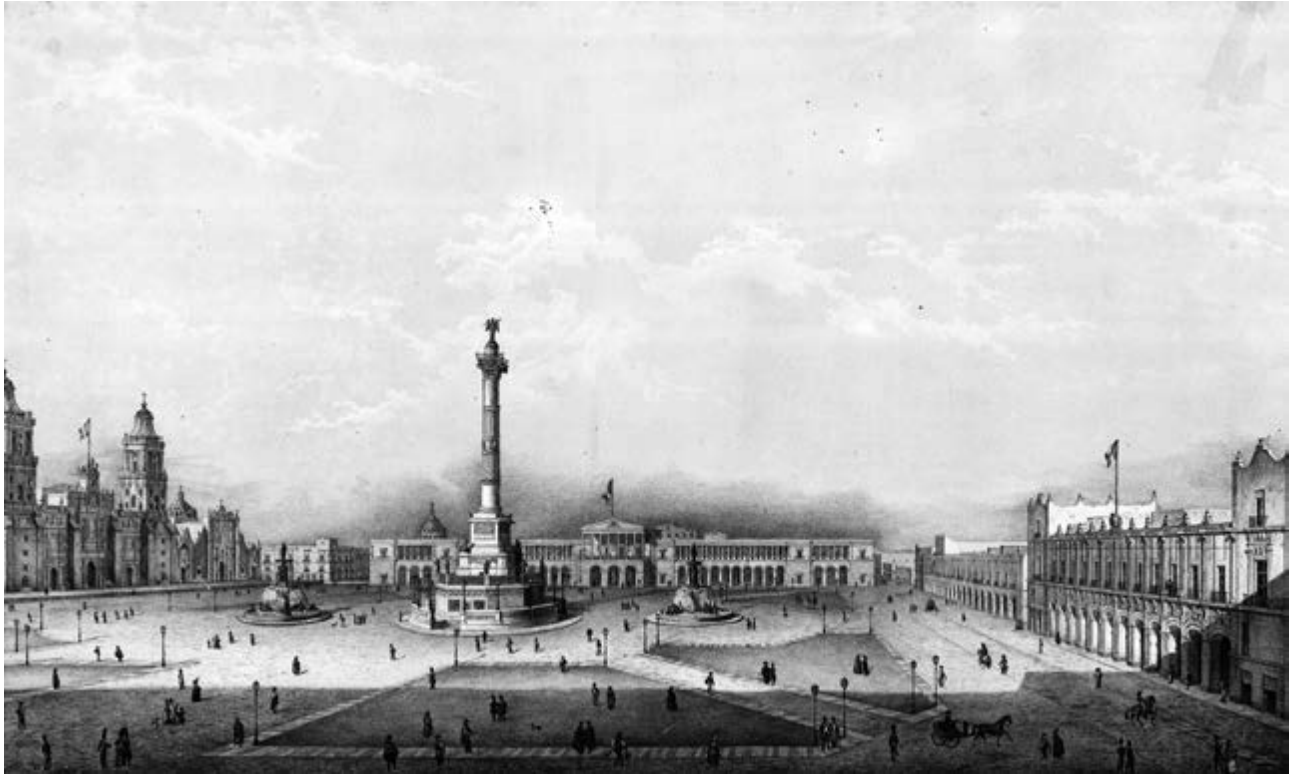


Figura 4. Pedro Gualdi, *Vista de la gran plaza de México, proyecto de Lorenzo de la Hidalga*, 1843. Mapoteca Manuel Orozco y Berra, 1602-OYB-725-A, Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Sagarpa.

En el mismo decreto que ordenaba la demolición del Parián se ordenó también la construcción de un Monumento a la Independencia en el centro de la Plaza; para ello, se convocó a un concurso que, de acuerdo con la Academia de San Carlos, ganó Enrique Griffon, pero por decisión de Santa Anna fue designado ganador el proyecto de Lorenzo de la Hidalga²³ (figuras 4 y 5), el mismo arquitecto encargado de las obras del mercado del Volador y del Teatro Nacional, originalmente Teatro de Santa Anna.²⁴

La construcción del “zócalo” dio inicio el 16 de septiembre de 1843, cuando se colocó la primera piedra. Originalmente, la ceremonia iba a ser presidida por Santa Anna, pero al encontrarse mal de salud, en su

representación acudió José María Bocanegra, ministro de Relaciones y Gobernación, así como los ministros de Justicia y de Hacienda. La piedra en cuestión fue de mármol blanco y presentaba una oquedad para colocar una caja de zinc, dentro de la cual se depositaron: el decreto que ordenó la construcción del monumento; el *Diario del Gobierno* del día 15 de septiembre, en el que se contenía el programa de la solemnidad; un calendario de 1843; dos medallas troqueladas para esta ocasión, las cuales una era de plata y la otra de cobre; y, por último, tres monedas acuñadas en la Casa de Moneda, una de oro, una de plata y una de cobre. Cerrada la caja y colocada en el hueco, se puso una tapa de mármol y las juntas se cerraron con mastique. De acuerdo con la prensa, la piedra fue colocada “en el lugar correspondiente”, en el punto más bajo, “para fijar el cimiento sobre el que ha de sostenerse la columna”, “se echó

²³ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, pp. 338-340.

²⁴ Elisa García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIV, núm. 80, México, 2002, p. 103.



Figura 5. Elevación del Monumento de la Independencia Mexicana, autor desconocido, 1843. Mapoteca Manuel Orozco y Berra, 1603-OYB-725-A, Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Sagarpa.

el agua, la mezcla y se aplanó, colocándose otras piedras encima para comenzar la construcción”²⁵

La obra del basamento estuvo a cargo del general Pedro García Conde, director de ingenieros, y Francisco Hidalgo, capitán del mismo cuerpo,²⁶ pero el primero fue relevado por el coronel de artillería Joaquín Rangel el 24 marzo de 1844,²⁷ quien entregó su último reporte de la construcción con

²⁵ *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 17 de septiembre de 1843, p. 3. El *Diario del Gobierno de la República Mexicana* y *El Siglo Diez y Nueve* se consultaron en la Hemeroteca Nacional.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Pedro García Conde, “Obra del Monumento de la Independencia”, *El Siglo Diez y Nueve*, México, 27 de marzo de 1844, pp. 3-4.

fecha del 31 de octubre del mismo año.²⁸ El monumento nunca llegó a ser construido, pero el basamento o zócalo quedó expuesto por muchos años, dándosele diferentes usos.

Trabajos arqueológicos

Referente a los trabajos arqueológicos en la Plaza de la Constitución, en 1983, con motivo de la proyectada Línea 8 del Metro, la cual finalmente fue suspendida, el arqueólogo Fernando Miranda exploró una sección del basamento, registrándolo a 40 centímetros de profundidad desde la superficie y mencionando un diámetro de 35 metros.²⁹ Por otra parte, en el salvamento de 2017, durante la rehabilitación de la Plaza de la Constitución, a seis metros al norte del astabandera y a escasos 30 cm de profundidad, registramos restos de una plataforma de planta circular de 8 metros de diámetro por 0.28 metros de altura que se encontraba rodeada por un espacio delimitado a 3 metros por una banqueta circular, de 0.28 metros de altura por 0.74 metros de ancho y 14 metros de diámetro, que rodeaba el perímetro con accesos a los rumbos norte, oriente y poniente. Hacia el sur el elemento había sido afectado en 1999 durante la cimentación de la actual astabandera, por lo que el espacio se hallaba relleno con tepetate formando un cuadro de 12 por 12 metros³⁰ (figuras 6 y 7).

La banqueta perimetral se registró casi completa en el sector noreste; en el sector sureste estaba in-

²⁸ Joaquín Rangel, “Obra del Monumento de la Independencia”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 24 de noviembre de 1844, p. 3.

²⁹ Fernando Miranda Flores, “Proyecto Metro Línea 8. Informe general, Primera Parte 1983” (mecanoescrito), Biblioteca Ángel García Cook, DSA-INAH, México, 1990.

³⁰ Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, “Informe final del Proyecto de Salvamento Arqueológico Rehabilitación de la Plaza de la Constitución-Zócalo, colonia Centro, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México (exp. 2017-63)”, DSA-INAH, México, 2019, pp. 72-74.



Figura 6. Vista de la plataforma y la banqueta registradas durante el salvamento de 2017, como parte de la Rehabilitación de la Plaza de la Constitución-Zócalo. Fotografía de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*

completa, dañada por la cimentación del astabandera, lo que afectó igualmente el sector suroeste; mientras que en el sector noroeste solamente quedaba la huella de donde se había levantado. Debido a las dimensiones de los arcos que forman la banqueta del sector noreste y la huella del sector noroeste, proponemos que al sur la banqueta debió ser continua, pues por proporciones y simetría no habría existido espacio para un acceso hacia este rumbo³¹ (figura 8).

La plataforma registrada en el 2017 estaba construida con un núcleo de mampostería y un paramento de bloques de pórfido de diferentes dimensiones y su parte superior se encontraba sin recubrimiento. El piso existente entre la plataforma y la banqueta consistía en lasjas o bloques de pórfido que formaban la parte superior del basamento original, mientras que la banqueta también estaba constituida por grandes bloques de este mismo material; adosado a la plataforma se encontraron restos de un murete circular de aproximadamente 0.50 metros de ancho, construido con ladrillos unidos con argamasa, y el espacio entre la plataforma y la banqueta

³¹ *Ibidem*, pp. 75-78.

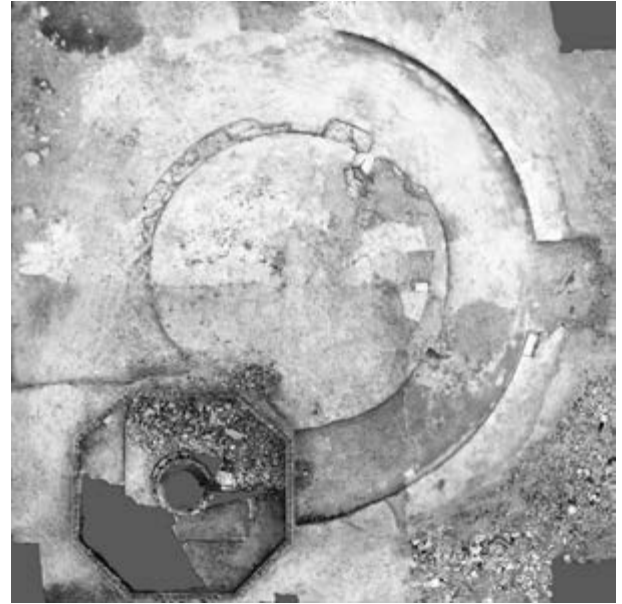


Figura 7. Vista de planta de un modelo tridimensional generado a partir de un mosaico de fotografías con el programa ©PhotoScan. Se aprecia el cuadro que afectó la cimentación del astabandera. Levantado por Alejandro Meraz y Javier López Mejía, procesado con el apoyo de Gerardo Jiménez del IIA-UNAM.

se encontraba relleno con cascajo, ladrillos y tierra, formando una nivelación.

Aprovechando que el área sur de los elementos registrados había sido afectada durante la instalación del astabandera, excavamos un pozo de sondeo para registrar el sistema constructivo del vestigio arqueológico (figuras 9 y 10) y se contrastó con lo que la documentación histórica refiere acerca del basamento sobre el cual se levantaría el Monumento a la Independencia, con lo cual podemos reconstruir el sistema aplicado durante el proceso de construcción (figura 11), haciendo notar que la conversión de medidas de la pulgada (0.0233 metros) y la vara castellana (0.84 metros) se hace a partir de un texto de Jorge Zavala Carrillo.³²

³² Jorge Zavala Carrillo, "De las medidas que usan los geómetras y cosmógrafos. Sistemas de medición longitudinal y angular utilizados en México durante el virreinato y el siglo XIX", *Boletín de Monumentos Históricos*, 3ª ép., núm. 22, México, mayo-agosto de 2011, pp. 64-66. El autor apunta: "En la Nueva España, durante el virreinato y parte del siglo XIX la unidad de todas las medidas fue la *vara mexicana*, cuyo patrón o tamaño fue tomado de

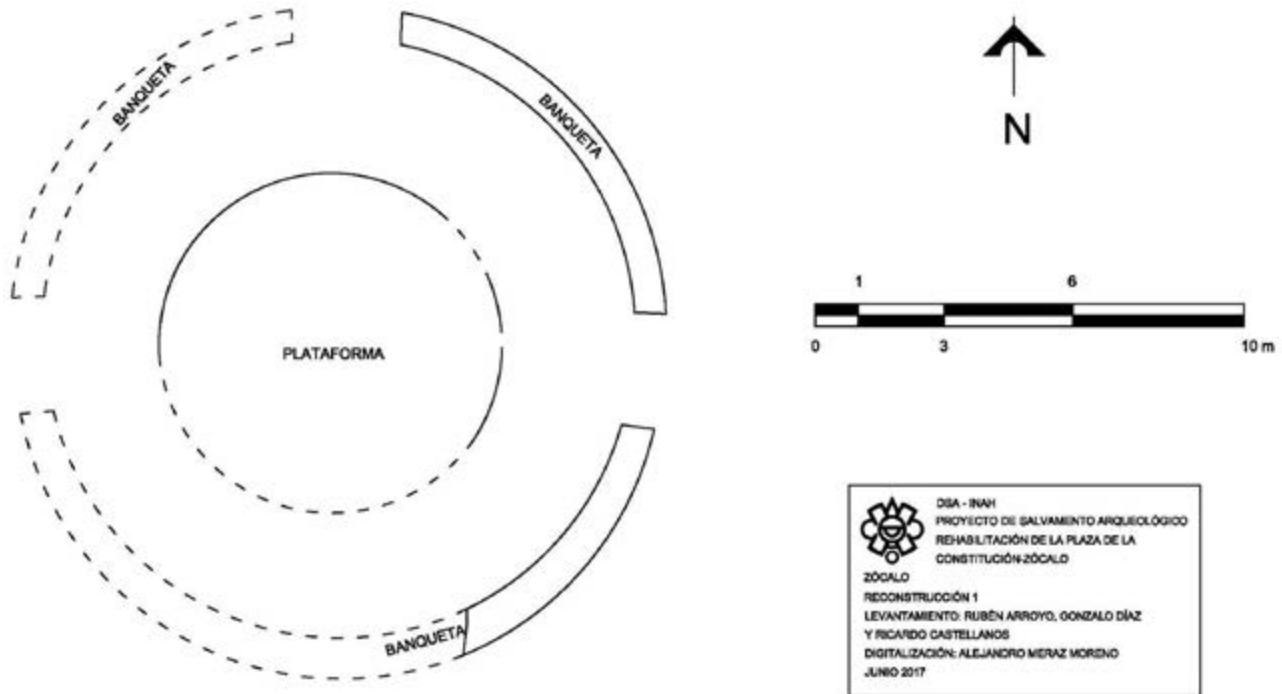


Figura 8. Reconstrucción hipotética de la plataforma y la banqueta. DSA-INAH. Levantamiento: Rubén Arroyo, Gonzalo Díaz y Ricardo Castellanos. Digitalización: Alejandro Meraz, 2019.



Figura 9. Perfil norte del pozo de sondeo; la imagen fue generada en modelo tridimensional, a partir de un mosaico de fotografías con el programa ©PhotoScan. Fotografías de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*

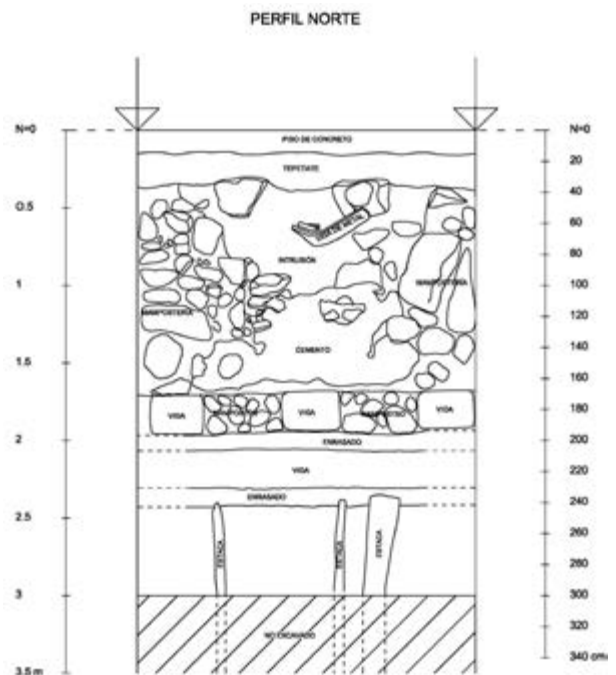


Figura 10. Dibujo del perfil norte del pozo de sondeo. Modificada de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*

De acuerdo con Rivera Cambas, en primera instancia se excavó el área a más de tres varas de profundidad, es decir 2.5 metros. Ante la presencia del nivel freático, se emplearon tres bombas para mantener sin agua el espacio, además de que Rivera menciona que habían sido retirados “algunos cimientos y estacadas antiguas que se encontraron”.³³

Posteriormente se colocó un estacado; esta técnica reduce la compresión y aumenta la resistencia del terreno y fue utilizada desde época prehispánica y hasta el siglo XIX en la Ciudad de México.³⁴ Para el estacado, de acuerdo con los reportes de Pedro García Conde y Joaquín Rangel, dados a conocer a la prensa de la época, se menciona que se introdujeron 1927 estacas de cedro de 9 pulgadas de diámetro por 6 varas de longitud,³⁵ es decir, 0.207 por 5.04 metros, las cuales fueron “traídas del monte de Río Frío” y se quemaban en la porción que había de ser enterrada.³⁶ De acuerdo con la referencia de Rivera Cambas, el cedro debe haber sido explotado en el monte Tláloc, que junto con el cerro Telapón y otras elevaciones menores conforman la sierra del río Frío, situada en el extremo norte de la sierra Nevada.

Siguiendo nuevamente a Rivera Cambas, las estacas fueron hincadas con un martinete de madera

de tepehuaje que pesaba cerca de 24 arrobas, casi 300 kilogramos, manejado por 16 hombres. Fueron colocadas de este a oeste en líneas rectas paralelas, distando $\frac{3}{4}$ de vara, 0.63 metros, aunque en el perímetro se clavaron cuantas fueron “necesarias para que quedaran unidas unas con otras”;³⁷ por su parte, García Conde menciona que fueron “colocadas con un intervalo de centro a centro de una vara”.³⁸ Según lo registrado en el sondeo arqueológico, dos estacas distaban aproximadamente 0.76 metros una de otra, de centro a centro, y presentaban un diámetro de 0.07 metros, aunque otra más, de diámetro de 0.19 metros, se encontraba separada a 0.22 metros.

Concluido el estacado, el piso fue enrasado con piedras y mezcla, presentando un espesor promedio de 0.11 metros, y sobre éste se construyó un emparrillado de vigas de madera para distribuir las cargas.³⁹ El primer nivel fue tendido de este a oeste y para ello se utilizaron 126 planchas de cedro que, de acuerdo con Rangel, contaban con 12 varas de longitud por 16 pulgadas de ancho y 11 pulgadas de espesor,⁴⁰ es decir, 10 metros de largo por 0.372 metros de ancho y 0.256 metros de espesor. En el registro arqueológico se pudo verificar el espesor de una de las vigas de este nivel, que era de 0.25 metros.

En el sondeo arqueológico se registró que los intervalos entre las vigas fueron rellenados con mampostería y la superficie se enrasó con piedra y mezcla, alcanzando un espesor promedio de 0.11 metros y sobre este trabajo se colocó un segundo nivel de planchas de madera, de norte a sur, de las que pudieron registrarse tres, que presentaron en promedio 0.37 metros de ancho por 0.24 metros de espesor. Distaban aproximadamente 0.50 metros una

la *vara castellana* del marco de Burgos” (p. 62); tal unidad de medida correspondía a 83.59 centímetros y, redondeándose, a 84; la pulgada, por su parte, es “un treinta y seisavo de la vara”, es decir, 23.22 o 23.33 milímetros.

³³ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aún de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica: las descripciones contienen datos científicos, históricos y estadísticos*, México, Imprenta de la Reforma, 1880, p. 123.

³⁴ Pedro Paz Arellano, “Vitruvio desde los cimientos”, *Boletín de Monumentos Históricos*, 3ª ép., núm. 22, México, mayo-agosto de 2011, p. 44.

³⁵ Pedro García Conde, *op. cit.*, p. 3; Joaquín Rangel, “Monumento de la Independencia”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 16 de mayo de 1844, p. 4.

³⁶ Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 123.

³⁷ *Ibidem*, pp. 123-124.

³⁸ Pedro García Conde, *op. cit.*, p. 3.

³⁹ Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁰ Joaquín Rangel, “Monumento de la Independencia”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 20 de junio de 1844, p. 3.

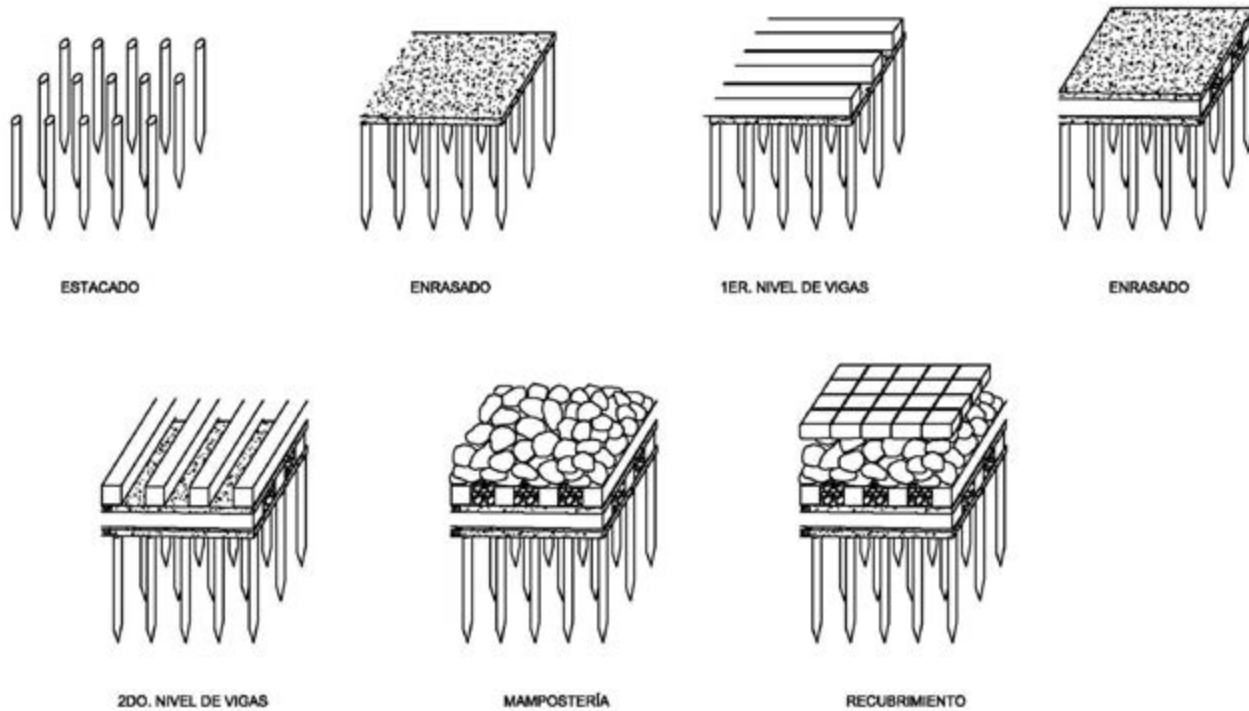


Figura 11. Dibujo esquemático del sistema constructivo del basamento, sin medidas reales. Trazado por Alejandro Meraz, 2019.

de otra y estos huecos se encontraban rellenos igualmente con mampostería, hasta quedar enrasado de nuevo.⁴¹ Rangel afirma que en este segundo nivel se utilizaron 124 planchas de cedro para un total de 250 que conformaron el emparrillado.⁴²

Sobre el segundo nivel de vigas se registró la construcción de un macizo de mampostería de basalto y mezcla de 1.36 metros de altura;⁴³ Rangel menciona que la cimentación tuvo 37 pulgadas de altura,⁴⁴ 0.862 metros, y sobre el enrasado se levantó un talud de 18 pulgadas de altura, 0.419 metros,

⁴¹ Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁴² Joaquín Rangel, "Monumento de la Independencia", *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 14 de julio de 1844, p. 3; y *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 13 de agosto de 1844, p. 4.

⁴³ Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁴ Joaquín Rangel, "Monumento de la Independencia", *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 13 de agosto de 1844, p. 4.

rellenado con piedra china y mezcla, sobre el cual se colocó un revestimiento de pórvido de una vara de altura, 0.84 metros;⁴⁵ además, se contempló la implementación de losas de mármol procedentes de siete canteras de Jiutepec, Morelos.⁴⁶

La descripción que hace Rangel del zócalo se refiere a "un sólido anular cilíndrico, cuya circunferencia exterior, tiene cuarenta y dos varas de diámetro, y la interior, diez y seis y media varas",⁴⁷ es decir, 35.28 metros en la circunferencia exterior y 13.86 metros en la interior, y contaba con accesos hacia los cuatro rumbos cardinales. El gasto total de la obra, tomando en cuenta los reportes de García Conde y Rangel, fue de 48463.38 pesos.

A partir de los datos recuperados por los salvamentos arqueológicos, complementados con la do-

⁴⁵ Joaquín Rangel, "Monumento de la Independencia", *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 26 de septiembre de 1844, p. 2.

⁴⁶ Pedro García Conde, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷ Joaquín Rangel, *op. cit.*, 26 de septiembre de 1844, p. 2.

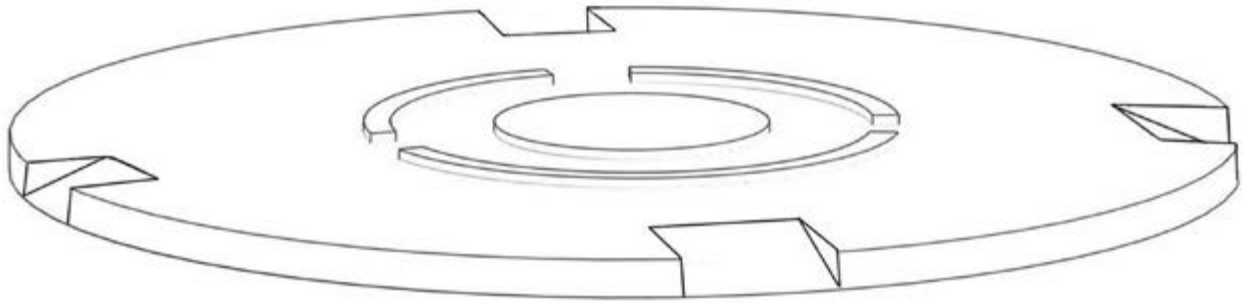


Figura 12. Reconstrucción tridimensional del zócalo de 35 metros de diámetro sobre el que se levantaban la plataforma y la banqueta registradas en 2017. Imagen de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*

cumentación histórica, durante los trabajos de 1983 se registró una sección de la circunferencia exterior del basamento, mientras que en el salvamento de 2017 se registró parte de la superficie del mismo, así como elementos construidos sobre su circunferencia interior, es decir, una plataforma circular, un murete de ladrillos adosado y restos de una banqueta perimetral circular con accesos hacia el oriente, norte y poniente, que se construyeron para adecuar el basamento a las necesidades que fueron presentándose en la segunda mitad del siglo XIX (figuras 12 y 13).

Joaquín Rangel menciona la compra de losas de mármol para completar el monumento, pero lo cierto es que no se tiene documentado con certeza lo que ocurrió con ellas pues, en 1849, tras la invasión norteamericana, el escritor y diplomático veracruzano Manuel Eduardo de Gorostiza solicitó al Ayuntamiento la donación de dieciséis piedras de mármol para erigir un monumento a la Guardia Nacional,⁴⁸ teniendo conocimiento de que habían sido trasladadas al hospital de San Pablo por un Sr. Vanderlenden o Pedro Vander Linden, médico militar de origen belga y que había prestado servicio al ejército,⁴⁹ por lo que Mariano Rome-

ro, administrador del hospital, envió al presidente del Ayuntamiento la relación de 153 piezas, mencionando que algunas habían sido utilizadas en el propio hospital,⁵⁰ sin embargo, no existe constancia de la entrega y, tiempo después, ese mismo año, el Ayuntamiento cedió al gobierno parte de dichos mármoles para la construcción de cuatro fuentes que serían colocadas en las esquinas de la plaza y que serían restituidos cuando continuase la construcción del Monumento a la Independencia, pero ni la obra ni el traslado llegaron a concretarse.⁵¹ Finalmente, en 1859, el Ayuntamiento requirió información acerca de los mármoles y la directora del hospital de San Pablo, sor Micaela Hayanz, mencionó en la nota de respuesta haber visto los mármoles diez años atrás, pero que no tenía registro de ellos en los archivos, por lo que no podía decir con certeza el paradero final que habían tenido.⁵² Con toda seguridad, los materiales fueron utilizados en diferentes obras arquitectónicas construidas en la ciudad, pues la inversión fue considerable para una joven nación en una época de desórdenes políticos, militares y económicos y habían de ser aprovechados.

Respecto de la “primera piedra” y la caja conmemorativa, durante la exploración arqueológica de 2017 no existió posibilidad de identificarlas debido

⁴⁸ Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM), fondo Ayuntamiento / Gobierno del Distrito Federal, sección Historia: monumentos, vol. 2276, exp. 7, año 1849 y 1859, f. 1.

⁴⁹ Gerardo Díaz, “Vander Linden. El cirujano del ejército mexicano en la guerra de 1847”, *Relatos e Historias en México*, núm. 64, diciembre de 2013, pp. 66-71.

⁵⁰ AHCM, *op. cit.*, f. 4.

⁵¹ *Ibidem*, f. 7.

⁵² *Ibidem*, f. 16.

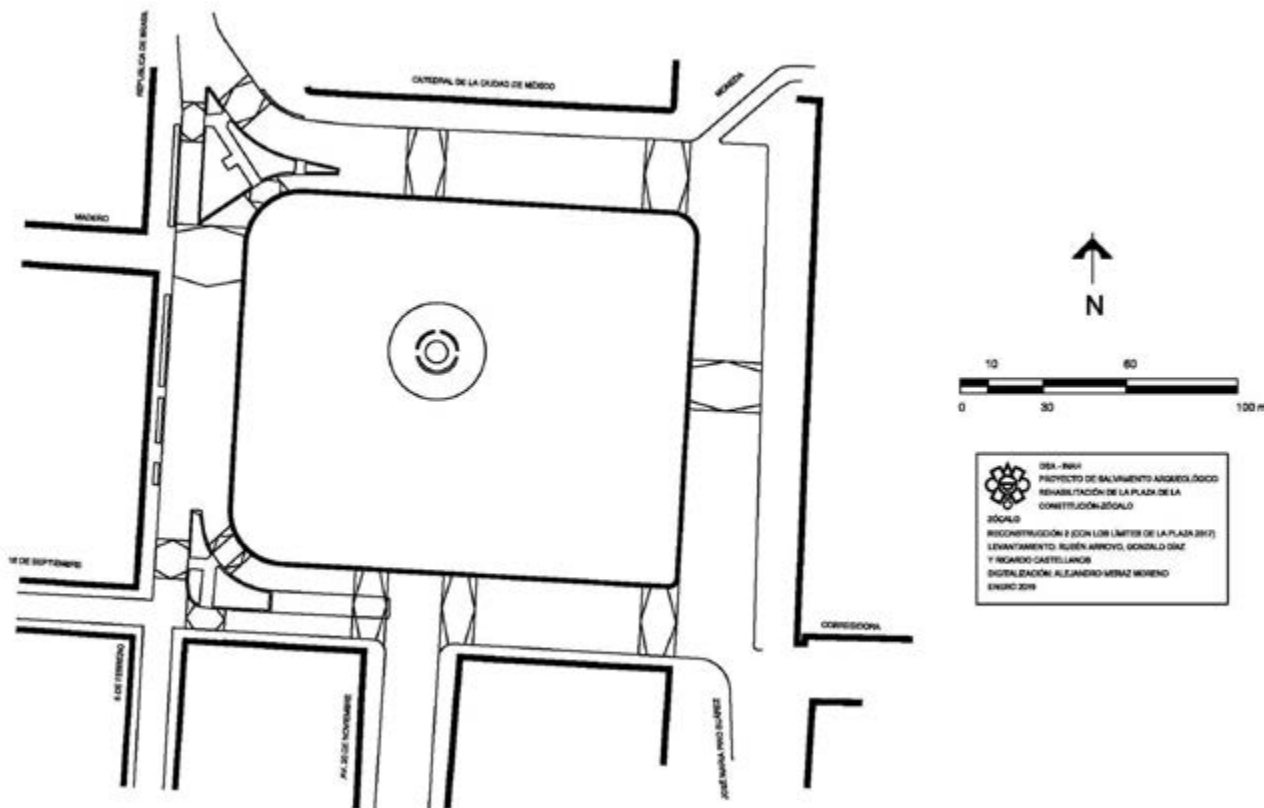


Figura 13. Reconstrucción de la ubicación del zócalo, tomando en cuenta los límites de la plaza tras la rehabilitación de 2017. DSA-INAH. Levantamiento: Rubén Arroyo, Gonzalo Díaz y Ricardo Castellanos. Digitalización: Alejandro Meraz, 2019.

a que solamente se retiró el relleno derivado de la afectación de 1999 para cimentar el astabandera; de igual manera, Miranda en su informe de la exploración de 1983 no reporta que haya sido registrada, por lo que caben dos posibilidades: que la piedra en cuestión, con su contenido, aún se encuentre en el lugar donde fue colocada o que haya resultado removida en 1999.

Por último, retomando lo mencionado por Rivera Cambas en cuanto a la existencia de “cimientos y estacadas antiguas” que fueron retirados cuando se acondicionó el área para hincar el estacado, aun cuando no fue testigo ocular de los trabajos, pues nació en 1840, en algunos casos (como la descripción de la primera piedra, la caja conmemorativa y su contenido) refiere en su obra casi al pie de la letra lo expuesto por un diario que reporta el

acontecimiento,⁵³ por lo que podría pensarse que los datos que utilizó para el resto de su trabajo están retomados de distintas fuentes de la época, cambiando preguntarse la temporalidad de aquellos vestigios que menciona, pues por la profundidad excavada pudieron tratarse tanto de época virreinal, acaso la cimentación del Parián, como de construcciones prehispánicas.⁵⁴

⁵³ Manuel Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁴ Respecto de las estacadas usadas para la cimentación de edificios, durante la época virreinal en la Nueva España las maderas más ampliamente utilizadas fueron las de pino y encino, cuyos yacimientos más cercanos se encuentran en la sierra de la Cruces, al poniente de la Ciudad de México; por otro lado, para la época prehispánica el ahuejote, nativo del centro de México, se empleaba para afianzar el suelo en zonas poco profundas de lago, tanto para fines agrícolas como para la expansión de terreno.

