

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 15 ENERO-ABRIL DE 2009

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
15



SOLENNE CORONACION DE YRIBIDE EN
LA CATEDRAL DE MEXICO DEL 31 DE JULIO
DE 1877





CONSUELO SÁIZAR

Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

ALFONSO DE MARIA Y CAMPOS

Director General

RAFAEL PÉREZ MIRANDA

Secretario Técnico

BENITO TAIBO

Coordinador Nacional de Difusión

AGUSTÍN SALGADO AGUILAR

Coordinador Nacional de Monumentos Históricos

HÉCTOR TOLEDANO

Director de Publicaciones, CND

SAÚL ALCÁNTARA

Director de Apoyo Técnico, CNMH

NATALIA FIORENTINI CAÑEDO

Subdirectora de Investigación, CNMH

BENIGNO CASAS

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

PORTADA: El baldaquino de Gerónimo de Balvás en escena que representa la Coronación de Iturbide. "SOLEMNE CORONACION DE YTURBIDE EN LA CATEDRAL DE MEXICO. DEL 21 DE JULIO DE 1822". Anónimo. Acuarela sobre seda, siglo XIX, 74.2 x 89.4 cm. Colección del Museo Nacional de Historia, INAH, núm. de inv. 10-230564 10-130907.
CONTRAPORTADA: Cristo de Tixa. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMP-C-Conaculta.

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.

BOLETÍN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS

Tercera época, núm. 15 | enero-abril 2009

CONSEJO EDITORIAL

Natalia Fiorentini Cañedo
Nuria Salazar Simarro
Concepción Amerlinck de Corsi
Leonardo Icaza Lomeli
Virginia Guzmán Monroy
Leopoldo Rodríguez Morales
Luis Alberto Martos López
Hugo Antonio Arciniega Ávila
Eloisa Uribe Hernández

CONSEJO DE ASESORES

Eduardo Báez Macías
Clara Bargellini Cioni
Amaya Larrucea Gárritz
Rogelio Ruiz Gomar
Constantino Reyes Valerio (†)
Lourdes Aburto Osnaya
Guillermo Tovar y de Teresa
Rafael Fierro Gossman
Javier Villalobos Jaramillo
Pablo Chico Ponce de León
Carlos Navarrete Cáceres
Luis Arnal Simón
Antonio Rubial

COORDINACIÓN EDITORIAL

María del Carmen Olvera Calvo
Ana Eugenia Reyes y Cabañas

Benigno Casas | *Producción editorial*

Héctor Siever y Arcelia Rayón | *Cuidado de la edición*

Sonia Cejudo Escamilla | *Corrección de originales*

Efraín Herrera | *Diseño de cubierta*

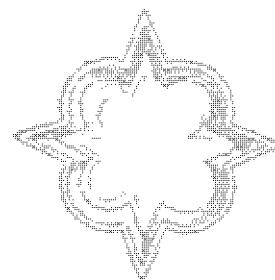
Rubén Cortez Aguilar | *Formación de interiores*

Primera época: 1978-1982 (núms. 1 al 8)

Nueva época: 1989-1991 (núms. 9 al 15)

Tercera época: 2004-

Boletín de Monumentos Históricos, publicación cuatrimestral, diciembre de 2008. Editor responsable: Héctor Toledano. Número de certificado de reserva otorgado por el Instituto Nacional de Derechos de Autor: 04-2008-012114371500-102. Número de certificado de licitud de título: (en trámite). Número de certificado de licitud de contenido: (en trámite). Domicilio de la publicación: Liverpool 123, 2do. piso, colonia Juárez, C.P. 06600, México, D.F. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Culhuacán, C.P. 09840, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios del INAH, Nautla 131-B, colonia San Nicolás Tolentino, C.P. 09850, México, D.F.



Índice

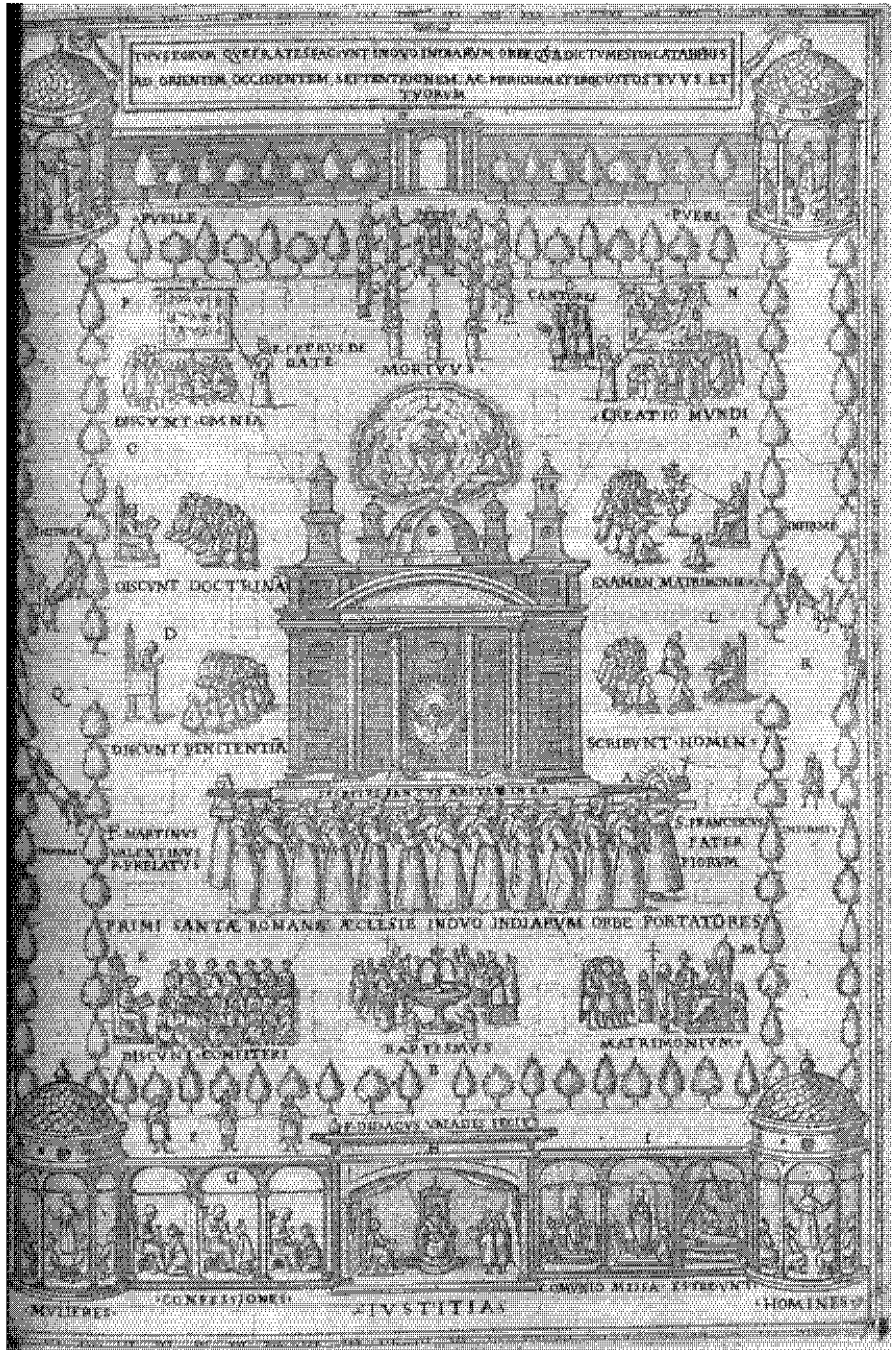
3 Editorial

ARTÍCULOS

- 5 Andalucía y la huella del Renacimiento en las catedrales de Indias. ¿Mito o realidad? | LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ
- 25 El convento femenino de Mérida, Yucatán | SERGIO GROSJEAN ABIMERHI
- 45 Imaginería ligera en Oaxaca. *El Taller de los grandes Cristos* | PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO
- 61 Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla | MARÍA ISABEL FRAILE MARTÍN
- 85 El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga (1810-1872) | NURIA SALAZAR SIMARRO
- 113 Los espacios para la manufactura de lana en la fábrica de San Ildefonso a finales del siglo XIX | GUSTAVO BECERRIL MONTERO
- 124 Guido Moebius y Las Fábricas Apolo. Un industrial alemán en Monterrey | ADRIANA GARZA LUNA Y ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL
- 141 El Centro Histórico de Xochimilco. Un espacio vulnerable | ARACELI PERALTA FLORES

NOTICIAS

- 157 “Échale un ojo a tus monumentos.” Programa de difusión de monumentos históricos a escolares adolescentes en centros históricos | CLAUDIA MORALES VÁZQUEZ
- 166 31 Aniversario del *Boletín de Monumentos Históricos* y develación de placas de los acervos de la CNMH | MARÍA DEL CARMEN OLVERA CALVO Y ANA EUGENIA REYES Y CABAÑAS



Página de la *Rethorica christiana*, de fray Diego de Valadés (1579).

Editorial

En este número palpitan los propósitos que animaron a los fundadores del *Boletín de Monumentos Históricos* a darle vida en aquel año de 1978. La publicación de trabajos de investigación a los que de otra manera no tendrían acceso tanto especialistas como estudiantes es hoy una tradición, que el conjunto de los ocho ensayos aquí incluidos afirma, a todas luces, cuando invita al lector a reflexionar sobre obras que por su elocuencia y significado conforman ese universo que se conoce como patrimonio nacional.

Un recorrido por diversas geografías, intencionalidades y miradas que tienen lugar desde el siglo XVI hasta el presente se concreta bajo la autoría de intelectuales que trabajan exhaustivamente en la reconstrucción de la historiografía y la iconografía de arquitecturas de intención religiosa o fabril, de esculturas de cuerpos moldeados en la carne misma del maíz y de pinturas que narran santorales de carácter local. La entrada se inaugura con la presencia de la Catedral de México y las disquisiciones de sus promotores y creadores sobre la impronta más apropiada de una obra de tal envergadura en tierras recién descubiertas, conquistadas y sus moradores en tránsito por una obligada evangelización. Historia que Luis Javier Cuesta reconstruye cuando interroga a la propia impronta sobre sus proporciones visibles e invisibles y desentraña los secretos que encierra el proceso de construcción, valiéndose de una dedicada investigación documental. A continuación Sergio Grosjean se adentra desde distintas perspectivas en la vida del convento de monjas concepcionistas fundado en la Mérida de un Yucatán apenas tocado por los españoles conquistadores. Su relato ameno y puntualmente documentado combina la reconstrucción de espacios ya inexistentes, con los juicios sobre la presencia de monjas, de mujeres, en esos nuevos mundos y recoge la dramática suerte que debieron vivir las religiosas con la aplicación de las Leyes de Desamortización del México ya independiente, y la afectación del edificio bajo los embates de esa misma legislación. Si Javier Cuesta pone en tela de juicio el hecho de que las construcciones de Indias fueran toda inspiración en las ya existentes en España y aboga por estudios

que rescaten más las influencias de las aportaciones novohispanas, Pablo Francisco Amador muestra, con erudición, como los Cristos de pasta de caña fueron llevados allende los mares para venerarse sobre altares españoles. Tal fue el aprecio y reconocimiento que en España se otorgó a las obras novohispanas creadas por artífices de los talleres de Indias como el que Amador llama: *Taller de los grandes Cristos*. En tanto a la pintura, un análisis puntual del lenguaje de Juan Rodríguez Juárez en sus obras de la Catedral de Puebla y el manejo de fuentes documentales permiten a María Isabel Fraile proponer el reconocimiento de otras pinturas que hay en el mismo recinto como propias de Juárez, aunque no estén signadas. En su recorrido recrea la presencia de los jesuitas y el homenaje brindado a la figura de Francisco Javier, su santo mexicano. Nuria Salazar narra la historia de “la permuta del Ciprés de Balbás por otro de corte académico”, que edificó Lorenzo Hidalga ahí en el espacio de la Catedral Metropolitana de la ciudad capital. El hecho se inscribe en los acontecimientos del México independiente, etapa de la historia cuya historiografía cultural se centra en el rescate de obras de carácter civil, dado el interés por configurar la historia de México como la nación que es en la actualidad, por lo que la acuciosa investigación de Salazar constituye una verdadera aportación al estudio del periodo. Ya en pleno siglo XIX, la presencia de las primeras fábricas se devela en el texto de Gustavo Becerril, quien se propone: “demostrar que a partir de documentos de carácter técnico se puede reconstruir un proceso productivo en determinado momento de la historia industrial en México”, y es así como se da a la tarea de precisar cómo fueron los espacios de la fábrica de San Ildefonso en que se manufacturó la lana. Un artículo más da cuenta de esta actividad fabril en México. Adriana Garza y Enrique Tovar escriben sobre la vida de Guido Moebius, alemán radicado en Monterrey y creador de Las Fábricas Apolo en pleno cambio del siglo XIX. Una historia de vida escrita desde la mirada y el buen juicio de los autores, quienes consideran que: “La historia de un inmueble debe ser valorada y entendida no sólo en su función estética, sino en la historia de quienes promovieron esa expresión, aspecto que determina el significado simbólico y el valor patrimonial.” Cierran los ensayos con la colaboración de Araceli Peralta, quien reflexiona sobre la vulnerabilidad del Centro Histórico de Xochimilco.

En la sección de noticias Claudia Morales da a conocer el programa que ha desarrollado la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, con el propósito de que la comunidad de escolares de la ciudad de México se involucre vivencialmente con los monumentos, de tal suerte que sean los alumnos de secundaria los mejores voceros y guardianes del patrimonio nacional que, en tanto les pertenece. Concluye la sección y el número la reseña de las editoras sobre el acto celebrado el pasado 22 de abril, con motivo de la conmemoración del “31 Aniversario del *Boletín de Monumentos Históricos* y la develación de placas de los acervos de la CNMH”.

Andalucía y la huella del Renacimiento en las catedrales de Indias. ¿Mito o realidad?

Los monumentos de uno y otro lado del Atlántico se encuentran tan íntimamente ligados entre sí, que forman un conjunto que no puede conocerse ignorando cualquiera de sus dos partes. Los monumentos americanos lejos de interesar exclusivamente a los americanistas, importan a los historiadores del arte español.

DIEGO ANGULO, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, 1939.

Como el lector conocedor habrá ya notado, estamos parafraseando el título del trabajo de Hernández Núñez y Serrera Contreras;¹ sin embargo, como se hará evidente a lo largo de esta exposición y se reafirmará con nuestras conclusiones, disentimos profundamente con el autor en algunos aspectos. Nos cuesta mucho, por ejemplo, compartir su afirmación que reza: “la arquitectura de la América hispana durante el siglo XVI [...] aparece como prolongación y desarrollo de la primera [se refiere a la arquitectura andaluza del Renacimiento], siendo en hispanoamérica donde se encuentren las últimas consecuencias de muchas de las ideas, proyectos y utopías que en el territorio andaluz no habían tenido sitio”.²

En el lado opuesto, nos reconocemos quizá más cercanos a las ideas de Ramón Mújica cuando dice: “desde la lejana metrópoli, el barroco peruano aparentaba ser

* Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana.

¹ Juan Carlos Hernández Núñez y Ramón María Serrera Contreras, “Andalucía y la huella del Renacimiento en Indias”, en *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, pp. 247-269.

² *Ibidem*, p. 247.

complaciente y mimético de los valores estéticos europeos. Una segunda mirada más atenta y localista revela, sin embargo, que las expresiones artísticas virreinales planteaban una dialéctica con postulados propios. Al final los modelos [...] sintetizan una problemática propia”.³ Si cambiamos las palabras barroco peruano por arquitectura novohispana, tenemos una formulación que nos parecería bastante acertada. Pero tratemos de no quedarnos en las palabras y veamos algunos ejemplos.

Las proximidades: Andalucía, otras partes de los reinos hispánicos y la arquitectura novohispana

Si ha habido un campo fructífero a la hora de buscar prolongaciones y desarrollos andaluces (y de otros reinos hispánicos), ese ha sido el de la arquitectura. En efecto, los hallazgos de inspiraciones, concomitancias y parecidos han sido muchas veces el motor que ha propulsado la investigación en este campo, en ocasiones de una manera indiscriminada.

Desde la presencia de láminas tomadas de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, en las basas, los pedestales y las columnas de la portada principal de la conventual franciscana de Huejotzingo, ya demostrada por Cómez⁴ (figura 1), hasta la pretendida filiación siloesca de la decoración de la Alhóndiga de la ciudad de Puebla, los ejemplos pueden multiplicarse hasta el infinito, pero ello no quiere decir que todos sean igual de correctos.

Tomemos como ejemplo el segundo caso.

³ Ramón Mújica Pinilla, “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”, en VV.AA. *El Barroco peruano*, vol. II, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2003, p. 251.

⁴ Rafael Cómez Ramos, “San Miguel de Huejotzingo. Gótico y ‘Medidas del romano’ en la Nueva España”, en *Andalucía y México en el Renacimiento y el Barroco. Estudios de arte y arquitectura*, Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 59-68.

6 |

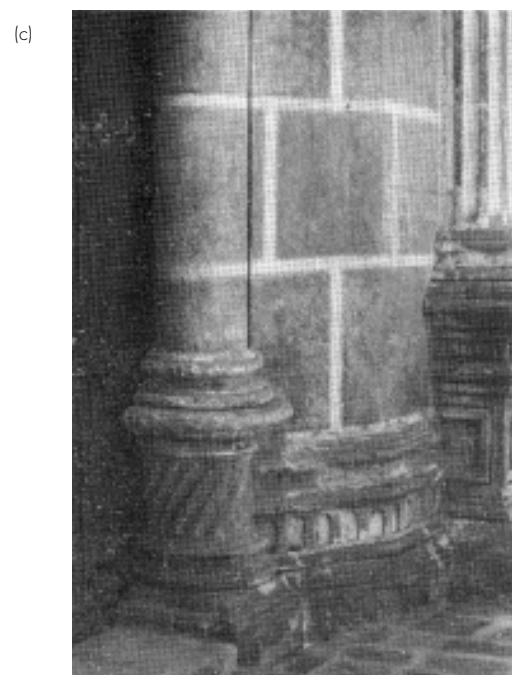
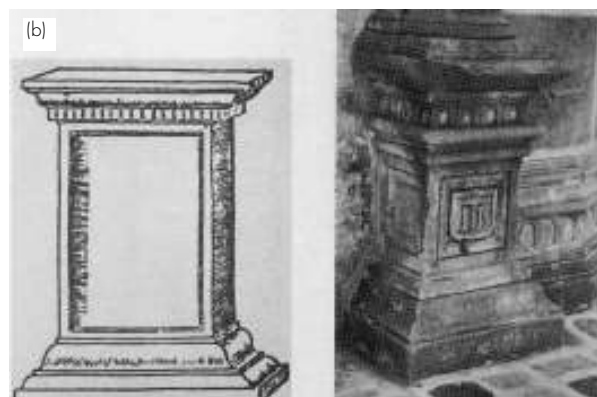
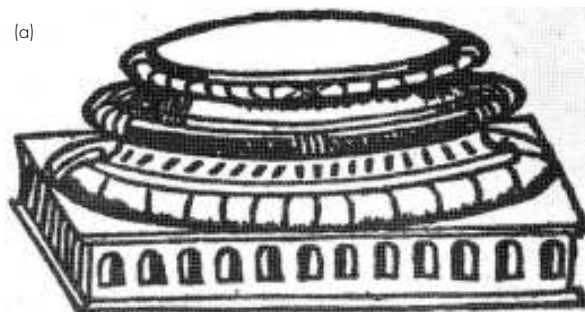


Figura 1 (a, b y c). Pedestales y basas de la portada principal del convento franciscano de Huejotzingo, Puebla. Fuente: láminas de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, tomadas de Rafael Cómez Ramos, “San Miguel de Huejotzingo. Gótico y ‘Medidas del romano’ en la Nueva España”, en *Andalucía y México en el Renacimiento y el barroco. Estudios de arte y arquitectura*, Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 59-68.



Figura 2. Tornapuntas de la fachada de (a) Alhóndiga de Puebla, y (b) Monasterio de las RR. MM. Bernardas, Salamanca. Fotografía del autor.

Toussaint⁵ fue el primero en poner sobre la mesa el problema de la autoría de esos relieves, y en un artículo intentó dilucidarlo a través de la búsqueda de similitudes estilísticas con la obra de Diego de Siloe. Para demostrar su aserto Toussaint utiliza dos obras siloescas por demás dispares: por un lado, una obra temprana como el sepulcro del obispo Mercado en la parroquia de Oñate; por otro, las portadas de las iglesias granadinas de San Ildefonso y San Miguel, obras de seguidores del maestro burgalés. Si bien es cierto que estas últimas muestran roleos similares a los de Puebla —mucho menos en el caso de los granadinos—, en realidad hoy sabemos que los motivos poblanos se inspiran en motivos compositivos tomados de estampas de origen francés, los cuales hay que relacionar con la escuela leonesa de entalladores reunidos en torno a Juni, especialmente en la sillería de San Marcos y el trascoro catedralicio.⁶ Por otra parte, y esto lo consideramos muy indicativo por la lejanía entre las diferentes influencias, estas tornapun-

tas van a ser motivos muy caros a Rodrigo Gil de Hontañón, y a su escuela, quien va a utilizarlas en repetidas ocasiones como elementos para enlazar diferentes cuerpos, principalmente en las portadas, entre ellas la de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (ca. 1547-1549) y la del monasterio de las Bernardas de Salamanca (antes de 1565)⁷ (figura 2). Vemos aquí algo en lo que insistiremos más tarde, y es el hecho de que las posibles fuentes formales pueden llegar a ser tan diversas, que en ocasiones será fútil la constatación de una proximidad

En ese orden de cosas, qué decir de la conventual agustina de Acolman. Ésta ha sido presentada como la muestra de plateresco más hermosa de todo el continente,⁸ y en repetidas ocasiones y por diversas causas —la calidad de la obra, los grutescos y elementos iconográficos como los platos de comida— han situado a la obra, en el entorno sevillano, concretamente en los talleres catedralicios que se hallaban en la construcción de la sacristía —si bien es cierto que en ocasiones también se ha intentado bus-

⁵ Manuel Toussaint, "Huellas de Diego Siloe en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 21, 1955, pp. 11-19.

⁶ César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001.

⁷ Antonio Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.

⁸ María José Buschiazzo, *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, G. Kraft, 1944.

(a)



(b)



Figura 3. (a) Portada de la Universidad de Alcalá de Henares; (b) portada del convento de San Agustín en Acolman, Estado de México. Fotografías del autor.

car concomitancias con otros autores tan diferentes como Vasco de la Zarza—. Hoy sabemos que los limitados elementos de raigambre hispanense no resultan suficientes para contrarrestar la atribución, lanzada originalmente por Marco Dorta y reforzada posteriormente en nuestra tesis doctoral, que relaciona la fachada con la de la Universidad de Alcalá de Henares (figura 3),



Figura 4. Portada del convento agustino de San Nicolás Tolentino en Actopan, estado de Hidalgo. Fotografía del autor.

lo cual deja sin fundamento una de las más destacadas y repetidas “picas en Flandes” del renacimiento andaluz en la Nueva España.

Entonces, ¿es suficiente la constatación de esas semejanzas y cercanías?, ¿nos es suficiente eso para deducir de inmediato que esa es la fuente primera del artífice?, ¿no estaremos convirtiendo esto en una suerte de remembranza del método morelliano, que sólo nos serviría para demostrar que dos cosas son parecidas, y para poco más?, ¿podemos, en definitiva, hablar de la huella del Renacimiento andaluz en la Nueva España? Veamos otro ejemplo antes de introducirnos en nuestro tema principal. Qué difícil resulta discutir la afirmación de Hernández y Serrera⁹ que relaciona la portada de la conventual de Actopan (figura 4) con las explicaciones

⁹ Juan Carlos Hernández Núñez y Ramón María Serrera Contreras, *op. cit.*, p. 263.



Figura 5. Ábside y crucero de la iglesia de Santo Domingo de La Guardia, Jaén. Fotografía del autor.

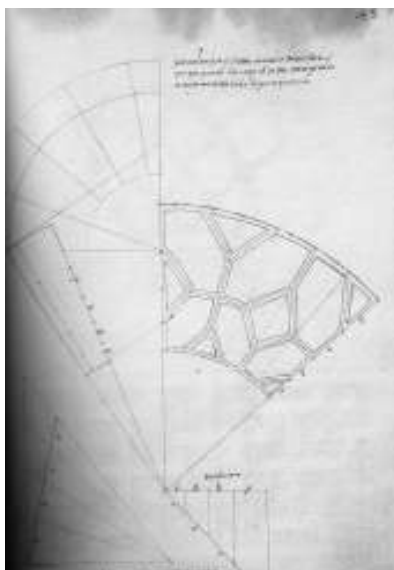


Figura 6. Folio 43 del *Libro de arquitectura*, de Hernán Ruiz *El Joven*.

de Alonso de Vandelvira sobre la pechina cuadrada, en su *Libro de traças de cortes de piedras*,¹⁰ cuyo mejor reflejo lo podemos encontrar en las trompas de la cabecera de la iglesia de Santo Domingo de La Guardia (figura 5) o en el folio 43 del “Manuscrito de arquitectura” de Hernán Ruiz *El Joven*¹¹ (figura 6).

En el ejemplo anterior lo andaluz parecería ser

¹⁰ Alonso de Vandelvira, *El tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira* (ed. de Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle), Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977.

¹¹ Hernán Ruiz *El Joven*, *Libro de arquitectura*, vol. I, facs., Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998.



Figura 7. Bóveda avenerada de la iglesia del monasterio de las RR. MM. Bernardas, Salamanca.

indiscutible, pero en cualquier caso no podríamos soslayar las puntualizaciones que hace Angulo sobre el maestro de la Catedral de México, ni mucho menos sobre la posible influencia en el uso de las bóvedas casetonadas por parte de la venera de la iglesia de las Bernardas en Salamanca, obra de Rodrigo Gil de Hontañón (figura 7) cuyos modelos cifra Casaseca en Bramante (Santa María del Popolo), en Marteen van Heermskerck (grabado de san Pedro) (figura 8), e incluso cita las plantas similares aparecidas en el manuscrito de Simón García.¹² Kubler, por su parte, cita el presbiterio de Santa Maria presso San Satiro en Milán.¹³ Para finalizar señalaremos la influencia de Masaccio

¹² Antonio Casaseca, *op. cit.*, pp. 171-179.

¹³ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1992, pp. 509 y ss.

(a)



(b)



Figura 8 (a y b). Vistas de la construcción de la Basílica de San Pedro, Maarten van Heermskerk (1532-1535), Kupferstichkabinet, Berlín.

10 |

en la arquitectura coetánea con su pintura de la Trinidad en Santa Maria Novella, Florencia, como manifiesto de perspectiva arquitectónica que encontraría un eco importante en artistas como Piero della Francesca (figura 9) o el propio Rafael (figura 10). Tampoco podemos olvidar el relieve de la Natividad de Juan de Juni en la iglesia de San Marcos en León, la bóveda de la iglesia de La-guardia en Jaén, la de San Jerónimo en Granada o la ventanita perspectiva de la iglesia de Hinojosa del Duque en Córdoba, atribuida a Hernán Ruiz *El Joven*.

No queremos hacer de este trabajo un interminable juego de comparaciones —incluso si nos ciñéramos solamente al quinientos andaluz resul-



Figura 9. Virgen con niño, santos y el duque Federico de Montefeltro, Piero della Francesca (1472-1474). Pinacoteca di Brera, Milán.



Figura 10. La Escuela de Atenas, Rafael de Urbino (1509-1510). Stanza della Signatura, Vaticano.

taría inagotable—, y por ello en breve señalamos que en lo expuesto hasta ahora parece manifestarse una preocupación muy extendida entre los

artistas del Renacimiento, y sobre todo entre los arquitectos españoles del siglo XVI, a saber: el problema de la perspectiva aplicada a la arquitectura, y que nos revela la inserción de los arquitectos y la arquitectura novohispana en los intereses de quienes en ese momento eran los principales creadores. Consideramos también disponer de bases suficientes para insistir en la autonomía y “modernidad” de obras como las mencionadas, relativizando así una dependencia de sus posibles fuentes, y que además resultarían de difícil elección entre un abanico tan amplio.

Un caso de estudio: las catedrales novohispanas. La catedral de México en el siglo XVI

Si buscamos un antecedente formal/tipológico para las manifestaciones catedralicias novohispanas, parecería evidente encontrarlo en la arquitectura quinientista andaluza. En este tenor, recordemos de nuevo las palabras de Hernández y Serrera:

[...] uno de los capítulos más interesantes del arte hispanoamericano del quinientos es el dedicado a las catedrales [...] en estas construcciones encontrarán respuesta y continuación las intervenciones que se habían desarrollado en las catedrales andaluzas. En los conjuntos catedralicios americanos, a pesar de que los arquitectos tendrán en la mente el esquema y grandiosidad de la catedral sevillana, serán los modelos granadino y jienense los que se sigan tipológicamente.¹⁴

Ciertamente, por sus especiales características —expresión del poder real a través del Regio Patronato, presencia del poder episcopal— podríamos pensar en las catedrales como depo-

¹⁴ Juan Carlos Hernández Núñez y Ramón María Serrera Contreras, *op. cit.*, p. 264.

sitarias naturales de una forma particular de entender la imposición cultural por medio de influencias formales. ¿Será eso cierto?, tratemos de verlo a continuación. Una afirmación típica en relación con la catedral de la ciudad de México sería esta:

[...] el modelo seguido en planta, en número y disposición de ingresos deriva en última instancia de la catedral sevillana, que el maestro conocía bien por haber vivido en la ciudad y trabajado en su ayuntamiento, si bien en cuanto a proporciones y lenguaje se relaciona con el modelo de Vandelvira para la Catedral de Jaen [...] Posiblemente Arciniega se inspiró en el proyecto de Juan de Herrera para la Catedral de Valladolid, que incorporaba tales elementos [se refiere a las cuatro torres de las esquinas].¹⁵

Sin ánimo de discutir otras cuestiones —Arciniega estuvo poco tiempo en Sevilla, lo justo para pasar a Indias, y desde luego no hay noticia alguna de su posible labor en las Casas Consistoriales—, interroguemos a las viejas pero fiables fuentes documentales, para intentar medir las posibles influencias en este señero edificio desde el punto de vista de sus contemporáneos. Las primeras menciones documentales muestran al primer arzobispo, el franciscano Juan de Zumárraga, insistiendo en el modelo sevillano: “una iglesia muy suntuosa donde quepan los vecinos y naturales de ella [...] no menor que la de Sevilla” (ca. 1536-1538). También le interesaba mucho lo que se ha dado en llamar extirpación de idolatrías: “como otra Roma de los indios que tenían aquí su Panteón”, mas a pesar de ello nunca hemos intentado buscar reminiscencias formales con la construcción adrianea —lo cual, con todo y las sonrisas irónicas de algunos, tal vez no estaría tan “jalado de los pelos”, como veremos al final.

¹⁵ *Ibidem* p. 265.

Aunque constituyen documentos históricos extraordinarios para el proceso de construcción de la nueva catedral de la ciudad de México, parecen poco pertinentes otros documentos tempranos, como las reales cédulas emitidas por la reina Juana en 1536, Carlos V en 1544 y la emperatriz Isabel de Portugal en 1551.¹⁶ De mayor importancia fue la real cédula firmada en Monzón por el entonces príncipe Felipe, el 28 de agosto del año siguiente, ya que en ésta se sentaron las bases que posteriormente se seguirían para el financiamiento de la obra¹⁷ —cuando Felipe había convocado a Cortes en esa ciudad, y allí estuvo desde junio a diciembre de 1552. El que este monarca se preocupara por esos asuntos mucho antes de la abdicación del emperador indica hasta qué punto sus intereses en la arquitectura de sus reinos excedían en mucho a los de su padre—. ¹⁸ Dicha cédula, y la elevación del dominico fray Alonso de Montúfar a la dignidad archiepiscopal tras la muerte de fray Juan de Zumárraga, parece que proporcionaron un cierto impulso al proyecto. Esto representa un punto crucial en nuestro estudio, porque en la correspondencia del prelado se menciona una posible influencia de los “modelos” para la Catedral de México.

En 1554, sólo dos años después, el arzobispo Montúfar escribió al Consejo de Indias¹⁹ a fin de mostrar su disposición, y la del virrey, para iniciar las obras. En esa carta Montúfar menciona de

¹⁶ Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*, México, FCE, 1973. Apéndice documental.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ El más reciente estudio sobre el interés por la arquitectura de Felipe II es el de José Manuel Barbeito, “Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud”, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento. Catálogo de la exposición*, Madrid, Museo del Prado, 1999, pp. 83-103.

¹⁹ Francisco del Paso y Troncoso, *Epistolario de la Nueva España (1505-1818)*, vol. VII, México, Antigua Librería Robredo, de José Porrúa e hijos (Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas, 16), 1942, p. 307.

nuevo uno de los edificios que más se ha señalado como modelo para la sede metropolitana mexicana, y expresa tal vez su deseo de construir uno de los edificios religiosos de mayor dimensión de los conocidos hasta entonces:

[...] la traza que se ha elegido de mejor parecer es la de Sevilla [...] que remito la traza alla para que SM la vea [...] y que he concertado que se comience por la cabecera un pedazo que se puede hacer en diez o doce años sin tocar la iglesia que ahora tenemos [...]

Montúfar no había comprendido la situación económica y arquitectónica en la Nueva España; ello le quedó claro cuando apenas cuatro años más tarde tuvo que desdecirse de su primera idea y cambiar sus pretendidos modelos para la catedral, como manifiesta en su carta de 1558:

[...] como recién venido no sabia las cosas desta tierra [...] se a visto que ay grandes inconuenientes para facerse asi, lo uno porque la yglesia ha de ir fundada toda en agua a la rodilla que sale de la laguna no puede haber cimientto muy fijo para que suba la obra tanto como la de Sevilla [...] una iglesia como la de Sevilla no se hara aquí ni en cien años y si los doblare no creo que errare mucho [...] por tanto me parece [...] que bastara para esta ciudad una yglesia como la de Segovia o Salamanca son muy bastantes y de harta autoridad.²⁰

El arzobispo Montúfar no sabía que de todas formas la obra se dilataría esos mismos cien años, hasta su dedicación en 1668. Esas breves líneas del epistolario de Montúfar serían suficientes para ser críticos respecto al papel de los pretendidos modelos en los proyectos para la catedral de México. En principio parecería que cuando Montúfar habla de las catedrales de Sevilla, Segovia (figura 11) o Salamanca, no está emitiendo ningún tipo de juicio estético o arquitectónico; por otra parte, no creemos que estuviera prepara-

²⁰ *Idem*.

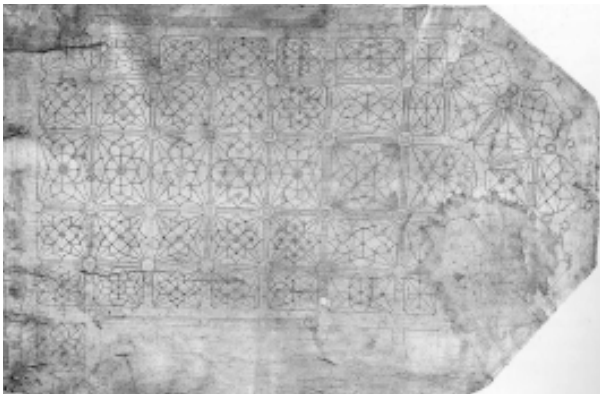


Figura 11. Trazo de la Catedral de Segovia, Juan Gil de Hontañón (ca. 1525). Archivo Catedralicio de Segovia.

do para juzgar proyectos como los dos últimos, cuya respectiva construcción recién se había iniciado. La traza “como la de Sevilla”, que quizá debió enviar en primera instancia —“yo envío la traza alla para que v.m. la vea”—, no era excesivamente compleja y quizá haya sido delineada por alguien no muy preparado, de lo contrario resulta paradójica su observación cuatro años después: “si assí parece a v.al. mandenos enviar la traza que fuese servido y algun buen maestro que aca no lo ay”.²¹ Algo que, por cierto, ya había mencionado su antecesor en el arzobispado, Zumárraga, quien dijo en 1536: “no veo maestro de tanta suficiencia a quien se pueda confiar semejante obra”; punto que en una fecha tan tardía como 1601 retomó el virrey conde de Monterrey, cuando reclamó a Felipe III “algún grande artífice para entender de la obra de catedral”.

¿Cómo interpretar entonces las palabras de Montúfar? A nuestro entender existen dos componentes principales: en primer lugar el arzobispo habla de lo que podríamos llamar “modelos mentales”, es decir, la iglesia-catedral “tipo” y que cualquier jerarca de la iglesia española podría tener *in mente*, entre ellas la catedral sevillana como muestra prestigiosa de la arquitectura reli-

²¹ *Idem*.

giosa del siglo xv y las iglesias castellanas como los edificios más *modernos*²² que se estaban construyendo en esa época. El arzobispo pudo haber tenido un conocimiento más amplio del proyecto catedralicio de Siloé para Granada; sin embargo, el hecho de que lo cite en su correspondencia no implica connotaciones de preferencia estilística. En segundo lugar, es claro que se habla sobre todo de dimensiones, de un gran templo (Sevilla) o de otro de tamaño medio (Salamanca, Segovia), a lo sumo del número de naves (siete, cinco). Nótese que en ningún momento habla de proporciones o alzados. No imaginamos al arzobispo Montúfar discutiendo sobre hallenkirches, proporciones duplas o sesquiálteras.

En consecuencia, se entenderá por qué no compartimos la opinión de los estudiosos que insisten en la existencia de una relación directa entre la catedral mexicana y los edificios españoles. Uno de ellos es Carlos Flores Marini: “no sabemos si la solicitud del arzobispo Montúfar para que enviaran de la Península otra traza se llevó a cabo; pero si ésta se pidió desde 1558 lo más probable es que sí llegara basándose en ella Arciniega para elaborar su plano. La enorme similitud de la planta [se refiere a la Catedral de Salamanca], e inclusive el trazo de las nervaduras del ábside así lo hacen parecer”.²³ Ante esto sólo preguntaremos: similitud ¿en qué y con qué? No deja de ser curioso que hace tiempo se haya propuesto una opinión como la nuestra, si bien no con demasiado eco: “a mi modo de ver, esa coincidencia se ha exagerado, tal vez por des-

²² Nótese la cursiva. Empleamos el término en toda su extensión y también con un punto de ironía: eran los más modernos en cuanto al momento de su erección, pero también en cuanto a que no tenían trazas de la arquitectura “a la antigua”.

²³ Carlos Flores Marini, “Claudio de Arciniega y su plano de la catedral de México”, en *La Catedral de México: problemática, restauración y conservación en el futuro*, México, IIE-UNAM, 1997, pp. 25-37.

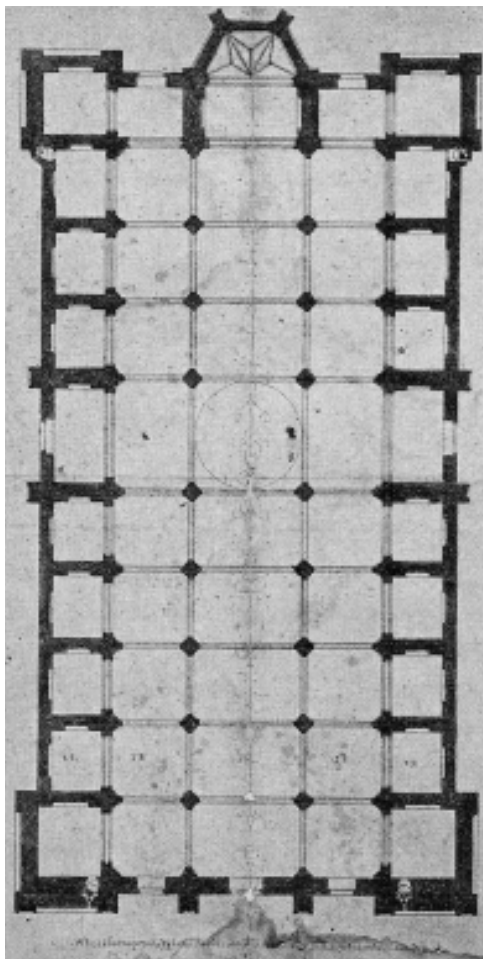


Figura 12. Trazo de la Catedral de México, atribuida a Claudio de Arciniega (ca. 1567). Archivo de Carlos Flores Marini.

conocimiento de la historia de la construcción de la Catedral de Salamanca”.²⁴

Esto nos lleva más allá de los documentos, a un análisis planimétrico del edificio, y para ello nos serviremos del único dibujo conservado de la catedral que data del siglo XVI (figura 12). Esta traza, considerada “la traza original con que fue construida la Catedral de México”,²⁵ es un plano

²⁴ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispano-americano*, vol. 1, Barcelona, Salvat, 1945, p. 414.

²⁵ Utilizamos el título del libro de una referencia fundamental: Luis García Serrano, *La traza original con que fue construida la Catedral de México por mandato de su Majestad Felipe II*, ENA-UNAM, México, 1964; también Carlos Flores

sobre papel verjurado de 420 x 570 mm y fue dibujada con tinta color sepia, mientras los macizos de muros se hallan iluminados con aguadas de tinta color gris azulado. Por lo que respecta a sus inscripciones, el plano presenta en su anverso, en el ángulo superior izquierdo, la rúbrica del secretario de la Inquisición en México y escribano de su majestad, Pedro de los Ríos;²⁶ en la parte inferior la leyenda: “esta es la traça de la yglesia cathedral q por mandado de su mgd se haze en esta çidad de mexo”; en el ángulo inferior derecho dice, “petipie contiene 50 pies”, con su correspondiente escala gráfica; y en el interior de la planta, las medidas en pies correspondientes a las colaterales y capillas hornacinas: 38 y 25; curiosamente no hay una anotación recíproca para la nave central. En el reverso, “sebastian bazquez escrino y not pcº”. Observemos que se encuentra signada por dos escribanos diferentes, lo cual indica la autenticidad y la autoridad con que el diseño se hallaba revestido.

Ahora analizaremos las posibles influencias. ¿Con qué dibujos de arquitectura contemporáneos se puede conectar esta planta en función de sus características de trazo y dibujo? Hay algunos elementos en la traza que permiten relacionarla con planos realizados por Rodrigo Gil de Hontañón. En concreto con dos grupos diferentes de dibujos: por una parte las dos plantas generales de la Catedral de Segovia,²⁷ por la otra algunos dibu-

Marini, *op. cit.*, p. 33. Al día de hoy el paradero de la traza es desconocido, a pesar de que García Serrano haya dicho que se hallaba en el Archivo de la Catedral de México, y de ser un documento conocido y citado por todos los autores del tema. En un estudio más reciente se le sitúa en una colección particular: Fernando Marías, “La arquitectura en sus imágenes”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700. Catálogo de la exposición*, Madrid, 2000, pp. 246-247.

²⁶ Luis García Serrano, *op. cit.*, p. 12. El autor documenta al escribano antedicho en documentos inquisitoriales de 1572.

²⁷ Antonio Casaseca, “Trazas para la Catedral de Segovia”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 201, Madrid, 1978, pp. 29-51;

jos del *Compendio de arquitectura* de Simón García.²⁸ Algunas convenciones gráficas en el plano de la Catedral de México pueden también apreciarse en estos dos grupos de dibujos, entre ellas la forma de representar las molduras de los arcos mediante líneas paralelas, o los distintos niveles del corte —especialmente en las torres, portadas, estribos y nichos de las capillas hornacinas— mediante espacios sin pintar con la aguada gris de los macizos murarios. Respecto al *Compendio...*, hay fuertes similitudes en la bóveda de crucería de la capilla mayor, que se repite en las plantas de los folios 4r. y v., o en la anotación de las medidas en pies, idéntica al detalle marcado con una A en el primero de los folios mencionados. Otro punto interesante es la forma de los husillos, que en la traza mexicana aparecen con sus escalones curvos, como en los dibujos correspondientes del *Compendio...* (f. 11r.).

La traza presenta el plano de un templo de tres naves, flanqueadas por capillas hornacinas. Las naves muestran cinco tramos antes del crucero, fuertemente marcado en la planta por la mayor longitud de sus tramos, seguido por tres más. La capilla mayor, ochavada, es precedida por un tramo presbiterial rectangular flanqueado por dos costaneras. El edificio muestra un gran engrosamiento de los muros en las cuatro capillas de los ángulos, destinado obviamente a recibir los respectivos cubos de cuatro torres. La separación entre las naves se establece con base en pilares de planta cuadrada, a los que se adosan medias muestras. La iglesia tiene en total

Javier Ortega, "Una muestra del dibujo de arquitectura en la España Dorada", en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores. Catálogo de la exposición*, Madrid, 2001, pp. 352 y 354.

²⁸ Simón García, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos por Simón García: Año de 1681* (ed. de José Camón Aznar), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1941. Sobre todo la planta y, en especial, el detalle del folio 4r, la planta del 4v. y evidentemente, el trazo regulador para iglesia de cinco naves del folio 12r.

siete portadas, dos al lado norte,²⁹ flanqueando el ochavo del ábside; dos en los brazos este y oeste del crucero, ambas situadas entre contrafuertes y presentando un apreciable engrosamiento de los muros que la rodean; y tres, también entre contrafuertes, a los pies de la iglesia, en el sur. Los caracoles de servicio se ubicaban en las dos torres de los pies y al sur de las dos torres de la cabecera.

Aún debemos agotar otra fuente documental para fijar el proyecto original. Entre 1630 y 1647 el mencionado Juan Gómez de Trasmonte, entonces maestro mayor de la catedral, presentó un proyecto para "desbaratar los cuatro pilares del crucero, por ser de poco grueso en aquel lugar".³⁰ El documento es de gran valor, toda vez que Trasmonte hace referencia a determinadas condiciones que el primer maestro estableció para continuar el proyecto:

El edificio debía presentar un alzado de salón, "moviendo todas las tres naves del edificio a un peso y de un mismo nivel, como lo dejó ordenado en sus condiciones [...] por quedar estribados con los arcos que igualmente y a una misma altura nacían dellos".

El edificio no tendría cimborrio, "la primera de sus condiciones que es no permitirse cimborrio en este edificio".

Las dimensiones se hallaban determinadas tanto en alzado, "dicho maestro dava de altura a este edificio ochenta pies que son veinte y seis baras y dos tercias, como en los elementos aislados, este maestro en la quinta de sus condicio-

²⁹ No existe ningún elemento que pueda darnos una pista en cuanto a la orientación del edificio trazado en la planta. Pero si se acepta nuestra inferencia sobre la paternidad y la fecha de la traza, no puede haber ninguna duda respecto a que el edificio ocuparía el cimero norte-sur ya señalado.

³⁰ Publicado por primera vez por Luis García Serrano, *op. cit.*, y glosado *in extenso* por Martha Fernández, *Arquitectura y creación: Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España*, México, Textos Dispersos, 1994, pp. 39-72.

nes donde ordena se den ocho pies de grueso a las paredes que dividen las capillas ornazinas [...] y se den diez pies de grueso a las quatro paredes que dividen los porticos del cruzero”.

Asimismo, Gómez de Trasmonte proporciona otra información importante, como son los anchos de la nave central y los pilares, dado que no constan en la traza: “vease agora la proporcion de la cathedral de mexico y se hallara q su nave mayor tiene de gueco quarenta y seis pies que son quinze baras y una tercia el grueso de sus pilares es diez pies y medio que son tres baras y media”.

De acuerdo con el orden de la información, sólo queda saber las dimensiones totales del edificio, las cuales pueden obtenerse de varias formas: la traza cuenta con el pitipié que indica la escala gráfica, las dimensiones actuales son sin duda las mismas del proyecto original y algunos autores las citan expresamente. Por ejemplo, Sariñana menciona 393 pies de longitud, por 192 de ancho —sin incluir el ancho de las paredes—,³¹ mientras García Serrano calculó gráficamente para la traza 386 pies de longitud por 190 de ancho.³² En función de estos datos, intentemos reconstruir el proyecto original pensado para la Catedral de México en el siglo XVI y, sobre todo, qué formación, modelos, influencias y gustos estéticos se habrían tenido en cuenta.

Así, se planeó una catedral de tres naves, con dos de capillas hornacinas y cuatro torres en los ángulos, inscrito todo ello en un rectángulo de proporción dupla ligeramente irregular; esquema típico de la arquitectura catedralicia hispana del quinientos. Fernando Marías rastrea el origen último de ese tipo de proporción en los proyectos de las catedrales de Toledo y Sevilla.³³ La

³¹ Martha Fernández, *op. cit.*, p. 30 y ss.

³² Luis García Serrano, *op. cit.*, p. 14.

³³ Fernando Marías, “Las reglas de la arquitectura gótica”, en

relación proporcional entre las naves es algo más difícil de establecer, ya que si bien la hornacina y la colateral aparecen medidas en la traza —25 y 38 pies respectivamente—, para la central debemos recurrir a fuentes divergentes: Trasmonte da 46 pies, como hemos visto, mientras Sariñana establece 53, incluyendo el diámetro de los pilares. En cualquier caso si tomamos la última cifra nos hallaríamos cerca (4´1-6´3-8´8) de la proporción sesquiáltera típica 4-6-9, que encontramos en las plantas de la tercera (y cuarta) colegiata de Valladolid.³⁴ Mientras con la primera (4´1-6´3-7´6) estaríamos más cerca de la sesquiáltera/sesquitercia 4-6-8 de Segovia.³⁵ Por supuesto, huelga decir que coincidimos absolutamente con Marías a la hora de constatar la inspiración de estas proporciones en el *Compendio...* de Simón García.³⁶ Esto en lo relativo a las proporciones aritméticas, pero al abordar la cabecera quizá surge un problema importante, pues al seguir el tipo de razonamiento ya señalado —es decir, la línea de continuidad con lo que podría considerarse como los estándares en la arquitectura catedralicia española—, se echaría en falta o bien la girola, al suponer un pensamiento tradicional como el de Segovia/Salamanca; o bien la cabecera recta y plana, si se asume un planteamiento más avanzado, como en el caso de Jaén.

La traza nos presenta una mezcla de ambos: la cabecera recta muy bien definida, pero con un

El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español, Madrid, Taurus, 1989, p. 101.

³⁴ Para la relación entre el proyecto de Riaño para la tercera colegiata y la traza de Herrera para la cuarta, véase Agustín Bustamante, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, pp. 113-160.

³⁵ También nosotros empleamos los tradicionales modelos utilizados por la historiografía para comparar el proyecto mexicano, si bien por razones diferentes y a partir de otros argumentos.

³⁶ Fernando Marías, *op. cit.*, 1989, p. 101.



Figura 13. Maqueta de la Catedral de Sevilla vista desde la cabecera, con san Leandro y san Isidoro (Retablo Mayor), Jorge y Alejo Fernández Alemán (1511-1517).

ochavo en el ábside. Tradicionalmente algunos han identificado esta forma con una posible influencia de la catedral sevillana (figura 13).³⁷ Sin desdeñar esa posibilidad, tal vez haya otra explicación y la forma del ábside responda a un tipo de trazo geométrico en relación con el que aparece en el citado *Compendio*...

Se trata de una de las aplicaciones más originales a la hora de superar esa dicotomía planteada en las cabeceras de las catedrales españolas, ya que de esa manera se lograba una gran regularización espacial sin renunciar a la jerarquización de la Capilla de los Reyes, así como manejar esa mezcla de métodos de trazo aritmético y geométrico típica de Rodrigo Gil de Hontañón y sus coetáneos.

Otro problema es la presencia de las cuatro torres en los ángulos, el cual ha tratado de explicarse como una semejanza con los proyectos de Valladolid (figura 14) y Salamanca modificado, que —así como el de México— nunca vio construidas sus torres de la cabecera (figura 15). Sin embargo, la mera constatación de las fechas —1580 para el proyecto de Herrera en Valladolid,³⁸ y desde 1589, bajo la maestría de Juan de Ribero

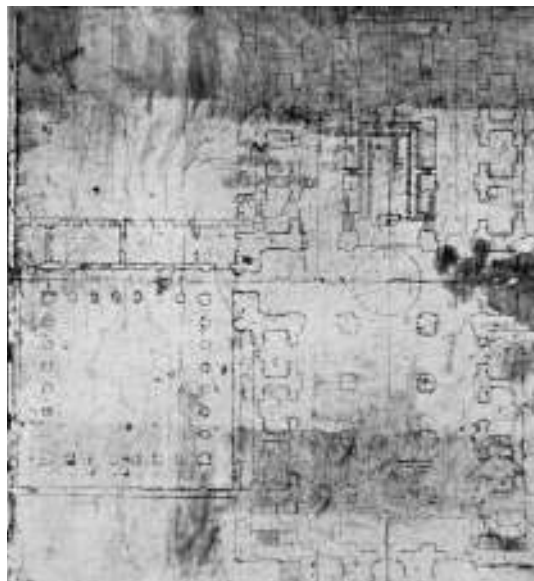


Figura 14. Catedral de Valladolid, planta del proyecto de Juan de Herrera (ca. 1580). Archivo de la Catedral de Valladolid.



Figura 15. Cabecera recta con torres, Catedral de Salamanca. Fotografía del autor.

Rada, para Salamanca—³⁹ basta para desechar esa posible influencia. Tampoco debemos olvidar que tanto el virrey Antonio de Mendoza (1546) como el arzobispo Alonso de Montúfar (1554) habían mencionado ya sendos proyectos con cuatro torres en los ángulos.

³⁷ El más reciente de ellos por parte del propio Fernando Marías, *op. cit.*, 2000, pp. 246 y 247.

³⁸ Agustín Bustamante, *op. cit.*, p. 145.

³⁹ Fernando Chueca Goitia, *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951, pp. 182 y ss.



Figura 16. Medalla de Caradosso con la Basílica de San Pedro en relieve (1506). Museo Vaticano.



(a)



(b)

Figura 17. (a) Página de la *Rhetorica christiana*, de fray Diego de Valadés (1579). (b) Escudo de armas de la ciudad de Puebla (1538).

18 |

La influencia bien podría provenir del proyecto bramantesco para San Pedro, tal y como aparece en la medalla de Caradosso (figura 16) o en los proyectos de Sangallo. Y para quien piense que se trata de una influencia excesivamente lejana, habría que remarcar que ese proyecto era ampliamente conocido en el ámbito novohispano, como demuestran el grabado *Typus eorum...* de fray Diego de Valadés⁴⁰ o el escudo de armas de la ciudad de Puebla de 1538 (figura 17).

Con esto entramos en la cuestión de los alzados, y aquí debemos recordar que en las condiciones originales mencionadas por Juan Gómez de Trasmonte se preveía un alzado tipo salón para las tres naves centrales. No repetiremos las múltiples reflexiones sobre la importancia de este tipo de alzado en la arquitectura española del siglo XVI; sin embargo, en el caso concreto de las catedrales cabe decir que debió luchar denodadamente contra la tradición

⁴⁰ Fray Diego de Valadés, *Rhetorica christiana* (ed. facs.), México, FCE, 1989 [1579].

inercial hacia el escalonamiento de alturas —sirvan de ejemplo a este respecto los problemas con las alturas de las naves en Salamanca—, y sería precisamente en Andalucía donde alcanzaría todas sus posibilidades.

Si bien desconocemos la altura que iban a alcanzar las hornacinas,⁴¹ queremos destacar la altura de las tres naves centrales: Trasmonte señala que son ochenta pies al hablar de la altura del edificio; pero dado que también recién había dicho que todas las naves se iban a mover al mismo peso, resulta lógico pensar que con esos ochenta pies se refería a la central y las colaterales. En cualquier caso, no parece que en este punto concreto haya aplicación alguna de las reglas propuestas en el *Compendio*...⁴² Para nosotros, es justamente en la altura de las naves donde mejor puede apreciarse la prevención y actitud conservadora del arquitecto ante lo que se había manifestado como un medio claramente hostil para la construcción de grandes estructuras.⁴³

Siguiendo con el alzado, analicemos la organización de los soportes: en 1585-1586 estaba construida cuando menos la parte que va de la cabecera al crucero y hasta la línea de impostas —si no es que también estaban cubiertas algunas hornacinas—; ya estaban erigidos varios de los pilares, por lo menos hasta los torales, que entonces también se encontraban en construcción; no obstante, quizá no estaban encapiteladas las medias muestras —desde luego no las más largas, que dan hacia la nave central y datan del segundo cuarto del siglo XVII.

⁴¹ Martha Fernández afirma que las hornacinas se elevarían hasta 19.7 m, dato inferido del impreso de Trasmonte ya citado. Tras cuidadosas lecturas del documento, no encontramos ninguna mención sobre la altura de las hornacinas; véase Martha Fernández, *op. cit.*, p. 44.

⁴² Simón García, *op. cit.*, cap. 3: "Que trata de la ortografía y medidas de los templos", y cap. 6: "Sobre los templos y sus alturas con reglas generales".

⁴³ Fernando Chueca Goitia, *op. cit.*, p. 72; a manera de ejemplo, compárense con las alturas en Salamanca a lo largo de su proceso constructivo (de 110 a 129 pies la central, de 75 a 87 las colaterales).

¿A dónde queremos llegar con esto? Con base en este proceso constructivo, parece lógico suponer que si en cierto momento los pilares torales se encontraban en construcción, entonces ya debería haberse definido el tipo de soporte. Por tanto, podemos concluir que el diseño de las pilas cuadradas con medias muestras de orden dórico fuertemente estriadas sería del siglo XVI, pues tanto los capiteles como las basas están claramente tomadas del Libro IV de Serlio.⁴⁴

En este punto debemos recordar el frecuentemente citado reproche contra el "alargamiento sin respetar el canon establecido [...] audacias propias del manierismo [...], expedientes de la tradición gótica",⁴⁵ así como las disquisiciones acerca de la continuidad de las estrías de las semicolumnas en la rosca de los arcos superiores. Para dejar las cosas claras y no inducir a errores sobre el proyecto original, debemos asentar que: *a)* las tres naves centrales se iban a elevar a los mismos ochenta pies de altura, y *b)* los pilares medían 10.5 pies de diámetro.

Alguien podría aducir que la semicolumna no es el conjunto del pilar, lo cual es cierto, pero si le damos a la semicolumna un tercio del diámetro del pilar (3.5 pies), lo multiplicamos por dos para tener la columna completa (siete pies) y lo comparamos con su altura (80 pies), teniendo en cuenta además la presencia del pedestal, quizá encontremos que el módulo del soporte ya no parece tan "alargado", "anticlásico" o "goticista". Es en este sentido que Marías habla de un desinterés respecto al "correcto empleo de la normativa clásica", ya que por una parte toma

⁴⁴ Joaquín Bérchez, *op. cit.*, p. 228; el autor pone en relación la elección del orden dórico con el Regio Patronato y el Escorial, lo que nos parece una sugerencia extremadamente interesante.

⁴⁵ Jorge Alberto Manrique, "La catedral como monumento manierista y símbolo urbano", en *La Catedral de México...*, *op. cit.*, pp. 15-24.

en cuenta la ausencia del trozo de entablamento correspondiente sobre el capitel, y por otra que considera once diámetros como módulo “fuera de la ortodoxia”.⁴⁶ Aun cuando no queremos discutir el sintagma siloesco del entablamento, ni hacer una defensa a ultranza de la modulación del primer maestro mayor Claudio de Arciniega —aunque debemos recordar que quizá ni siquiera llegó a encapitelar las medias muestras—, nos interesa poner en duda el presunto desinterés por la normativa clásica por parte del arquitecto, y que probablemente enfatizó más dicho aspecto en el siglo XVI novohispano.

También es necesario un esfuerzo imaginativo para “bajar” los capiteles de la nave central al nivel de las colaterales, así como para eliminar mentalmente arcos y bóvedas; con ello el problema de las estrías en los primeros deja de ser de nuestra incumbencia para aproximarse a lo que hubiera sido el proyecto de la iglesia en el siglo XVI.

20 | ¿Cuál sería la impresión estética que el proyecto de México deseaba provocar? Al hablar de la cabecera ya habíamos señalado la pretendida simplificación espacial —plana, con ochavo pero sin giro—, y no dejaremos de mencionar la compleja dialéctica entre el espacio longitudinal de las naves, el transversal de la nave de crucero y el central del cuadrado del crucero;⁴⁷ mismas disquisiciones planteadas acerca de la catedral de Valladolid. Si nuestras fechas son correctas, Arciniega llega a este tipo de conclusiones en 1567, ¡trece años antes de la fecha aceptada para las trazas de Juan de Herrera para la iglesia vallisoletana! Sólo un dato: el cuadrado del crucero en México mide 53 pies, el de Valladolid apenas uno más. Por último, hemos visto el juego de proporciones aritméticas (dupla-sesquiáltera) y la presencia de trazos geométricos, todo ello en la más pura línea de la arquitectura catedra-

licia castellana ligeramente anterior y/o contemporánea. Consideramos que es en la planta donde la catedral mexicana del siglo XVI alcanza sus cotas más altas no sólo en relación con la arquitectura novohispana, sino incluso en el contexto de la arquitectura española del Renacimiento, superando de esa manera cualquier posible discusión respecto a sus referentes y modelos.

Coda: las catedrales de Guadalajara y Mérida

Tal vez resulte ilustrativo observar fenómenos similares en otros edificios, aunque no de manera exhaustiva. Existen pocas catedrales tan andaluzas como la de Mérida, al menos si consideramos los estudios realizados sobre ella. La primera piedra fue puesta en 1562 por el obispo fray Francisco Toral —y ese mismo año se había procedido a la erección del obispado de Yucatán—, y los trabajos se concluyeron formalmente en 1598, según la inscripción en la cornisa de la cúpula: “Fue maestro mayor de ella Juan Miguel de Agüero año de 1598.” En este edificio de tres naves y cabecera plana, articulado mediante doce masivos pilares cilíndricos de orden toscano, tal vez sean las cubiertas su rasgo más destacado.

Las bóvedas vaídas a la misma altura (figura 18)



Figura 18. Cúpula y bóvedas de la Catedral de Mérida.

⁴⁶ Fernando Marías, *op. cit.*, 2000, p. 247, nota 10.

⁴⁷ Agustín Bustamante, *op. cit.*, pp. 133 y ss.

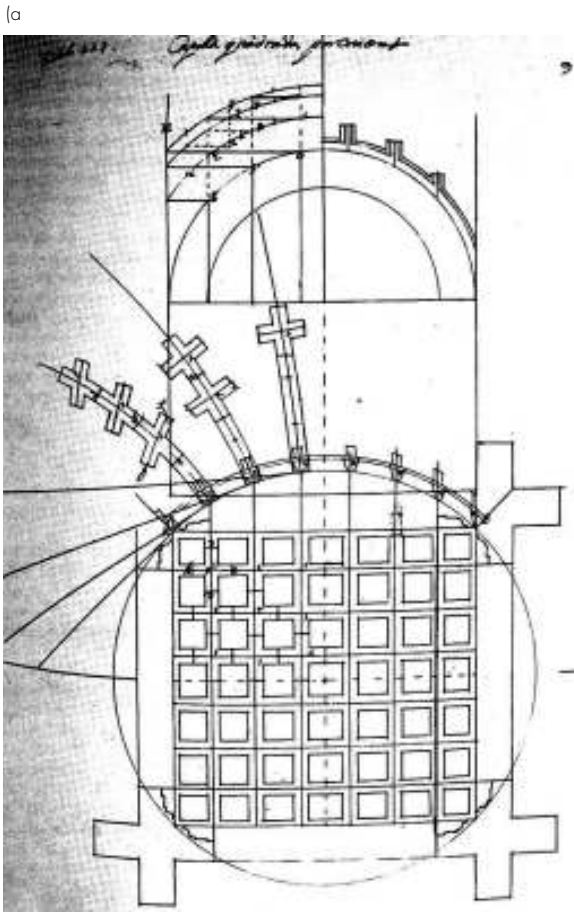


Figura 19. (a) *Libro de trazas de cortes de piedras*, de Alonso de Vandelvira (ca. 1591). Título 113, “Capilla cuadrada por crucero” [f. 98r]. (b) Iglesia de la Consolación de Cazalla de la Sierra, Sevilla.

se ponen en relación con Jaén; el esquema decorativo de casetones recuerda tanto a los esquemas vandelvirianos —la “capilla cuadrada por cruceros” del *Libro de Trazas*, título 113, fol. 98r— como a edificios concretos, entre ellos la iglesia de la Consolación de Cazalla de la Sierra, en Sevilla (figura 19), y las soluciones exteriores de la cúpula y sus arbotantes (figura 20) la conectan con la catedral hispalense (figura 21). De hecho, casi todo podría ser explicado con facilidad por la presencia del maestro mayor Pedro de Aulestia, documentado hasta 1571-1572, quien ya había sido citado en la obra de la Capilla Real de Sevilla por Alfredo Morales.

Pero no todo es así de sencillo, ya que los pilares cilíndricos pueden resultar más próximos a



Figura 20. Cúpula de la Catedral de Mérida.

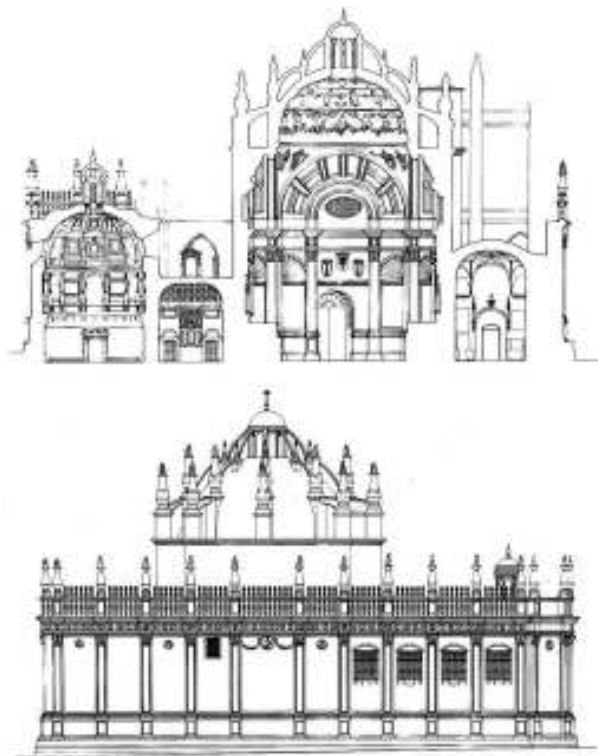


Figura 21. Corte y alzado de la sacristía mayor de la Catedral de Sevilla.

22 |

las iglesias columnarias castellanas. Si observamos cuidadosamente la cúpula desde el interior, parece evidente que el arquitecto se preocupó mucho por imitar el panteón romano grabado por Serlio en su Libro IV (figura 22), aun cuando también podría referirse a la “capilla redonda por cruceros” del *Libro de Trazas*, título 77 (f. 63v). Pero sobre todo, es imposible que Aulestia fuera responsable de las decisiones señaladas, pues en el *Memorial e información de méritos y servicios* solicitado a Juan Miguel de Agüero en 1600, se le atribuye la autoría de la cúpula y de todas las bóvedas que presentan casetonado.

No menos andaluza aparece la Catedral de la Asunción de Nuestra Señora del obispado de Nueva Galicia fundada en 1543, es decir, la Catedral de Guadalajara, cuya construcción fue ordenada por real cédula en 1561, la primera piedra se colocó en 1571 y su consagración data de 1618 (figura



(a)



(b)

Figura 22. (a) Cúpula de la Catedral de Mérida; (b) página del *Trattato di Architettura*, Libro IV, de Sebastiano Serlio (1540).

23). Con su planta de salón “como la de Jaén”, pilares cruciformes con medias muestras estriadas, capitel toscano y un ostentoso entablamento “como los que hizo Diego de Siloe en Granada”, el edificio se convertiría en la mimesis de los logros de la arquitectura catedralicia andaluza del siglo XVI (figura 24).

Para Bérchez, la Catedral de Guadalajara representa una suerte de reflejo de la catedral qui-



Figura 23. Catedral de Guadalajara, Jalisco. Fotografía del Archivo General de Indias.

nientista de la capital del virreinato; si bien Martín Casillas era lo más parecido a un discípulo de Claudio de Arciniega, nunca pudo acceder a la maestría mayor de la obra mexicana, y a ello obedecería indudablemente —sin desdeñar, por supuesto, el aspecto económico-material— la muy bien documentada disputa de 1599-1602 entre Diego de Aguilera y Martín Casillas, a propósito del remate de las bóvedas catedralicias. La disputa fue ganada por el segundo, de manera que el edificio se cubrió con las bóvedas de crucería que pueden apreciarse hoy en día. Una vez más, eso relativiza la presumible y directa influencia que los factores meramente formales parecerían apuntar en primera instancia.

Conclusiones

Para finalizar, “ni tanto ni tan calvo”, como diría un castizo. “Ni tanto” que sigamos pensando en la arquitectura novohispana del quinientos como en una especie de mala réplica de la arquitectura andaluza y/o española del siglo XVI; como decía Jonathan Brown al discutir sobre la pertinencia del término colonial:



(a)



(b)



(c)

Figura 24. Orden arquitectónico de (a) la Catedral de Granada; (b) de la iglesia parroquial de Huelma (Jaén), y (c) de la Catedral de Guadalajara, Jalisco.

[...] la palabra “colonial” [...] supone un gran obstáculo a la hora de llegar a comprender las artes de los territorios americanos de la monarquía española. “Colonial” implica un modelo de subyugación y, por consiguiente, de poderío desigual entre colonizadores y colonizados. Aplicado a las obras de arte posee, además, importantes connotaciones cualitativas, pues se considera que el arte colonial es imitativo y, por tanto, inferior.⁴⁸

“Ni tan calvo” que suponga la creación de dos realidades completamente independientes, lo cual es imposible sobre todo en el siglo XVI, dada la procedencia y formación peninsular de casi todos los arquitectos activos en Nueva España.

Parece inútil decir que las aportaciones del

método comparativo no son desdeñables, sea que se descubran personalmente, sea que otros se encarguen de desvelarlas; mas también parece evidente que eso no es suficiente para escribir la historia de la obra o del artífice, y resolver el problema puntual que nos plantea en su propio discurrir histórico. Cada realización arquitectónica tiene su microhistoria, cada obra artística tiene su circunstancia, misma que sólo puede surgir mediante la investigación documental sobre la obra y sus artífices, y sobre todo del contexto que la rodeaba. En definitiva, estudios sintéticos, grandes síntesis en el más amplio sentido de la palabra, por supuesto que sí, pero sólo cuando estén terminados los estudios analíticos.



⁴⁸ Jonathan Brown, “La antigua monarquía española como área cultural”, en *Los siglos de oro en los virreinos...*, *op. cit.*, pp. 19-27.

El convento femenino de Mérida, Yucatán

Inmerso en una bruma de leyendas, se conocen pocos pasajes de la historia de este icono arquitectónico meridano. No es extraño escuchar sobre pasadizos subterráneos, de monjas enclaustradas, o cuentos recreados gracias a la ágil pluma de novelistas que tuvieron contacto con las religiosas que lo habitaron y admiraron la imponente arquitectura, la cual —además de ser única en su tipo en la península de Yucatán— poseyó características arquitectónicas que hicieron de este conjunto conventual un lugar ideal de retiro para mujeres que quisieron vivir intramuros en una comunidad religiosa. A diferencia de lo que hasta ahora se pensaba, la idea de crear un convento femenino en Mérida, Yucatán, no gozaba del aval de todos, y menos aún de los gobernantes peninsulares responsables de “velar” por su sostenimiento. A pesar de no estar consolidada la estructura que las albergaría, las primeras religiosas toman posesión, y de esa manera comienza una nueva etapa en la transformación del paisaje arquitectónico meridano.

De la economía de este convento se sabe poco, pero gracias a documentos sobre la desamortización de los bienes de las religiosas se puede asegurar que las monjas disponían de fuertes sumas monetarias que prestaban a rédito, lo cual resultaba fundamental para sostener el enorme conjunto religioso.

Fundación del convento

Una de las primeras referencias al convento de las RR. MM. concepcionistas data de finales del siglo XVI, pocas décadas después de establecida la Mérida novohispana. Al hacer referencia a la fundación de la orden en dicha ciudad, el cronista López Cogolludo se expresaba de la siguiente manera:

* Fundación Convento de Sisal, Valladolid, Yucatán.

Habiendo venido Antonio de Vozmediano a gobernar Yucatán, solicitó [...] que en la ciudad de Mérida se fundase un convento de religiosas [...] [lo que] pareció bien a los ciudadanos, que ofrecieron ayudar como pudiesen, y el gobernador escribió al rey se sirviese de señalar alguna renta para ayudar al sustento de las religiosas.¹

De acuerdo con una cédula real dirigida al gobernador de Yucatán, a éste se le pide investigar acerca de la necesidad de monasterios de monjas en Mérida y, en caso de ser afirmativo, que calcule la cantidad requerida para la adquisición de vino y aceite, así como para ubicar a los indios que pudieran realizar los pagos para absorber estos gastos;² por consiguiente, no es una certeza que la idea de consolidar el convento de monjas en Mérida haya sido del gobernador Antonio de Vozmediano, y es probable —de acuerdo con esta correspondencia— que la solicitud haya venido de España. Sin embargo, la real cédula está fechada el 28 de noviembre de 1620, y para entonces el convento ya se había fundado. López Cogolludo agrega que para levantar el proyecto del convento se escogió parte de un enorme solar cuyos inicios estaban en el corazón mismo de la plaza de la ciudad, y que en el pasado albergó un adoratorio maya. El sitio se encontraba una cuadra al occidente de la plaza mayor y hacía énfasis en su calidad de convento de limosna.³ Ésta le fue otorgada y promovió juntas piadosas para el efecto, mas no pudo ver concluida la obra durante su mandato, ya que su periodo de gobierno terminó antes. La construcción fue continuada por don Alonso Ordóñez Narváez, quien falleció el 7 de febrero de

1596 durante su periodo de gobierno. Le suplió el bachiller Pablo Figueroa y la Cerda, y durante su administración las concepcionistas tomaron posesión del convento recién concluido el 22 de junio de 1596.⁴

Para los trabajos de edificación se recibieron diferentes donaciones. Al respecto, López Cogolludo apunta lo siguiente:

Quien dio más para esta santa obra fue el rico mercader Fernando de San Martín asignando gran parte de sus bienes que se pusieron a censo para ella, el gobernador escribió a las 2 villas de Campeche y Valladolid, y en esta última hallé, que habiéndose juntado en cabildo abierto, a que asistió toda la villa, ofreciéndose cada uno según su posible, y firmándolo en el libro, que sirvió de escritura pública, para quedar obligados a darlo, se juntó una cantidad de dos mil y ciento y un pesos por entonces para ayuda de la fábrica. Hízose este donativo a veinte y dos de mayo de mil quinientos y ochenta y nueve años.⁵

De acuerdo con la correspondencia hallada en el AGI, en la cual, a diferencia de lo que cita López Cogolludo, se informa que la cantidad recaudada por el citado San Martín fue de 25 mil pesos, de los cuales 10 mil fueron de su peculio. Además, no es menos importante señalar que una vez recaudada la suma mencionada y haber obtenido la respectiva autorización para la construcción del convento, se levantaron paredes para albergar a las religiosas, así como unas oficinas para que quedara conformada la estructura en forma de convento, misma que aún sin terminar albergó a las monjas que llegaron de México, con un gasto total de 24 mil pesos.⁶

¹ Diego López Cogolludo, *Historia de Yucatán*, t. II, México, Porrúa, 1967, p. 344.

² Archivo General de Indias (AGI), Indiferente 450, l a 6, fs. 103-103v. Asuntos de monjas.

³ Diego López Cogolludo, *op. cit.*, p. 376.

⁴ José Julián Peón, *Crónica sucinta de Yucatán*, Mérida, Imprenta Jerónimo Castillo, 1861, p. 34.

⁵ Diego López Cogolludo, *op. cit.* pp. 344-345.

⁶ AGI, México, 25, N 11 (4/2).

No obstante, y a diferencia del testimonio de López Cogolludo, entre otros, es importante señalar que no todos los implicados en dicho proyecto estaban de acuerdo con la fundación del convento, como se especifica en una carta encontrada en el AGI:

[...] es necesario advertir que cuando vine a esta provincia estaba ya puesto en plática la fundación de este monasterio y cuatro años antes que yo tuviera se habían pedido algunas limosnas para ayudar la dicha fundación y quien tomó a cargo esta obra fue un Fernando de San Martín mercader rico y vecino de esta ciudad el cual aunque buen cristiano y caritativo para sus obras era un viejo de ochenta años indiscreto y de poco saber pues intentó fundar un monasterio de monjas en tierra tan flaca y pobre a donde las rentas de los vecinos de ella y en razón de eso son de poca cantidad y así pasan la vida con mucho trabajo y necesidad y siendo esto debería de considerar el dicho San Martín que monasterios de monjas no se suelen fundar sino en tierras muy ricas porque todas cuantas desgracias han sucedido en España en conventos de monjas ha sido por la suma pobreza con que han vivido y por no tener sus necesidades y menesteres cumplidos como era razón y finalmente luego que en tierra se me representaron muchas cosas por donde yo debía contra de llevar la dicha fundación pareciéndome que no era tierra para estas monjas y que no se podían conservar en ella [...]⁷

Posteriormente, y aún contra su voluntad, el representante del virrey accedió a dar la autorización para la construcción de monasterio:

[...] el tuvo en estas [...] en los cuales fui importunado de los ruegos del dicho San Martín para que diera la dicha licencia respondiéndole muchas veces que no convenía que se hiciese la dicha fundación en tierra tan corta y miserable y lo mismo le respondí al cabildo de esta ciudad que me vino a

importunar a mi casa dos veces que le diera dicha licencia muy contra mi voluntad.⁸

Una vez consumado el hecho de la fundación, arriban a Mérida las primeras religiosas procedentes de la ciudad de México, y llevan consigo sus respectivos nombramientos de oficios: sor María Bautista, abadesa; sor María del Espíritu Santo, portera y tornera mayor; sor Ana de San Pablo, maestra de novicias; sor María de Santo Domingo, vicaria del convento; sor Francisca de la Natividad, vicaria del coro y organista,⁹ y Juliana de la Concepción, sin especificación de su nombramiento.¹⁰

Sin embargo, en una carta de don Diego Fernández de Velasco, gobernador de Yucatán, al virrey de la Nueva España, del 4 de abril de 1602 —en referencia a la dotación, fundación y renta del monasterio, y que a su vez obtiene la información de las memorias de Francisco Orozco, quien fuera el mayordomo—, se cita que en el convento había para su fundación 14 monjas profesas, de las cuales cinco vinieron de México, dos de otras provincias de la Nueva España y siete eran hijas de vecinos de esta ciudad. También había tres novicias de Mérida y cuatro niñas que no habían tomado el hábito por su corta edad.¹¹ Cabe señalar que el primer mayordomo del convento fue Fernando de San Martín, a quien suplió —por causas no especificadas— precisamente Francisco Orozco.¹²

| 27

⁷ AGI, México, 25, N 11 (4/1).

⁸ AGI, México, 25, N 11 (4/2).

⁹ Sergio Grosjean Abimerhi, "El convento concepcionista de la Mérida novohispana", en *Revista 16*, Madrid, Universidad Complutense, núm. 364, 30 de agosto de 2006, p. 36.

¹⁰ Francisco Cárdenas Valencia, *Relación histórica eclesiástica de la provincia de la Nueva España escrita en 1639*, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, 1937, p. 61. Es importante señalar que el único cronista que hace mención de esta última religiosa es el citado autor.

¹¹ AGI, México, 25, N 11d (6/1).

¹² AGI, México, 25, N11 (6/3).

En su narración sobre los hechos Molina Solís señala lo siguiente:

Así quedaron colmados los deseos incesantes de la ciudad de Mérida, que hacía muchos años anhelaba poseer un monasterio que sirviese de asilo á las vírgenes consagradas á Dios, y á las hijas desvalidas de los vecinos de la ciudad.¹³

28 | Todo indica que los primeros años de existencia del monasterio fueron seguramente difíciles, debido a su precaria situación económica y a la falta de donantes para su subsistencia. En una carta de don Diego Fernández de Velasco al rey, se explica que el dinero había sido gastado en los ornatos de la sacristía y la casa, así como en su gasto ordinario. De los 14 mil pesos que donó doña Jerónima de Luján, vecina de la ciudad Rica, se compraron mil pesos de renta, más otros 400 pesos de dotes comprados para ese mismo fin. A esta suma se le quitaron 336 pesos para el capellán, 50 pesos al sacristán y 100 pesos al mayordomo; por consiguiente sólo les quedaron más o menos mil pesos. Sin embargo, aunque tuvieran muchos “ducados” hechos en rentas, no había en esta ciudad casas donde invertirlas a interés, pues todas estaban cargadas en rentas y tributos y “no hay donde más invertir”. Aunado a esta situación, el convento no estaba terminado y carecía de iglesia. Tres años antes, cuando Fernández de Velasco escribió al rey para explicar la situación, éste respondió que se libraban 800 ducados de la encomienda de doña Leonor Garday, mismos que no fue posible cobrar porque en esa encomienda “sus indios fenecen por falta de capital”.¹⁴ La respuesta a esa petición fue negativa y se le sugirió conseguir

¹³ Juan Francisco Molina Solís, *Historia de Yucatán durante la dominación española*, 3 t., Mérida, Imprenta de la Lotería, 1904, t. I, p. 243.

¹⁴ AGI, México, 25, N.11 (4/3).

los recursos en otros pueblos donde la Corona recibía utilidades, para que así holgadamente pudieran recaudar dos mil pesos para su sustento, sin tomar en consideración los 400 y tantos que recibían el capellán, sacristán y mayordomo; además, tenían entendido que los vecinos de Mérida hacían bastante en la población de Indias para que pudiera el monasterio gobernarse con atención y recato, y mucho por la asistencia del obispo y gobernador que deberían estar muy al pendiente.¹⁵

No todos los involucrados en las decisiones con respecto a la permanencia del convento compartían el mismo punto de vista, ya que en algunas cartas no sólo se pedía mantener el convento, sino que consideraban necesario que el gobierno fuese en su socorro. Tanto el obispo fray Juan Izquierdo, O.F.M., como un religioso de la misma orden —llamado fray Alonso, quien había sido provincial—, señalaban la necesidad de conservarlo, puesto que sería un gran desconsuelo para las monjas, padres y deudos el cerrarlo.¹⁶

En noviembre de 1601 se envía una solicitud a don Diego Fernández de Velasco para que informe sobre la situación financiera del convento y si ha aumentado o disminuido la renta de la que goza, sin tomar en cuenta las limosnas. También se le solicitaba informar acerca de la cantidad recibida por ese rubro al año y sobre qué monjas habían aportado su dote. Meses después el gobernador responde que iba a ser imposible el sostenimiento del monasterio si no se les apoyaba con una mayor cantidad, porque los vecinos de la ciudad de Mérida eran muy pobres y las limosnas también. Agrega que era muy importante mantener el convento, pues había muchas hijas y nietas de los conquistadores que eran igualmente pobres:

¹⁵ AGI, México, 25, N 11 bis (2/8).

¹⁶ AGI, México, 25, N 11 bis.

[...] en este caso no se que otra cosa pueda escribir a vuestra señoría sino solo que si su majestad no las favorece con mas larga mano tengo por imposible la perpetuidad de dicho monasterio porque los vecinos de esta tierra son muy pobres y con esto las limosnas muy cortas y la situación que hoy en dia gozan de sus rentas puesta en casa que alguna de ellas están inhabitadas y se van yendo y en lo tocante a ser muy necesario y conviene que en esta ciudad haya el dicho monasterio de religiosas prometo a vuestra señoría que lo es mucho para que en el se recojan muchas hijas y nietas de conquistadores muy pobres y es justo tengan algún remedio por evitar que su mucha pobreza y necesidad no las mueva a dar nota de sus honras y personas y quien de esto podría dar luz a vuestra señoría es el señor obispo.¹⁷

Algunos años después de iniciar sus funciones el convento, la correspondencia entre el gobernador de Yucatán y el virrey de la Nueva España continuaba con lo tocante a la fundación, pues en una carta del 4 de abril de 1602 se informa al virrey de asuntos referentes a la orden religiosa,¹⁸ así como en la cartas que el obispo de Yucatán enviara al virrey conde de Monterrey el 10 de febrero de 1602, relativa a la renta y fundación del convento.¹⁹

Es definitivo que el monasterio siguió en pie gracias al apoyo económico de la Corona, pues en una cédula real se solicita a los oficiales reales de Yucatán que cumplan con el importe de la limosna de vino y aceite requerido anualmente, misma que sería prorrogada por cuatro años más.²⁰

Posteriormente, en 1637 se concede a las religiosas concepcionistas recibir por seis años más el monto de 400 ducados destinados a sostener el monasterio,²¹ y en 1639 se les vuelve a prorrogar

la misma suma por diez años.²² En 1656 se autoriza de nuevo dicha cantidad, más cien pesos obtenidos de los valores propiedad de Juan de Montejo.²³ En ese sentido, Peniche señala:

El monasterio luchó durante algún tiempo con la falta de recursos para su sostenimiento, siendo necesario, además de las dotes de las monjas [...] recurrir para la construcción al holpatan, el cual suministró al convento algunas cargas de maíz. Posteriormente fue enriqueciéndose con las donaciones de los particulares, llegando a reunir capitales relativamente cuantiosos, impuestos a rédito sobre las principales fincas del país.²⁴

Por otra parte, al fundarse el convento las monjas se asentaron en una construcción inconclusa, por lo que el actual claustro debió haberse terminado poco antes de 1610, debido a que la actual iglesia comenzó a construirse el 29 de marzo de ese año, cuando el mariscal Carlos Luna y Arellano, en su calidad de gobernador, colocó la primera piedra del cimiento en la parte del coro. El Santísimo Sacramento se puso el 9 de junio de 1633, y quedó como titular Nuestra Señora de la Consolación.²⁵ Es importante mencionar que esta obra absorbió gran parte de los recursos de las religiosas, quienes debieron solicitar nuevamente —en esta ocasión al gobernador en turno, don Diego de Cárdenas—²⁶ una ampliación de las donaciones que hacía la Corona, por lo que el rey expide una orden el 2 de junio de 1602.²⁷

²² AGI, Indiferente, 454. la.22. ff. 206v.-208.

²³ AGI, Filipinas 81, N 77. Asuntos de monjas.

²⁴ Crescencio Carrillo y Ancona, *El obispado de Yucatán. Historia de su fundación. 1677-1887*, Mérida, Fondo Editorial de Yucatán, 1979, t. II, p. 846, hace hincapié en el estado de pobreza de esas religiosas, situación contrapuesta a los documentos localizados en el Archivo General del Estado de Yucatán (AGEY) del año 1841, Poder Ejecutivo, ramo Iglesia, caja 42.

²⁵ Diego López Cogollado, *op. cit.*, t. I, p. 346.

²⁶ AGI, Independiente 452, L.A. 14, (1/380).

²⁷ AGI, Independiente 452, L.A. 141, (381).

¹⁷ AGI, México, 25, N 11 C (5/2).

¹⁸ AGI, México, 25, N 11 d (6/6).

¹⁹ AGI, México, 25, N 11 b (4/6).

²⁰ AGI, Indiferente, 450. L.A.5, ff. 55-5v.

²¹ AGI, Indiferente, 454. la.20, ff. 97-100.



Figura 1. Vista lateral del templo. Fotografía del autor, 2006.



Figura 2. Vista del coro bajo y coro alto. Fotografía del autor, 2006.

Sobre otras ampliaciones del conjunto conventual, entre 1645 y 1648 el gobernador Esteban de Azcárraga fabricó el mirador ubicado sobre el ábside de la iglesia, “el cual le da al conjunto una apariencia medieval [...]; que lo hace único en su género en la república”.²⁸ Su acceso era por medio de una escalera de madera en forma de caracol,²⁹ y desde ahí “las religiosas podían recrearse con la amena vista de las verdes campiñas que circundaban Mérida”,³⁰ sin sacrificar “la virginal protección del claustro”.³¹ Ese elemento arquitectónico llevó a algunas personas a suponer que las monjas lo utilizaban para distinguir el arribo de las tropas enemigas, y que las madres informaban de esos movimientos a las esposas de los militares.³²

El convento sirvió también como orfanatorio, asilo y como colegio para educar a niñas pobres o ricas y, a decir de algunos, donde se observaba

²⁸ Miguel A. Bretos, *Arquitectura y arte sacro en Yucatán, 1545-1823*, Mérida, Dante, 1987, p. 377.

²⁹ Luis Ramírez Aznar, “Últimas ampliaciones en el convento concepcionista”, en *Novedades de Yucatán*, 13 de junio de 1972.

³⁰ Gonzalo Cámara Zavala, *Catálogo histórico de Mérida*, Mérida, Imprenta Corriente de Pablo Azul, 1977, p. 54.

³¹ Javier García, “El convento de las monjas concepcionistas”, en *Diario de Yucatán*, 16 de febrero de 1977, p. 8.

³² Crescencio Carrillo y Ancona, *op. cit.*, t. II, p. 846.

la “más exquisita moralidad, piedad y espíritu de trabajo”. Su permanecía y sostenimiento económico entre la sociedad yucateca de aquel entonces se debió a que era el único en su clase de la región.³³ De igual manera, durante la peste de 1726 el convento sirvió de asilo a viudas y ancianas que no tenían refugio, pues gran parte de ellas había perdido a sus familiares.³⁴

Para 1750 el ilustrísimo Ignacio Padilla —quien desde su llegada a Mérida se declaró el más insigne protector de las religiosas— escogió la iglesia del convento para salir de ahí en procesión hacia a la catedral para tomar posesión del obispado. El obispo amplió la fábrica del claustro, la enfermería y el locutorio e hizo construir los altares y retablos de Nuestra Señora de la Luz y del Señor San José. También condujo a muchas mujeres “extraviadas” al convento, para que fueran atendidas y ayudadas.³⁵ El monje agustino falleció el 20 de julio de 1760, y su deseo fue ser enterrado en el convento de las monjas concepcionistas.³⁶

³³ *Ibidem*, p. 706.

³⁴ *Ibidem*, p. 708.

³⁵ Sergio Grosjean Abimerhi, “Nuestra Señora de la Consolación. Notas de y para la historia de un convento en la Mérida novohispana”, en *Historia de América*, núm. 135, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2004, p. 66.

³⁶ *Idem*.



Figura 3. Vista del mirador, mismo que se encuentra sobre el ábside del templo. Fotografía del autor, 2006.

En 1820 se propuso a las monjas abandonar el claustro en virtud del decreto de las cortes españolas, lo cual rechazaron unánimemente.³⁷ El primero de octubre de ese mismo año las mismas cortes españolas mandaron cerrar los noviciados con el objeto de extinguir los monasterios de mujeres, pero tanto la abadesa como las religiosas de Mérida solicitaron la derogación de la cláusula. La comisión de negocios eclesiásticos —compuesta por Jiménez, Solís y Quiñones— dispuso la derogación del artículo 12 del citado decreto, de modo que debió reabrirse el noviciado de monjas. Un grupo de señoras entusiastas, entre ellas las de Cacalchén, ensalzaron el decreto y enviaron al Congreso una felicitación calorosa y por escrito, cuyas firmas encabezaba doña Manuela Quintana Roo.³⁸

Al año siguiente las cortes españolas enviaron como gobernador de Yucatán a Juan María de Echeverri Manrique, con el título de capitán general y jefe superior político; por ser éste un hombre de carácter violento, al momento mandó publicar y ejecutar el decreto de las cortes españolas relativo a la extinción de los conventos, el

³⁷ Crescencio Carrillo y Ancona, *op. cit.*, t. II, p. 1023.

³⁸ Juan Francisco Molina Solís, *op. cit.*, t. I, p. 64.



Figura 4. Vista del altar principal. La actual cruz fue colocada hace 15 años en sustitución del retablo destruido en 1915 durante el movimiento revolucionario. Fotografía del autor, 2006.

cual fue dirigido a los religiosos del convento mayor de San Francisco, a los de San Juan de Dios que habitaban en el convento-hospital y a las monjas concepcionistas. El 15 de febrero de 1821 se realizó la extinción del convento mayor.³⁹ Una vez que entregaron las alhajas y muebles de la iglesia,⁴⁰ los sacerdotes fueron expulsados de forma violenta y el mismo gobernador dispuso de hombres con picoletas para destruir retablos y altares. En esta ocasión se perdieron joyas artísticas, históricas, científicas y literarias que se atesoraban en archivos y bibliotecas del convento.

A los religiosos de San Juan de Dios tampoco se les perdonó, a pesar de que era un convento-hospital, ya que las Cortes de Cádiz se pronunciaron en contra de todas las órdenes hospitalarias. Sólo las religiosas concepcionistas se conservaron fieles a la regla y clausura de su monasterio.⁴¹ Se comenta que ante esta situación muchas personas que apoyaban al gobernador no dejaban de vociferar que les iban a quitar la mitad del convento y las reducirían a vivir en un rincón.⁴²

³⁹ Crescencio Carrillo y Ancona, *op. cit.*, t.II, p. 965.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 973.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 966-968.

⁴² *Ibidem*, p. 979.



Figura 5. Panorámica del gran claustro. Fotografía del autor, 2006.



Figura 6. Vista actual de la fachada del antiguo claustro. Fotografía del autor, 2006.

32 |

En 1825 el obispo Pedro Estévez logró que se anulase la ley de las cortes españolas sobre la extinción de las comunidades religiosas, y el 8 de marzo del mismo año el Congreso expidió un decreto para reabrir el noviciado de las religiosas concepcionistas de Mérida, en cuya iglesia había fijado el mismo prelado el centro de la devoción al Sacratísimo Corazón de Jesús.⁴³

Hasta las postrimerías de la centuria XIX poco se conoce de lo que sucedía al interior del claustro concepcionista, y esta escasa información provenía de algunos clérigos o de ciertas historias que se “cocinaban” en Mérida. A mediados de la década de 1830 arribó a estas tierras el notable viajero Frederick Waldeck, quien pudo recorrer el interior del conjunto religioso pese a la absoluta prohibición para el ingreso de individuos del sexo masculino, a excepción de ciertas personas autorizadas. La crónica de este personaje resulta por demás interesante, pues aun cuando parte de sus datos eran de dominio público, otros resultaban verdaderamente sorprendentes por su tono sarcástico, además de revestir gran interés para nuestra investigación porque permiten una mejor comprensión de cómo estaba dispuesto el edificio:

⁴³ *Idem.*

Mérida es quizá el único punto en el mundo cristiano donde las monjas gozan de una libertad absoluta en el recinto del claustro, y donde sin embargo observan mejor la prohibición de comunicarse con los hombres. Únicamente el médico penetra en el convento para asistir a las enfermas y durante toda la visita esta acompañado de puerta en puerta por viejas monjas de rostro avinagrado. Cada religiosa tiene 3 y hasta cuatro piezas, con jardín, muchas tienen criadas. Sus bienes son privados y no comunes. La más pobre goza de un alojamiento conveniente, de una alimentación abundante y sana. Aunque cada una tenga su habitación particular, 2 religiosas pueden vivir bajo el mismo techo. Se encargan de costura para fuera, fabrican chocolates en tablillas, hacen pan, tortas y dulces y suplen con ello la insuficiencia de sus recursos pecuniarios. Una muchacha que no tiene más de \$1,000 por todo capital, se hace monja desde que perdió toda esperanza de casarse y con esta suma vive tranquilamente el resto de sus días. Las que no poseen absolutamente nada y que son demasiado virtuosas para ganarse la vida en la prostitución, pueden hacerse admitir en el convento en calidad de domésticas y sirven a aquellas de sus compañeras que tienen recursos para alimentarlas ¿por qué todos los monasterios no ofrecen un espectáculo tan edificante?⁴⁴

⁴⁴ Frederick Waldeck, *Viaje pintoresco y arqueológico de la provincia de Yucatán durante los años 1834-1836*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1930, pp. 82-83.

Ya para 1841 las monjas sor Cayetana Sierra, sor María Josefa y sor María Concepción Trujillo daban muestras de revolucionaria inquietud al decidir abandonar el convento a sugerencia del capellán y confesor del monasterio, doctor Manuel S. González, ultraliberal y reformista y acérrimo enemigo del entonces obispo, Ilmo. doctor don José María Guerra.⁴⁵

En 1842, durante el gobierno de Santiago Méndez, se corrió la noticia de que unas monjas dejaban el claustro, por lo que el 27 de enero del mismo año el gobernador acudió al convento a alentar a las religiosas y ofrecerles el poder público para su propósito, y al mismo tiempo alentó a las demás a seguir el ejemplo de sus “ilustradas y despreocupadas compañeras”.

Cuando de allí salió mandó preparar fiestas para celebrar en la noche de aquel propio día la salida de las desgraciadas apóstatas. El afligido prelado por sí y por medio de Sacerdotes virtuosos y sabios, apuró más la tarea de antemano emprendida, de reducir al orden a las engañadas Religiosas. Desde la puesta de sol se fue agolpando mucha gente á las puertas y detrás de los muros del Convento, y mientras unos preparaban carruajes, músicas y banquetes para llevar en triunfo á las vírgenes necias que abandonaban al Divino Esposo, otros gemían y oran ardientemente pidiendo al señor que no permitiese la consumación del mal. A éstos escucho el cielo, porque al fin, á la hora de las siete, que era la anunciada para la salida y en que el gobernador se había vuelto a presentar en el Convento en unión de magistrados y jueces, la divina gracia operó un cambio radical en las ilusas mujeres, que en lugar de salir, renovaron fervorosamente sus votos y pidieron perdón de su escándalo. Entonces las músicas profanas se retiraron mudas, y resonaron melodiosas y festivas las armonías del órgano en el coro del templo, y alegres y bulliciosas las sagradas campanas en la torre del monasterio. El Sr. Guerra separó al Dr. González de su encargo

de Capellán y confesor de las Religiosas y le prohibió todo trato con ellas, de lo cual se creía tan agraviado que nunca habló bien del obispo.⁴⁶

Durante la sublevación campesina iniciada en 1847 las fuerzas indígenas avanzaban, cayendo a su paso las ciudades de Valladolid, Ticul e Izamal; la ciudad de Mérida peligraba frente a tal situación, y previendo que los indios pudiesen destruir y saquear los templos, la Iglesia pidió a todos los religiosos sus alhajas para guardarlas en Mérida, las cuales se devolverían más adelante.⁴⁷ Ante tal eventualidad, el obispo Guerra determinó trasladar a las religiosas concepcionistas a la ciudad de San Juan Bautista —hoy Villahermosa—, y cuando el convoy episcopal se preparaba para salir al puerto de Sisal se presentó el gobernador Miguel Barbachano para informar que la situación estaba bajo control, por lo cual sugirió no tomara los riesgos pertinentes de abandonar la ciudad, a lo que el obispo accedió.⁴⁸

Economía del convento

La manutención del convento implicaba la erogación de fuertes sumas de dinero, pues además de los gastos necesarios para alimentación y vestido de las monjas debían pagar a los trabajadores que laboraban para ellas. La situación financiera de los conventos en la ciudad de México en el siglo XVIII era muy variable: los había desde muy ricos,

⁴⁶ *Ibidem*, p. 1024.