Historia y uso posterior del lugar

La obra del monumento quedó inconclusa debido a las turbulencias sociales y políticas, así como los levantamientos y conflictos armados que se suscitaron en el país en aquellos años. Desde la segunda mitad de 1843 privó en el país la amenaza de guerra con Estados Unidos de América debido al interés de esta última nación por anexar Texas, que había declarado su independencia en 1836 y que no era reconocida por México. A mediados de 1844 el gobierno de Santa Anna presentó una iniciativa para enfrentar la campaña en Texas, indicando la necesidad de recaudar cuatro millones de pesos con contribuciones extraordinarias; sin embargo, a pesar de la dificultad económica imperante, Santa Anna celebró con gran pompa su cumpleaños el día 13 de junio.⁵⁵

El subsidio extraordinario para la guerra de Texas fue publicado el 21 de agosto y, dos días después falleció la esposa de Santa Anna, con lo cual éste encontró pretexto para retirarse de la capital evadiendo la agitación del momento; sin embargo, el 3 de septiembre, Santa Anna contrajo nupcias por segunda vez, a cuarenta días del fallecimiento de su primera esposa y haciéndolo de manera fastuosa, con lo cual perdió aún más simpatía y aprobación. Su desprestigio se acentuó ante una nueva iniciativa del gobierno en la que se pedía autorización para contratar un préstamo nacional o extranjero de diez millones de pesos, lo cual fue rechazado.⁵⁶ Al gobierno se le acusaba de buscar en la guerra extranjera el pretexto para prolongar la dictadura de Santa Anna y esquilmar a los contribuyentes en beneficio particular de los mandatarios, lo que fue aprovechado por Mariano Paredes para llamar a una revolución desde Jalisco en noviembre de 1844, la cual Santa Anna acudió a sofocar poniéndose al mando

del ejército, pero actuando inconstitucionalmente al no contar con la autorización de las cámaras de la Unión.⁵⁷

En su paso por Querétaro, el 24 de noviembre, Santa Anna procedió agresivamente contra el gobernador y el Ayuntamiento de la ciudad, pues le eran contrarios al haberse adherido al plan de Paredes; posteriormente, el día 29, suspendió las sesiones del Congreso, dándole al Ejecutivo facultades de toda especie, desatando con ello protestas y haciendo caer a la Ciudad de México en “alarma y agitación”, que culminaron en los hechos ocurridos entre el 4 y el 6 de diciembre. El día 4, la estatua de Santa Anna, ubicada en el mercado del Volador e inaugurada cinco meses atrás, el día de su cumpleaños, apareció con “una capucha de ajusticiado y una soga atada al cuello”; el día 5, el pie de Santa Anna, amputado en 1838 y que se encontraba enterrado en el Panteón de Santa Paula, fue exhumado por una turba enardecida y arrastrado hasta el Palacio Nacional; la estatua que se levantaba en el Teatro de Santa Anna fue reducida a pedazos y la del mercado fue bajada y confinada a una cochera; así, el 6 de diciembre las cámaras llamaron a José Joaquín Herrera para ejercer como presidente del Consejo⁵⁸ y el 15 de diciembre prestó juramento como presidente interino, lo cual llevó a Santa Anna a renunciar a la presidencia y fue desterrado a Venezuela el 1 de junio de 1845.⁵⁹ Sin embargo, Santa Anna habría de regresar al país en dos ocasiones subsecuentes: en 1847, llamado para conducir al ejército contra la invasión norteamericana, tras la cual México habría de perder más de la mitad de su territorio, y en 1853, para gobernar nuevamente tras la crisis, el endeudamiento y las pugnas políticas del país, y cuando habría de hacerse llamar “Alteza Serenísima”.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 524-526.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 527-528 y 531.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 533-534 y 540.

⁵⁵ Vicente Riva Palacio (dir.), *op. cit.*, p. 517-518.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 521-522.



Figura 14. Pedro Gualdi, *La gran plaza de México*, 1848. La imagen representa la época de ocupación estadounidense; se aprecia el zócalo y, ondeando en lo alto de Palacio Nacional, la bandera de Estados Unidos. Museo Nacional de Historia. Recuperada de: <<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/recuerdos-del-zocalo-de-cuando-la-bandera-estadounidense-ondeo-en-palacio>>.

Derivado de la renuncia y destierro de Santa Anna, el 7 de junio de 1845 estalló en el Palacio Nacional un motín militar, durante el cual habrían de enfrentarse indirectamente, en bandos contrarios, los dos personajes que estuvieron a cargo de la obra del “zócalo” para el Monumento a la Independencia. El motín fue encabezado por el coronel Joaquín Rangel, al frente del Batallón de los Supremos Poderes, unidad militar conformada durante la administración de Santa Anna, pero que había sido reconocida por el gobierno constitucionalista de José Joaquín Herrera, quien fue arrestado en su habitación; sin embargo, el general Matías de la Peña y Barragán se movilizó para organizar a los efectivos del cuarto regimiento y combatir la revuelta, lo cual se combinó con las acciones que llevó a cabo el ministro de la Guerra y Marina, el general Pedro García Conde. Debido a la rapidez y efectividad con la que actuó el cuarto regimiento, la insurrección fue sofocada en menos de una hora, pero Rangel logró fugarse y posteriormente ese batallón fue disuelto.⁶⁰

⁶⁰ *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 12 de junio de 1845, pp. 2-3; *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 24 de junio de 1845, p. 2.

Al coronel Rangel lo aprehendieron el 9 de junio en la casa localizada en el número 2 del callejón de Talavera;⁶¹ tras su juicio fue absuelto de la pena de muerte y sentenciado a diez años de prisión, sin pérdida de empleo;⁶² sin embargo, durante la invasión estadounidense recibió la amnistía para entrar al servicio del presidente interino Pedro María Anaya, destacándose en la batalla de Chapultepec de 1847.

El conflicto armado contra Estados Unidos comenzó con una serie de incursiones estadounidenses a territorio mexicano durante 1846, el 23 de abril de 1847, el entonces presidente Mariano Paredes declaró la guerra defensiva.⁶³ La invasión alcanzó la Ciudad de México y el 14 de septiembre del mismo año, a las 7:00 de la mañana fue enarbolada en Palacio Nacional la bandera de los Estados Unidos de América (figura 14).

Durante la ocupación, los léperos se burlaban de los invasores, por lo que las autoridades del ejército estadounidense impusieron castigos de azotes para

⁶¹ *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, México, 15 de junio de 1845, pp. 3-4.

⁶² *El Siglo Diez y Nueve*, México, 28 de junio de 1845, p. 4.

⁶³ Vicente Riva Palacio (dir.), *op. cit.*, p. 559.

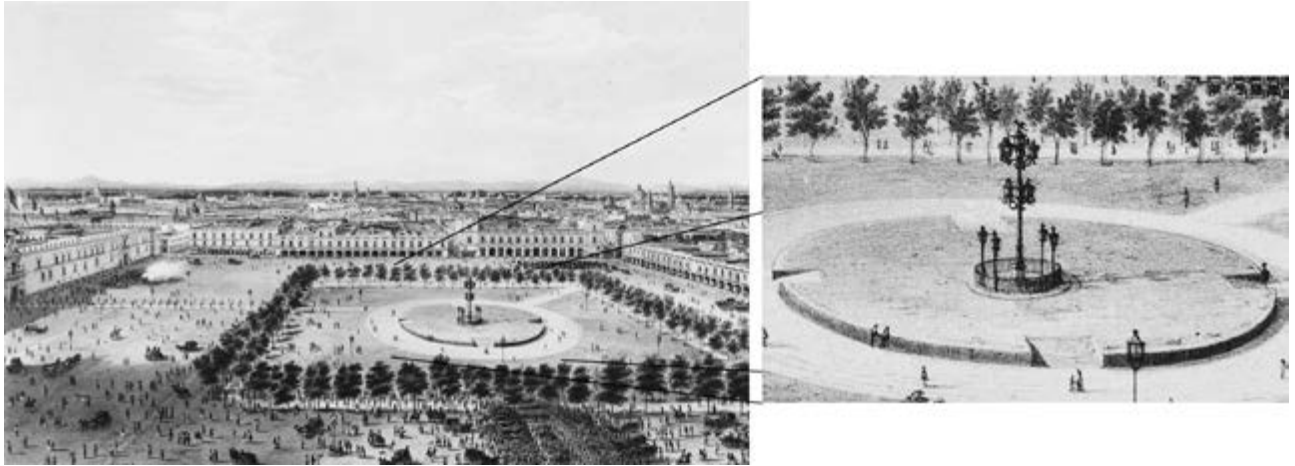


Figura 15. Plaza de Armas de México, autor desconocido, sin fecha. En el detalle se aprecia que el enrejado que rodea la farola se levanta sobre una plataforma baja. Imagen tomada y modificada de Casimiro Castro *et al.*, *México y sus alrededores: Colección de monumentos, trajes y paisajes*, México, Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855 y 1856; véase Biblioteca Digital Hispánica, recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008603&page=1>>.

reprimir los desmanes, improvisando en la Alameda y en la Plaza Principal “aparatos a manera de picotas”, formando una cruz con un madero y el poste de un farol, sujetando al madero los brazos del reo y al poste los pies y la cintura, mientras un soldado les descargaba latigazos con el chicote de los carreteros en la espalda desnuda.⁶⁴ La capital fue finalmente desocupada el 12 de junio de 1848.⁶⁵

En los años posteriores, el uso que se le dio al basamento y a la Plaza fue variado; se puede mencionar que en la década de 1850 se llevaron a cabo diversos eventos como parte de la festividad de Todos Santos, entre ellos exposiciones agrícolas, manufactureras y ganaderas, instalando el salón de premios sobre el zócalo, donde además se exponían los productos de horticultura como flores, plantas, frutas y verduras.⁶⁶ En otras ocasiones los eventos consistieron en bailes por las noches, acompañados por música militar, que culminaban con una rifa, previo pago de su boleto.⁶⁷

⁶⁴ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas, anteriores al actual estado social*, México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, 86), 1986, pp. 438 y 441.

⁶⁵ Vicente Riva Palacio (dir.), *op. cit.*, p. 711.

⁶⁶ *El Universal*, México, 31 de octubre de 1851, p. 3; *El Siglo Diez y Nueve*, México, 17 de noviembre de 1853, p. 4.

⁶⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 26 de octubre de 1855, p. 4.

Debido a la aceptación que la sociedad tenía de estos eventos, en agosto de 1859, durante la presidencia de Miguel Miramón, se abrió un concurso para diseñar un edificio que pudiera armarse y desarmarse alrededor del centro de la plaza bajo el menor gasto posible, pero no fue concretado; sin embargo, en esta convocatoria se hacía alusión al diseño de una farola de gas que se situaría en el centro del zócalo y a un enrejado, los cuales fueron instalados un mes después, el 29 de septiembre, a pesar de la guerra civil que privaba en la nación (la Guerra de Reforma). En una litografía de la época se puede apreciar que el enrejado fue instalado sobre una plataforma baja (figura 15), que fue la que registramos en 2017. Las festividades cívicas se siguieron celebrando en la plaza, denominada entonces de Armas, y en 1861 se organizó un paseo las noches del 1, 2, 3 y 10 de noviembre con “baile, música selecta y suntuosa iluminación”, lo cual resultó muy apreciado.⁶⁸

Ante ello y derivado del gusto de la sociedad por el Paseo de las Cadenas afuera de Catedral, donde se congregaban en un espacio insuficiente, Igna-

⁶⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 15 de noviembre de 1861, p. 4.



Figura 16. Françoise Aubert, *Entrada triunfal de Benito Juárez*, 1867. Núm. inv. 628364. Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-Fn-México. Reproducción autorizada por el INAH. [Recuperado de: <<https://relatosehistorias.mx/numero-vigente/recuerdos-del-zocalo-iv-e-triunfo-de-la-republica-en-1867-un-acontecimiento-que>>].

cio Trigueros, alcalde municipal durante el Imperio de Maximiliano, habilitó en 1866 el Paseo del Zócalo, formando jardines, andenes de los ángulos hacia el centro, una fuente en cada ángulo, 62 bancas de hierro, árboles para proporcionar sombra y un alumbrado de gas hidrógeno.⁶⁹

Tras la victoria frente al Segundo Imperio y la Intervención francesa, Benito Juárez entró triunfante a la Ciudad de México el 15 de julio de 1867 y la plaza fue escenario para la recepción; en el zócalo se improvisó “una estatua colosal de la victoria” que tenía “la mano para coronar al grupo de héroes” (figura 16);⁷⁰ sin embargo, a menos de dos meses de ser colocada, desde el 5 de septiembre la estatua fue derribada a toda prisa,⁷¹ pues “comenzó a resquebrajarse... y a soltar en pedazos la corona de laurel que tenía en una de sus manos”.⁷² Es probable que a esa época correspondiera la banquetta perimetral que registramos en 2017 sobre la superficie del basamento original.

Tiempo después, sobre el basamento se instaló una caja acústica donde tocaban las bandas militares los jueves por la noche y los domingos por la mañana, la cual fue sustituida en 1875 por un quiosco de



Figura 17. Andrew Dickson, sin título, ca. 1885-1895, White Architectural Photographs Collection. Vista norte-sur de la plaza: al centro se observa el quiosco y en la esquina inferior derecha un tranvía arrastrado por mulas, recuperado de: <<https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3874021>>.

hierro encargado a París (figura 17), semejante a uno del bosque de Bolonia.⁷³ El muro de ladrillos adosado a la plataforma circular y el relleno de nivelación, registrados en 2017, deben haber correspondido a esa época, en la que se hizo necesario acondicionar el lugar para los elementos que fueron instalados.

De acuerdo con la prensa de mediados del siglo XIX, al basamento se le llamó el “zócalo para el Monumento a la Independencia” o el “zócalo de la Plaza de Armas”, hasta que popularmente al espacio se le conoció como el “Zócalo”. Hacia 1880, Ignacio Manuel Altamirano mencionó que los gobiernos de otras entidades federativas llamaron “zócalos a los jardines que se establecen en las plazas principales de las poblaciones” en la creencia, errónea desde luego, de que “zócalo es lo mismo que jardín”.⁷⁴

Los habitantes de la ciudad acudían al lugar para pasear, sentarse y escuchar música, hasta que, a finales del siglo XIX, la Alameda comenzó a ganar popularidad y la plaza fue quedando desierta.⁷⁵

Hacia la década de 1880 se introdujeron los tranvías de tracción animal, arrastrados por mulas, o

⁶⁹ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. 343.

⁷⁰ *Boletín Republicano*, México, 17 de junio de 1867, p. 2.

⁷¹ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 6 de septiembre de 1867, p. 3.

⁷² *Boletín Republicano*, México, 8 de septiembre de 1867, p. 3.

⁷³ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. 344.

⁷⁴ Ignacio Manuel Altamirano, *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México. Primera serie*, México, Imprenta Litográfica Española, 1884, pp. 166-167.

⁷⁵ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, p. 345.



Figura 18. Alfred Briquet, sin título, ca. 1880. Vista suroeste-noreste de la plaza; se aprecian en primer plano los carruajes de alquiler, los “tranvías de mulitas” y la estación terminal; véase Manuel Aguirre Botello y Héctor Galán Pane, “Los tranvías de la Ciudad de México, 1850-1971”, *México México*, recuperado de: <<http://www.mexicomaxico.org/Tranvias/TRANVIAS.htm>>.

“tranvías de mulitas” como se les conoció en su época, cuyas vías circundaban la plaza y en el lado poniente se instaló una estación terminal, además de que frente al portal de Mercaderes se ubicaban los sitios de los carruajes de alquiler (figura 18). Para 1896 se autorizó la electrificación del sistema de tranvías, iniciando en 1898 las obras de cambio de vías y la construcción de las redes eléctricas para la primera línea que correría desde la Plaza de Armas hasta Tacubaya, la cual fue inaugurada el 15 de enero de 1900.⁷⁶

Muerta la popularidad del Paseo del Zócalo, a principios del siglo xx la plaza se hallaba bastante descuidada en cuanto a basura y crecimiento de la vegetación se refiere;⁷⁷ el quiosco se retiró del centro de la plaza en 1914 y, de acuerdo con algunas versiones, fue entregado como regalo al general Francisco Mariel al entrar las tropas carrancistas, quien lo llevó a Huejutla, Hidalgo.⁷⁸ Los árboles siguieron un destino similar y fueron talados el mismo año.

⁷⁶ Manuel Aguirre Botello, “Los tranvías de la Ciudad de México, 1850-1971”, *México México*, 2015, recuperado de: <<http://www.mexicomaxico.org/Tranvias/TRANVIAS.htm>>, consultada el 25 de febrero de 2019.

⁷⁷ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, pp. 366-367.

⁷⁸ José Rogelio Álvarez (dir.), *op. cit.*, p. 8279.



Figura 19. Sin título, autor desconocido, ca. 1957-58. Tomada de Manuel Aguirre Botello, “Evolución gráfica del Zócalo de la Ciudad de México. Desde el siglo xviii hasta el siglo xxi”, *México México*, 8 de septiembre de 2008; recuperado de: <<http://www.mexicomaxico.org/zocalo/zocaloEV.htm>>.

Diversos eventos públicos continuaron llevándose a cabo en la plaza y en 1936 fue abierta de sur a norte la avenida 20 de Noviembre con la intención de que una arteria condujera directamente hacia el corazón de la ciudad. Para esta obra se demolieron el portal de la Flores, que se levantaba al sur de la plaza, así como una gran cantidad de edificios históricos a lo largo de su trazo, como la casa de San Felipe y parte de los templos de San Bernardo y de San Miguel.⁷⁹

En la década de 1950 Ernesto Uruchurtu, regente del Departamento del Distrito Federal, mandó nivelar el piso y cubrir el jardín con una plancha de pavimento, dejándola como una explanada solamente con alumbrado público y un astabandera (figura 19).⁸⁰ Es posible que para ello haya influido la construcción de la Plaza de Tian'anmen en Pekín en 1949, tras la creación de la República Popular de China, e incluso, la Plaza Roja de Moscú pudo servir como modelo, ambas utilizadas para organizar actos masivos de carácter político.

Como antecedentes de este proyecto, cabe mencionar que en 1901 se había presentado una pro-

⁷⁹ Fernando Aguayo y Lourdes Roca, “Los usos sociales de una plaza”, en *Entre portales, palacios y jardines. El Zócalo de la Ciudad de México, 1840-1935*, México, SHCP / Conaculta / Instituto Mora, 2004, p. 34.

⁸⁰ Fernando Miranda Flores, *op. cit.*, pp. 31-34.

puesta que ya buscaba este objetivo, pues Jesús Galindo y Villa, siendo regidor del Ayuntamiento, planteó la transformación de la plaza bajo el argumento de necesitar limpiarla de jardines y vías férreas para dar vista a los edificios y buscando que dejara de estar convertida en estación o cochera, completándola con la construcción del Monumento a la Independencia y dándole de esta forma un carácter de plaza europea;⁸¹ sin embargo, el monumento comenzó a ser construido en el Paseo de la Reforma en 1906, aunque el peso provocó que los cimientos se hundieran y se perdiera la verticalidad, por lo que un año después Galindo y Villa volvió a presentar su propuesta al secretario de Gobernación, Ramón Corral, quien respondió que se trataba de un asunto ya resuelto y que el Monumento a la Independencia habría de erigirse en el lugar donde se estaba construyendo,⁸² se demolió todo lo construido hasta el momento y se procedió a diseñar una nueva cimentación,⁸³ para posteriormente levantar la Columna de la Independencia.

El crecimiento urbano y poblacional, así como las necesidades de la sociedad y los avances tecnológicos, propiciaron que entre 1967 y 1969 se construyeran las primeras dos líneas del Sistema de Transporte Colectivo Metro de la ciudad, una de las cuales correría de manera subterránea entre la plaza y el Palacio Nacional, dando vuelta a espaldas de la Catedral; el servicio fue inaugurado el 4 de septiembre de 1969. Durante estos trabajos se recuperó una gran cantidad de piezas de las épocas prehispánica, virreinal, del siglo XIX y principios del XX, además de que se registraron restos de construcciones que no pudieron ser conservadas a

excepción de dos de ellas; la primera formaba parte de un conjunto arquitectónico ceremonial mexicana registrado en la excavación de la estación Pino Suárez,⁸⁴ la cual se encuentra actualmente en el pasillo de *Correspondencia* de dicha estación; la segunda fue registrada en la calle de Guatemala,⁸⁵ se desmontó y se reconstruyó en el jardín de la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología. A este respecto, conviene tomar en cuenta que la construcción de las primeras dos líneas del Metro ocurrieron cuando en el país no existía una legislación que protegiera el patrimonio arqueológico, pues fue hasta 1972 cuando se promulgó la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Históricas y Artísticas.

También en 1983 se proyectó la construcción de la Línea 8 del Metro, que planeaba atravesar la plaza de sur a noroeste, iniciándose los trabajos con excavaciones a cielo abierto en el cuadrante suroeste, que sirvieron para colar brocales de concreto armado a gran profundidad, pero fueron suspendidos un mes después debido a la movilización de la sociedad civil y del INAH, amparados con la Ley de 1972, en contra de la destrucción del patrimonio arqueológico e histórico, tanto del que yacía enterrado, como de la afectación que sufrirían las cimentaciones de los edificios aledaños.⁸⁶

Ambas obras del Metro, tanto la que fue desarrollada como la que resultó cancelada, dejaron su impronta en el subsuelo de la Plaza (figuras 20 y 21).

Por último, en 1999, el presidente Ernesto Zedillo decretó un programa para dotar al país de banderas monumentales en puntos estratégicamente elegidos, entre ellos la Plaza de la Constitución, don-

⁸¹ Jesús Galindo y Villa, *op. cit.*, pp. 373 y 375.

⁸² *Ibidem*, pp. 368-375.

⁸³ Manuel Aguirre Botello, "La columna de la Independencia Ciudad de México", *México México*, 2011, recuperado de: < <http://www.mexicomaxico.org/ParisMex/resumen.htm> >, consultada el 11 de marzo de 2019

⁸⁴ Jordi Gussinyer, "Hallazgos en el Metro. Conjunto de adoratorios superpuestos en Pino Suárez", *Boletín del INAH*, núm. 36, México, junio de 1969, pp. 33-37.

⁸⁵ Jordi Gussinyer, "Un adoratorio azteca decorado con pinturas", *Boletín del INAH*, núm. 40, México, 1970, pp. 30-35.

⁸⁶ Alberto López Wario (coord.), *A ocho columnas. Noticias de una fallida línea del Metro*, México, INAH (serie Divulgación), 2009.



Figura 20. Limpieza de brocales de concreto armado relacionados con los trabajos de la cancelada Línea 8 del Metro, registrados en el sector suroeste de la plaza durante los trabajos arqueológicos de 2017. Fotografía de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*



Figura 21. Limpieza de un cajón delimitado con brocales de concreto armado, relacionado con los trabajos de la Línea 2 del Metro, registrado en el sector oriente de la Plaza. Fotografía de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*

de el asta cuenta con 60 metros de altura y la bandera pesa 200 kilogramos, mide 30 metros de largo por 20 de ancho. Dicha obra fue resguardada por la Secretaría de la Defensa Nacional (Sedena).

El uso constante de la plaza y diferentes obras menores, como la introducción de redes subterráneas de drenaje, alumbrado y telefonía, la instalación de estructuras temporales y la construcción de bases para mobiliario eléctrico, provocaron el deterioro del pavimento, generando diferentes desniveles que a simple vista no eran observables, pero que al recorrerla podían ser apreciados; por ello en 2017 el Gobierno de la Ciudad de México (GCM) propuso el Proyecto de Rehabilitación de la Plaza, que fue aprobado por la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH (CNMH-INAH), para lo cual se demolió el piso existente y se removió el sustrato a 0.50 m de profundidad desde el nivel de superficie, para posteriormente vaciar fluido hidráulico y colar un nuevo pavimento con loseta de concreto (MR), donde participaron las empresas PIASA e IIMSA. Con esta obra se introdujeron materiales de mayor durabilidad y bajo mantenimiento, se amplió la superficie de la plaza, con lo que alcanzó aproximadamente 20 800 m² (160 metros de este a oeste por 130

metros de norte a sur), se mejoró la infraestructura existente y se adecuaron las vías de acceso para asegurar la movilidad universal.⁸⁷

Esta última obra fue la que motivó el salvamento arqueológico de 2017 con el que pudimos registrar los vestigios arqueológicos mencionados líneas arriba. En cuanto a la protección de los mismos, las evidencias fueron cubiertas con geotextil (figura 22) sobre el que se depositó tepetate compactado manualmente (figura 23) que recibió una capa de fluido hidráulico, y la CNMH decidió colocar unas placas alusivas semicirculares que dibujaran el contorno de la plataforma y la banqueta, pero para asegurar su estabilidad y permanencia la empresa PIASA colocó un emparrillado doble de aproximadamente 10 x 10 metros con varillas de acero (figura 24) sobre el que se instalaron las placas (figura 25) y que originalmente fue anclado con la cimentación del astabandera, aunque por órdenes de la Sedena el emparrillado fue seccionado en el área del asta, haciendo uso de soplete, pero el MR fue colado de

⁸⁷ Gobierno de la Ciudad de México, "Proyecto de Rehabilitación de la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México. Memoria descriptiva", 2017, Archivo de Inspecciones de la DSA-INAH, México, Exp. 2017-63.



Figura 22. Protección de los vestigios arqueológicos con geotextil. Fotografía de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*



Figura 23. Depósito de tepetate y compactación manual en el área de los vestigios arqueológicos. Fotografía de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*

manera monolítica, todo lo cual fue aprobado por la CNMH. La placa principal cuenta con un texto grabado que reza:

En este lugar fue construido en 1843 el zócalo o basamento sobre el que se planeaba levantar un Monumento a la Independencia, mismo que permaneció inconcluso. El zócalo dio origen al nombre con el que popularmente se conoció desde entonces a la Plaza de la Constitución.

Consideraciones finales

Como se puede apreciar, desde 1843, cuando se demolió el Parián y se proyectó la construcción del Monumento a la Independencia, el espacio que ocupa la Plaza de la Constitución-Zócalo adquirió proporciones similares a las que hoy en día presenta y dejó de albergar al mercado fijo o semifijo de la ciudad, aunque en algunas ocasiones especiales se llegaron a instalar tenderetes. De esta forma se evitaron todas las complicaciones que dichas funciones conllevan en materia de generación y acumulación de desechos, pues para darnos una idea del aspecto que la plaza debió tener con los puestos, basta cami-



Figura 24. Emparrillado doble de varillas de acero instalado sobre los vestigios arqueológicos. Fotografía de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*



Figura 25. Instalación de placas alusivas al "zócalo" sobre el emparrillado. Fotografía de Alejandro Meraz Moreno, Gonzalo Emilio Díaz Pérez, Rubén Arroyo Ángeles y Ricardo Castellanos Dounce, *op. cit.*



Figura 26. Vista suroeste-noreste de la Plaza de la Constitución. Fotografía de Gonzalo Emilio Díaz Pérez, 2 de noviembre de 2018.

nar por algunas de las calles del Centro Histórico al caer la noche, en particular por aquellas en las que se instala el comercio informal o incluso los comercios establecidos, aunque desde luego la clase de desechos ha variado conforme a la época.

Al dejarse la plaza libre de puestos, el lugar conservó su carácter propio para la convivencia social, pero permitió, con la creación de jardines, andadores y mobiliarios apropiados, que los habitantes se reunieran, pasearan y tuvieran acceso a actividades recreativas, aunque muchas de estas últimas estuvieron enfocadas hacia la “sociedad” media y alta; el llamado “zócalo”, aun cuando finalmente no fue completado con el monumento, cobró entonces gran importancia en la conciencia colectiva de los habitantes de la Ciudad de México pues popularmente hicieron extensivo el nombre a la plaza misma, tomándolo como referente y denominando de manera similar a las plazas principales de otras ciudades del país.

Diversos eventos se llevaron a cabo en el lugar y en varios momentos llegó a enfrentar el descui-

do de las autoridades y la decadencia, por lo que el espacio tuvo que irse adecuando a las funciones, necesidades, pensamiento y uso social de cada época, hasta que finalmente fue convertida en una explanada desnuda, apropiada para seguir llevando a cabo actividades públicas de diferente tipo.

En nuestros días, la Plaza de la Constitución simboliza el corazón de la ciudad; como en la época virreinal, se encuentra delimitada por los inmuebles que representan al poder federal, local y religioso, además de que se han establecido una gran cantidad de comercios, alojamientos y centros culturales. En la explanada se dan cita los diferentes estratos sociales de la población y es un espacio vivo, dinámico, testigo y protagonista de la historia; representa un punto de cohesión social, atracción y eje donde, como en épocas antiguas, la población interactúa, expresa su descontento a través de “plantones” y marchas, se presentan espectáculos musicales multitudinarios y eventos culturales, cívicos, políticos, deportivos y militares que congregan a un gran número de ciudadanos (figura 26).

Todo visitante que llega a la ciudad acude a este espacio representativo pues, de alguna forma inconsciente, si se llega a la capital y no se conoce el “Zócalo” de la Ciudad de México, la visita no está completa. En el subsuelo de esta explanada yacen vestigios de las épocas pasadas, protegidos y a la espera de que en el futuro vuelvan a ver la luz aportando más información que contribuya a conocer diferentes aspectos de las sociedades que nos han precedido. Queda patente tras estas breves líneas que la arqueología, la arquitectura y la historia tienen aún mucho que decir acerca de este emblemático lugar.



El antiguo almacén de El Puerto de Liverpool: un ejemplo de historia de la construcción, 1904-1905

Fecha de recepción: 25 de junio de 2019

Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2019

En 1905 llegaron a la Ciudad de México 314 cajas con la estructura metálica para edificar El Puerto de Liverpool, tienda departamental que cubriría las demandas comerciales de una sociedad pujante. La estructura llegó de Alemania, fabricada por la Fundidora de la Buena Esperanza, la *Gutehoffnungshütte*, en Oberhausen, Renania (Prusia). El largo viaje de las cajas desde el Rin hasta las calles de San Bernardo y Callejuela manifiesta que México se había integrado a los circuitos comerciales atlánticos. Al rastrear el intercambio con Alemania, este artículo muestra la historia de la construcción más allá de cualquier enfoque regional tradicional.

Palabras clave: historia de la construcción, vínculos entre Alemania y México, estructuras metálicas, *Gutehoffnungshütte*, El Puerto de Liverpool.

In 1905, 314 crates arrived in Mexico City from Germany. They contained the metal structure to build the new El Puerto de Liverpool, a department store that would meet the commercial demands of a thriving society. The industrial conglomerate *Gutehoffnungshütte* (literally, the Foundry of Good Hope) in Oberhausen, Rhineland (Prussia), manufactured and shipped the steel structure. The long journey of the boxes from the Rhine to the streets of San Bernardo and Callejuela, shows that Mexico was integrated into Atlantic trade circuits. By tracing exchange with Germany, this article shows the history of construction well beyond any traditional regional focus.

Keywords: History of construction, links between Germany and Mexico, metal structures, *Gutehoffnungshütte*, El Puerto de Liverpool.

| 129

Desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, las estructuras metálicas para la construcción de edificios, puentes y techumbres se volvieron las favoritas de los constructores tanto europeos como americanos. La disminución de los costos y del tiempo fueron las cualidades que les aseguraron un sitio en el ámbito constructivo.

En México se trabajaron pequeñas piezas como herrajes y clavos de hierro fundido, y no fue sino hasta 1900, con la apertura de la Fundidora Monterrey, cuando se montaron grandes estructuras metálicas. Sin embargo, aun cuando se podía proveer este material constructivo en territorio nacional, la importación del hierro industrial continuó por cuestiones económicas, es decir, era más barato comprarlo en el extranjero que encargarlo a Monterrey.

La historiografía ha resaltado en sus estudios sobre Alemania y México las relaciones comerciales y políticas, las cuales fueron importantes para ambos países, puesto que lo-

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

graron construir puentes de intercambio cultural.¹ Por ejemplo Reinhard Liehr centra su mirada en el aspecto comercial y tecnológico, y advierte que a partir del establecimiento de las multinacionales eléctricas alemanas en México se propició la modernización del país, y además también existió transferencia de prácticas y conocimiento a partir de los encargados de ejecutar el trabajo; ellos transmitieron una imagen de rigor profesional, como veremos en la siguiente cita:

La ciudad se vio invadida durante varios meses por una multitud de trabajadores, dirigido por un grupo de ingenieros, en la ejecución de estos trabajos pudo notarse no sólo la actividad sino también el buen orden y la precisión. Todo denotaba un conocimiento pleno del asunto y la posesión de todos los elementos para llevarlo a término.²

Así el propósito de este trabajo es demostrar que los enlaces con Alemania no sólo fueron comerciales, sino también se vincularon a través de la historia de la construcción, tema que puede desarrollarse en futuras investigaciones y proponer una metodología que la aborde en un sentido más amplio; es decir, que vincule a constructores, materiales constructivos y proyectos en su ámbito mundial; así será posible analizar a los actores en su contexto

¹ Karl Kohut, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales (eds.), *Alemania y el México Independiente. Percepciones mutuas, 1810-1910*, México, México, Herder / CIESAS / UNAM / UIA / Cátedra Guillermo y Alejandro von Humboldt, 2010; Jesús Méndez Reyes, "Alemanes en el noroeste mexicano: notas sobre su actividad comercial a inicios del siglo XX", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 46, México, 2013, recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202013000200004&lng=es&nrm=iso>, consultada el 19 de diciembre de 2019.

² *Apud* Reinhard Liehr, "Percepción transcultural en las empresas multinacionales eléctricas alemanas en México durante el porfiriato," en Karl Kohut, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales (eds.), *op. cit.*, p. 492.

regional y plantear los intercambios culturales desde el espacio construido.

La estructura metálica de la tienda departamental de El Puerto de Liverpool llegó a México en 1905, para erigir el almacén ubicado en el centro de la ciudad, en la calle de San Bernardo, hoy Venustiano Carranza; ese edificio fue demolido cuando se abrió la avenida 20 de Noviembre. La armadura la produjo la Fundidora de la Buena Esperanza, la Gutehoffnungshütte (GHH) en Oberhausen (Renania, Prusia), la fundidora más grande del Imperio alemán;³ la estructura alemana es, en ese sentido, un buen ejemplo de los lazos constructivos entre México y Alemania.

El presente estudio está dividido en dos partes. En la primera presento el contexto sobre la industria siderúrgica en Alemania, cómo expandió su producción y el comercio, convirtiéndose en el proveedor más importante de América, esto con la intención de proporcionar un contexto que explique por qué México prefirió comprar la estructura a Alemania y no a la industria nacional. En la segunda parte abordaré el proceso de compra, diseño, elaboración y traslado de la armadura de El Puerto de Liverpool, cuya historia era completamente desconocida hasta ahora.

El establecer los vínculos que se tejieron en torno a la adquisición de los materiales constructivos, específicamente de las estructuras metálicas, me animó a ahondar sobre la esfera en la cual fueron producidas e importadas, mismas que cumplieron una función mucho más compleja que el sólo hecho de la edificación de inmuebles; es decir, fueron testigos de las permutas culturales que

³ Walter Buschmann y Stefanie van de Kerkhof, "Schwerindustrie und Waffenschmieden im Westen Deutschlands 1890-1918 Expansionsdrang, wirtschaftliche Innovationen und Modernität in Technik und Architektur", en Thomas Schleper, *Aggression und Avantgarde: zum Vorabend des Ersten Weltkrieges*, Essen, Klartext, 2014.

contribuyeron a la modernización de México en su espacio construido.

En lo que atañe a la historia de la construcción, en la Ciudad de México se incorporaron a las construcciones la herencia de materiales constructivos provenientes de países extranjeros, como por ejemplo el concreto armado y los armazones de hierro industrial; por su parte, el hierro fundido y el vidrio se agregaron para dar un nuevo cariz a la arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX, y tuvieron una gran aceptación en el ámbito constructivo. Sólo por señalar algunos ejemplos sobre estructuras de edificios emblemáticos, se puede mencionar la del Palacio Legislativo Federal (1904), el Palacio de Comunicaciones (1904) y la Casa Böker (1900), las cuales fueron exportadas por los Milliken Brothers de Nueva York; por su parte, la estructura de la tienda departamental de El Palacio de Hierro (1900) se produjo en Francia.

Algunas estructuras que fueron compradas en Alemania son la del edificio de la Compañía Mexicana de Exportación Permanente, adquirida en 1905, armadura fundida también por la GHH; este inmueble ahora alberga al Museo Universitario del Chopo; otra estructura es la cubierta de la escalera principal del Palacio de Minería,⁴ vendida por Hermann F. y Emil Gossen, ingenieros industriales dedicados a la construcción de estructuras de hierro y cuya empresa se localizó en Berlín.⁵

Con respecto a El Puerto de Liverpool, se reconoce su importancia como parte del ambiente

de consumo impulsado por el porfiriato; en ese sentido, se distingue aquel periodo como un momento que propició el surgimiento de grandes almacenes que ofrecieron una mayor cantidad de artículos y fueron un eslabón importante para la banca en México; ello se cristalizó con semejantes edificios, que fueron dignos representantes de todas las aspiraciones de una nación en progreso.⁶ Así, esta tienda departamental formará parte del circuito mercantil que se colocó a la vanguardia constructiva al emplear estructuras de hierro para dar amplitud y gran capacidad para exhibir sus mercancías.

Si bien el antiguo almacén de El Puerto de Liverpool es reconocido como una de las tiendas más importantes de la ciudad, se desconocía que en su interior albergó una estructura alemana. Debo mencionar que el arquitecto Paul Dubois construyó en 1927 el inmueble que actualmente se conoce —mismo que fue remodelado en 1936— en el sitio que ocupó el antiguo edificio, el cual se demolió por la apertura de la avenida 20 de Noviembre. La construcción del edificio estuvo a cargo del ingeniero Miguel Rebolledo.⁷

El hierro industrial entre Alemania y México

A principios del siglo XIX, el Imperio prusiano perdió su hegemonía en la producción de lino al ser desbancado por la Gran Bretaña, por lo que necesitaba redirigir su comercio hacia otros puntos para compensar las pérdidas por la venta de los textiles. Por tanto, una vez concluida la guerra en 1821, se interesó en restituir el comercio con México, pues

⁴ Archivo Histórico-UNAM, Escuela Nacional de Ingenieros, Administrativo, Contabilidad, Obras, Exp. 4, caja 10, fj. 40. "Empresa seleccionada para la realización de las piezas Gebrüder Gossen de Berlín," 1878/11/18.

⁵ *Berliner Adreßbuch*, 1894, recuperado de: <https://digital.zlb.de/viewer/image/34115512_1894/428/LOG_0036/>, consultado 2019/04/08. Para la edición del *Adreßbuch* de 1900, aparecen los nombres de los hermanos Gossen: Hermann y Emil como propietarios.

⁶ Steven B. Bunker, *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2012.

⁷ Enrique de la Mora, "Enrique de la Mora. Dos de sus obras", *Arquitectura y Decoración*, núm. 1, México, agosto de 1937, pp. 11-12.

además necesitaba nuevos sitios para vender maquinarias y manufacturas.⁸

El Imperio prusiano tuvo una importancia central en la industria y el comercio, misma que continuó después de la unificación alemana a partir de 1871. En Renania, la industria de hierro se desarrolló y era apreciada por su calidad. Cerca de Colonia, tanto Remscheid y Solingen se especializaron en la producción de metales y se hicieron famosos por la fabricación de espadas y cuchillos. Además, tenían al río Rin como aliado para usarlo como vía de comunicación y centro de carga y descarga de mercancías, factores que facilitaron el desarrollo comercial y el económico.⁹

Tanto Alemania como Estados Unidos de América sobresalieron por sus avances tecnológicos y superaron a la Gran Bretaña en la producción de acero y hierro, posicionándose como países proveedores de este material, pues tenían ciertas ventajas al bajar costos de transportación (en el caso de los alemanes, por usar el Rin), bajos aranceles, centros mercantiles contiguos y mano de obra. A partir de 1880 se instauraron algunas medidas económicas que ayudaron a que la industria siderúrgica se desarrollara y consolidara en Alemania. Por un lado, se aplicaron aranceles en la importación del hierro, que en buena medida cerraron el mercado a otras fundidoras, y por otro, se alentó la creación de empresas alemanas estableciéndose los cárteles desde la segunda mitad del siglo XIX. Así, Alemania se convirtió en el primer país ex-

portador de productos relacionados con la industria y manufactura.¹⁰

Las fundidoras de hierro y acero alrededor de los ríos Ruhr y Rin se expandieron desde 1850 hasta las primeras décadas del siglo XX. Algunas de las fundidoras más importantes fueron la GHH, en Oberhausen; también la Stahlwerke, en Duisburgo, la Rheinische Stahlwerke; Thyssen & Co., en Mülheim, y las fábricas de hierro y acero Hoesch, en Dortmund. Walter Buschmann plantea que dos factores en particular impulsaron el auge en la producción del hierro: sin duda, la primera fue el perfeccionamiento de la técnica para la producción, y la segunda, quizás más importante que el avance del conocimiento, fue la incorporación de varias fundidoras pequeñas a la GHH, hecho que le permitió aumentar la producción del material monopolizando su fabricación. Además, un escenario de vital trascendencia fue la organización de exposiciones internacionales, celebradas desde 1797, en las que se exhibieron los productos para su comercialización. Para las exposiciones de finales del siglo XIX se produjeron edificios de hierro industrial, por ejemplo, la famosa Torre Eiffel, montada para la exposición de 1889 en París; todo ello propició el aumento de la demanda de ese tipo de estructuras.¹¹

Ya bien entrado el siglo XX, Alemania se mantuvo en un sitio predominante en la exportación de productos industriales en artículos de ferretería y de hierro. Una buena estrategia que adoptaron los alemanes para las exportaciones a México fue diversificar la oferta de productos, lo que les significó au-

⁸ Cabe mencionar que en 1871 se concretó la unificación alemana, cuando 39 estados independientes se sumaron al Imperio alemán, lo cual produjo una gran expansión económica e industrial. El territorio que comprende los sitios donde floreció la industria del hierro son: Düsseldorf, Dortmund y Essen, ciudades que comparten el río Rin como una importante vía de comunicación.

⁹ Walter Buschmann, "Kölner Industriekultur, Bedeutung und Überlieferung," en Walter Buschmann (ed.), *Zwischen Rhein-Ruhr und Maas Pionierland der Industrialisierung-Werkstatt der Industriekultur*, Essen, Klartext, 2013, p. 108.

¹⁰ Gerardo Nahm, "Las inversiones extranjeras y la transferencia de tecnología entre Europa y América Latina: el ejemplo de las grandes compañías eléctricas alemanas en Argentina", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 1, núm. 1-13, Barcelona, 1 de marzo de 1997, recuperado de: <<http://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/48>>.

¹¹ Walter Buschmann y Stefanie van de Kerkhof, *op. cit.*

mentar las ventas, tanto así que México se convirtió en mejor cliente que Estados Unidos.¹²

Vale la pena mencionar que, una vez terminada la Guerra de Independencia, varios estados alemanes firmaron con México diversos acuerdos para animar tanto la migración de alemanes al país como el comercio e industria entre estas naciones. No fue en vano la firma de esos tratados, ya que sí lograron incrementar el arribo de germanos de diversas profesiones y ocupaciones, así como la exportación de mercancías y manufacturas.¹³ Pero no fue casual que el comercio entre Alemania y México experimentara un auge, pues a finales del siglo XIX, gracias a la política económica del gobierno del presidente Porfirio Díaz, hubo un crecimiento económico en el país. Parte del proyecto-nación dio lugar al desarrollo en distintos rubros y fue indispensable crear infraestructura que facilitara llevar a cabo dicha proyección. Una de las acciones políticas más importantes que gestionó el presidente Díaz fue el restablecimiento de la paz, misma que no se había alcanzado desde el estallido de la Guerra de Independencia. Sin la conciliación de intereses, se corría el riesgo que las confrontaciones continuaran y dificultaran los acuerdos para el crecimiento económico.

El impulso a la industrialización fue una de las principales estrategias económicas. Por un lado, la producción de las manufacturas aumentó; ello redundó en la explotación y el aprovechamiento de los recursos naturales. También se expandió el comercio exterior gracias a la gran variedad de recursos minerales, maderables, ganaderos y

agrícolas, obtenidos por la diversidad de suelos y climas que conforman el territorio nacional. A su vez, el transporte marítimo disminuyó sus costos, lo que impulsó las ventas a otros países. Por otro lado, el gobierno y los empresarios extendieron la infraestructura y construyeron vías ferroviarias, que vincularon las ciudades con los puertos y redujeron así los costos y tiempos de transporte. El sistema ferroviario fue el gran aliado para el crecimiento del país, con la construcción de puentes, caminos y vías férreas.¹⁴

Con respecto a los espacios construidos, que es el tema que nos atañe, también hubo fuertes modificaciones. Por un lado, tanto los proyectos de gobierno como la necesidad de vivienda obligaron a que la ciudad creciera más allá de sus límites, proponiendo todo un proyecto urbano. Las tierras de cultivo y pastizales fueron vendidas y ocupadas para la construcción de casas residenciales y para edificios de gobierno. Para que se poblaran las nuevas colonias como Santa María la Ribera, Tabacalera o San Rafael, se exoneró el pago de impuestos para que las casas incluyeran jardines. La apertura de grandes avenidas, como Paseo de la Reforma o Chapultepec, que contaron con toda la infraestructura urbana, dio un aspecto de innovación a la ciudad.

Los constructores y la sociedad estuvieron listos para incorporar las estructuras metálicas como parte de las innovaciones constructivas, las cuales tuvieron un gran auge en el México de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Las estructuras fueron aprovechadas para construir edificios y puentes, ya que ofrecían menor tiempo de edificación, además de que la disminución de costos motivó su uso. Pero su atracción no sólo provenía de aquel beneficio, sino porque su empleo, además, reflejaba la técnica de

¹² Walther L. Bernecker, "Los alemanes en el México decimonónico: desde la Independencia hasta la Revolución de 1910", en Karl Kohut, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales (eds.), *op. cit.*, 2010, pp. 294-295.

¹³ Cristina Torales, "La colonia alemana en la capital mexicana decimonónica. La construcción de su imagen pública", Karl Kohut, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales (eds.), *op. cit.*, 2010, p. 319.

¹⁴ Sandra Kuntz y Elisa Speckman, "El porfiriato", en Erik Velásquez García *et al.*, *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010, p. 514.

los países “cultos”; es decir, gracias al conocimiento y a su inclusión directa en la construcción, estas armaduras fueron, como expone el ingeniero Manuel Torres Torija en la siguiente cita, la solución a problemas constructivos:

Las construcciones metálicas han tomado una gran preponderancia en todos los países cultos, en los que el afán de realizar en el menor tiempo posible una labor determinada, obliga al ingeniero a buscar manera expedita de armar sus edificios, de tal suerte que la rapidez le conduzca con mayor eficacia al resultado. Hace algunos años se efectuaron verdaderos torneos de perseverancia y de talento con el fin de vencer las dificultades que la piedra presenta para salvar grandes claros; y la exuberante floración de arcos, puentes, pilares gigantes, etc. Manifiesta de una manera indiscutible ese esfuerzo tenazmente perseguido y en alto grado progresista y loable. Más a esa exuberante floración ha seguido, por decirlo así una verdadera fiebre de adelanto, los problemas se complicaron cada vez más y más la construcción de puentes inmensos, de edificios colosales, de instalaciones de todo género, han sido causas eficientes bastante poderosas para intentar vencer ésa no interrumpida serie de dificultades que en ocasiones aparecieron como insuperables.¹⁵

Por otro lado, un escenario donde los países mostraron la técnica, como ya se mencionó, fueron las exposiciones internacionales; en ellas, los inversores, constructores y cualquier interesado podría tener acceso a las innovaciones tecnológicas, lo cual generó un flujo de intercambios ya no sólo técnicos sino también culturales, pues las concep-

¹⁵ Manuel Torres Torija, “Las construcciones metálicas. Breve ensayo acerca de su importancia, condiciones actuales y aplicaciones”, *El Arte y la Ciencia. Revista Mensual de Bellas Artes e Ingeniería*, vol. II, núm. 6, México, septiembre de 1900, p. 89.

ciones constructivas pudieron viajar entre países y continentes.

En el siguiente apartado hablaré precisamente de estas permutas, con la estructura metálica proyectada en México, fundida en Alemania y trasladada de nueva cuenta a México para albergar un almacén de gran envergadura.

Grandes almacenes, grandes aspiraciones

Las tiendas departamentales le dieron un aire de modernidad a la ciudad porfiriana de finales del siglo XIX y principios del XX. La gran variedad de mercancías nacionales y extranjeras tuvieron una buena recepción porque se vendieron artículos para todas las necesidades, gustos y precios. Gracias a los representantes extranjeros llegaron productos especializados como textiles y maquinaria, así que las inversiones tuvieron un buen terreno donde diseminarse, eso motivó la construcción de hermosas tiendas.

El crecimiento económico y el impulso al comercio se vio reflejado en la expansión de las tiendas departamentales, la diversidad de artículos tanto de lujo como para la vida cotidiana demandaron un espacio para ser exhibidas y comercializadas. Una evolución que dio paso a la construcción de magníficos almacenes. El hierro para las estructuras y el acero para las cubiertas con cristal dieron una apariencia diferente a los edificios, y la luz natural se usó para iluminar el interior de las tiendas. Los establecimientos franceses dictaron las pautas a seguir para el resto de los almacenes.

Las escaleras ligeras formaron parte central de los edificios y se iluminaron gracias a la luz que pasó a través de los vidrios de colores de las cubiertas. En México se conservan hasta nuestros días bellos ejemplos construidos con armazones de hierro y con excelentes cubiertas de vidrio, por ejemplo: el Centro Mercantil, que se inauguró en 1899; El

Palacio de Hierro, que se construyó en 1891, y la Joyería la Esmeralda, construida en 1892, aunque ésta sin cubierta de vidrio, pero el interior conserva su hermosura con la estructura metálica aparente.

Un ejemplo más del que se tiene información gracias a la hemerografía de la época es la Ciudad de Londres, un edificio de cuatro pisos, armado en tres meses y 20 días, por el arquitecto Hugo Dornier y el ingeniero Luis Bacmeister, ambos alemanes; las piezas para la construcción fueron fundidas en El Fénix, propiedad de Carlos Minne, ubicado en el rancho del Chopo. La tienda en el primer piso tenía dos grandes claros que fueron techados por una cubierta con vidrio francés, “ligeramente terso en su cara superior y con prismas en la cara interior; este cristal tiene la propiedad de dar una iluminación intensa y, a la vez uniforme”.¹⁶ Además, en el edificio se dispusieron cuartos habitacionales para empleados, construyéndose en la cuarta planta, con todas las reglas de higiene, un gran baño, cocina y un espacioso comedor. Por lo tanto, la construcción de tiendas departamentales se convirtió en reflejo de las aspiraciones de la sociedad, grandes edificios, que enmarcaran las mercancías, pero el gran facilitador fue el empleo de los nuevos materiales constructivos como el hierro industrial, que permitió la construcción, ahorrando costos, pero sin sacrificar la ejecución y la elegancia.

La opinión pública destacó la importancia de los cajones de ropa, que después se convertirían en grandes almacenes de varios pisos, con aparadores y su gran variedad de mercancías.

¿Qué diferencia entre el “Cajón de las siete puertas”, el personal que lo servía, el edificio en que estaba situado y las mercancías expedían, y los cajones del

¹⁶ “Maravilla de Ingeniería,” en *El Mundo Ilustrado*, año XVI, t. I, núm. 20, México, 16 de mayo de 1909.



Figura 1. El Puerto de Liverpool, finales del siglo XIX. Núm. inv.: 467245, colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafot-Fot-México. Reproducción autorizada por el INAH.

“Palacio de Hierro”, “Las Fábricas de Francia”, “El Puerto de Liverpool”, “El Sol”, “La Sorpresa y Primavera Unidas”, etc., ¡el personal que los sirve, los edificios que ocupan y mercancías que en éstos se venden!¹⁷

Sobre la antigua edificación de El Puerto de Liverpool se tienen escasas noticias; sin embargo, por referencias gráficas se conoce el edificio de finales del siglo XIX (figura 1), que estaba ubicado también en las calles de San Bernardo y Callejuela. Esa imagen corresponde, como se puede apreciar, a un modesto edificio de dos plantas, y pertenece al cajón de

¹⁷ “Notas de la semana,” *El Tiempo*, año XIV, núm. 3916, 4 de octubre de 1896.

ropa de El Puerto de Liverpool; es probable que ese inmueble fuera el consignado en el plano de Popper de 1883, donde se señala a E. Ebrard como propietario (figura 2). Ese inmueble fue demolido para dar lugar al nuevo edificio de hierro.

Para inicios del siglo xx ya se tiene conocimiento de un nuevo edificio que albergó a El Puerto de Liverpool. El arquitecto Israel Katzman advierte que en 1904 el ingeniero Rafael Goyeneche proyectó este edificio;¹⁸ sin embargo, el ingeniero constructor fue L. Schweitzer, quien trabajó para la *Gutehoffnungshütte* en el Departamento de Construcciones de Puentes.

La estructura de hierro industrial fue fabricada en Alemania con la intermediación de la Casa Böker de México, la cual tuvo trato directo con el señor Ebrard —dueño del almacén— para la firma del contrato y la discusión de los avances del edificio; la Casa Böker de México también fue el vínculo entre la fábrica Böker de Remscheid, quienes fundieron la escalera y el tragaluz del nuevo edificio. Éste es otro ejemplo de la distribución de la producción, ya que su estructura proviene de Oberhausen, Alemania, población que está ubicada en Renania del Norte-Westfalia, al norte de Colonia, y la estructura la fundió la Gutehoffnungshütte; por otro lado, en la fábrica de Heinrich Böker, ubicada en Remscheid, también del área de Renania del Norte-Westfalia, se construyó la escalera.

¹⁸ Rafael Goyeneche se recibió como arquitecto en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1904. Algunas de sus obras se localizaron en importantes calles de la Ciudad de México, como la avenida Juárez, Abraham González, Allende y Tacuba, estas últimas ubicadas en el centro de la ciudad. Junto a Ignacio Marquina levantó una casa en la calle de Reforma, entre 1908 y 1911. Además de El Puerto de Liverpool también construyó la sede de Al Puerto de Veracruz. En 1915 viajó a Estados Unidos y posteriormente residió en La Habana, Cuba, en donde edificó el Habana Yacht Club, en 1924; el Banco de Comercio de Cuba, edificio adaptado del Oratorio de San Felipe Neri (1926-1928), y la Asociación de Reporteros de La Habana, entre otros. Vid. Israel Katzman, *Introducción a la arquitectura del siglo xix en México*, México, Departamento de Arquitectura-Universidad Iberoamericana, 2016, p. 574.



Figura 2. El recuadro blanco enmarca El Puerto de Liverpool, entre las calles de Callejuela y San Bernardo, al sur del Zócalo. Detalle del Plano del perímetro central, directorio comercial de la Ciudad de México. Trazo de Julio Popper Ferry, 1883. David Rumsey Map Collection.

Confirmamos que se acordaron 200 toneladas de construcción de hierro para un edificio en México, y que también acordaron el negocio con Liverpool, recibimos también los planos, las otras partes se enviarán para que a principio de octubre se inicie con el montaje en México.¹⁹

La carta de Roberto Böker fechada el 3 marzo de 1904 y remitida al Departamento de Construcciones de la Gutehoffnungshütte confirma que habían convenido el negocio de la fabricación de la estructura de metal, misma que les reportaría 5 % (175000 marcos) de ganancia, aunque Roberto Böker advierte que debían mejorar el precio de la escalera porque “Joly” ofrecía un mejor precio. Joly puede ser alguna otra fundidora —cabe mencionar que la GHH y los Böker usaban claves para que sus misivas no fueran descifradas—, quizás una de México, a la que pidieron presupuesto, pero ofrecían un precio similar a los alemanes. Si la GHH no mejoraba su precio

¹⁹ Reinisch-Westfälisches Wirtschaftarchiv (en adelante RWWA), exp. Puerto de Liverpool, 1904. Traducción Christoph Rosenmüller.

se corría el riesgo de que los dueños de El Puerto de Liverpool no cerraran el acuerdo.

Como concluimos el negocio con la construcción de hierro, no será difícil concluir el otro negocio [la compra de la escalera], pero hay que hacer la cosa significativamente más barata. Como ustedes no producen la escalera, mejor dejamos este negocio si no sale ganancia para las dos partes.²⁰

Para comenzar a hacer la estructura, desde México se enviaron en un anexo especial los dibujos, una traducción del contrato y las explicaciones, los planos, el cálculo del peso y el cálculo estático, así como el costo final. Pero en la documentación no se menciona a ningún ingeniero responsable de dichos cálculos y planos en México. Parte de la primera planta del antiguo edificio se conservó, y de allí se alzó la segunda planta. Otra característica del nuevo edificio fue la proyección de un tragaluz al centro de la tienda, y se incluiría una barandilla en cada piso para poder tener la cubierta abierta.

Sobre las escaleras, Roberto Böker advierte que el proyecto había sido cambiado por tercera vez, pero que esas alteraciones las hacían ver mucho más sólidas. Ahora el problema consistía en que en Remscheid querían cobrar 3500 marcos por las escaleras, y que la GHH cobró 5500 marcos por la construcción del resto del edificio, lo cual suponía un desequilibrio de precios.²¹ También aprovecharon para discutir errores en los planos de la estructura. Existía un fallo en una columna, pues le faltaban seis centímetros para quedar justamente a la altura de la viga del techo. En el segundo piso los orificios de las columnas estaban desfasados y no podían ser

remachados; así, las 23 columnas del segundo piso no quedaban alineadas, por lo que los cajones para las mercancías cerraban la circulación para el público y, por tanto, se tendría que modificar dicha disposición.²²

Si bien todo parecía ir viento en popa, y las escaleras habían sido turnadas para su fundición a la Casa Böker de Remscheid, surgió un nuevo problema: las construyeron para estar cerradas completamente, por lo que el señor Ebrard pidió que se volvieran a construir, de manera que se pudieran abrir a la mitad para estar despejadas. Esto supuso una pérdida para la fundidora porque El Puerto de Liverpool se negó a cubrir el gasto de repetición de las piezas y sobre todo se opuso a dar un adelanto de lo que tenían programado hasta que este problema fuera resuelto en Alemania; los alemanes accedieron a cubrir el costo y la obra pudo continuar sin una queja de por medio.²³

Mientras que la GHH terminaba de fundir una parte de la estructura, Heinrich Böker se encargó de hacer un primer envío a México. Pero no todo fue fácil: además de los problemas de comunicación entre Alemania y México, como las fricciones por los diseños y el ensamblaje de las piezas, un inconveniente más se sumó: la transportación en el barco de vapor.

Como mencioné en párrafos anteriores, las fundidoras alemanas se encontraban en Oberhausen (la GHH) y en Remscheid (los Böker), los dos sitios se encontraban cerca del río Rin, por lo que las cajas con la estructura de metal debían recorrer varios trayectos: en un primer momento debían de viajar de la fundidora para embarcarse en el Rin, continuar por el río Waal, uno de sus brazos, en los Países Bajos, hasta llegar al puerto de Amberes, en donde se embarcaron las cajas con la

²⁰ RWWA, exp. Puerto de Liverpool, 1904/03/03. Traducción de Christoph Rosenmüller.

²¹ *Ibidem*, 1904/12/12.

²² *Ibidem*, 1904/12/23.

²³ *Ibidem*, 1905/01/05 y 1905/04/15.

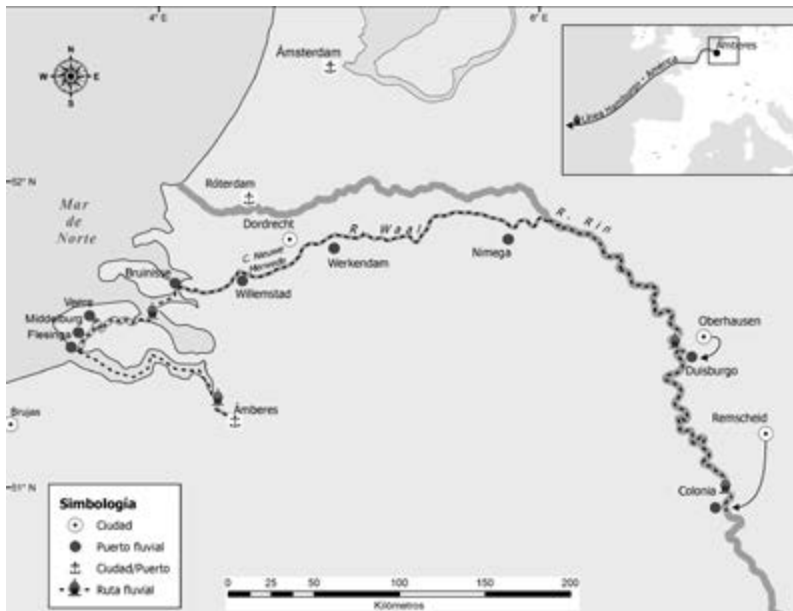


Figura 3. Trayecto de la estructura metálica por Remscheid-Oberhausen-Puerto de Amberes. Elaboración de Gabriela Arreola Meneses.



Figura 4. Trayecto de la estructura metálica del puerto de Tampico a la Ciudad de México. Elaboración de Gabriela Arreola Meneses.

primera entrega de la estructura de El Puerto de Liverpool (figura 3)

Una vez que la mercancía llegó al puerto de Amberes, Heinrich Böker se encargó de enviar las cajas a México mediante el servicio de Augusto Bulke & Co., empresa naviera trasatlántica que zarpaba de Amberes y con la que H. Böker ya tenía tratos para transportar sus mercancías a México; sin embargo, Augusto Bulke cargó la mercancía con la empresa de transporte de carga Haeger & Schmidt en Amberes, y finalmente la estructura del Liverpool viajó en el vapor *Teutonia*, de la Línea Hamburgo-América hacia el puerto de Tampico, México. El envío consistió en 314 cajas marcadas con la leyenda: "L. México, Tampico 108-421".²⁴ Después de algunas semanas de viaje, las cajas llegaron a Tampico y se transportaron en ferrocarril hasta la Ciudad de México (figura 4).

Para que el lector tenga una idea de las piezas que conformaban la estructura del edificio, ésta puede

equipararse a un rompecabezas cuyas piezas, remaches y orificios, tenían que coincidir a la perfección para que pudieran ser ensambladas. En la tabla 1 enlisto a las mismas. No se tiene el dato sobre el tiempo estimado de construcción, pero como ya se mencionó, las estructuras metálicas economizaban el tiempo de la edificación. En la figura 5 se puede apreciar el edificio ya terminado.

No cabe duda de que el establecimiento de El Puerto de Liverpool le dio una renovada apariencia urbana a las calles de San Bernardo y Callejuela, como vemos en la figura 6, en la cual se pueden apreciar las dos fachadas. Gracias a la publicación de François Trentini, en la que dedicó unas páginas a las "Grandes tiendas departamentales El Puerto de Liverpool", se puede conocer su interior, que refleja el brío de la época, caracterizando los primeros años del siglo xx como un momento de prosperidad, auge económico e industrialización.

Esta gran tienda departamental está situada en la esquina de las calles de San Bernardo y Callejuela, en

²⁴ *Ibidem*, 1904/08/23.

Tabla 1. Alcance de las entregas previstas en el contrato entre El Puerto de Liverpool y la Gutehoffnungshütte

1. Las vigas de los cimientos
2. Vigas de pisos, apoyos y refuerzos para el primer piso
3. Lo mismo para el segundo piso
4. Lo mismo para el tercer piso
5. Las columnas desde los cimientos hasta el tercer piso
6. Columnas y aldabas para las paredes, las cuales forman los techos de las mansardas, localizado por encima del tercer piso
7. Aglomerante o tornapunta y polines para el techo de mansardas
8. La construcción de hierro para las paredes interiores, es decir, para las paredes entre las columnas 18 y 19 de planta baja, del primer y segundo piso, además de las paredes entre las columnas 19, 20 y 21 en planta baja, y la pared entre las columnas 19 y 24 en el primer y segundo pisos
9. La construcción de hierro para la cubierta entre las columnas 10, 11, 16 y 17
10. La construcción de hierro para la cubierta en el patio entre las columnas 18, 19 y 24 y el rincón del muro

Fuente: Contrato entre los señores J. B. Ebrard y Cía. Herederos y los señores Roberto Boker y compañía, ambos en la Ciudad de México. RWA, exp. Puerto de Liverpool, 1904/09/01. Traducción Christoph Rosenmüller.



Figura 5. El Puerto de Liverpool. Fuente: Museo Archivo de la Fotografía.



Figura 6. Vista de fachadas noroeste y sur de El Puerto de Liverpool. Fuente: François Trentini, *La prospérité du Mexique, édition illustrée en français, publiée avec l'autorisation du gouvernement mexicain*, p. 392. Agradezco a Jorge Vergara el haberme proporcionado esta referencia.

pleno centro comercial de la capital, y se puede considerar como la más antigua de las empresas francesas en México; además, a juzgar por las fotografías, sus locales son de los más hermosos, ya que tienen una organización interior perfectamente apropiada a las necesidades del comercio actual, al mayoreo y minorista. Esta empresa, de gran profesionalismo, nunca se ha desviado del principio de ofrecer a su numerosa clientela buena mercancía a precios razonablemente establecidos, lo cual es, por otra parte, el motivo de su prosperidad. Fundada en 1851 por los señores

Jean-Baptiste Ebrard y F. Fortolis, no ha dejado de contribuir al progreso del país, habiendo colaborado a la organización y el desarrollo de grandes instituciones bancarias y de crédito, así como a la creación de las grandes industrias, hoy en día florecientes, que clasifican a México en primer rango de las naciones industrializadas.²⁵

²⁵ François Trentini, *La prospérité du Mexique. édition illustrée en français, publiée avec l'autorisation du gouvernement mexicain*, México, J. Balleca y Cia., Sucesores, 1908, ils., maps. Traducción de Enrique Saldaña Solís.



Figuras 7 (izquierda) y 8 (derecha). Interior del Almacén El Puerto de Liverpool. Fuente: François Trentini, *op. cit.*, p. 393.



Figura 9. Interior de El Puerto de Liverpool; escalera al fondo. Fuente: François Trentini, *op. cit.*, p. 393.



Figura 10. Interior de El Puerto de Liverpool. Fuente: François Trentini, *op. cit.*, p. 393.

140 |



Figura 11. Interior de El Puerto de Liverpool. Escalera del lado izquierdo y barandal central. Fuente: François Trentini, *op. cit.*, p. 393.



Figura 12. Perspectiva que muestra los trabajos de demolición de lo que fue el templo y convento de San Bernardo para el proyecto de apertura de la avenida 20 de Noviembre, dando paso a la fachada principal de la tienda departamental El Puerto de Liverpool, y su eterno compañero, el Palacio de Hierro, separados por la angosta callejuela de la Diputación. Colección de Miguel Ángel Bernabé Huerta.

En las figuras 7 y 8 se puede observar, por un lado, como bien lo menciona Trentini, una tienda bien organizada, con diversas mercancías, asientos para la comodidad de los asiduos compradores, espacio suficiente para su circulación y luz natural de las ventanas exteriores, además de la cubierta interior. Pero el testimonio que nos dan estas imágenes es mucho más trascendente: en primer lugar, se pueden observar las columnas de hierro, las cuales afortunadamente no las recubrieron y, en segundo lugar, se puede apreciar la escalera al centro del almacén (figura 9), como usualmente se dispusieron en las tiendas departamentales, es decir, ocupando un lugar protagónico.

Por su parte, la cubierta principal sería a cuatro aguas y debería tener una apariencia placentera, porque el hierro para el vidrio sería de la compañía Mannstädt Sprosseneisen y se podría apreciar desde las salas de venta (figura 10). Las paredes laterales de la cobertura tendrían ventanas con algunas alas, las cuales se podrían abrir y cerrar girándolas en un eje horizontal, y específicamente todas ellas se deberían abrir a la mitad de esta manera. Las ventanas deberían llegar hasta 60 centímetros por encima del suelo y la parte inferior se construyó de ladrillo²⁶ (figura 11).

Gracias al testimonio documental, ahora se puede conocer todo el proceso constructivo del antiguo edificio de El Puerto de Liverpool, que cómo dijimos fue demolido al abrirse la avenida 20 de Noviembre (figura 12). No sólo es interesante reconocer un edificio, del cual se tenían pocas evidencias de su existencia, sino también acercarse a los problemas a los que se enfrentaron los constructores al emprender un proyecto de tal envergadura. También mi interés es resaltar que la inclusión de la estructura metálica

de este edificio se concretó gracias a la mediación de la Casa Böker de México, que tuvo un papel importante en el desarrollo de la Ciudad de México de principios del siglo xx.

Conclusiones

Para concluir, me gustaría recalcar que las estructuras metálicas para edificaciones se emplearon en México gracias al contexto histórico de finales del siglo xix y xx, sobre todo la extracción del material y el manejo del hierro industrial en diferentes ámbitos. El acceso a este metal, a pesar de ser importado, dio la posibilidad de crear edificaciones de tipo doméstico y de gran extensión, que respondieran a las complejas condiciones del suelo mexicano y que no resultaran excesivamente costosas.

El estudio de los armazones de metal proyectados, calculados y elaborados en Alemania y enviados a México, me permite sostener que el desarrollo constructivo de la ciudad no se dio de manera exclusiva en el espacio local, sino que participaron agentes e intermediarios extranjeros; su investigación revela los vínculos e intercambios culturales y comerciales en un contexto internacional.

Los intercambios sobre cuestiones constructivas contribuyen a enfocar nuestra mirada en la identificación de las maneras en que aquellos elementos favorecieron la modernización de México. Así, estos edificios son sólo un acotado ejemplo de la edificación de la ciudad moderna. El Puerto de Liverpool, si bien es reconocido como una de las tiendas más importantes de la ciudad, mantenía la parte del origen de su estructura metálica, fundida por la Gutehoffnugshütte, en el completo anonimato, y hasta ahora había quedado en el olvido.

²⁶ Fuente: Contrato entre los señores J. B. Ebrard y Cía. Herederos y los señores Roberto Böker y compañía, ambos en la Ciudad de México, RWVA, exp. Puerto de Liverpool, 1904/09/01. Traducción Christoph Rosenmüller.

Una vivienda plurifamiliar del siglo XIX: República de Cuba núm. 32, Ciudad de México

Fecha de recepción: 29 de enero de 2019

Fecha de aceptación: 26 de febrero de 2019

En el siglo XIX la promulgación de las Leyes de Reforma detonó la modificación del entorno urbano, en particular en la Ciudad de México, lo cual alteró la vida de sus pobladores. En ese contexto, la arquitectura experimentó un proceso de transición, en el que los modelos de vivienda heredados del periodo virreinal comenzaron a superarse debido a la búsqueda de nuevos programas y materiales. Las viviendas de República de Cuba núm. 32, en el Centro Histórico, son ejemplo de esta transición, de la reapropiación de espacios y de lo valioso de un edificio histórico que mantiene en nuestros días su función original, la habitacional.

Palabras clave: viviendas plurifamiliares, conservación, arquitectura transicional, habitabilidad, Centro Histórico.

The enactment of the Reform Laws in the nineteenth century triggered changes in the urban environment, especially in Mexico City, altering the lives of its inhabitants. In this context, architecture underwent a process of transition, where housing models inherited from the colonial period were gradually supplanted, in the quest for new programs and materials. The housing at Republic of Cuba no. 32 in the Mexico City Historic Center exemplifies this transition, of the appropriation of spaces and of the value of a historic building that maintains its original residential function to the present.

Keywords: multi-family dwellings, preservation, transitional architecture, habitability, Historic Center.

142 |

Las viviendas plurifamiliares de República de Cuba núm. 32 poseen una historia fascinante. Sus orígenes se encuentran en el siglo XIX, en la época posterior a la instauración de las leyes de desamortización en 1856 y nacionalización de bienes eclesiásticos en 1859. Cuando la Ciudad de México atravesaba un contexto complicado y cambiante, y requería de mayores espacios para habitación debido a la cantidad de gente que migraba a la ciudad en busca de un lugar seguro y estable tras los conflictos políticos del país.

En general, para la Ciudad de México las Leyes de Reforma produjeron la destrucción de varios conventos, generaron la liberación de terrenos antes pertenecientes a órdenes religiosas y propiciaron con ello la construcción de nuevos edificios en el centro de la ciudad, dotándola de su paisaje urbano actual; a la vez que facilitaron al gobierno liberal romper con las herencias coloniales que retrasaban el desarrollo del país.

En particular, en lo que fue el antiguo barrio de Santa María Cuepopan en el centro de la ciudad, la vida cotidiana se transformó notoriamente. Los habitantes de la zona norte del barrio vivían bajo la presencia e influencia del extenso y rico convento de La Concep-

* Dirección de Salvamento Arqueológico, INAH.