⁴⁷ AGEY, Fondo Poder Ejecutivo, ramo Iglesia, caja 69, 7 de abril de 1848.

⁴⁸ Crescencio Carrillo y Ancona, *op. cit.*, t. II, p. 1024: “Tan difícil era la situación en Mérida basta decir que el gobernador descolgó su casa, mandó empaquetar sus muebles, y dispuso su viaje para Campeche, al mismo tiempo que el obispo de la diócesis debía partir con las religiosas concepcionistas a La Habana. La desocupación de Mérida fue decretada y si no se comunicó en los primeros momentos, fue porque no había ningún pedazo de papel en la secretaría de Gobierno para poner en limpio la circular.”

⁴⁵ Crescencio Carrillo y Ancona, *op. cit.*, t. II, p. 1023.

como La Concepción o La Encarnación, hasta monasterios como los de las carmelitas descalzas —quienes vivían con estricto voto de pobreza, aun cuando sus conventos no fueron de los más pobres—, o el de Santa Inés, que desde su fundación había establecido que no podía albergar más de 33 religiosas.

La mayoría de estos recintos religiosos tenían un fondo inicial conocido como “bienes de fundación”, el cual se incrementaba mediante las dotes que pagaban las monjas al entrar al convento, convirtiéndose dicho capital en la principal fuente de riqueza de los monacatos.⁴⁹ Aunque parte del capital de los monasterios provenía de donaciones, como en el caso del convento concepcionista de Mérida a principios del siglo XVII, para el que una señora anciana había prometido al morir la donación de 800 ducados a las monjas.⁵⁰

Ya se ha dicho que al tomar una mujer los votos en un convento debía garantizar su peculio dentro del monasterio, aportando una dote que fluctuaba entre dos mil y tres mil pesos. El pago de esta dote, efectuado comúnmente por sus familiares, podía hacerse en efectivo, subrogando un activo a su favor o reconociendo la deuda sobre los bienes familiares en favor del convento. En el primer caso el convento recibía el dinero en efectivo y lo prestaba de inmediato para cobrar el interés; en los dos últimos sólo se firmaban los papeles que acreditaban al convento como dueño del capital en cuestión y se cobraban los réditos. Desafortunadamente, hasta el momento no tenemos para la ciudad de Mérida algún trabajo sobre el tema, pero gracias

al libro de profesiones del convento de La Concepción de la ciudad de México se tiene una idea del papel de la dote. El valor promedio de la misma cambió con el tiempo: en la década que va de 1615 a 1625 fue en promedio de 1 518 pesos, en 1725-1735 de tres mil pesos, y si consideramos que las dotes se fueron acumulando tenemos que para 1735 el valor de este rubro para las concepcionistas fue de 726 500 pesos.

Si para 1743 se tenía un valor promedio de 737 689 pesos, suponemos que las dotes constituyeron la base de la riqueza monacal. Por último, su incremento muestra que el ritmo de acumulación de esta riqueza dependía en gran medida del ingreso de las religiosas;⁵¹ sin embargo, las donaciones y legados que les heredaban los fieles representaban también una buena entrada monetaria para las monjas. El conjunto de estos ingresos constituía el capital de que disponía el convento. Por otra parte, para afrontar los gastos era necesario hacer productivo dicho capital y cada convento era responsable de su propia economía, por ello debían buscar las mejores estrategias de inversión.

En la época virreinal las opciones de inversión eran reducidas, además de que había ciertas restricciones de orden moral a causa del problema de la usura, lo cual impedía el uso desmedido del préstamo con alto interés y limitaba la ganancia a cinco por ciento anual sobre el valor de la propiedad.⁵² La renta que debían producir los inmuebles era fija y se regía por la moral y la costumbre, y el monto de la renta por vivienda se establecía de acuerdo con su tamaño, los servicios que brindaba y la calidad de sus acabados.⁵³

⁴⁹ Gisela von Wobeser, “El arrendamiento de inmuebles urbanos como fuente de ingresos de los conventos de monjas de la ciudad de México hacia 1750”, en María del Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Iglesia, Estado y economía, siglos XVI al XIX*, México, UNAM/Instituto Mora, 1995, p. 53.
⁵⁰ AGI, México, 25 N. 11 b (4/4).

⁵¹ Diego López Cogolludo, *op. cit.*, p. 172.

⁵² Gisela von Wobeser, *op. cit.*, p. 53.

⁵³ *Ibidem*, p. 60. En el caso del convento concepcionista de Puebla, al no recibir los pagos correspondientes sus acreedores promovieron juicios. Las propiedades hipotecadas

Por otro lado, dado que la inversión en sectores productivos como la agricultura, la minería o el comercio resultaba inapropiada y demasiado riesgosa, las monjas tuvieron que recurrir a la inversión rentista. Al elegir el arrendamiento como mecanismo de inversión, la principal finalidad de los conventos era la seguridad, pues el capital estaba respaldado por los mismos inmuebles, aunque siempre existía el riesgo de que su valor disminuyera por alguna circunstancia adversa, era difícil perderlo del todo. Incluso ante catástrofes naturales como inundaciones o temblores, se salvaguardaba el terreno y algo de material de construcción.⁵⁴ Por ejemplo, en 1761 el obispo sugirió a las religiosas comprar propiedades con el usufructo de las rentas.⁵⁵ Otra ventaja que brindaba el arrendamiento era que las propiedades casi siempre estaban en la misma ciudad, facilitando así su administración, y además era común que los conventos recibieran casas en donación o las obtuvieran en concursos de acreedores.⁵⁶

En el caso concreto del convento de las RR.MM. concepcionistas de Mérida, eran de gran ayuda las limosnas recolectadas durante las misas. Sin embargo, en un documento depositado en el AGEY se dice que en 1841 las donaciones fueron “tan pobres” que ni siquiera pudieron suministrar el vestuario que recibían las religiosas todos los años.⁵⁷

Las monjas gozaron también de los beneficios otorgados por las encomiendas, por ello recibían 800 ducados anuales de manera perpetua que

salieron a remate y al no haber compradores quedaron en sus manos.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁵ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Yucatán (AHAY), Asuntos de monjas, libro Mandato de los ilustrísimos obispos de 1756-1766.

⁵⁶ Gisela von Wobeser, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁷ AGEY, Fondo Poder Ejecutivo, ramo, Iglesia, caja 42, vol. 1, exp. 7, 13 de enero de 1841.

provenían de las encomiendas de Motul, Tekax, Ticum y Tixcuytum.⁵⁸ De la misma forma, para 1629 recibían cien pesos anuales de pensión de las encomiendas ubicadas en los pueblos de Cuzamá y Homún,⁵⁹ y para 1745 otros 85 pesos de encomiendas no especificadas.⁶⁰

Aparte de estos ingresos, tenían otras utilidades; por ejemplo, en 1825 sor Juana de San Pedro pidió a Pablo Gual que le pagara mil pesos por concepto de la venta de chocolates elaborados en el convento de La Consolación.⁶¹ En el monasterio también se elaboraban diversos manjares que se vendían a la población,⁶² así como frutas y legumbres cultivadas en el interior.⁶³

En cuanto a los egresos, éstos constituían diversos rubros, entre los cuales se encuentran: el pago de los mayordomos o administradores, encargados de cobrar las rentas y préstamos del convento y canalizar los recursos con la ayuda de la abadesa y la contadora.⁶⁴ Entre los administradores que tuvo el convento están registra-

⁵⁸ Manuela Cristina García Bernal, *Población y encomienda en Yucatán bajo los Austrias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1978, p. 233.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 537.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 141.

⁶¹ AGEY, Fondo Poder Ejecutivo, ramo Iglesia, caja 42, vol. 1, exp. 4, 27 septiembre de 1825.

⁶² Manuel Amabilis López, “El convento de monjas”, en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 15, 1982, p. 92.

⁶³ Manuel Guzmán, *Documentos para la historia de la excomunión de las RR.MM. concepcionistas de Mérida, Yucatán*, Mérida, Imprenta Literaria de Mérida, 1867. “Las monjas tienen a su cargo a 105 personas más o menos de las razas indígena y mestiza que son útiles como obreras, las cuales son atendidas de sus enfermedades a expensas del convento. Las cosechas de los frutales que cultivan en el huerto son expedidos en la ciudad, con la que se mantiene un comercio diario. La relación con los parientes de las que allá se educan y las personas que han ido a abrigarse de la mendicidad. Por esto la puerta del convento es a ciertas horas del día uno de los lugares más concurridos en Mérida.”

⁶⁴ Ana Patricia Uribe Euan y Felipe Castro, “El convento de Nuestra Señora de la Consolación”, tesis, Mérida, Facultad de Ciencias Antropológicas-Universidad Autónoma de Yucatán, 1992, p. 118.

dos los siguientes: Antonio Vera en 1741;⁶⁵ el presbítero Juan de Dios González de Flores en 1795;⁶⁶ Joaquín More en 1813;⁶⁷ José María Loría en 1838;⁶⁸ el licenciado Cosme Villajuana entre 1845-1859 —el único administrador que trabajó para las religiosas antes y después de la desamortización—,⁶⁹ y Arturo Esquivel Méndez en 1863.⁷⁰

En cuanto a los “semanarios” para las monjas, éstos eran de dos pesos semanales para 1851, cantidad que incluía la vestimenta.⁷¹ Los otros gastos eran: alimentación de las enclaustradas, gasto de la fiesta de la Purísima Concepción, gastos del mantenimiento del convento, medicinas y salario del médico⁷² o cirujano que las atendía, como en el caso del doctor Agustín Horan en 1857.⁷³

No obstante, el gobierno dispuso un decreto el 27 de junio de 1842, a fin de recaudar dinero destinado para efectos de guerra, pero las monjas se negaron a entregarlo alegando humildad en los recursos, pero a cambio se comprometie-

ron a ayudar con los servicios médicos.⁷⁴ El 2 de diciembre del mismo año el gobierno decretó de nueva cuenta una contribución extraordinaria de guerra de dos por ciento,⁷⁵ pero las religiosas pretextaron en su negación que gran parte de sus fincas habían sido arrasadas por la guerra y los inquilinos habían perdido sus bienes, y por más que quisieran no podrían pagar los respectivos réditos y las pocas fincas conservadas en pie pagarían una tercera parte de la renta pactada, rentas que serían las únicas que aliviarían sus penurias y escasez, “[...] y privar ahora a las monjas de este mezquino socorro, dejándolas perecer, no es propio ni será nada agradable a la filantropía del gobierno”.

Las religiosas concepcionistas decían estar conscientes de las contribuciones que habían realizado los pobladores de Mérida, sin importar su clase social, así como los fondos invertidos por el Estado, y que ellas podían contribuir con sus plegarias por “estos héroes que luchaban en contra de los bárbaros”. El gobierno había destinado 150 mil pesos para gastos de guerra y los templos aún proporcionaban gruesas sumas al despojarse de sus alhajas y objetos de oro y plata, con el exclusivo propósito de incrementar los gastos de la campaña, que en un total ascienden a 200 mil pesos.⁷⁶

Debido a múltiples factores sociales, entre los cuales se encontraba el problema de la tierra, en 1847 comenzó en Yucatán una conflagración social conocida como la Guerra de Castas. El 30 de diciembre de ese mismo año se decretó una contribución de guerra impuesta sobre “capitales de monjas a razón de 30 al millar que debían pagar en los seis primeros meses del presente año”; y como dicha contribución iba a absorber las tres

⁶⁵ Archivo Notarial de Mérida (ANM), Censos, 1741.

⁶⁶ *Ibidem*, cuaderno 55, pp. 35 y 36, escribano Antonio de Argáez. Documento Poder. Año 1794. El presbítero Juan de Dios González Flores denunció a Juan de Aldana y Gregorio Palma por el robo de un escritorio donde tenía guardados 500 pesos o más, pertenecientes al convento de monjas y a otras obras pías.

⁶⁷ *Ibidem*, escribano Andrés Manrique, año 1813, p. 7.

⁶⁸ AHAY, Asuntos de monjas, rollo 65, año 1838.

⁶⁹ Cosme Villajuana, administrador a quien se acusó de desvío de fondos, a lo cual éste respondió que tenía todos los papeles en regla; pero hasta ahora no sabemos el destino de los mencionados documentos, los cuales aportarían información importante de los bienes de las monjas concepcionistas de Mérida.

⁷⁰ AGEY, fondo Justicia, asuntos de Gobierno, caja 176, año 1863.

⁷¹ Ana Patricia Uribe Euan y Felipe Castro, *op. cit.*, p. 122.

⁷² *Idem*. En 1756 el obispo fray Ignacio de Padilla ordenó que las medicinas de las criadas fueran pagadas por las mismas monjas, puesto que en ese año el gasto destinado a medicamentos había sido excesivo; véase AHAY, Asuntos de monjas, libro Mandatos de los obispos, 1756.

⁷³ Centro de Apoyo para la Investigación Histórica del Estado de Yucatán (CAIHY), sec. microfilmes, rollo núm. 4.

⁷⁴ AGEY, fondo Poder Ejecutivo, ramo Iglesia, caja 69.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Ibidem*, caja 42, año 1848.

quintas partes del rédito anual con que subsistían las religiosas, solicitaron que se les disminuyese aquel impuesto. El 10 de febrero de 1848 el gobierno decretó una reducción a 20 por millar.⁷⁷

Desamortización de los bienes del clero, expulsión de religiosos y su repercusión en el convento concepcionista de Mérida

Durante la primera mitad del siglo XIX se entabló la lucha de los liberales por destruir el poder de las corporaciones religiosas. Su propósito era cambiar la sociedad antigua, formada por actores colectivos, por otra constituida por individuos autónomos, legalmente iguales y sin privilegios. Uno de los principales mecanismos utilizados para lograr este cambio fue destruir las bases materiales mediante la afectación de sus propiedades, particularmente las de la Iglesia, que representaba uno de los principales obstáculos para secularizar a la sociedad y conformar un Estado moderno.⁷⁸ El 13 de noviembre de 1813 se declaró la abolición de los servicios personales que los indios prestaban a sus párrocos, y Yucatán no fue la excepción.⁷⁹ Asimismo, se inició un proceso de liberación de la propiedad con la desvinculación de los bienes de mayorazgos, decretada en 1820-1823, que originó la venta de sus fincas. Ante los intentos desamortizadores de 1833, también los conventos masculinos vendieron casi la mitad de sus inmuebles, principalmente en las órdenes carmelita y dominica. Lo anterior coadyuvó al escaso éxito de los intentos desamortizadores, provocando lentitud en el proceso.⁸⁰

⁷⁷ *Ibidem*, fondo Poder Ejecutivo, ramo Iglesia, caja 67, 31 de julio 1848.

⁷⁸ María Dolores Morales, "La desamortización y su influencia en la estructura de la propiedad. Ciudad de México 1848-1864", en María del Pilar Martínez López-Cano, (coord.), *op. cit.*, p. 180.

⁷⁹ Justo Sierra O'Reilly y Juan Suárez Navarro, *Testimonio de la Guerra de Castas*, México, Conaculta, 1993, p. 194.

⁸⁰ María Dolores Morales, *op. cit.*, p. 180.

En 1856, Miguel Lerdo de Tejada dictó la Ley de Desamortización que obligaba a las corporaciones eclesiásticas y civiles a adjudicar sus bienes raíces en propiedad a quienes los arrendaban.⁸¹ En el caso de los que adeudaban dos o más años de réditos, se les daba un mes para que acudieran a pagarlos o se procedería en contra de ellos.⁸² El 25 de junio del mismo año el gobernador solicitó se disminuyeran los bienes de las monjas concepcionistas de Mérida, nacionalizándolos y redimiéndose los capitales; comenzando así la desamortización de sus bienes.⁸³ A partir de ese momento, un administrador seglar nombrado por el gobierno del estado comenzó a administrar los capitales de las monjas,⁸⁴ y también se encargaba de llevar a cabo los juicios en contra de algún moroso⁸⁵ como Hilario Majorres, a quien se obligó a rematar su casa,⁸⁶ y tan sólo el 9 de agosto de 1856 se vendieron 15 inmuebles propiedad de las religiosas.⁸⁷ Desafortunadamente, aun cuando no se han encontrado documentos referentes a las propiedades de las monjas, se tiene evidencia de que además de tener propiedades en Mérida y varios pueblos de Yucatán,⁸⁸ también llegaron a poseer algunos inmuebles en Tabasco.⁸⁹

La ley estableció que cuando no se adjudicaba una casa al inquilino en tres meses, cualquier otra persona podía obtenerla previa denuncia, y en caso de no haber denunciante se procedería a remate en almoneda pública. El objetivo pri-

⁸¹ *Idem*.

⁸² Diario *El Espíritu Nacional*, núm. 171, 13 de febrero de 1863.

⁸³ Justo Sierra O'Reilly y Juan Suárez Navarro, *op. cit.*, p. 204.

⁸⁴ Manuel Guzmán, *op. cit.*, p. 181.

⁸⁵ AGEY, fondo Poder Ejecutivo, ramo Justicia, caja 72, 1863.

⁸⁶ AGEY, sección Jefatura Pública de Campeche, caja 70, 1857.

⁸⁷ Diario *La Unión Liberal*, Campeche, 28 de octubre de 1856.

⁸⁸ AHAY, Asuntos de monjas, libro Mandatos de los ilustrísimos obispos, 1756.

⁸⁹ AHAY, Asuntos de monjas, rollo 65, 1827-1858.

mordial de esta ley era conquistar el principio de la desamortización de manera prudente, como primer paso hacia otras reformas y en momentos en que la nacionalización era irrealizable por la oposición que enfrentaba. Para ello no se argumentaron razones políticas, sino objetivos económicos y fiscales: poner en circulación la propiedad y proporcionar entradas al erario para facilitar la reforma del sistema tributario, la amortización de la deuda pública y la abolición de las alcabalas. Como resultado de este proceso, en la ciudad de México se desamortizaron 1 559 de 1 911 inmuebles de propiedad corporativa eclesiástica y civil.⁹⁰

En 1858, el presidente Félix María Zuloaga anuló la Ley de Desamortización en relación con los bienes eclesiásticos y canceló sus operaciones, por ello la Iglesia quedó nuevamente como propietaria de las fincas. Durante la guerra de Reforma se vendieron casas que ya habían sido adjudicadas o rematadas en 1856, y tanto la Iglesia como el gobierno constitucional, establecido en Veracruz, recurrieron a estas operaciones para obtener fondos.

En 1859, durante la guerra de Reforma, Melchor Ocampo y Benito Juárez emitieron la Ley de Nacionalización de los bienes del clero, aplicada en la ciudad de México en 1861. Esta ley decretó que todos los bienes del clero ingresaran al dominio de la nación, estableció la separación de la Iglesia y el Estado, y subrayó una finalidad esencialmente política: privar a la Iglesia de los medios económicos con que desafiaba al gobierno.⁹¹

Los intentos para desamortizar y nacionalizar los bienes del clero en 1859 incluyeron bienes pertenecientes a conventos de mujeres y restringió actividades en ellos. En el decreto de exclaustación se planteaban varias razones para

suprimir los conventos: la primera fue que constituían una fuente de riqueza que el gobierno necesitaba para hacer frente a la intervención extranjera. La segunda, que las casas conventuales servirían como refugio a los niños huérfanos de los padres caídos en batalla; también funcionarían como hospitales para auxilio de heridos. La tercera, que los votos religiosos y las medidas tomadas para su cumplimiento eran contrarias a la libertad y resultaban incompatibles con la Ley de Libertad de Cultos de 1860.⁹²

Las leyes emitidas por Juárez en 1859, en el puerto de Veracruz, no tuvieron efecto en Mérida ni en ninguna otra parte del país hasta que llegó a la presidencia; ello permitió al convento de Mérida mantener su existencia y conservar algunos de sus capitales, réditos y dotes para su sostenimiento. Sin embargo, a partir del 26 de febrero de 1863 se ordenó el cierre definitivo de estas casas conventuales en toda la nación.

En Yucatán, como quizás en otras regiones del país, las leyes se dieron a conocer para su cumplimiento en 1863. Sin embargo, las circunstancias sociopolíticas impidieron que el decreto se llevara a efecto y la orden concepcionista se mantuvo con vida durante todo el Imperio de Maximiliano. El 23 de marzo de 1863 el gobierno general emitió un decreto más completo para el mejor cumplimiento de la ley del 26 de febrero, planteando la reglamentación para hacer efectiva la política secularizadora de los conventos. Dicha ley señalaba lo siguiente: 1) una vez exclaustadas, las monjas gozaban de todos los derechos que la legislación del país concede a la mujer, y tenían, asimismo, las obligaciones que les impone; 2) debían vivir con sus padres; en caso de haber fallecido éstos, podían elegir su lugar de residen-

⁹⁰ María Dolores Morales, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁹¹ *Ibidem*, p. 181.

⁹² José Enrique Serrano Catzín, "Iglesia y Reforma en Yucatán 1856", tesis, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 1987, p. 53.

cia; 3) se les concedería la libre administración de sus bienes y asuntos. Si no tenían capacidad para hacerlo podían nombrar un apoderado o representante, siempre y cuando no fuese sacerdote ni persona relacionada con éste. En caso de no querer ocuparse de sus asuntos o de nombrar representantes, la autoridad local los designaría; 4) quien intentara impedir el regreso de las monjas con sus padres o donde ellas eligieran, las ocultara o empleara violencia para mantenerlas reclusas en alguna parte, sería castigado con la pena de muerte; 5) si las casas donde residieran las monjas no fueran las de sus padres, éstas no podrán estar cerradas, a fin de ser visitadas por la autoridad local, representantes o comisiones de mujeres de la localidad nombradas para velar por su seguridad, libertad o si les faltase algo para satisfacer sus necesidades; 6) no podían estar más de dos monjas habitando el mismo techo, a no ser que fuesen hermanas o en caso de enfermedad; 7) el gobierno tenía la obligación de proporcionar los medios, casa y alimentos a las monjas que los necesitasen, e impuso a los poseedores de sus capitales de dote redimir en un tiempo prudente la décima parte de ellos, poniéndolos a disposición de las monjas o de sus representantes; 8) se prohíbe a las señoras exclaustadas vestir el hábito religioso en público; 9) por último, no podrán abandonar el país sin permiso del gobierno.⁹³

En 1867 el general Manuel Cepeda Peraza se levantó en armas contra el gobierno invasor, y tras una campaña relámpago en el interior sorprendió a Mérida.⁹⁴ El 15 de junio del mismo año el coronel republicano don Matías de la Cámara, quien siempre brilló como uno de los

más eficaces colaboradores militares de Cepeda Peraza, tras un sitio de 55 días hizo capitular la plaza grande de Mérida, defendida por las fuerzas imperiales del comisario don José Salazar Ilarregui. Consolidado el triunfo de la República, Cepeda Peraza, obedeciendo órdenes del gobierno de Juárez, se dispuso a poner en práctica, por primera vez en Yucatán, las diversas Leyes de Reforma, entre ellas la de exclaustar a las monjas concepcionistas, en opinión de Molina Solís “tan queridas y veneradas por la sociedad yucateca durante más de tres siglos”.⁹⁵

De inmediato se designó al tesorero general del estado, a Ramón Aznar Pérez, Manuel Dondé, Antonio Rejón y Joaquín Húbe para intervenir el monasterio, y disponer del edificio y de los capitales,⁹⁶ con excepción de las pertenencias personales de las monjas.⁹⁷ Así, el 12 de octubre de 1867, día de la expulsión, se dice que el citado coronel don Matías de la Cámara, a impulsos de fobia clerical llegó al extremo de situarse en la puerta del convento, y armado de un fuste se dedicó a injuriar a las religiosas que iban saliendo, amenazándolas con azotarlas si no se marchaban pronto.⁹⁸ Sin embargo, la reverenda madre abadesa y las 19 religiosas expresaron “sólo dejamos de ocupar este recinto por la fuerza”, y reiteraban sus protestas hechas días antes al gobernador, aduciendo que:

⁹⁵ Juan Francisco Molina Solís, *op. cit.*, p. 51. En 1867 la esposa del general Cepeda Peraza, apoyada por casi 300 mujeres, envió una misiva al presidente Benito Juárez pidiéndole que no se cerrase el convento, a lo que el mandatario se negó.

⁹⁶ José Enrique Serrano Catzín, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁷ AHAY, documentos sobre la exclaustación de las RR.MM. concepcionistas de esta capital (1863-1867), asuntos de monjas, “de estos edificios y lo que se encuentre en ellos y se encontrase que eran pertenecientes a las señoras religiosas y no de estas últimas en particular, se recibirían en las oficinas de hacienda que designe el ministerio del ramo”.

⁹⁸ Juan Francisco Molina Solís, *op. cit.*, p. 51.

⁹³ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁴ Renán Irigoyen, *La Mérida que vivió don Eligio Ancona*, México, Talleres Gráficos de la Cámara de Diputados, 1981, p. 31.

[...] estando en este monasterio por nuestra propia voluntad, y que libre y espontáneamente hemos elegido este modo de vivir sujetándonos a la regla que profesamos; protestamos que de ninguna manera admitimos ninguna clase de secularización, y protestamos una y mil veces que ninguna cosa por mínima que sea nos sujetamos al brazo civil, pues reconoceremos siempre la potestad de nuestra santa Madre Iglesia Católica, a quien siempre hemos obedecido y obedeceremos.⁹⁹

Llegada la fecha, abandonan el convento las religiosas Epifanía Sierra, Cayetana Sierra, Casiana Trujillo, Josefa Trujillo, Trinidad Trujillo, Nicomedes Pastrana, Catalina Peón, Eusebia Rosado, Juana Domínguez, Soledad Muñoz, Dolores Paz, Faustina Sauri, Dolores Acosta, Rudecinda Lara y Sierra, Manuela Castro, Manuela Ancona, Josefa Velásquez, Catalina Medina e Inés Ballester.¹⁰⁰ Se dice que la última persona en abandonar el convento fue sor Epifanía Sierra, hermana de don Justo Sierra Méndez,¹⁰¹ y junto con ella salieron muchas niñas que entonces educaban, y las criadas que en total eran 300, además de 35 ancianas que vivían en el convento.¹⁰² Casi todas las monjas eran personas de edad y muchas de ellas estaban enfermas.¹⁰³ La última en morir fue Carolina Medina en 1903, y dos años antes de su muerte, en 1893 la monja doña Juana Domínguez fue retratada por Pedro Guerra. Desafortunadamente, después de haber revisado el Archivo Guerra no se pudo identificar la fotografía.

Molina Solís redacta una curiosa anécdota de la que se deduce lo queridas que fueron las monjas por un determinado sector de la sociedad meridana:

⁹⁹ José Enrique Serrano Catzín, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁰ Diario *La Razón del Pueblo*, 28 de octubre de 1867.

¹⁰¹ Luis Ramírez Aznar, "Fue desocupado el convento concepcionista el año de 1867", en *Diario Novedades de Yucatán*, Mérida, junio 18 de 1972.

¹⁰² Manuel Guzmán, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰³ Juan Francisco Molina Solís, *op. cit.*, t. I, p. 426.



Figura 7. Vista interior del coro bajo en el que se aprecia la reja que lo separaba del resto del templo. Fotografía del autor, 2006.

Mientras tanto la calle colmada de curiosos, la banda republicana de música militar ejecutaba marchas y otros marciales aires. Una vez terminada la exclaustación, insatisfecho el coronel, penetró montado a caballo en el templo anexo de las monjas y dirigiéndose al presbiterio, tuvo la osadía de encender su cigarro con la lámpara del santísimo sacramento. Ya satisfecho retornó a su casa donde le esperaba una "grata" sorpresa: su madre Doña Asunción Sosa, enérgica mujer y piadosa cristiana de tradición, quien acababa de enterarse de las hazañas de su hijo en aquella mañana. Después de echarle en cara amargamente su vergonzosa conducta, ordeno a dos fornidos mozos de su servidumbre sujetar firmemente al coronel, a quien sin miramiento alguno, propinó ella misma, soberana paliza que el milite —en plena adultez— hubo de recibir con charreteras, espada, espuela y todo. ¡Mentecato! —gritaba doña "chona"— ¡conque "chicoteaste" a las madres! [...] ¡Pues ahora te "Chicotéo" yo a tí ! [...]¹⁰⁴

El 20 de octubre de 1867 el ayuntamiento comenzó la demolición de una parte del con-

¹⁰⁴ *Ibidem*.

vento por la que pasaría la entonces calle Juárez, hoy calle 66. Tras la lotificación y apertura de la calle nueva, el enorme solar del antiguo convento quedó fraccionado en dos manzanas. En esa época el periódico *La Razón del Pueblo* daba la noticia de la siguiente manera:

En la mañana de ayer, el Ayuntamiento tomó posesión de la calle ante un numeroso concurso que asistió a aquella solemnidad. La música militar tocó varias piezas escogidas durante el acto. La calle estaba adornada con un grande número de banderolas y en el centro se cedían algunos lienzos con diversas inscripciones: 1863 honor a Juárez, 1867 Gloria a Cepeda Peraza protección a la mujer; Libertad a la mujer. En la tarde hubo un banquete a que asistió un considerable número de personas.¹⁰⁵

La demolición comenzó en la esquina de la calle 63 por la 66, esquina llamada “Negroe”, siguió hacia a la esquina del lado opuesto, o sea la formada por la calle 61 por la 66, este tramo estuvo cerrado por ocupar manzana y media el convento hasta el “Callejón de las Monjas” situado a espaldas del monasterio, en la calle 66^a.

Para 1867, año del cierre del convento, quedaban en él veinte religiosas, todas mayores de cuarenta años y cuatro de ellas enfermas.¹⁰⁶ Debido a la misma expulsión, no se sabe con certeza cuál fue su paradero. Suponemos que algunas de ellas, afligidas por la pena de ver el estado a que fue reducido su convento —y habiéndose negado a aceptar la secularización, obligadas a vivir aisladas y recluidas en casas privadas de amigos o familiares—, fueron paulatinamente llegando al fin de su existencia,¹⁰⁷ y varias de ellas tuvieron que ser recogidas por alguna familia piadosa

para tal propósito. Desconocemos donde están sepultadas estas últimas religiosas a excepción de sor Carolina Peón, fallecida en 1883 y cuyos restos se encuentran en la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes.¹⁰⁸

Entre 1903 y 1905, una vez que el templo ya había sido devuelto al clero, se llevaron a cabo en la iglesia de monjas algunos trabajos de reconstrucción que fueron costeados en su mayor parte por don Pedro Gamboa, en tanto las obras estuvieron dirigidas por el padre Pedro Pérez Elizarragay.¹⁰⁹

Años más tarde, el 15 de diciembre de 1915, el gobernador general Salvador Alvarado mandó a ocupar todas las iglesias, excepto la de las monjas.¹¹⁰ Fueron cerrados los templos del interior del estado, y a partir de ese momento quedó restringido el ejercicio del culto religioso en la ciudad de Mérida. Los sacerdotes de las iglesias del interior fueron obligados a radicarse en la capital, para luego ser expulsados del país.¹¹¹

En enero de 1916 fueron sacados de la catedral los altares, la lámpara grande que pendía de la cúpula y otros objetos.¹¹² El lunes 17 de enero de 1916 fue asaltada la iglesia de Santiago y des-

¹⁰⁵ Diario *La Razón del Pueblo*, núm. 47, octubre 1867.

¹⁰⁶ Luis Millet, “El convento de monjas”, en *Diario de Yucatán*, Mérida, 10 de junio de 1989.

¹⁰⁷ José Enrique Serrano Catzín, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁸ José Julián Peón, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁹ Hernán Menéndez Rodríguez, *Iglesia y poder, proyectos sociales y económicos en Yucatán, 1857-1917*, México, Conaculta/Nuestra América, 1995, pp. 314-315; José Castillo Torre, “Los subterráneos de Mérida”, en *Monografía de Mérida*, Mérida, SEP, 1942, p. 104: “El 12 de octubre de 1914 salieron de Yucatán, por disposición del gobierno de Carranza, todos los sacerdotes extranjeros que prestaban sus servicios ministeriales a la iglesia de Yucatán, y entre otros sacerdotes, y quizá el más apenado y afligido fue el señor canónigo Pedro Pérez Elizarragay (El Español)... se radicó en La Habana muriendo siendo capellán del cementerio de Colón.”

¹¹⁰ Francisco Cantón Rosado, *Historia de la Iglesia en Yucatán desde 1887 hasta nuestros días*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1943, p. 114.

¹¹¹ Jorge Canto Alcocer, “Socialismo utópico y revolución en Yucatán”, tesis, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 1995, p. 123.

¹¹² Francisco Cantón Rosado, *op. cit.*, p. 125.

truidas sus imágenes. El 1 de mayo del mismo año fueron agredidas todas las iglesias de la ciudad que no habían sido profanadas.¹¹³ El 3 de mayo se prohibió el ejercicio del culto en todo el estado de Yucatán, cerrándose los templos de la capital. Ante esto, un grupo de católicos militantes se manifestó públicamente en contra de la medida, por lo que Alvarado dio marcha atrás y permitió la celebración de oficios religiosos en los templos de San Juan y Santa Ana; poco después fue devuelta su iglesia a los católicos de la localidad y la prohibición del culto sólo se mantuvo para las fincas de campo.

Más adelante el gobernador Alvarado alertó a sus subordinados sobre las posibles consecuencias del reinicio de los cultos, y antes de cumplir los seis meses de abiertas las iglesias mandó cerrarlas nuevamente y ordenó expulsar a los sacerdotes del país. Finalmente, ya en el periodo constitucional, Alvarado expidió su ley de cultos en la que estableció la libertad religiosa, limitó a seis los ministros por religión, determinó horarios para los servicios religiosos y prohibió besar imágenes u objetos, así como instalar pilas bautismales y de agua bendita.

Al tiempo que los templos permanecían cerrados, el gobierno patrocinó una serie de conferencias anticatólicas y varios templos fueron utilizados como escuelas o bodegas, mientras otros fueron entregados a sociedades masónicas.¹¹⁴ Por esas fechas la iglesia de Las Monjas y sus dependencias fueron saqueadas, los retablos fueron desprendidos de sus lugares y despedazados sin tener en cuenta su valor artístico.¹¹⁵ Ya para 1920 todos los templos habían sido devueltos, a excepción de la Tercera Orden, La Mejorada, Las Monjas, Jesús María y San Juan.¹¹⁶ A finales de junio

del mismo año se devolvió el templo de Las Monjas, del que se hizo cargo el canónigo Casares Cámara.¹¹⁷

Después de años de tranquilidad, una nueva persecución religiosa golpeó a Yucatán, cuando el 5 de junio de 1934 fueron cerrados todos los templos de la ciudad. El motivo fue la reforma del artículo tercero de la Constitución Federal de 1917 promovida por Plutarco Elías Calles, en la cual se hacía obligatoria la enseñanza socialista para los grados de instrucción primaria, secundaria y normal, en la que se interpretaba al socialismo como anticlerical.¹¹⁸ Posteriormente el templo se puso a disposición de la Comisión Reguladora del Mercado de Henequén y fue convertido en bodega hasta el 20 de septiembre de 1948,¹¹⁹ cuando fue devuelto al clero y reconsagrado como iglesia parroquial. En el periodo anterior fue objeto de varias remodelaciones para acondicionarlo a usos diversos: como escuela, biblioteca, centro cultural, museo, casa de artesanías, oficinas y dependencias de gobierno. En estas intervenciones, si bien no hubo grandes cambios en cuanto a espacios construidos o derruidos, sin duda algunos datos arquitectónicos se habrán perdido o estarán bajo gruesas capas de pintura.¹²⁰

En el presente, del antiguo convento sólo se conserva el gran claustro, del cual una parte está ocupado por el Instituto de Cultura de Yucatán, y otra área funciona como tienda de artesanías. El templo ubicado al costado oriente del claustro permanece en buen estado de conservación y es

¹¹³ *Ibidem*, p. 126.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 123-128.

¹¹⁵ Reseña histórica del CAIHY.

¹¹⁶ Francisco Cantón Rosado, *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 142.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 200.

¹¹⁹ VV. AA. *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Yucatán*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Dirección General de Bienes Nacionales/Talleres Gráficos de la Nación, 1945, p. 369.

¹²⁰ Reseña Histórica del CAIHY.



Figura 8. Antigua campana del convento, fechada en 1591. Fotografía del autor, 2006.

usado desde hace algunas décadas por los misioneros del Espíritu Santo.

Por otra parte, es muy gratificante señalar que a últimas fechas fue devuelta la antigua campana que perteneció al convento y estuvo desaparecida por varios lustros. Un detalle que no debe ser pasado por alto es que tiene grabada la fecha de 1591, lo que la convierte en la campana más antigua de Yucatán, según consigna el cronista de la ciudad de Mérida, Juan Francisco Peón Ancona. A esta interesante campana la rodea en la parte superior una inscripción que dice “MANDOME HAZER EL GOBERNADOR ANTONIO DE VOZMEDIANO ANNO 1591”, y muestra dos cruces diametrales, con otras formadas por la unión de rombos en su interior, entre otros detalles.¹²¹

Para concluir, y en respuesta a la inexistencia

¹²¹ José Julián Peón, *op. cit.*

de fotografías, dibujos o planos del antiguo monasterio, nos dimos a la tarea de plasmar una propuesta de la distribución espacial del conjunto conventual. La intención de esta etapa del trabajo fue reunir la información histórica, documental y bibliográfica, que nos ha permitido hablar de la vida cotidiana de las religiosas y del conjunto conventual,¹²² para luego exponer la recreación pictórica del enorme monasterio, que tuvo un área de 22 836 m cuadrados.

Como primer punto analizamos el espacio que ocupó el antiguo convento a partir de un plano de la ciudad de Mérida realizado *ca.* 1864-1865, en el periodo del comisario imperial Salazar Ilarregui. Es importante mencionar que este plano ofrece descripciones tales como áreas construidas, calles, terrenos baldíos, etcétera, las cuales son tan detalladas que incluso delimitan los muros del monasterio, sus patios y áreas de siembra, entre otras. También utilizamos documentos referentes a su clausura y lotificación, donde se describe cómo fue dividido el convento para luego ser vendido por lotes. Cabe señalar que las citadas publicaciones también describen tanto las características de cada predio deslindado como los metros cuadrados de construcción y número de pozos, así como detalles de su estado de conservación,¹²³ quién adquirió cada predio, su valor, y cuáles fueron las condiciones del remate.¹²⁴

¹²² Sergio Grosjean Abimerhi, “Los subterráneos de Mérida: El pasadizo del ex convento de monjas a catedral”, en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, 1999, pp. 208-209; Sergio Grosjean Abimerhi, “El convento de Nuestra Señora de la Consolación”, tesis, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2000; Sergio Grosjean Abimerhi, “Nuestra Señora de la Consolación...”, *op. cit.*, 2004, pp. 49-86; Sergio Grosjean Abimerhi, “El convento concepcionista”, *op. cit.*, 2006, pp. 30-45.

¹²³ Documento personal de Luis Millet Cámara. El documento cita la fecha de 20 de abril de 1868.

¹²⁴ AGEY, Sección Juzgado 1a. de Institución Social, serie Civil, 3 de febrero de 1871, sin clasificación.



Figura 9. Interpretación arquitectónica-artística del convento concepcionista realizada por el autor. Fotografía del autor, 2006.

44 |

Por otro lado, también analizamos el patrón constructivo de otros conventos concepcionistas de la ciudad de México, los cuales nos ayudaron a comprender la distribución espacial de los monasterios de esta orden. Finalmente nos dimos a la tarea de recorrer, lote por lote y espacio por espacio, el área que ocupó el antiguo conjunto con-

ventual, para encontrar elementos arquitectónicos que nos ayudaron a interpretar su distribución espacial como áreas construidas, patios y pozos, aún existentes. Toda la información fue reunida y contrastada, y el resultado es la siguiente interpretación arquitectónica.



Imaginería ligera en Oaxaca. *El Taller de los grandes Cristos*

El avance experimentado en los últimos años en cuanto al conocimiento sobre la imaginería ligera, realizada principalmente durante los primeros siglos del virreinato, se ha visto reflejado tanto en la identificación y comprensión de los materiales y técnicas empleadas como en la interrelación de piezas, trayendo consigo factibles catalogaciones. En este sentido tienen excepcional importancia aquellas obras que, conservadas en España e identificadas como de caña de maíz, están documentadas de forma directa por medio de textos conservados u otras fuentes referenciales, las cuales, una vez contrastadas, dan verisimilitud acerca de su procedencia y cronología.

De los resultados de estas interrelaciones ya hemos publicado la dependencia formal y técnica del *Cristo de los Canarios*, *Las Palmas de Gran Canaria* (España), con la pieza homónima venerada en la capilla anexa a la catedral de la ciudad de Tlaxcala, conocida bajo la advocación de *Santo Cristo de Cortés*.¹ Una vez descifrados los elementos que lo singularizan, y siendo éstos igualmente apreciables en otras imágenes de hipotético análogo origen, se han establecido las pautas generales y singulares que identifican un obrador particular, para cuya nomenclatura, y a la espera de la aparición de la documentación que los saque del anonimato, creemos es válido el recurso tradicionalmente aplicado en casos similares. Así, en la escuela de los antiguos Países Bajos meridionales, conocidos desde antaño como Flandes, su historiografía artística está repleta de “seudónimos”, nombres que vienen a ejemplificar un elemento singular del conjunto de piezas que se estiman de una misma mano u obrador. Ejemplos de ellos el Maestro del Papagayo, de Delft, de las Medias Figuras, del Follaje Dorado y del Hijo Pródigo, por nombrar los más cono-

* Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

¹ Elsa Dubois López, “El Cristo de Cortés de Tlaxcala, México. Estudio y conservación de una imagen en caña de maíz”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, Cajasur Publicaciones, 2001, pp., 205-219.



Figura 1. *Cristo de Zacatecas*. Iglesia de Santiago Apóstol en Montilla, Córdoba (España) (ca. 1576). Fotografía de Pablo F. Amador Marrero (PFAM).

cidos. Con base en esto, la definición del supuesto taller de donde debieron salir las efigies ligeras anteriores recibió el nombre de Taller de Cortés, al ser la obra tlaxcalteca la que marca el inicio del conjunto.

Codificados los elementos, pronto fuimos agregando nuevas efigies que cumplieran con las pautas que identifican al obrador, siendo otro crucificado conservado en España el que nos diera la primera aproximación a su cronología. Se trata del *Cristo de Zacatecas* (figura 1), en origen de la *Vera Cruz*, al culto en la iglesia de Santiago Apóstol de la localidad cordobesa de Montilla, antigua villa del marqués de Priego y señorío de Aguiar. Por la documentación encontrada sabemos que fue regalo de

Andrés de Mesa, quien mediante escritura notarial la donaba bajo ciertas condiciones, traducidas en cláusulas en 1576: “Andrés de Mesa, hijo de Andrés Fernández de Mesa, vecino de esta villa de Montilla y hermano y cofrade de la hermandad de la Santa vera Cruz de esta villa [...] he residido en las Indias algunos años y de ella yo traje una hechura de un Cristo para que esté y se ponga en la casa e Iglesia de la Santa vera Cruz.”²

Como señalamos en nuestra tesis doctoral, el éxito de este obrador y del modelo debió ser relativamente grande, en vista del número de piezas del mismo que hemos catalogado hasta ahora —casi una decena—; varios de ellos, además de los citados anteriormente, conservados en distintos y distantes enclaves peninsulares. También en México quedan testigos del Taller de Cortés, como propusimos para el *Cristo del Perdón*, de la iglesia de San Francisco en Huejotzingo, Puebla, el cual, pese a su monumentalidad —casi tres metros de altura—, mantiene todos los elementos significativos. Otra obra que atribuimos a este obrador, incluso tras contrastar la fuerte intervención a la que suponemos fue sometido en el siglo XVIII, es el *Señor de Ahuizotla*, de la iglesia de Santiago, Azcapotzalco. Tanto los procesos científicos como el estudio *in situ* realizados durante su restauración señalaban igualmente muchas de las notas concordantes que esgrimimos para este taller, corrigiendo con ellos sustancialmente su catalogación.³ Lo mismo creemos ocurre con el

² Antonio Jiménez Barranco, “La donación del Crucificado novohispano de Zacatecas a la Cofradía de la Vera Cruz de Montilla, España. Una insólita aportación documental a la historiografía de la imaginería virreinal del siglo XVI”, en *Encrucijada, Actas del I Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal*. Oaxaca, México, IIE-UNAM (en prensa).

³ Véase Pablo Amador Marrero, “Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. Catalogación, historia, análisis y restauración”, Las Palmas de Gran Canaria, 2009 (inédito). La imagen la restauré en 2006, con la inestimable colaboración de la Coordinación Nacional de Restauración del INAH, gracias a su exdirectora Luz de Lourdes

magnífico *Crucificado* que preside la iglesia de San Pablo Tepetlapa en Tlalpan (Distrito Federal), cuya calidad en el trabajo de la anatomía y facciones ha llevado a suponer su ejecución en madera y adscripción al siglo XVII, y para el que ahora proponemos, a la espera del estudio interdisciplinario pertinente, su factura ligera novohispana en el último tercio del siglo XVI.

Pero no es este el único caso que hemos podido establecer acerca de posibles talleres de este tipo de imaginería —también de Cristos crucificados—, donde se ha propuesto su origen americano y aproximación cronológica. Recogemos ahora el designado como Taller del Santo Cristo, ya que es la efigie de esta advocación conservada en la ermita de la Cruz, en el término palentino de Carrión de los Condes, España, la que ha dado la cronología de conjunto. La imagen, a la que se le suman otras análogas como el *Cristo de la Salud*, de Los Llanos de Aridane, La Palma, o el de la *Vera Cruz* en la localidad sevillana de Dos Hermanas, ambas ya anteriormente relacionadas con la importación indiana y a las que con base en la primera se establece su cronología en la también temprana década de los sesenta del siglo XVI. En efecto, tal y como refieren los investigadores Enrique Gómez y Rafael A. Martínez, Cristóbal de Carrión regresó de Nueva España en 1562, trayéndose esta imagen para ser depositada y venerada en su ermita y por su cofradía, culto que ha perdurando hasta hoy.⁴

Por ello es pertinente afirmar que en parte de

Herbert. Queremos hacer extensible nuestro agradecimiento a todos los compañeros de esa institución que nos ayudaron en la intervención, especialmente a Rolando Araujo y a la restauradora María Eugenia Marín, que junto con la maestra Gabriela García Lascuráin, siempre mostraron gran entusiasmo y la mejor disposición para que dicha restauración pudiera realizarse.

⁴ Enrique Gómez y Rafael Martínez, *Semana Santa en Palencia. Historia, arte y tradiciones*, Palencia, Cálamo, 1999, pp. 54-56; S. Francia Lorenzo y G. Martínez Díez, *De Itero de la Vega a San Nicolás del Real Camino. Piedra Viva*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1994.

la producción de escultura ligera novohispana se reproduce un fenómeno que se dio con cierta frecuencia en la Europa tardo-gótica de impronta medieval y, en menor medida, en la España del siglo XVI: la ejecución casi *industrial* de imaginería liviana a partir de moldes. Este concepto, que hemos venido defendiendo en los últimos años, queda ahora reforzado por una reciente publicación centrada en el caso de Huberto Alemán, maestro de origen nórdico asentado en Granada en el 1500, al amparo de la reina Isabel, donde el investigador español Felipe Pereda incide en aquel sistema de ejecución escultórico que este artífice declara haber traído como novedad a la ciudad reconquistada.⁵ Según la documentación, Huberto Alemán, en una visita de la propia reina a su taller granadino refiere:

Ruberto entallador beso las reales manos de vuestra alteza, la qual plega saber en como yo fize relacion a vuestra alteza de una arte de ymajeneria que yo trage a esta çibdad la qual ymajeneria esta fecha de una arte muy nueva e muy tarable la qual es de sucuço molido e de eng[ud]o fuerte la qual es mas tarable que no de madera, de todas suertes en mucha cantidad, la qual obra vido vuestra alteza el dia de pascua florida viniendo de santo domyngo (de 1501), [a lo que agrega;] [...] asy mismo me mando dar en que llevase las imágenes e los moldes que son en mucha cantidad [...]⁶

Tras esta digresión, y retomando el tema que nos ocupa, analizamos ahora otra serie de crucificados conservados en España y en México, donde planteamos su catalogación conjunta a un mismo taller. Manteniendo, como en los casos anteriores, idénticos criterios de comparación entre detallados análisis organolépticos y técnicos, profundi-

⁵ Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, pp. 305-321.