Figura 1. República de Cuba núm. 32. Ortofotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.

ción y, posterior a su segmentación y demolición, no sólo vieron transformado su antiguo barrio por la creación de nuevas calles, sino también por la construcción de edificios plurifamiliares¹ y la llegada de nuevos habitantes.

Uno de estos edificios fue el número 32 de la actual calle República de Cuba, el cual se diseñó con múltiples viviendas que aspiraban a un nuevo modo de habitar, más íntimo e higiénico, alejado de los cánones virreinales. El inmueble representa la transición entre dos épocas históricas, con el uso de sistemas constructivos de la época virreinal y la inclusión de nuevos materiales derivados de la revolución industrial. Lo más interesante del inmueble es la serie de transformaciones en el espacio interno que ha experimentado, mismas que le han per-

¹ En la actualidad queda constancia de por lo menos tres edificios plurifamiliares en la manzana donde se ubica el objeto de estudio.

mitido adaptarse a los diferentes modos de vida de sus habitantes y que dan cuenta del cambio en las necesidades de la sociedad a través de sus modificaciones arquitectónicas. Además, el edificio permanece en nuestros días con su función original: la habitacional. Por lo que su conservación adquiere mayor significación (figura 1).

Un poco de historia

El barrio donde se asentarían las viviendas plurifamiliares era el segundo más grande y poblado desde tiempos prehispánicos, además de representar la frontera entre Tenochtitlán y Tlatelolco. De acuerdo con Caso,² los límites de Cuepopan eran:

² Alfonso Caso, "Los barrios antiguos de Tenochtitlan y Tlatelolco", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, vol. 15, núm. 1, México, 1956, p. 29.

Por el Norte, la laguna y las calles de Mosqueta, Rayón y Órgano: por el Oriente, la Ave. Rep. Argentina y Seminario; por el Sur las calles y Calz. México-Tacuba, y por el Poniente la orilla de la isla formada por una línea quebrada que iba más o menos por las calles de Arista, Violeta, Guerrero, Pedro Moreno, Zarco, Moctezuma y Lerdo, uniéndose aquí con la calle de la Mosqueta que marcaba el límite norte.

Con la llegada de los españoles, la división territorial de la ciudad se mantuvo en los cuatro barrios prehispánicos, con la diferencia de ver reducidos sus límites para la creación de la traza española; es decir, para la creación de la Muy Noble y Leal Ciudad de México. Fuera de la cual, continuó la presencia de los *campesinos* como territorios netamente indígenas y con permanencia de su organización social y política interna. De igual manera, a los nombres de los barrios se les antepuso el del santo patrono asignado, por lo que Cuepopan cambió a Santa María Cuepopan.

Es durante la época virreinal cuando el barrio adquiere la mayoría de sus características; siendo quizá su aspecto más representativo la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción. Sus orígenes se han rastreado hasta 1530, con la llegada de Elena Medrano y algunas beatas provenientes de la casa de la Madre de Dios de España. A su llegada a la capital novohispana, ellas se convirtieron en novicias de la Orden de la Inmaculada Concepción.

En esta primera etapa, Amerlinck de Corsi³ nos informa que las beatas educaron y evangelizaron a las niñas mestizas y a las hijas de caciques indígenas para ser casadas, ya que la Corona no consideraba prioridad la fundación de un convento para

³ María Concepción Amerlinck de Corsi, "Los albores del convento de la Purísima Concepción de México", *Boletín de Monumentos Históricos*, 3ª ép., núm. 39, México, enero-abril de 2017, pp. 11-29.

encerrar a las mujeres, sino que su interés era propiciar matrimonios y aumentar así la población de la recién fundada ciudad. Sin embargo, fue hasta 1540 cuando formalmente se funda el convento de La Inmaculada Concepción, estableciéndose las religiosas definitivamente en una casa donada por el conquistador Andrés de Tapia,⁴ al norte del barrio de Santa María Cuepopan.

La importancia del convento de La Concepción fue tal que su modelo se replicó en la fundación de algunos monasterios femeninos, como lo fueron los de Regina Coeli y de Jesús María, también en la capital de la Nueva España.⁵ Y su influencia y riqueza alcanzó un nivel tan alto, que con el paso de los años las religiosas de la Limpia e Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima adquirieron una gran cantidad de propiedades para su renta, extendieron el convento en su sección sureste y ampliaron su acceso principal con la compra de la plaza frente al templo, espacio que con el tiempo recibiría el nombre de Concepción Cuepopan.⁶

Es así que el convento femenino creció hasta ampliar sus límites al sur, frente a la Puerta Falsa de San Andrés, hoy Donceles; al poniente hasta las Rejas de La Concepción, hoy Eje Central; al oriente, a la calle del Factor, hoy Allende; y al norte, donde se encontraba la fachada del templo, a la plaza de la Concepción, hoy Belisario Domínguez, y al callejón de Dolores, hoy República de Cuba (figura 2).

⁴ María Concepción Amerlinck de Corsi, "Los primeros beaterios novohispanos y el origen del convento de La Concepción", *Boletín de Monumentos Históricos*, 2ª ép., núm. 15, México, octubre-diciembre de 1991, pp. 6-21.

⁵ María Concepción Amerlinck de Corsi, *op. cit.*, 2017, pp. 21-25.

⁶ Clementina Battcock y María Flores Hernández, "El espacio de la plaza y capilla de la Concepción Cuepopan en la época prehispánica", en María Carmina Ramírez Maya (coord.), *Concepción Cuepopan: los rostros de una plaza*, México, Universidad Iberoamericana, 2013, pp. 19-36.

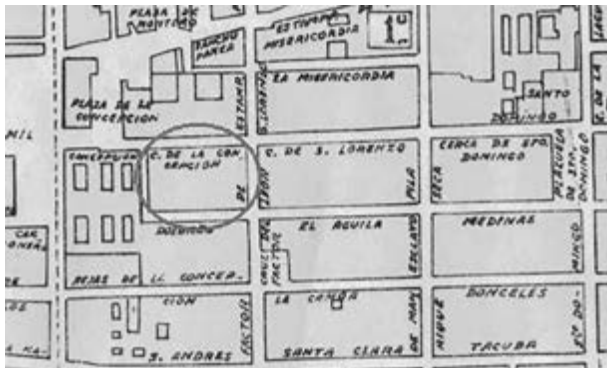


Figura 2. Espacio donde se edificarían las viviendas plurifamiliares y Convento de la Concepción, siglo XVIII. Detalle del *Plano de la Ciudad de México*. Levantado por el teniente coronel de Dragones don Diego García Conde en el año de 1793; recuperado de: <<http://www.patrimonio.cdmx.gob.mx/ficha/14648/politicas/politicas>>, consultada en octubre de 2017.



Figura 3. Espacio donde se edificarían las viviendas plurifamiliares, apertura de nuevas calles en La Concepción, siglo XIX. Detalle del *Plano general de la Ciudad de México en 1875*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

Para la segunda mitad del siglo XIX, la aplicación de las Leyes de Reforma transformó al convento más extenso y suntuoso de la capital del virreinato en un inmueble seccionado y demolido en partes. La Concepción se enfrentó a la exclaustración de monjas y novicias en 1861, y a la nacionalización de todos sus bienes en 1867.

El conjunto se demolió en su eje norte-sur para dar paso al actual callejón Héroes del 57, mientras que de oeste a este se amplió Dolores hasta el actual Eje Central, con el nombre de Progreso, calle que posteriormente se denominaría República de Cuba.

De una extensión aproximada de tres manzanas y con propiedades aledañas (incluida, seguramente, la manzana donde se edificaría la vivienda plurifamiliar de República de Cuba núm. 32), el convento y sus terrenos fueron divididos en lotes. En lo que quedó en pie se conservó la iglesia, un colegio católico, un templo protestante y su colegio anexo. La sección del claustro se transformó en una vecindad que albergó 45 casas con 181 viviendas.⁷ Así, la

⁷ María Dolores Morales y María Gayón, "Viviendas, casas y usos de suelo en la Ciudad de México, 1848-1882", en Rosalva Loreto López (coord.), *Casas, viviendas y hogares en la historia de México*, México, El Colegio de México, 2001, p. 343.

mayoría de las posesiones de La Concepción fueron demolidas para dar cabida a más viviendas en la zona debido al proceso de la densificación poblacional en el área.⁸

Cuando las propiedades de la manzana del inmueble de viviendas se suponen en manos de la orden de La Concepción, los censos de 1790 y 1848 registran, del callejón de Dolores al convento, la existencia solamente de la capilla de Dolores y ninguna vivienda. Es hasta el censo de 1882 cuando aparece un registro de población,⁹ lo que hace inferir que a partir de la subasta de los lotes se dio la construcción de nuevas viviendas en las antiguas propiedades concepcionistas. Una de ellas sería el edificio plurifamiliar de República de Cuba núm. 32 (figura 3).

⁸ María Dolores Morales, "La nacionalización de los conventos y los cambios en los usos de suelo. Ciudad de México 1861-1882", en María Dolores Morales y Rafael Mas (coord.), *Continuidades y rupturas urbanas en los siglos XVIII y XIX. Un ensayo comparativo entre México y España. Memoria del II Simposio Internacional sobre Historia del Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, Consejo del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2000, pp. 151-184.

⁹ Sonia Lombardo de Ruiz, Guadalupe de la Torre Villalpando, María Gayón Córdova y María Dolores Morales Martínez, *Territorio y demarcación en los censos de población. Ciudad de México 1753, 1790, 1848 y 1882*, México, INAH / UACM, 2009, p. 270.

Las viviendas de República de Cuba núm. 32

El inmueble se ubica en el corazón del Centro Histórico de la Ciudad de México (figura 4), en terrenos aledaños y pertenecientes a La Concepción y cuenta con registro en el Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNMHI-INAH). Quizá la característica más interesante del edificio sea la reutilización del espacio que ha experimentado a lo largo del tiempo. En las viviendas plurifamiliares del número 32, los inmuebles virreinales como éste no se demolieron en su totalidad, sino que sus muros, cimientos y espacios se readaptaron para albergar a las nuevas áreas habitacionales del siglo XIX; ello se evidencia en la planta baja y en el primer nivel, donde se observan los muros y ventanas tapiadas de la antigua construcción. Es decir, en los orígenes de la vivienda plurifamiliar existió una reapropiación de terrenos, antes propiedad religiosa, ahora en manos civiles, y fundamentalmente, de la reutilización de los edificios coloniales que ocupaban la manzana.

A finales del virreinato, los edificios multifamiliares se construían en solares vacíos o en las calles más retiradas del centro de la capital novohispana.¹⁰ Su programa arquitectónico, definido como vecindad,¹¹ es una tipología habitacional que consiste en la distribución de numerosas viviendas¹² en torno a uno o más patios. Las viviendas poseían diferentes tamaños que se destinaban a albergar familias diversas; las habitaciones más amplias siempre se localizaban en la planta alta con ventanas a la calle, mien-

¹⁰ Pilar Gonzalbo Aizpuru, "Familias y viviendas en la capital del virreinato", en Rosalva Loreto López (coord.), *op. cit.*, p. 85.

¹¹ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1993, p. 18; Vicente Martín Hernández, *Arquitectura doméstica de la Ciudad de México, 1890-1925*, México, UNAM, 1981, p. 104.

¹² Entendiendo por vivienda al espacio destinado a la habitación dentro de una construcción, compuesta por uno o varios cuartos (María Dolores Morales y María Gayón, *op. cit.*, p. 346).



Figura 4. Ubicación actual del predio de República de Cuba núm. 32. Imagen satelital de Google Earth.

tras que las más humildes se situaban al fondo de los patios; usualmente poseían accesorias (espacios para comercio) ubicadas al frente del edificio.¹³ Para el siglo XIX, las vecindades representaban el tipo más común de arquitectura doméstica plurifamiliar, y su elemento más característico era el patio central. El patio es el lugar considerado punto de encuentro entre los vecinos y donde se ubicaban generalmente los servicios comunes, propiciando así la interacción diaria y la comunicación entre distintas familias y estratos sociales en un mismo edificio.¹⁴

El inmueble de República de Cuba simboliza la arquitectura que se vio obligada a la transformación debido a la presión en los cambios de vida decimonónica,¹⁵ y si bien es una construcción de las últimas décadas del siglo XIX, expone un reuso

¹³ Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, "La arquitectura doméstica de República de Cuba #32, Centro Histórico. Arqueología de la arquitectura. Vivienda plurifamiliar siglo XIX", tesis de maestría, UNAM, México, 2018, p. 42.

¹⁴ Josefina Muriel, "La habitación plurifamiliar en la Ciudad de México", en Gisela von Wobeser y Ricardo Sánchez (eds.), *La ciudad y el campo en la historia de México. Memoria de la VII Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos. Papers presented at the VII Conference of Mexican and United States Historians, Oaxaca, México, 23-26 octubre de 1985*, 2 tt., México, IHH-UNAM, 1992, t. I, pp. 268-282.

¹⁵ En la época se tiene documentado un aumento poblacional, que hizo necesario ofrecer mayores espacios para habitación dentro de la ciudad. Las autoras María Dolores Morales y María Gayón (*op. cit.*, p. 364) reportan para 1882 un porcentaje de entre 62 y 100 % de viviendas para la manzana, en relación con 1848, año en el que solamente se tienen registrados entre 15 y 17 % de viviendas.

del espacio y de la arquitectura previa, comprendiendo ese cambio de uso como parte de la relación entre objetos e individuos, en la constante transformación del entorno para aprovechar o reutilizar lo preexistente, para impulsar el desarrollo social y urbano de una sociedad.

En ese sentido, la arquitectura de Cuba núm. 32 es más que representativa de ese periodo transicional en la historia de la ciudad; en ella se aplica el modelo de viviendas en vecindad, en contraste con espacios interiores repartidos de acuerdo con los nuevos ideales de habitación. Así, República de Cuba núm. 32 recuerda a los programas de vecindades propios del siglo XVIII, con una fachada sencilla, con cantería en cornisas y en enmarcamientos de los balcones (figura 5), que recuerdan a los diseños de Ignacio Castera; además, con un gran patio central a la entrada para facilitar el acceso a las viviendas de la planta baja (figura 6). No obstante, en sus orígenes el edificio no contó con baños y lavaderos ubicados en esa área común, sino que los incluyó dentro de cada departamento.

Esta combinación entre pasado y modernidad se ve reforzada en el diseño del inmueble, que contiene elementos constructivos adoptados del pasado y otros provenientes de la revolución industrial. Por un lado, sus entrepisos poseen el sistema franciscano, la cubierta aplica la llamada bóveda catalana, y sus muros en planta baja y primer piso consisten en una mampostería irregular, de tezontle, ladrillos y piedra (muro limosnero), lo que nos habla de una herencia virreinal (figura 7); por otro lado, la totalidad del segundo nivel se construyó con una mampostería regular de tabique, y su sistema de andadores se montó con vigueta de acero y lámina acanalada (figura 8), las cuales dieron lugar a corredores estrechos y resistentes para conectar los diferentes departamentos del primer y segundo nivel; además, se integraron marquesinas en el último nivel para dar cubierta a los andadores (figura 9).



Figura 5. Fachada principal de República de Cuba núm. 32. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.



Figura 6. Patio central de República de Cuba núm. 32. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.

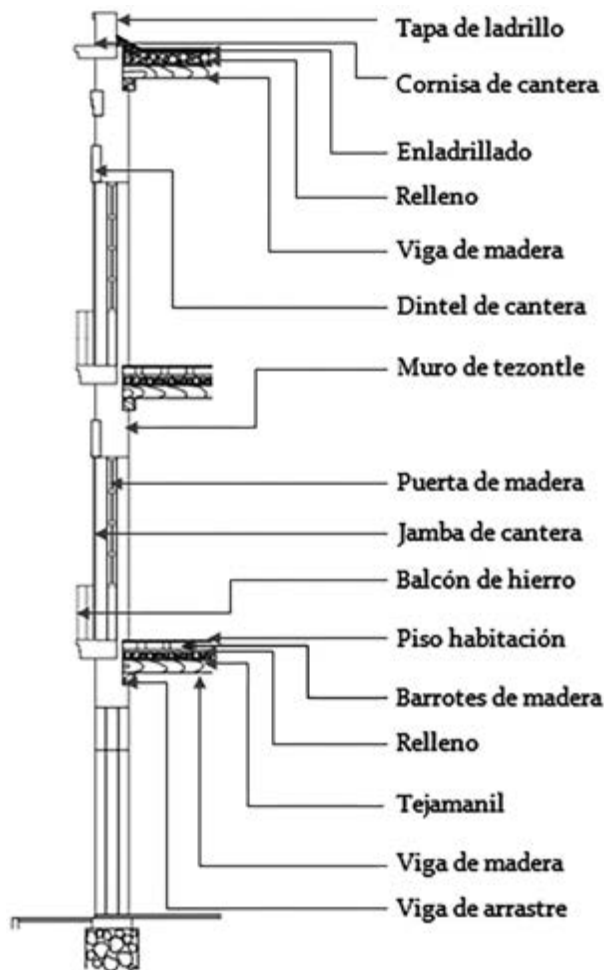


Figura 7. Corte constructivo de la fachada principal, de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.

Sin embargo, hay que remarcar que, si bien República de Cuba núm. 32 se construyó tomando como base el modelo de habitación de una vecindad del siglo XVIII, se puede presenciar la aplicación de nuevos ideales en el habitar. A finales del siglo XIX se habla de que se asignó una mayor importancia a la vida privada, a la vida dentro de cada hogar, y se dejó de lado la convivencia entre vecinos.¹⁶ Las viviendas en el núm. 32 se construyeron con amplios espacios internos, y a pesar de que los departamentos tenían

¹⁶ Enrique Alonso Ayala, *La idea de habitar: la Ciudad de México y sus casas, 1750-1900*, México, UAM-Xochimilco, 2009, pp. 113-115.



Figura 8. Detalle del sistema de andadores. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.



Figura 9. Sistema de marquesinas. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.

diferentes tamaños, todos contaban con un cuarto de baño y un área de azotehuela con lavadero propio, con lo que se redujo la interacción entre vecinos y se limitó también la comunicación entre departamentos.

Al mismo tiempo, los materiales y sistemas constructivos dan cuenta de cierto poder adquisitivo entre sus habitantes;¹⁷ es decir, las viviendas de República de Cuba se destinaron a un mismo grupo social que podía permitirse vivir en departamentos construidos con materiales innovadores

¹⁷ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, p. 102.

como los ladrillos y los metales, usados en el sistema de andadores y marquesinas, así como contar con los servicios de baño y lavadero propios. Esa respuesta a las necesidades de habitación del siglo XIX es parte de una nueva idea del habitar, ya alejada de los cánones virreinales y la cual, particularmente en el edificio estudiado, es posible considerar precursora de la vida moderna, de la manera de habitar en los posteriores conjuntos departamentales. Se trata, entonces, de un modo de habitar que dio origen a las convivencias y dinámicas sociales actuales. Ese aspecto resalta en particular en este caso, pues las viviendas de República de Cuba núm. 32, un inmueble histórico, aún en nuestros días conservan su función original; ello da cuenta no sólo de su valor de uso como habitación, sino de la continuidad de sus condiciones de habitabilidad, mismas que se han ido adaptando al paso del tiempo y a la par de las necesidades sociales. “Las sociedades cambian y consecuentemente sus expectativas de habitabilidad, sus demandas y necesidades concretas, por ello el ejercicio de los arquitectos se ha visto sometido a diversas transformaciones históricas”.¹⁸

Habitar un monumento

En la actualidad, en el edificio de República de Cuba núm. 32 se encuentran seis accesorias y 31 departamentos; al momento de comenzar la investigación tres departamentos se encontraban en desuso. Sin embargo, a raíz de los sismos del 7 y 19 de septiembre de 2017, otras tres familias decidieron mudarse, temporal o permanentemente, dejando en suspenso la habitación de su vivienda.

¹⁸ Alejandro Villalobos Pérez, “Elementos para una arqueología de la arquitectura en el México antiguo”, en Iván San Martín Córdova y Mónica Cejudo Collera (comps.), *Teoría e historia de la arquitectura. Pensar, hacer y conservar la arquitectura*, México, UNAM, 2012, p. 348.

Los habitantes del inmueble, en su mayoría son familias de entre 4 a 6 miembros, conformadas por una pareja con hijos (ya sean niños, jóvenes o adultos), o adultos mayores cuidados por sus hijos o nietos. Casi todos, viven ahí desde hace más de tres décadas y a raíz del sismo del 19 de septiembre de 1985, entre todos los habitantes constituyeron la “Asociación de Inquilinos de República de Cuba”. Con apoyo del entonces gobierno del Distrito Federal cambiaron su estado de arrendatarios a dueños de sus departamentos. Este hecho es importante, porque nos habla de las condiciones de habitabilidad del inmueble.

Habitar un edificio abarca diferentes aspectos de la vida cotidiana, y habitar uno en el Centro Histórico de la Ciudad le confiere características y ritmo propio a la vida de sus inquilinos. El concepto de habitabilidad se relaciona con el espacio, sí donde se vive, pero también con los espacios donde se convive, se recrea, se trabaja, se transporta. Habitamos nuestra casa, pero también habitamos la ciudad donde vivimos.

En torno al tema se han generado diversas reflexiones. Para Boils,¹⁹ la habitabilidad se entiende a partir de tres factores. El tiempo, referido al envejecimiento de los edificios, sus materiales, su resistencia al paso de los años, así como su resistencia estructural y su imagen. El uso, su capacidad para satisfacer las necesidades vitales de sus habitantes. Y el usuario, el factor más importante, ya que de él depende el grado de satisfacción real sobre la vivienda y el lugar que habita (vivienda, conjunto y barrio). Entonces, ¿qué se requiere para satisfacer las necesidades de los habitantes? ¿Cómo se alcanza la satisfacción de los usuarios, la habitabilidad?

¹⁹ Guillermo Boils, “Conflicto social y espacio urbano arquitectónico en Francia”, *Diseño y Sociedad. Revista Internacional de Investigación Científica sobre los Campos del Diseño*, núm. 18, México, 2005, pp. 46-53.

Para hacer un espacio habitable hay que entender las dos dimensiones de la habitabilidad de las que hablan Lándazuri y Mercado:²⁰ la habitabilidad interna (en el interior de la vivienda) y la habitabilidad externa (en relación con el exterior, con el entorno urbano inmediato). Castro²¹ apunta que dentro de la vivienda se deben propiciar adecuadas condiciones climáticas, sin demasiado calor o frío, considerando la humedad, un adecuado aislamiento acústico, y con instalaciones eléctricas, sanitarias, y de abastecimiento de agua suficientes para cubrir las necesidades del total de los usuarios y en buen funcionamiento. Es decir, la habitabilidad involucra una serie de condiciones ideales o deseables en la vida diaria de cada habitante.

En relación con las condiciones exteriores, Castro²² menciona que tales abarcan el entorno de la vivienda: fachada, iluminación, banquetas, espacios públicos, cercanía de servicios y seguridad.

La habitabilidad de una vivienda está, entonces, en función no sólo de la calidad de sus materiales de construcción, de la superficie habitable o de la disponibilidad de los servicios de agua y saneamiento. Está en relación también con la proximidad o lejanía con el empleo (tiempo y costo del traslado vivienda-trabajo), los equipamientos educativos, de salud y recreativos, la calidad de los espacios abiertos de encuentro y convivencia, etcétera.²³

²⁰ Ana Maritza Landázuri Ortiz y Serafín Joel Mercado Doménech, "Algunos factores físicos y psicológicos relacionados con la habitabilidad interna de la vivienda", *Medio Ambiente y Comportamiento Humano. Revista Internacional de Psicología Ambiental*, vol. 5, núms. 1 y 2, Tenerife, 2004, p. 90.

²¹ Pamela Ileana Castro Suárez, "Espacios públicos en las rentas urbanas y habitabilidad de los conjuntos habitacionales", en Alicia Ziccardi y Arsenio González (coords.), *Habitabilidad y política de vivienda en México*, México, UNAM, 2015, pp. 516.

²² *Idem.*

²³ Roberto Mellado Hernández, "La política de vivienda en las administraciones del Partido Acción Nacional, 2000-2012", en Alicia Ziccardi y Arsenio González (coords.), *op. cit.*, p. 62.

Por tanto, la definición de habitabilidad implica numerosos factores y condiciones para confirmarse; una excelente síntesis del concepto sería la dada por Angela Giglia:

El habitar es un conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal, al mismo tiempo reconociéndolo y estableciéndolo. Se trata de reconocer un orden, situarse adentro de él, y establecer un orden propio. Es el proceso mediante el cual el sujeto se sitúa en el centro de unas coordenadas espacio-temporales, mediante su percepción y su relación con el entorno que lo rodea.²⁴

Esto es, al habitar un espacio lo cargamos de simbolismo, de usos y significado. Al apropiarnos de un espacio lo hacemos nuestro, lo conocemos y reconocemos. La habitabilidad se determina por la relación entre el hombre y su entorno, y a su capacidad de satisfacer las necesidades humanas.

Unas condiciones óptimas que se conjugan y determinan sensaciones de confort en lo biológico y psicosocial dentro del espacio donde el hombre habita y actúa, las mismas en el ámbito de la ciudad están íntimamente vinculadas a un determinado grado de satisfacción de unos servicios y a la percepción del espacio habitable como sano, seguro y grato visualmente.²⁵

Por tanto, el factor más importante es la percepción de los usuarios. Si una persona no se siente segura en su hogar o en su vecindario o no posee un nivel de satisfacción a cada una de sus necesidades,

²⁴ Angela Giglia, *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*, Barcelona / México, Anthropos / UAM-Iztapalapa, 2012, p. 13.

²⁵ Alberto Pérez Maldonado, "La construcción de indicadores Bio-ecológicos para medir la calidad del ambiente natural urbano", documento de investigación del Grupo de Calidad Ambiental Urbana, Facultad de Arquitectura y Arte-Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela), 1999, p. 1.

la habitabilidad de su espacio pierde valor. En el caso de República de Cuba, por ejemplo, puede que sus habitantes no sientan que el edificio es del todo confortable. La percepción de habitar un edificio viejo y dañado entre sus residentes se transformó en inseguridad a raíz de los movimientos telúricos de septiembre de 2017. Y a pesar de que el inmueble no sufrió daños, representó para algunos inquilinos (cómo para la familia Casas Gómez) la salida de su vivienda.

Si bien en áreas comunes existen humedades, instalaciones antiguas de electricidad, desagüe, agua y grietas en pasillos y escaleras (figura 10), no es así dentro de cada vivienda, donde los vecinos han llevado a cabo todos los cambios necesarios para sentirse seguros y cómodos. Es decir, han modificado su entorno para hacerlo habitable. Por ejemplo, remodelando el mobiliario del baño, sustituyendo el piso deteriorado por azulejos o duela nueva, o simplemente pintando constantemente su techo, su cocina o sus puertas y ventanas (figura 11).

En el tema de habitabilidad externa, hasta el 2018, las luminarias y las banquetas de la calle de República de Cuba se encontraban en malas condiciones. Y los inquilinos del número 32 percibían escasa seguridad en la zona, y que ésta permanecía descuidada y olvidada en los planes de mejoramiento del Centro Histórico. Por otro lado, ellos mismos se sienten orgullosos de habitar en el centro de la ciudad y contar con la cercanía de servicios básicos como transporte, escuelas y comercios.²⁶

Entonces, si la habitabilidad hace referencia a la satisfacción de las necesidades y aspiraciones de los habitantes, es fundamental mantener en buen estado las condiciones físicas de las viviendas, adaptando sus espacios e instalaciones constantemente a la sociedad que las habita. En la historia de la arquitectura doméstica se vislumbra la transformación de las ne-

²⁶ Información proporcionada por los vecinos de la Asociación de Inquilinos de República de Cuba.



Figura 10. Estado de las instalaciones eléctricas y de desagüe dentro del inmueble. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.



Figura 11. Ventana y puerta recién pintadas dentro de un departamento. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.

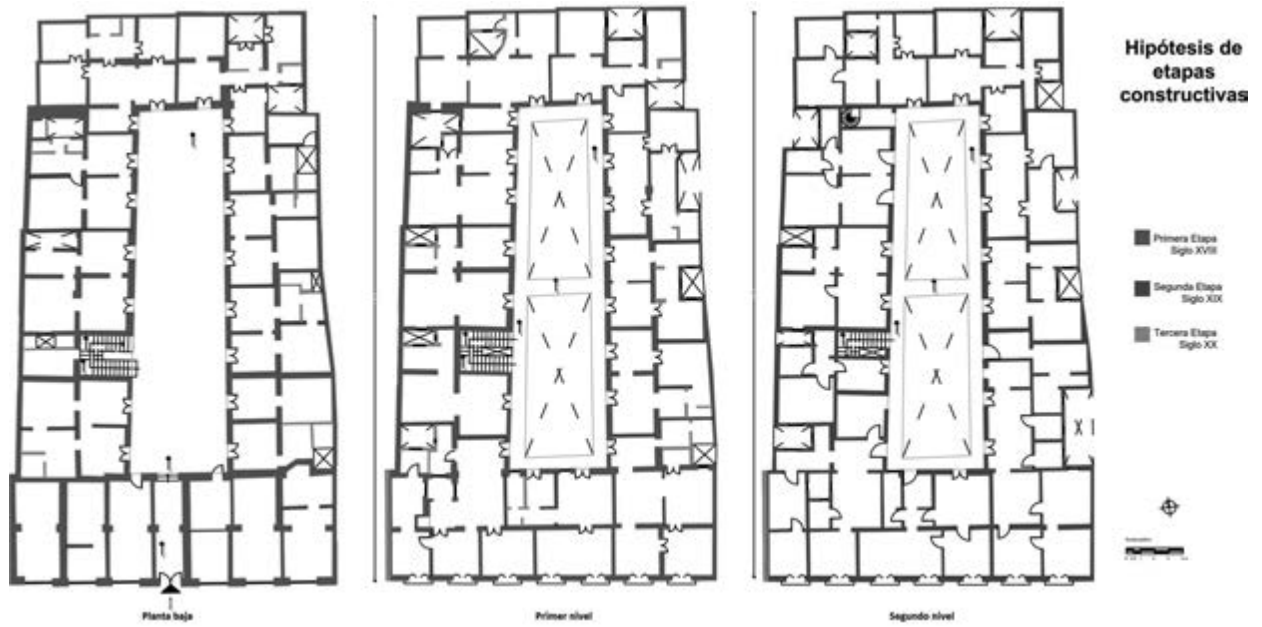


Figura 12. Etapas constructivas de República de Cuba núm. 32. Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.

152 |



Figura 13. Baños, a la entrada del patio central. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.



Figura 14. Daños en la fachada. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.

cesidades físicas, intelectuales y emocionales que ha sufrido la humanidad, y de cómo ha adaptado su medio para alcanzar su habitabilidad.

Las viviendas de República de Cuba núm. 32 son un ejemplo en pequeña escala de esa transformación. En este caso particular, desde que el edificio se construyó ha definido sus espacios en función de las necesidades sociales de cada periodo histórico, y por ende, las áreas se han modificado según la idea de habitar de cada momento (figura 12). Dentro de la primera etapa que se puede detectar en el inmueble se hallan los materiales y sistemas virreinales reusados en una primera adaptación de uso, dada en el siglo XIX, cuando la demanda de vivienda en la ciudad deriva en la reutilización del inmueble virreinal para construir el edificio plurifamiliar. En esta readaptación, considerada segunda etapa, el inmueble adquiere su fachada actual, con la distribución de accesorias en planta baja y balcones en el primer y segundo niveles. Se construyeron amplios departamentos que separaban cada espacio por actividad e introdujeron la vida privada al interior de cada vivienda²⁷. Además, aportó en su diseño novedosos sistemas de andadores y marquesinas con sistemas de metal.

En una segunda intervención y tercera etapa, se redujeron los amplios espacios habitacionales a viviendas más compactas, dando origen a los departamentos que existen actualmente en el edificio. Ya iniciado el siglo XX, la Revolución —que igual hiciera que la Guerra de Reforma— causó un crecimiento poblacional, lo que requirió aumentar el número de espacios para vivir en la ciudad. Ello repercutió en República de Cuba núm. 32 con una subdivisión interna de los departamentos ya existentes y, con el agregado de dos baños en el área sur del patio, los cuales se destinaron al uso de las accesorias y a la portería. Por tanto, la entrada a la vida moderna incluyó olvidar un tanto la concepción de higiene y distribución de espacios del siglo XIX.

²⁷ Enrique Alonso Ayala, *op. cit.*, pp. 93-96.

En la actualidad, la vida cotidiana entre los vecinos del edificio seguramente no ha cambiado mucho desde el siglo pasado (desde la subdivisión de departamentos). El ritmo de vida desde entonces se ha apegado a una rutina diaria, como cuentan los inquilinos. Por las mañanas se percibe la tranquilidad en sus espacios, pues sus habitantes se encuentran en el trabajo o en la escuela, mientras por las tardes, y en especial durante los fines de semana, el movimiento al interior del inmueble aumenta. Temprano se puede observar a las vecinas lavando ropa y tendiéndola a lo largo de los pasillos, acompañadas de música, mascotas y niños, preparando todo para por las tardes salir de paseo con la familia.

Por tanto, en el presente siglo quizá sería oportuno proponer una tercera intervención en República de Cuba núm. 32. El edificio no sólo ha demostrado su valor habitacional a lo largo del tiempo, sino que también consiste en un inmueble con valor histórico, representado en una arquitectura transicional, ejemplo de su tiempo y de las transformaciones en el modo de habitar en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Una nueva intervención renovarían las condiciones de habitabilidad de las viviendas, cuyos espacios comunes no se encuentran en el mejor estado. Para ello habría que considerar la habitabilidad interna, externa y la percepción de comodidad que poseen sus habitantes, así como sus actuales necesidades.

En el presente, el estado del inmueble, más específicamente de sus espacios comunes, exhibe un deterioro constante, falta de mantenimiento y conservación. Como se comentaba en párrafos previos, en el patio se localizan baños para uso de las accesorias, que además de reducir el espacio, concentran humedad en el área (figura 13); también, habría que plantearse restaurar la fachada, que presenta desprendimiento de aplanados y exfoliación en la cantera (figura 14); es necesario reintegrar el sistema de andadores, ya que su estructura de viguetas y lá-



Figura 15. Polín que da soporte al dañado sistema de andadores. Fotografía de Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, 2017.

mina de acero se encuentra muy deteriorada por la corrosión, lo que genera un riesgo en su uso diario al ser el medio de comunicación entre los departamentos del primer y segundo pisos (figura 15); además convendría proponer un nuevo sistema de tendedores que evite la acumulación de humedad en los andadores y en las estructuras metálicas.

A modo de conclusión: conservar, ¿para quién?

Vale la pena recalcar el rescate del inmueble en su valor de uso actual, la habitación. Es necesario recordar que los edificios históricos pueden retomar su uso original si éste es el habitacional, más allá de pensar en ellos sólo como museos, oficinas o centros culturales. Y es todavía aún más importante en una zona histórica con valor patrimonial como lo es el Centro Histórico de la Ciudad de México y en una ubicación tan privilegiada como puede ser el Perímetro A de protección,²⁸ el cual hace referencia a

²⁸ “A fin de revitalizar los centros históricos de una forma integral es necesario recuperar la normalidad de la vida del día a día, teniendo presente que no son ni deben convertirse en un museo o un parque temático, sino que son espacios vivos, dinámicos y cambiantes”. Xavier Cortés Rocha, “Conservar la vida de los Centros Históricos”, en Arturo Balandrano Campos, Valeria Valero Pié y Alicia Ziccardi (coords.) *Conservación y desarrollo sustentable de centros históricos*, México, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad-UNAM / CNMH-INAH / Conacyt, 2016, p. 266.

los límites trazados para el Centro Histórico como Zona de Monumentos Históricos, condición declarada en el año de 1980, misma que para 1987 sería declarada Patrimonio Histórico de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés).

A finales del siglo pasado, el problema de la conservación de edificios históricos, en especial de viviendas, se agudizó con la explosión urbanística y demográfica. En particular, el terremoto de 1985 generó un paulatino abandono del Centro Histórico,²⁹ situación que propició la expropiación de edificios para uso de bodegas comerciales, con lo que aumentó el deterioro por falta de mantenimiento.