⁶ *Ibidem*, p. 382.

zando en lo posible sobre los viables nexos de origen, además de evaluar los elementos discordantes que encontramos en piezas casi iguales, se dan los argumentos para establecer las filiaciones necesarias. En cuanto al nombre que hemos decidido reciba este obrador, y al no haber encontrado hasta el momento la pieza que lo defina de manera sustancial, nos decantamos por rubricarlo como el *Taller de los grandes Cristos*, en atención a que en varias de las publicaciones que referiremos se enfatiza el tamaño de las figuras.

El Cristo de la Buena Muerte, “El Niño” (Gran Canaria)

El primero, y que mejor conocemos hasta ahora, es el denominado *Cristo de la Buena Muerte* en Gran Canaria, España,⁷ pieza en cuya descripción nos centraremos para establecer los puntos de contacto y diferencias respecto del resto del conjunto que pretendemos correlacionar. Cuando catalogamos este crucificado en 1999, de entrada llamó nuestra atención su gran tamaño, que superaba 1.80 m, en contraste con su escaso peso de apenas 7.5 kg, uno de los más ligeros en relación con el formato que se conserva en España. Hasta entonces había pasado desapercibida para la historiografía artística insular, quizás por su carácter de imagen privada, o por sus escasos lazos con el archipiélago al ser producto de una compra relativamente reciente, y por ello carente de vínculos históricos. Sobre su origen, los únicos datos fehacientes los aportó su primer propietario, quien lo adquirió, sin desvelar el enclave original, a un convento de Sevilla en la década de 1970. La imagen, que se encontraba sin culto y depositada en un des-

⁷ Actualmente, y tras el fallecimiento de su propietario, don Carmelo Gil Espino, la obra se mantiene en el Museo de Rosa, municipio de Agüimes, pasando su titularidad a los herederos.



Figura 2. *Cristo de la Buena Muerte*, “El Niño”. Colección particular, Palmas de la Gran Canaria. Fotografía: Casa Colón, Cabildo de Gran Canaria.

ván, fue ofrecida por las religiosas como “muy antigua y de cartón”, quizá por ello —frente a lo basto aún del patrimonio de muchos cenobios españoles, y más aún devaluado por la naturaleza del material en detrimento de los lígneos— fuese considerado como prescindible y con las ganancias de su venta se sufragarían los reparos del inmueble. Al respecto cabe señalar la inestabilidad que entonces vivía España, en pleno proceso de transición y donde la Iglesia perdería muchos de sus privilegios y de la protección brindada por el decadente régimen dictatorial. Fue en el momento de la despedida cuando una de las religiosas lo denominó, por su bajo peso, como “El Niño”, sobrenombre que gustaba recordar el propietario —y nosotros respetamos en su memoria (figura 2)—.⁸ Tras una

⁸ Pablo Francisco Amador Marrero, “El Santísimo Cristo de la Buena Muerte. Historia y análisis organoléptico de una nueva pieza de imaginería en caña, ubicada en la capilla de San Olav, Museo de las Rosas, Agüimes, Gran Canaria”, en *Coloquio Internacional IV Centenario del Ataque de Van Der*

cuestionable intervención de restauración, respetable en función del momento y las condiciones en que se realizó, la obra se remitió a las Islas Canarias, conservándose desde su llegada en la capilla privada dedicada al patrón nórdico San Olav, en homenaje a otro de sus dueños.⁹

Pasamos ahora a la descripción de la imagen, con especial énfasis en los elementos que dan pie para relacionarla con los otros crucificados. De entrada prevalece a nivel general su austero trazado, sin apenas movimientos que rompan la cierta lasitud que emana del conjunto. Los escasos quiebres quedan establecidos en la ligera inclinación del torso a la derecha, condicionado por la cabeza, quedando más arriba la cadera izquierda, y ello hace que la pierna derecha se gire hacia el interior, lo cual es lógico al ser la exterior donde se fijan los pies al madero. Los brazos mantienen el característico arqueado que encontramos en muchas piezas en caña, pero aquí el hombro izquierdo queda casi en paralelo a su brazo, mientras del lado opuesto comienza la inclinación, preámbulo de amaneramiento en la obra. Del modelado de la anatomía destaca el correcto trabajo del torso, principalmente en la parte superior, mientras el vientre es casi plano. De las piernas y pies destacamos que éstos presentan un elaborado tallado en madera, con dedos grandes que ya vienen marcados por fuertes tendones, y correctas falanges y uñas, frente a la misma parte de otros cristos de igual técnica y época, pero menos elaborados. Los brazos son delgados y largos y, como el resto, denotan el conocimiento anatómico. Las muñecas y palmas son anchas, y los dedos, al igual que los



Figura 3. Detalle de la cabeza del *Cristo de la Buena Muerte*, "El Niño". Colección particular, Palmas de la Gran Canaria. Fotografía de PFAM.

pies, también están tallados y se diferencian por su correcta proporción y hechura frente a las mismas partes de la mayoría de crucificados en caña.

Los dos elementos más significativos, y que serán punto de referencia obligado en las catalogaciones de piezas homónimas, son el paño de pureza y la cabeza. El perizoma, como es habitual en las obras del siglo XVI, es pequeño y ajustado, lo que en muchas ocasiones permite a la pieza recibir otro superpuesto, de tela. Su diseño es sencillo y sigue el movimiento de la imagen, estando más alto en el lateral izquierdo, de donde surge la moña o lazada que cae pegada de forma natural, debido posiblemente al material de su ejecución y técnica: tela o papel modelados.

Does a Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Casa Colón/Cabildo Insular de Gran Canaria, 2001, pp. 785-793.

⁹ Pablo Francisco Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Telde, 2002, pp. 58-59.

La parte superior se pliega con un doblez ancho, mientras el resto de la prenda se resuelve con largas y suaves ondulaciones condicionadas por su realización con moldes. En cuanto a la cabeza y rostro (figura 3), éstos son de lo mejor del conjunto; ligeramente desplomada hacia la izquierda, lo que favorece el leve arqueamiento que denota el trazado general, uno de los mechones de la barba se apoya suavemente en el torso. El cabello mantiene el característico acanalado a base de multitud de sencillas y largas ondas paralelas que parten de la zona superior de la testa, donde se divide con raya al centro. Discurre muy pegado y sin grandes volúmenes, ocultando la oreja del lado derecho y termina en un mechón en punta que corre por el hombro hacia el pecho. El lado izquierdo, por el contrario, deja ver parte de la oreja, con un pequeño mechón, también en punta delante de ésta, mientras el resto cae paralelo al cuello hacia la espalda, formando una ligera y característica ondulación.

En lo concerniente al rostro —magnífico—, resalta lo sereno del semblante condicionado por cierto patetismo, producto principalmente de lo enjuto del mismo. La frente es ancha y despejada; la nariz, grande y ancha, remarcada por hendiduras en los laterales de las fosas. Los párpados, muy abultados y con las partes de las pestañas ligeramente insinuadas en el volumen por medio de una suave línea, están casi cerrados, dejando entrever sutilmente los ojos realizados en el mismo material, sin añadidos de cristal, aunque éstos sí podremos encontrarlos en esculturas afines. La boca, perfectamente dibujada, se entrea-bre como si dejara salir los últimos resquicios de aire que abandonan el cuerpo ya sin vida. Tanto el bigote como la barba describen unas formas particulares que se repetirán en otras piezas, posiblemente debido a que, frente a otros sistemas constructivos donde la segunda se aplica

posteriormente, en esta ocasión creemos que en su mayor parte vienen condicionadas por el molde general de la cabeza. Partido al centro y en paralelo con los labios, el bigote se ondula casi en ángulo recto, alcanzando cierto relieve para luego difuminarse al fundirse con la barba. Esta última, de suave moldeado, resalta por el trabajo de los dos bucles paralelos que partiendo del centro de la barbilla se enroscan hacia el interior de forma caprichosa.

Aproximación a los materiales y técnica constructiva

Si bien debemos esperar que próximos estudios o intervenciones de restauración aporten datos concluyentes sobre las imágenes a relacionar con el *Cristo de la Buena Muerte*, y por consiguiente con el *Taller de los grandes Cristos*, creemos importante describir, aunque sea brevemente, los materiales y técnicas de manufactura, conscientes de la necesidad de bibliografía referencial que sirva de argumento para esas futuras intervenciones.

Siguiendo los esquemas que actualmente se han venido coformando en cuanto a la descripción de este tipo de piezas, la imagen canaria se encontraría dentro del conjunto de aquellos en los que se ha mantenido la denominación dada por Mendieta como *crucificados huecos de caña de maíz*.¹⁰ Éstos, a su vez —en el estamento de la investigación en la que nos encontramos— corresponden con la gran mayoría de las piezas ligeras novohispanas conservadas en España, con la excepción quizás del busto representando al *Ecce Homo* que se custodia en su capilla del corredor alto del claustro en el convento madrileño de las

¹⁰ Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* [ed. facs. de Joaquín García Icazbalceta, México, Porrúa, 1980], 1870, p. 404.



Figura 4. Toma radiográfica de la cabeza del *Cristo de la Buena Muerte*, "El Niño". Colección particular, Palmas de la Gran Canaria. Fotografía de PFAM.

Descalzas Reales. Como se puede contrastar en el registro topográfico de rayos X, prácticamente toda la pieza es hueca con excepción de manos y pies, cuya mayor densidad se interpreta como algún tipo de madera, quizá de colorín o pino, ambos encontrados en otras piezas similares. En las placas de la cabeza y los hombros se distinguen con claridad largos pernos, posiblemente líneos también, estructurales para fijar esas partes al torso. De los datos obtenidos de esta primera placa se puede establecer que todo el rostro, incluido bigote y barba, debe pertenecer a un mismo molde, prescindiendo de la aplicación de ojos de cristal, y no se encuentran grandes diferencias o variaciones en el contraste de los materiales empleados (figura 4). Respecto a los hombros, queda claro que los brazos fueron realizados de forma exenta al torso, y posteriormente insertados mediante

pernos, vislumbrándose en ellos algunos efectos de las restauraciones históricas como el resane de las uniones y la aplicación de clavos modernos. Otras placas radiográficas permiten corroborar la ejecución hueca estructural que, debido a una pérdida considerable en la parte superior de la cabeza, podemos establecer que fue ejecutada mediante la superposición de pliegos de papel, masilla o fragmentos de caña de maíz —según la zona— y de nuevo otros papeles; estructura estratigráfica del soporte que aparece con cierta frecuencia en esta tipología de imágenes.¹¹

La policromía, por su parte, tampoco difiere sustancialmente de otras ya identificadas. Una síntesis de la misma describe una primera capa de aparejo, aplicado posiblemente en varias manos y sin necesidad de un estrato de impermeabilización previo, ya que éste lo aporta la cola usada para el soporte de papel. Como se apunta en el primer estudio físico químico de aproximación efectuado en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras Artísticas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, dicha capa está compuesta de yeso (carbonato cálcico) aglutinado en cola, en una matriz muy disgregada donde sobresalen algunas partículas de carga de mayor tamaño y perímetro anguloso, de ahí su irregular molienda. A modo de aislante, y tal como suele aparecer en las piezas lignarias, el aparejo se concluye con una fina impregnación de aceite, a la que en este caso se añade algo de yeso y blanco de plomo para un mejor secado. La carnación que subyace, y debe corresponder con la original, es clara, de tono lige-

¹¹ Ejemplos de ello los encontramos entre otros en el destruido Cristo de Mexicaltzingo, el Cristo de Churubusco, el de Cortés o el de Telde; véase, respectivamente, Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicaltzingo. Técnica de la escultura en caña*, México, INAH, 1949; VV. AA., *Esculturas de papel amate y caña de maíz*, México, Museo Franz Mayer (Cuadernos Técnicos, 1), 1989, pp. 5-10; Elsa Dubois López, *op. cit.*, pp. 207-211; Pablo Francisco Amador Marrero, *op. cit.*, 2002, pp. 61-77 y 93-95.

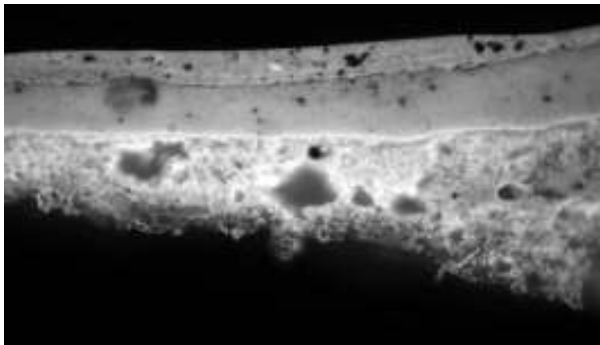


Figura 5. Superposición de estratos policromos y repintes de las carnaciones del *Cristo de la Buena Muerte*, "El Niño". Colección particular, Palmas de la Gran Canaria. Fotografía de Víctor Santos, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE-UNAM.

ramente amarillo verdoso, obtenido mediante la mezcla en aceite de albayalde con óxidos de tierra y azurita. Sobre este estrato se identifican otras varias capas, repintes y repolicromados que alteran la visión original de la obra, y que en algunos casos llegan hasta los estratos inferiores y originales de la hechura novohispana, lo que puede indicar el alto grado de deterioro (figura 5).

52 |

Los casos oaxaqueños

Establecidos y codificados los parámetros estéticos y técnicos que describen sucintamente la imagen del *Cristo de la Buena Muerte* —y son y serán argumentos para éstas y futuras catalogaciones—, pasamos a enumerar otras piezas que creemos guardan gran afinidad con la anterior y hacen plausible su adscripción al mismo obrador. Tres son los ejemplos localizados hasta ahora en el estado de Oaxaca. El primero, y el que mantiene una dependencia formal más próxima al modelo propuesto, es el crucificado del coro de la iglesia de Santa María en Teotitlán del Valle (figura 6). Como el resto de piezas que analizaremos aquí, nada ha aportado la historiografía artística, hasta su reciente catalogación por parte del inventario que se realiza en el IIE-UNAM, en colaboración con otras instituciones.



Figura 6. Cristo del coro alto de la iglesia de Santa María de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural (DGSMPC) del Conaculta.

De tamaño natural y evidente monumentalidad, la obra mantiene de entrada claros vínculos con la imagen de Gran Canaria, tanto en su trazado general como en muchos de sus detalles. Para no reiterar —dado que aún faltan diversas piezas— nos centraremos en algunos puntos concretos en cuanto a similitudes y, en especial, a las diferencias que singularizan cada imagen. Entre los primeros, además del citado paralelismo, debemos puntualizar las correlaciones en cuanto a los trabajos por plasmar la anatomía, y en especial el particular y esmerado tallado de los pies, prácticamente idénticos. A ello se suma el moldeado del rostro, en el cual queda patente el mismo diseño: frente amplia y despejada, nariz ancha con los laterales remarcados, ojos prácticamente cerrados con párpados abultados, boca



Figura 7. Detalle del Cristo de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMP-Cconaculta.

entreabierta con labios bien perfilados, y finalmente el trabajo del cabello, diseños del bigote y particularidades de la barba.

En cuanto a las diferencias, podemos establecer que se deben, como ya hemos indicado en otros textos, al particular sistema de producción de esta tipología de imágenes, donde las partes de talla —añadidos o ensambles— no sujetas a los moldes favorecían cierta libertad de creación o recreación, lo que beneficiaba la venta. Así, las diferencias patentes las encontramos a primera vista en el diseño y trabajo del paño de pureza, mostrando la obra oaxaqueña un gran perizoma de tela y cuerda encoladas, que no descartamos pudiera ser posterior o, en todo caso, una de las variaciones señaladas —tal vez a solicitud del comprador— en contra del modelo más sencillo y cor-



Figura 8. Cristo del municipio de Santiago Yolomécatl, Oaxaca. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMP-Cconaculta.

to que muestran otras piezas “hermanas”. Pese a su tamaño y cierta fragilidad, y en el entendido de que al estar incluso dorado puede considerarse acabado y no requerir sobrepuestos, la piedad popular y las arraigadas tradiciones en cuanto al gusto por revestir las imágenes hacen que incluso en su apartado enclave se le añada otro paño, en este caso de terciopelo con aplicaciones doradas. Otro elemento dispar es la inclinación de la cabeza. Aunque ambas obras reflejan la testa del Salvador que se desploma ya sin vida, en el ejemplo de Teotitlán del Valle la cabeza se inclina más hacia la derecha (figura 7), para mostrar el rostro casi de perfil en la contemplación frontal de la obra, quizás por ello, y para acentuar el trabajo anatómico, se puede ver toda la oreja, mientras en el *Cristo de la Buena Muerte* queda parcialmente

oculta por el cabello. No queremos dejar de indicar el arqueado más pronunciado de los brazos, lo que de igual manera es comprensible al entender su construcción a base de tubos sujetos a moldes —palos circulares de madera—, que en húmedo y una vez colocadas la manos, eran modelados.

El siguiente crucificado con el que encontramos ciertos nexos se ubica en el templo del municipio de Santiago Yolomécatl (figura 8). Contrariamente a su catalogación como imagen en madera, debe corresponder a la de una pieza ligera en caña y papel, rasgo visible en muchos casos por la carencia de distintos efectos de deterioro, mismos que, aun cubiertos por repolicromados, se pueden observar en las obras de madera y nunca en las de caña, debido a sus materiales y tecnología. También de gran tamaño, comparte muchos de los elementos ya enumerados, tipología, esquema, tratamiento anatómico, además del trabajo de talla y facciones. Cabe destacar, en especial por su relación con la pieza insular, el diseño del paño de pureza (figura 9), en el que se repiten muchos de los trazos, como la inclinación superior hacia el lado izquierdo, y los plegados tanto del propio paño como de la lazada, estos últimos pegados al costado sin grandes volúmenes y similares dobleces. En la parte inferior de la prenda se vislumbra la diferencia más notable, al levantarse levemente la que corresponde al muslo derecho del *Cristo de la Buena Muerte*, mientras en la efígie oaxaqueña sigue en paralelo a la inclinación del paño. Excepcional es el hecho de que se conserve la decoración original del perizoma, en el que predominan sencillas decoraciones vegetales simétricas insertas en cuadrículas de líneas dentadas junto a otras vegetales, que describen a su vez gruesas franjas paralelas separadas por otras mucho más finas de tres líneas, siendo la central más ancha. La horizontalidad queda rota por otra franja, de similar decoración, que cruza en obli-



Figura 9. Detalle del estofado del paño de pureza. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMPC-Conaculta.

54 |

cuo la parte frontal. Respecto a este tipo de ornamentación, a base de cintas de follajes y zarcillos, aunque esquematizados, vemos que, pese a las diferencias en cuanto al dibujo, debieron ser frecuentes en la escultura del primer siglo del virreinato, siendo testigo de ello otras piezas del mismo momento y tecnología, como las ya referidas del Taller de Cortés.

Como en el caso de la imagen anterior, en la de Yolomécatl se aprecian algunos elementos particulares que la singularizan, y cuya diferencia deriva de las realizaciones técnicas y materiales. Esos detalles se encuentran principalmente en la cabeza, ya que posee ojos de cristal y dientes añadidos, los cuales, pese a lo temprano de la obra, no descartamos puedan ser originales. Resulta novedoso el bucle izquierdo, que



Figura 10. Cristo de Tixa, Oaxaca. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMPC-Conaculta.

mantiene el típico trazado y forma en que se trabajan estos elementos.

Para finalizar con los crucificados que hasta el momento hemos podido vincular en Oaxaca con el *Taller de los grandes Cristos*, queremos llamar la atención sobre la magnífica imagen del templo de San Miguel Tixa, municipio de San Pedro y San Pablo Teposcolula. Conforme a las características y descripciones establecidas, nos centramos de nuevo en sus peculiaridades, principalmente las del rostro, el cabello y el paño de pureza. A caballo en cuanto a semejanzas entre los crucificados de Yolomécatl y el canario de la *Buena Muerte*, los ojos del Cristo de Tixa fueron realizados en el propio material de la cara, aunque aparecen ligeramente más abiertos. En el cabello, además del mechón de suave volumen y terminado en punta que discurre por el lado derecho, se añade otro en el lado opuesto, que mantiene las formas tipo y se desgaja serpenteando por el cuello en tensión. Respecto al estado de conservación de la imagen, presenta mutilación en una parte del cabello, y donde debería estar la oreja sólo hay un orificio y repintes (figura 10).

Aunque más sencillo en cuanto a formas y plegados, en el paño de pureza volvemos a encontrar los ricos estofados originales a base de esgrafiados



Figura 11. Detalle del estofado del paño de pureza. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMPC-Conaculta.

sobre temple blanco. No por casualidad, al provenir supuestamente del mismo taller, los motivos ornamentales remiten a los descritos para la anterior pieza oaxaqueña: división en gruesas franjas con otras más finas de líneas y donde la intermedia es más ancha, alternancia entre cenefas de retícula dentada y cintas de follaje y zarcillos (figura 11). Al contrario de la imagen homónima, en este caso la decoración describe franjas verticales a excepción del lateral casi plano de la moña, donde los mismos elementos se disponen horizontalmente y concluyen en la parte inferior con un rayado paralelo, también dentado.

Los Cristos españoles

Regulados los principales elementos que distinguen el quehacer del *Taller de los grandes Cristos*, y



Figura 12. *Cristo de la Sangre*. Colegiata del Salvador, Granada (España). Fotografía de PFAM.



Figura 13. Detalle del estofado del paño de pureza, *Cristo de la Sangre*. Fotografía de PFAM.

descritos diversos ejemplos de su producción, volvemos la mirada a España, donde planteamos la posible adscripción de varias piezas. El primero es el *Santísimo Cristo de la Sangre* (figura 12), actualmente en la iglesia Colegiata del Salvador, Granada, donde recaló al perder el inmueble prácticamente todos sus enseres y obras a resultas de un incendio durante la Guerra Civil. Señala Gallego Burín que la imagen se encontraba en la sacristía que daba paso de la iglesia de Santo Domingo al convento de predicadores de la ciudad.¹²

Hasta ahora carecemos de documentación sobre el origen del *Cristo de la Sangre*; además de su catalogación como imagen ligera novohispana, en un estado inicial de nuestras investigacio-

¹² Antonio Gallego y Burín, Granada. *Guía artística e histórica de la ciudad* (ed. actualizada por Francisco Javier Gallego Roca), Granada, Don Quijote, 1982, p. 175.

nes, y con base en la historiografía tradicional, habíamos señalado una posible vinculación con el Taller de los Cerda,¹³ adscripción que revocamos en nuestro texto doctoral.¹⁴ En la misma línea de los ejemplos anteriores, y analizando los elementos propios de la pieza como el perizoma y el rostro, podremos ver que en el primero, pese a mantener la inclinación y lo escueto, la diferencia más notable es la abertura lateral izquierda que deja ver el muslo, en parte favorecido por la pérdida de la lazada, sustituida por una cuerda que se introduce en un orificio donde debía insertarse el antiguo perno. Como en otros casos anteriores, muy probablemente conserva lo que corresponde con el estofado blanco origi-

¹³ Pablo Francisco Amador Marrero, "Traza española...", *op. cit.*, p. 38.

¹⁴ Pablo Amador Marrero, "Imaginería ligera...", *op. cit.*

nal: un diseño sencillo de cuadrícula en horizontal, donde se alternan los dibujos vegetales con otros a partir de líneas y puntos tramados en combinación con espacios de temple liso (figura 13). En cuanto al diseño vegetal, es comparable con los que aparecen en iguales prendas de los crucificados de Tixa y Yolomécatl —así como en la figura del Cristo de las Mercedes de la iglesia de la Fuensanta en Córdoba (España)—, lo que nos lleva a suponer que el trazado corresponde a modelos de cierta fortuna dentro de los talleres virreinales del siglo XVI, quizá los que imponía el acérrimo control gremial.¹⁵

El rostro, cabello y barba siguen los modelos establecidos de forma casi mimética, pero la barba carece de la morfología de bucles encontrados en los otros crucificados; en la imagen de Granada la zona central muestra una disposición bifida, aun cuando sigue los lineamientos apenas ondulados del resto del cabello, en tanto el bigote es algo más largo. También debemos apuntar el patetismo exacerbado que emana del conjunto, principalmente por la abundancia de sangre en contraposición con la clara tonalidad de las carnaciones junto a verdugones y llagas.

En la misma línea damos a conocer otro crucificado, inédito de hecho para la historiografía artística y que presenta claros vínculos con los obradores indianos, en especial con el *Taller de los grandes*

¹⁵ Sobre el diseño del paño de pureza del Cristo de las Mercedes, véase Pablo Francisco Amador Marrero, *op. cit.*, 2002, p. 79. Respecto a las normas gremiales se ejemplifica con aquella que señala: el “dorador, se hubiese de examinar de razón de la obra de talla, sus partes proporciones, y dibujo y que ninguna manera estofen, ni doren ni encarnen imagen de talla ni ningún bulto, que cause indevoción, y que no esté hecha con mucha perfección, y que dé razón bastante desde el principio de los aparejos con tiempo y con razón, que no se examina sólo de saber dorar, sino que sea general en todo lo que toca su arte de la pintura, y que en este bulto se examine de estofador, dorado, encarnador de mate y pulimento y dé razón de los cartones, flores y ramos”; véase José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en la Nueva España: siglo XVI*, México, IIE-UNAM, 1986, pp. 160-161.



Figura 14. Cristo del retablo mayor del convento carmelita de Sanlúcar la Mayor, Sevilla (España). Fotografía de José Carlos Pérez Morales.

Cristos. Se trata de la imagen que preside el segundo cuerpo del retablo mayor de la iglesia del convento de madres carmelitas descalzas de Sanlúcar la Mayor, en Sevilla (figura 14). Aun cuando su posible ejecución podría datar de la primera mitad del siglo XVI,¹⁶ Francisco Amores considera que corresponde al último tercio de ese siglo¹⁷ —cronología que compartimos—, para luego en 1676 quedar incluido en el retablo que tallara Fernando de Barahona¹⁸ ese mismo año siguiendo el del con-

¹⁶ VV. AA., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, t. II, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, p. 67.

¹⁷ Francisco Amores Martínez, “El convento de San José del Carmen de Sanlúcar la Mayor”, en *La clausura femenina en España, Actas del Simposio*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004, vol. I, p. 657.

¹⁸ María Josefa Caro Quesada, *Los Barahona: entalladores sevillanos del Barroco*, Sevilla, Diputación de Sevilla (Arte Hispalense, 79), 2006, p. 23.

vento de las Teresas de Sevilla,¹⁹ obra realizada por Gerónimo Velázquez en 1630.²⁰ Sobre las magníficas pinturas que representan a la Virgen y San Juan destaca la hechura mexicana por su volumen, claras carnaciones y gran formato de casi dos metros de altura. Si bien se observan desde la distancia varias intervenciones, se trata únicamente de puntuales repintes, y quizá, el repolicromado blanco con decoración a modo de encaje del paño de pureza; por ello la obra mantiene su trazado original, que sin duda la vincula directamente con las piezas ya descritas, sobre todo con el Cristo canario. En él se repiten tanto la anatomía como el diseño general del perizoma, tratamiento del rostro y cabello, pero es en la disposición no tan caída de la cabeza donde encontramos la diferencia más notable.

A reserva de contar con referencias documentales, o un estudio *in situ* y pormenorizado, y siempre dentro de la hipótesis que sostenemos, nos parece justificado relacionar este ejemplo con la imaginería ligera indiana, de la cual cada vez son más piezas supervivientes, aumentando considerablemente su nómina en los últimos años, en especial debido a estudios —como el aquí esbozado— que favorecen nuevas y fundadas adscripciones.

En esta fase no tan avanzada en cuanto al estudio de otras piezas, podemos señalar algunas hechuras que ahora esbozamos, y que de una u otra forma nos remiten al modelo propuesto. El primero de estos crucificados se ubica en el coro bajo de la iglesia conventual vallisoletana de madres dominicas de Portaceli, del que sólo se sabe que fue donado en 1616 por un tal Rodrigo Calderón,²¹ aunque ello no asegura que la obra

sea de esa fecha. En cuanto a su análisis formal, la imagen comparte la mayoría de elementos comunes a los ya señalados, y donde la diferencia más notable radica en el trazado del paño de pureza: corto y con multitud de plegados, ligeramente alzado en la izquierda para dejar a la vista parte del muslo, muy próximo al mismo elemento del granadino *Cristo de la Sangre*, aunque en esta ocasión la decoración es más sencilla y a base de líneas doradas en vertical a modo de franjas.

Para concluir, y pese a las notables diferencias que pueden encontrarse mediante la simple confrontación de modelos, debemos apuntar ciertos paralelismos posibles en torno al conjunto de piezas adscritas al *Taller de los grandes Cristos* y el *Cristo de la Sangre*, antiguamente llamado *Cristo de la Humildad*, en la iglesia de Santo Domingo en Luceña, Córdoba (figura 15). Las primeras referencias documentales de la obra datan de 1611 y son de gran relevancia por habersele concedido una bula de indulgencias por el papa Paulo V,²² lo cual induce a pensar que la gran veneración de que disfrutaba podría datar de antiguo, más aún cuando poseía capilla propia. Ampliamente estudiado el devenir de la cofradía, queda de manifiesto la importancia que tienen para nuestro estudio las

cas de este cenobio su cooperación para el conocimiento de esta obra. Dicha imagen fue recogida por la doctora María del Consuelo Maquívar en una recopilación sobre esculturas mexicanas localizadas en diversas colecciones y templos fuera de México; véase María Luisa Sabau García (dir. gral.), *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, Colima, Universidad de Colima, 1994, p. 314.

²² “[...] por cuanto esta está fundada en dicho convento la Hermandad y Cofradía del Santo Cristo, y en su capilla, de por sí y para la Hermandad que quiere traer una bula de indulgencias concedidas por su Santidad. En esta villa han tratado con el licenciado don Baltasar López de Alcántara, presbítero, vecino de esta villa, en nombre del licenciado don Luis de Tapias y Vargas, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Sevilla, personalmente recomendando de traer de Roma la dicha bula de indulgencia [...]”; véase Antonio García-Abasolo, “Cristos mexicanos de caña y su devoción. Patrimonio americano en Córdoba”, en *Imaginería indígena mexicana...*, *op. cit.*, p. 344.

¹⁹ VV. AA., *Guía artística de Sevilla...*, *op. cit.*, 2004, p. 69.

²⁰ María Josefa Caro Quesada, *op. cit.*, p. 51.

²¹ Juan José Martín González y Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Catálogo de monumental de la provincia de Valladolid*, t. 14, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y seminarios)*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1987, p. 177. Agradezco a la comunidad de madres domini-



Figura 15. *Cristo de la Sangre* de Lucena, Córdoba (España). Fotografía de PFAM.



Figura 16. Detalle del torso y cabeza del *Cristo de la Sangre*. Fotografía de PFAM.

diferentes intervenciones a que se ha visto sometida la obra. La más antigua de ellas data de 1921-1922, a manos del escultor valenciano Cabanes, discípulo de Modesto Pastor, a raíz de la cual circula la leyenda que en la parte posterior se encontró una especie de puerta, que haría de la pieza un Cristo-Sagrario.²³ La siguiente intervención fue eje-

²³ Pese a que no se conoce el documento, ha perdurado el comentario sobre la supuesta existencia de uno de la referida intervención, propiedad del antiguo alcalde de la localidad, Vicente Manjón-Cabezas; véase J. Sánchez Arjona, "Testimonio de una restauración", en *Terralbo*, Córdoba, 1986. Este supuesto hallazgo pondría en relación la obra cordobesa con el uso de estas imágenes con *Cristos recaderos*, ya que según Manuel Toussaint, uno de los grandes conocedores del arte mexicano, circula la leyenda de que en el interior de estos Cristos fueron remitidos a la metrópolis los documentos que denunciaban las fechorías de los españoles en tierras americanas, y en concreto las de Nuño de Guzmán, quien sería sustituido por Vasco de Quiroga;

cutada en 1974 por el imaginero sevillano José Rivera; sin embargo, la actual visión de la obra fue configurada en 1985 por Justo Romero Babero. Esta última y controvertida actuación se debió al lamentable estado de conservación en que se encontraba el Cristo tras los efectos de la fuerte lluvia durante las procesiones de Semana Santa de ese año. Si bien con esta restauración se logró que perdurara la efigie, se hizo mediante criterios decimonónicos y fuera del ámbito de la práctica restauradora contemporánea, lo cual afectó notablemente la originalidad de la obra y desvirtuó su calidad primigenia.²⁴

véase Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1948, p. 46.

²⁴ Varios especialistas han considerado este proceso de restauración como inapropiado, entre ellos Joaquín Sánchez

Sin embargo, debemos destacar que pese a todo se mantiene el efectista y singular movimiento, mucho más pronunciado en comparación con los otros crucificados y donde el hombro izquierdo se gira hacia delante para romper el carácter frontal de la obra, y favorecer así el desplome de la cabeza hacia el lado opuesto, en un alarde de patetismo cercano a conceptos más barrocos (figura 16). Así la anatomía queda supe-
ditada al movimiento y ello destaca aún más al artífice, quien supo plasmar con fidelidad la torsión de músculos. Sin embargo, los trabajos de talla en ambos pies, el trazado del paño de pureza,

la elongación de los brazos, pero principalmente el trabajo realizado en rostro, cabellos, bigote y barba —junto con las particularidades señaladas en otros crucificados—, tienen aquí un nuevo reflejo.

Para concluir con este último caso y sus respectivas variantes, queremos enfatizar la hipótesis en cuanto a una posible identificación de un obrador particular, el *Taller de los grandes Cristos*, pues no sólo marcó un estereotipo de crucificado que, sin duda —en función de los conservados y sus enclaves dispares—, debió alcanzar cierta notoriedad, si no es que logró perdurar a lo largo de varias décadas con importantes ejemplos que ahora salen a la luz.



Ruiz, con el que compartimos opinión; véase J. Sánchez Arjona, *op. cit.*, pp. 38-42.

Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla

El artista

Uno de los mejores pintores novohispanos, al que se le debe, con toda justicia, un estudio monográfico que resalte su extraordinaria carrera es Juan Rodríguez Juárez (ciudad de México, 1675-1728). La importancia de este artista y su gusto por el mundo de las artes le viene, de entrada, por su ascendencia familiar. Bisnieto de Luis Juárez (1590?-1639?) y nieto de José Juárez (1617-1660), será su padre, Antonio Rodríguez (1636-¿?), quien le enseñe, a él y a su hermano mayor, Nicolás, el oficio de pintor. De esta importante saga de artistas tenemos constancia de la vida y obra de los más longevos, Luis y José, a quienes se han dedicado amplios estudios que, de manera individualizada, aportan una rica información acerca de sus trayectorias.¹ No ocurre lo mismo con los más jóvenes, Nicolás y Juan, quienes trabajan entre los años finales del siglo XVII y principios del XVIII realizando una labor extraordinaria, en la que no sólo manifiestan un cambio de siglo sino también de estética. Lo que presentamos en este artículo es la labor que Juan desempeña para la catedral poblana, una serie de lienzos reconocidos hasta la fecha y a los que añadimos otros que atribuimos a su pincel y vienen a ampliar su obra conocida dentro de este importante inmueble colonial.

Aunque ciñamos nuestra investigación al conocimiento productivo de Juan, bien es cierto que formativamente poco se distancia de su hermano Nicolás, pues ambos serán los herederos dieciochescos de esta dinastía de artistas, y también los encargados de enlazarnos con los pintores consagrados de la centuria anterior. Por este moti-

* Facultad de Filosofía y Letras-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

¹ Sobre la familia Juárez se conocen las siguientes publicaciones: Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, IIE-UNAM, 1987; Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte/Banamex/IIE-UNAM/Conaculta-INBA, 2002.

vo la obra de los hermanos, especialmente la de Juan, nos sirve de puente entre la exuberante energía de los pinceles de finales del siglo XVII y el arte sosegado y dulce, relajante y ligero, que habrían de practicar los artistas a partir del segundo tercio del siglo XVIII.

Sin embargo, pese a su importancia como artista y al lugar estratégico que ocupa al desenvolverse entre dos siglos trascendentes, artísticamente hablando, no ha sido un pintor lo suficientemente estudiado, aunque el interés que despierta su figura hace que conozcamos datos relevantes. Juan Rodríguez Juárez nace en la capital del virreinato en la primera mitad de 1675 y fue bautizado poco después, en julio de ese mismo año. Algunos autores brindan datos destacados de su trayectoria como artista, por ello sabemos que el 29 de julio de 1694 aparece referenciado como oficial en el Archivo General de Notarías de México. En noviembre de ese mismo año ya lo encontramos registrado como maestro y jefe de taller, cuando recibió como aprendiz, durante cuatro años, al joven José de Padilla, quien contaba con tan sólo 12 años en ese momento.² De acuerdo con lo que manifiestan Armella y Meade, es bastante probable que Rodríguez Juárez obtuviera su carta de maestro entre julio y noviembre de 1694, a los 19 años de edad.

Tan sólo siete años después, en 1701, ya se le reconocía entre los mejores pintores del virreinato, lo que le valió para tener encargos de primer orden, como el recibido para pintar el retrato del nuevo monarca español, Felipe V, cuya imagen se difundió hasta la saciedad tanto en la península como en las Indias. Este tipo de trabajos lo consagraron como uno de los mejores

retratistas de su tiempo. Su estilo pictórico evolucionará sustancialmente a lo largo de esta etapa inicial, y ya en sus primeras obras manifiesta un gran entusiasmo por el dibujo minucioso, alardeando su buena técnica del claroscuro, con la que logra magníficos resultados. Estas composiciones incipientes, como es el caso de *Nuestra Señora de San Juan* —su primera obra conocida, datada en 1694—, destacan la solidez de las figuras y la excelente realización de los tejidos, aunque esto último será un aspecto persistente en toda su carrera.

Desde finales del siglo XVII Juan Rodríguez Juárez manifiesta un amplio sentido de nacionalidad,³ y comienza a crear las famosas pinturas de castas y otra serie de lienzos con escenas populares, cuadros de costumbres indígenas e imágenes en las que mezcla lo español con lo indígena, mostrando así la fusión de ambas culturas y adelantándose en cierto modo al gran movimiento de pintura de castas que se daría medio siglo después.

En una segunda etapa productiva el pintor se acerca más a los nuevos gustos imperantes de la época. Serán años en los que su pincel declina hacia el “murillismo”, siguiendo la moda española que sitúa a Bartolomé Esteban Murillo en lo más alto del panorama artístico, tal y como ocurrió después de la muerte de Zurbarán. El extremeño había adquirido un lugar privilegiado en América con su estilo claroscurista, el cual predomina en las primeras obras de nuestro artista. Pero hacia 1640 serán pintores como Murillo, con su estilo de aspecto dulzón, quienes tendrán una mayor trascendencia en el ambiente americano. Este cambio que conduce al abandono del estilo zurbaranesco deja paso a la huella de otros artistas, cuyos trabajos serán esenciales para gran

² Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, AC, 1994, p. 119.

³ *Idem*.

parte de los pintores formados en los años finales del siglo XVII.⁴

En ese ambiente rico en influencias artísticas es donde surge y se nutre Juan Rodríguez Juárez, a quien se le reconocen trabajos importantes en la historia de la pintura novohispana. Dos de ellos corresponden a los únicos lienzos que tiene el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, realizado por Jerónimo de Balbás en la década de 1720. Se trató de un ambicioso proyecto que sometió a concurso la elaboración de estas pinturas, y cuyo fallo a favor de Rodríguez Juárez evidencia la habilidad y fama que caracterizaba a su pincel en ese entonces. Su notable dominio compositivo se manifiesta en dos lienzos realizados para este espacio, *La Asunción* y *La Adoración de los Reyes Magos*, donde se atreve a crear su propio autorretrato, tal vez influenciado por el retrato del obispo Juan de Palafox y Mendoza plasmado por Pedro García Ferrer en su *Adoración de los Pastores* para el Retablo de los Reyes de la catedral poblana, a donde —como veremos a continuación— se había trasladado a trabajar Juan Rodríguez a principios del siglo XVIII.

Afortunadamente para los historiadores, nuestro artista, igual que muchos de sus colegas, dejó un testamento que se ha convertido en un valioso documento que viene a enriquecer detalles, hasta entonces desconocidos, acerca de su vida como artista.⁵ El hallazgo del mismo permitió conocer, por ejemplo, que estuvo casado con Juana Montes de Oca, con quien tuvo dos hijos: Micaela Rodríguez de Montes de Oca, que —ya muerto su padre— ingresaría como religiosa al convento de San Bernardo, y Francisco José

Rodríguez de Montes de Oca. En este documento el propio artista manifiesta su deseo de ser enterrado en la Santa Iglesia Catedral de México, dentro de la Capilla de la Antigua, de la cual había sido cofrade. Otro dato interesante es que el artista dejó un poder para testar, en el cual estipulaba que las obras que en aquel entonces estuviera realizando y quedaran inconclusas las terminase su hermano Nicolás —ya por entonces sacerdote— y el oficial José de Ibarra; este dato de gran relevancia nos acentúa su relación cercana con otro de los grandes artistas del momento.⁶ Juan Rodríguez Juárez, el denominado Apeles mexicano, muere en 1728 y fue enterrado, como lo pidió, en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

La obra de la Catedral de Puebla

Será 1702 el año referenciado en las pinturas que Juan Rodríguez Juárez rubrica para la catedral poblana, justo cuando alcanza madurez artística y su reconocimiento ya no se limita a la capital del virreinato, sino se extiende a otros lugares de interés para el entorno artístico de la época. Su trabajo en la Catedral de Puebla comprende un elaborado programa jesuita que reproduce, en un ciclo de doce pinturas, algunos de los pasajes más relevantes de las vidas del fundador de la orden, san Ignacio de Loyola, y sus colaboradores directos, san Francisco Javier y san Francisco de Borja.

El encargo de este ciclo le llega en sus años de lucidez artística, la cual se traduce en una producción plena en la que logra combinar elementos y características propias de sus primeras obras, cercanas aún a las tendencias del claroscuro, con los adelantos de la nueva estética

⁴ Isabel Fraile Martín, "Influencias europeas en la pintura novohispana: el caso de Puebla", en *Norba Arte*, vol. XXII-XXIII, Cáceres, Departamento de Arte de la Universidad de Extremadura, 2002-2003, p. 123.

⁵ Tenemos constancia de esta información a través del texto de Virginia Armella de Aspe *et al.*, *op. cit.*, p. 120.

⁶ VV. AA., *Arte y mística del barroco*, México, UNAM/Conaculta, 1994, p. 374.

dieciochesca, propia de los años que le tocó vivir. Esa correcta fusión de matices se va a manifestar en la serie de pinturas que dedica a los miembros de la orden. Los doce lienzos estaban inicialmente destinados para la capilla erigida a san Ignacio de Loyola, dispuesta bajo la torre norte del templo y que hoy corresponde a la Capilla de San Nicolás de Bari, en el lado del Evangelio.

La capilla jesuita contenía tres retablos distribuidos de la siguiente manera: el principal en el centro, destinado al fundador de la orden, y otros dos en los espacios laterales, dedicados a sus discípulos. Quien más ha estudiado este ciclo es Nuria Barahona, mediante un análisis iconográfico de esta serie de pinturas.⁷ Sin embargo, amén de algunas cuestiones iconográficas interesantes y otras discutibles —como hemos podido analizar a lo largo de estos años—, lo cierto es que Barahona no ahonda en su investigación acerca de otras obras del autor ubicadas también en el templo; limita su análisis a la iconografía ignaciana presentada en este conjunto sin contemplar otras pinturas de gran interés, entre ellas las que suponen la ampliación definitiva de la producción artística que realiza el autor para el templo mayor poblano. Por ello en este trabajo se plantea, además, un estudio a partir del análisis de las obras de Rodríguez Juárez en el que se toma en cuenta el papel destacado que tiene el ciclo jesuita; comenzaremos por comentar las obras pertenecientes al antiguo retablo dedicado al fundador de la orden.⁸

⁷ Nuria Barahona, “La Capilla de San Ignacio de Loyola en la Catedral de la Puebla de los Ángeles. Análisis iconográfico”, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2002, pp. 199-213.

⁸ La orden jesuita fue una de las que más encargos realizó a los pintores coloniales. A falta de un texto que considere específicamente las características que debían tener estas

Las cuatro obras que reproducen pasajes de la vida de san Ignacio actualmente se encuentran dispersas en diferentes estancias del templo; dos de ellas en el coro y las dos restantes en los laterales de la puerta principal del templo. En el citado texto de Barahona se presenta un dibujo que, hipotéticamente, reproduce el estado que pudo tener este conjunto retabístico, y en el que la disposición de las obras tiene una lectura ascendente, comenzando por el lateral izquierdo y acabando en la parte inferior del lateral derecho. Al margen de que esta fuera o no la disposición real de las obras, lo cierto es que el estudio coincide en presentar las pinturas de mayor tamaño en la parte inferior, coincidiendo con los cuadros que hoy están en el coro, y las de menor dimensión en la parte superior. Sin embargo, esa diferencia de tamaño se aprecia en la actualidad y es probable que esa disparidad sustancial no existiera cuando se ejecutó el proyecto, sino que responda a necesidades posteriores; es decir, una vez desmantelado el conjunto y se produjese la separación de las piezas habría que adecuarlas a nuevos espacios, lo cual quizá implicaría recortar parte de dos de los lienzos que componen este ciclo.

El primero de los temas representados de la vida de san Ignacio cronológicamente corresponde con la *Aparición de San Pedro Apóstol a San Ignacio de Loyola* (figura 1), un óleo sobre madera de gran tamaño (234 x 187.5 cm), firmado y rubricado por el autor con la siguiente leyenda en la parte inferior derecha: *Ioannes Rodriguez Suarez. Fat anno 1702*. La escena reproduce uno de los momentos decisivos en la vida del religioso: la noche anterior a la festividad de san Pedro

pinturas para el continente americano, puede consultarse un libro en el que varios autores se refieren a la iconografía de la orden de forma precisa y concluyente: VV. AA., *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla, Compañía de Jesús/Guadalquivir, 1990-1991.



Figura 1. Juan Rodríguez Juárez, *Aparición de San Pedro Apóstol a San Ignacio de Loyola*. Coro de la Catedral de Puebla.



Figura 1a. Valdés Leal, *San Pedro visita a San Ignacio*. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

y san Pablo, cuando san Ignacio se encontraba entre la vida y la muerte a consecuencia de la herida causada en el asedio a Pamplona, y se le apareció el Príncipe de los Apóstoles, de quien era muy devoto. A partir de ese instante comienza su recuperación, después de estar varios días convaleciente.⁹ Rodríguez Juárez ambienta la escena de manera correcta postrando a san Ignacio en la cama de una habitación acomodada, acompañado de los ropajes militares que manifiestan su cargo en el ejército. A los pies de la cama se le aparece, sobre una nube, un anciano Pedro con las llaves en la mano, mientras dos pequeños ángeles contemplan la escena desde la parte superior.

Destaca en el lienzo la realización de las figuras, cuyos rostros y gestos se plasman de mane-

⁹ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. II, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, p. 447.

ra realista. En la imagen del enfermo, esa capacidad se combina sabiamente con el naturalismo de los tejidos que lo envuelven, ricos en brocados y tratados con gran suavidad. Del mismo modo, el artista efectúa un buen trabajo en los paños que ornamentan la estancia, que caen de manera adecuada, así como en los pliegues que se forman en la capa de Pedro, resueltos de manera correcta. El aspecto menos logrado de la tabla lo advertimos en el precario escorzo que el artista emplea a la hora de disponer a san Ignacio en la cama, una profundidad que empequeñece en exceso la figura del protagonista. Por lo demás, es una obra cuyo conjunto apunta la extraordinaria formación del pintor, así como el conocimiento de otros trabajos de temáticas similares. Es necesario relacionar esta pintura con las imágenes extraídas de la *Vida del Beato Padre Ignacio de Loyola*, publicada en Roma en



Figura 2. Juan Rodríguez Juárez, *San Ignacio entrega sus vestiduras a un mendigo*. Lateral de la puerta principal de la Catedral de Puebla.

1609, pues resulta evidente, pese a las variaciones propias del traslado de una fuente grabada al lienzo, que Rodríguez Juárez conocía esta serie de imágenes que narran la vida del fundador de la orden jesuita¹⁰ (figura 1a).

El siguiente episodio que representa el artista es el conocido como *San Ignacio entrega sus vestiduras a un mendigo* (figura 2), una de las dos

¹⁰ El pintor Valdés Leal hizo un interesante ciclo de pinturas que narran la vida del santo para la Casa de la Profesa de Sevilla y Lima, para el cual se basó en la obra de diversos grabadores, además de la *Vida del Beato Padre Ignacio de Loyola* publicada en Roma. El cuadro de Rodríguez Juárez pudo inspirarse en la estampa número 3 de esta *Vida del Beato...*, la cual el mismo Valdés Leal adecuó a sus exigencias.

pinturas que flanquean la puerta del atrio, y también una de las que, presumiblemente, ha sido retocada en cuanto a su tamaño original. La pintura reproduce uno de los pasajes más conocidos de la vida del jesuita, cuando se despoja de sus elegantes ropajes para dárselos a un pobre. Este acto coincide con el momento en que el devoto decide retirarse de la vida mundana para dedicarse plenamente a la espiritual. Ese instante es presentado por el artista con el mendigo en primer término, semidesnudo, mostrando un estudio anatómico correcto y bien desarrollado. En el lateral izquierdo aparece san Ignacio con los ropajes en la mano e inclinándose en actitud de entrega. El suceso transcurre en un interior suntuoso, ante la presencia discreta de la Virgen de Montserrat, que contempla la escena desde un segundo plano y a quien el santo visita para ofrecer sus votos de pobreza.

Aunque en este caso —y debido en parte a la inaccesibilidad de la pintura— no hayamos podido constatar la firma del autor en el lienzo, no cabe duda de que estamos ante un trabajo de Juan Rodríguez Juárez de extraordinario oficio, y que en los rasgos de los personajes recuerda la labor realizada por él en otros cuadros de los miembros de la orden que sí firma para el templo.

La entrega espiritual de san Ignacio lo lleva en varias ocasiones a viajar por el mundo. Italia será uno de los lugares que visite con mayor frecuencia, y donde le suceden diferentes episodios que han supuesto el enriquecimiento de la iconografía ignaciana. Uno de ellos es el que reproduce Juan Rodríguez Juárez, donde se relata la noche que el jesuita pasara en Venecia, titulado *San Ignacio duerme en la plaza de San Marcos* (figura 3). Junto con el cuadro anterior, éste también flanquea la puerta principal del templo. El artista elige el momento en que san Ignacio, después de haber llegado a Venecia, descansa durmiendo



Figura 3. Juan Rodríguez Juárez, *San Ignacio duerme en la Plaza de San Marcos*. Lateral de la puerta principal de la Catedral de Puebla.

en la plaza de San Marcos y un senador, al enterarse de la hazaña, decide ir a buscarlo con uno de sus sirvientes para hospedarlo en su casa.¹¹ Por este motivo se ve a san Ignacio dormido en plena oscuridad, mientras el joven mayordomo se acerca al religioso iluminando la escena con una antorcha; en un segundo plano se encuentra el anciano consejero. Juan Rodríguez Juárez recurre a la formación claroscurota que predominó en la primera etapa de su carrera para realizar esta obra y presenta una escena en la que el

¹¹ Nuria Barahona, *op. cit.*, pp. 205-206.



Figura 4. Juan Rodríguez Juárez, *San Ignacio en la visión de la Storta*. Coro de la Catedral de Puebla.

maravilloso contraste lumínico se convierte en protagonista; una luz que en especial se dirige hacia el joven sirviente, quien sin lugar a dudas es el mejor exponente del cuadro. Los tonos amarillos, azules y rojos que visten al senador y su mayordomo dan calidez a una escena en la que predominan los tonos oscuros que caracterizan a san Ignacio e inundan el lateral derecho del conjunto. Se trata de una pintura que había pasado inadvertida, pero muestra las grandes habilidades del artista en aspectos decisivos de su obra y permitirán —como veremos después— atribuirle otros trabajos del templo.

El último cuadro destinado al fundador de la orden jesuita será el que muestre uno de sus pasajes más importantes: *San Ignacio en la visión de la Storta* (figura 4). Comparte protagonismo en el lateral del coro, junto al lienzo que da inicio a este programa iconográfico; en esta ocasión el

óleo también está rubricado y fechado por el autor en el lado inferior derecho de la pintura: *Ioannes Rodriguez Xuarez. Fat anno 1702.*

El lienzo reproduce el momento en que san Ignacio sale de una capilla de la Storta —localidad cercana a Roma— y tiene una visión mística del Padre Eterno y su Hijo, quien se le aparece sobre una nube cargando la cruz.¹² El artista sitúa al jesuita en la parte inferior, vestido con la sotana negra que le caracteriza y fiel, como hasta ahora, a su aspecto físico original. En la parte superior, ocupando la mayor parte del lienzo, está Jesús vestido con la túnica azul y cargando la cruz. Detrás, un anciano Padre Eterno que con su vaporosa túnica roja logra dar cierta calidez a la obra, para la que el autor ha elegido una gama cromática basada en tonos fríos. Al fondo destacan las referencias arquitectónicas a las que alude el texto: la pequeña capilla a nuestra izquierda, y al fondo a la derecha la silueta de la ciudad eterna.

El autor resuelve de manera correcta la visión del santo y realiza una obra que subraya su habilidosa capacidad para caracterizar a sus personajes, los verdaderos protagonistas del suceso. Figuras bien proporcionadas, con acertados detalles en la elaboración de manos y pies, alejándose de la pastosidad con la que, según algunos autores, se identifican estas partes en el pincel de Rodríguez Juárez.¹³ Llama la atención el minucioso dibujo para trazar el perfil de la ciudad de Roma, lo que no ocurre con la capilla que

da nombre a la obra, con serios errores de perspectiva y donde la ingenuidad del trazo y la mala ubicación son latentes, contrastando sin remedio con las buenas maneras que Rodríguez Juárez apunta en el resto de la pintura.

En cuanto a los retablos dedicados a los principales santos de la orden jesuita, san Francisco de Borja y san Francisco Javier, el tiempo no fue tan perjudicial para ellos porque los cuadros no se dispersaron por el edificio, y aunque se haya desmantelado el retablo que los contenía no sólo permanecieron unidos, sino que se ubican en un lugar privilegiado del templo como es la Capilla de los Reyes. Analicemos primero el que fuera el altar destinado a san Francisco de Borja.

Las cuatro pinturas que narran pasajes de la vida de este santo se encuentran en el lado de la Epístola de la Capilla de los Reyes. Este ciclo ocupaba con anterioridad otro espacio en el templo, el de la ya desaparecida Capilla de San Ignacio de Loyola. En la Capilla de los Reyes también había un retablo previo dedicado a san Francisco de Sales, encargado por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz y compuesto por 16 cuadros que narraban pasajes de su vida, a los que Olivares consideró en su momento como pinturas de escaso mérito.¹⁴ Varios autores aluden en sus estudios al programa iconográfico inicialmente ubicado en el lugar en que hoy encontramos el ciclo jesuita y que, ante su ausencia en el templo, es evidente que las obras que compusieron este espacio salieron de la catedral para ornamentar otros templos de la ciudad; sin embargo, el paradero de las mismas es asunto de otro estudio.¹⁵

¹² Héctor H. Schenone, *op. cit.*, p. 459.

¹³ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983, láminas 80 y 90. Estas imágenes se refieren al estudio exhaustivo de una mano y un pie en la obra de Juan Rodríguez Juárez. El autor del texto insiste en la poca minuciosidad con que el artista trabaja estas partes, para las que elige una pincelada pastosa que no define con exactitud los elementos que las componen, como es el caso de las uñas. Sin embargo, esta característica de su pincel se pierde en el caso que ahora nos ocupa, pues el pintor hace unas extremidades con lujo de detalle y perfectamente definidas, rompiendo así con su característica habitual.

¹⁴ Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico. 1874* (edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales), Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, 1987, p. 76.

¹⁵ Mucho cambiaron los programas iconográficos de los retablos colaterales de la Capilla de los Reyes. Ya ha sido publicado que, en tiempos de Palafox, se mandaron construir en

Respecto a las pinturas de san Francisco de Borja, es fundamental el esclarecedor artículo de Nuria Barahona, quien destaca la ausencia de ciclos grabados acerca de la vida de este santo jesuita en Nueva España. Las referencias artísticas a su persona siempre estaban en relación con san Ignacio, lo cual implica que Juan Rodríguez Juárez tuvo que inspirarse en las fuentes escritas para lograr una adecuada interpretación de los pasajes de la vida de san Francisco de Borja.

De los capítulos elegidos de su vida, difíciles de ordenar cronológicamente, destacamos uno de manera esencial, y con él que abrimos su programa pictórico: *San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel* (figura 5), que también cuenta con la firma y fecha del autor en el lateral derecho del lienzo: *Ioannes Rodriguez Xua-rez. Fat anno 1702*. Se trata de un óleo de tamaño considerable (248 x 120.8 centímetros) que reproduce acertadamente el famoso pasaje del encuentro entre el joven santo y la bella emperatriz de Portugal, ya fallecida. Francisco de Borja aparece acompañado de los alabarderos para velar el cuerpo de Isabel, esposa de su primo el emperador Carlos V. Supuestamente el religioso se enamoró de ella, y al ver su rostro desfigurado exclamó la famosa frase: "Nunca más he de servir a Señor que se me pueda morir".¹⁶ A partir de

estos espacios que escoltan al retablo principal dos ciclos iconográficos dedicados a san José y san Miguel, tradicionalmente vinculados a la ciudad de Puebla. Para ello, el obispo Palafox se inclinó por el trabajo de cinco pintores afamados en el ámbito local y a quienes contrató, el 26 de agosto de 1648, para ejecutar las obras ya convenidas. Los artistas fueron: Diego Borgraf, Pedro Chacón, Gaspar Conrado, Pedro Benavides y Pedro de Vergara. Todos estarían bajo la dirección del maestro de obras del propio obispo, Pedro García Ferrer. Estos datos, publicados en varias ocasiones, aparecen ordenadamente citados en el trabajo de Montserrat Galí Boadella, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Ayuntamiento de Alcorisa/Instituto de Estudios Turolenses/Diputación Provincial de Teruel/BUAP, 1996, pp. 168-171.

¹⁶ Héctor H. Schenone, *op. cit.*, vol. I, p. 402.



Figura 5. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

ese momento, Borja comienza a establecer vínculos más cercanos con los miembros de la Compañía hasta integrarse en ella definitivamente.

Rodríguez Juárez utiliza una composición centrípeta para interpretar el tema, con la cual logra el grado de intimidad y recogimiento que se requiere. El sentido de profundidad se consigue con un forzado escorzo en el féretro, que ocupa el centro de la escena, así como con la disposición de los personajes alrededor del mismo. El pintor acude a una gama de color reducida en la que predominan los tonos oscuros, sobre todo los negros, a los que únicamente alegran los teji-



Figura 6. Juan Rodríguez Juárez, *San Ignacio invita a San Francisco de Borja a entrar en la Compañía*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

dos blancos que envuelven a la emperatriz, también apreciables en los cuellos y puños de los presentes, además del intenso color rojizo de la madera del ataúd. La escena se ilumina desde el interior de la misma con un definido rayo de luz que surge del lateral superior derecho y se dirige exactamente hacia la figura del santo, quien ocupa el primer plano.

En la obra se muestran los rasgos característicos del pincel de Rodríguez Juárez, y donde destaca su buen hacer con la solidez que confiere a los personajes, de rostros realistas y naturales, tal y como se aprecia en la difunta, de aspecto páli-

do y boca entreabierta. Sobre los cabellos canosos de la emperatriz descansa la gran corona que enfatiza su linaje real y que la iconografía ignaciana atribuirá después a Francisco de Borja.¹⁷

La complejidad iconográfica de representar su vida se evidencia en el siguiente pasaje, que forma parte de este ciclo pictórico. *San Ignacio invita a san Francisco de Borja a entrar en la Compañía* (figura 6) es otro de los lienzos firmado por el autor —*Ioannes Rodríguez Xuarez. Fat anno 1702*— y que siempre ha presentado problemas a la hora de identificarlo de manera correcta. El instante representado interpreta un pasaje de la vida del santo antes de que fuera religioso, por lo que en el lienzo se da mayor importancia a la figura de san Ignacio. El fundador de la orden jesuita ocupa un lugar preferente en la obra, está dirigiéndose atentamente hacia el crucifijo dispuesto en el lateral izquierdo, lo que ha ocasionado la inclinación a incluirlo dentro de los pasajes propios de la vida de san Ignacio, en lugar de la de san Francisco de Borja.

Rodríguez Juárez recrea un momento en el que presenta al todavía duque de Gandía durante un viaje a Roma en compañía de su hijo, donde será recibido por el fundador de los jesuitas. Se trata de un momento íntimo, por ello a san Ignacio únicamente le siguen el duque, acompañado de su pequeño hijo y parte de su séquito, quienes entran a la habitación por la puerta del fondo.¹⁸

El ambiente de recogimiento en que se produce el encuentro entre ambos personajes es lo que Rodríguez Juárez capta a la hora de crear esta escena privada. La obra está resuelta de manera correcta. Destacamos en ella las virtu-

¹⁷ Nuria Barahona, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸ La identificación correcta del tema ha sido posible gracias al artículo de Barahona, de gran precisión iconográfica, en tanto se trata de un pasaje escasamente interpretado y difícil de reconocer.



Figura 6a. Francisco de Zurbarán, *Circuncisión* (detalle). Museo de Grenoble.

des técnicas de su autor, centrado nuevamente en la caracterización de los personajes y el refinamiento de sus vestimentas. El hijo del duque de Gandía será una de las figuras más relevantes de la escena, estéticamente hablando, con algunos de los pajes ya analizados en otras obras del artista, y que se enlazan necesariamente con las creaciones de algunos pintores relevantes del barroco sevillano. Basta recordar el paje plasmado por Zurbarán para la obra titulada *Circuncisión* (1639) —hoy en el Museo de Pintura y Escultura de Grenoble— (figura 6a), y donde el ayudante de cámara porta una bandeja con una jarra y dirige el rostro hacia el espectador, pero el movimiento de las piernas, su lugar dentro de la escena e incluso algunos elementos de su ves-



Figura 6b. Hieronymus Wierix, *La circuncisión* (detalle). De la serie del padre Jerónimo Nadal, *Evangélicae Historiae Imaginis*, Amberes, 1597-1603.

timenta son muy similares al ejemplo angelopolitano. Veremos después cómo el recurso del paje dentro de la escena se torna constante en su obra (figura 6b).

La vida de san Francisco de Borja transcurre a través de episodios en los que comparte protagonismo con san Ignacio, como demuestra el siguiente cuadro, titulado *Encuentro de San Francisco de Borja con San Ignacio de Loyola* (figura 7), aunque algunos autores lo han denominado *San Ignacio lleva agua a la casa y se encuentra con el duque de Gandía*.¹⁹ Sin embargo, san Francisco conoció al religioso jesuita tras de enviudar a la edad de 32 años, y aquí el duque aparece siendo un niño. Barahona señala que se trata de un relato basado en una tradición oral, donde se narra que ambos personajes se conocieron cuando el fundador de la orden jesuita acababa de recoger agua y se encuentra casualmente con el duque de Gandía, quien daba un paseo a caballo. El artista se mantiene tan fiel a la narración del suceso que incluye al animal en la escena, junto

¹⁹ Eduardo Merlo Juárez et. al., *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, BUAP, 1991, p. 171.



Figura 7. Juan Rodríguez Juárez, *Encuentro de San Francisco de Borja con San Ignacio de Loyola*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.



Figura 8. Juan Rodríguez Juárez, *La bendición de San Ignacio a San Francisco de Borja*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

al duque. Todo es correcto a no ser por la edad que presenta Francisco de Borja, quien era demasiado niño para el encuentro real entre ambos personajes. Otro religioso aparece junto a Ignacio, y según Barahona puede tratarse del padre Fabro o de Araoz, ya que ambos acompañaban a Ignacio de Loyola cuando el duque de Gandía tomó contacto con la Compañía de Jesús.²⁰

Rodríguez Juárez resuelve la escena de manera equilibrada, casi simétrica, con dos zonas claramente diferenciadas incluso desde el punto de vista lumínico. La zona más iluminada corresponde al pequeño duque, al caballo y al paje. El segundo grupo lo forman los religiosos, dispuestos a la derecha del lienzo y vestidos con las sotanas negras de la orden, con las que se oscurece la escena. Los cuatro personajes se desenvuelven

ante un paisaje arquitectónico poco natural y carente de importancia para el desarrollo del suceso. Lo esencial para el artista es la ejecución de sus personajes y la puesta en escena, siempre correcta y bien dibujada. Rodríguez Juárez vuelve a sorprendernos con su habilidad minuciosa para crear la vestimenta que señala el alto linaje del joven. La alternancia de tonos rojos y azules con el blanco del caballo alegra de forma equilibrada la sobriedad que predomina en el resto de la escena.

La presencia de san Ignacio sigue siendo importante en el último cuadro de este ciclo, conocido como *La bendición de San Ignacio a San Francisco de Borja* (figura 8). La inaccesibilidad a la pieza no permite constatar la firma del autor, aunque sin duda esta pintura forma parte del ciclo ignaciano que realizara Rodríguez Juárez para la catedral angelopolitana en 1702.

²⁰ Nuria Barahona, *op. cit.*, p. 211.

Ese lienzo muestra el momento en el que Francisco de Borja abandona su cargo de duque, se viste definitivamente de religioso y recibe la bendición del fundador de la orden de los jesuitas para emprender su tarea misionera, encomienda que llegaría a convertirle en el promotor de las misiones en las Indias Occidentales. La pintura que recoge este pasaje nos muestra a san Ignacio de pie, vestido con su atuendo característico y dirigiéndose a Francisco de Borja, a quien da la bendición en presencia de un tercer religioso. La escena transcurre en un espacio íntimo donde destacan detalles como el mantel verduoso, que supone una nota de color ante la oscuridad que predomina en la obra. En esta ocasión la pintura que realiza Rodríguez Juárez se muestra más discreta en ornamentación que otras obras del programa, pero se mantiene fiel a su dibujo correcto y a la buena caracterización de los personajes.

El último altar dedicado a la iconografía ignaciana dentro de la catedral de Puebla es el dedicado a san Francisco Javier. Estas cuatro pinturas se disponen actualmente en el lado del Evangelio de la Capilla de los Reyes, justo en el mismo espacio antes dedicado a la mística española santa Teresa de Ávila, en una temática estructurada a través de 16 cuadros de calidad cuestionable.²¹ En cualquier caso, como ocurre con el resto de las obras expuestas en la actual Capilla de los Reyes, el análisis y estudio de las mismas es objeto de otro trabajo que no debe desligarnos de nuestro objetivo principal, ahora centrado en la contribución que hace Juan Rodríguez Juárez al programa pictórico de la catedral poblana. Así, el conjunto que nuestro

²¹ Autores como Manzo consideraban que estas pinturas habían salido del pincel de Villalobos; José Manzo, *La Catedral de Puebla*, Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, 1995, p. 16.

artista dedica a san Francisco Javier se compone de cuatro obras, de las que al menos dos están rubricadas por él.

Para elaborar este ciclo Rodríguez Juárez pudo haber trabajado directamente con los modelos grabados —que existían ya en la época colonial— en los que se narraban las hazañas de san Francisco Javier, y se manifestaba su estrecha relación con san Ignacio, lo cual explica que a menudo se interpretaran conjuntamente. Esta colección de estampas se conserva actualmente en el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús, ubicado en la provincia de México.²²

Comencemos el estudio de este ciclo con una obra que ha suscitado dificultades de interpretación por su escasa difusión en los ciclos iconográficos. El tema es *San Francisco Javier convierte a un soldado* (figura 9), y según las series pictóricas conservadas en América Latina sobre la vida del santo, representa uno de los episodios más difíciles de ubicar desde el punto de vista cronológico; la propia Barahona lo titula *Renuncia de Francisco Xavier a las cosas mundanas*, haciendo una descripción de la obra centrada en el cargo de profesor que tenía el religioso antes de dedicarse a la vida espiritual de manera plena.²³ Sin embargo, el lienzo, que como otros de la serie presenta la firma del artista en el ángulo inferior derecho,²⁴ nos muestra a Francisco Javier durante su misión evangelizadora, cuando coincide con un soldado al que encuentra derrotado

²² Barahona habla de esta colección de grabados jesuitas, aunque en ningún momento los pone en relación directa con las pinturas catedralicias. En cualquier caso, resulta interesante saber que para las representaciones de san Francisco Javier sí había en Nueva España una serie grabada que sirviera de inspiración a los artistas que representarían pasajes de la vida del religioso.

²³ Nuria Barahona, *op. cit.*, p. 208.

²⁴ El autor presenta la misma leyenda en esta pintura que en todas las rubricadas para la serie: *Ioannes Rodriguez X Suarez. Fat anno 1702.*



Figura 9. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco Javier convierte a un soldado*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

74 |

en el suelo por rechazar la cruz, e inundado de gracia el militar se arrepiente de todos sus pecados. Contento por la conversión, Francisco Javier se retira a un bosque y se aplica una cruel disciplina como satisfacción por las culpas del penitente.²⁵ Éste es, precisamente, el momento elegido por el autor.

Francisco Javier y el soldado se postran ante la cruz, inmersos en un fondo boscoso en el que se realza el cuerpo semidesnudo del santo, con las disciplinas en su mano derecha, ante la atenta mirada del soldado elegantemente vestido, y que comienza a despojarse de su atuendo. La riqueza en los tejidos y accesorios del soldado es la que a menudo ha confundido a los investigadores, haciéndoles creer que se trata, como decíamos, de la renuncia de *Francisco Javier a las*

vanidades del mundo, puesto que representa uno de los episodios más reconocidos de su vida.

Amén de las dificultades iconográficas, se observa que en la pintura convergen características propias de los primeros años de Rodríguez Juárez —cuando empleaba la técnica del claroscuro para iluminar sus escenas— con la presencia de recursos posteriores, como la suavidad que confiere a los rostros y el cuidado en las expresiones de los personajes, algo heredado del estilo “murillesco” que se vive en la Nueva España a principios del siglo XVIII y que el artista asimila con prontitud, pues el lienzo data de 1702.

Uno de los grandes logros y aportaciones de san Francisco Javier a la orden jesuita será el resultado de sus misiones en tierras orientales. De estas experiencias se derivan temas característicos de su vida, como el de *San Francisco Javier cruzando las aguas* (figura 10), un pasaje derivado del mandato del rey Juan de Portugal, que en la década de 1540 envía a Francisco Javier a la India portuguesa con el fin de evangelizarla. El lienzo representa una escena de esta misión, que coincide con uno de los pasajes más conocidos de la vida del santo: cuando se dispone a cruzar un río sobre una tabla de madera mientras es perseguido y atacado por la tribu de los *bagadas* del norte, quienes habían bajado a Travancor con la intención de matar a los indígenas o llevárselos como esclavos.²⁶ Rodríguez Juárez elige el momento culminante del suceso y presenta al jesuita recibiendo el agravio de tres nativos que lo amenazan con piedras, para lo cual recurre a una escena de composición simple basada en dos planos. En el primero se muestra al santo sobre el agua, ocupando toda la parte izquierda del cuadro; en el segundo plano, a la derecha, se presenta el resto de los personajes. Será en ellos en quienes se centre el artista, que

²⁵ Héctor H. Schenone, *op. cit.*, vol. I, p. 413.

²⁶ *Ibidem*, p. 414.



Figura 10. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco Javier cruzando las aguas*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.



Figura 11. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco Javier venciendo el mal*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

nuevamente deja a un lado el interés por un paisaje que pueda distraer la atención del observador. San Francisco Javier se muestra victorioso, alzando la cruz y pasivo ante el ataque de los nativos. Su semblante sereno contrasta con el agitado movimiento de su atuendo. Resulta interesante la caracterización de los nativos, cuyos rasgos veraces y expresivos manifiestan la agresividad del acto, lo que unido al correcto estudio anatómico de cada uno de ellos vuelve a recordar la capacidad de caracterización y realidad con la que este artista trabaja los personajes de sus obras.

Lo mismo ocurre en la penúltima pintura de este ciclo, *San Francisco Javier venciendo el mal* (figura 11), otro de los lienzos firmados con la mis-

ma leyenda: *Ioannes Rodriguez Xuárez. Fat anno 1702*, y en el que resalta el marcado sentido espiritual que identifica al santo jesuita. En su vocación de misionero san Francisco Javier se presenta con atuendo peregrino en una composición de fondo irreal, donde lo más relevante es la firmeza del religioso ante un nutrido grupo de ídolos y demonios, a los que vence con la fuerza de la cruz. Rodríguez Juárez utiliza colores pardos para el primer plano y más fríos para el segundo, creando un contraste de luz que realza el gran dinamismo del lateral derecho y el marcado carácter devocional de la escena.

Esta gran dosis de espiritualidad también se presenta en el último de los lienzos, titulado *San*



Figura 12. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco Javier en el sueño de las cruces*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

76 |

Francisco Javier en el sueño de las cruces (figura 12) —sin firma visible—,²⁷ donde el artista recrea uno de los pasajes habituales de la vida del religioso y que más veces ha sido interpretado en el Nuevo Mundo: el instante en que el santo se despierta a media noche, en un hospital de Roma, soñando con diversas cruces que lo rodean, pero jamás le pesan por el enorme amor que siente por Dios.²⁸ La presencia de otro personaje en la escena ha llevado a error a especialistas como Barahona, quien ha titulado el lienzo *Francisco Javier sosteniendo a un pagano enfermo*,²⁹ precisamente por su gran condición de “enfermero de cuerpos y almas” que señala la autora.

²⁷ Es posible que la obra contenga la rúbrica del autor en el ángulo inferior derecho del lienzo. Sin embargo, la gran altura a la que se encuentra la pintura no ha permitido verificarlo, ni tampoco apreciarlo por otros medios debido a los brillos que presenta el lienzo. De todos modos, no existe duda con respecto al autor.

²⁸ Héctor H. Schenone, *op. cit.*, vol. I, p. 411.

²⁹ Nuria Barahona, *op. cit.*, p. 209.

Rodríguez Juárez resuelve la escena en un ambiente sombrío, donde nuevamente predominan los tonos pardos, una sencillez compositiva, e incluso temática, que no limitan la capacidad realista y el buen dibujo del autor, aunque también presenta ciertas incorrecciones anatómicas como el brazo derecho del religioso, cuya mano apunta la intervención de un segundo artista, posiblemente alguno de los ayudantes del maestro.

La obra atribuida

Fuera del ciclo jesuita, hasta la fecha no se habían considerado formalmente como suyas otras obras de las que componen el amplio acervo pictórico de la catedral poblana. Sin embargo, después de la investigación realizada en nuestra tesis doctoral,³⁰ enfocada precisamente en la pintura de la catedral de Puebla, advertimos que la huella de Juan Rodríguez Juárez se encuentra plasmada en otras obras de notoria calidad. Se trata de un total de cinco lienzos correspondientes a distintos programas iconográficos, aunque cuatro de ellos se relacionan entre sí en grupos de dos, quedando un solo cuadro de manera aislada. Se trata de los cuadros dispuestos en los laterales del coro, conocidos como *La aparición de la Virgen de la Merced* y *El milagro de Santa Leocadia*; otros dos están situados en estancias privadas del templo, en la antesala de la sala capitular, y representan la *Comunión de San Estanislao Kostka* y la *Comunión de San Luis Gonzaga*; por último, el cuadro independiente dedicado a *San Sebastián*, que decora el lateral de la Capilla de las Reliquias, en el lado de la Epístola. Así, comencemos el análisis por las pinturas situadas en el coro, y que nosotros atribuimos a Juan Rodríguez Juárez.

³⁰ María Isabel Fraile Martín, *La pintura en la Catedral de Puebla de los Ángeles (México)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008.



Figura 13. [Atribuido a] Juan Rodríguez Juárez, *La aparición de la Virgen de la Merced*. Coro de la Catedral de Puebla.

La primera de estas obras, *La aparición de la Virgen de la Merced*³¹ (figura 13), es un lienzo de gran tamaño (313 x 216.8 cm) y en buenas condiciones técnicas y compositivas, lo cual nos hace relacionarlo con la producción de Rodríguez Juárez. Para algunos autores que han trabajado el acervo catedralicio se trata de una obra anónima; así, José Manzo la vincula directamente al ámbito de Juan Rodríguez Juárez, en tanto otros, tal vez haciéndose eco de la valoración de Manzo, van

³¹ Trens señala como uno de los pasajes más representados de la Virgen de la Merced aquel que recuerda la aparición que hizo la noche del 2 de agosto de 1218 a san Pedro Nolasco, san Raimundo de Peñafort y el rey Jaime I el Conquistador. Debido a que son tres las figuras masculinas en esta obra, nos animaríamos a pensar que el tema narrado por Trens es el interpretado aquí. Desgraciadamente, los personajes de este lienzo no se identifican exactamente con la iconografía que distingue a los tres señalados. No obstante, para nosotros tiene más lógica la relación de personajes que arroja Trens que la titulación dada al cuadro por otros autores; Manuel Trens, María. *Iconografía de la virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 322.

más allá y se atreven a datarla en el año 1702, por ser la fecha que aparece en los cuadros de temática jesuita recién analizados y que fueran realizados para el templo por nuestro artista.³² Hasta la fecha no se ha encontrado la firma para avalar este trabajo, ni el documento que consigne la contratación de la obra; sin embargo, el trazo que presentan las figuras, sobre todo los rasgos de los rostros masculinos, recuerdan con exactitud los perfiles característicos en los personajes analizados en otras obras del autor. Hemos podido apreciar en la obra rubricada por el autor cómo la precisión gestual de los personajes y la tendencia a disponerlos con un perfil característico es una constante en su producción, siendo uno de los elementos que llama la atención entre los personajes de esta obra y otros protagonistas utilizados por el pintor.

En este cuadro, que atribuimos a su pincel, se aprecia la similitud entre la figura del monarca, uno de los intérpretes del lienzo, con la del propio duque de Gandía que aparecía en otro de los cuadros en este espacio de la catedral. Las particularidades que muestran ambos figurantes remiten a un mismo pincel: la labor de un autor que asemeja notoriamente el trazo de sus personajes, donde muestra un estilo propio, definido y fácil de reconocer como una de las constantes distintivas de su obra. La puesta en escena del monarca y su gestualidad inconfundible hacen evidente a nuestro entender la intervención de un mismo artífice: Juan Rodríguez Juárez (véase la figura 6). No sería extraño, por otro lado, que el artista hubiera utilizado un mismo imaginario que le sirviera de inspiración y del que pudiera extraer gran parte de los figurantes en las composiciones que vino a realizar a Puebla, lo cual explicaría la gran similitud que presentan los personajes. Del mismo modo, la facilidad técnica con la que mantiene una zona

³² Eduardo Merlo Juárez *et al.*, *op. cit.*, p. 139.

especialmente alumbrada —coincidente aquí con la imagen de la Virgen de la Merced— en contraste con otra más sombría, ocupada por los tres personajes masculinos, es otro de sus recursos habituales surgido desde su etapa inicial, y que reitera hábil y continuamente a lo largo de su carrera.

La composición empleada por el autor para representar el tema de *La aparición de la Virgen de la Merced* resulta sencilla: la virgen aparece vestida completamente de blanco, como corresponde a su advocación, está sujetando al niño y se encuentra en lo alto, en el punto superior de una estructura que evoca el sentido piramidal de la escena; una pirámide que encuentra base en los dos grandes ángeles dispuestos en cada extremo y sirven para unir las dos partes en que se divide el cuadro. En la zona inferior encontramos a los tres personajes masculinos: el rey se sitúa en el extremo derecho, arrodillado para dirigir su mirada a la virgen, y elegantemente vestido como corresponde a su poder real. Frente al monarca, otro de los personajes masculinos que contempla la escena, y entre ambos Raimundo de Peñafort, que en lugar de vestir su hábito dominico porta el traje coral de los canónigos, el que normalmente se emplea cuando se trata el tema de la aparición de la Virgen de la Merced.³³ Este hecho ha dificultado su identificación porque el personaje aparece sin sus atributos característicos —como son la llave de oro o el libro de los *Decretales* que le mandó recopilar el Papa en el siglo XIII—,³⁴ y tan sólo el birrete doctoral dispuesto ante él nos recuerda su faceta erudita.

Amén de las cuestiones iconográficas, el autor pone gran atención a los detalles de la escena y realiza en conjunto una composición equilibrada y digna, propia de un artista de gran calidad que no ofrece desproporciones ni errores de perspec-

tiva. Lo mejor para nosotros radica no sólo en la imagen mariana, trabajada con gran delicadeza, sino en la elaboración de los ángeles laterales, perfectamente suspendidos en el aire, dispuestos de manera muy natural y envueltos en ropajes tratados de forma airosa, lo cual hace recordar un marcado estilo barroco todavía presente entrado el siglo XVIII.

Por otro lado, la composición repite los esquemas empleados por José de Ibarra en las obras conservadas en esta zona del coro catedralicio.³⁵ Claro que, si hemos de mantener nuestra atribución de este cuadro a los pinceles de Juan Rodríguez Juárez, será Ibarra quien imite la composición de aquél, pues los cuadros firmados por el pintor natural de Jalisco datan de 1732 y Rodríguez Juárez muere cuatro años antes, en 1728.

La otra gran obra que ornamenta este espacio es *El milagro de Santa Leocadia* (figura 14), un lienzo de proporciones similares al anterior y en el que se interpreta un tema de gran espiritualidad dentro de la hagiografía cristiana. Se trata del pasaje en el que santa Leocadia sale del sepulcro para reivindicar la virginidad de María, tal y como se narra detalladamente en la cartela de la parte inferior del cuadro. Este tema, al igual que el anterior, es de profunda tradición española y, por ello, muy representado en el entorno de Toledo, donde santa Leocadia es la patrona mayor. Es

³⁵ Recordemos que el coro de la catedral poblana contiene ocho pinturas en el exterior de sus lados mayores. En el lado de la Epístola se hallan las dos mencionadas de san Ignacio de Loyola, rubricadas por Juan Rodríguez Juárez y que forman parte del desmembrado programa jesuita. En este mismo espacio se encuentran otras dos pinturas vinculadas con los canónigos de la catedral y que están firmadas por José de Ibarra. En el lado del Evangelio, otras dos pinturas de Ibarra complementan a las anteriores y, en el lado opuesto a las pinturas ignacianas que mencionábamos están colocados los dos cuadros de fuerte tradición española que nosotros consideramos de Juan Rodríguez Juárez. En definitiva, la decoración de este importante espacio es compartida por dos de los grandes pintores de ese momento: Juan Rodríguez Juárez y José de Ibarra.

³³ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950, p. 235.

³⁴ *Idem*.



Figura 14. (Atribuido a) Juan Rodríguez Juárez, *El milagro de Santa Leocadia*. Coro de la Catedral de Puebla.

curioso que en ambos cuadros ubicados en el coro y para nosotros obras de Juan Rodríguez Juárez, el tema dominante vincule la iconografía con la tradición española. Sería interesante encontrar la carta de contratación de estas obras, en la que probablemente se vincularía el contrato de las mismas con un cliente de origen español, quien querría ver en el templo mayor poblano las imágenes religiosas más significativas de la tradición peninsular. Este sería el motivo para explicar la coincidencia de que la iconografía representada en ambos cuadros aluda a devociones marcadamente españolas, una localizada en Cataluña y otra en Toledo. No obstante, muchas de esas devociones fueron acogidas con gran fervor en Nueva España, donde la población no tardó en hacerlas suyas y sugerir la presencia de las imágenes respectivas en los templos. La espiritualidad se ma-

nifestaba a través de estas imágenes pintadas o esculpidas, que empezaban a formar parte de la vida cotidiana de estos espacios, y una prueba de ello son estos dos cuadros dispuestos en el coro.

Pero volviendo a la interpretación del cuadro de santa Leocadia, es evidente que la escena transcurre en el interior de un templo, donde un nutrido grupo de personas asiste a la Eucaristía. Las figuras se dirigen hacia la derecha, donde está el sepulcro de la santa, del que sale ayudada por un ángel. San Ildefonso se arrodilla ante ella y se dispone a cortar parte de su velo con un cuchillo, lo cual caracteriza el encuentro entre ambos personajes.³⁶ El santo queda escoltado por varios acólitos que portan velas e incensarios, admirados ante el hecho. Detrás del santo aparece un distinguido cortejo presidido por el rey Recesvinto. Acompañan a esta comitiva varios personajes que se disponen a penetrar en la habitación por el lado izquierdo; junto a ellos hay un altar vestido de rojo sobre el que se aparece la Virgen María, acompañada de ángeles y portando una vara de azucenas. Santa Leocadia señala con su dedo a la virgen, para sorpresa de los presentes. Ambas visten los mismos tonos rojos y azules, que dominan cromáticamente la escena.

La traza compositiva se resuelve de manera acertada a través de diferentes planos. En esta ocasión la luz es más homogénea y la paleta cromática es rica y contrastada, con un predominio de tonos rojos y azules que se matiza con los dorados. La huella de Juan Rodríguez Juárez se aprecia en la disposición de los personajes, de nuevo acentuados en los perfiles de las figuras masculinas, que acusan rasgos marcados. Lo cuidadoso de su pincel se manifiesta en la riqueza de los detalles a través de los tejidos, como el extraordinario trabajo que muestra la famosa casu-

³⁶ Héctor H. Schenone, *op. cit.* vol. II, p. 543.

lla de san Ildelfonso. Centramos también nuestra atención en las figuras de los acólitos, estos personajes pequeños que ya habíamos apreciado en otras obras del autor y cuyo desenvolvimiento en esta escena nos remite necesariamente a personajes similares de otras pinturas ya analizadas y que sí son obra de nuestro artista.

Por otra parte, para nosotros es de gran importancia el análisis de los dos cuadros siguientes, ubicados en las estancias privadas del templo y que, casualmente, interpretan pasajes de los dos santos jesuitas más jóvenes, san Estanislao Kostka y san Luis Gonzaga. Son dos lienzos de gran formato (195 x 161.5 cm), mas por su ubicación a menudo han pasado desapercibidos para algunos investigadores; sin embargo, por la notoriedad del trabajo que presentan, seguramente formaron parte de un programa iconográfico más relevante para la decoración del templo. Su presencia subraya la gran importancia de los jesuitas en territorio novohispano, pues sin duda es relevante que el conjunto de estos lienzos de temática jesuita se convierta en la más amplia serie iconográfica de órdenes religiosas en el interior de la catedral poblana, hecho que reafirma su importancia, además de saber que la mayoría de estas obras están realizadas por el pintor en que centramos este estudio.³⁷

La comunión de san Estanislao Kostka (figura 15) nos muestra al jesuita polaco en uno de los pasajes más populares de su vida, al momento de recibir la comunión de manos de un ángel. Aparece vestido sobriamente con el atuendo de la orden y arrodillado en el suelo, donde se encuentra el lirio que lo distingue y el birrete para denotar su labor erudita. Frente a él figura

³⁷ Además de la colección pictórica de iconografía ignaciana que ponemos en relación con Juan Rodríguez Juárez, el templo conserva otras pinturas destinadas a los jóvenes de la orden, posteriores a las que analizamos ahora y firmadas por el artista poblano José Manzo y Jaramillo.



Figura 15. (Atribuido a) Juan Rodríguez Juárez, *La comunión de San Estanislao Kostka*. Antesala de la Sala Capitular. Catedral de Puebla.

un elenco de personajes celestes, vestidos con el esplendor que caracteriza a los ángeles del barroco novohispano. Uno de ellos ofrece la comunión, mientras otro sujeta la delicada copa de cristal. En un plano más próximo al observador aparece una joven y bella santa Bárbara, quien lleva su torre en una mano y la palma del martirio en la otra; ésta es una imagen femenina que no debe faltar en el relato de este pasaje, pues a ella invocó el santo cuando padecía tuberculosis y quería recibir el Santo Sacramento.³⁸ En el ángulo superior derecho, la Virgen María y el niño contemplan la escena. El artista recrea un ambiente rico no sólo en detalles —como es

³⁸ Héctor H. Schenone, *op. cit.* vol. I, p. 303.

su costumbre—, sino además en materia de iconografía, siendo relevante el uso de una gama cromática amplia y alegre para realzar el suceso y dar vida a los personajes celestes.

Una atribución más formal de esta pintura la relacionaba con un afamado pintor poblano, Juan Tinoco Rodríguez, con cuyo trabajo esta obra pudiera presentar ciertas similitudes. Por ejemplo, el uso de una viva gama cromática como la señalada, y que constituye los tonos característicos del pintor del barroco poblano por excelencia. También las formas redondeadas que presentan las alas de los ángeles llevaron a especialistas en la obra del artista poblano, como Fernando Rodríguez Miaja, a considerarla una creación del artista poblano.³⁹ Sin embargo, en Juan Tinoco son habituales los efectos desiguales en la calidad final de sus obras, y precisamente esta pureza pictórica del lienzo recién descrito nos aleja de la autoría de Tinoco, casi siempre menos brillante en sus acabados.

El aspecto global del cuadro nos remite a un artista que cuida el dibujo, realiza una acertada puesta en escena y presta especial atención a los detalles y elementos secundarios. Esta minuciosidad, por otro lado, sí es una característica habitual en la producción de Juan Rodríguez Juárez, a quien no dudamos en atribuir el trabajo. Sin embargo, la tentativa de alejarnos de los pinceles de Tinoco al estudiar estas dos pinturas quedó confirmada con base en el estudio de la segunda de ellas, *La comunión de San Luis Gonzaga* (figura 16), donde es fácil advertir que se trata del mismo

³⁹ Fernando E. Rodríguez Miaja, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, pp. 176-177. Para las obras conservadas de este artista en el interior del templo, véase María Isabel Fraile Martín, "Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla", en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 326-334.



Figura 16. (Atribuido a) Juan Rodríguez Juárez, *La comunión de San Luis Gonzaga*. Antesala de la Sala Capitular. Catedral de Puebla.

artista que en el lienzo anterior, pues utiliza similares composiciones y la misma vertiente temática para envolver a los personajes, dota a las pinturas de un mismo tamaño y además recurre a determinados elementos ya utilizados en el caso anterior. La perfección técnica y rigor iconográfico de esta obra han llevado a diferentes especialistas a considerarla una obra de Juan Correa, aunque su temprana muerte (1716) lo aleja por completo de la autoría.⁴⁰ Sin embargo, las atribuciones más

⁴⁰ Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera, *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Puebla, INAH/Gobierno de Estado de Puebla, 1988, p. 428, cuyos autores consideran que es una obra de gran calidad y la atribuyen al artista Juan Correa. Pese a los datos que aportamos para no compartir dicha atribución, resulta

conocidas aún vinculan esta obra con el poblano Juan Tinoco; algo difícil de sostener si tenemos en cuenta que este artista murió en 1703, y que la iconografía relativa a san Luis Gonzaga se extiende contundentemente hasta mediados del siglo XVIII, además de que la canonización del beato jesuita se produce hasta 1726, por lo cual es inviable que la obra fuese pintada por Tinoco.

Se trata sin duda de un artista más tardío, al quien que bien podría ser Juan Rodríguez Juárez pese a lo ajustado de las fechas, ya que nuestro artista muere poco después de la canonización del fraile jesuita. No obstante, sostenemos nuestra atribución con base en los personajes de la escena: un grupo de rostros masculinos representados con ese perfil característico tan contundente y apreciable en todas las obras analizadas del autor. Estos personajes muestran rasgos muy similares a los protagonistas de sus otras obras, adultos en compañía de pajes o acólitos, donde el trabajo es minucioso, igual que los sirvientes ya estudiados en el ciclo jesuita que destaca la participación de nuestro artista en el templo.

Esta pieza que ahora asociamos a su pincel muestra la escena en una pequeña estancia que acoge a multitud de personajes. San Luis aparece arrodillado recibiendo la comunión de manos del sacerdote, mientras contemplan la escena desde lo alto la Virgen María y san Ignacio de Loyola, quien observa con orgullo el evento. Rodean a los protagonistas otros personajes como el acólito del lado derecho, de espaldas al espectador y posando de perfil, con una bandeja en la mano que lleva la corona del marquésado de Castiglione, título nobiliario al que el jesuita renuncia para convertirse en religioso.⁴¹

interesante la relación de este lienzo con un gran artista del que hasta la fecha no se han encontrado obras en el interior de la catedral poblana.

⁴¹ Para la historia del santo y los temas de su vida que más

El acólito adopta una posición muy concreta, y su lugar dentro de la escena nos lleva a pensar en una fuente grabada. Conviene recordar que los atributos que estos niños portan en sus bandejas se relacionan íntimamente con el protagonista y el pasaje de su vida que se representa en el cuadro, y en ese aspecto en nada se parece a otros niños que hemos estudiado. Sin embargo, ya vimos cómo Rodríguez Juárez utiliza a este paje en otras de sus obras, lo que evidencia el amplio uso de recursos aplicados y el conocimiento de fuentes grabadas. Como dijimos al estudiar la pintura *San Ignacio invitando a San Francisco de Borja a entrar en la compañía*, los pajes utilizados por Rodríguez Juárez guardan similitud con los de ciertas obras de Francisco de Zurbarán y, a su vez, las de éste fueron inspiradas por el grabado de Hieronymus Wierix sobre *La circuncisión*, y que volvemos a resaltar como posible antecedente de la pintura que nos ocupa.⁴² Es evidente que Rodríguez Juárez conocía algunas de estas imágenes, ya que utilizó el recurso del paje en varios cuadros que firma para la catedral poblana, y la similitud estilística entre ellos representa un factor fundamental para atribuirle a Rodríguez Juárez la autoría de los dos lienzos.

Para terminar esta valoración pictórica de Juan Rodríguez Juárez en la catedral poblana analizamos un lienzo de tema sencillo y grandes dosis de naturalismo como el *San Sebastián* (figura 17), un bello cuadro del que se ha escrito bastante por una posible relación con su homónimo

han trascendido en la pintura colonial, véase Héctor H. Schenone, *op cit*, vol. II, pp. 554-557.

⁴² Las obras correspondientes a Hieronymus Wierix y Francisco de Zurbarán pueden encontrarse en numerosos lugares, mas destacamos el texto de Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 51.



Figura 17. (Atribuido a) Juan Rodríguez Juárez, *San Sebastián*. Capilla de las Reliquias. Catedral de Puebla.

en la Catedral Metropolitana.⁴³ Se trata del único cuadro dedicado al militar romano en el interior de la catedral, pese a que la tradición artística ha disfrutado de representarlo en numerosas ocasiones debido a sus virtudes físicas. La escena más representada por artistas de ambos lados

⁴³ La tradición ha evaluado que esta obra fue realizada por Sumaya, una de las pocas artistas femeninas de la cultura novohispana, considerada como la esposa del artista español Baltasar Echave Orío, primer miembro de otra importante dinastía de pintores novohispanos. Aun cuando se habla de ella en varios libros, su nombre está más vinculado a la leyenda, pues hay quien asegura que ni siquiera existió. La obra que se le atribuye carece de firma, y en caso de haber sido ejecutada por Zumaya, estaríamos ante un cuadro del siglo XVI, lo cual no corresponde con la estética de este lienzo, con fuertes contrastes lumínicos que evidencian una hechura posterior. Nos adherimos a lo que se ha dicho de esta obra, mas consideramos que fue realizada en una fecha posterior a la que vivió Baltasar Echave Orío, quien, por cierto, era natural de la localidad vasca de Zumaya, lo que explica claramente para nosotros la equivocación con el nombre de la supuesta pintora.

del Atlántico es precisamente cuando es asaetado y muestra su bello cuerpo casi desnudo, con la cabeza dirigida hacia el cielo. Situado en un espacio abierto, la línea de horizonte se perfila más bien baja para atraer la atención hacia el mártir, quien luce el cuerpo de un joven atleta, perfectamente formado y ajeno al dolor del martirio. El artista centra la luz en el cuerpo, especialmente en el paño, para destacar al santo del oscuro anochecer utilizado como fondo.

A la perfección técnica y anatómica, fácilmente apreciables, se añade el vínculo histórico de esta pintura con la ubicada en el Altar del Perdón de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México,⁴⁴ un bello *San Sebastián* destruido en el incendio de 1967. Siempre se ha considerado que el cuadro metropolitano sirvió de modelo para hacer el de la catedral de Puebla, y que seguramente éste fue una obra del siglo XVIII que diversos especialistas han querido relacionar con Juan Rodríguez Juárez.⁴⁵ En función de lo señalado por otros autores, el buen hacer del cuadro no relaciona esta obra con el trabajo de Rodríguez Juárez, el codiciado pintor que a principios del siglo XVIII se traslada a Puebla para llevar a cabo múltiples encargos jesuitas en la catedral, siendo bastante probable que aprovechara esta contratación para realizar otros lienzos que terminarían enriqueciendo el patrimonio pictórico del templo.

No obstante, las 17 pinturas que presentamos

⁴⁴ Sobre el *San Sebastián* de la ciudad de México Justino Fernández escribió un interesante artículo que fragmenta la pintura desde el punto de vista compositivo, analizando los ejes estructurales y las líneas que rigen la obra. Debido a que el cuadro de la Catedral de Puebla es muy parecido al de la Catedral Metropolitana formalmente hablando, recomendamos la lectura de este artículo: Justino Fernández, "Composiciones barrocas de dos pinturas en el Altar del Perdón", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 35, 1966, pp. 41-43.

⁴⁵ José Manzo y Jaramillo, *op. cit.*, pp. 21- 22.

en este artículo como obras de Juan Rodríguez Juárez, difícilmente pudieron ser realizadas todas ellas en el transcurso de los 12 meses de 1702, única fecha registrada hasta ahora en los cuadros firmados por el artista para la catedral poblana. Amén de su alto nivel artístico —y de la presión a que eran sometidos a menudo los artistas para la ejecución de los encargos—, resulta difícil pensar que en tan sólo 12 meses ejecutara estas 17 piezas, sobre todo si consideramos que con excepción del cuadro dedicado a san Sebastián, que es de medianas proporciones, las otras

16 obras analizadas presentan un tamaño considerable, lo que retardaría la conclusión de cada una de ellas. Es probable que al residir en la ciudad de México el artista visitara Puebla de manera asidua, y que después de su encargo central y prioritario —que sin duda fue la elaboración del programa jesuita—, destinara tiempo para realizar otros lienzos, como es el caso de estas cinco piezas dispersas por el templo, mismas que con base en lo aquí analizado, no dudamos en relacionar con el oficio de este gran artista, Juan Rodríguez Juárez.