Esta realidad —si bien dicho escenario ha mejorado en las últimas décadas— requiere de atención especial para el rescate y la conservación del patrimonio para viviendas. Considero que su importancia radica, sí en el fortalecimiento de la función habitacional en el Centro Histórico como mecanismo para la recuperación de edificios con valor patrimonial,³⁰ pero sobre todo en resolver las necesidades actuales de la población, al ser la sociedad misma el depositario final del valor que posee el patrimonio.

Cuando se plantea un proyecto de conservación, probablemente la pregunta más importante es para quién conservamos. Conservamos para las futuras generaciones, para preservar el valor histórico, estético, simbólico o de uso del patrimonio. Sin embar-

²⁹ El sismo de 2017 nos recordó la situación tan precaria en la que subsisten algunos edificios en el Centro Histórico. Al mismo tiempo, causó temor entre algunos vecinos de República de Cuba núm. 32, quienes decidieron abandonar su hogar temporal o permanentemente debido a la percepción de inseguridad originada en el estado del inmueble. Por tanto, estamos en tiempo de evitar que se repita el fenómeno de abandono de 1985.

³⁰ Alejandro Suárez Pareyón, “La función habitacional del Centro Histórico y el desafío de su regeneración”, en *Seminario Permanente Centro Histórico de la Ciudad de México*, vol. 1, México, Coordinación de Humanidades-PUeC-Programa de Maestría y Doctorado en Urbanismo-UNAM, 2010, pp. 35-52.

go, escasas veces se busca mantener el uso original de un inmueble, y generalmente se le atribuye uno nuevo, que no coincide esencialmente con las necesidades reales de la población para quien se conserva. “Nos referiremos a valor de uso en el sentido de uso para algo, para satisfacer una necesidad material, un deseo de conocimiento o un interés mundano. Es la dimensión estrictamente utilitaria del objeto histórico”.³¹ En este caso en particular, un uso habitacional.

Entonces, si el problema de la conservación del patrimonio reside en la sociedad misma, la respuesta sería plantear su protección desde la propia población. Esto es, al patrimonio se le asignan una serie de valores y protección de índole legal; no obstante, la legislación no implica necesariamente el respeto, conocimiento, valoración y apreciación de fondo construida desde la sociedad hacia su historia. Cuando se conoce algo es más sencillo apreciarlo, y en ese contexto tal vez la palabra clave es la *reapropiación* del patrimonio. A través de la educación, la socialización del patrimonio fomentaría que la población adquiriera un conjunto de valores socioculturales que la llevaría a comprender lo que implica esa herencia, para su historia e identidad, y recuperar así esa memoria de pertenencia. Por tanto, la preservación del patrimonio tiene que surgir de la sociedad misma, desde los habitantes de los monumentos históricos.³²

Mantener la habitabilidad de las viviendas plurifamiliares en República de Cuba núm. 32 implicaría su conservación planteada desde un sentido de pertenencia patrimonial. Al preservar las viviendas se les otorga un valor de uso (habitacional) que fomenta la reapropiación y conservación del inmueble desde el acercamiento con sus habitantes. Al devolverle la habitabilidad al edificio histórico no

solamente se cubre una necesidad básica de la sociedad, la vivienda, sino que también se conserva la historia de la ciudad a través de sus monumentos y la conciencia de memoria e identidad entre sus habitantes, en especial en un área como el Centro Histórico.

En ese sentido, vale la pena plantear no sólo un proyecto de restauración para los elementos históricos del inmueble, sino que contemple mejorar las instalaciones hidráulicas, de desagüe, sanitarias y eléctricas, así como eliminar los baños agregados en el patio, los cuales podrían incorporarse a cada accesoria. De igual manera, cabe mencionar que en fechas recientes el Fideicomiso del Centro Histórico practicó una intervención de fachadas en el Primer Cuadro, y comenzó justo con la calle de República de Cuba, donde también se remodelaron banquetas y cruces peatonales. En el edificio del número 32, en particular, es interesante comentar que la renovación de la fachada incluyó una paleta de colores similar a la sugerida por quien esto escribe.³³ Con lo cual, los primeros pasos de mejoramiento externo se han dado.

La propuesta, en síntesis, es hacer una invitación a rescatar más inmuebles para habitarse, para reconocerlos y apreciarlos en su valor como monumentos históricos desde adentro, para conocer sus historias a partir de vivirlos y haciendo de ellos parte de nuestra cotidianidad y de historia individual (como habitantes) y colectiva (como sociedad). “Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Este, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta”,³⁴ por lo que, si habitamos, conservamos. Luego entonces, *habitar es conservar*.

³³ La propuesta se encuentra contenida en Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, *op. cit.*

³⁴ Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, *Teoría*, núms. 5-6, Chile, 1975, p. 150, recuperado de: <<https://revistateoria.uchile.cl/index.php/TRA/article/view/41564/43080>>, consultada el 19 de diciembre de 2019.

³¹ Josep Ballart i Hernández, Josep Ma. Fullola i Pericot y Ma. Dels Àngels Petit i Mendizábal, “El valor del patrimonio histórico”, *Complutum Extra*, vol. 6, núm. 2, Madrid, 1996, p. 216.

³² Patricia Viridiana Sánchez Ramírez, *op. cit.*, p. 145.

El salvamento de los monumentos de Nubia y el surgimiento del concepto de patrimonio mundial. Una revisión a 60 años de la campaña

Fecha de recepción: 27 de agosto de 2019

Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2019

Hace seis décadas se emprendió una epopeya histórica para rescatar el legado faraónico del sur de Egipto, región antes denominada Nubia. Ahí existía una serie de complejos arqueológicos amenazados por las crecidas del río Nilo ocasionadas por la construcción de la gran presa de Asuán, obra que incentivaba el desarrollo del país, pero que implicaba la pérdida de vestigios culturales como los templos de Ramsés II y los de la isla de Filé, entre otros más ubicados en la zona de influencia del embalse. Por ello, se impulsó una cooperación internacional nunca antes vista para salvaguardarlos, lo que además aceleró el nacimiento del concepto de Patrimonio Mundial.

Palabras clave: Patrimonio Mundial, campaña de Nubia, río Nilo, Asuán, gran presa de Asuán, lago Nasser, Ramsés II, Abu Simbel, isla de Filé, Isis, Vittorino Veronese, UNESCO, templo de Debod, Carta de Venecia.

Abstract: Sixty years ago a historical epic was undertaken to salvage the pharaonic legacy in southern Egypt, a region formerly known as Nubia, where a number of archaeological complexes were threatened by Nile River floods, resulting from the construction of the Aswan High Dam. The building of this river containment system advanced the country's development, but it implied the loss of cultural vestiges, such as the temples of Ramses II at Abu Simbel and those on the island of Philae, among others in the reservoir's zone of influence. Therefore, unprecedented international cooperation was promoted to safeguard them, which also accelerated the birth of the concept of World Heritage.

Keywords: World Heritage, Nubian Campaign, Nile River, Aswan, Aswan High Dam, Lake Nasser, Ramses II, Abu Simbel, Philae Island, Isis, Vittorino Veronese, UNESCO, Debod Temple, Venice Charter.

*It is not easy to choose between a heritage of the past
and the present well being of a people, living in need
in the shadow of one of history's most splendid legacies*

VITTORINO VERONESE

Las imágenes son sumamente impactantes: el agua del río Nilo inundando gran parte de los templos del Antiguo Egipto, amenazando con devorar esas inmensas y eternas construcciones, vivas por tantos siglos, pero frágiles a los efectos cíclicos del agua. Los templos de la antigua región de Nubia —el reino de Kush bíblico—,¹ en el sur de Egipto, quedaban sumergidos en las oscuras

* Dirección de Autorizaciones e Inspecciones, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ La región ha tenido diferentes nombres en sus fases históricas; originalmente se le conoció como Ta-Sety, "la Tierra del Arco", debido a la destreza de sus pobladores con el arco y la flecha (Jocelyn Gohary, *Guide to the Nu-*

aguas del río de manera periódica, con la constante amenaza de perderse para siempre. Este evento natural y las condiciones socioeconómicas de mediados del siglo xx en Egipto y Sudán condujeron a la búsqueda de una solución, quizás también de proporciones faraónicas, para resolver el problema.

En 2019 se celebra el LX aniversario del inicio de la épica campaña de salvamento de los monumentos egipcios de Nubia, cruzada internacional impulsada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), con la finalidad de gestionar los apoyos y recursos técnicos, económicos y humanos para el rescate de sitios arqueológicos de diferentes periodos de la cronología de la cultura faraónica ante los riesgos latentes por las inundaciones. Fue el 6 abril de 1959² cuando el gobierno de Egipto y posteriormente el de Sudán, el 24 de octubre del mismo año, solicitaron oficialmente el apoyo de la UNESCO; hubo una serie de reuniones de gestión con el organismo internacional, resultando en un plan general de acción: en los primeros meses de 1960, el director general de la UNESCO, Vittorino Veronese, haría un histórico y emotivo llamado a la comunidad internacional³ para organizar los trabajos de registro, rescate, desmontaje, traslado y re-

bian Monuments of Lake Nasser, El Cairo, American University in Cairo Press, 1998, p. 4); durante el Imperio Nuevo se le conoció como Kush, nombre que en la Biblia quedó consignado en varios versículos: en Génesis, 10:6, se habla de los hijos de Cam, entre ellos Kush o Cush o Cus, cuyo nombre es usado para representar la tierra o pueblo de donde proviene o vive. Hay varias referencias a los habitantes de esta tierra, señalándoles como “cusitas”. Posteriormente, Estrabón, el historiador y geógrafo griego del siglo I d.n.e., le dio el nombre de Nubia, quizás basado en el egipcio antiguo *nbu*, o “nebu”, palabra que significa oro, un metal extraído de la región.

² La UNESCO considera el inicio de la Campaña de Nubia a partir de la solicitud de apoyo de los dos países africanos en 1959. *Vid. El Correo de la UNESCO. Victoria en Nubia: 4.000 años de historia salvados de las aguas*, año XXXII, París, febrero-marzo de 1979, 8.

³ La reproducción del texto íntegro de Veronese puede consultarse en Rex Keating, *Nubian Rescue*, Londres / Nueva York, Robert Hale / Hawthorn Books, 1975, p. 9.



Figura 1. Templo de Filé inundado. Fotografía de la bitácora de Na El, recuperado de: <<https://www.pinterest.com.mx/pin/428686458254486821/>>, consultada en enero de 2020.

ubicación de múltiples bienes arqueológicos, con el objetivo de ponerlos a buen recaudo de las grandes crecidas del mítico Nilo y por la próxima construcción, en ese entonces, de la gran presa de Asuán. La cruzada culminaría oficialmente el 10 de marzo de 1980, casi 21 años después.⁴

El impacto del proyecto para el salvamento de estos bienes culturales, que en ese entonces se le denominó “la campaña de Nubia”, fue benéfico; sin embargo, es necesario hacer un análisis de los factores que confluieron en el proyecto para entender su génesis y las medidas adoptadas, que incluso en el presente siguen apreciándose modernas y de gran enseñanza como modelo de participación y de gestión multinacional para las labores de conservación del patrimonio cultural de la humanidad.

Antecedentes

La región de Nubia es el territorio ubicado al sur de la primera catarata del Nilo, con rasgos étnicos y lingüísticos muy particulares, está vinculada histó-

⁴ UNESCO, “Monumentos de Nubia-Campaña internacional para la salvaguardia de los monumentos de Nubia”, s. f., recuperado de: <<https://whc.unesco.org/es/actividades/172/>>, consultada en julio del 2019.

rica y culturalmente con Egipto, pero también con las regiones del centro de África y actualmente es un territorio compartido entre aquel país y Sudán. Era una región de contacto comercial importantísima para los gobiernos faraónicos, que conectaba el África subsahariana con el Mediterráneo, proporcionando insumos y bienes para la Corte del rey y la población de todo el país, pero que también tuvo relevancia como centro político y de concepción de cultos religiosos; la provincia tenía una cultura propia —poco estudiada y valorada aun hoy—, y en diferentes épocas y de manera intermitente formó parte del Imperio egipcio.

Para el gobierno de los faraones, Nubia tenía una importancia crucial como fuente de productos y materiales provenientes, por ejemplo, de sus canchales, minas o campos de cultivos, o incluso de otros bienes que a través de esa zona de transición geopolítica se comercializaban hacia el norte de Egipto.⁵ Alcanzó relevancia desde el punto de vista gubernamental por ser una zona de frontera y los faraones en diferentes periodos se enfocaron en establecer guarniciones de control militar, puertos comerciales, villas y sobre todo erigieron ejemplos importantes de arquitectura religiosa, como culto hacia diferentes deidades, construcciones que a la vez daban muestra del poderío del rey.

Con cierto margen de individualidad, Nubia creció y desarrolló un sistema político propio durante el periodo de Napata y el de Meroe, como un reino kushita independiente; incluso, a partir de la Dinastía XXV hubo algunos reyes nubios, como Shabaka o Taharqa, que se consolidaron como faraones gobernando casi al país entero y construyendo excepcionales obras.⁶ Posteriormente, Nubia compartiría una histo-

⁵ Nubia proveía productos agrícolas, ganado, mano de obra, oro, piedras semipreciosas, cobre, plumas y huevos de avestruz, ébano, marfil, pieles de elefante, entre otros. Jocelyn Gohary, *op. cit.*, p. 4.

⁶ Richard Wilkinson, *The Complete Temples of Ancient Egypt*, El Cairo, The American University Cairo Press, 2005, p. 27.



Figura 2. La riqueza de Nubia. Fotografía de Manuel Villarruel Vázquez.

ria similar con Egipto como Estado helenizado a la llegada de Alejandro Magno, y después sería invadida e integrada a otras naciones africanas, como la de la cultura de Axum, proveniente de Etiopía.

Esta región de África, además, se erigió como un crisol donde se resguardaron filosofías y creencias religiosas; algunas provenientes del corazón del continente mismo y otras del culto a los dioses del panteón egipcio; acogió hasta el siglo VI de nuestra era la devoción a Isis, que en la isla de Filé recibió culto muchos años después de la caída del Imperio egipcio; en la etapa del reino de Meroe, aquí se refugiaron “los sacerdotes egipcios, huyendo de las invasiones asirias y llevando consigo las fórmulas de gobierno teocrático de los reyes-sacerdotes de la XXIV dinastía”;⁷ y fue también ambiente propicio para la adopción y desarrollo del culto cristiano *copto*, que en sus tierras creció de forma especial, impulsándolo hasta otros países africanos como Etiopía.

Cerca de la primera catarata del río se encuentra la ciudad de Asuán (la antigua Syene), punto que señala virtualmente la entrada a esa región cultural, a partir de la cual y hasta la tercera catarata se ubicaban más de 40 yacimientos arqueológicos relevantes a orillas del río. El legendario Nilo, desde Nubia hasta Alejandría, con sus anuales crecidas, significaba la bendición de

⁷ Jesús Trello, “La experiencia sagrada del templo de Debot”, *Misterios de la Arqueología y del Pasado*, año 1, núm. 4, Madrid, 1997, p. 18.

la naturaleza, cosechas óptimas y fuente de vida y alegría, así como también un medio de comunicación muy importante entre las diferentes poblaciones.

En este territorio tan prolífico se establecieron, desde el periodo Antiguo, poblaciones y construcciones civiles y religiosas; pero quizás sean más relevantes los ejemplos de arquitectura de los Imperios Medio y Nuevo, época de gran esplendor de la cultura faraónica, en la cual, Hatshepsut, Tutmés III y hasta Ramsés II, por mencionar algunos faraones, dejaron su impronta con monumentos de incalculable valía y mítico prestigio; también se conservaba una gran cantidad de templos, capillas y kioscos del periodo ptolemaico y romano.

Este gran territorio, fuente de vida y desarrollo para la potencia egipcia en la antigüedad, volvería a convertirse en base para impulsar el desarrollo de la nación moderna en el siglo xx.

La pertinaz lucha por el manejo del agua

Si bien las anuales crecidas del Nilo, entre los meses de junio y octubre, eran consideradas bendiciones de los dioses y fuentes de prosperidad para la población y el reino, las avenidas extraordinarias del río causaban estragos no sólo en los procesos agrícolas y productivos, sino también en las construcciones reales y civiles y en la infraestructura de transporte y comercio; por dichas causas, los arquitectos del faraón debieron pensar en diferentes estrategias para intentar controlar, almacenar y distribuir el agua de forma racional. El conocimiento profundo de los ciclos fluviales les facultó el dominio del *sistema de irrigación de cuenca*, utilizando acequias y diques para expandir el área y el plazo de beneficio hídrico, llevando el cultivo a los límites con el desierto;⁸ la vinculación tan estrecha de la vida del pueblo egipcio con el río quedó plasma-

da en la creación del sistema de medición de las crecidas fluviales, denominado actualmente como nilómetros:⁹ artificios arquitectónicos que servían para medir el nivel alcanzado por el agua en un año a través de un túnel escalonado o pozo con escalas grabadas en las paredes; dichos elementos, dispersos en diversos templos a lo largo de las riberas del río, ayudaban también a definir el grado de “bendición” fluvial y, por tanto, la tasa de impuestos a cobrar a los agricultores.

Es claro pensar que los sistemas de ingeniería hidráulica no eran ajenos a los antiguos egipcios, pues debido al temperamento propio del afluente se desarrollaron ciertos sistemas que buscaban controlar las corrientes de agua en condiciones extraordinarias; algunos ejemplos son el canal Bahr el Yussuf, excavado en el año 200 a. C., en el lago Moeris (cerca de El Cairo), el cual es usado hoy en día como regulador del flujo del río,¹⁰ o la represa construida hace más de 3000 años en el estrecho rocoso del Nilo, en el lugar llamado Semna.¹¹ Además existen datos precisos de la creación de un puente marino para conectar la isla de Pharos con el puerto de Alejandría, en el mar Mediterráneo, o el mismo canal de agua dulce que abastecía esa ciudad en el delta del Nilo. Todo ellos son ejemplos claros de los conocimientos antiguos sobre hidráulica y construcción para el control y manejo de aguas.

En una época más cercana al presente se definió como enclave estratégico el paso del río a la altura de la ciudad de Asuán, para el establecimiento de una represa. A finales del siglo xix inició en esta región la construcción de una presa moderna, la presa de

⁹ Richard Wilkinson, *op. cit.*, p. 70. Famosos vestigios de nilómetros se conservan en los templos de Filé, en Kom Ombo y Elefantina, entre otros.

¹⁰ Rex Keating, *op. cit.*, p. 5.

¹¹ *Ibidem*, pp. 110-111. Según datos de hallazgos del doctor Vercoutter, es posible suponer la existencia de una cortina para embalse del río en ese estrecho natural del Nilo, aprovechando grupos de rocas sobresalientes del nivel del agua.

⁸ Jocelyn Gohary, *op. cit.*, p. 20.



Figura 3. Vista general de la isla de Filé parcialmente inundada, previo a la construcción de la Gran Presa. Fotografía recuperada de: <<https://www.vetogate.com/upload/photo/parags/87/9/266.jpg?q=0>>.

Asuán, próxima a esta población, que en 1898¹² tenía los objetivos de reducir las inundaciones del Nilo y administrar más eficazmente el agua con fines productivos. Unos años después, en 1912, el gobierno egipcio requirió agrandar el volumen de agua del embalse y por lo tanto se propuso aumentar la altura de la cortina en 7 metros más (a 113 metros sobre el nivel del mar); de nueva cuenta, entre 1929 y 1934 la presa se elevó aún más, creciendo las áreas inundadas hasta los límites con el vecino Sudán, pero sin lograr cumplir cabalmente los objetivos iniciales planteados; esta situación trajo muchas afectaciones de tipo social y productivo a los habitantes nubios, así como crecientes daños en los monumentos de la zona.

Ya desde 1904, el célebre arqueólogo Gastón Maspero, en ese entonces director del Servicio de Antigüedades Egipcias, señalaba que existían daños severos en el estado de conservación de los monumentos de la zona y que se requería tomar medidas urgentes.¹³ Las afectaciones al patrimonio arqueo-

lógico por las crecidas del río, patentes a lo largo de toda su trayectoria, eran especialmente graves en la zona de Nubia, debido a la cortina que contenía el agua del Nilo en niveles superiores a los de las épocas faraónicas, dejando a los monumentos bajo las aguas gran parte del año y desplazando a grupos de habitantes que abandonaron sus pueblos de valor histórico, pues tales habían quedado completamente inundados. Esta situación se acrecentaba más debido a la falta de conocimiento sobre las características e importancia del patrimonio nubio, que, por ciertos prejuicios, no era bien apreciado ni difundido por muchos arqueólogos; en esa época, llamados como los de Maspero y trabajos arqueológicos como los de Weigall, Lyons, Emery, Mustafa Amer o Selim Hassan, serían las primeras voces de auxilio para este invaluable patrimonio.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, Egipto se encontraba en una situación compleja en términos sociales, de estabilidad política y de desarrollo, que además se agravó por la transición derivada de la Revolución del 23 de julio de 1952. Con la naciente República Árabe de Egipto, en 1954, un comité de expertos concluyó que una solución para los problemas de pobreza y hambre en el país sería la construcción de una nueva presa en el río Nilo: la llamada el-Saad el Ali (en árabe), la Gran Presa de Asuán, de 3.6 kilómetros de largo, la cual contribuiría, además de a mejorar la producción agrícola, a proveer de un sistema de obtención de energía eléctrica para la industria. La propuesta era prometedora, sin embargo, era claro que la construcción del embalse implicaba la desaparición de los más importantes templos y vestigios arqueológicos de la zona, puesto que se aumentaría el nivel del agua en más de 60 metros, llegando a la cota de los 183 metros sobre el nivel del mar, inundando valles, po-

do de The Numibia Project: <<http://numibia.net/nubia/salvage.htm>>, consultada en enero de 2020.

¹² La Presa de Asuán fue construida entre 1898 y 1902 y era la más grande del mundo hasta la construcción, precisamente, de su sucesora, la Gran Presa de Asuán. Jocelyn Gohary, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹³ Maspero ya preveía un destino oscuro para los monumentos, por ello, en su reporte de 1904, cuando se desempeñaba como director del Servicio de Antigüedades, concluía: “Es tiempo de hacer algo al respecto si queremos salvarlos”. Gastón Maspero, *apud* James Mika, “The Nubian salvage campaigns”, recupera-

blaciones y cualquier elemento natural y cultural existente bajo esa altitud.

La etapa de los estudios de ingeniería previos a la construcción de la presa conllevó una serie de investigaciones de prospección arqueológica y la conformación de un inventario de la región Nubia egipcio-sudanesa, con la intención de abundar en el conocimiento del patrimonio cercano a las zonas inundables. Desde ese momento se ponía de manifiesto que los monumentos del Sudán se encontraban en peor situación, pues se desconocían mayores datos sobre ellos.

A la par de la construcción de la gran presa, se buscaron soluciones para la conservación de los bienes culturales; en ese entonces se alzaron voces en Europa para manifestar lo que podrían ser las primeras motivaciones comunes entre países para la futura formación de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972;¹⁴ en 1960, Vittorino Veronese diría: “Esos monumentos, la pérdida de los cuales se encuentra trágicamente cerca, no pertenecen únicamente a los países que los resguardan. El mundo entero tiene el derecho de verlos perdurar”.¹⁵

Ése es el contexto en que fue planeada y construida la gran presa de Asuán entre 1960 a 1971; la obra contó con el apoyo otorgado principalmente por la Unión Soviética al gobierno egipcio;¹⁶ la nueva presa propició la creación del llamado lago Nasser, que con 5000 km² de extensión¹⁷ es el cuerpo de agua artificial más grande del mundo, que constituye una



Figura 4. Los templos de Abu Simbel en riesgo permanente. Fotografía de la bitácora Ajdad Al Arab, recuperada de: <<https://ajdadalarab.files.wordpress.com/2013/04/d8a7d984d986d988d8a8d8a9-d8a7d984d982d8afd98ad985d8a9-d982d8a8d984-d8a3d986-d8aad8bad985d8b1d987d8a7-d985d98ad8a7d987-d8a7d984d986d98a.jpg>>.

reserva de más de 162 km³ de agua y ha permitido irrigar, a través de la formación de múltiples ensenadas, casi 8000 km² del territorio antes desértico;¹⁸ su construcción contribuyó a suministrar agua potable al país para uso doméstico, industrial y agrícola; hacer navegable el Nilo para embarcaciones de mayor tamaño; producir más de 50000 toneladas de pesca anualmente y generar, mediante la planta hidroeléctrica, 10 billones de kilowatts de electricidad al año. Evidentemente, el control sobre el agua, la forma de distribuirla durante los periodos de estiaje y el aseguramiento de un flujo continuo y programado, impulsaron positivamente la producción agrícola,¹⁹ aunque se generaron también afectaciones a los ecosistemas a lo largo del Nilo.

Las acciones de salvamento

El eterno dilema entre la conservación y el desarrollo se hizo evidente, y a un ritmo desenfrenado inició una carrera contra el tiempo: la lucha por salvar

¹⁸ *Ibidem*, p. 7.

¹⁹ Recuperado de: <<http://www.kented.org.uk/ngfl/subjects/geography/rivers/River%20Articles/theaswanhighdam.htm>>, consultada en abril de 2009.

¹⁴ La Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, establecida en ese año por iniciativa de la UNESCO, es un acuerdo entre países para la protección de los elementos culturales y naturales cuyas características los tornan dignos de ser considerados de valía universal. En dicha convención se establece la creación de una “Lista” de esos bienes y los criterios generales de participación entre naciones. Egipto se unió al acuerdo en 1974, y México, en 1984.

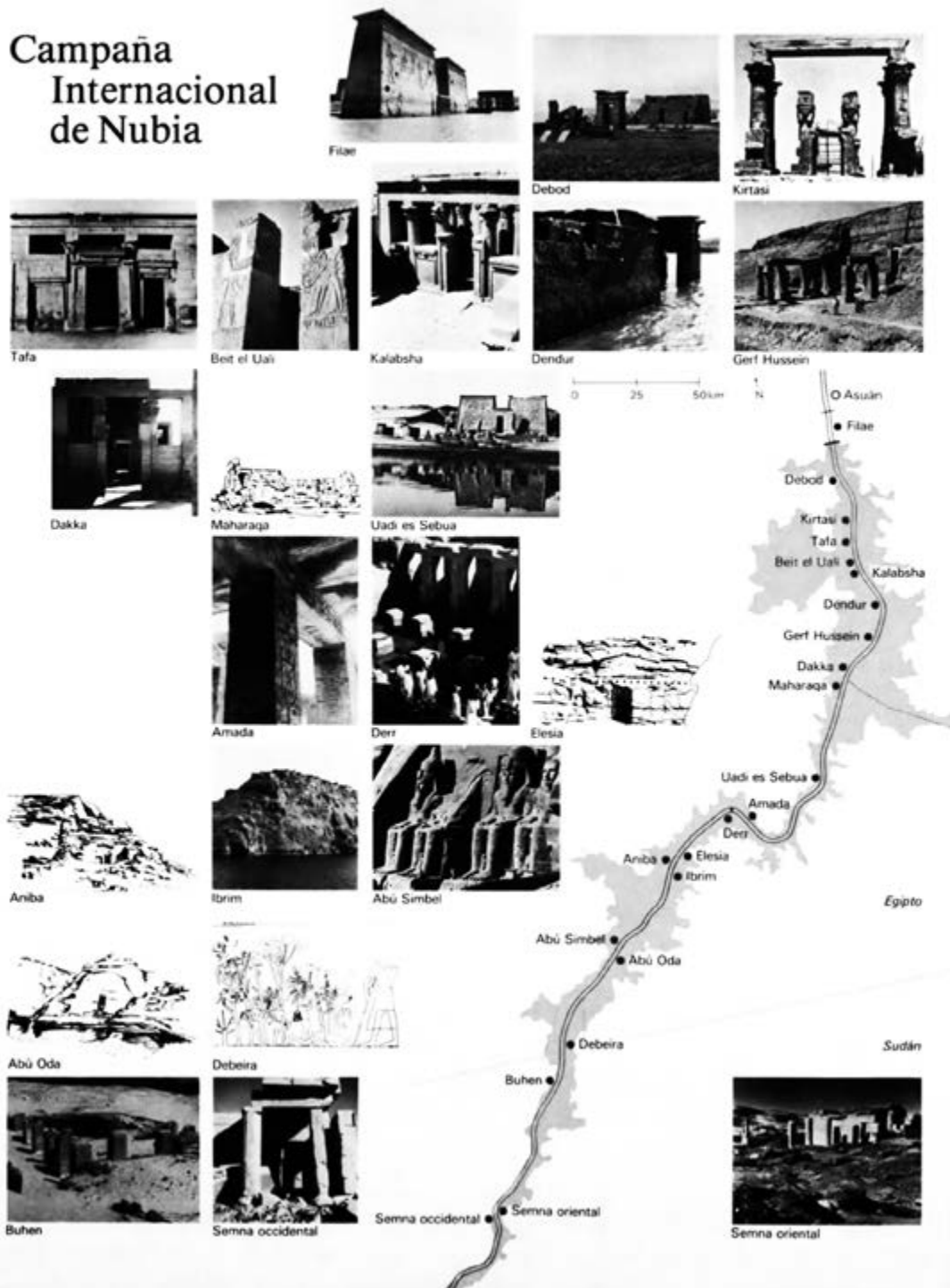
¹⁵ Texto del “Llamado mundial” de Vittorino Veronese, director general de la UNESCO, 8 de marzo de 1960. Rex Keating, *op. cit.*, pp. 8-10.

¹⁶ Jocelyn Gohary, *op. cit.*, p. 23

¹⁷ Keating, Rex, *op. cit.*, p. 3

Monumentos salvados

Campaña Internacional de Nubia



162 |

Figura 5. Plano general de los monumentos rescatados con la Campaña de Nubia. *El Correo de la UNESCO. Victoria en Nubia: 4.000 años de historia salvados de las aguas*, año XXXII, París, febrero-marzo de 1979, p. 14.

la mayor cantidad de bienes patrimoniales conforme avanzaban las obras del embalse y subía el nivel de las aguas. A partir de la solicitud de ayuda internacional, emitida en 1959 por parte de los gobiernos de Egipto y Sudán, como se mencionó, un equipo de expertos que desarrollaron propuestas y gestiones para la salvaguarda del patrimonio edificado de Nubia se congregó.

Los resultados²⁰ de esa vigorosa —y sin precedentes— campaña multinacional contribuyeron a la conformación de un inventario general de bienes culturales, practicar múltiples excavaciones arqueológicas, rescatar miles de objetos de valor patrimonial y el salvamento de seis grupos de monumentos (22 conjuntos arquitectónicos religiosos), los cuales fueron puestos a buen recaudo del inminente aumento del nivel de agua del embalse producido por la gran presa de Asuán.

En esta operación contra el tiempo participaron 40 misiones técnicas de los cinco continentes²¹ y se destinaron para tal empresa 80 millones de dólares, fruto de la contribución de 50 países.

Se desmontaron y reubicaron fuera del alcance de las aguas la mayoría de los templos en peligro; de entre ellos destacan los dos templos excavados en Abu Simbel, edificados durante el periodo de Ramsés II, así como el conjunto del templo de la isla de Filé dedicado a la diosa Isis, cercano a la población de Asuán, magníficas joyas de la arquitectura egipcia.

Las misiones técnicas de expertos diseñaron diversas estrategias definidas para los trabajos físicos de salvamento; con el objeto de caracterizarlas y analizarlas, se presentan aquí agrupadas en tres grandes líneas:

1) *Traslado en monolítico*. Este esquema de trabajo implicó el desarrollo de tecnologías particulares

para literalmente izar y trasladar de una sola pieza un monumento; el templo del Imperio Nuevo en Amada (el templo nubio más antiguo) dedicado a Ra-Horajty, fue reubicado en el actual sitio de "Nuevo Amada". Éste es un caso interesante, pues debido a ciertos problemas técnicos derivados de las características físico-constructivas y de conservación del monumento arqueológico y sus murales, no era posible seccionarlo y desmontarlo sin afectar las pinturas murales; razón por la cual fue trasladado de una sola pieza, utilizando un sistema de elevación neumática y una plataforma sobre rieles, que avanzaba cuidadosamente a razón de 25 metros por jornada hasta su nueva posición.²²

2) *Desmontaje y reubicación*. En este esquema se decidió, previo análisis y estudios precisos, cortar y desarmar los monumentos mediante procedimientos cuidadosos que facilitaran su traslado y vuelta a ensamblar en un emplazamiento exento de las amenazas de inundaciones. De esta manera, los templos y el conjunto arqueológico persistentemente venerado de la isla de Filé²³, morada de Isis, fueron desmontados y vueltos a montar en la isla de Agilkia entre 1974 y 1979, dentro del lago Nasser y cerca de la cortina de la gran presa; esta acción, que se describe fácilmente, significó el traslado de una serie de edificios tales como los templos de la diosa, el de Horus, el de Arensnufis (deidad de origen kushita), el de Hathor, la capilla de Mandulis, la de Imhotep, el Mammissi, los dos kioscos de Trajano y el de Nectanebo I, dos columnatas majestuosas, un nilómetro y

²⁰ UNESCO, *op. cit.*

²¹ UNESCO, "The Rescue of Nubian Monuments and Sites", 2009, recuperado de: <<http://whc.unesco.org/en/activities/173/>>, consultada en marzo de 2009.

²² Alberto Siliotti, *Abu Simbel et les Temples de la Nubie*, ed. en francés, El Cairo, AUC Press (Egypt Pocket Guide), 2008, p. 36.

²³ La importancia de la isla como sede del culto a la diosa Isis se registra desde el siglo VII a.C., manteniéndose hasta el periodo cristiano, y es hasta el periodo de Justiniano que se abandonó el templo, en el siglo VI d.C. Ian Shaw y Paul Nicholson, *The British Museum Dictionary of Ancient Egypt*, Londres, The British Museum, 2002, pp. 222-224.



Figura 6. El conjunto de templos de la isla de Filé. Fotografía de Manuel Villarruel Vázquez.

un muelle, entre otros muchos vestigios, desde la cúspide de la isla original a otra de mayor altitud; y en todo ello se respetó minuciosamente el mismo patrón arquitectónico original.

También fueron reubicados los templos de Ramsés II de Beit el Wali; el ptolemaico templo de Kalabsha, transportado en 13000 bloques; el kiosco romano de Kertassi, y del templo de Ramsés II en Gerf Hussein, dedicado a Ptah, Ptah-Tatenen y Hathor, que contaba con pylon y patio con columnas en la parte externa y un santuario de 43 metros de profundidad excavado en la montaña, fue tan sólo posible rescatar los elementos exentos; cabe mencionar que esas construcciones, aunque fueron erigidas por separado, durante la campaña de salvamento se reubicaron juntos en el llamado “Nuevo Kalabsha”, un promontorio rocoso existente a un kilómetro de la cortina.

Los templos de Toth en Dakka, el de Isis y Serapis en Maharraqa y el de Amón y Ra-Horajty construido por Ramsés II en Uadi el-Sebua, se rearmaron en un nuevo emplazamiento en la misma zona de el-Sebua. El *speos* de el-Derr, construido también por Ramsés II, y la tumba de Pennut, un antiguo gobernador de Nubia duran-

te el reinado de Ramsés VI, en Aniba (la antigua Miam), se trasladaron al actual sitio de Nuevo Amada, donde se encuentra también el templo de Amada mencionado en el inciso anterior.

Quizás el caso más emblemático de esta modalidad de rescate es la de los templos de Ramsés II en Abu Simbel; por su relevancia, este tema se abordará líneas más adelante.

3) *Reubicación en espacios museográficos*. Los bienes mencionados a continuación fueron desmontados con criterios similares a los señalados en el inciso 2), pero se recolocaron en un espacio confinado de exposición museográfica. Los templos de Ramsés II en Aksha; el de los dioses Isis y Min, construidos por el faraón Amenhotep II; el de Horus, construido por la reina Hatshepsut y su hijastro Tutmés III en Buhen, y los de Semna Este (del Imperio Nuevo) y el de Semna Oeste (del Imperio Medio) fueron reubicados en el jardín del museo de Jartum, capital de la República del Sudán.