El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga (1810-1872)

Relacionado con el año de entrega de este artículo (2008) a la Coordinación Editorial del *Boletín de Monumentos Históricos*, deseo destacar uno de los trabajos de Manuel Gustavo Antonio Revilla (1863-1925), quien hace exactamente un siglo (en 1908) dio a conocer en *Obras. "Biografías" (artistas)* aspectos de invaluable valor histórico-artístico, entre ellos la primera biografía del arquitecto Lorenzo Hidalga con aportaciones de un informante confiable y directo: Ignacio Hidalga, uno de los hijos de Lorenzo.¹

| 85

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH.

¹ Cada uno de los capítulos biográficos de Revilla es encabezado por el nombre del artista, y el que corresponde al arquitecto se llama "Lorenzo Hidalga"; sin embargo, el mismo autor lo alterna en su texto con la denominación "Lorenzo de la Hidalga" y en el campo de la historiografía arraigó esta última; por ello quiero aclarar que —atendiendo a que la ortografía de los apellidos carecen de reglas— me apego a la forma que reiteradamente encontré en fuentes primarias: "Lorenzo Hidalga". La biografía del arquitecto fue escrita en febrero de 1901 e ilustrada con una fotografía al inicio del capítulo; véase Manuel G. Revilla, *Obras "Biografías" (artistas)*, t. I, México, Biblioteca de Autores Mexicanos, núm. 60, 1908, pp. 24-45. Se puede ver la firma de Hidalga en las páginas facsimilares reproducidas en Glorinela González Franco *et al.*, *Catálogo de artistas y artesanos de México*, México, INAH (Fuentes), 1986, p. 51. Para el arquitecto Hidalga véase Justino Fernández, "El ciprés de la Catedral Metropolitana", en *Historia Mexicana*, vol. VI, núm. 1, julio-septiembre de 1956, pp. 90-98; Elisa García Barragán, "Lorenzo de la Hidalga: un precursor del funcionalismo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 48, 1978, pp. 71-79. Una variación sobre el tema del nombre del arquitecto es Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, t. II, México, Grupo Financiero Bancomer, 1996, p. 174, quien lo registra como Lorenzo de la Hidalga pero al interior del texto lo llama: Juan Lorenzo de la Hidalga y Musitu, además de ofrecer una síntesis biográfica del arquitecto. Sobre el triunfo del proyecto de Hidalga en el concurso para levantar un monumento conmemorativo a la Independencia en la Plaza Mayor en 1843, es necesario volver a las fuentes porque existen varias versiones al respecto; véase Esther Acevedo, "Las imágenes de la historia (1863-1867). Memoria y destrucción", en *Memoria Museo Nacional de Arte*, núm. 3, 1991, pp. 27-42; Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, y Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1801-1843)*, México, IIE-UNAM, 1972, p. 270; también el número 2 del apéndice documental anexo a este trabajo, y que procede del AGN, Gobernación, vol. 258, exp. 7 fs. 1-2. Katzman y otros autores presentan al arquitecto como Lorenzo Hidalga Musitu, véase Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1993, pp. 361-362; María Eugenia Aragón Rangel, "Una obra y dos actores", en *El Teatro Nacional de la ciudad de México*,

Corría el año de 1813 cuando un italiano que —sin conocimiento directo— consideraba hermosa la ciudad de México, preguntaba: ¿y cómo es su catedral? Su interlocutor de origen francés, copartícipe del “buen gusto” de la época, afirmaba:

Su arquitectura no es delicada [...] le sobra bastante cargazón. [...] En el crucero tiene un pino que parece pinar [...] un tabernáculo de plata de hechura tosca, [...] que incluye dentro otro de oro en el que lo más primoroso es el metal. Detrás de esta *pirámide* o llámese *ciprés*,² está en el testero

1841/1901, México, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli-INBA, 1995, pp. 68-92; este segundo apellido del arquitecto cambia a Musito en “Expediente sobre subrogar D. José Ignacio Oropeza, en lugar de D. Lorenzo Hidalgo y Musito, a tener en depósito irregular 8,000 pesos, en una casa de la Calle de Revillagigedo”, Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, 1844, vol. 583, exp. 20. En lo personal me inclino por utilizar el nombre oficial, que es también el de uso común en los documentos manuscritos del AGN y del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), que coinciden en nombrarlo Lorenzo Hidalgo; su apellido es el mismo de otros dos personajes que piden Cartas de Seguridad en la misma fecha que Lorenzo, el 11 de enero de 1748, y seguramente son sus parientes Pedro y Vicente Hidalgo, ya que los tres son originarios del pueblo de Maeztu en la provincia de Álava, probablemente sus hermanos, uno y doce años menores que el arquitecto; véase AGN, Cartas de Seguridad, vol. 68, fs. 310-312.

² Las cursivas son mías. Me interesa aclarar que la palabra ciprés no aparece con una connotación arquitectónica en el diccionario de la Real Academia Española, ni en otros semejantes, y tampoco en el glosario trilingüe (italiano-inglés-francés) especializado en términos del ajuar eclesiástico, *Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico* realizado por el Réseau Canadien d'Information-Canadian Heritage Information Network/Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-Ministerio per i Beni e le Attività Culturali/The Getty Information Institute/Ministère de la Culture et de la Communication, CD-ROM, 1995. Únicamente está consignado en un glosario del siglo pasado donde se define como una “estructura arquitectónica en forma de templete libre; su diferencia con el baldaquino estriba en que éste cubre el altar y al oficiante, en tanto el ciprés únicamente aloja imágenes o elementos litúrgicos como la custodia o el sagrario. Puede estar colocado el ciprés bajo un baldaquino o quedar enmarcado por un retablo, como es frecuente encontrarlo en la época neoclásica”; véase *Instructivo de cédula para el catálogo de monumentos. Glosario*

del templo un retablo conocido por el altar de los Reyes, que no es más que un acopio de leña dorado a lo *antiguo* y bien *indecente*. Sus capillas laterales (a excepción de tres³ que están renovadas al estilo del día y muy curiosas) [...] parecen [...] calabozos [...], porque están muy oscuras, estrechas y desnudas de toda curiosidad.⁴

de términos arquitectónicos, México, Secretaría de Patrimonio Nacional, 1970, p. 51. Desde mi punto de vista sería conveniente abundar en el origen de los términos y su uso, ya que el dosel —cuya definición se anota más adelante, y que desde 1726 se considera sinónimo de baldaquino— puede alojar tanto imágenes como personas. Eduardo Merlo considera que baldaquino proviene de “Baldaq” (quizás Bagdag) nombre de la ciudad en cuyas mezquitas se colocaba el Corán dentro de una estructura de columnas y dosel, y que ciprés está relacionado con Chipre, antigua isla griega donde abundaron estructuras parecidas; véase Eduardo Merlo, *La catedral basilica de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, BUAP/Gobierno Municipal, 2007, p. 171. Por el momento me parece más acertada la definición de ciprés que afirma: “en México, se llama ciprés a una especie de baldaquino que, en vez de altar, cubre la imagen tutelar de la iglesia [...] El nombre deriva del que construyó Gerónimo de Balvás para la Catedral de México, que afectó la forma de un ciprés”; véase *Diccionario arquitectónico ilustrado*, México, Secretaría de Patrimonio Nacional, 1976, p. 122. Por otro lado, el uso del término pirámide, de significado más amplio, se relaciona con el que le imprime el *Diccionario de autoridades* en 1726, que dice: “cypres: Árbol alto y derecho que remata en punta como pirámide”; ver *Diccionario de autoridades*, vol. II (ed. facsimilar), Madrid, Gredos, 1990 [1726], p. 714. De sus características y estructura se desprende el significado simbólico que justifica su presencia en el altar: una hoja que siempre se mantiene verde, igualdad en el tamaño de sus ramas, una fronda cónica, un tronco recto y de madera incorruptible, un olor suavísimo. De aquí que sea símbolo de inmortalidad asociado al panteón o lugar de los dioses y, en consecuencia, al lugar en que descansan los hombres y donde la presencia del ciprés alude a un estado de trascendencia; a la incorruptibilidad de María que lo hace presente en la letanía lauretana y al olor suavísimo que desprenden los cuerpos de los santos a la hora de la muerte, como si a través de ellos percibiéramos los aromas del paraíso.

³ Actualmente siguen siendo tres las capillas que ostentan un estilo académico: el Señor del Buen Despacho, Nuestras Señora de la Antigua y la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe.

⁴ José Joaquín Fernández de Lizardi, “Diálogo entre un francés y un italiano sobre la América Septentrional”, en *El Pensador Mexicano*, t. II, núm. 13, 1 de enero 1813, p. 103, citado por Justino Fernández, *Estética del arte mexicano: Coatlícué. El Retablo de los Reyes. El hombre en llamas*, México, IIE-UNAM, 1972, p. 217. Aunque esta afirmación cau-

Una suma de acontecimientos y un cambio de mentalidad se dirigen desde principios del siglo XIX hacia el futuro desmantelamiento de una buena parte del ajuar de la Catedral de México y de su altar mayor. Aunque partimos de un diálogo que en realidad es una elaboración literaria, su trascendencia alcanza hasta nuestros días.

Para empezar los términos: “pirámide” y “ciprés” fueron los más utilizados durante la segunda mitad del siglo XVIII para referirse a la construcción arquitectónico-escultórica levantada frente al presbiterio que, de acuerdo con el influjo del baldaquino⁵ de Lorenzo Bernini en la Basílica de

San Pedro de Roma,⁶ enfatizó el lugar destinado al Santísimo Sacramento en el altar. A pesar de la carga conceptual peyorativa en un periodo de franca incompatibilidad con el lenguaje formal utilizado por Gerónimo de Balvás en el siglo XVIII,⁷ el término ciprés tuvo un origen más amable. Su simbolismo está relacionado en muchos pueblos con su madera rojiza, su tronco recto y su sentido de elevación, con su verdor persistente durante el periodo invernal y su resina incorruptible. Es símbolo de la inmortalidad y la resurrección. Esta connotación coincide con la función del tabernáculo y del altar como lugar sagrado y

só más efecto entre los historiadores del arte del siglo XX que entre los canónicos de la Catedral, Fernández de Lizardi sí tuvo un enfrentamiento con ese sector, ya que fue excomulgado por defender públicamente a los francmasones: “El Ylmo Sr. Felix Flores Alatorre, señor gobernador, provisor y vicario general del arzobispado, hizo dos declaraciones al respecto: el 22 de febrero y el 20 de diciembre, la segunda por haber desafiado al que lo excomulgó y por repetir su defensa a los mismos francmasones. Esta declaración se leyó en la misa mayor dominical y se fijó un ejemplar a la vista del público, dejando cinco ejemplares de repuesto por si alguno ‘tuviere la osadía de quitarlo’”, 20 de diciembre 1822, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), Gobierno Civil, caja 16 exp. 2. Sabemos que Fernández de Lizardi finalmente renunció a esta contienda y pidió la absolución, misma que le fue concedida el 29 de diciembre de 1823 según se consigna en *El pensador mexicano*/José Joaquín Fernández de Lizardi (estudio preliminar, selección y notas de Agustín Yáñez), México, Dirección General de Publicaciones-UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 15), 1940; véase también, “El Pensador Mexicano”, en *El Periquillo Sarmiento*, t. I, cuarta edición corregida, ilustrada con notas y adornada con 60 láminas finas, México, Imprenta de J. M. Lara, 1842, pp. X y XI.

⁵ De acuerdo con el *Diccionario de autoridades*, la palabra “baldaquí” (actualmente baldoquin o baldaquino) es “lo mismo que dosel” y está “tomada del Toscano *baldachino*, que en lo antiguo se usó en Aragón”; *Diccionario de autoridades*, vol. I, *op. cit.*, p. 536. El mismo diccionario señala que dosel es un “Adorno honorífico y majestuoso, que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los dos lados y una cortina pendiente en la de atrás que cubre la pared o paraje donde se coloca [...] Sirve para poner las Imágenes en los altares, y también le usan los reyes y los Prelados Eclesiásticos en sus sitios, y los presidentes de los Consejos [...]”; *ibidem*, vol. II, pp. 340-341.

⁶ Cuando se trata de tomar decisiones, tanto los arquitectos como los eclesiásticos demuestran conocimientos del ritual, así como modelos formales; desde 1667 el maestro de ceremonias Gerónimo Pardo de Lagos señala la conveniencia de ajustar la planta de la Catedral de México a la de San Pedro de Roma para lograr “mayor lucimiento”; véase Manuel Toussaint, *La Catedral de México*, México, Porrúa, 1973, p. 278.

⁷ Gerónimo de Balvás es autor del Retablo de los Reyes o mayor que fue dedicado en 1737 y se conserva en la Catedral de México, y del tabernáculo del altar mayor que ya no existe y que poco antes de ser desmantelado fue reproducido por Pedro Gualdi en *Monumentos de Méjico: tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi*, México, Massae/Decaen, 1841, s/p. La lámina de referencia muestra la siguiente leyenda: “Interior de la Catedral de México”. Al centro y frente al Retablo de los Reyes, Gualdi representó el baldaquino de Gerónimo de Balvás, uno de los dos documentos gráficos que de él se conservan; véase Roberto L. Mayer, “Los dos álbumes de Pedro Gualdi”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 69, 1996, pp. 81-102 (la imagen aquí reproducida corresponde al segundo tiraje de la edición de 1941). Sobre el altar mayor de la Catedral de México el estudio mejor documentado es Elena Estrada de Gerlero, “Altar mayor”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 453-465. Las dos últimas restauraciones del Retablo de los Reyes de la catedral están documentadas en Guillermo Tovar de Teresa y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y restauración*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985; *El Retablo de los Reyes en la Catedral de México. Restauración por México y España. Memoria técnica*, México Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural-Conaculta/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006.



Figura 1. El baldaquino de Gerónimo de Balvás en escena que representa la coronación de Iturbide. “Solemne coronacion de Yturvide en la Catedral de Mexico. Del 21 de julio de 1821”. Anónimo, Acuarela sobre seda, 74.2 x 89.4 cm (ca. 1821). Colección del Museo Nacional de Historia, INAH, núm. de inv. 10-230564 10-130907.

en diálogo con la misión redentora de Jesucristo reiteradamente presente en la celebración de la misa. Por su agradable olor, Orígenes lo relaciona también con las virtudes espirituales y la santidad.⁸ Al simbolismo de las formas geométricas en múltiples culturas obedecen también las connotaciones “pirámide” y la forma “cónica del ciprés”, mientras su relación con lo cotidiano hacen de estos términos los de uso común que también trascienden a su origen y su tiempo, al aplicarse principalmente el de “ciprés” al lenguaje clásico

⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos cristianos*, Madrid, Herder, 1991, p. 298.

decimonónico, con el que estaba en franca oposición formal.

En efecto, el ciborio “piramidal” levantado frente al retablo mayor de la Catedral de México, cubierto de “hojarasca” y semejante a un ciprés, fue sustituido por otro a lo moderno que, paradójicamente, a pesar de sus materiales y su sencillez ornamental, también se reconoció como “ciprés” desde su promoción. Ausente con una connotación escultórico-arquitectónica en los diccionarios de la lengua castellana —y también en los especializados en arquitectura universal—, la aplicación mexicana de la palabra ciprés podría



Figura 2. Vista interior del templo catedralicio con el coro al frente y el baldaquino de Gerónimo de Balvás al fondo. Pedro Gualdi, "Interior de la Catedral de México", en *Monumentos de Méjico: tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi*, 1841.

además estar vinculada a uno de los árboles que junto con el cedro servían de materia prima para la talla.⁹ También pudo aludir a que la gran altura que alcanzó la ornamentación del tabernáculo lo relacionaba con el árbol;¹⁰ por otro lado, a la vista del público, el naturalismo del ciborio coincidía con uno de los móviles fundamentales del barroco, que era la recreación de la naturaleza; y por último, ya en el siglo XIX se refirió a la compleji-

dad formal y la abundante decoración. En suma, el término ciprés, tan utilizado durante la segunda mitad del siglo XVIII,¹¹ quizá tenga su origen en el altar mayor de Balvás, muy apreciado en su tiempo, pero incomprendido en el inmediato posterior. Por otro lado, y paralelamente, el término baldaquino siguió en uso.¹²

⁹ El altar mayor de la iglesia de la Concepción de México, última obra documentada de Gerónimo de Balvás, se proyectó de cedro ayacahuite y ciprés; véase María Concepción Amerlinck, "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el Retablo de la Concepción de la ciudad de México", en *Boletín de Monumentos Históricos*, 1979, p. 30; Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, pp. 460-461.

¹⁰ María Concepción Amerlinck, *op. cit.*, p. 27.

¹¹ Sirva como ejemplo la "Licencia concedida al Cura Juez Eclesiástico de Actopan para que 3, 400 pesos de diversos destinos apliquen para ayuda de la obra del Altar Mayor y su Ciprés o Pirámide", el 27 de mayo de 1797. AGN Bienes Nacionales vol. 873 exp. 31. Véase número 1 del apéndice documental al final de este trabajo.

¹² En el "Ynventario de la Plata y Alhajas de la Santa Iglesia Metropolitana de México", realizado en 1818 por el perito Alejandro Calas, acompañado del tesorero de la Catedral el Bachiller Ventura López, quedaron relacionados como "tronos o valdoquines" los que servían de marco a dos escultu-

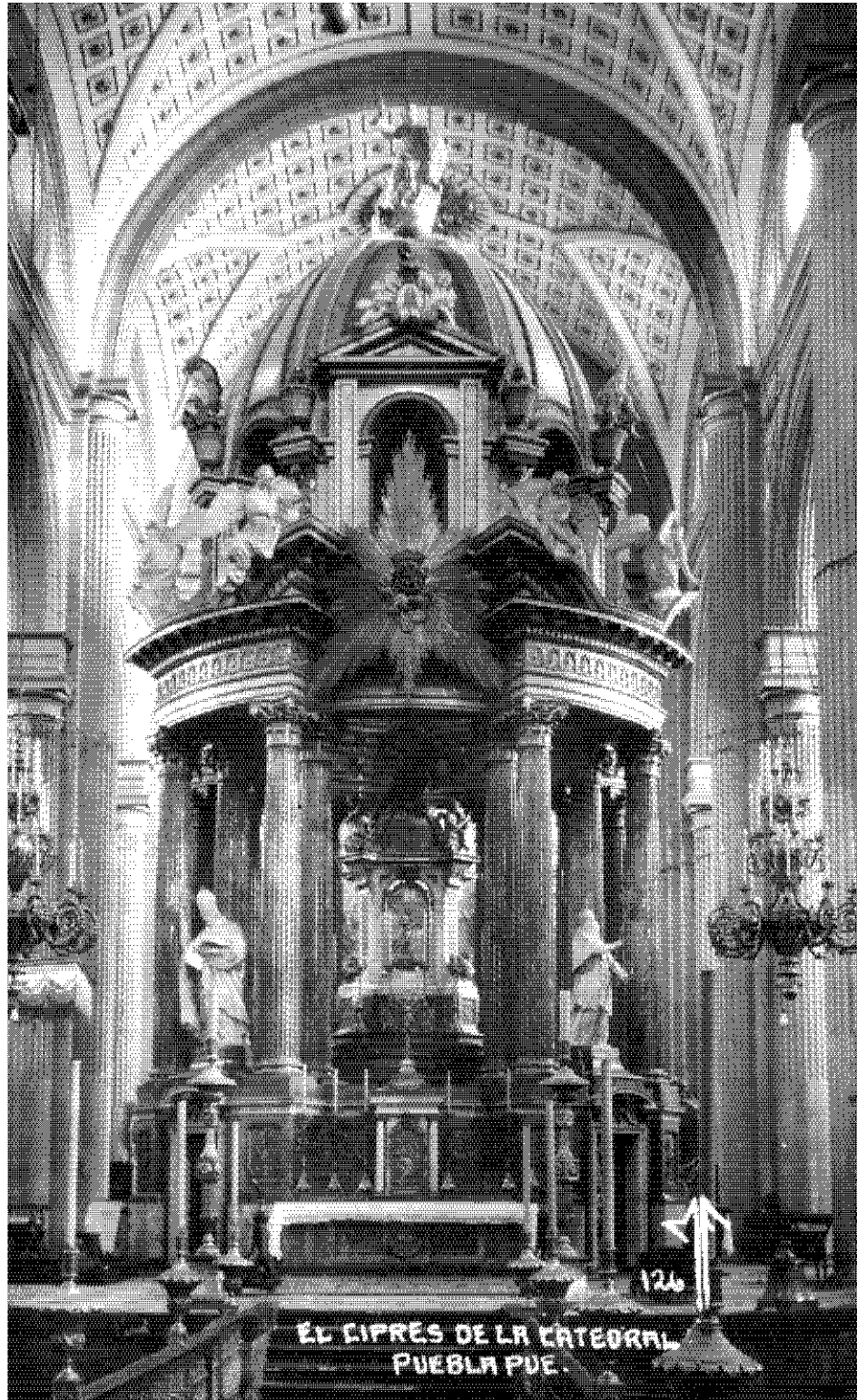


Figura 3. Manuel Tolsá, Ciprés de la Catedral de Puebla (la maqueta del proyecto data de 1798). Fototeca de la CNMH-Conaculta-INAH, A-13 T-1b P-3 F-3-8.

En los albores del siglo XIX, sin haber concluido el periodo de un gobierno virreinal a punto de desplomarse, eran ya sólidos los fundamentos de un nuevo estilo que, nacido en Occidente, había alcanzado tierras americanas, y después de dos intentos se hizo oficial con la fundación de la Academia de San Carlos de México, en 1785.¹³

Poco antes, los argumentos contra el ornato interior de los templos se hicieron presentes:

Las monjas de Santa Clara [de Querétaro] tienen [...] una iglesia costosamente adornada pero sin aquel buen gusto que es de desearse en esta especie de obras [...]. La parroquia [de Zacatecas es de] aquel género de arquitectura cargado de adornos impertinentes que aumentan los gastos sin añadir hermosura y majestad [...] [la casa del Conde de Súchil, en Durango] es reputada la mejor y lo es en efecto, sin que tenga otro mérito que la extravagancia.¹⁴

Para 1820 estas afirmaciones habían pasado de la opinión de los observadores y de los “especialistas” a la literatura y al dominio público.

El racionalismo francés difundido por los Borbones dictaba los lineamientos teóricos de una arquitectura reinterpretativa de las formas grecolatinas, que ya habían tenido una respuesta concreta en el baldaquino de la Catedral de Puebla (1797-1818),¹⁵ sin una obra paralela en la

ras: Nuestra Señora de la Asunción y el Santo Ecce Homo. ACCMM, Inventarios, leg. 7, f. 11.

¹³ Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. I Fundación y organización*, México (SepSetentas, 299), 1976, pp. 11, 36, 56, 68, 70 y 98; Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781-1910*, México, ENAP-UNAM, 2009.

¹⁴ Fray Juan Agustín Morfi, *Viaje de indios y diario del Nuevo México*, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, 1935 [1778], citado en Justino Fernández, *op. cit.*, p. 211.

¹⁵ Eduardo Merlo, *op. cit.*, p. 176. Antonio Bonet Correa relaciona los altares exentos con las custodias procesionales en forma de templete y el retablo exento hispánico con el que Diego de Siloe realizó para la catedral de Granada; Elena Es-

capital novohispana. Se trataba de una transformación de la imagen y la materia prima que dejó pasar treinta años para llegar al corazón de la Catedral Metropolitana.

Las luchas intestinas impidieron un cambio anticipado por desgaste y falta de fondos, pero cuando los tiempos de guerra y recesión económica se prolongaron y hubo que enfrentar a los enemigos de la nación, por esa misma falta de recursos el gobierno civil contribuyó a desmantelar el patrimonio catedralicio, y principalmente los objetos de oro y plata que daban servicio a los altares de las capillas. El gobierno eclesiástico también tomó cartas en el asunto aplicando fuertes sumas para remediar las carencias sociales, pero al mismo tiempo procuraba salvaguardar su patrimonio y —conscientes del peligro que corría— una de las primeras acciones fue quitar de la vista del público los objetos más preciados y guardarlos en un lugar más seguro. El cabildo catedralicio tomó esa decisión tras los informes del *chanfre* Juan Yrizarri sobre unos anuncios colocados en las esquinas de las calles de la capital, donde se afirmaba que la Iglesia tenía escondidas sus “alhajas” y “guardado dinero en las arcas” de la Sala Capitular.¹⁶

Las necesidades públicas podían afectar la herencia material de la Iglesia, pero en este caso las políticas gubernamentales fueron decisivas y la presión de ambos sectores obligó a los miembros del cabildo a ir liquidando el patrimonio acumulado durante más de dos siglos. Y materialmente lo hicieron líquido, ya que la mayoría de los objetos metálicos fueron fundidos.

Un periodo de alejamiento entre el sector civil y el eclesiástico antecedió a las decisiones

trada relaciona su forma y dimensiones con el lazo de unión entre el cielo y la tierra; véase Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 456.

¹⁶ Acta de Cabildo correspondiente al 8 de octubre de 1832. ACCMM, Actas de Cabildo, Libro 70 f. 21.

drásticas. La expedición de decretos presidenciales en un país desgastado por guerras intestinas —solicitando apoyos económicos e instrumentando la expropiación de bienes eclesiásticos y aún amenazas para los que atentaran contra las leyes de Reforma— tuvieron que limitarse, o incluso derogarse, para evitar mayores costos políticos. Por ejemplo, el 24 de junio de 1834 se derogaron las del 17 de diciembre y 22 de abril que imponían pena de expatriación y ocupación de temporalidades de quienes se opusieran a la reforma en materia eclesiástica,¹⁷ lo que ya había generado fuertes reacciones de la población estimulada desde el púlpito por algunos clérigos afectados.

Simultáneamente la ocupación estadounidense se había extendido a Nuevo México y Alta California y siguió avanzando hasta Chihuahua. Cuando el general Winfield Scott tomó Veracruz el 27 de marzo,¹⁸ la situación era desesperada, así que al día siguiente se publicó un decreto más, que facultó al gobierno para procurarse recursos a través de las corporaciones.¹⁹

Una de las que aún disponía de capital —o de posibilidades para conseguirlo— era la Iglesia, y como para satisfacer necesidades anteriores el cabildo de la catedral ya había nombrado una comisión que proporcionaría arbitrios, los comisionados autorizados por el gobierno eclesiástico del arzobispado de México, que ya habían asumido cuantiosos pagos por “préstamos hechos al

Supremo Gobierno”, decidieron cambiar de estrategia.²⁰ De manera que a principios del mes de mayo —después de que los canónigos solicitaron un adelanto de cuatro mesadas por el temor de que los estadounidenses se acercaran a la capital—, los comisionados Moreno y Poza anunciaron que se había comenzado a fundir la plata de la catedral. Para empezar realizaron una selección de piezas que a su juicio no eran imprescindibles para la celebración del culto: las chapas del sotabanco, cuatro escudos del candelero del cirio, la lámpara del Altar de los Reyes, las de las capillas de San José, San Miguel, San Felipe de Jesús, San Cosme, Nuestra Señora de la Soledad, del Señor del Buen Despacho, de Nuestra Señora de las Angustias, Nuestra Señora Santa Ana, San Pedro y Santo Cristo.

En esta primera instancia se aprobó además la fundición de un atril del coro, un aguamanil, seis fuentes, seis cañones que cubrían las dos astas de los faroles, dos atriles dorados y una corona dorada. Todos estos objetos pesaron 1 978 marcos.²¹ Los de mayor peso neto fueron la lámpara de la Capilla de San Pedro, que ascendía a más de la quinta parte del total²² y el aguamanil de poco menos que la anterior.²³

Por resultar insuficientes estos objetos para cubrir las necesidades, se hizo una segunda selección que constaba de cinco frontales y su

¹⁷ ACCMM, Actas de Cabildo, libro 70, fs. 169-170.

¹⁸ http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/guerra/patria/textos/sec_11.htm, consultada el 29 de julio de 2007.

¹⁹ Esta autorización tenía como límite 20 millones de pesos y caducaba en seis meses o antes, si terminaba la guerra; Manuel Payno, *Colección de las leyes, decretos, circulares y providencias relativas a la desamortización eclesiástica, á la nacionalización de los bienes de corporaciones, y a la Reforma de la legislación civil que tenía relación con el culto y con la Iglesia*, t. I (ed. facsimilar de David Ibarra Muñoz), México, Secretaría de Hacienda, 1979 [1861], pp. 185-187.

²⁰ Acta del 23 de abril de 1847. ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, f. 109.

²¹ “Marco: peso que es la mitad de una libra. Úsase de él en el oro y la plata: el del oro se divide en cincuenta castellanos, cada castellano en ocho tomines, y cada tomín en doce granos: el de la plata se divide en ocho onzas, cada onza en ocho ochavas, y cada ochava en setenta y cinco granos”; *Diccionario de autoridades*, op. cit., vol. II, pp. 497. No aventuramos ningún equivalente a las medidas de peso actuales, debido a que existen múltiples variables a lo largo del tiempo, y en función de los distintos reinos y regiones.

²² La lámpara pesaba 407 marcos y el aguamanil 389; ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 117-117v.

²³ Esta información corresponde al 4 de mayo de 1847; *ibidem*, libro 80, f. 117.

clavazón, representando uno de ellos la escena del cenáculo, ocho palmatorias, 24 arbotantes, una corona pequeña, dos pedestales, un pequeño trono, cuatro hacheros y algo de pedacería. Del ciprés de Balvás se fundió una grada, cuatro pilastras, los cuatro evangelistas, ocho ángeles y los cuatro doctores de la Iglesia.²⁴ Aunque también se habían señalado la imagen titular de oro de Nuestra Señora de la Asunción y el trono del altar mayor, se suspendió la fundición de éstos hasta que el arquitecto Lorenzo Hidalga presentara el diseño del trono que debería sustituir al de Balvás, y se hiciera un inventario general de la plata de la Iglesia.²⁵

Casi todos los objetos enlistados fueron fundidos en la Casa de Moneda, en dos libramientos a cargo del maestro fundidor José Folco; el primero fue de 8 583 pesos y diez granos y el segundo de 6 870 pesos, para un total de 15 503 pesos y nueve granos.²⁶ Para realizar esta operación Folco recibió y pesó cada una de las piezas, consignó la cantidad que se disipaba en la fundición y lo que se añadía en el proceso, así como los gastos ocasionados. Con esta decisión se perdió parte del tesoro catedralicio y 11 de las 12 capillas se quedaron sin luz.

Desde el mes de abril se había decidido fundir las lámparas antiguas de las capillas, pero únicamente las que eran propiedad de la Iglesia, ya que muchas se habían recibido a manera de donación y/o con una obligación particular,

como tener dotación de aceite para que ardieran siempre. De cualquier manera era imprescindible anotar el destino y el valor de todas, y que esa suma se invirtiera más adelante en el culto a los santos a los cuales se acostumbraba alumbrar.²⁷

Por cuestiones prácticas antes de fundir las lámparas ya se contemplaban tres opciones para sustituirlas, así como el reemplazo del aguamanil de la sacristía, cuya construcción en mármol estuvo a cargo de los señores Tangassi y compañía,²⁸ así que la permuta de los materiales de estos objetos fue casi simultánea a la desaparición de la plata.

Un mes después todavía se enfatizaba el compromiso de colaboración con el gobierno, y el excelentísimo señor ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos apremió al cabildo para la entrega de medio millón de pesos. Cuando los miembros del cabildo vieron en peligro sus propios medios de subsistencia y consideraron inminente una disminución del culto, decidieron —con un solo voto en contra— convertir en monedas la imagen de Nuestra Señora de la Anunciación, valuada en ciento cincuenta mil pesos, argumentando que por estar oculta era “inútil su conservación”.²⁹

²⁴ Lo correspondiente al ciprés alcanzó un peso de 4 747 marcos; acta correspondiente a la reunión del 22 de febrero de 1848; *ibidem*, libro 81, f. 35

²⁵ Esta información corresponde al 4 de mayo de 1847; *ibidem*, libro 80, f. 117.

²⁶ En total el líquido que obtuvieron ascendió a 15 056 pesos y nueve granos, ya que los gastos de la fundición ascendieron a 447 pesos que había que restar del total de 15 503 pesos con nueve granos; *ibidem*, Clavería, leg. 117, libro de entradas, 7 y 14 de mayo, junio y diciembre de 1847, f. 19; libro de salidas, 1 de junio de 1847, f. 35v.

²⁷ Acta del cabildo catedralicio del 23 de abril de 1847; *ibidem*, libro 80, f. 109.

²⁸ Para las lámparas, véase *ibidem*, libro 80, f. 117. Los 200 pesos del costo del aguamanil fueron pagados el 24 de mayo de 1847; *ibidem*, Clavería, leg. 117, libro de salidas, f. 35v. Don José y don Attlio Tangassi tenían su establecimiento en la calle del Coliseo Viejo núm. 10, habían llegado a la ciudad de México en 1832 y de su taller salían las mejores tallas en mármol conocidas en la capital y “las mejores obras ejecutadas en la casa de Volterra de los mismos hermanos en Italia, obras que en su mayor parte han sido premiadas en las exposiciones de Londres y Florencia”. Su negocio, vinculado familiarmente con la matriz de la escultura en mármol, generó un cúmulo de candelabros, mesas, jarrones y esculturas de todos los tamaños para el ornato y exaltación de espacios públicos y privados; véase Esther Acevedo, “Documentación de la época del Segundo imperio”, en *Memoria, Museo Nacional de Arte*, núm. 3, 1991, pp. 51 y 52.

²⁹ Acta del cabildo catedralicio del 13 de julio de 1847,

Esta escultura, que databa de 1610, fue una de las mayores pérdidas del patrimonio material y artístico de la Catedral; los miembros del cabildo se resistieron en varias ocasiones a servirse de su valor monetario; excepcionalmente esta decisión no fue unánime ya que el *chantre* Mendiola votó que no se fundiera y pidió que esto constara en el acta; ni ellos el 13 julio de 1847, ni el perito Alejandro Calas, encargado de hacer el inventario de la plata y alhajas en 1818, desconocían su valor, la describió como:

[...] una Ymagen de Nuestra Señora de la Asunción de oro esmaltado con el adorno siguiente: tiene en el cuerpo veinte y cuatro [estrellas] esmaltadas: una joya en el pecho sagrada, de oro con una esmeralda sescabada [*sic* por “escavado” para incrustarla] de una pulgada en tamaño; una media luna a los pies esmaltada separada con una esmeralda grande, veinte granates, cuarenta y siete piedras blancas, cinco diamantes [...], dos cintillos, uno de esmeralda y otro de topacio; diez piezas encarnadas falsas; corona de latón dorado a sisa; el espíritu santo y los Ymperiales de plata sobre dorada; los sobrepuntos de oro esmaltado, en otra corona, un topacio, dos diamantes [...], tres rubíes, tres esmeraldas y diez y siete piedras falsas, cuatro ángeles de oro en un pedestal de oro esmaltado con ocho piedras de cristal de roca y alas de oro; las perillitas de la peana son de latón y le faltan dos; también le faltan dos amatistas de tan corto precio que valdrían un real.³⁰

Es de suponerse que hubo varias razones para mantener en secreto la fundición de su imagen

ACMM, Actas de cabildo, libro 80, fs. 148-148v. Ninguno de los datos localizados confirman la información de Manuel Toussaint en el sentido de que la imagen de la Asunción se fundió para hacer nuevo el altar mayor a mediados del siglo XIX, pero en su tiempo este argumento “crimen de lesa arte” pudo generar animadversión contra ese nuevo altar levantado por Hidalgo; véase Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 119.

³⁰ “Ynventario de la Plata y Alhajas de la Santa Iglesia Metropolitana de México”, realizado en 1818 por el perito Alejandro Calas, acompañado del tesorero de la catedral, bachiller Ventura López; ACMM, Inventarios, leg 7, f. 30.

tutelar; la principal sería quizá la reacción de los devotos y otros miembros de la Iglesia. La decisión se tomó, según parece, en vista de la situación política, y porque los canónigos querían sentirse en libertad para administrar ese fondo. A pesar de que la Comisión de Arbitrios había tratado de guardar el secreto, en el lapso de una semana el cabildo se vio obligado a una aclaración, ya que el presidente interino, Antonio López de Santa Anna, informado de que habían ingresado a la Casa de Moneda 82 marcos de oro para su fundición —y haciendo uso de la facultad que le concedían las leyes de velar por la conservación y buen uso de los bienes y rentas eclesiásticas—, preguntó su origen y destino.³¹

El asunto se discutió en la Sala de Cabildos y se decidió informar que el mismo gobierno había solicitado a la Iglesia fuertes cantidades, y que para pagar a sus deudores la primera idea era enajenar sus fincas, lo que no se logró. Así que las piezas se fundieron para sufragar los gastos ordinarios y extraordinarios de la Catedral, más un préstamo de 60 mil pesos que se había solicitado a Gregorio Mier y Terán hipotecando, entre otras cosas, la escultura de oro de la Virgen de la Asunción.³²

Previendo averiguaciones futuras, dos días más tarde el cabildo se reunió nuevamente y acordó registrar, a principios de ese mes, el ingreso de los 12 mil pesos en el libro de clavería.³³ No obstante, el gobierno envió otro oficio porque Santa Anna había obtenido información de una gaceta impresa el 23 de agosto de 1785, donde se relataba la celebración de la octava de la Asunción y se decía que bajo un baldoquín

³¹ La petición presidencial estaba fechada el 19 de julio, y el cabildo catedralicio se reunió para tratar este asunto el 20 de julio de 1847; *ibidem*, Actas de Cabildo, libro 80, f. 154.

³² Acta del 20 de julio de 1847, *ibidem*, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 154-154v.

³³ Acta del 22 de julio de 1847, *ibidem*, libro 80, f. 155v.

había estado expuesta en el altar mayor “la Ymagen de Nuestra Señora y es toda de finísimo oro y pesa 6 984 castellanos, [y] que se estrenó el 14 de agosto de 1610”, por lo cual pedía le informaran si la que mandaron fundir era la misma o había otra.³⁴ Quizás a que la escultura de oro era única en su género, y a que ya estaba fundida, no se volvió a tocar el tema.

Por la poca estimación que se tenía entonces a las estatuas de los santos del antiguo ciprés —desmantelado desde 1838—³⁵ nadie se preocupaba por ellas, únicamente habían sido guardadas y el *chantre* pidió le diesen algunas para darles culto. Lo que siguió siendo necesario fue fundir la plata, ya que el país estaba tomado y la Iglesia, junto con otros sectores, vivía situaciones de gran tensión; el mismo deán se reportó enfermo cuando el general Scott decidió hacerle una visita acompañado de la plana mayor de su ejército. El deán citó al cabildo para pedirle consejo y la resolución fue recibir al general y, si era necesario, corresponder la visita.³⁶

El 12 de noviembre de 1847 nuevamente se habló de fundir la plata para el pago de una libranza de 25 mil pesos; aunque en esta reunión el deán pidió se reservara el menaje de Taxco,³⁷

reiteró las facultades de la comisión para hacer la selección.³⁸ Ese mismo día se trató también sobre la sustitución de las piezas fundidas, aunque fueran elaboradas en otros materiales, y que esto se hiciera antes de continuar con nuevas fundiciones; por ello se retomó el tema de la construcción del nuevo “ciprés”. En primera instancia el deán se opuso al diseño presentado por el arquitecto Lorenzo Hidalgo, y por considerarlo impropio se acordó se hicieran las correcciones necesarias si así lo determinaba la comisión, y que el mismo deán pasara a formar parte de ella para la ejecución del ciprés.³⁹

Aparentemente el contrato para la obra quedó suspendido, hasta que el 2 de febrero de 1848 la firma del Tratado de Paz por los comisionados de

floreros; un viso y dos paces doradas; véase Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 309-311.

³⁸ Acta del 12 de noviembre de 1847 ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 190v-191v.

³⁹ Aunque la documentación manuscrita únicamente se refiere al deán, es probable que se refiera al ya mencionado “comisionado Moreno”, o sea el doctor en teología Manuel Moreno y Jove (1797-1874), prebendado y deán de la Catedral Metropolitana de México; véase Rosaura Hernández Monroy, “Catecismo de Retórica de Manuel Moreno y Jove. El arte de enseñar de viva voz”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos. Siglo XIX*, México, UNAM, 1998 pp. 59-72. Por haber sido catedrático de retórica en el Seminario Conciliar, no es de extrañar que su incidencia en el tema del baldaquino haya sido definitiva y que su propuesta de modificar el segundo cuerpo y remate del mismo haya tenido efecto; acta del 12 de noviembre de 1847, ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 190v-191v. Aparentemente no se firmó un convenio notarial con el arquitecto, ya que en la reunión del cabildo del 23 de noviembre de 1847 se acordó “que se haga un documento privado por el que conste que el arquitecto ha prestado a la iglesia los costos del ciprés”, temiendo que la orden expedida por el jefe militar estadounidense para ocupar las propiedades fuera un embarazo para la obra. El comisionado Moreno aclaró que la orden no atentaba contra los bienes de la Iglesia y que se refería a ocupar los edificios para alojamiento; *ibidem*, Actas de Cabildo, libro 80, fs. 199-199v. Por estos datos sabemos que la fecha consignada por José María Marroquí y repetida por Manuel Toussaint, del 8 de abril de 1847, se adelanta al comienzo de la obra del ciborio de Hidalgo; véase José María Marroquí, *La ciudad de México*, t. III, México, Jesús Medina Editor, 1969, p. 390; Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 119.

³⁴ Acta del 26 de julio de 1847, *ibidem*, f. 159v; para otros datos sobre la escultura, véase Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 454.

³⁵ Manuel Francisco Álvarez, *Las balaustradas y su influencia en la belleza de los edificios*, México, Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1914, p. 49 (agradezco a Leopoldo Rodríguez el haberme facilitado una copia de esta publicación).

³⁶ Acta del 15 de octubre de 1847 ACCMM, Actas de Cabildo, libro 80, f. 178.

³⁷ Seguramente se refería al ajuar que pertenecía a José de Borda, quien lo había fabricado para la parroquia de Santa Prisca pero fue a dar a manos de doña Josefa de Arosqueta, mujer de Francisco Fagoaga, en pago de deuda y ella vendió a la Catedral de México en 102 466 pesos. Estaba compuesto de un sol de oro para custodia guarnecido de diamantes y esmeraldas; un cáliz con su patena guarnecido de diamantes; cuatro blandones, tres pedestales, tres frontales, seis blandones de mesa de altar, el palabrero del Evangelio y lavado; dos atriles dorados y cincelados, seis jarras de los

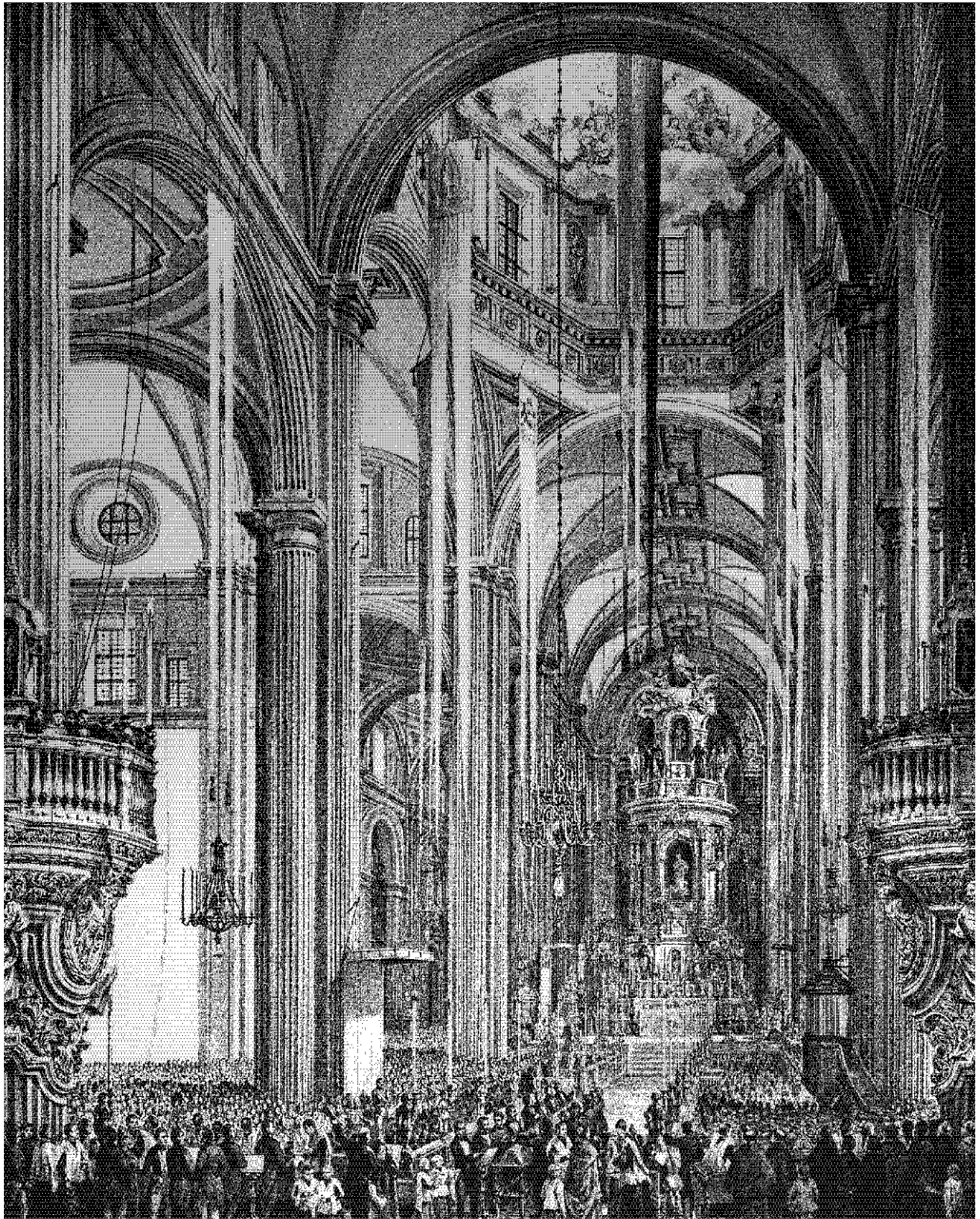


Figura 4. Vista del baldaquino de Lorenzo Hidalgo al "interior de la Catedral de México el día 26 de abril del año de 1855, en que se celebró en ella la declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción de María Santísima". Casimiro Castro, *México y sus alrededores*, México, Decaen, 1855-1856.

México y Estados Unidos de Norteamérica permitió a la Iglesia redefinir el destino de sus fondos. El cofre donde guardaban el efectivo tenía un total de 43 839 pesos cuatro reales y tres granos, la mayoría producto de la fundición de las piezas de oro y plata. De esa cantidad se destinaron 30 mil pesos a la obra del “ciprés”, y el resto quedó para las libranzas que se fueran venciendo.⁴⁰

Aunque los gastos ocasionados por la obra del ciprés empezaron a correr desde el mes de julio de 1848 y hasta diciembre de 1850,⁴¹ fue el 5 de septiembre de 1848 cuando el cabildo acordó la ejecución de la obra, y para ello se fundieron el trono de plata y los lados u orejas del sotabanco que estaban en uso.⁴² De las dos propuestas presentadas se eligió la que se había ajustado con cambios al segundo cuerpo y remate, de manera que se pudiera poner “en el templete del segundo cuerpo la imagen del Salvador y sobre dicho templete la imagen de Nuestra Señora de la Asunción: que el lugar del ciprés sea el mismo que siempre ha tenido y la materia, la piedra que se está labrando cubierta con chapas o láminas de escayola, cuyas muestras se han presentado y asemejan mucho a los mármoles”.⁴³

Desde el punto de vista práctico podemos imaginar lo que significó realizar esta obra en la nave central de la catedral. Para empezar, las misas cantadas se celebraron en la Capilla de la Antigua,

en tanto se cubría el espacio destinado a la construcción del “ciprés” y se levantaba un altar provisional, improvisado de inmediato delante del antiguo altar mayor mediante la construcción de un tablado. Aunque se trataba de una obra temporal, debía ser decorosa, así que la propuesta incluía hasta su propia balaustrada, conservando la retórica espacial de separar el lugar sagrado y reservado a los canónigos del correspondiente a los fieles.⁴⁴ Todavía sin balaustrada, pero adornado con dos frontales de plata y dos candiles, se estrenó el altar provisional para la celebración de un *Te Deum* que ya estaba programado.⁴⁵

En este marco se llevaron a cabo las ceremonias por más de dos años, en tanto se trabajaban los materiales y se montaba el ciprés bajo la dirección de aquel arquitecto de 37 años de edad, alto, de tez blanca, cabello castaño y ojos azules,⁴⁶ cuya trayectoria en Sevilla garantizaba los resultados.⁴⁷ De planta circular y mayor altura que el

⁴⁰ Acta del 11 de febrero de 1848, ACCMM, Actas de Cabildo, libro 81, f. 27.

⁴¹ *Ibidem*, Clavería, libro 163, f. 45, y Fábrica material, caja 6, exp. 3.

⁴² Aparentemente la decisión de fundir el trono no era necesaria en el sentido de obtener recursos para la obra del ciprés, ya que se dejó el importe al cabildo para disponer de él porque “la Haceduría no necesitaba de dicho importe”. Podemos suponer que ese trono estaba pasado de moda y/o no se adaptaba al nuevo proyecto; acta del 5 de septiembre de 1848, *ibidem*, Actas de Cabildo, libro 81, f. 106.