Durante la campaña se hallaron y registraron múltiples grupos de vestigios arqueológicos en la zona de Debeira, denotando la gran cantidad de población que la habitaba;²⁴ en dicha localidad se estudió la capilla funeraria del príncipe nubio Dyehutyhotep,²⁵ de la misma época de Hatshepsut, y de la cual se pudo extraer el sarcófago y las pinturas de la cámara funeraria, que fueron llevadas también al museo de Jartum.²⁶

Se rescataron, aunque parcialmente, algunos murales de la capilla de Amón, construida como *speos* por Horemheb en Abahuda (Abu Oda), los cuales fueron llevados al Museo de Nubia.

²⁴ Rex Keating, *op. cit.*, pp. 152,154.

²⁵ También conocido por su nombre nubio: Paitsy. Vid. David N. Edwards, *The Nubian Past: An Archaeology of the Sudan*, Nueva York, Routledge, 2004, p. 108.

²⁶ Richard Lobban, Jr., *Historical Dictionary of Ancient and Medieval Nubia*, Londres, Scarecrow Press, 2003, p. 130.

Como retribución por el apoyo recibido, el gobierno de Egipto otorgó facilidades y parte del producto de las excavaciones a algunas misiones extranjeras;²⁷ además, se consideró oportuno donar algunos templos a los países que ayudaron significativamente en la campaña de salvamento de los monumentos de Nubia. Cuatro templos fueron entregados para el acervo de cuatro museos extranjeros: el templo ptolemaico²⁸ de los dioses Amón e Isis de Debod se otorgó a España, el cual se encontraba “casi siempre anegado por las aguas de la vieja presa de Asuán”,²⁹ y tuvo como sede de su reconstrucción el antiguo solar del “Cuartel de la Montaña”, en Madrid; se trata de un templo que contiene diferentes etapas constructivas, en el que hasta el emperador romano Augusto mandó agregar relieves y ofrendas y donde se hacen patentes cultos antiquísimos como el que dan fe los relieves del arquitecto de la Dinastía III, Imhotep, convertido en dios.³⁰ El templo del periodo romano de Taffa se otorgó a los Países Bajos, acogido en el Rijksmuseum van Oudheden de la ciudad de Leiden, en Holanda



Figura 7. Templo de Taffa trasladado al interior del Museo de Leiden, Holanda. Fotografía de Manuel Villarruel Vázquez.

Meridional; la capilla de Tutmés III de el-Lessiya se envió al Museo Egipcio de Turín, en Italia; y el de Dendur, construido por el emperador Augusto, fue llevado en un viaje trasatlántico hasta Estados Unidos de América y reconstruido en el Museo Metropolitano de Artes en Nueva York. Aunque no menos importante, un objeto de dimensiones más pequeñas, la puerta de granito encontrada durante los trabajos de desmantelamiento del templo de *Kalabsha*, fue transportada a Alemania y se exhibe ahora en el Museo Egipcio de Berlín.

Es importante señalar el caso de los vestigios de la fortaleza y templo de Qasr Ibrim, la antigua Primis griega y la Prima romana, que estuvo en funciones desde el Imperio Nuevo egipcio y operó como sitio de control por casi tres mil años, incluso después como sede de culto cristiano;³¹ por su función, Qasr Ibrim se situó en lo alto de una colina, en la ribera este del río, convirtiendo dicho promontorio en una isla al aumentar y expandirse el nivel del agua; su disposición original la salvó del desastre e hizo innecesario la ejecución de un proyecto de

²⁷ Se les ofreció a los países participantes en el rescate hasta 50 % de los hallazgos, además de los templos mencionados como donación. Francisco J. Martín Valentín, “Documentación del templo de Debod: salida de Egipto y su traslado a España”, *Egiptología. Blog de Tendencias 21 sobre el Antiguo Egipto*, 27 de julio de 2007, recuperado de: <http://www.tendencias21.net/egipto/DOCUMENTACION-DEL-TEMPLO-DE-DEBOD-SALIDA-DE-EGIPTO-Y-SU-TRASLADO-A-ESPANA_a21.html>, consultada en enero de 2020.

²⁸ Aunque el templo fue iniciado por Ptolomeo IV, el faraón meroitico Adikhalamani construyó el santuario y se le atribuye generalmente la obra. *Vid.* László Török, *The Kingdom of Kush: Handbook of the Napatan-Meroitic civilization*, Lieden / Nueva York, 1997, p. 429.

²⁹ Martín Almagro Basch, “La participación de España en la campaña de Nubia”, Alicante, Herederos de Martín Almagro Basch / Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia de España, 2009, p. 2 [publicado originalmente en: *África*, núm. 300, diciembre 1966, pp. 710-715], recuperado de: <<http://www.cervantesvirtual.com/research/la-participacion-de-espaa-en-la-campaa-de-nubia-0/02418738-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf>>, consultada en enero de 2020.

³⁰ Jesús Trello, *op. cit.*, p. 19.

³¹ Richard Wilkinson, *op. cit.*, p. 223.



Figura 8. Templo de Debod llevado desde Egipto a Madrid. Fotografía de Jesús Trello, 2019.

traslado, como en los casos antes descritos, y además, permitió que se emprendieran varias etapas de exploración incluso en años recientes. Por ello, se considera que es el único sitio de Nubia que se encuentra en su emplazamiento original y fuera del nivel del agua.³²

Rescatando la joya del faraón: Abu Simbel

Era necesario dedicar unas líneas aparte para el emblemático caso de los templos de Ramsés II en Abu Simbel, que como bien explica Christiane Desroches-Noblecourt, eran “la expresión material de la naturaleza divina de la pareja real que formaba el soberano con Nefertari, su esposa predilecta”;³³ User Maat Ra-Ramsés II, el Grande, mandó construir dos templos excavados en la montaña que dominaban de forma imponente la vista desde el río, uno dedicado a Amón, Ra-Horajty, Ptah y el mismo Ramsés divinizado,³⁴ y un pequeño templo dedica-

³² Jocelyn Gohary, *op. cit.*, p. 63.

³³ Christiane Desroches-Noblecourt, “El mensaje mágico de Abú Simbel”, *El Correo de la UNESCO. Victoria en Nubia: 4.000 años de historia salvados de las aguas*, año XXXII, París, febrero-marzo de 1979, p. 55.

³⁴ Martín Almagro Basch, “El salvamento de los templos de Abu Simbel”, Alicante, Herederos de Martín Almagro Basch / Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia de España, 2009, p. 2 [publicado originalmente en *Atlántida*, vol. V, núm. 27, mayo-junio de 1967, 280-287], recuperado de: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-salvamento-de-los-templos-de-abusimbel-1967-0/>>, consultada en enero de 2020.

do a la diosa Hathor y a Nefertari (la consorte real); tallados en un acantilado y excavados en la montaña, podemos considerarlos como hipogeos,³⁵ es decir, construcciones basadas en la sustracción de material pétreo para conformar los espacios arquitectónicos. Son distintivos de estos monumentos las impresionantes fachadas labradas con decoración y jeroglíficos, que alcanzan la altura de 30 metros y exponen cuatro colosales estatuas sedentes del faraón que enmarcan la entrada del templo grande, y otras más, del mismo Ramsés y su esposa, flanquean la puerta del templo pequeño; la distribución del adoratorio principal se desarrolla a lo largo de un eje central en el que se ubican la fabulosa sala hipóstila, con las columnas osiríacas, una segunda cámara hipóstila más pequeña y varias cámaras laterales, todas con bella decoración parietal, rematando dicho eje en el templo.

Debido a que el emplazamiento original del conjunto se encontraba junto a la ribera del río, el riesgo por el aumento del nivel del agua era inminente; el problema se hacía más complejo puesto que se trataba de un espacio arquitectónico poco convencional que no fue construido bloque sobre bloque, sino excavado en el seno de la montaña. Para este proyecto se generó una infinidad de propuestas, presupuestos y discusiones técnicas entre especialistas, constructores e ingenieros que contribuyeron, finalmente, al rescate. Para la ejecución del salvamento de los templos de Abu Simbel, un comité técnico coordinado por la UNESCO evaluó las propuestas que implicaban el traslado en monolítico de dichos templos, la posibilidad de conservarlos en su sitio, o bien, la manera de seccionarlos y reubicarlos en un nuevo emplazamiento.³⁶ En un camino

³⁵ Capilla o edificio subterráneo. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, recuperado de: <<https://dle.rae.es/?id=KTTnWtU|KTUbv0q>>, consultada en enero de 2020.

³⁶ Martín Almagro Basch, *op. cit.*, 2009 [1966], p. 3.

lleno de vicisitudes económicas, políticas, sociales y de orgullo nacional, entre otras, tal y como lo relata el connotado arqueólogo español Martín Almagro en 1967, se analizaron al menos una decena de proyectos³⁷ que ponían de manifiesto la capacidad técnica de los países participantes y la cantidad de opciones que podía permitir la ingeniería moderna al servicio de la conservación de monumentos.

Las iniciativas, incluso en el presente, las podemos estimar como modernísimas y vanguardistas; entre ellas estaban las que proponían conservar estos monumentos en su sitio, mediante la construcción de diques o cortinas cóncavas alrededor de los dos templos (lo que implicaba dejar los templos semicultos y desligados del contacto con el río) y las que pretendían cubrirlos con una gran cúpula de cristal (para visitarlas a través de un túnel) o inundarlas y hacerlas visitables a través de galerías subacuáticas (con el equipo de buceo adecuado); estaban también las que buscaban elevar las construcciones mediante el uso de plataformas flotantes y bombas hidráulicas en una sola pieza.³⁸ Y finalmente, las

³⁷ Martín Almagro Basch (*op. cit.*, 2009 [1967], pp. 3-7) describe las características de generales de varios proyectos de despachos importantes europeos: el de los franceses A. Coyne y J. Bellier; el del italiano Piero Gazzola (participante en la famosa Carta de Venecia); los de los polacos R. Certowitz, L. Dabrowski y W. Poniz; el del inglés Mac Quitty; el del francés A. Caquot, así como el de su compatriota P. Hermès, y el proyecto alemán de P. Voigt.

³⁸ Cabe señalar, que incluso en 1962, el gobierno Egipcio, en conjunto con los asesores de las misiones extranjeras, convocó a un concurso internacional para el rescate de los templos de Abu Simbel; como parte de los requisitos técnicos se precisó el corte, separación y elevación de cada templo en un bloque de casi 450 000 toneladas: "El proyecto comprende la separación de la roca de dos grandes bloques de piedra arenosa, conteniendo cada uno de ellos los templos aludidos, así como su subsiguiente elevación, por medio de ascensores o elevadores hidráulicos, hasta un nivel superior al futuro nivel de agua en el embalse". Inserción en periódicos para presentación de ofertas, *apud* Salomé Zurinaga Fernández-Toribio, "Rescue Archaeology and Spanish Journalism: The Abu Simbel Operation", *AP. Online Journal in Public Archaeology*, vol. 3, Madrid, 2013, p. 54, fig. 3, recuperado de: <<http://revistas.jasarqueologia.es/index.php/APJournal/article/view/29/31>>, consultada en enero de 2020.



Figura 9. Construcción de bóveda hueca para alojar y reensamblar los templos de Abu Simbel. Fotografía de la página Peignoirprod recuperada de: <http://peignoirprod.com/Nouveausite2018/wp-content/uploads/2019/01/Work_in_progress_of_the_re-erection_of_the_Great_Temple_on_its_new_site-unesco-1966.jpg>.

que buscaban mover los templos, lo que significaba seccionarlos de la montaña original para rearmarlos, bloque por bloque, en su nuevo sitio.

Aunque los preceptos de los arqueólogos instaban por la conservación de los templos en su sitio, estas iniciativas representaban también ciertas afectaciones estéticas y un alto costo. Por lo anterior, se decidió llevar a cabo un proyecto más práctico y económico, propuesto en última instancia por los especialistas egipcios, que fue desarrollado a detalle por la empresa sueca Vattenbyggnadsbyrå (VBB), que implicaba cortar mecánicamente los templos, su fachada labrada y la montaña que acogía al con-

junto, clasificar las piezas, después desmontarlos y reubicarlos en un punto más elevado de la misma ladera rocosa original.

Los análisis de las propuestas, evidentemente, se desarrollaron en diferentes fases previas de registro y control exhaustivos:

Prior to the dismantling process of the relocation programme, an exhaustive and controlled documentation and registration task with geological reports was carried out (UNESCO, 1959), which encompassed conservation damage reports, architectural consequence reports, and many others. Numerous measurements, calculations, drawings and photographs were produced, so that they could be consulted in case of any problems arising during the re-erection.³⁹

A partir de 1963 comenzaron los trabajos de traslado de los templos de Ramsés II, con el apremio inducido por el inexorable aumento de la altura del nivel de las aguas cercanas. Este trabajo implicó, en términos generales, la fase de corte de los paramentos decorados de los templos y una sección de la roca de la colina, la cual se hizo a través de la empresa italiana Impirilo, que ejecutó precisos tajos mecánicos. Fue necesario cubrir la fachada de 23 metros de altura con arena para facilitar las labores, pero aun así se permitió el acceso de los turistas al templo mediante un ducto metálico, y al concluir, se trasladó por los aires los gigantescos bloques con grúas metálicas.

Como medida preventiva, fue necesario construir un dique que sirviera de protección provisional mientras se llevaban a cabo los trabajos; a la vez, el dique extendía el plazo para la obra de desmantelamiento; casi al unísono, se construyó, 60 m arriba, una colina artificial y hueca de concreto armado en la que se volvieron a armar los templos de más de tres mil años de antigüedad, conservando la mis-

³⁹ *Ibidem*, p. 53.



Figura 10. La majestuosa fachada del Templo de Abu Simbel. Fotografía de Manuel Villarruel Vázquez.

ma orientación geográfica original decidida por los arquitectos de Ramsés II. En el proceso de restitución y armado de los bloques históricos se tomaron precauciones para no afectar la decoración, haciendo invisibles las líneas de corte y colocando rocas de la montaña para crear un “marco” original alrededor de las fachadas de los templos.

Es elogiado el hecho de que el efecto lumínico-simbólico producido por los rayos solares del amanecer en dos ocasiones anuales, se sigue apreciando para disfrute de visitantes expertos y neófitos: el 20 de octubre y el 20 de febrero, los rayos matutinos del sol se filtran hacia el interior del templo excavado por su eje central, alcanzando el santuario donde se ubican las estatuas sedentes de Rá-Horakté, Ramsés II, Amón-Rá y Ptah; el sol se filtra hasta el fondo y los rayos empiezan por iluminar las figuras de las tres primeras estatuas, pero dejando siempre en la oscuridad, tal y como le es natural a su concepción religiosa, la imagen de Ptah, el Señor de la Oscuridad. Este efecto original se sigue presentando en el templo gracias al preciso trabajo de reubicación y orientación llevado a cabo.

El proyecto de rescate significó una inversión cercana a los 40 millones de dólares, y es un trabajo que, puesto en perspectiva, quizás pudiera equipararse con las proezas de las propias obras de los reyes egipcios.

Rescate y traslado de monumentos; algunas consideraciones sobre conservación de valores y desarrollo

A 60 años del evento, parece necesario dimensionar el costo-beneficio generado por la construcción de la gran presa de Asuán; por cada enfoque que podamos emprender y a pesar de los grandes beneficios logrados, pareciera permanecer la eterna duda sobre las repercusiones colaterales de las obras.

Revisando los resultados de las acciones ejecutadas, nos surgen de inmediato algunas preguntas: ¿existía alguna alternativa a la construcción de una nueva presa en Asuán que implicó múltiples afectaciones culturales y naturales?; ¿fue justificable la reubicación y traslado de los templos faraónicos en términos de conservación de valores? Y por supuesto: ¿cuáles eran las opciones que había en ese momento para resolver los problemas de inundaciones, de conservación del patrimonio y de desarrollo socioeconómico de manera equilibrada?, entre otras más.

La construcción de la gran presa de Asuán, si bien se propuso con un objetivo humanitario, asimismo hay que decir que produjo alteraciones y propició problemas derivados; éstas las podríamos reducir a tres grandes rubros: las relacionadas con el marco social, como la pérdida de sitios identitarios nubios, la reubicación de grandes poblaciones, el desarraigo, la alteración del sistema productivo local, migraciones internas, etc.; el siguiente afectó el marco natural, pues como mencionamos, este nuevo embalse modificó drásticamente los ecosistemas a lo largo de la ribera del río Nilo, y en particular en el delta fluvial, generando erosión en la costa marítima, con repercusiones en la agricultura por la elevación del grado de salinidad del agua, el aumento de parásitos acuáticos, las alteraciones en la producción de sardinas en el mar Mediterráneo,⁴⁰ y además, sustrajo parte

⁴⁰ Jocelyn Gohary, *op. cit.*, p. 24.

del paisaje natural contemporáneo a la cultura faraónica, con un esquema de control como las presas⁴¹ que actualmente cuenta con detractores por su alto impacto ambiental⁴² y que los consideran mecanismos hidráulicos quizás obsoletos a nuestros tiempos; por último —y como es lógico imaginar—, los efectos se hicieron patentes en la pérdida de incontables monumentos, conjuntos arqueológicos, pueblos, cementerios y sitios de valor histórico, a pesar de los grandes rescates de templos llevados a cabo con éxito.

Sin embargo, este embalse artificial permitió, sin lugar a dudas, impulsar el desarrollo del sur de Egipto, y trajo importantes beneficios para la economía local del país, la industria, la agricultura y el turismo, principalmente. Incluso, la represa construida sigue siendo una fuente de desarrollo insustituible hoy en día para Egipto, pues casi tres décadas después de la

⁴¹ Aunque merece un análisis más detallado, queremos mencionar, como ejemplo, la construcción y puesta en funcionamiento, en 2009, de una nueva presa sobre el Nilo, la *Presa de Merowe*, cerca de la cuarta catarata en Sudán, la cual se construyó también con el objetivo de incentivar el desarrollo del país, pero que ha tenido grandes detractores por las problemáticas que produce (“Merowe Dam, Sudan”, recuperado de: <<https://ejatlas.org/conflict/merowe-dam-sudan>>, consultada en enero de 2020); en el presente sigue en marcha un proyecto de salvamento impulsado por el Museo Británico y la Sociedad de Investigación Arqueológica del Sudán (recuperado de: <https://www.britishmuseum.org/research/research_projects/all_current_projects/merowe_dam_project.aspx>), además de equipos de Polonia, Francia, Alemania, Italia, Hungría y Estados Unidos; con efectos colaterales como en el caso de Asuán, se estima que hay “literalmente miles de nuevos sitios arqueológicos que no han sido investigados y desafortunadamente la gran mayoría de ellos quedarán sumergidos bajo el nuevo lago antes de que hayan excavaciones o registro de objetos” (cfr: Manu Ampin, *The Vanishing Evidence of Classical African Civilizations: The Case of the Merowe dam in Sudan*, 2007, recuperado de: <http://manuampin.com/Merowe_Dam_Files/merowe_dam.html>. Consultada en enero de 2020).

⁴² Según Marisa Andreo, el impacto ambiental es “el conjunto de cambios producidos por las obras humanas en el ambiente natural, socio-económico, cultural y/o estético” (*Breve Enciclopedia del Ambiente*, recuperado de: <<https://www.mendoza.conicet.gov.ar/portal/enciclopedia/>>, consultada en enero de 2020).



Figura 11. Vista general de la isla de Filé. La naturaleza ha integrado el nuevo emplazamiento al contexto. Fotografía de Egypt Tours Portal, recuperada de: <<https://www.egypttoursportal.com/wp-content/uploads/2017/11/Aswan-Nile-Rever-Egypt-Tours-Portal.jpg>>.

construcción del nuevo embalse, en 1997, se amplió el esquema hidráulico mediante el llamado Proyecto Toshka; este plan ha implicado el aprovechamiento de un volumen excedente de agua de la presa de Asuán para ser desviado (reduciendo empujes a la cortina y pérdidas de líquido por desfogue) hacia una depresión natural en el desierto mediante canales y bombeo; con la inundación de este valle han aumentado la cantidad de zonas agrícolas y la producción pesquera, además de reducir la presión de la concentración poblacional en las actuales riberas del sagrado río egipcio.

Considerar como negativa la decisión gubernamental de construir la gran presa de Asuán podría ser un error en el que no podemos dejarnos arrastrar: ya existía una presa antigua que producía inundaciones y no solventaba las necesidades básicas alimentarias de la población en constante crecimiento. La decisión de la construcción de la segunda y más grande presa era la solución natural y lógica en ese momento y contexto. De igual manera, la campaña de salvamento de los monumentos de Nubia como respuesta mundial hacia el problema inmediato derivado de la obra hidráulica no debe medirse con base en lo que se perdió, sino de lo que se ganó.

En términos de la conservación del patrimonio de la zona, también es necesario aclarar algunos puntos. Ciertamente, a través de las operaciones de salvamento no fue posible rescatar todos los monumentos nubios, de los cuales existen grupos de bienes que se registraron y perdieron en las aguas del Nilo y otros más que, por estar fuera de catálogos o inventarios, ni siquiera es posible enumerar. Entre las pérdidas de monumentos relevantes registrados destacan: el templo de Amenhotep III en el-Sebua; como se mencionó en inciso 3) del listado presentado en párrafos anteriores, debido a su estado de conservación, la capilla de Amón, de Abahuda (Abu Oda)⁴³ quedó también sumergida debajo del lago, y sólo se logró rescatar algunos fragmentos de relieves; el yacimiento arqueológico de la fortaleza de Mirgissa, la antigua Iken, que protegía la segunda catarata y donde además de restos de un templo dedicado a Hathor, cementerios y viviendas, se encontraron los sutiles vestigios milenarios de la rampa de los botes en el suelo, que atestiguaban que los navegantes se apeaban en ese punto del Nilo, y trasladaban la embarcación por tierra para salvar los rápidos del río, frágiles elementos que yacen dentro de las aguas; el templo excavado de Ramsés II en Gerf Hussein (de planta similar al de Abu Simbel), del cual sólo se rescataron los elementos exentos, como ya se mencionó; los monumentos del área histórica de Quban, cubiertos para siempre por el lago Nasser;⁴⁴ además de incontables emplazamientos arqueológicos, necrópolis, pueblos y sitios importantes de la cultura nubia.

⁴³ "Ce remarquable spéos de part ses qualités historiques et artistiques ne pu malheureusement être déplacé lors de la construction du barrage d'Assouan ; la pierre dans lequel il était taillé s'avérant trop pulvérulente. Les reliefs les plus importants furent malgré tout déposés et conservés pour figurer dans le musée de la Nubie", Jean-Luc, "Abou Oda, Le spéos d'Horemheb", La Balance des 2 Terres, 21 de agosto de 2002, recuperado de: <<https://labalancedes-2terres.info/spip.php?article302>>, consultada en enero de 2020.

⁴⁴ Richard Wilkinson, *op. cit.*, pp 217-229.

Por la misma dinámica de la campaña de salvamento se reubicaron algunos monumentos en zonas de resguardo completamente fuera del contexto original y dentro de museos; como resultado, se crearon los museos de Jartum, en Sudán, y el fabuloso Museo Nubio de Asuán, joya de la arquitectura moderna egipcia, que alberga y exhibe las mejores piezas del tesoro nubio del periodo faraónico. Se supondría que, si bien la ubicación de los templos dentro del recinto protegido de un museo o espacio de exhibición presupone un mejor grado de conservación, esto también implica una ruptura forzada de su entorno original, por un lado, y una desvinculación con el nuevo marco de referencia, por otro;⁴⁵ por ejemplo, el templo de Taffa, ubicado en un recinto techado en el Museo de Leiden, Holanda Meridional, o el de Dendur, ahora ubicado en el Museo Metropolitano de Nueva York —que por cierto ha incursionado en el mundo de la farándula en varias películas como escenario dentro del mismo Museo—, están protegidos por los efectos provocados por el medio ambiente, aunque en un ámbito ajeno y fuera de escala, que olvida completamente su vínculo con el contexto árido de la cuenca del Nilo nubio, convirtiendo un espacio arquitectónico, todo un edificio, en un objeto de anaquel de exhibición.

Otro caso paradigmático es el templo de Debod, instalado en la capital española y adoptado con gran cariño por su sociedad, como si se tratara de un bien patrimonial nacido en la península; ha sido objeto de constante polémica debido a las afectaciones modernas que recibe por el medio ambiente de la ciudad y el grado de conservación que presenta; Jesús Trello, egiptólogo español, señala que a pesar del respetuo-

⁴⁵ Es siempre preferible conservar los monumentos en un lugar de emplazamiento cercano o similar, cuando en el original ya no sea posible su estancia; “It is teoretically wrong to remove entire architectural units to museums for they lose their poetry and artistic value when taken away for their natural setting.” Bernard Feilden, *Conservation of Historic Buildings*, 3ª ed., Jordan Hill, Taylor and Francis, 2007, p. 269.

so proyecto de reensamblaje del monumento llevado a cabo a inicios de la década de 1970, el clima de la capital española, con altas temperaturas en verano, con épocas de lluvias e incluso de nieve, además de “la insuficiente consideración de su valor como legado arqueológico”⁴⁶ (evidente por los *graffiti* dejados por personas sin conciencia sobre sus bloques originales), han acentuado de forma alarmante los daños. Sería triste comprobar que un monumento de mucha valía, que sobrevivió al viaje de tantos kilómetros por el río y otros miles por el Mediterráneo, pueda tener mayor deterioro en los últimos cincuenta años que lleva en Europa, que en los veintidós siglos pasados en la tierra sagrada donde nació.

En fechas recientes, Madrid sigue discutiendo la posibilidad de cubrir el templo de Debod,⁴⁷ con los diferentes análisis técnicos y financieros que esto implica; pareciera que el traslado de los cuatro templos nubios fuera de las fronteras de Egipto nos pusiera ante una encrucijada: cubrirlos significa conservarlos en buen estado, pero alterar su relación espacial con el medio ambiente, la luz solar, el aire y el espacio, que aunque sea uno bien distinto al de su zona de nacimiento, finalmente otorga dimensión y escala al elemento arquitectónico; y por otro lado, como en el caso del templo madrileño, dejarlo al aire libre implica perderlo, grano a grano.

⁴⁶ Jesús Trello, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷ Ello se ha discutido en varios periódicos: “Esto se llevaría a cabo con una estructura acristalada que permita el acceso al monumento así como a las zonas de los estanques, garantizando la libre circulación del público en el interior”. La cubierta también debería permitir la correcta visibilidad del templo desde el exterior, de ahí que se hable de un elemento transparente”, Marta Palacio, “Una cubierta de diseño para el Templo de Debod”, *La Razón*, Madrid, 14 de diciembre de 2016, recuperado de: <<https://www.larazon.es/local/madrid/una-cubierta-de-diseño-para-el-templo-de-debod-FG14123600>>, consultada en enero de 2020; “El Templo egipcio de Debod abrió sus puertas”, *Madrídiario*, Madrid, 19 de julio de 2091, recuperado de: <<https://www.madrídiario.es/noticia/470289/efemerides/el-templo-egipcio-de-debod-abrio-sus-puertas.html>>, consultada en enero de 2020.

En el presente, en términos de conservación del patrimonio cultural conocemos las recomendaciones y consensos internacionales sobre la importancia de cuidar la estrecha —y a veces tan sutil— relación entre un monumento o conjunto de monumentos con el entorno en el cual fueron construidos; la conservación del patrimonio implica la permanencia física del bien histórico y sus valores tanto como la del entorno natural y cultural para el cual fue diseñado y utilizado: desde la Carta de Atenas (1931) se mencionaba la importancia del entorno y se recomendaba cuidar el ambiente y las “perspectivas especialmente pintorescas”,⁴⁸ en documentos posteriores, como las Normas de Quito (1974), la Carta de Burra (1981) y la Carta de Washington (1987), principalmente, se harían señalamientos más precisos sobre los elementos que forman parte del contexto histórico de un bien o sitio y la relevancia de conservarlos de manera integral. Quizás basados en estas recomendaciones internacionales, algunos especialistas podrían señalar objeciones al rescate y traslado de los monumentos faraónicos de Nubia, que sin embargo era la solución más viable ante la inundación que se aproximaba; como señala *sir* Bernard Feilden refiriéndose al caso de Abu Simbel: “No obstante que algo de su significado se ha perdido debido a que están divorciados de su sitio original, era la única manera en que podían ser preservados”,⁴⁹ Es decir, considero que los procedimientos de traslado y restauración llevados a cabo en el salvamento de los monumentos de Nubia representan la preservación de importantes bienes que de otra manera no se habrían conservado.

También es cierto que intentar analizar la fundamentación teórica del salvamento de los monumentos nubios a la luz de la conceptualización teórica

actual resulta injusto e inútil, pues durante la época de la ejecución de las obras, las condiciones sociales y reglamentarias de ese país árabe eran distintas a las actuales y no se contaba con el marco de referencia filosófico y metodológico moderno empleado comúnmente en la conservación del patrimonio cultural edificado en el mundo.

De hecho, la conceptualización teórica sobre patrimonio de mediados del siglo xx recibió importantes aportaciones gracias a eventos culturales como la campaña de Nubia, pues se generaron discusiones, análisis, debates y consensos internacionales sobre conservación; casi coetánea del rescate es la famosa y aún vigente Carta de Venecia, en la que se estipulaba la importancia de no separar el monumento y el lugar o escenario en el cual se emplazó originalmente; sin embargo, en el documento ya se vislumbraba la posibilidad —basada en causas muy relevantes, “de importancia mundial”—, del traslado de un edificio a otro contexto;⁵⁰ además, y quizás aprendiendo de las experiencias en tierras egipcias, en el artículo décimo de la misma carta se ponderaba la posibilidad de utilizar técnicas modernas de restauración de eficiencia probada. Cabe señalar que para 1964, año en que se firmó esa carta, ya habían sido removidos muchos de los monumentos arqueológicos señalados y se encontraba en proceso el mítico rescate de Abu Simbel. Es cierto que esos trabajos, las consultas internacionales, los cuestionamientos axiológicos y las dificultades técnicas y económicas presentadas contribuyeron a conformar un marco teórico de referencia para el mundo que fue evolucionando a raíz de Nubia.

Por lo anterior, es claro que las condiciones de trabajo y metodologías a las que se recurrió en ese tiempo y se aplicaron en bienes arqueológicos eran

⁴⁸ Artículo 7 de la Carta de Atenas, adoptada en el Primer Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Atenas, 1931.

⁴⁹ Bernard Feilden, *op. cit.*, p. 269

⁵⁰ Artículo 7 de la Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia), adoptada en el II Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia, 1964.

distintas; como mencionamos, para aquel entonces nuestro marco teórico actual estaba en proceso de construcción y la disyuntiva sobre las opciones para evitar la destrucción de los templos cercanos al Nilo era apremiante. Inclusive, el traslado de bienes culturales tenía un matiz diferente, pues, por ejemplo, era aceptado entregar parte de los hallazgos al equipo participante⁵¹ con el fin de exponerlo en centros culturales. Por esa razón es difícil juzgar las acciones llevadas a cabo desde el punto de vista moderno, pues aunque podríamos encontrar soluciones al problema planteado aquí, aun hoy sigue siendo un dilema importante la búsqueda de esquemas que fomenten el equilibrio en el desarrollo socioeconómico y urbano de las naciones y la conservación del patrimonio cultural edificado.

Podemos obtener, a raíz de los hechos, algunas enseñanzas que considero valiosas en términos de conservación de monumentos históricos y arqueológicos. En primer lugar, podemos afirmar que se generó un reconocimiento unánime, por primera vez, hacia un bien cultural como herencia para toda la humanidad; el rescate ejecutado sirvió también para dar visibilidad a los valores de los monumentos nubios;⁵² se logró desarrollar por primera vez en la historia de la humanidad, un mecanismo de cooperación internacional con un mismo objetivo; las acciones ejecutadas sirvieron de preámbulo a la formalización de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, aprobada en 1972 por la UNESCO, así como a la posterior

aprobación de la inscripción de estos bienes patrimoniales egipcios en la prestigiosa Lista de Patrimonio Mundial de los “Monumentos Nubios desde Abu Simbel hasta Filé”, en 1979.⁵³

La importancia de la participación multidisciplinaria en conservación del patrimonio en un esquema de cooperación internacional —que, según la propia UNESCO, pocas veces se ha visto— basó su concepción en que el patrimonio universal, el patrimonio de todas las naciones, también es responsabilidad de todos.

En la campaña de salvamento de los monumentos de Nubia se desarrollaron avances tecnológicos en materia de conservación, hermanándose las disciplinas de la ingeniería, la arquitectura, la construcción, la arqueología y la restauración, con esquemas de gestión y participación financiera para encontrar soluciones sustentables. Aunque se aplicaron los métodos más modernos de la época para la ejecución de las obras, cada tarea emprendida muestra una especial inclinación por la utilización de soluciones prácticas y realistas dentro del marco social en el que se desarrollaron los trabajos; Torgny Save-Soderbergh, experto sueco participante en el comité de evaluación de la UNESCO, recordaba en 1987 que los resultados obtenidos se basaron en propuestas lógicas, simples y apoyadas en las experiencias locales, reconociendo el valor de los análisis y la toma de decisiones de la propia comunidad que posee el bien cultural.

Basados en los exámenes técnicos y teóricos y en la perspectiva que se ha alcanzado tras el paso de estos 60 años, queda patente la necesidad de reevaluar los casos y volver a aprender de ellos. A raíz de trabajos similares de rescate de monumentos en los últimos lustros y tomando en cuenta los daños que

⁵¹ *Vid.* el artículo 23 de la Recomendación que Define los Principios Internacionales que Deberán Aplicarse a las Excavaciones Arqueológicas, aprobada por la Conferencia General de la UNESCO en su novena reunión, Nueva Delhi, 5 de diciembre de 1956.

⁵² Hay algunos autores que incluso consideran que el rescate de los templos de Abu Simbel le otorgó gran notoriedad a Ramsés II, igualando sus niveles mediáticos con el descubrimiento del áureo tesoro de la tumba de Tutankamón. Jocelyn Gohary, *op. cit.*, p. 12.

⁵³ *Dossier* de inscripción de Los Monumentos Nubios, de Abu Simbel a Filé, ICOMOS-Comité del Patrimonio Mundial, UNESCO, París, 9 de marzo de 1979.



Figura 12. La cabeza de Ramsés II, a punto de reensamblarse en Abu Simbel. Fotografía de la página Peignoirprod recuperada de: <<http://peignoirprod.com/Nouveausite2018/wp-content/uploads/2019/01/Abusimbel.jpg>>.

han supuesto las alteraciones al medio por el cambio climático,⁵⁴ que están afectando a las poblaciones originarias y al patrimonio cultural, es crucial mantener un permanente proceso de revisión y estudio de los fundamentos de la teoría de conservación y la incentivación de las labores de prospección y registro arqueológico y arquitectónico que sienten las bases para marcos normativos y de gestión locales, adaptadas a las condiciones naturales y socioeconómicas del lugar.

Como parte de esas reflexiones, se debe reconocer que un beneficio resultante de la campaña, aun-

⁵⁴ Al momento de escribir estas líneas nos llegan imágenes dramáticas de la inundación de los sitios arqueológicos de Hampi y Pattadakal en la India, ambos inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. *Vid.* "Karnataka: Flooding Hits World Heritage Site Hampi; Purandara Mantapa And Chola Mantapa Submerged", recuperado de: <<https://swarajyamag.com/insta/karnataka-flooding-hits-world-heritage-site-hampi-purandara-mantapa-and-chola-mantapa-submerged>>, consultada en enero de 2020.

que también una amenaza creciente para el caso de las poblaciones nubias, fue el acercamiento masivo del turista hacia las zonas arqueológicas, buscando conocer los monumentos egipcios que renacieron desde las aguas; además, los trabajos pusieron de manifiesto que la conservación del patrimonio también es una estrategia redituable en términos de turismo y desarrollo local, pues incentivaron la economía en un país árabe que no puede depender en mayor medida de los recursos petroleros. Es indudable que el turista habría llegado a Nubia de forma masiva tarde o temprano, y junto con ellos, las repercusiones del descontrol de esta actividad, como sucede en otras latitudes, como en la isla de Venecia, en la Muralla China o en Teotihuacán; aceptando las repercusiones turísticas y aprendiendo de casos tan distintivos, los gobiernos de Egipto y Sudán deben vigilar y normar para Nubia el acercamiento y visita a los monumentos faraónicos que en pocas décadas pueden verse en riesgo.⁵⁵

En el presente, con el Nilo en paz, pareciera que el paisaje nubio se ha apropiado de nueva cuenta de los templos salvados, envueltos en una pátina mística que únicamente puede otorgar los rayos del sol, muchas veces reflejados por la superficie del agua; de la misma manera, los templos trasladados a ultramar han recibido su acta de nacimiento en su nuevo país de residencia, constituyéndose no sólo en piezas de colección de un museo, sino también, como en el caso del "madrileño" Debod, en bienes emblemáticos apropiados por los habitantes de la ciudad y que fomentan una nueva conciencia de identidad. Esta última situación que nos hace dudar si los monumentos reubicados perdieron al-

⁵⁵ De hecho, en la actualidad en Egipto existen restricciones muy importantes para acceder a algunos sitios de los monumentos relevantes, como las cámaras de la Pirámide Keops, en Giza, o las tumbas de Tutankamón o Nefertari, en Luxor, por mencionar algunos, que el Supremo Consejo de Antigüedades controla, procurando reducir alteraciones a dichos monumentos. Nota del autor.

gún valor debido a su traslado o si incluso dicha acción pudo otorgarles valores adicionales de alguna manera. Quizás la UNESCO, al momento de otorgar la distinción como Patrimonio Mundial en 1979, reconoció también el mérito a la labor del hombre del siglo xx que realizó una verdadera proeza de talla “faraónica”.

La campaña de Nubia no fue sólo una lucha contra el hambre, sino también una verdadera cruzada por la conservación de la memoria ancestral de la humanidad. Dimensionar estas dos circunstancias es una tarea que debemos emprender los conservadores del patrimonio cultural del siglo xxi, sumados a las visiones de los expertos en materia de preservación natural, desarrollo económico, ingeniería, planeación urbana, turismo y antropología, entre otras, para generar marcos teóricos de referencia y también proyectos que integren las visiones y criterios de las diversas ramas científicas para la futura

preservación, puesta en valor y rescate del patrimonio cultural del mundo.

Las tareas cardinales efectuadas en territorio faraónico, en nuestra Nubia, nos apremian aún más a buscar modelos de actuación que abonen a la conservación del patrimonio cultural integrado a esquemas de desarrollo regional sustentable, traspasando los límites nacionales o continentales y las circunstanciales barreras ideológicas; a 60 años de la gran campaña, nos compete ahora procurar la preservación de estos monumentos fantásticos, o como los describiera Moiret —un cronista de la expedición napoleónica—:

Esos monumentos indestructibles, obras del poder de los faraones, esas pirámides y obeliscos, esos restos de templos antiguos, esas ciudades, esos países ilustres por las hazañas de los macedonios, los romanos, los musulmanes y el más santo de nuestros reyes!⁵⁶



⁵⁶ Capitán Joseph-Maire Moiret, *apud* Àlex Claramunt Soto, “Napoleón y las pirámides de Egipto”, *La Razón*, Madrid, 20 de julio de 2019, recuperado de: <https://www.larazon.es/amp/cultura/napoleon-y-las-piramides-de-egipto-MN24292259?__twitter_impression=true>, consultada en enero de 2020.

La práctica interdisciplinaria a partir de la intervención del camarín de la Virgen de Loreto en Tepotzotlán

Fecha de recepción: 29 de enero de 2019.

Fecha de aceptación: 26 febrero de 2019.

El proyecto de restauración del camarín de la Virgen de Loreto, emprendido en 2016 por el equipo del Museo Nacional del Virreinato, fue un trabajo interdisciplinario cuyo eje rector estribó en la discusión sobre las condiciones originales del espacio y su integración dentro del recorrido y la experiencia del visitante. La rehabilitación buscó subsanar los deterioros causados por la humedad ocasionada por las modificaciones realizadas al edificio; además, se intentó dotar al camarín de rasgos similares a los que probablemente tuvo en el siglo XVIII y rescatar su policromía exterior. Aquí se exponen los criterios museológicos y de conservación seguidos por el equipo para llegar al resultado actual.

Palabras clave: interdisciplina, museología, reintegración cromática, conservación.

The restoration project of the chapel of the Virgin of Loreto in Tepotzotlán, undertaken by the team of the National Museum of the Viceroyalty in 2016, was an interdisciplinary plan aimed at focusing the debate on the original conditions of space and its integration within the public's visit and experience. The rehabilitation project sought to repair damage caused by humidity generated by later modifications of the building, and to try to give the chapel features similar to those that it probably had in the eighteenth century and to salvage its exterior polychromy. This article outlines the museological and conservation criteria followed by the interdisciplinary team to reach the final result seen today.

Keywords: interdisciplinary, museology, chromatic reintegration, conservation.

176 | **T**oda intervención en un inmueble histórico, que a su vez es un museo, requiere la toma de decisiones basadas en enfoques multidisciplinares. Además de la conservación, hay que tomar en cuenta factores museológicos, ya que en estos espacios encontramos público, por lo que la función comunicativa, la comodidad y la accesibilidad son esenciales. Bajo esta perspectiva, el enfoque de un proyecto de restauración requiere la visión conjunta de varios especialistas. En palabras de Francisca Hernández, “vivir el espacio de una catedral o de un museo implica adentrarse en el tiempo cultural que hizo posible su creación y tener en cuenta las diversas implicaciones históricas, artísticas y sociales que intervinieron en su origen”.¹

La restauración del camarín de la Virgen del Colegio de Tepotzotlán ha sido uno de los proyectos más complejos que se han practicado en las áreas de visita pública del inmueble desde su apertura como museo en 1964. Este artículo tiene por objetivo hacer ex-

* Profesora-investigadora de la Dirección del Museo Nacional del Virreinato, INAH.

¹ Francisca Hernández, *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea, 2003, p. 34.

plicitos los criterios considerados por el equipo del Museo Nacional del Virreinato, integrado por restauradores, historiadores, arqueólogos, museógrafos y comunicadores.

El reto de un museo en un inmueble histórico

El Museo Nacional del Virreinato abrió sus puertas en 1964 en el antiguo Colegio y Casa de Probación de la Compañía de Jesús en Tepotzotlán, Estado de México. La insólita eclosión museística que se dio en el periodo del presidente Adolfo López Mateos llevó a consolidar museos nacionales como una política para clasificar las colecciones en función de los periodos de la historia oficial, y a destinar parte sustantiva del acervo virreinal en custodia del INAH a Tepotzotlán.² Desde entonces, el museo ofrece al público un doble recorrido: por un lado, el de los espacios de uno de los colegios más activos de los jesuitas; y por otro, el de las salas de historia que exhiben objetos de la colección en un recorrido museográfico.³

Como museo alojado en un inmueble histórico, el recinto enfrenta las problemáticas propias de la adaptación de un monumento a nuevas funciones enteramente desvinculadas de su concepción original. Antón Capitel, en *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, expone la problemática al analizar los pensamientos de Eugène Viollet-le-Duc, quien consideraba que “el mejor modo de conservar un edificio es encontrarle un destino, y satisfa-

cer de tal manera las exigencias del mismo que no haya motivo para otro cambio”. En palabras de Capitel: “En mantener con vida los edificios históricos está el simultáneo origen tanto de la idea de restauración como de las contradicciones”.⁴

Las disyuntivas surgen desde el momento en que existen distintas etapas constructivas en el inmueble que levantó la Compañía de Jesús a lo largo de tres siglos (1580-1767), así como las adaptaciones posteriores con los distintos cambios de propietario y funciones de los espacios.⁵ Además, es necesario considerar que el conjunto está levantado sobre vestigios prehispánicos, que son huellas fundamentales para trazar la línea cronológica completa de la localidad. Por lo tanto, debemos pensar el inmueble no sólo como un conjunto de materiales arquitectónicos a la vista, sino como un espacio representativo de un largo periodo de asentamiento humano que no arranca en 1580, con la llegada de los jesuitas, ni tampoco termina en 1767, con su expulsión, sino que se prolonga en ambas direcciones.

Parte de esa cronología extendida implica la comprensión de las adaptaciones que se hicieron al edificio al convertirlo en museo entre 1958 y 1964, cuando se llevaron a cabo varios procesos de restauración y remodelación a cargo de los arquitectos Carlos Flores Marini y Mario Elizondo, quienes además contaron con la asesoría de reconocidos especialistas.⁶ En algunos casos, modificaron sustancialmente las condiciones que desde siglos atrás operaban en el edificio, especialmente el sistema hidráulico

² En su mayor parte, dicho acervo se encontraba en el Museo Nacional de Historia, fundado desde 1940 en el Castillo de Chapultepec. También se incorporaron objetos virreinales que se encontraban en el Museo de Teotihuacán, así como parte de los fondos artísticos de la Catedral Metropolitana, que hasta entonces había custodiado el Museo de Arte Religioso, además de otros acervos.

³ *Colegios de Tepotzotlán: restauraciones y museología*, México, INAH, 1964; María del Consuelo Maquívar et al., *Museo Nacional del Virreinato y Excolegio de Tepotzotlán*, México, Conaculta-INAH / JGH Editores / CVS Publicaciones, 1996.

⁴ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xie au xvie siècle*, s. v., “Restauration”, apud Antón Capitel, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza, 1988, p. 49.

⁵ Mónica Martí Cotarelo, “Los avatares del Colegio de Tepotzotlán”, en *Tepotzotlán ayer y hoy. 30 aniversario del Museo Nacional del Virreinato*, México, Museo Nacional del Virreinato, 1996, pp. 25-30.

⁶ Carlos Flores Marini, “Tepotzotlán su restauración y adaptación para museo”, *Artes de México*, núms. 62-63, año XII, México, 1965, pp. 21-26.

que aprovechaba los desniveles del terreno para la canalización del agua. Por ejemplo, la colocación de planchas de cemento para nivelación debajo del camarín y de las áreas aledañas, problemática que originó gran parte de los deterioros que fueron motivo del proyecto de restauración en 2016.⁷

Proyecto de intervención del camarín de la Virgen

El camarín de la Virgen es uno de los tres espacios que conforman las capillas adosadas al templo de San Francisco Javier. Las otras dos son la Casa de Loreto y el relicario de San José. Para la primera mitad del siglo XVIII, la Compañía de Jesús empezó a modificar diferentes espacios del Colegio de Tepotzotlán, por ejemplo, levantó el camarín de la Virgen —diminutivo de cámara— por detrás del retablo de la Casa de Loreto. El espacio tenía un carácter íntimo, ya que servía para cambiar los ropajes y las alhajas de la escultura, la cual se colocaba en el frenal con vista hacia ambos lados. Hacia la década de 1750 se emprendieron otras remodelaciones para construir la hospedería y renovar el camarín con retablos y pinturas de Miguel Cabrera. Para ese momento, la Casa de Loreto de Tepotzotlán ya era un importante santuario mariano. Los peregrinos podían acceder a la Casa, pero no al camarín, pues era la habitación privada de la Virgen.

Se trata de uno de los pocos espacios de ese tipo que todavía se conservan en México con el mismo aspecto que se le dio en el siglo XVIII.⁸ A partir de la inauguración del museo, su visita ha formado par-

te del recorrido que los asistentes pueden hacer por el inmueble; sin embargo, en 2014 se cerró al público debido a que las problemáticas de humedad detectadas —desprendimiento de esmalte en el piso de azulejos, alteración cromática en estucos policromados, filtraciones por la cúpula y la linternilla— ponían en riesgo a los visitantes, quienes a su vez contribuía a aumentar el deterioro.

El área de Conservación del museo, a cargo de Xochipilli Rossell, se dio a la tarea de registrar con minuciosidad los daños en el piso y guardapolvo para determinar las causas. La extraordinaria visibilidad que proporcionó el georradar de las capas subyacentes y las superficies arquitectónicas, así como el análisis riguroso de la información arrojada por el equipo del doctor José Ortega, del Laboratorio de Geofísica del INAH, y el escaneo 3D por parte del equipo técnico de la Coordinación Nacional de Monumentos del INAH, ayudaron a ubicar el problema en el paso constante de humedad del subsuelo hacia la superficie, en gran parte ocasionado por la incompatibilidad de materiales utilizados entre los años sesenta y setenta —esencialmente, el relleno artificial y la capa de cemento en la plaza exterior contigua al conjunto de capillas de la Casa de Loreto—. Tal situación, aunada a la poca ventilación provocada por la cancelación de una de las ventanas y el cambio de materiales originales, impedía la salida del agua de acuerdo al sistema hidráulico original.⁹

La restauración que se llevó a cabo de agosto a diciembre de 2016, bajo la dirección de Sara Gabriela Baz Sánchez, es un ejemplo de las estrategias de gestión enfocadas en la solución de problemáticas que

⁷ Vid. la memoria de la restauración e inauguración en *Colegios de Tepotzotlán, op. cit.*, pp. 37-43; Jorge Gurriá Lacroix (ed.), *Museo Nacional del Virreinato. Guía oficial*, México, SEP-INAH, 1967.

⁸ Otros ejemplos se encuentran en el oratorio de San Felipe Neri, en San Miguel de Allende, Guanajuato, y el del santuario de Ocotlán, en Tlaxcala; ambos conservan el esplendor del siglo XVIII. También existe el del santuario de Los Remedios en Nahuacalpan, Estado de México, el cual ha perdido, lamentablemente, gran parte de su decoración, salvo en la cúpula.

⁹ Ricardo Peza, Informe de trabajo del proyecto: Restauración del camarín de la Virgen, DISAR-Museo Nacional del Virreinato, México, 2017; Xochipilli Rossell y Ricardo Peza, "Detalle, armonía y descubrimiento: el ornamento como discurso arquitectónico en el camarín de la Virgen", en María del Consuelo Maquívar *et al.*, *Museo Nacional del Virreinato. Esplendor de Tepotzotlán: el camarín de la Virgen de Loreto*, México, Secretaría de Cultura-INAH / Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2018, pp. 151-207.

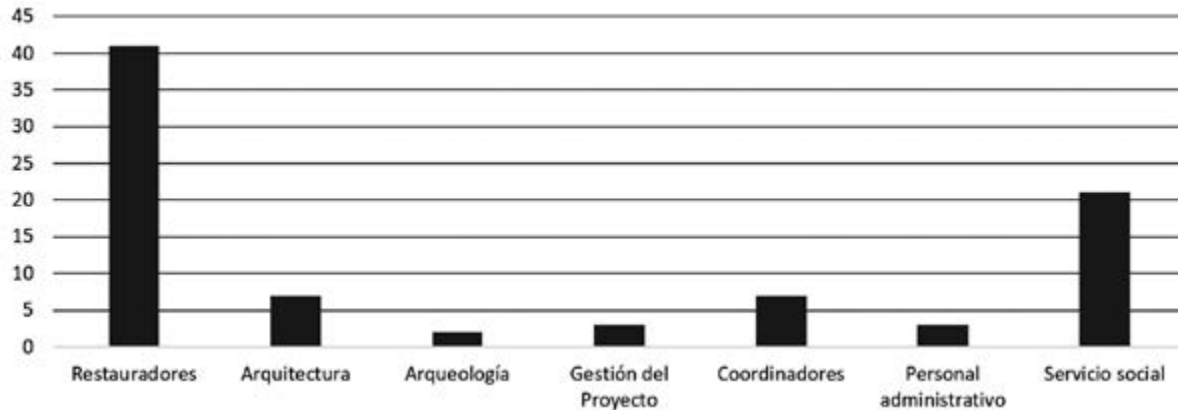


Figura 1. Gráfico de las personas que participaron en el proyecto de manera interdisciplinaria según su especialidad. Elaboración de Alejandra Cortés Guzmán.

atañen a ambas caras de la misión del recinto. El desarrollo del proyecto no sólo resultó en la reapertura del camarín, sino que también brindó la oportunidad de plantear cuestiones de carácter museológico, relativas a los criterios de recuperación histórica del inmueble en términos de comunicación y experiencia del visitante durante su recorrido. Al ser un proyecto que tendría un impacto directo en el público, se consiguió el apoyo del Gobierno del Estado de México, a través de la Secretaría de Turismo, encabezada por la maestra Rosalinda Benítez González, para reabrir este destino cultural y turístico, uno de los más visitados del estado.

El trabajo interdisciplinario

Las acciones emprendidas en el proceso de intervención del camarín de la Virgen estuvieron sustentadas en un enfoque interdisciplinario que buscó compaginar diversas áreas de especialidad, con el fin de aproximarse al contexto de manera amplia, para evitar relativismos en la interpretación, y sobre todo, aportar de manera significativa al conocimiento que actualmente se tiene del inmueble.¹⁰ Por tan-

to, el proyecto reunió a restauradores, arquitectos, científicos, arqueólogos, museógrafos, albañiles y administradores, que trabajaron de manera conjunta para lograr la ejecución de un proyecto en los términos que demanda la interdisciplina: más que como simple comunicación, como un diálogo para comprender qué es lo que está pasando (figura 1).¹¹

Resultó especialmente enriquecedor el diálogo entablado entre el área de conservación, la empresa responsable de la ejecución del proyecto, DISAR. Arquitectura y Diseño y Servicios Generales, y el área de Investigación del museo. Los representantes de cada una fueron: Xochipilli Rossell, restauradora; Ricardo Peza, arquitecto; y Verónica Zaragoza, historiadora del arte, respectivamente. La interacción generada reveló aspectos fundamentales mediante los cuales fue posible definir las acciones a seguir con una justificación histórica pertinente.

La restauradora Xochipilli Rossell, con más de una década laborando en el recinto, aportó el conocimiento del inmueble desde una perspectiva integral, además de que estuvo a cargo del monitoreo practicado *in situ*, desde que se empezó a detectar la problemática, y el contacto directo con el espacio de manera cotidiana, lo que brindó un panorama certero de los

¹⁰ Vid. Rocío Rosales Ortega, Servando Gutiérrez Ramírez y José L. Torres Franco (coords.), *La interdisciplina en las ciencias sociales*, Barcelona / México, Anthropos / UAM-Iztapalapa, 2006.

¹¹ Joe Moran, *Interdisciplinarity*, Nueva York, Routledge (The New Critical Idiom), 2010, p. 16.

fenómenos involucrados. El arquitecto Ricardo Peza, originario de Tepotzotlán y heredero de una tradición familiar que se ha preocupado desde hace varias generaciones por el patrimonio de la localidad, se ha enfocado al inmueble desde la perspectiva de la restauración histórica. Continuamente acude a fuentes primarias para entender la problemática, al tiempo de documentar con investigación profunda las decisiones que competen a su profesión.

La investigadora Verónica Zaragoza, además de ser una de las decanas del museo, se ha especializado desde hace más de veinte años en la historia del colegio y en el estudio de las fuentes documentales para comprender la labor de la Compañía de Jesús en el inmueble y sus funciones. La revisión historiográfica llevada a cabo por Zaragoza sobre la Casa de Loreto y el camarín de la Virgen ofreció un contexto histórico general de estas capillas. Se dio a la tarea de buscar datos precisos sobre las etapas constructivas, el programa iconográfico y el uso que tuvieron originalmente. Al compartir la revisión historiográfica con los coordinadores del proyecto, la restauradora Rossell y el arquitecto Peza, surgieron las primeras hipótesis de trabajo que, después de la intervención, serían confirmadas, modificadas o rechazadas.

Antes de iniciar los trabajos de restauración se dio una plática a todos los profesionales que intervendrían el camarín, con el fin de que conocieran los antecedentes históricos del espacio a intervenir. Esta visión histórica, artística e iconográfica del espacio, contribuyó a que los restauradores identificaran los elementos que confirmarían o no las hipótesis planteadas.

La investigación la continuó Verónica Zaragoza, y además se consultaron fuentes primarias, como las Cartas Annuas y los catálogos de la Compañía de Jesús. Además, se visitó continuamente el camarín para conocer los trabajos que se llevaban a cabo y los hallazgos encontrados, como la firma en el interior

de una escultura, una ventana con la vidriera original o los restos de pintura en los muros al exterior, lo que condujo a buscar información documental sobre cada tema en particular.

Al concluir la restauración del interior y el exterior del camarín, fue patente que los hallazgos registrados durante la intervención modificaban algunas de las hipótesis planteadas al principio; ello permitió hacer una nueva lectura que condujo a replantear las etapas y los procesos constructivos, tanto del camarín como de la Casa de Loreto.

La conjunción de especialidades se vio enriquecida con la participación de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME), particularmente gracias al conocimiento del inmueble que tiene Mónica Martí, quien fuera investigadora del museo durante 17 años. Su participación contribuyó no sólo a un mejor entendimiento del edificio como un todo, sino que a su vez aportó lineamientos institucionales a propósito de cómo gestionar las visitas al espacio según las políticas del INAH para una adecuada atención al público. De igual manera, fue trascendental la colaboración cercana que brindó la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH), encabezada por Arturo Balandrano Campos, a través de Antonio Mondragón Lugo, Alejandro Machuca Martínez y Guillermo Fuentes Maldonado, quienes supervisaron y aportaron criterios relativos a los aspectos técnicos de la reintegración cromática que se practicó en el exterior del camarín. El proyecto contó también con la supervisión y el asesoramiento de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), encabezada por Liliana Giorguli Chávez, y en particular las visitas consuetudinarias de Dora Méndez Sánchez, subdirectora de Conservación en Talleres e Investigación de Bienes Culturales.

Por lo tanto, el trabajo interdisciplinar no sólo tuvo lugar entre el equipo del museo, sino que abarcó las áreas normativas del INAH a través de las coor-

dinaciones nacionales competentes. Se recurrió a una metodología para abordar la investigación histórica, la elección de fuentes, el análisis de material gráfico y planimétrico para definir el camino propicio para abordar las interrogantes precisas relativas a la comprensión del fenómeno arquitectónico interior, así como aquéllas relacionadas con el entorno urbano inmediato y su inserción en el paisaje. Gracias a este enfoque se logró una perspectiva más completa para encontrar soluciones interdisciplinarias a los aspectos que se mencionan a continuación.

Policromía del exterior del camarín de la Virgen

Una de las recuperaciones históricas más trascendentes que derivó de la intervención y que no estaba contemplada en el proyecto inicial, fue la reintegración de la policromía en los muros exteriores del camarín de la Virgen. Los trabajos de impermeabilización que se llevaron a cabo para contrarrestar las filtraciones de humedad abrieron la valiosa oportunidad de descubrir rastros de pintura mural que develaron los esgrafiados, los diseños y la gama cromática con la que estuvo pintada la cúpula y la linternilla en el siglo XVIII. La decisión de devolver esta apariencia al edificio fue tomada de forma colegiada entre la CNCPC y el área de Conservación del museo. Los criterios se basaron en aspectos de conservación, pero también de índole histórica, pues se buscó responder al cuestionamiento de las implicaciones que tiene la reintegración cromática en una sección del inmueble que ha tenido apariencia de “piedra desnuda” para muchas generaciones vivas que han convivido con él por años y es parte de su imaginario cultural.

Xochipilli Rossell documenta, en el artículo “Pos-ta de color y tiempo. La recuperación de la pintura mural en el exterior del camarín de la Virgen de Loreto”, publicado en el número 43 de este boletín, el proceso de hallazgo y reintegración de la policro-

mía. Su artículo resulta de gran valor porque toca una temática del inmueble que no ha sido estudiada, es decir, la pintura mural que se encuentra en los distintos espacios del edificio, exteriores e interiores. Además, plantea interrogantes sobre el simbolismo del color en la concepción iconográfica de la Compañía de Jesús y su relación con el uso de los espacios. En términos de la interdisciplina, resulta fundamental el análisis de la pintura mural por parte del conservador, ya que generalmente se encuentra cubierta o presenta algún grado de desgaste que hace difícil su estudio por parte del historiador del arte, sin la previa labor de rescate del restaurador.

Los procedimientos para revelar los vestigios de la policromía se llevaron a cabo meticulosamente, apegándose en todo momento al discernimiento objetivo, de modo que los trazos, motivos, tonos y materiales que se pueden apreciar como resultado de la reintegración cromática corresponden a vestigios históricamente coherentes. En los casos en los que no existía información suficiente, no se procedió a reintegrar o a completar de forma subjetiva o interpretativa. Por esta razón, como reporta Rossell, el esquema ornamental se restituyó en un 40%. En palabras de Antón Capitel, la cuestión dialéctica más importante de la idea de restauración es “la necesidad del rescate de un edificio del pasado, parcialmente perdido o lacerado, enfrentada a la imposibilidad global de recobrarlo realmente”.¹²

En el ámbito histórico, la reintegración cromática de pintura mural en los exteriores de edificios virreinales ha sido particularmente estudiada por Juan Benito Artigas¹³ y defendida de forma per-

¹² Antón Capitel, *op. cit.*, p. 17.

¹³ Juan Benito Artigas, *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*, México, UNAM, 1979; Juan Benito Artigas, “Prólogo. Introducción a la arquitectura del siglo XVI”, en Agustín Piña Dreinhofer, *Arquitectura del siglo XVI*, México, UNAM (Material de Lectura 3, serie Las Artes en México), 2013, pp. 3-7, recuperado de: <<http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/arquitectura-del-siglo-xvi.pdf>>.

manente por David Wright Carr, a partir de casos en los que considera que “el tratamiento de las superficies arquitectónicas [...] siguen siendo violadas como práctica cotidiana en las restauraciones”.¹⁴ Estos autores se han preocupado por enfatizar la necesidad de “defender la piel de la arquitectura” en contra del “raspado” de superficies en boga en la década de los ochenta, con la consecuente demolición de los terminados, a favor de la visibilidad de los sistemas constructivos.

La relevancia de recuperar la valiosa información que proporcionan los aplanados, los enlucidos y sus capas pictóricas, no sólo proporciona elementos para ampliar el conocimiento de las técnicas constructivas, sino que reintegra la apariencia de los monumentos respecto a su composición visual y da a conocer zonas o composiciones arquitectónicas definidas mediante el color o los contornos; enfatiza y jerarquiza elementos (sillares fingidos, figuras geométricas, cenefas, frisos grotescos, fajas fitomorfas y elementos figurativos); articula superficies y resalta planos y volúmenes para crear contrastes cromáticos como guía de la mirada, al tiempo que refuerza el efecto emotivo y teatral de las composiciones.¹⁵

Lo anterior es un indicador claro de que la lectura visual del edificio depende, de manera considerable, de los recubrimientos pictóricos que pudiera tener. Por lo tanto, no es gratuita la información que proporcionan, ya que la percepción del paisaje urbano está vinculada con la forma en la que la policromía hace vibrar a los volúmenes arquitectónicos, además de la carga simbólica que implica el color y

su vocabulario particular en el contexto del periodo en cuestión.¹⁶

Como han planteado Artigas y Wright Carr, la policromía fue una de las características fundamentales de la arquitectura novohispana. Esta expresión artística encontró antecedentes, en la tradición prehispánica, en la preparación de aplanados y enlucidos pintados en el acabado de edificios: “y este gusto y costumbre por el color perdura, con la pintura directa, y con el empleo de yeserías y estucados, azulejos y ajaracas, en las diversas épocas de su desarrollo”.¹⁷

Desde el primer siglo de evangelización en Nueva España, y con base en los conceptos de urbanización prehispánica, las poblaciones fueron concebidas a partir de la plaza rodeada por la iglesia o el edificio conventual formando un núcleo que, con frecuencia, representaba el centro de una extensa región geográfica.¹⁸ Como puntos de referencia, estos monumentos debían ser lo suficientemente visibles para las propias urbes, así como para los “pueblos de visita”, caminos y localidades cercanas, por lo que el uso de color en los muros pudo haber contribuido a llamar la atención sobre su posición en el entorno.

En el caso del Colegio y Casa de Probación de Tepotzotlán, la policromía exterior del edificio resulta aún más significativa por tratarse de un enclave al norte de la ciudad, en una zona a la que la arqueóloga Josefina Gasca atribuye filiación otomí y nahua.¹⁹ Los pueblos de esta región, dedicados principalmen-

¹⁴ David Charles Wright Carr, “Los acabados de los monumentos novohispanos y la petrofilia al final del siglo XX”, en *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1998, p. 143; y del mismo Wright Carr, “La restauración del templo de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro”, *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, núm. 16, México, 1995, p. 64. Agradezco a Ricardo Peza sus aportaciones al respecto del tema y las referencias bibliográficas.

¹⁵ David Charles Wright Carr, *op. cit.*, 1998, pp. 150-151.

¹⁶ *Vid.* John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames & Hudson, 1993.

¹⁷ Juan Benito Artigas, *op. cit.*, 2013, p. 5.

¹⁸ Juan Benito Artigas (ed.), *op. cit.* 1995; George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1983.

¹⁹ El estudio de Tepotzotlán, como parte del Camino Real de Tierra Adentro, ha estado a cargo de la arqueóloga Josefina Gasca Borja desde 2009, a quien agradezco sus comunicaciones orales al respecto y los dos artículos inéditos que me facilitó con generosidad: “Reconstruyendo las huellas de un viejo camino: El Camino Real de Tierra Adentro a su paso en el hoy Estado de México y suroeste del Estado de Hidalgo”, en coautoría con Ricardo Peza, 2013; y “El Camino Real de Tierra Adentro. Tramo: Estado de México”, 2011.

te a actividades agrícolas, transportaban sus mercancías por medio de arrieros en la época virreinal. De esta manera, Tepetzotlán se convirtió en parada del camino entre México y Querétaro, junto con otros poblados que venían desde Santiago de Tlatelolco, Tlalnepantla, Naucalpan, Tultitlán, Villa de Guadalupe, San Cristóbal Ecatepec, Cuautitlán, Huehuetoca, y seguían hacia Coyotepec, Tepeji del Río, Santiago Tlautila, Tula, Jilotepec, Arroyo Zarco y Aculco.²⁰

Este Camino Real —así llamado porque conducía a los reales de minas novohispanos de los que se extraía el mineral argentífero propiedad de la Corona—, fue la ruta principal entre los siglos XVI y XIX, de la Ciudad de México hasta la villa de Santa Fe en Nuevo México.²¹ Llegaba a las inmediaciones de Tepetzotlán a través de la ruta a Puente Grande, la cual se dividía más adelante, en Las Ánimas, y se tornaba en un camino de recuas y de carretas, según las investigaciones de la arqueóloga Josefina Gasca. Desde aquellos caminos, al igual que sucede en la actualidad desde la autopista México-Querétaro, que pasa aproximadamente a un kilómetro de la loma que funciona como punto estratégico sobre el que se levanta el inmueble del colegio jesuita, se alcanza a ver su estructura de piedra a la distancia. Los muros policromados del edificio en tonos naranjas, amarillos, blancos, así como los contornos negros, posiblemente contribuían a divisar el asentamiento que además sirvió para el abastecimiento de las misiones y colegios jesuitas norteños (figura 2).

Así, es factible pensar que el resto del conjunto también estaba policromado; tanto el arquitecto Peza como la restauradora Rossell han encontrado vestigios en la fachada del templo de San Francisco Javier.

²⁰ Miguel Vallebuena, "Aproximación histórica del Camino Real de Tierra Adentro", en *El Camino Real de Tierra Adentro. Travesía histórica y cultural al septentrión novohispano*, Durango, Gobierno del Estado de Durango, 2011, p. 48.

²¹ Vid. *Cinco siglos de identidad cultural viva. Camino Real de Tierra Adentro. Patrimonio de la Humanidad*, México, Secretaría de Cultura-INAH / Gobierno del Estado de México, 2016.



Figura 2. Vista del Museo Nacional del Virreinato desde la Autopista México-Querétaro. Fotografía de Alejandra Cortés Guzmán.

La presencia de pintura mural en exteriores debió haber sido generalizada en el inmueble. Estos descubrimientos resultan fundamentales como punto de partida para las investigaciones que tendrán que irse completando con el tiempo. En este sentido, las intervenciones paulatinas del inmueble, fundamentales como parte de la conservación del monumento, seguirán brindando oportunidad para analizar la pertinencia de su restitución. Tal fue el caso de la recuperación de la superficie pictórica de las fachadas en el patio de la hospedería, que se logró a partir de los trabajos de restitución de aplanados que practicó la Coordinación Nacional de Obras y Proyectos en 2016. La pintura mural descubierta reveló el uso de un delineado negro para representar sillares simulados sobre la piedra, que quedaron expuestos y ahora ofrecen una lectura distinta de ese patio destinado a recibir a los peregrinos (figura 3).



Figura 3. Patio de la Hospedería con la pintura mural de los sillares. Fotografía de Alejandra Cortés Guzmán.

Pasarela para recorrido por las tres capillas de la Casa de Loreto

Otro de los aspectos en los que el proyecto de intervención del camarín de la Virgen impactó de manera directa al público fue la posibilidad de un nuevo recorrido que expusiera las tres capillas que integran el conjunto de la Casa de Loreto, con las condiciones de conservación necesarias para el espacio y las obras que lo integran. Para lograrlo fue primordial la renovación de la pasarela que se había colocado en la década de los noventa, y que únicamente cubría la longitud de los corredores.

En este sentido, resultaron oportunas las revisiones historiográficas que llevó a cabo Verónica Zaragoza respecto del significado de este espacio y su relación con los propósitos de la Compañía de Jesús. Recordemos que, para esta Orden, tanto la Casa de Loreto como el relicario de San José tenían el carácter de “lugares de reliquias”.²² En ambos, los peregrinos que llegaban a Tepetzotlán podían tener la experiencia de la “composición viendo el lugar” que constituía el sentido ignaciano de la vida espiritual, mediante la visualización de la réplica de la Casa

de Nazaret (la Casa de Loreto), lugar de la Encarnación de Jesús.

Verónica Zaragoza halló y estudió un documento inédito localizado en el Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, el cual permite abundar en el conocimiento sobre Pedro Medina Picazo y su familia, benefactores que costearon la construcción del templo.²³ Zaragoza analizó además la vinculación con la edificación de la Casa de Loreto en 1679-1680, cuyas medidas habían sido traídas por el padre Zappa desde Italia para ser levantada de manera paralela a la iglesia. La equiparación del “traslado” de las medidas con el propio milagro de “traslación” de los ángeles que había salvado la casa de profanación en 1291 le confería el carácter de reliquia, pues representaba poder estar en uno de los sitios de Tierra Santa. En el relicario era posible constatar la presencia de un fragmento de la túnica de san José llegada a Nueva España en 1578.²⁴

Con la intención de ofrecer al público la posibilidad de seguir el recorrido original de un peregrino en el siglo XVIII, se abrió el paso a la Casa de Loreto para dar continuidad a la estructura de la pasarela y comunicar las dos puertas que flanquean su nave. Aunque no se tiene certeza de cómo debió haber sido cuando los peregrinos acudían a Tepetzotlán, la presencia de las dos puertas al final de cada uno de los corredores laterales que dan acceso al camarín, y que ahora permanecen abiertas, llevó al equipo a reflexionar sobre su función en el siglo XVIII. El proceso de restauración comprobó la hipótesis de que estaban pensadas para permanecer cerradas, observación a la que se llegó tras reintegrar la decoración

²³ Verónica Zaragoza, “Pedro de Medina Picazo S.J., insigne benefactor”, *Boletín de Monumentos Históricos*, 3a época, núm. 43, mayo-agosto 2018, pp. 137-153.

²⁴ Vid. Mónica Martí Cotarelo, “El relicario de San José”, en *Tepetzotlán: la vida y la obra en la Nueva España*, 2ª ed., México, Conaculta / Museo Nacional del Virreinato / Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato / Fundación Bancoamer, 2003, pp. 155-156.

²² Vid. Clara Bargellini, “Lugares de reliquias: la Capilla de Loreto y el Relicario de San José”, en Alma Montero Alarcón, *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*, Toluca, México, INAH / Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal-Gobierno del Estado de México, 2011, pp. 199-212.