⁴³ Lo más importante para el deán era que sus dimensiones correspondieran a la magnitud de la catedral; actas del 2 y del 5 de septiembre de 1848, *ibidem*, fs. 104v-105.

⁴⁴ Se programó como fecha de inicio de los trabajos preparatorios y traslado del altar mayor pasado el 16 de septiembre y tardaron 10 días, aunque faltaba la balaustrada; actas del 5 y 26 de septiembre de 1848, *ibidem*, fs. 105 y 123.

⁴⁵ Antes de terminar el mes de septiembre, y atendiendo a la decisión del día 5, se llevaron a la Casa de Moneda el trono y otros objetos para su fundición. La operación dejó un importe neto de 14 402 pesos más un residuo; actas del 26 de septiembre de 1848, *ibidem*, f. 123.

⁴⁶ El decreto fue emitido por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Gobernación y Policía, seguramente porque Lorenzo Hidalgo era originario de Vizcaya. En varias ocasiones se solicitaron cartas de seguridad para certificar la nacionalidad española y filiación del arquitecto, y el mismo Hidalgo actualiza su documentación de inmigrante, pues implica para él seguridad para trabajar a todo lo largo del territorio; véase AGN, Gobernación, vol. 258, exp. 7, fs. 1-2; *ibidem*, Cartas de seguridad, 1847, vol. 64, f. 149; *ibidem*, 1848, vol. 68, f. 310; *ibidem*, 1850, vol. 84, f. 609; *ibidem*, 1851, vol. 91, f. 152; *ibidem*, 1852, vol. 112, exp. 33, f. 132; *ibidem*, 1853, vol. 119, f. 30; *ibidem*, 1854, vol. 132, exp. 125, f. 167; *ibidem*, 1855, vol. 197, exp. 141, f. 53; *ibidem*, 1856, vol. 64, f. 149; *ibidem*, 1857, vol. 186, exp. 289, f. 98; *ibidem*, 1858, vol. 197, f. 53; *ibidem*, 1859, vol. 207, exp. 250, f. 293; *ibidem*, 1860, vol. 213, exp. 150, f. 51. Véase documento de 1847 en el número 4 del apéndice de este trabajo.

⁴⁷ Elisa García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidal-

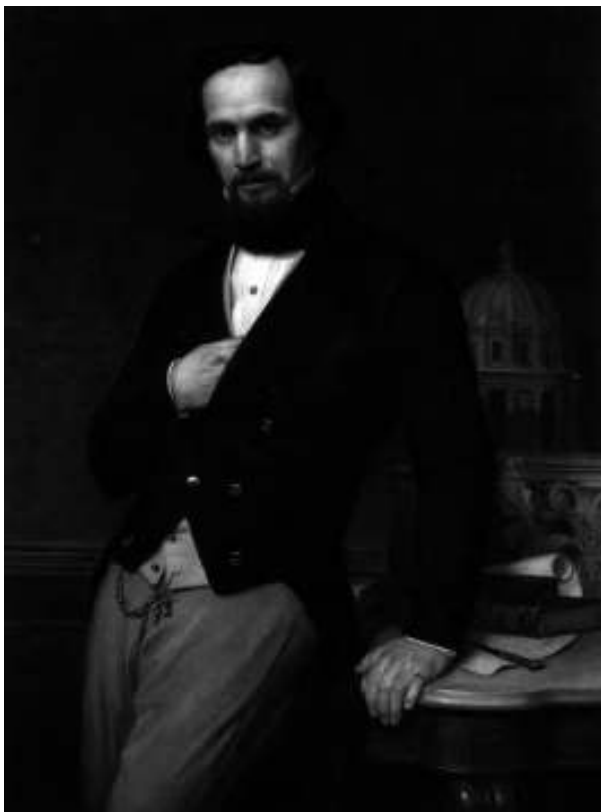


Figura 5. Pelegrín Clavé (1811-1880), *Retrato del arquitecto Lorenzo Hidalga*, 1852, óleo sobre tela 136 x 104 cm. Museo de San Carlos, INBA. Tomado de Leonor Cortina, "Donaciones recientes al Museo de San Carlos", en *Memoria Munal*, núm. 3, 1991, pp. 106-108, y Xavier Moyssén, "Dos retratos de Pelegrín Clavé en el Museo de San Carlos", *ibidem*, p. 106.

proyectado el año anterior, el ciprés constaba de dos cuerpos, el segundo de menores dimensiones y cada uno tenía ocho santos de cuerpo entero; en el primer cuerpo estaban san José, san Juan Bautista, san Pedro, san Pablo, san Felipe de Jesús, santa Rosa, san Hipólito y san Casiano; en el segundo, santo Domingo, san Francisco de Asís, san Ignacio de Loyola, san Felipe Neri, san Agustín, san Bernardo, san Camilo y san Cayetano.⁴⁸ La obra costó en total 53 188 pesos y tres reales.⁴⁹

ga", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año XXIV, núm. 80, 2002, pp. 101-128.

⁴⁸ Toussaint incluyó a Santiago el mayor en lugar de Santa Rosa; Manuel. Toussaint, *op. cit.*, p. 119; Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, pp. 462-463.

⁴⁹ Habría que analizar de dónde procede la cantidad de 72

Durante los meses trabajados en 1848 y 1849 la inversión se concentró en los materiales y el pago semanal a los que trabajaban en la estructura arquitectónica del ciprés, que en ese periodo quedó concluida y lista para recibir el dorado contratado en 10 mil pesos a la firma Michaux y Compañía.⁵⁰ Se inició en enero de 1850 y se invirtieron 12 mil pesos en tres meses y 14 mil en total, colocándose las últimas láminas en el mes de septiembre.

José Antonio Enríquez entregó 14 tapas para los sepulcros del presbiterio. Rafael Balberri supervisó el finiquito de la obra y, entre otras cosas, el pago al cantero Julio Gutiérrez, quien tuvo a su cargo la destrucción del tablado provisional del presbiterio en agosto de 1850, desalojar el material de desecho y limpiar la iglesia fue un trabajo que se llevó varios días y un alto costo.⁵¹ Dio los últimos toques José María Nava, al pintar al óleo el presbiterio, la crujía y las escaleras. Los capiteles, cornisas y estructura del ciprés fueron dorados y el escultor Francisco Terrazas hizo las imágenes.⁵² El pintor Mateo Reyes realizó la pintura de 12 columnas "de claro y oscuro", una cornisa y un friso; además pintó "de mármol el soclo del balaustrado y la

mil pesos que consignan Manuel Toussaint y José María Marroquí, cifra repetida por otros autores; de momento sólo coincide con el mecanoscrito de un avalúo de 1926 conservado en el archivo catedralicio; lo cual significa que éste era su valor 75 años después de su manufactura e ignoro la relación que pueda tener con el costo primigenio, o si incluye otros enseres del ajuar eclesiástico no consignados en los libros que registran los gastos por la obra del ciprés; véase Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 119; José María Marroquí, *op. cit.*; ACCMM, Inventarios, libro 19, f. 12.

⁵⁰ Quizás emparentado con el editor Julio Michaud, quien sacó a la luz varias obras entre 1845 y 1865.

⁵¹ Únicamente a cuenta del aseo se entregaron 600 pesos al sacristán mayor José María Abarca; ACCMM, Clavería, libro 165, f. 39v.

⁵² El escultor Francisco Terrazas recibió 1 200 pesos en pagos semanales de 50 pesos cada uno, entre septiembre y diciembre de 1850; *ibidem*, f. 40.

parte exterior de las puertas de bronce, así como dos lápidas y rótulos de dichas puertas.⁵³ Todas estas obras fueron concretando el proyecto de Hidalgo para ocupar el lugar que había quedado vacío al desmantelarse el tabernáculo de Balvás.

Muchos autores han afirmado que la fundición de la imagen tutelar, así como de la lámpara de plata del Altar de los Reyes, se debió al deseo de construir un baldaquino a lo moderno, como si el cambio de gusto fuera el factor determinante para la obtención de moneda circulante. La fundición de esa y de otras muchas piezas antecedió y siguió a la invasión estadounidense, después de un largo periodo de luchas intestinas experimentadas por la nación mexicana desde 1821; de hecho el entorno político y social había ya retrasado por varios lustros la imposición de la propuesta de corte académico en las manifestaciones artísticas de la capital del país, y la guerra de 1847 agudizó la precaria situación social.

Por tanto, si tuviera que explicar las razones de la pérdida del patrimonio material y espiritual, pondría a la guerra en primer lugar, pues los enfrentamientos humanos son una razón de peso para echar mano de los valores patrimoniales personales, corporativos y de la nación en busca de estabilidad económica y social. Me parece más cauto afirmar que una serie de circunstancias muy complejas se sumaron para que el cabildo catedralicio tomara esa decisión, y en todo caso deben resaltarse en primer lugar las razones que los mismos canónigos esgrimen: 1) la imagen de oro debía ocultarse para evitar el saqueo y el enfrentamiento de los fieles y de la iglesia; 2) en un periodo en que estaban penetrando las ideas del funcionalismo (conveniencia y economía),⁵⁴ no tenía caso mantener una

pieza escondida y sin uso; 3) el erario eclesiástico estaba agotado; 4) la Iglesia estaba endeudada y tuvo que rendir cuentas a prestamistas particulares que reclamaban el pago; 5) la situación había impedido que los miembros del cabildo cobraran sus mesadas; 6) había que reponer parte del patrimonio perdido de la catedral y sustituir los objetos vendidos, hipotecados o fundidos por otros que cubrieran la misma función por un precio módico; 7) a estas circunstancias puede sumarse que el estilo neoclásico representa la bandera de la libertad, de la independencia de las naciones, y del surgimiento y triunfo de nuevos liderazgos, y que la reciente ideología se identifica con la acuñación de formas distintas de expresión plástica; aquí es donde cabe la idea de volver a poner en marcha los proyectos suspendidos o en curso y entre ellos estaba el del nuevo baldaquino a cargo de Lorenzo Hidalgo. También podemos suponer que el acuerdo de los miembros del cabildo fue precedido por un

Durand, para Hidalgo los principios básicos de la arquitectura eran la solidez, la comodidad y la salubridad; Elisa García Barragán, *op. cit.*, 1978, pp. 72-73; en 1943 Hidalgo expresó sus ideas al respecto en *Museo Mexicano*, citado por Israel Katzman, *op. cit.*, pp. 296-298. Katzman enriqueció en su tiempo la biografía de este autor y dio a conocer algunos proyectos del arquitecto aún no trabajados por otros autores, entre ellos el salón de Maximiliano en Palacio Nacional, un colateral en la iglesia del Colegio de Niñas, el cuartel de inválidos y modificaciones a la casa ubicada en la antigua calle de Indio Triste, hoy Correo Mayor 11, obra que se atribuye a José Besozzi; *ibidem*, pp. 134, 161, 343, 350 y 356. A esta producción conocida a través de la bibliografía habría que añadir el plano de una casa ubicada en la calle de Santo Domingo y que Hidalgo realizó hacia 1842; véase AGN, Bienes nacionales, leg. 145, exp. s/n y s/f., citado en *Catálogo de ilustraciones*, núm. 9, México, AGN, 1979, p. 117, plano núm. 4667. Por otro lado, me parece significativo destacar que el arquitecto Hidalgo —quien había compartido la modernidad y enseñanzas de la escuela francesa del funcionalismo— experimentó como sus contemporáneos las dificultades inherentes a la imposición del sistema métrico decimal y, como afirma Katzman, siguió utilizando varas a pesar del riesgo de hacerse acreedor a las multas impuestas por el gobierno sobre quienes no asumieran la medida; véase Israel Katzman, *op. cit.*, p. 23.

⁵³ Este recibo fue expedido el 14 de febrero de 1850; *ibidem*, Fábrica material, rollo 33, caja 6, exp. 5, recibo núm. 1.

⁵⁴ De acuerdo con los conceptos aprendidos de Jean N. Luis

intenso debate entre los que promovieron, rechazaron y aceptaron estas acciones, ya que uno de sus miembros solicitó que apareciera en actas su rechazo a fundir la imagen de la Virgen.

Si bien la permuta del ciprés de Balvás por otro de corte académico ya estaba prevista cuando sobrevino la invasión de 1846, antes de estas acciones el tesoro metálico catedralicio sólo estaba en riesgo; el agotamiento de los recursos se revela durante la citada intervención estadounidense, ya que los enfrentamientos comenzaron en mayo de 1846 y se tomó la decisión de fundir la imagen en julio de 1847.

Además de la construcción de un tabernáculo nuevo, los recursos económicos se destinaron también a otras obras, ya que algunos objetos desmerecían en contraste con lo nuevo. José Folco se encargó de renovar las alhajas, entre ellas un “ciprecito” de plata, tres arbotantes, un báculo, tres incensarios, un atril de oro, la jarra de un ramillete y se hicieron tres potencias de calamina para el Divino Salvador.⁵⁵ Nuevos materiales y un discurso de “cultura” y modernismo hicieron posible el cambio de imagen, donde aún relucían los recursos económicos de una sociedad con historia y en proceso de transformación.

No obstante, el tabernáculo de Hidalgo causó polémica porque la obra concluida se consideró de poca monta para la catedral. El periódico *El Siglo XIX* defendió a Hidalgo en un artículo publicado en agosto de 1850 —al inaugurarse el altar aún inconcluso en sus imágenes—, que proporciona mayor información sobre cómo y quiénes trabajaron en la manufactura del ciborio: Miguel López se encargó del trabajo de cantería; Juan y Zenón Soto ejecutaron la obra de escayola tras haber entregado la mejor muestra; Claussen hizo la talla en piedra y Evans el traba-

⁵⁵ Este recibo fue expedido en octubre de 1850; ACCMM, Fábrica material, rollo 33, caja 6, exp. 6.

jo de pasta de yeso y polvo de mármol.⁵⁶

La diferencia entre usar mármol y cantera era de 5 609 contra 609 pesos, respectivamente; éste y otros ahorros en los materiales y en las contrataciones influyeron en el resultado final, ya que diez de las esculturas, por ejemplo, fueron realizadas por Francisco Terrazas en lugar de Manuel Vilar,⁵⁷ ambos directores de escultura de la Academia de San Carlos; pero mientras unos opinaban que “los santos del Sr. Terrazas son una obra que realza la reputación de este escultor” y éste no era “menos hábil que” Miranda —autor del grupo de la Asunción—,⁵⁸ otros pensaban que Terrazas era “un escultor menos que mediocre que únicamente trabajaba madera colorida”.

El ciprés estaba colocado sobre una gran meseta de sillares que formaba cuatro mesas de altar, “una a cada viento”, que servía de base al retablo y era de piedra barroqueña tallada revestida de estuco de gusto moderno “[...] trabajó como oficial D. Pablo González, que cuando llegó a ser maestro hizo el enverjado del atrio de la misma iglesia. Las mesas de los altares eran de la variedad dura de piedra barroqueña gris que llamamos chiluca, y el retablo de la blanda que conocemos con el nombre de cantería. El retablo es circular tirando a cónico; tiene dos cuerpos, está

⁵⁶ Justino Fernández, *op. cit.*, 1956, p. 94.

⁵⁷ Muy poco se sabe de Francisco Terrazas, mientras que Manuel Vilar sí trascendió y es evidente un vínculo de amistad con Hidalgo, ya que este último y Clavé fueron sus albaceas; AGN, Justicia, vol. 564. f. 308; véase el documento núm. 3 del apéndice al final de este trabajo. La relación amistosa de este terceto es un soporte adicional de la calidad técnica y compenetración psicológica del bien logrado retrato de Hidalgo, uno de los mejores de la producción de Peregrín Clavé; véase Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸ Justino Fernández afirma que el remate fue manufactura de Primitivo Miranda, mientras José María Marroquí adjudica esta parte de la obra a José María Miranda, quien la realizó en seis meses y recibió tres mil pesos por su trabajo; Francisco Terrazas hizo 17 figuras en un año y le pagaron 400 pesos por cada una; véase Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, p. 94; José María Marroquí, *op. cit.*, pp. 390-391.



Figura 6. Ciprés de Lorenzo Hidalgo al interior y en el centro de la Catedral de México. Fototeca de la CNMH+Conaculta+INAH, 2071-083, 35.

asentado sobre un zócalo cuadrado y remata en un bellissimo grupo de la Asunción de María Santísima, rodeada de nubes y ángeles”.⁵⁹ Sus contemporáneos describen la obra de la siguiente manera:

La composición arquitectónica es sumamente sencilla y severa, como corresponde al estilo sublime del monumento. La plancha general es de figura circular, solamente en la parte baja proyectan cuatro mesas de altar, sobre las cuales hay una gradería, que sirve para la colocación de los candelabros que se ponen en las funciones solemnes, interrumpidas por ocho pedestales para otros tantos santos; sobre dicha galería está el zócalo del cuerpo; este zócalo tiene un nicho en cada uno de los cuatro frentes, y ocho pedestales corintios sobre los ocho ejes verticales que dominan la elevación total; sobre el zócalo y cuerpo que acabamos de describir se apoyan ocho columnas del mismo orden corintio (cuyo módulo o unidad de medida es de doce pulgadas), y el cornisamiento correspondiente con un antepecho en el que se perfilan ocho pedestales de otros tantos santos; dentro de las plantas de los intercolumnios, se halla la de cuatro pilastras que forma el gran nicho para la custodia, compuesto de cuatro arcos y una bóveda esférica; sobre las cuatro pilastras se apoya el segundo cuerpo, el cual consta de un zócalo sobre el que está formado el nicho para el Salvador con cuatro muros decorados con pilastras angulares, terminado como el nicho de la custodia por cuatro arcos y una bóveda esférica, coronando el todo una cornisa sobre la que se apoya el grupo de la Asunción.⁶⁰

Tres aspectos generaron polémica tras la dedicación del altar: uno refleja que los más conservadores extrañaban las formas del barroco que habían dominado en la catedral durante casi dos

siglos. La segunda se refiere al color de las columnas y la tercera a la perspectiva. La defensa del ciprés en estos tres aspectos se expresó así:

El señor Hidalga nos lo ha repetido varias veces, si hubiera [...] buscado combinaciones complicadas, con cuerpos entrantes y salientes, frontones ya curvos, ya rectos o cortados, jarrones, ménsulas y tantas otras aberraciones del arte, como él las llama, por más decoración que hubiera empleado en su obra, habría resultado una de las muchas composiciones que marcan precisamente el tipo de la decadencia de la arquitectura [...] algunas personas han dudado del mérito artístico de esta obra, y han criticado e inventado cuentos sobre su perfecta ejecución. Esto era de esperarse por la misma importancia de la obra, pues precisamente es objeto de su crítica lo que contribuye al mayor efecto y vigor del monumento, y es el color verde de columnas y pilastras, error craso e imperdonable, porque de los colores [...] el que hoy ocupa el primer lugar es el verde, como lo acreditan infinitos monumentos antiguos y modernos.⁶¹

Otra de las observaciones que hacen las mismas personas es que el cuerpo superior es bajo y se pierde con el antepecho y cornisamiento [...] Es cosa imposible que un monumento como el de que se trata se vea de todas las distancias con el mismo efecto [...] El punto medio de vista del ciprés sabemos que está en la proyección del centro de la cúpula de Catedral, sobre el pavimento y en todos los de circunferencia de un círculo trazado del ciprés con un radio igual a la distancia de dicho cuerpo.⁶²

Con o sin la aprobación general, Hidalga fue un arquitecto respetado que se ganó la confianza de sus colegas, pues en 1868 aparece en la relación de ingenieros civiles y arquitectos autorizados por la Escuela Nacional de Bellas Artes y

⁵⁹ José María Marroquí, *ibidem*, p. 390.

⁶⁰ Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, p. 95; véase también la descripción de Manuel Toussaint, quien conoció el ciprés y dominaba el lenguaje formal correspondiente: Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 119.

⁶¹ Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, p. 96. También lo defendió Manuel Romero de Terreros, “El ciprés de catedral”, en *Excelsior*, 17 de agosto de 1943, p. 13, citado en Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 463.

⁶² Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, pp. 96-97.

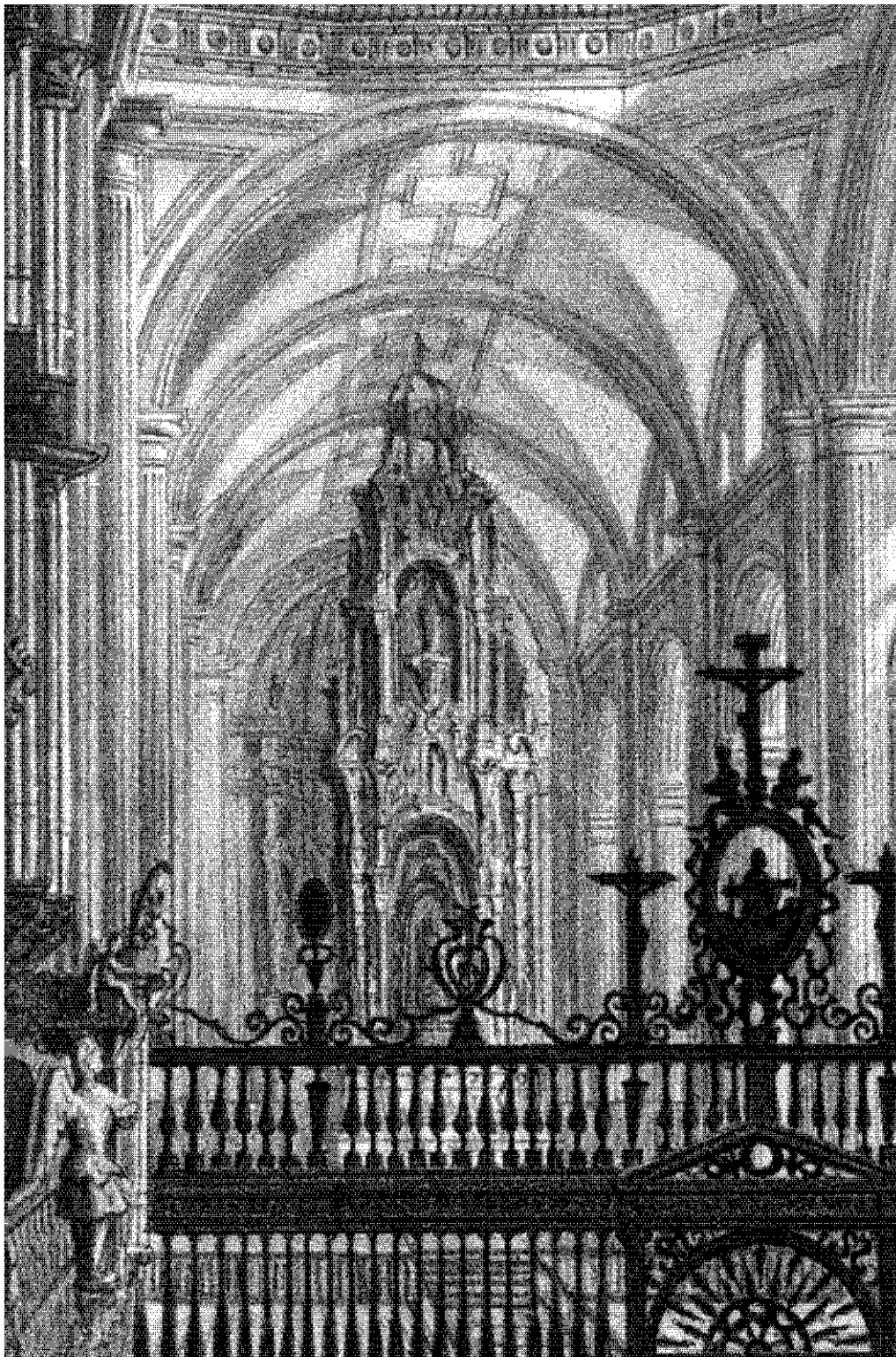


Figura 7. Detalle de la pirámide, ciprés o baldaquino del crucero, obra de Gerónimo de Balvás, tal y como lo reprodujo Pedro Gualdi, "Interior de la Catedral de México", 1841.



Figura 8. Detalle del baldaquino de Gerónimo de Balvás (la escena representa la Coronación de Iturbide). Colección del Museo Nacional de Historia, INAH, núm. de inv. 10-230564 10-130907. Fototeca de la CNMH-Conaculta- INAH, 0050-019, 5.

tuvo suficientes clientes para ganarse la vida en la ciudad de México.⁶³

En suma, el altar decimonónico de Lorenzo Hidalga sustituyó el altar mayor realizado en el siglo XVIII por Gerónimo de Balvás, quien a su vez había renovado el que estuvo a cargo del ensamblador Antonio Maldonado en el XVII.⁶⁴ En el punto central de la planta catedralicia fluyeron simbólica y materialmente las propuestas

⁶³ Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, vol. I, México, UNAM, 1993, pp. 168 y 475.

⁶⁴ El primer altar de la catedral nueva de México fue el provisional levantado en 1641; María del Socorro Senties Corona y Carlos Vega Sánchez, *Cómo vemos la Catedral Metropolitana de México y su Sagrario en el siglo XXI*, México, Libra, 2005, p. 29. El retablo de Maldonado fue estrenado el 15 de agosto de 1673; Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 117-119.

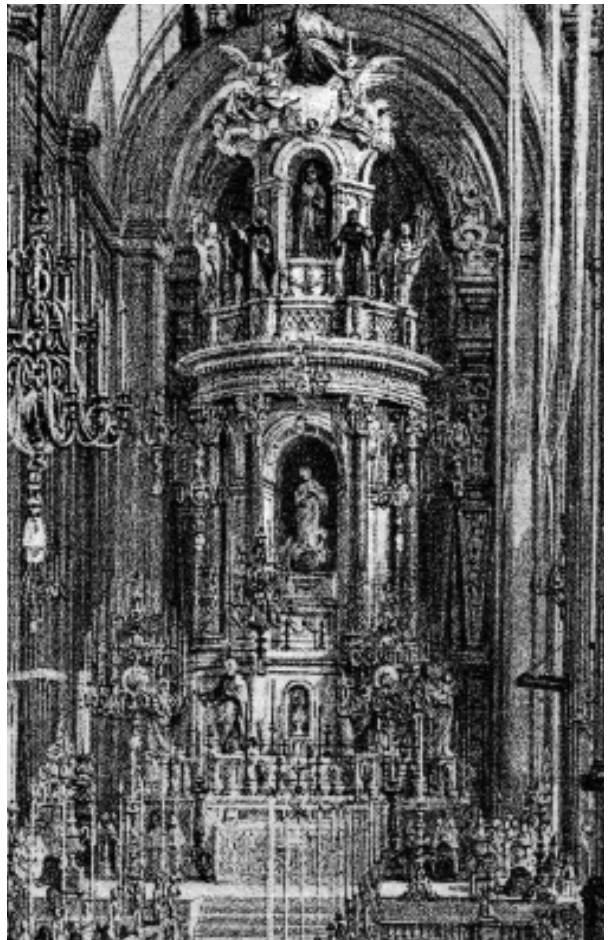


Figura 9. Detalle de la pirámide, ciprés o baldaquino del crucero, obra de Lorenzo Hidalga, tal y como lo reprodujo Decaen en el libro de Casimiro Castro, *Interior de la Catedral de México*, 1855.

más novedosas acompañadas por un cambio de mentalidad. Las formas puras de la tradición grecolatina que había arropado y promovido la Italia del Renacimiento eran difundidas en el siglo XIX por el nacionalismo francés, en cuya boca puso Lizardi su censura a las expresiones saturadas de contenido y de formas que los mismos enciclopedistas consideraron barrocas.

Pero andando el tiempo el altar del siglo XIX corrió la misma suerte, y durante los primeros años del siglo pasado se insistió en la poca calidad del ciprés proyectado por Hidalga. El mismo Revilla comenta que a su trabajo en el altar mayor

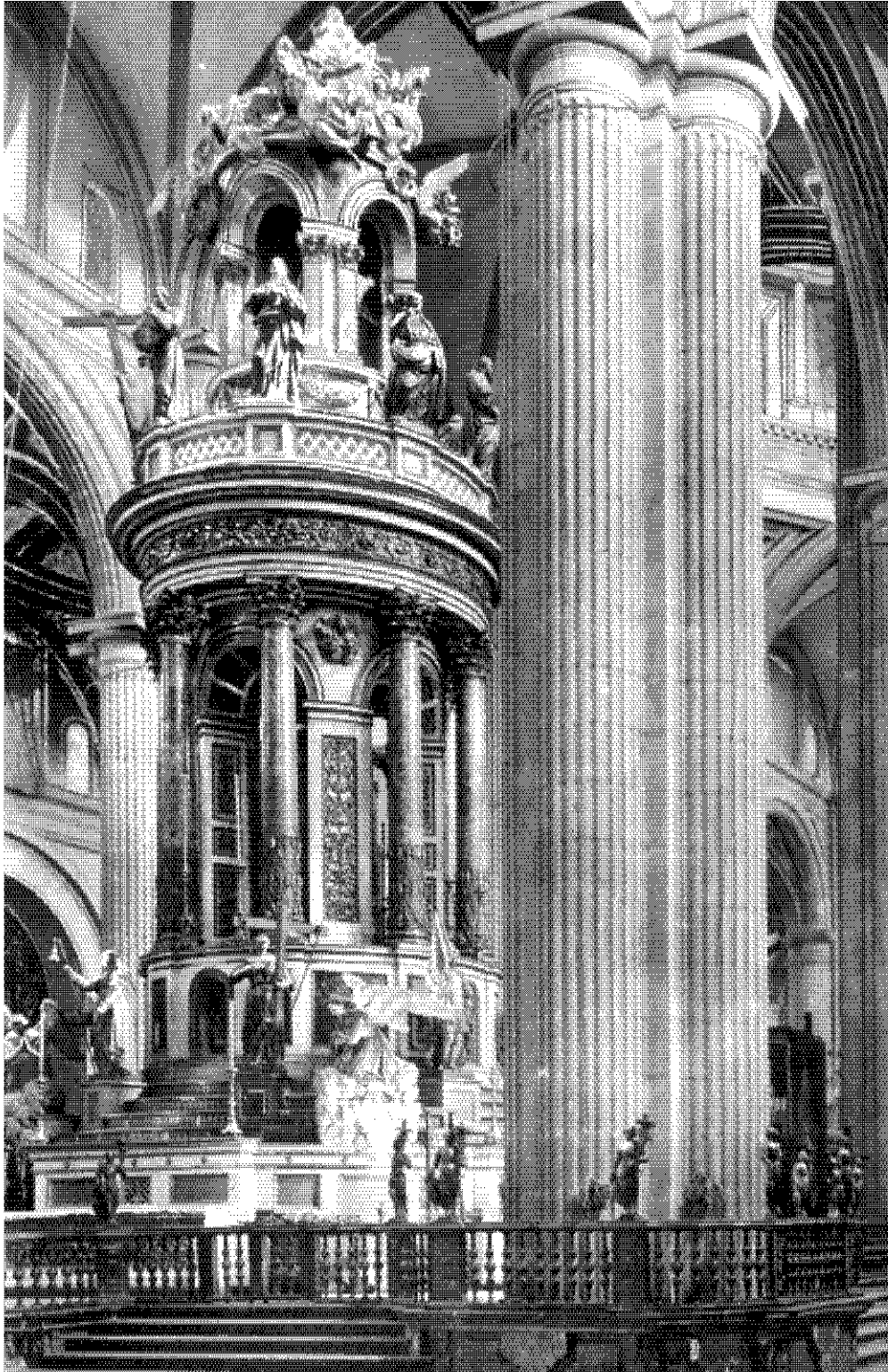


Figura 10. Detalle de la pirámide, ciprés o baldaquino del crucero, obra de Lorenzo Hidalgo. Fototeca de la CNMH-Conaculta-
INAH, 0080-099, 111.

[...] que aún se conserva intacto, cabe hacerle no pocos reparos, especialmente por su segundo cuerpo que afecta la muy ingrata forma de garitón ó cosa semejante, ser el todo de un material de tan poca riqueza como la simple piedra estucada, llevar colores demasiado vivos e inarmónicos, como el verde malaquita, el azul turquesa, el amarillo jalde y el negro veteado; ostentar sobre el tabernáculo esculturas de santos, con manifiesta contravención a las más primordiales prescripciones litúrgicas y, en fin, presentar un conjunto en absoluto desacuerdo con el estilo de los antiguos retablos churriguerescos de que aun quedan en la misma Catedral ostensibles y sobresalientes muestras como los muy bellos de la capilla de los Reyes y altar del Perdón. Debemos alegar en descargo del arquitecto, que tuvo que ajustar su obra a las indicaciones y caprichosos gustos de los dignatarios del cabildo eclesiástico, entre quienes sólo por rarísimo caso suelen encontrarse personas fieles al arte.⁶⁵

Contemporáneo de Revilla, y generando un paralelismo entre dos catedrales, el arquitecto e ingeniero Manuel Francisco Álvarez afirmaba en 1913: “así como Víctor Hugo lamentaba los estragos hechos en Nuestra Señora de París, nosotros también tenemos que sentir los de que ha sido víctima la Catedral de México”, y citando a Manuel Revilla añadía:

[en 1869 tuvieron lugar] lamentables innovaciones, las cuales se habrían llevado más adelante a no haber intervenido aunque algo tarde, la Academia de Bellas Artes, que por medio de su director D. Ramón I. Alcaraz, hizo que el Gobierno tomase cartas en el asunto para hacer suspender aquellas obras [...] lo más lamentable de todo esto, por ser

⁶⁵ Manuel G. Revilla, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁶ Y añadía: “A más de las innovaciones que señaladas quedan, levantóse el pavimento de la iglesia, perdiéndose en ello algunas escalinatas y parte de las bases de los pilares, y se quitaron las tapicerías de damasco encarnado de la Sacristía y Sala capitular, que tanto carácter daban a una y otra, sustituyéndolas con vulgarísimo papel tapiz de color claro”; Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.*, p. 49. Como Revilla, Álvarez también escribió una biografía de Hidalgo; véase Manuel

lo más capital y lo más visible fue sin duda la destrucción del ciprés y rejas de las capillas. El que en la actualidad existe, obra del arquitecto D. Lorenzo Hidalgo, no tiene ninguna belleza y sí grandes defectos, como la pesadez de sus formas [...] la pobreza de material en él empleado [...] y su desproporción, en fin, respecto del claro en que está colocado, por ser excesivamente alto y ancho.⁶⁷

El rechazado ciprés contó con algunos defensores, que sin nivelar la balanza rechazaban la idea de un nuevo cambio. Opiniones encontradas de reconocidos miembros de la sociedad y del ámbito académico se levantan cuando los bienes, por ser de uso público, iban adquiriendo un sentido de apropiación. Mientras Manuel Romero de Terreros se oponía —con un criterio historicista— a remover el ciborio decimonónico, tanto Manuel Toussaint como Justino Fernández votaron —con un criterio esteticista— por su destrucción en 1943.⁶⁸ Toussaint calificó al ciprés como “una de

Francisco Álvarez, *El doctor Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, A. Carranza y Comp. Impresores, 1906, pp. 81-115, citado por Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 163. Además de la bibliografía ya citada para Lorenzo Hidalgo, se pueden consultar datos complementarios sobre la cúpula de Santa Teresa en María Concepción Amerlinck de Corsi, “El ex convento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos”, en Manuel Ramos Medina (coord.), *El monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*, México, Centro de Estudios de Historia de México-Condumex, 1995, pp. 489-490. Sobre la reconstrucción de la torre de San Lorenzo, víctima del mismo temblor de abril de 1845, véase María Concepción Amerlinck, *Relación histórica de movimientos sísmicos en la ciudad de México (1300-1900)*, México, Departamento del Distrito Federal, 1986, pp. 57, 62-63.

⁶⁷ Manuel Francisco Álvarez, *op. cit.* De acuerdo con Manuel Revilla, además de Manuel Moreno y Jove, un tal Primo de Rivera fue responsable de las pérdidas e intervenciones realizadas en la catedral. Para acercarnos a la producción de Revilla, véase Elisa García Barragán (ed.), *Manuel G. Revilla, visión y sentido de la plástica mexicana*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM (Al siglo XIX. Ida y regreso), 2006.

⁶⁸ Elisa García Barragán, *op. cit.*, 2002, p. 121; Justino Fernández, *op. cit.*, 1959, p. 92; Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 463.



Figura 11. Interior de la Catedral en una versión que permite observar la distribución de los fieles en la nave, y que precedida por el ciprés puede considerarse una interpretación de conceptos que Lorenzo Hidalgo aprendiera de Jean N. Luis Durand: solidez, comodidad y salubridad. Fototeca de la CNMH-Conaculta- INAH, 0679-083, 9.



Figura 12. Fotografía del interior de la Catedral que permite analizar tanto el diseño del Ciprés de Lorenzo Hidalgo como la balastrada de la nave central que separa a los eclesiásticos de los fieles (véase también la fotografía del interior de la Catedral durante una ceremonia litúrgica). Fototeca de la CNMH-Conaculta- INAH, s.n.i.

las obras más desafortunadas que han existido en nuestro templo” porque la “pesada estructura” estaba “echa de material inferior, pues simplemente era estuco y escayola”. Una vez demolido insistió: “puede ser sustituido por una obra que armonice con la sencillez de la estructura renacentista y que, dentro de su humildad, permita que pueda gozarse de la amplitud de las nave y del crucero parece muy justificado, ya que con su desaparición no se pierde nada, [al] sustituirlo por otra obra, no que pretenda ser mejor, sino simplemente menos defectuosa”.⁶⁹

Por documentos gráficos sabemos que la obra de Hidalgo no fue estrictamente semejante a un ciprés, pero en comunión con el edificio señero de la capital logró un efecto difusor en los mis-

mos términos, ya que algunos templos, emulando a la Catedral, colocaron el correspondiente ciborio o ciprés neoclásico que albergaba la imagen tutelar frente a su antiguo retablo mayor. Esa convivencia entre el tabernáculo académico de Lorenzo Hidalgo y el retablo estípite de Balvás quizá sirvió de modelo a la concepción que en Xochimilco permitió durante cierto tiempo la coexistencia del antiguo retablo absidial del conjunto franciscano con el tabernáculo de planta circular montado en el presbiterio.

Esta obra tampoco se libró de los efectos de la crítica de mediados del siglo xx, encabezada por el mismo Manuel Toussaint: “¡Quiero recuperar la imagen que debió haber existido antes de la construcción del adefesio de que hablamos”!,⁷⁰ afirmó,

⁶⁹ Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁰ Archivo Geográfico de la CNMH, exp. de la Iglesia de San



Figura 13 Cyprés frente al retablo mayor de la parroquia de San Bernardino de Siena en Xochimilco. Fotografía de Manuel Ramos (atribución), ca. 1923-1925. Fototeca de la CNMH, núm. 0012-012.

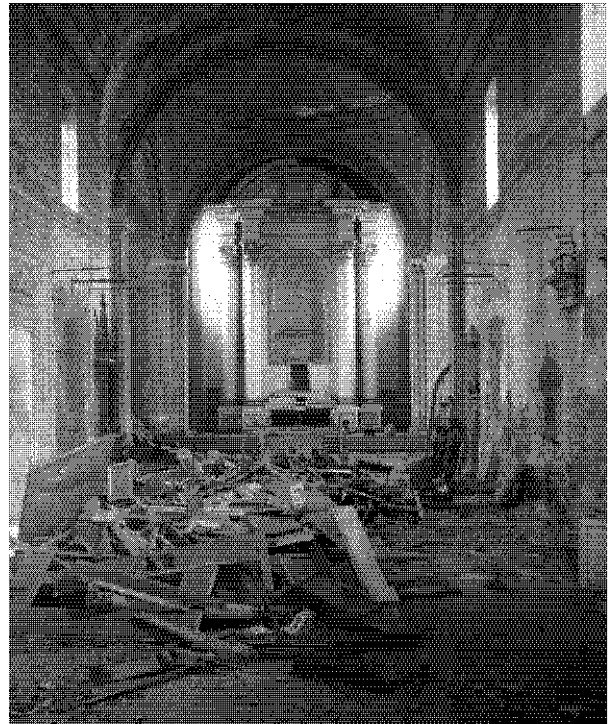


Figura 14. Aspecto general del interior del templo del Hospital de Jesús en la ciudad de México, inmediatamente después del retiro de los retablos laterales. Archivo Geográfico de la CNMH, exp. correspondiente al templo del Hospital de Jesús, 1937.

tras una visita de inspección al templo de San Bernardino de Siena en Xochimilco. Para este autor era “urgente demoler el tabernáculo de mampostería” por estar frente a “uno de los pocos [retablos] que nos restan del siglo XVI” y porque “el cyprés mencionado, aparte de que obstruye la vista del mismo, desentona completamente con él”.

Construcciones con una larga historia como el Hospital de Jesús Nazareno en México, vieron en sus paredes, como en un espejo, las innovaciones que había ido dictando el edificio catedralicio en el siglo XIX, y sus retablos de corte academicista desaparecieron también durante el siglo pasado.⁷¹

Bernardino en Xochimilco, véase carta del 8 de agosto de 1947.

⁷¹ Hospital de Jesús, leg. 215 (exp. último); leg. 211, exp. 3; tomado de Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, México, IIE-UNAM, 1982, p. 76.

Pero volviendo a la Catedral, en el lugar que ocupaba el baldaquino de Hidalgo desmontado en 1943, se hizo en 1950 un altar de tecali, libre del templete que había ocupado durante más de dos siglos el corazón de edificio y que permitía la vista casi total del Retablo de los Reyes.⁷² Su altar se utilizó únicamente durante quince años, ya que en 1965, con la prerrogativa derivada del Concilio Vaticano II (1962-1965) que promovía una mayor participación de los fieles en las ceremonias litúrgicas, la celebración de cara al pueblo obligó a colocar provisionalmente una mesa de madera frente al altar, y hasta 2000 se hizo una nueva y definitiva.⁷³

De las obras ejecutadas en el pasado en el altar

⁷² Para su descripción, véase Elena Estrada de Gerlero, *op. cit.*, p. 464.

⁷³ María del Socorro Senties Corona y Carlos Vega Sánchez, *op. cit.*, p. 25.



Figura 15. Vista de la nave principal de la Catedral de México con el actual altar mayor al centro. Fotografía de Nuria Salazar Simarro, 19 de febrero 2009.

mayor de la Catedral sólo quedan descripciones, proyectos, litografías o fotografías antiguas; podemos evocar con mayor facilidad la obra de Balvás a través del colateral mayor, ya que reiterados esfuerzos han procurado mantenimiento al Retablo de los Reyes. Dos significativos periodos de restauración se ha ocupado de esta tarea en las últimas décadas (en 1981 y de 1990 a 2006).⁷⁴

La última gran intervención de la Catedral no sólo pretendía su estabilidad arquitectónica, sino la conservación del patrimonio histórico-artístico que ha resistido el paso del tiempo. En la etapa final

fue definitiva la participación del gobierno español como copatrocinador de la restauración del Retablo de los Reyes, por el interés de rescatar un monumento que es patrimonio cultural de la humanidad, y como obra del zamorano Gerónimo de Balvás, protagonista de un pasado glorioso compartido. Sin lugar a dudas el colateral mayor sigue reflejando lo que Felipe V ordenó en su despacho de 1703 para la Capilla Real: “autoridad, esplendor y grandeza”.⁷⁵ El uso de las reglas del arte, es decir de las leyes de la geometría en consonancia con la armonía del universo, defienden la obra. Su rescate implica también la supervivencia de un lenguaje formal con el que la mayoría de la población se sigue identificando, quizás por encima de la propuesta académica de Lorenzo Hidalga.

⁷⁴ Guillermo Tovar de Teresa y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y restauración*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985, p. 60; *El Retablo de los Reyes en la Catedral de México. Restauración por México y España. Memoria técnica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006, p. 17.

⁷⁵ Parfraseando a Felipe V, citado por Guillermo Tovar de Teresa y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes, op. cit.*, p. 10.

Hoy el espacio correspondiente al altar mayor en la Catedral Metropolitana se ha reducido a una mínima expresión: la mesa, como receptáculo del ara y para que sobre ella se ofrezca el alimento del alma a la comunidad. La ejecutada en 1965 fue sustituida en 2000 por la actual, para celebrar el año jubilar; en este proyecto del arquitecto Ernesto Gómez Gallardo la geometría —esta vez explícita— abre nuevamente paso a una lectura universal, que representa a la Trinidad en el triángulo invertido cuyo vértice frontal sirve de apoyo a la estructura de bronce fundido; este elemento también representa simbólicamente el vientre fecundo de María y, por tanto, de la Iglesia que alimenta a la humanidad con la Eucaristía.⁷⁶ El trazo de la mesa incide en siete vértices que añaden al sentido de la Redención, el concepto cósmico que decanta en los siete días de la semana, en los siete dones del Espíritu Santo y en los siete sacramentos o signos sensibles de efectos interiores con los que a través del ritual obra Dios en las almas.⁷⁷

Estas nuevas formas de expresión se han abierto paso en el espacio catedralicio comulgando con valores estéticos más afines a una nueva concepción plástico-religiosa que prefiere la estilización, la representación simbólica con elementos mínimos y abstractos que la anecdótica o corporal, encabezada entre los siglos XVI y XIX por la escultura central de la Asunción de María, advocación del templo catedralicio y devoción principal de los fieles.

Actualmente los autores que han abordado el tema catedralicio, parafraseando o reinterpretando

tando las crónicas y relatos históricos, las reproducciones pictóricas y de la historia de la edificación impiden que quede en el olvido el proceso de apropiación de un nuevo término, a falta del “ciprés” de Balvás o de Hidalga, y debido a que carece de un depósito material señero que garantice su persistencia. Porque sin necesidad de coincidir las circunstancias, las modificaciones que otrora tocaron el inmueble catedralicio y su altar mayor han sido detonante de obras semejantes en otros espacios religiosos. En la construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo Hidalga parece que nuevos valores y una crisis política en consonancia con una fuerte corriente estética protagonizaron su desaparición, con la participación de los usuarios y/o custodios materiales, ya que un cúmulo de factores coinciden para poner en movimiento la maquinaria de la transformación.

Apéndice documental

Número 1

“Año de 1797”, “Licencia concedida al Cura Juez Eclesiástico de Actopan para que 3, 400 pesos de diversos destinos apliquen para ayuda de la obra del Altar Mayor y su Cipres o Pirámide”

“Exmo. Señor / Señor. Voy siguiendo la Obra del Altar mayor de mi Parroquia con su ciprés o Pirámide. Una Guerra, sobre otra Guerra, que continúa en estos días, no permiten acordarme de lo que toca en esta Parte al Patrono Soberano, y a los mismos Feligreses por Derecho natural, canonico, y positivo. Conque reune sus gastos de Sumas considerables en el solo contingente de mi renta Parroquial, y demás Aplicaciones que guste hacer V. E.; Por lo que destinó ya para ese objeto importante los Sobrantes de la Cofradía de N. P. S. Francisco, que son por ahora no más de un mil cuatrocientos pesos.

“Aunque todo ello junto es todavía muy poco para

⁷⁶ María del Socorro Sentíes Corona y Carlos Vega Sánchez, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁷ Para la realización de este proyecto la Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México y el Cabildo de la Catedral dieron a conocer la convocatoria para su concurso en 1997, y el sacristán mayor de la catedral, José de Jesús Aguilar Valdés consiguió que “Misión Latina” patrocinara el nuevo altar, que fue consagrado por el cardenal y arzobispo primado de México, Norberto Rivera Carrera, el 24 de diciembre de 2000; *ibidem*.

mi atrevida Empresa; Y en el caso hay también aquí un solar de la Parroquia dentro de la misma Huerta edificado ya en Casa, que vendieron en su tiempo los antiguos Religiosos nulamente por defecto de la Licencia ordinaria sin cargas de Dotación a reconocer en él en favor del Beneficio dos mil pesos, y estos podrían ayudar mucho una obra tan esencial. En tales términos A V. E. Yllma. Suplico: Que si fuere de su agrado se sirva también hacer esta otra^o Aplicación, en que parece que no hay el menor inconveniente. Exmo sor. Manuel Lino Guerra. Ante mi Dor. Manuel de Zubicoeta Prosecretario

[Contestación al margen:] "Tacubaya 10 de mayo de 1797.

"En atención a lo que se nos representa por el Cura Juez Eclesiástico del Partido de Actopan, aplicamos desde luego para ayuda de la obra del altar mayor con ciprés, o pirámide de dicha Parrochia, los mil y quatrocientos pesos sobrantes de la cofradía de Nuestro Padre San Francisco, y también los dos mil pesos pertenecientes al solar de dicha Parroquia que los religiosos en su tiempo vendieron sin la licencia ordinaria y respecto a que el cura expresa que no hay inconveniente, mandamos que los referidos dos mil pesos se apliquen igualmente a la citada obra, para lo qual mandamos que se libre testimonio autorizado en forma del anterior escrito y presente Nuestro decreto para la debida constancia. Asi lo decretó y firmó su Exa. El Arzobispo mi Señor Alonso Arzobispo de México. Ante mi Dor Manuel de Zubicoeta Prosecretario.

AGN, Bienes nacionales vol. 873 exp. 31.

Número 2

"Agosto 30 de 1843 Decreto. Se elige el proyecto presentado por Don LORENZO DE LA Hidalga para el monumento que ha de construirse en la plaza de México" Impreso: "Diario del Gobierno de la República núm. 2,989 miércoles 30 de agosto de 1843. Tomo XXVI.