Figura 4. Puertas del camarín cerradas desde los pasillos laterales de la Casa de Loreto. Fotografía de Alejandra Cortés Guzmán.

de la cara que da hacia el pasillo y que es lo que verían los peregrinos. Esta conclusión no resultaba sorprendente debido a que mantenía coherencia con la función de un camarín como “recámara” de la imagen que se veneraba en el fanal y que, por lo tanto, el acceso a ella estaba restringido sólo a los religiosos para realizar los cambios de vestimenta y accesorios cuando salía en procesión (figura 4).

Dentro del debate interdisciplinario que caracterizó el proyecto, una de las discusiones que tuvo lugar fue la posibilidad de mantener las puertas cerradas para que el visitante comprendiera la función del espacio y compartiera las sensaciones de los peregrinos en aquella época; sin embargo, la orientación de la CNME llevó a descartar esta opción y a dar prioridad a

la misión de difusión del patrimonio que tiene el INAH, y así garantizar el acceso a sitios privilegiados para poder disfrutar de un recinto museístico que por misión institucional es de carácter público.

El nuevo diseño de la pasarela que se colocó cumple así con el objetivo de dar acceso a uno de los pocos camarines novohispanos que se conservan en la actualidad, al tiempo de lograr los objetivos de conservación que garantizan la visita al espacio a largo plazo. La solución aplicada facilita la evaporación de humedad procedente del subsuelo y detiene la formación de cristales de sales en la cerámica del piso, que es un valioso ejemplo del trabajo de azulejo en el siglo XVIII. La estructura diseñada por el arquitecto Mondragón, en conjunto con el museógrafo del museo, Diego Gaytán Mertens, y la asesoría de Rossell y Peza, se planeó para que tuviera tanto una ligereza necesaria que no sobrecargara el piso e impidiera contacto con la superficie mediante protecciones de neopreno en los soportes, como la visibilidad indispensable para apreciar su belleza. Se buscaron materiales, colores y texturas que compitieran lo menos posible con el inmueble, al tiempo de impedir el contacto de la estructura con los muros (figuras 5, 6 y 7).

La solución propuesta permite al visitante caminar por los pasillos y admirar de cerca la sencillez de la casa, lo cual se ve reforzado por lo estrecho del espacio. Tal circunstancia, que podría percibirse de manera adversa para la comodidad del público, contribuye a que se perciba la experiencia que tenían los devotos de la pobreza de la Casa de Nazaret, asociada al carácter simbólico que buscaba transmitir la Compañía de Jesús respecto “a las virtudes de la humildad y de la obediencia, esenciales en la historia de la Encarnación, desde la humildad de Dios que se hizo hombre hasta la obediencia de María que aceptó ser su madre”.²⁵

²⁵ Clara Bargellini, *op. cit.*, p. 205.



Figuras 5, 6 y 7. Pasarela colocada en pasillos laterales e interior de la Casa de Loreto. Fotografías de Alejandra Cortés Guzmán.

Como se mencionó desde el inicio, el cambio de uso de un monumento conlleva el riesgo de que surjan contradicciones en cuanto a su adaptación al momento de concretar su conservación. Por ejemplo, en este caso, se suscitó la imposibilidad de tocar los muros con la estructura incorporada, ello por el lineamiento dictado por la CNMH, y además, la estrechez del espacio imposibilitó la colocación de un barandal anclado a los muros. Esto es parte de las limitaciones que imponen los monumentos históricos frente a las necesidades de accesibilidad. Por tanto, en el futuro es necesario seguir analizando la adaptación de esta estructura para dar mayor sensación de seguridad al paso, sin afectar las condiciones de conservación requeridas.

Iluminación natural en el interior del camarín

Otra recuperación histórica del inmueble que se logró gracias al trabajo interdisciplinario, fue resultado de la restitución de la iluminación original del camarín por medio de la sustitución del alabastro que se había colocado en las ventanas en la década de 1960; ese elemento se reemplazó por un vidrio translúcido similar al que tuvo en el siglo xviii, el que se descubrió en la ventana del muro norponiente, la cual estaba cubierta por un elemento

agregado posiblemente a finales del siglo xix o principios del xx. Este hallazgo permitió también recrear en las ventanas el emplomado original.

Los trabajos también confirmaron que eran ocho las ventanas, en correspondencia lógica con la planta octagonal, en lugar de las siete que hasta el momento eran visibles. A partir de la sustitución de materiales, la luz cambió notablemente y, por lo tanto, resaltó el brillo y los colores de los retablos, esculturas, estucos y pinturas del interior, con lo que se incrementó de manera significativa la sensación de calma y la exaltación emotiva que genera este espacio dedicado a la glorificación de María:

Todo dirige la atención hacia la cúpula en la cual está representada de nuevo la glorificación de María, aquí en su ascensión al cielo entre ángeles, en presencia de los apóstoles y cuatro santos jesuitas, acompañados por representantes de los pueblos del mundo.²⁶

Por lo anterior, se decidió eliminar las fuentes de iluminación artificial para dar paso a la percepción estética de la luz natural y su significado simbólico dentro del espacio (figura 8).

²⁶ *Ibidem*, p. 212.



Figura 8. Luz en el interior del camarín. Fotografía de Alejandra Cortés Guzmán.

Nuevos datos para la cronología del Colegio de Tepetzotlán

Los hallazgos descritos derivaron en la necesidad de repensar la cronología del inmueble y emprender una investigación profunda de fuentes, tarea que estuvo a cargo del arquitecto Peza, quien comparó la información preexistente con los nuevos datos que pudo deducir durante la intervención.²⁷ El resultado es una cronología que sirve de punto de partida para abrir nuevas líneas de investigación, ya que los datos que aporta no sólo se limitan al camarín de la Virgen, sino que abarcan otros espacios del colegio, principalmente el templo de San Francisco Javier. En este sentido, es valiosa la relación entre ambos, al confirmar la autoría de Miguel Cabrera de los ocho retablos que actualmente se aprecian en el camarín, al igual que los 10 que se habían colocado en la nave de la iglesia entre 1750 y 1758. La hipótesis ya había sido mencionada por la doctora Consuelo Maquívar y es oportunamente comentada en el texto de su autoría incluido en la publicación que se editó con

²⁷ Ricardo Peza, "Etapas constructivas del templo de San Francisco Javier de Tepetzotlán (1670-1764)", *Boletín de Monumentos Históricos*, 3a época, núm. 43, mayo-agosto 2018, pp. 154-175.

motivo de la restauración de 2016, la cual es una valiosa memoria del proyecto.²⁸

Conclusiones

El proyecto del camarín de la Virgen, en 2016, las obras del patio de la hospedería y las excavaciones arqueológicas que se practicaron en las áreas aledañas ese mismo año fueron una respuesta a necesidades específicas de conservación del inmueble; sin embargo, en todo momento se ponderó el impacto directo con el público, al ser un espacio de visita cultural y turística nacional e internacional. Este reto significó insertar el proyecto de restauración dentro de un engranaje museológico más amplio, lo cual conjugó el análisis técnico, científico y académico que aportan disciplinas como la restauración, la arquitectura, la historia y la arqueología, con los requerimientos museográficos del recinto como espacio de vivencia y comunicación.

Los trabajos arrojaron un cúmulo de datos valiosos para la documentación e interpretación que no sólo rebasaron los confines de los espacios intervenidos, sino los límites cronológicos de los periodos acotados. Entre ellos fue muy valioso profundizar en el conocimiento sobre el sistema hidráulico original para revertir las adecuaciones que lo modificaron durante su adaptación como museo, con lo que pudo detenerse el deterioro. El conjunto construido por los jesuitas se basaba en las pendientes naturales en la topografía del terreno para aprovechar canales subterráneos y aguas rodadas que irrigaran las distintas áreas según las necesidades.

Por lo tanto, en cualquier intervención de este inmueble es fundamental entender que dicho sistema es parte integral del conjunto arquitectónico y, por lo tanto, está estrechamente ligado a su adecuada conserva-

²⁸ María del Consuelo Maquívar, "Una alhaja transportada por los ángeles: la Casa de Loreto y su camarín en Tepetzotlán", en María del Consuelo Maquívar *et al.*, *op. cit.*, 2018, pp. 25-58.

ción. Se trata de un “edificio inteligente”, como lo ha llamado Mónica Martí, al estudiar los espacios concebidos por la Compañía de Jesús en Tepotzotlán.²⁹

Los trabajos de mantenimiento y restauración, así como los rescates y salvamentos arqueológicos emprendidos en el inmueble en décadas anteriores ya se habían enfocado a la relevancia del sistema hidráulico.³⁰ Tal es el caso de la intervención practicada en el atrio de los Olivos con el fin de crear un espacio adecuado para la recepción de los visitantes del museo, además de mejorar el ingreso de los feligreses a la iglesia de San Pedro que se encuentra a un costado.³¹ Además de lograr la adaptación funcional a las necesidades de uso actual, se procuró la rehabilitación del sistema de aguas rodadas.³² El conocimiento obtenido en aquel momento, aunado a

la información actual, ayudará a seguir develando la complejidad de este inmueble jesuita, y contribuirá a su preservación a largo plazo.

Como resultado de este proyecto se estableció un Seminario de Investigación Interdisciplinar sobre el Colegio de Tepotzotlán, el cual dio inicio a partir de enero de 2017, con carácter permanente, y con el fin de documentar y dar seguimiento al avance en el conocimiento del inmueble.

La complejidad del conjunto arquitectónico del Colegio de Tepotzotlán y sus condiciones actuales como monumento-museo seguirán brindando oportunidades para continuar labores de conservación, restauración y adaptación museográfica, en los que la práctica de la interdisciplina tendrá mucho que decir.



²⁹ Mónica Martí Cotarelo, “Arquitectura jesuita para la formación: noviciado y juniorado en el Colegio de Tepotzotlán”, *Dimensión Antropológica*, año 17, vol. 49, México, mayo-agosto de 2010.

³⁰ Las principales intervenciones se concretaron entre 1986 y 2002, y contaron con la participación de la arqueóloga Reyna Cedillo, quien practicó excavaciones en diversas áreas, con las cuales obtuvo hallazgos que arrojaron información sobre los vestigios prehispánicos, además de datos relativos a las primeras etapas constructivas franciscanas. *Vid.* Reina Cedillo Vargas, “Exploraciones arqueológicas en el Museo Nacional del Virreinato”, tesis de licenciatura, ENAH-INAH, Ciudad de México, 2016. Las exploraciones se llevaron a cabo en cuatro etapas en espacios como la llamada “bodega de perros”, el patio de las bodegas, el claustro de naranjos, el patio de la enfermería, el patio de los aljibes y el atrio de san Pedro o de los Olivos.

³¹ Mónica Martí Cotarelo, “Procesos de restauración del edificio que alberga al Museo Nacional del Virreinato”, *Boletín del Museo Nacional del Virreinato*, nueva época, núm. 15, Tepotzotlán, noviembre-diciembre de 1994, p. 14.

³² Las aguas rodadas se refieren al sistema de riego que data de la época prehispánica, el cual, en tiempos de seca, abastece a la región con el agua proveniente de presas y ríos cercanos que corren por acequias. *Vid.* Ivonne Arámbula, “Rehabilitación del atrio de San Pedro, hoy Atrio de los Olivos”, *Boletín del Museo Nacional del Virreinato*, nueva época, núm. 13, Tepotzotlán, julio-agosto de 1994, pp. 8-13.

Mónica Silva Contreras,
*Concreto armado, modernidad y
 arquitectura en México. El sistema
 Hennebique 1901-1914*, México,
 Universidad Iberoamericana, 2016

María de Lourdes Díaz Hernández*



Interesarse en los procesos constructivos de la arquitectura y sus materiales de construcción era, hace más de diez años, asunto de especialistas en tecnología, cálculo de estructuras y resistencia de materiales. Aspectos de la arquitectura, sí, pero poco atractivos para quienes se dedicaban a explicar su diseño y la organización de los espacios habitables, considerados entonces elementos relevantes para su apreciación. La tendencia dominante a reconocer los estilos artísticos y la habitabilidad de los espacios interiores —entendida esta úl-

tima como las condiciones de comodidad, funcionamiento y bienestar para los usuarios— hicieron que los aspectos técnicos parecieran secundarios para conocer la historia, evolución o el progreso de la arquitectura.

La década de 1990 fue puntual para la reinterpretación histórica de la arquitectura en México en muchos sentidos, pues a partir de entonces y en las siguientes décadas hubo una especial mirada a etapas, momentos, corrientes, personajes, regiones y temas del pasado poco considerados dentro de las genealogías históricas dominantes. Las revisiones también se extendieron a los discursos, textos y fuentes históricas, lo que

conllevó al rescate de planos, libros, documentos, periódicos y revistas de época, básicos para las revisiones del siglo XIX. Pocas incursiones a la técnica constructiva se habían emprendido entonces. Por ejemplo, se pueden mencionar los capítulos de los libros: “La construcción”, en *Arquitectura del siglo XIX*, de Israel Katzman (México, UNAM, 1973); “El concreto armado”, en *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, de Enrique de Anda Alanís (México, UNAM, 1990), o “Las nuevas tecnologías”, capítulo coordinado por Carlos González Pozo, en *La arquitectura mexicana del siglo XX* (Fernando González Gortázar, coord. gral., México,

* Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Conaculta, 1994), por citar algunos. Esos textos mostraban ya cuán determinantes son los aspectos constructivos en la historia para entender las prácticas y las formas de la arquitectura. Es en este contexto que inicia la carrera de Mónica Silva, quien es egresada de la Universidad José María Vargas de Caracas, Venezuela, y cuya formación complementa como maestra en historia de la arquitectura y doctora en arquitectura por la Universidad Central de Venezuela. Su tesis de doctorado “Estructuras metálicas en la arquitectura venezolana 1874-1935, el carácter de la técnica”, publicada en el 2009 por Ediciones FAU, pudiera considerarse su despunte como investigadora especializada, ya que después, una vez instalada en México, presenta el proyecto “Los sistemas constructivos de la arquitectura mexicana de inicios del siglo xx”, para desarrollarlo en su estancia sabática en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en el 2010; investigación que deriva en el libro que aquí se reseña.

Ahora se puede reconocer a la historia de la construcción

arquitectónica como una rama del conocimiento y se reconoce también a los investigadores especializados en el tema cuyas carreras se han ido forjando a la par que la construcción se ha adentrado en la historia de la arquitectura. Mejor dicho, carreras como la de la doctora Silva Contreras han posicionado a la construcción en un nicho especializado del conocimiento, de tal forma que, para comprender y hablar de arquitectura, de sus espacios habitables y de su habitabilidad, es preciso tener en consideración los materiales, los sistemas y los procesos constructivos que los hacen posibles. No se puede explicar aquéllos sin incluir a estos últimos.

Hace 10 años, sin embargo, el aparato crítico y la metodología para tratar el tema eran escasos, como hemos anotado. El punto de partida de Mónica Silva fue la convicción de que el desenvolvimiento de la técnica constructiva hizo posible la expresión de la arquitectura moderna del siglo xx. Este hilo conductor la remontó a los orígenes del concreto armado, a mediados del siglo xix, y gra-

cias al interés del medio académico por la modernidad de aquel siglo, fue adentrándose a las fuentes históricas disponibles: a los documentos de los archivos de las escuelas de ingeniería y arquitectura de la Ciudad de México, a las revistas como *El Arte y la Ciencia*, y a los periódicos de la época, en los que se difundieron las propiedades del concreto armado; principalmente acudió a los archivos de la Casa Hennebique, ubicada en París, donde pudo obtener gran parte de la información que nutre los capítulos del libro. Así, la investigadora descubre el mundo de relaciones empresariales, negocios, avances científicos y la ideología moderna, que hizo posible el concreto armado y su aplicación a las edificaciones de México en los últimos años del siglo xix y los primeros del xx, antes, mucho antes de las primeras manifestaciones funcionalistas del Movimiento Moderno de la arquitectura en Latinoamérica. El resultado de todo ello es una significativa investigación recopilada en cinco capítulos, una introducción, dos anexos y la bibliografía consultada.

La mirada transversal a los acervos, documentos, periódicos y revistas definieron los temas de los capítulos, pues más que una organización cronológica prevalece la identificación de las situaciones de los personajes que inventaron el sistema, su introducción al mercado y las maneras como fue empleado en las primeras edificaciones de México, Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. A través de una narrativa fundamentada, nos muestra en los capítulos “II. La llegada del Betón Armé a México” y “ III. El escenario para el uso del *Système Hennebique breveté*”, cómo el concreto armado se hallaba en franca experimentación y los arquitectos e ingenieros mexicanos, al igual que sus colegas en el extranjero, lo ensayaban en sus edificaciones, reportando a la casa matriz Hennebique, entre otras, sus hallazgos y limitaciones. De igual forma nos hace ver que el éxito del sistema se debió a las estrategias empresariales de quienes lo patentaron, pues la combinación del concreto con el acero no fue producto de un inventor, François

Hennebique, como solíamos pensar, sino de varios que competían entre sí para garantizar la mayor resistencia del sistema y la más rápida forma de aplicarlo en las obras, pues de ello dependía su comercialización. Estos constructores pioneros en el uso del sistema tejieron una red internacional de profesionistas que a través de congresos, conferencias y artículos en revistas especializadas difundieron sus experiencias, algunos entablaron debates y escribieron artículos en contra del nuevo material, ya que también se habló de sus desventajas en muchos sentidos. De ahí que los mexicanos conocerían las opiniones y experiencias de sus colegas en Madrid, Francia, Uruguay y Argentina, por citar algunos países, retroalimentando así el conocimiento del sistema constructivo y propiciando su perfeccionamiento. La atención a las asociaciones de profesionistas que empleaban en exclusiva las patentes, las agencias comerciales y los concesionarios que difundieron las propiedades del concreto en varios países son aspectos empresariales poco tratados en

nuestras historias de la arquitectura, pero importantes hoy en día para entender la complejidad de introducir nuevos materiales y sistemas constructivos al mercado.

El sistema que revolucionaría la arquitectura y la construcción del siglo xx, así como sus fundamentos, no hubiera sido posible si no se hubiera ensayado en países como el nuestro, donde el reto era, y sigue siendo, proporcionar más resistencia al suelo fangoso de la capital y a las estructuras de los edificios para soportar los efectos de los sismos. Los arquitectos e ingenieros mexicanos tienen un papel protagónico en esta historia compartida, porque probaron las propiedades del nuevo sistema en las cimentaciones, plataformas y pilotes, combinándolo con columnas y entrepisos de hierro. “Desde abajo hacia arriba, cómo se construye un edificio”, nombre del capítulo III, es una reconstrucción documentada del uso del concreto armado en todos los elementos de una edificación, desde los estructurales hasta los decorativos, desde los colados en sitio a los prefabricados importados de

Europa, del que se aplicó a una vivienda al que se empleó en las obras del drenaje de la capital de México en 1910.

En esta historia del concreto armado, Miguel Rebolledo, Ángel Ortiz Monasterio, Nicolás Mariscal, Miguel Ángel de Quevedo, Genaro Alcorta, Samuel Chávez, Manuel Torres Torija, entre otros, son los actores principales; ellos representan la vanguardia arquitectónica en el país, porque desde 1901 consideraron en sus obras y proyectos el nuevo sistema, dando vida a una serie de edificaciones que desafortunadamente han pasado casi inadvertidas en las historias de la arquitectura, por lo general atentas más a los estilos artísticos a sus tendencias de diseño. ¿Qué une al Palacio de Hierro (remodelación 1908), con el edificio Escandón (1908), la iglesia de la Sagrada Familia (1902), la Escuela Nacional Preparatoria (1912, hoy museo de San Idelfonso), la ferretería El Candaño (1906) en Mérida, Yucatán, o algunas casas de la alcaldía Azcapotzalco, de las colonias Juárez y Santa María la Ribera? Que fueron el campo de expe-

rimentación del sistema constructivo que se estudia en este libro, y aún perviven. Detrás de sus ropajes neocoloniales, neogóticos, neobarrocos, eclécticos, se ocultan delgados muros, esbeltas columnas, losas, bóvedas y pórticos rígidos de concreto armado que dejarían boquiabierto a cualquier constructor de hoy en día. Estas y otras obras pocas veces han mostrado sus estructuras y, por tanto, es difícil advertir el uso del entonces nuevo material, situación expuesta en “La expresión del sistema estructural y el carácter de la arquitectura”, capítulo IV; pero gracias al material iconográfico del libro podemos observarlas por primera vez. Fotografías, planos, esquemas, dibujos y reproducciones de anuncios revelan al lector los avances técnicos que había entonces e hicieron posible el levantamiento de obras simbólicas de la modernidad arquitectónica. Gracias a este material además entendemos la relevancia cultural del concreto armado en su momento y ahora para la historia de la arquitectura y de la construcción.

La recapitulación e interpretación de los hechos no sólo dan cuerpo a los capítulos principales del libro; una investigación como la que se tiene en manos no inicia sin cuestionar aquello que se ha dicho del tema y por qué, de ahí la afortunada decisión de incorporar los anexos 1 y 2: “Un análisis de la historiografía sobre el concreto armado en la primera década del siglo xx” y “Proyectos del sistema Hennebique en México 1900-1910”, este último consistente en una tabla que contiene la clasificación de las obras proyectadas y ejecutadas con el registro del año, nombre de la obra, propietario y fuente de la información. Ambos anexos son valiosos materiales para quienes quieran continuar los estudios sobre la historia de la construcción arquitectónica. “Las posibilidades de investigación en este terreno no se agotan con el presente trabajo que ha permitido, apenas, definir con claridad una línea de investigación en la arquitectura del siglo xx en México”, nos señala la “Introducción” del libro, a lo que agregaríamos que el camino ya está trazado.

Al finalizar la lectura se queda uno con la satisfacción de conocer de otra manera este material frío, gris, duro, compuesto de arena, grava, cemento y acero, así como las edificaciones donde se ha aplicado; entender de manera humana este material tan común hoy en día (casi con seguridad nuestras casas están edificadas con concreto armado) y visualizar facetas de su invención jamás imaginadas. Porque

si bien se trata de un sistema constructivo cuyas propiedades de resistencia a la tensión y compresión se fueron perfeccionando en pruebas de laboratorio controladas, y mediante ensayo y error en las obras — así lo anota la autora—, lo cierto es que su buena fortuna se debió también a la difusión, propaganda y publicidad en revistas especializadas y periódicos dirigidos a consumidores más amplios, adentrándose así

en el imaginario colectivo del siglo xx.

Con este libro, Mónica Silva Contreras consolida a la historia de la construcción arquitectónica como una línea de investigación, y a ella como una de sus puntales; de igual manera, a la Universidad Iberoamericana como institución académica comprometida con la divulgación del conocimiento de la historia y, por supuesto, de la cultura general.



Alicia Leonor Cordero Herrera,
*Felipe Cleere, oficial real, intendente
 y arquitecto entre la Ilustración y
 el despotismo, México, Secretaría
 de Cultura-INAH, 2017*

Jaime Cuadriello*



194 |

La autora de *Felipe Cleere, oficial real, intendente y arquitecto entre la Ilustración y el despotismo*, ha hecho una contribución original, exhaustiva y sustantiva, por partida triple: el análisis regional y social en dos centros mineros claves en la producción de la Nueva España; el análisis arquitectónico y de su lenguaje simbólico en la segunda mitad del siglo XVIII, y el estudio de un funcionario-arquitecto situado en la coyuntura de las transformaciones económicas y sociales que propiciaron las reformas borbónicas. Hasta ahora, Cleere había sido un sujeto

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

que estaba desdibujado —incluso como intendente—, no digamos como creador y traicista, también denostado por la historiografía del arte: un simple aficionado a la construcción carente de herramientas técnicas y teóricas. Este libro, por el contrario, nos revela el múltiple perfil de un artista-funcionario adelantado a su tiempo, mucho más inquieto y complejo de lo que hubiéramos imaginado; no el segundón cortesano que describía Francisco de la Maza en su libro sobre el arte colonial en San Luis Potosí.

Esta publicación es fruto de una ingente búsqueda en archivos de México, San Luis Potosí, Zacatecas y España, que

reconstruye la trayectoria de este personaje, de familia irlandesa y nacido en Madrid, y que pudo embarcarse en el cortejo del virrey marqués de las Amarillas rumbo a la Nueva España. Dudo que otro arquitecto novohispano haya sido estudiado con esta visión integral y totalizadora de su quehacer político y artístico, que goce de una monografía que permita apreciar su impresionante obra pública en la ciudad de San Luis Potosí, donde ejecuta, por primera vez, una política de reforma urbana que será más visible a partir de la década de 1770 en el resto del virreinato. El esfuerzo documental que ha hecho Alicia Cordero no es

meramente informativo y descriptivo; su trabajo honra con creces un compromiso disciplinar con la historia social del arte y demuestra la posibilidad de escribir un relato de la arquitectura de manera integral –en clave política, cultural y simbólica– y más allá de los esquemas formalistas o calificativos con que ocurren, a menudo, las publicaciones en este campo. No se desentiende de caracterizar las complejas formas de un lenguaje ecléctico y a la vez fuertemente arraigado al entorno regional: sus cuatro grandes edificios potosinos son un caleidoscopio espacial y funcional que representan sendas tipologías arquitectónicas plenamente modernas y confluentes de distintas necesidades y géneros.

Por su capacidad de descripción e interpretación de las formas tectónicas y el rescate del significado de los contenidos, este libro rebasa la expectativa de una monografía convencional, circunscrita al personaje y su catálogo de creaciones; en cambio, a partir de cada monumento, la autora traza un vívido cuadro de la historia social y regional empleando “el ojo

de la época”. En sus páginas se discuten autoría, formación, condiciones urbanas, intencionalidad, tecnología, tipología, función, el lenguaje ornamental, los significados figurativos y también aventura, en lo posible, la recepción de los espacios de cada edificio. Nos expone así un relato de dimensión amplia, explorando, como buena historiadora del arte, la relación dialéctica entre documento y monumento o viceversa: un edificio puede ser en sí mismo una fuente de información y a la vez un lugar de la memoria. El libro logra determinar los alcances de un lenguaje estilístico local, en medio de una ciudad de San Luis Potosí escindida y lastimada (por la represión política luego de la expulsión de la Compañía de Jesús y la naturaleza adversa propia de su entorno árido y caluroso). La *urbs* potosina se modernizó gracias a la visión del arquitecto, luego de la sublevación popular, dotando al espacio público de un lenguaje que trasmite, a cabalidad, la idea de la administración borbónica y su Estado benefactor, pero controlador: orden y policía; abasto

y confinamiento; regeneración e higienismo; y, no hay que olvidar el orgullo criollo por su acendrada devoción guadalupana, que cristalizó en un edificio magnífico y vistoso, peculiar del derroche minero y su identidad político-religiosa. Más allá de que Cleere fuera el brazo político y ejecutor del férreo ministro José de Gálvez, sin duda este personaje se supo penetrar con las bases y los intereses locales para dar expresión cultural a una nueva *civitas*, ilustrada desde el ayuntamiento y su política edilicia —una de las más consolidadas—, resurgida en el norte de la Nueva España. En verdad no hay otra ciudad que entre 1765 y 1780 haya transformado y reconfigurado así su perfil urbano y social.

Esta relación entre documento y monumento permite a la autora tratar problemáticas más complejas del entramado social y político de aquella época y entender la yuxtaposición de las propuestas estéticas que convergían en cada tipo de edificio. Por ejemplo, la Real Caja no sólo debía ser un ámbito palaciego sino también un baluarte y un espacio fabril; la

alhóndiga, por su parte, era un programa que debía cumplir, por medio de sus bóvedas, el almacenamiento salubre y ventilado de los granos, al tiempo que asegurara la estabilidad social de la ciudad.

Ya verá el lector cómo Cleere es un creador racional y visionario que anticipa y perfila los tiempos por venir, un administrador y constructor que configura “el rostro urbano, como dijimos, del Estado borbónico”, pero que también satisface las expectativas del gusto local y sus demandas de identidad criolla: el santuario guadalupano, extramuros de San Luis Potosí, no tuvo competidor posible, luego de que tantas otras ciudades erigieron sus correspondientes lugares de peregrinación para hacer patente el patronato y el

protectorado jurado a la Virgen Morena, en 1746. La enjundia y la escala monumental de este edificio, los secretos simbólicos que encierra su portada-retablo y su emplazamiento como punto focal de una calzada procesional, dejan ver que el cabildo de la ciudad quería mostrar su pertenencia patriótica y ostentar, a manera de un exvoto, que la Virgen de Guadalupe era el más seguro baluarte contra todo desastre natural, social y de salud. El lector hallará, en suma, una propuesta renovadora para estudiar los usos de las tipologías arquitectónicas en el crepúsculo del antiguo régimen y en la alborada de la modernidad, una tesis que explica uno de los problemas más difíciles para responder en el trabajo de todo historiador del arte: la expresión de un len-

guaje desde su propio contexto y la necesaria recepción de la obra entre los habitantes de una ciudad señalada por la violencia y la pacificación, la regeneración urbana y la nueva política de exacción colonial; el solo título de este libro ya es una metáfora, muy completa, del gran relato regional y cultural que evoca. *Felipe Cleere, oficial real, intendente y arquitecto entre la Ilustración y el despotismo*. Puede decirse que este contundente y polifacético libro es un gran teatro en el que se suceden los acontecimientos (históricos) y desfilan los monumentos (artísticos), y en el que puede mirarse a los actores sociales representando un libreto tan pautado por la ocurrencia del tiempo como sorprendente en la configuración del espacio.



1. La Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, a través de la Subdirección de Investigación, invita a todos los investigadores en antropología, historia, arquitectura y ciencias afines a colaborar en el *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, con el resultado de investigaciones recientes que contribuyan al conocimiento, preservación, conservación, restauración y difusión de los monumentos históricos, muebles e inmuebles de interés para el país, así como con noticias, reseñas bibliográficas, documentos inéditos, avances de proyectos, decretos, y declaratorias de zonas y monumentos históricos.
 2. El autor deberá entregar su colaboración en original impreso, con su respectivo respaldo en disco compacto (CD), USB o vía correo electrónico con su nombre, título de la colaboración y programa de captura utilizado. Deberá incluir un resumen no mayor de 10 renglones, un *abstract*, así como cinco palabras clave y *keywords*, que no sean más de tres de las que contiene el título del artículo.
 3. El paquete de entrega deberá incluir una hoja en la que se indiquen: nombre del autor, dirección, número telefónico, celular y correo electrónico, institución en la que labora, horarios en los que se le pueda localizar e información adicional que considere pertinente.
 4. Las colaboraciones no deberán exceder de 40 cuartillas, incluyendo ilustraciones, fotos, figuras, cuadros, notas y anexos (1 cuartilla = 1800 caracteres; 40 cuartillas = 72000 caracteres). El texto deberá presentarse en forma pulcra, en hojas *bond* carta y en archivo Word (plataforma PC o Macintosh), a 12 puntos y a 10 las citas, en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas), a espacio y medio. Las citas que rebasen las cinco líneas de texto, irán a bando (sangradas) y en tipo menor, sin comillas iniciales ni terminales.
 5. Los documentos presentados como apéndice deberán ser inéditos, y queda a criterio del autor modernizar la ortografía de los mismos, lo que deberá aclarar con nota al pie.
 6. Las ilustraciones digitalizadas deberán entregarse a un tamaño de 30 cm de ancho, en formato JPG o TIFF con una resolución de 300 DPI (píxeles por pulgada cuadrada) y deberán incluir pie de foto con autor o fuente.
 7. La bibliografía deberá incluirse como notas a pie de página; la primera vez que se cite la fuente consultada se incluirá la referencia completa. Los datos a consignar deberán ir separados por comas:
a) nombre y apellidos del autor; *b)* título de la obra en letras cursivas; *c)* tomo y volumen; *d)* lugar de edición; *e)* nombre de la editorial; *f)* año de la edición; *g)* página(s) citada(s).
 8. Las citas de artículos de publicaciones periódicas deberán contener:
a) nombre y apellidos del autor; *b)* título del artículo entrecomillado; *c)* nombre de la publicación en letras cursivas; *d)* número y volumen; *e)* lugar de edición; *f)* fecha y página(s) citada(s).
 9. En el caso de artículos publicados en libros, deberán citarse de la siguiente manera:
a) nombre y apellidos del autor; *b)* título del artículo entrecomillado; *c)* título del libro en letras cursivas, anteponiendo la preposición "en"; *d)* tomo y volumen; *e)* lugar de edición; *f)* editorial; *g)* año de la edición; *h)* página(s) citada(s).
 10. En el caso de archivos, deberán citarse de la siguiente manera:
a) nombre completo del archivo y, entre paréntesis, las siglas que se utilizarán en adelante; *b)* ramo, nombre del notario u otro que indique la clasificación del documento; *c)* legajo, caja o volumen; *d)* expediente; *e)* fojas.
 11. Las locuciones latinas se usarán en cursivas, del siguiente modo:
op. cit. = obra citada; *ibidem* = misma obra, diferente página; *idem* = misma obra, misma página; *cf.* = compárese; *et al.* = y otros.

Las abreviaturas se utilizarán de la siguiente manera: p. o pp. = página o páginas; t. o tt. = tomo o tomos; vol. o vols. = volumen o volúmenes; trad. = traductor; f. o fs. = foja o fojas; núm. = número.
 12. Los cuadros, tablas, gráficos e ilustraciones deberán ir perfectamente ubicados en el *corpus* del trabajo, con los textos precisos en los encabezados o pies, con la palabra "figura" y su número, y se incluirán en el CD o en el envío por correo electrónico, en archivo aparte. El texto no deberá presentar diseño editorial.
 13. Las colaboraciones serán sometidas a un dictaminador especialista en la materia.
 14. Las sugerencias hechas por el dictaminador o por el corrector de estilo serán sometidas a la consideración y aprobación del autor.
 15. Sobre las colaboraciones aceptadas para su publicación, la Coordinación Editorial conservará los originales; en caso contrario, de ser negativo el dictamen, el autor podrá apelar y solicitar un segundo dictamen, cuyo resultado será inapelable. En estos casos, el texto será devuelto al autor.
 16. Cada autor recibirá cinco ejemplares del número del *Boletín de Monumentos Históricos* en el que haya aparecido su colaboración.

* * *
- Las colaboraciones deberán enviarse o entregarse en la Subdirección de Investigación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, en la calle de Correo Mayor núm. 11, Centro Histórico, México, D.F., C.P. 06060, tel. 4166 0780 al 84, ext. 413016.
- Correo electrónico: boletin.cnmh@gmail.com

Índice

- Esplendor en la capilla de los terciarios franciscanos de Puebla | JESÚS JOEL PEÑA ESPINOSA
- Origen y evolución de los pasadizos cubiertos. Casos en España, México y Guatemala | ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL / ESTHER GUADALUPE DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ
- Entre San Miguel de Allende y Dolores Hidalgo (Guanajuato). La actividad constructiva del alarife Zeferino Gutiérrez Muñoz (1840-1916) | MARTÍN M. CHECA-ARTASU
- Esplendor deteriorado. Descripción y estado de conservación de la estructura de la mesa de sacristía dieciochesca del templo agustino de Salamanca, Guanajuato | MARTE GONZÁLEZ RAMÍREZ
- El Zócalo de la Ciudad de México. Historia y evidencias arqueológicas | ALEJANDRO MERAZ MORENO / GONZALO EMILIO DÍAZ PÉREZ / RUBÉN ARROYO ÁNGELES / RICARDO CASTELLANOS DOUNCE
- El antiguo almacén de El Puerto de Liverpool: un ejemplo de historia de la construcción, 1904-1905 | MARCELA SALDAÑA SOLÍS
- Una vivienda plurifamiliar del siglo XIX: República de Cuba núm. 32, Ciudad de México | PATRICIA VIRIDIANA SÁNCHEZ RAMÍREZ
- El salvamento de los monumentos de Nubia y el surgimiento del concepto de patrimonio mundial. Una revisión a 60 años de la campaña | MANUEL VILLARRUEL VÁZQUEZ
- La práctica interdisciplinaria a partir de la intervención del camarín de la Virgen de Loreto en Tepetzotlán | ALEJANDRA CORTÉS GUZMÁN



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