"Exmo. Sr. Habiendo examinado el Exmo. SR. Presidente provisional de la República, en junta de

ministros, con la mayor detención, todos los proyectos presentados para la construcción del monumento que con arreglo al decreto de 27 de junio de este año ha de erigirse en el centro de la plaza principal de esta ciudad para perpetuar la memoria de nuestra gloriosa independencia; impuéstose asimismo de la acta en que consta la calificación hecha por la junta general de la Academia de San Carlos, como también de los premios que esta corporación concedió a los autores de diversos proyectos, é instruido por último de los presupuestos formados y demás constancias que obran en el expediente, ha tenido a bien resolver lo que sigue.

1°. S.E. el presidente, usando de la libertad que se reservó en el decreto citado, elige el proyecto de monumento presentado por D. Lorenzo Hidalga.

2°. El premio de 500 ps. Ofrecido, se adjudica a Don Enrique Griffon, cuyo proyecto calificó con el primer lugar la junta general de la academia.

3°. Se aprueban todos los premios concedidos por la propia junta a los autores de diversos proyectos, en los términos que constan en la acta mencionada, excepto en cuanto a que la medalla se acuñe con el troquel antiguo, sino que se abrirá uno nuevo por los profesores de la misma academia, para que la medalla represente los emblemas nacionales, y ésta sea la que sirva para los premios.

4°. D. Lorenzo Hidalga cuidará de completar su proyecto con todos los detalles que le corresponden.

5°. Se nombra el Sr. Director de ingenieros, general D. Pedro Garcia Conde para que bajo su inspección se verifique la obra del monumento, totalmente arreglada al proyecto aprobado, con toda perfección y con la mayor economía, hasta completarla en todas sus partes, comenzando con revisar el presupuesto para procurar la posible reducción en los gastos, y cuidando de que las cantidades que se sacaren de la tesorería general para este objeto, se inviertan según corresponde, quedando expedita la intervención legal que toca a los ministros de la expresada tesorería.

6°. Se pondrá inmediatamente a disposición del mencionado Sr. General García Conde, todo el mate-

rial que pidiere del que se está extrayendo del derrumbe del Parián.

De suprema orden lo comunico a V. E. para su conocimiento y efectos correspondientes en la parte que le toca.

Dios y libertad. México, Agosto 25 de 1843. — Bocanegra — Se comunicó a los ministerios del despacho, al Exmo. Sr. GOBERNADOR DE ESTE DEPARTAMENTO Y EL Sr. General D. Pedro García Conde.”

AGN, Gobernación, vol. 258, exp. 7 fs. 1-2.

Número 3

“El Juez tercero de lo Civil, con fecha 15 del actual, se dice á este Supremo Tribunal. Lo que sigue ““El día de hoy he concedido licencia a D. Pelegrín Clavé y D. Lorenzo Hidalgo para que procedan por memorias

extrajudiciales a la fracción de Inventarios de los bienes que quedaron por fallecimiento de Don Manuel Vilar; y mediante a que este fue Súbdito Español, a que también lo son sus Albaceas y herederos, y a que hay otros interesados extranjeros, lo manifiesto a Vuestra Excelencia a fin de que se sirva ponerlos en conocimiento del Supremo Gobierno para los efectos que expresa el artículo 10 de la circular de 31 de Agosto del año próximo pasado en concepto de que por ahora no sabe el Juzgado el monto de los bienes mortuorios.”

“Lo que tengo el honor de insertar a V. E. por acuerdo de este Supremo Tribunal para su conocimiento. Dios y Libertad, Méjico Diciembre 19 de 1860. Manuel Domínguez

E. S. Ministro de Justicia

AGN, Justicia, vol. 564. f. 308.

Documento 4

“Consulado General de España en La República Mexicana Certificado núm. 24”.

112 |

Filiación		El infraescrito, secretario de la legislación de S. M. la reina de España y cónsul interino
Provincia	Álava	Certifica: que <i>D. Lorenzo Hidalgo</i>
Pueblo	Maestu	
Estatura	Alta	Es ciudadano español, y solicita del Supremo Gobierno mexicano conforme al
Pelo	Castaño	Reglamento de pasaportes y leyes y órdenes vigentes, se le expida carta de seguridad
Frente	Regular	para el presente año, a fin de que pueda permanecer en la República y transitar libre-
Ojos	Azules	mente por ella, franqueándosele los auxilios y protección que necesite: en la intelligen-
Nariz	Regular	cia que los ciudadanos mexicanos hallarán igual reciprocidad y franquicia en todos los
Barba	Regular	dominios de S. M. la Reina de España, conforme al artículo 6º. Del tratado de paz y
Color	Blanco	amistad celebrado en 1836.
Edad	36 años	<i>México á 27 de Abril de 1847</i>
Estado	Casado	<i>R. Lozano de Armenta</i>
Profesión	Arquitecto	<i>Con arreglo a lo convenido entre la Legación de S. M. y el Gobierno de la República;</i>
Residencia	Méjico	<i>autorizó este certificado.</i>
	<i>Señas particulares</i>	<i>El Ministro de España</i>
	<i>Abril 27</i>	<i>S. Bermúdez de Castro</i>
	<i>4193</i>	
	Derechos doce reales	

AGN, Cartas de seguridad, vol. 64, f. 149.

Los espacios para la manufactura de lana en la fábrica de San Ildefonso a finales del siglo XIX

La manufactura del paño de lana en el Nuevo Mundo data de la época virreinal, cuando en el siglo XVII da inicio la importación de diversas técnicas, instrumentos mecánicos y herramientas europeas para habilitar variados procesos productivos en los talleres de alfarería, fundiciones y obrajes. Entre esos instrumentos destacaron un gran número de ruecas y telares utilizados en obrajes de paños, lana y sedas.¹ Ya entrado el siglo XIX continuó la dependencia de Europa para la adquisición de maquinaria textil en las fábricas del México independiente. En el presente trabajo daremos continuidad al artículo “La manufactura del hilo de lana en la fábrica de San Ildefonso a finales del siglo XIX”,² con la intención de exponer el ciclo de manufactura de prendas de lana en esta fábrica, cuya historia se remonta a más de cien años.

La reconstrucción histórica se sustenta en el análisis de fuentes de carácter técnico; sin embargo, ha sido necesario complementarlas con fuentes gráficas³ y bibliográficas para establecer los flujos generales de la producción del tejido y acabado para la manufactura de diversos artículos de lana. Se identifican las labores que se realizaban en cada parte de dicho proceso productivo, y para definir el grado de tecnificación disponible en dicho establecimiento fabril en esos años.

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH.

¹ Leonel Corona Treviño, *La tecnología siglos XVI-XX*, UNAM/Océano, México, 2004, pp. 61 y 63.

² Véase Gustavo Becerril Moreno, “La manufactura del hilo de lana en la fábrica de San Ildefonso a finales del siglo XIX”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm 13, mayo-agosto de 2006, pp. 51-67.

³ La serie fotográfica inédita de Abel Briquet (ca. 1899) resultó de gran ayuda para la reconstrucción de los espacios productivos, además de que refiere la importancia del registro fotográfico para promover los adelantos y capacidades productivas de las fábricas del siglo XIX, constante que identificamos en el transcurso del Porfiriato.

Surgimiento de una fábrica de textiles de lana y su despunte en la década de 1880

La experiencia de la producción de textiles de ixtle en los pueblos de San Pedro Azcapotzaltongo, y de paños en el poblado de San Ildefonso, surgió nuevamente a finales de la década de 1840. Para ese entonces el objetivo inmediato era el de fundar una fábrica que pudiera manufacturar grandes cantidades de hilatura y tejidos de lana. El sitio seleccionado fue la hacienda de San Ildefonso, Estado de México, el cual se caracterizaba por ser el lugar donde se fundó el primer molino de trigo de la región, adquirido por el fabricante-empresario Archibaldo Hope, luego de que fuera puesto a la venta en 30 mil pesos por las hermanas Fagoaga. El propósito de Hope fue instalar en esa propiedad un establecimiento industrial completamente montado, con talleres y salones para la producción y manufactura de textiles de lana, dependencias de servicios comerciales y habitacionales, así como la indispensable infraestructura hidráulica que permitiría aprovechar el agua del río que atravesaba los terrenos de la hacienda.

Las tierras compradas por Hope, con el capital de una sociedad establecida de manera previa, disponían de todas las condiciones necesarias para empezar a operar el complejo textil. Para la instalación de maquinaria hidráulica, la hacienda tenía dentro de sus linderos un considerable aprovechamiento del recurso proveniente de los ríos Grande y Barrón. Asimismo, se tenía acceso a recursos naturales como la madera y el tepetate, que en conjunto sirvieron para la construcción de salones, bodegas y viviendas. Debe señalarse que el recurso forestal con que contó dicha hacienda fue básico para el abastecimiento de calderas y la reparación de maquina-

ria textil de madera. Aunque la hacienda de San Ildefonso tenía tierras poco productivas, las lomas circunvecinas contaban con “buenos pastales” para alimentar ganado mayor, además de magueyes y árboles frutales. Obviamente, se disponía también de abundante fuerza de trabajo asentada en los pueblos de San Pedro Azcapotzaltongo, Cahuacán, San Miguel Hila, Transfiguración y Nacahuacán.⁴

Por sus características eminentemente rurales, la situación en Monte Bajo tuvo un entorno económico similar a los municipios de San Ángel y Tlalpan. En esta región encontramos la molienda de granos, el trabajo agrícola en las haciendas y los ranchos destinados a la producción de alimentos para satisfacer la demanda interna del municipio; la explotación de montes para la obtención de madera de encino y oyamel, además de carbón de leña, la cría de ganado mayor y menor, la manufactura y venta de piezas de ixtle en los domicilios de los artesanos, y la manufactura de hilados y tejidos en un obraje del poblado de San Ildefonso.⁵

A lo largo de la Colonia la manufactura de ayaite —manta hecha de fibras de maguey o agave— y artículos de ixtle —fibra parecida al henequén, extraída de las hojas de plantas cactáceas como el agave y la yuca— logró dinamismo a través de los tejedores e hiladores de la comunidad indígena de San Pedro Azcapotzaltongo; al mismo tiempo, y en menor grado, figuraba la producción de paños a partir de un obraje establecido en la ribera del río Grande donde posteriormente se fundó el

⁴ María Antonieta Pacheco Chávez, “Mujeres tejiendo e hilando a la clase obrera (las mujeres en La Colmena, Barrón y San Ildefonso durante el proceso de formación de la clase obrera en México, 1846-1920)”, tesis, ENEP Acatlán-UNAM, México, 1992, pp. 3-7 y 13.

⁵ *Ibidem*, pp. 7, 13, 25, 55 y 109; Xavier Esparza Santibáñez, *San Ildefonso 150 años de historia*, San Ildefonso, Fábrica de Tejidos de Lana, Toluca, 1997, p. 28.

pueblo de San Ildefonso. Este primer batán que funcionó en la jurisdicción de Monte Bajo fue instalado desde el siglo XVI por el molinero Luis Navarrete en el poblado de San Ildefonso.⁶ Este fabricante, conocedor de la molienda de trigo y la manufactura de paños, construyó obras hidráulicas en la región de Monte Alto e hizo transitar a través de diferentes poblados los canales que llevaron agua hasta sus unidades productivas. Al parecer la actividad del batán resultó redituable; a pesar de que tuvo diferentes dueños sus labores se mantuvieron por largo tiempo.⁷

Hacia las décadas de 1880 y 1890 las primeras transformaciones sustanciales comenzaron a identificarse a partir del establecimiento de las bases económicas e institucionales para el desarrollo fabril que caracterizaron al Porfiriato, como la disponibilidad de capital externo e interno para invertir en la rama industrial consolidado por el régimen de sociedades anónimas, emanado de La Ley de Comercio de 1886. A esto hay que agregar la construcción de redes ferroviarias y la creación de un sistema de banca comercial.⁸

La administración de la familia Portilla dio estabilidad financiera a la fábrica de San Ildefonso durante la década de 1880, lo cual se tradujo en mejoras económicas reflejadas tanto en el valor fiscal del establecimiento —con un incremento de 60 por ciento, al pasar de cien mil a 160 mil 860 pesos— como en su capacidad de consumo mensual de materia prima —que aumentó de 15 mil a 25 mil arrobas de lana— y mayores niveles de producción; en consecuencia, a principios de

la década de 1890 la fábrica textil se había convertido en la primera productora de artículos de lana en el valle de México. Este gradual desarrollo, aunque con matices, se consolidó a partir de la segunda mitad del decenio de 1890.

Asimismo, en 1895 culminaba el contrato de la sociedad de los herederos de Francisco de Paula Portilla, lo que propició una serie de cambios que iniciaron al interior de la misma sociedad. El ingreso de nuevos socios y la venta de acciones de la nueva compañía, ahora conocida como “San Ildefonso Fábrica de Tejidos de Lana, Sociedad Anónima”, tuvo como capital social un millón y medio de pesos. Esta gran inversión estaba constituida por capital líquido, propiedades y bienes inmuebles entre los que se contaban casas en la ciudad de México, el rancho El Gavilán, y la fábrica de San Ildefonso con todos sus recursos y bienes materiales. Todas las existencias de productos disponibles, tanto en la fábrica como en la tienda, el almacén y el despacho de la ciudad de México representaban un valor superior a 200 mil pesos.⁹

A la par de la conformación de la nueva sociedad industrial se iniciaron los trabajos de remodelación, ampliación de los departamentos de trabajo y adquisición de maquinaria francesa, lo cual implicó una inversión que rebasó los 250 mil pesos, y que aunados al valor de lo ya existente, 460 mil pesos daban un total de 710 mil pesos.¹⁰ El interés primordial de esta nueva sociedad fue continuar la fabricación y el comercio de toda clase de manufacturas de lana, además de ampliar los negocios de la sociedad mercantil con la adquisición y explotación de patentes de invención que mejorasen la fabricación de diversos productos textiles; la compra de

⁶ Xavier Esparza Santibáñez, *op. cit.*, p. 28.

⁷ *Idem*; para esta época los propietarios de la extensión territorial conocida como San Ildefonso eran Luis Navarrete y su descendencia; más tarde pasó a manos del conde de Miravalle, Alonso de Bracamontes y Dávalos, y después fue propiedad de los hermanos Laureano y Manuel González.

⁸ Hira de Gortari y Regina Hernández (comps.), *Memorias y encuentros. La ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, México, DDF/Instituto Mora, 1988, p. 88.

⁹ Inventario y balance que por orden de los hijos de Francisco de Paula Portilla practicó Salvador R. de la Fuente; Archivo de Notarías de México (ANM), notario Ramón E. Ruiz, vol. 20, año 1895. Anexos, octubre de 1895, fs. 944-945.

¹⁰ *Idem*.

maquinaria necesaria y, finalmente, la construcción de vías de comunicación de diferente sistema, como ferrocarriles y tranvías de tracción animal o de vapor, para el transporte de recursos materiales a su fábrica y la distribución de productos a los mercados de la periferia.¹¹

La nueva etapa de la vida productiva de la fábrica de San Ildefonso transcurrió en un ambiente económico muy estable, caracterizado en parte por la evolución de las estructuras financieras, básicamente en la conformación de nuevas sociedades. Al principio predominaron las sociedades cuya constitución implicaba la responsabilidad de sus miembros —incluso con su fortuna personal— ante las deudas que pudiera tener dicha empresa. La gran novedad estuvo constituida por la sociedad anónima por acciones, tipo de asociación en que cada accionista sólo es responsable por el monto de su acción —son sociedades de responsabilidad limitada—. La ventaja de este tipo de compañía permitió drenar el ahorro de un número enorme de particulares y, a la vez, conservar el control real de los cuantiosos capitales reunidos en manos de un reducido número de capitalistas y administradores.¹²

A partir de lo anterior puede constatarse que la estructura de algunas de las primeras sociedades anónimas todavía guarda rasgos familiares con un empresario como accionista mayoritario. A partir de este ejemplo resulta claro que si bien ya existían avances legislativos en torno a las sociedades mercantiles, estaban más encaminados a la protección de las fortunas familiares, mismas que todavía sustentaban a las industrias de la época.

En esta etapa productiva, el proceso de indus-

¹¹ Acta constitutiva de la Compañía de San Ildefonso, Fábrica de Tejidos de Lana, S. A.; ANM, notario Ramón E. Ruiz, vol. 20, 1895, ff. 936-949.

¹² Ciro Cardoso, *México en el siglo XIX (1821-1910)*, México, Nueva Imagen, 1990, p. 44.

trialización de San Ildefonso estuvo enfocado a la introducción de mejoras mecánicas para la confección de casimires y otros tejidos de lana, lo que requirió de manera inmediata remodelar los departamentos de trabajo, así como la construcción de edificios y de infraestructura hidráulica para impulsar la nueva maquinaria de origen francés. La sociedad invirtió nueve por ciento de su capital para dichas mejoras.

Para ello fue necesario construir un salón para la tintorería, las áreas para los nuevos talleres de herrería y mecánica; también debió ampliarse el salón de acabados y establecerse el departamento de separación de lana; se acondicionó la antigua tintorería para dar cabida al departamento de maquinaria de lavado; en el edificio principal se amplió el salón de telares de mano para instalar la nueva maquinaria de peinado y platura. Finalmente, se hicieron mejoras en los salones de cardas, mulas y telares. Las obras requirieron una inversión de 55 mil pesos y estuvieron a cargo del ingeniero Miguel Ángel de Quevedo, importante personaje de la construcción civil en México y cercano a Ernesto Pugibet, ya que entre 1896 y 1904 estuvo a cargo de la construcción de la fábrica de cigarros El Buen Tono propiedad del empresario francés, así como de la iglesia del mismo nombre en 1912.¹³

Además de las obras de construcción y remodelación de la fábrica de San Ildefonso, por medio de Ernesto Pugibet la sociedad mandó construir maquinaria textil y fuerza motriz a Francia con una inversión de 197 mil pesos. La compra de dicha maquinaria sirvió, por un lado, para reforzar departamentos como el de tejidos,

¹³ En sociedad con Ernesto R. Canseco —importante ingeniero de la época y constructor de los mercados Martínez de la Torre (1894-1895) y La Lagunilla (1903)—, Miguel Ángel de Quevedo supervisó la edificación de la fábrica El Buen Tono; Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1973, t. I, pp. 153, 271 y 290.

mediante la adquisición de ocho telares para confeccionar casimir y alfombra; el de lavado, con la compra de una lavadora desengrasadora; y el área de calderas mediante la adquisición de una máquina de vapor de 120 caballos de fuerza, para complementar las dos calderas fijas que apenas alcanzaban los 38 caballos de potencia. Y por el otro lado, para introducir el proceso productivo francés mediante la llegada de maquinaria como la *coconeuse tremeuse*, dos *bineuses*, la *etroneuse* y la *echardonense*.¹⁴

Un año después de la constitución de la sociedad industrial, con las obras de remodelación concluidas y la maquinaria instalada, Ernesto Pugibet —en su papel de representante de la sociedad— estableció un contrato con el gobierno federal bajo las mejores condiciones legales y arancelarias, a fin de aprovechar el agua del río La Colmena como fuerza motriz para la fábrica de paños de lana. Esta nueva infraestructura venía a reforzar la ya existente desde la década de 1880, que se componía de un par de presas y canales que encauzaban el agua de los ríos Grande y Chico, con una afluencia de 1 600 y 900 litros por segundo, respectivamente.¹⁵ Las nuevas obras aportaron adicionalmente 1 500 litros de agua por segundo para la generación de energía motriz, destinada tanto a los procesos productivos como el lavado y entintado de lana, como al riego de los campos de cultivo de alfalfa y maguey del rancho El Gavilán.

Para 1897 se sumó a las obras hidráulicas mencionadas el proyecto para construir un túnel que encauzara las aguas del río La Colmena al interior del centro fabril, hasta desembocar en la presa de la fábrica.¹⁶ Las obras de derivación y

¹⁴ Acta constitutiva de la Compañía de San Ildefonso. Fábrica de Tejidos de Lana, S. A.; Archivo Histórico del Agua (AHA), Aprovechamientos superficiales, caja 815, exp. 11779, diciembre de 1895, fs. 109 y 110.

¹⁵ *Ibidem*, f. 106.

aprovechamiento, construidas entre 1897 y 1899, estuvieron constituidas por un dique de mampostería, un canal de conducción y una presa que desempeñaba dos funciones: permitir la decantación de agua durante el tiempo de lluvias y distribuir el agua en el área de lavado de lana y el departamento de acabado.¹⁷

En diciembre de 1913 la continuidad en las leyes emitidas por el gobierno porfiriano permitió a Carlos Noriega, secretario del Despacho de Agricultura y Colonización, la confirmación de los derechos por el uso de aguas para la fábrica de San Ildefonso, conforme lo estipulaban las leyes de junio de 1888 y 1894, que reglamentaban el uso público y privado de los cursos de agua de la jurisdicción federal, así como la confirmación de los derechos a los particulares.

El entonces secretario del Despacho de Fomento, Manuel Fernández Leal, validó el articulado de este contrato que permitía a la compañía textil la ejecución de las obras hidráulicas necesarias, que incluían la derivación de agua del río hacia el antiguo canal de la fábrica, la ocupación gratuita de terrenos de propiedad nacional y la compra de los de origen particular conforme a la ley de expropiación de junio de 1894; dichas adaptaciones fueron necesarias para el emplazamiento de receptáculos, depósitos de agua, almacenes, estaciones y edificios que requerían una obra de esta magnitud.

Al no disponerse en nuestro país de una industria de bienes de capital, el gobierno dio un amplio margen a los propietarios de San Ildefonso

¹⁶ Proyecto de túnel para el aprovechamiento de las aguas del río La Colmena en las actuales obras hidráulicas de la fábrica de San Ildefonso; AHA, Aprovechamientos superficiales, caja 3204, exp. 44082, año de 1897, f. 1.

¹⁷ Contrato celebrado por el secretario de Estado y del Despacho de Fomento y Ernesto Pugibet para el aprovechamiento de las aguas del río de La Colmena; AHA, Aprovechamientos superficiales, caja 136, exp. 3183, enero de 1897, f. 45.

so para importar libremente los recursos materiales para llevar a cabo las obras. Cabe señalar que prácticamente se importaba todo: la maquinaria, los instrumentos científicos y los aparatos necesarios para el trazo, la construcción y explotación de las obras.¹⁸ El libre arancel se complementó con la exención de todo impuesto federal al capital invertido en la construcción y reparación de las obras —y si consideramos que las obras hidráulicas debían estar por contrato en un plazo no mayor a dos años, a la empresa le restaban tres años más para no sufragar impuesto alguno—. La celebración de contratos como el anterior es un ejemplo de los mecanismos mediante los que el gobierno federal buscaba fomentar la industria; pero además garantizaba la dotación de infraestructura como caminos carreteros y férreos, puentes, telégrafos y teléfonos, o plantas hidráulicas y eléctricas para abastecer de energía a poblaciones y unidades económicas como haciendas, ranchos u otras fábricas cercanas a la negociación industrial.

El proceso productivo

Actividades para el tejido y acabado de piezas de lana

Las áreas de tejido al interior de la planta de San Ildefonso eran amplias y numerosas. En la década de 1860, una vez desarrollada una serie de mejoras en los telares en Estados Unidos por parte de los hermanos Crompton; a raíz de la mecanización de las tejedurías inglesas con el posterior desplazamiento de los telares manuales por dispositivos mecánicos entre 1850 y 1870; y gracias al nivel alcanzado por las fábricas de lana de Yorkshire en la década de 1890, a la par



Figura 1. Departamento de telares mecánicos, salón "A". Fuente: *Compañía de San Ildefonso, S.A., México, A. Briquet, 1899, s/f.*

de las fábricas británicas de estambre y algodón,¹⁹ San Ildefonso había incorporado buena parte de la tecnología desarrollada en Europa y Estados Unidos (figura 1).

Sin embargo, en San Ildefonso se mantuvieron en funcionamiento telares de mano (figura 2). Lo anterior queda registrado cuando observamos que 33 por ciento de telares empleados en esta fábrica eran de madera y que sus propietarios dispusieron de dos amplios salones para la elaboración de paños.

La diferencia entre este departamento de telares de mano y el de telares mecánicos consistía principalmente en el reducido espacio entre cada telar y la inexistencia de un sistema de transmisiones y poleas que cargara de peso al edificio; por tal razón, era el único de los talleres de telares ubicados en un segundo piso; los demás talleres, por el peso de los telares mecánicos, estaban dispuestos en niveles inferiores o como base de otros salones de producción.

Dentro del proceso productivo, la importancia de los telares de mano se evidenciaba en dos situaciones: primeramente, en el taller de car-

¹⁸ *Ibidem*, fs. 41-43.

¹⁹ Derry T. K. y Trevor Williams, *Historia de la tecnología. Desde 1750 a 1900*, vol. 3, México, Siglo XXI, 1994, p. 850.



Figura 2. Departamento de telares de mano, salón "D". Fuente: *Compañía de San Ildefonso, S.A., México, A. Briquet, 1899, s/f.*

pintería la fábrica disponía de refacciones para estos telares; en segundo lugar, y de más peso, fue la reforma constructiva hecha al edificio donde se encontraba el salón de telares de mano. Durante los trabajos de remodelación de la fábrica, durante la década de 1890, en la bitácora del ingeniero Quevedo se podía observar: "ensanche del actual salón Santa María o de telares de mano en su segundo piso para la instalación de nueva maquinaria de peinado y platura".²⁰ Si bien es cierto que las reformas al edificio no fueron con el propósito, evidentemente, de adquirir más telares de madera, también lo es que dichas modificaciones no contemplaron la desaparición de la maquinaria de madera, lo cual implicaba que aún eran de utilidad para un tipo específico de manufactura. Si observamos los tipos de telares de que se disponía en San Ildefonso —mecánicos, de hierro y de madera—, resulta inevitable pensar que el grado de avance tecnológico entonces vigente estaba obsoleto.

Si tomamos como referencia técnica los telares Jacquard —inventados en la década de 1820—, podemos hacer evidente el retraso tecnológico

²⁰ Acta constitutiva de la Compañía de San Ildefonso. Fábrica de Tejidos de Lana, S. A.; AHA, Aprovechamientos superficiales, caja 815, exp. 11779, diciembre de 1895, f. 107.

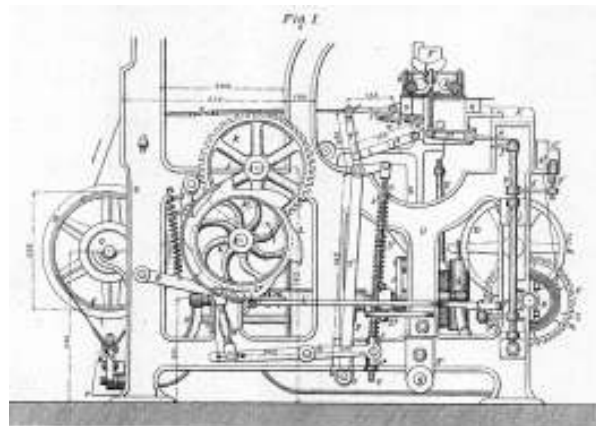


Figura 3. Telar mecánico para paños de lana. Fuente: V.F. Reuleaux, *Tratado general de mecánica*, Barcelona, Francisco Nacente Editor, 1887, lám. 129.

que tenía San Ildefonso en su área de tejeduría; sin embargo, Derry y Trevor Williams puntualizan el hecho de que incluso con las mejoras aplicadas a telares mecánicos, y que tuvieron vigencia a partir del siglo XVIII y hasta finales del siglo XIX, la misma situación prevalecía tanto en las fábricas de Europa y Estados Unidos como en el caso de México. Por otra parte, un cambio de importancia en la tejeduría se dio mediante la introducción del telar automático inventado por J. H. Northrop en 1895;²¹ sin embargo, en San Ildefonso se mantuvo el uso del viejo telar mecánico (figura 3) hasta bien entrado el siglo XX.

Cada uno de los talleres de telares —en la fábrica se contaba con cuatro— abastecía hilos de lana de diferentes calidades. Así, por ejemplo, los salones de telares A y C contaban con telares de poder y se confeccionaban piezas de mantilla, franelas y cobertores; en el salón B, de telares mecánicos, se manufacturaban alfombras, sara-

²¹ Su importantísimo adelanto consistía en un método para cambiar la husada sin necesidad de parar la máquina. Esto se hacía por medio de una especie de tolva o cono invertido que contenía las husadas, pero su funcionamiento implicaba el desarrollo de nuevos dispositivos, entre ellos una lanzadera que se enhebrase por sí misma, y un sistema de operación que no requiriese el movimiento de la urdimbre; véase Derry T. K. y Trevor Williams, *op. cit.*, pp. 851-852.



Figura 4. Departamento de lavado y desengrasado de telas. Fuente: *Compañía de San Ildefonso, S.A., México, A. Briquet, 1899, s/f.*

pes, casimires y muestras; finalmente, el salón D estaba equipado con telares de madera para la confección de paño común.

Una vez elaboradas las diferentes piezas de textil, eran enviadas al departamento de lavado y desengrasado de telas (figura 5), donde se

depositaban en los contenedores (figura 4) para ser lavadas y desengrasadas; es decir, por este medio se retiraban las partículas de sustancias químicas o pegamentos aplicadas durante el proceso de trabajo

El área específica donde se encontraba este departamento, y otros que también detallaremos, estaba junto al departamento de vapor, donde las calderas no sólo proporcionaban energía motriz a algunas secciones de la fábrica, sino también abastecían de vapor a los talleres de tintorería, lavadero de lanas y departamento de lavado para que pudiesen llevar a cabo su actividad. Es de resaltar que la distribución de los generadores de energía motriz que tenía San Ildefonso indica que la maquinaria de mayor capacidad se movía mediante turbinas —las secciones de cardado, hilado y tejido—, mientras las de menor capacidad técnica o que requerían tra-

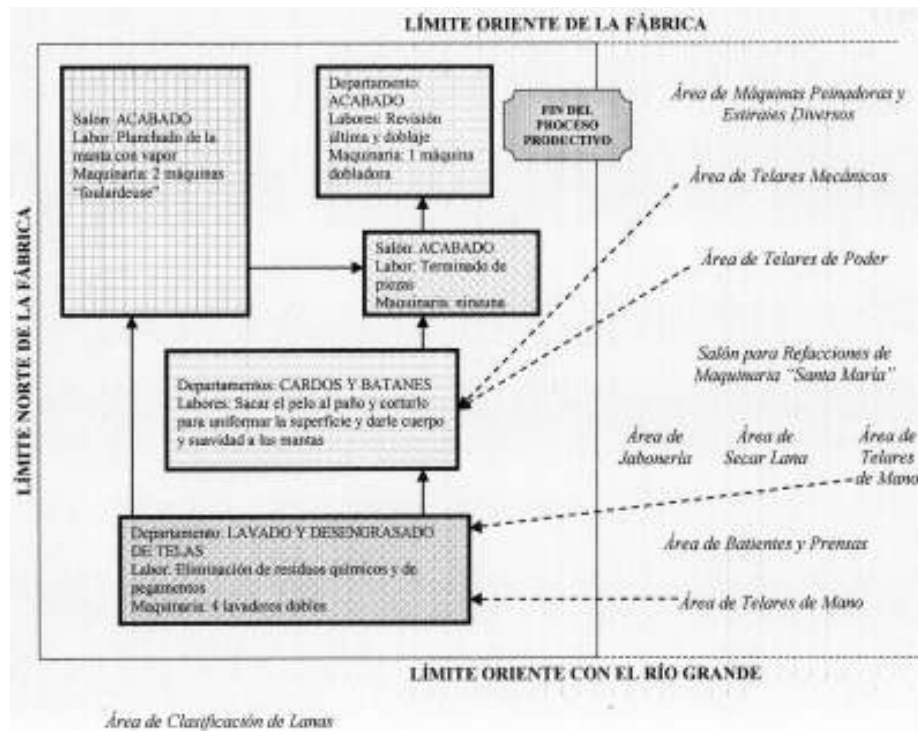


Figura 5. Diagrama del proceso de lavado y desengrasado de telas y terminado de piezas. Elaborado por el autor.



Figura. 6 Máquina *foulardeuse* de acabado. Fuente: *Compañía de San Ildefonso, S.A., México, A. Briquet, 1899, s/f.*

bajos de corte artesanal, así como las áreas que dependían ampliamente del uso del vapor de agua —lavaderos, tintorería, secado—, se dotaban de la energía generada por las calderas. No obstante, también se daba el caso de que el generador de energía fuera la turbina, pero el elemento principal dentro del proceso productivo era el vapor, como se dio en las áreas de la máquina *foulardeuse*, los cardos y batanes.

En la misma figura 5 se establecen los últimos pasos dentro del proceso productivo. La manta de lana, una vez limpia de toda sustancia química, pasaba al proceso de acabado de las piezas que se dividía en dos labores: por una parte los operarios se encargaban del lienzo crudo; por otra, los obreros procesaban los paños teñidos y con dibujos tejidos.

La manta cruda se enviaba a un salón adjunto donde se encontraban las máquinas *foulardeuse*.²² Se colocaba en estas máquinas encargadas de prensar la tela hasta dejarla completamente uniforme a lo largo del lienzo (figura 6). La máquina era semejante a una rotativa, en la que mediante

²² La raíz de la palabra *foulardeuse* es *fouler*, que significa “triturar” o “prensar”, por ello dicha máquina de acabado podía traducirse como “prensa de lienzos de lana”; *Diccionario francés-español, español-francés*, Grijalbo, México, 1980, p. 118.

la aplicación de vapor se planchaba la manta y se mandaba de inmediato al salón de limpiadoras y repasadoras de telas, donde un grupo de mujeres revisaba los lienzos pieza por pieza. La máquina *foulardeuse* se movía con un sistema de poleas que si bien era más sencilla que las de otros talleres de hilados y tejidos que disponían de sistemas más complejos, transmitía el movimiento generado por las turbinas de la fábrica.

Mientras tanto, los paños teñidos o con dibujos eran llevados al departamento de cardos y batanes. Cabe señalar que en el vocabulario del ámbito textil no existe el término “cardo” para una máquina. Más bien se puede pensar que se refiere a la “carda”; no obstante, las funciones que desempeñaba la carda en los textiles se realizaba durante el proceso, y encontramos que es la “acción y efecto de sacar el pelo al paño o fieltro antes de tundirlo”.²³

Es evidente, pues, que estas máquinas denominadas “cardos” sacaban el pelo a los paños, para posteriormente cortarlos a un mismo nivel y así permitir que la tela no mostrara irregularidades en la superficie. Las mantas que requerían se les diera cuerpo y suavidad eran sometidas a la acción de los batanes: la manta se hacía pasar por cilindros giratorios y entre placas de compresión, y la tela así comprimida y regularmente estirada en sus dos dimensiones podía aumentar su espesor y solidez.²⁴ Finalmente la tela se doblaba y colocaba en el centro del salón, y una vez reunido cierto número de lienzos se enviaban al departamento de limpiadoras y repasadoras de telas.

Uno de los espacios más amplios de trabajo estaba reservado para este departamento, que disponía de amplias instalaciones y un cierto orden en la distribución de las máquinas (figura 7). Del

²³ *Diccionario enciclopédico Quillet*, t. II, Cumbre, México, 1979, p. 436.

²⁴ *Ibidem*, p. 54.



Figura 7. Departamento de cardos y batanes. Fuente: *Compañía de San Ildefonso, S.A., México, A. Briquet, 1899, s/f.*



Figura 8. Salón de limpiadoras y repasadoras de telas. Fuente: *Compañía de San Ildefonso, S.A., México, A. Briquet, 1899, s/f.*

122 |

lado izquierdo, en primer término puede apreciarse un batán, seguido de un cardo que guarda mucha similitud con la carda, y frente a éstos los motores que se unían a las máquinas por medio de árboles de transmisión sostenidos por las estructuras de hierro y madera del edificio, que les daban movimiento mediante el uso de turbinas. Los espacios para la circulación de manufacturas y de los operarios complementaban el departamento.

Como ya se dijo, la manta cruda y teñida llegaban al departamento de limpiadoras y repasadoras de telas. Aquí, sin el uso de tecnología alguna un grupo de obreras, con el apoyo de grandes mesas y soportes de madera verticales, hacían una minuciosa revisión de los lienzos para reparar posibles roturas o desigualdades en la superficie de la tela: todo aquello que las máquinas, por su trabajo continuo, no podían resolver. En la figura 8 se aprecia el trabajo de estas mujeres artesanas, que por parejas daban los últimos toques a la manta de lana. Este aspecto es interesante, pues a partir de estas imágenes puede verse a la máquina como objeto principal en cada uno de los departamentos; sin embargo, cuando el área no está mecanizada o la máquina requiere del conocimiento y la acción de un

operario para funcionar, el trabajador es el elemento primordial, lo cual evidencia la importancia que tenía al interior del proceso productivo de San Ildefonso la participación de hombre y máquina; también es relevante la interacción entre artesanos, obreros, y herramientas mecánicas y manuales para el funcionamiento de esta fábrica textil.

El control de calidad en esta fábrica queda de manifiesto con una última revisión de los productos. En el departamento de acabado se realizaba una última revisión antes de doblar la manta para su almacenamiento y posterior distribución. La figura 9 muestra la interacción de los recursos



Fuente 9. Departamento de acabado. Última revisión y doblaje. Fuente: *Compañía de San Ildefonso, S.A., México, A. Briquet, 1899, s/f.*

mecánicos y artesanales al interior de un mismo departamento. Por un lado, un par de mujeres obreras revisan una alfombra sostenida mediante una estructura de madera; por otro, bajo el cuidado de un operario la manta se dobla con la ayuda de una máquina especial. Finalmente, los productos se almacenaban a la espera de la llegada del ferrocarril de Monte Alto, medio de transporte por el que la mercancía se distribuía a los mercados regionales o a la ciudad de México.

Consideraciones finales

Cabe destacar que la interpretación elaborada de este proceso productivo está mayoritariamente apoyada en documentos escritos y gráficos; al no poder acceder a la experiencia del interior de la fábrica mediante la historia oral de los personajes involucrados directamente en ese proceso productivo, se corre el riesgo de incurrir en errores; sin embargo, el ejercicio aquí realizado es

una aportación al análisis de fuentes históricas que mantienen hasta nuestros días un registro del posible modelo de producción que se desarrolló en un momento histórico específico de la industria mexicana. De igual forma deseo precisar que la reconstrucción histórica de este proceso productivo se elaboró de manera puntual etapa por etapa, sacrificando un análisis más profundo debido al manejo metodológico de las fuentes; la intención fue mostrar que a partir de documentos de carácter técnico es posible reconstruir un proceso productivo en determinado momento de la historia industrial en México. Al mismo tiempo, considero que el modelo de análisis aquí presentado puede aplicarse a otros casos, lo que permitirá en un futuro, contar con los elementos necesarios para realizar un análisis más profundo sobre la transformación de las fábricas textiles durante el siglo XIX, y posteriormente hacer estudios comparativos a escala regional, nacional e internacional.



Guido Moebius y Las Fábricas Apolo. Un industrial alemán en Monterrey

124 |

De la arquitectura industrial que hoy subsiste en el estado de Nuevo León, y de manera particular en la ciudad de Monterrey, cabe destacar aquella promovida por particulares de origen extranjero que tomaron residencia permanente, e incluso adoptaron la nacionalidad mexicana, a fin de asentar sus negocios de manera definitiva en la ciudad. Los principales empresarios extranjeros eran ingleses, estadounidenses y alemanes; estos últimos destacaron en los ramos de la siderurgia, la cerveza y el vidrio. Lamentablemente, la mayoría de estas industrias han desaparecido sin dejar la impronta de su paso. El mazo del progreso deja recaer su fuerza en los viejos inmuebles, respetando únicamente aquellos cuya imagen proyecta el pasado que están destruyendo.

La presente investigación aborda precisamente una de las empresas más versátiles que surgieron a finales del siglo XIX en la ciudad de Monterrey: Las Fábricas Apolo, y concentraremos nuestra atención en la persona cuya visión emprendedora dejó un legado en piedra y una historia dispersa. Su herencia es el edificio principal de Las Fábricas Apolo, también conocido como La Droguería Apolo, inmueble objeto de nuestro estudio e indiscutiblemente ligado a la historia del hombre que ordenó su construcción: Guido Moebius, empresario alemán que fincó su residencia definitiva en la ciudad de Monterrey.

No debe olvidarse que la existencia de un inmueble está cimentada en la proyección de la idea de una persona; no se trata de una masa compuesta únicamente de piedra, cemento y acero que alberga un espacio productivo. Es culminación de esfuerzos y concepto visual del periodo que lo engendra. La historia de un inmueble debe ser

* Dirección de Preservación de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico-Conarte, Nuevo León.

** Centro INAH Nuevo León.

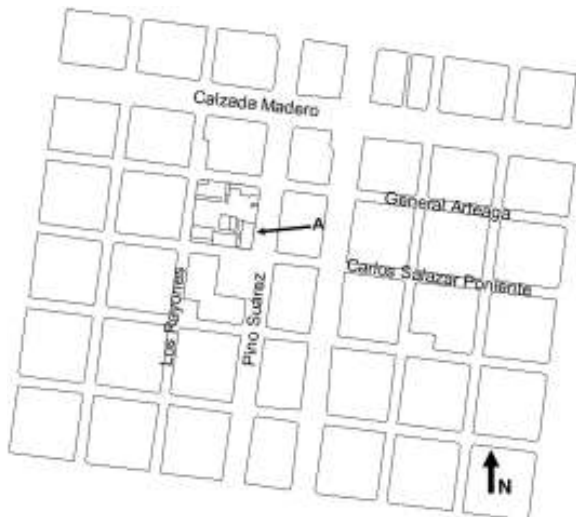


Figura 1. Ubicación del antiguo almacén de Las Fábricas Apolo. Dibujo de Enrique Tovar.

valorada y entendida no sólo en su función estética, sino en la historia de quienes promovieron esa expresión, aspecto que determina su significado simbólico y valor patrimonial. En última instancia, son los promotores de la construcción del inmueble quienes se revelan al momento de escribir sobre un edificio cualquiera, y en este caso Las Fábricas Apolo son inherentes a la figura del alemán Guido Moebius.

El conjunto industrial de Guido Moebius ocupaba manzana y media; sin embargo, hoy sólo existe el gran almacén con frente a la avenida Pino Suárez, construido en 1893 y donde se expendían los productos farmacéuticos fabricados por Moebius. Dicho inmueble se encuentra sobre la calle Pino Suárez esquina con Carlos Salazar Poniente (figura 1). En nuestros días el edificio presta servicios de hospedaje bajo la denominación social de La Mansión Villa Real, además de un local dedicado al préstamo llamado PRESTA Fácil (figura 2).

El inmueble en cuestión está registrado en el *Catálogo de Monumentos*, con núm. de inv. 0016.¹ La información técnica señala que el edificio

¹ *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles*. Nuevo León, t. IV, México, INAH, 1985, pp. 1729-1730.



Figura 2. Hotel La Mansión Villa Real. Fotografía de Enrique Tovar, 2007.

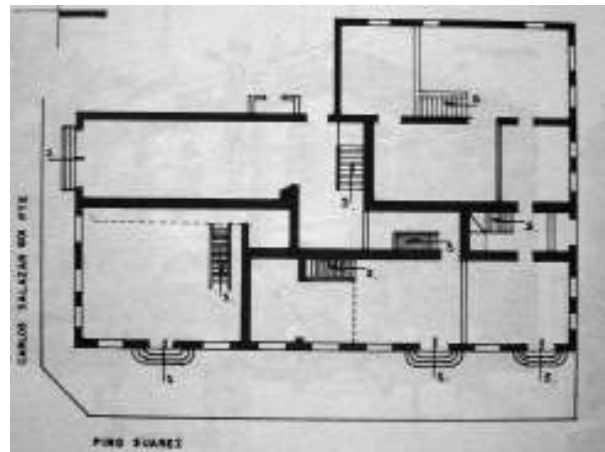


Figura 3. Plano del antiguo almacén de Las Fábricas de Apolo. Fuente: *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles*. Nuevo León, op. cit..

conserva su antigua fachada, aunque su patrón arquitectónico al interior fue seriamente modificado para adecuarse a nuevas necesidades. El plano de la planta baja levantado en 1985 (figura 3) apenas permite observar, además de las múltiples alteraciones, los gruesos muros de sillar originales. El edificio cuenta además con entrepisos de pasta, cubierta de losa y una fachada de ladrillo aparente.

En 1904 circuló en la ciudad de Puebla una propaganda que anunciaba Las Fábricas Apolo, S. A., Monterrey, N. L., en la cual se reproduce la imagen del almacén principal (figura 4) que se



Figura 4. Almacén La Droguería Apolo, 1904. Fuente: Gerardo Zapata Aguilar, "El Amigo del Hogar", en "Diccionario histórico de Monterrey" (Trabajo inédito).



Figura 5. Almacén La Droguería Apolo, 1904. Fuente: revista *El Amigo del Hogar*, 1904.

había publicado en la revista *El Amigo del Hogar*, que circulaba en la ciudad de México² (figura 5).

Mucha es la fidelidad que guardan estas imágenes con el almacén; sólo omiten la presencia de los crecidos árboles que flanqueaban al edificio. Un dato interesante es que en cada esquina del techo fueron colocadas dos astas para izar las banderas de México a la izquierda y Alemania a la derecha.³

Acaso esta fotografía del almacén cercana al año 1905 (figura 6) sea todavía más antigua y haya sido tomada como base para las ilustraciones publicadas tanto en Puebla como en la ciudad de México. En ella se alcanza a leer: "1893. Guido Moebius. Fábricas Apolo". El almacén no experimentaría muchas modificaciones hasta la década de 1950, cuando entró en franco declive. La alteración de la fachada principal y laterales del antiguo almacén no han sido del todo agresivas, se ha adaptado a las necesidades actuales sin perder la identidad de su construcción original. Los marcos de las ventanas superiores e inferiores han sido



Figura 6. Almacén Las Fábricas Apolo, ca. 1905.



Figura 7. Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, ca. 1984. Fuente: Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) del INAH.

² *El Amigo del Hogar*, Dresden, F. Emil Boden, 1904, s/p.

³ Cuando la fábrica de Guido Moebius fue fundada, Alemania era un imperio (1871-1918), y su bandera constaba de tres franjas horizontales con los siguientes colores: negro, blanco y rojo.



Figura 8. Hotel La Mansión Villa Real, Fotografía de Enrique Tovar, 2007.



Figura 9. Remate con fecha de 1893, ca. 1905.

modificados. La simetría que le daban sus dos accesos principales también fue cambiada, respetando únicamente uno de ellos y abriendo uno más. La balaustrada original del almacén fue readaptada para hacer cuartos nuevos (figura 7).

Cabe señalar que en la década de 1980 el inmueble fue sede de la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos,⁴ actualmente es un hotel y tiene espacios comerciales en sus bajos (figura 8). El remate principal se ha respetado, aunque ha perdido la información que daba cuenta del nombre de la fábrica, su dueño y el año de fundación. Actualmente conserva una placa metálica donde se inscribe el año de 1890 (figura 9) y

⁴ *Catálogo de Monumentos...*, *op. cit.*



Figura 10. Remate con fecha de 1890. Fotografía de Enrique Tovar, 2007.



Figura 11. Fachada sur, ca. 1905.

no el de 1893 (figura 10), como se señalaba originalmente en referencia al año de fundación de Las Fábricas Apolo.

En relación con la fachada lateral, cuyo frente da a la actual calle Carlos Salazar, sufrió la alteración de sus vanos inferiores: originalmen-



Figura 12. Fachada sur, ca. 1984. Fuente: Fototeca de la CNMHINAH.



Figura 13. Fachada sur. Fotografía de Enrique Tovar, 2007.

te eran cinco ventanales (figura 11), y a partir de la década de 1980 dos de ellos fueron transformados en un amplio acceso (figura 12). Cuando se reacondicionó como hotel, la entrada quedó reducida a una pequeña puerta para el personal (figura 13).

Así, los requerimientos humanos dejan una impronta en los edificios que se levantan y que con el tiempo se modifican, como sucede con buena parte de las construcciones del país, donde la necesidad del espacio se une a la necesidad de la conservación; es justamente este último punto, que comprende no sólo la historia de su proyección sino también de las personas que lo planearon, lo que permite acercarnos al bien inmueble con valor arquitectónico, artístico e histórico.

Lo extraordinario de un hombre ordinario

Monterrey ha probado ser tierra de hombres emprendedores, sean nacidos en ella o no. Gente industrial que ha dejado huella a su paso y en su andar ha transformado la ciudad. Uno de esos hombres fue Alfred Guido Moebius Giessner, mejor conocido como Guido Moebius (figura 14). Joel Rocha reconoció esa característica industrial en Moebius cuando, en una misiva del 22 de marzo de 1944, escribía:

Uno de los pioneros a quienes Monterrey debe mucho de su actual prosperidad industrial: don Guido Moebius. Él figuró prominentemente en aquel grupo esforzado de industriales emprendedores y dinámicos que hace cincuenta años iniciaron la transformación de nuestra ciudad y cimentaron sólidamente este progreso que ahora es orgullo de todos. [Moebius] dio fama y prestigio a Monterrey.⁵

Esta afirmación no es gratuita; Las Fábricas Apolo era una de las ocho grandes industrias que había en Monterrey hacia 1900, en función del número de sus empleados; y entre 1933 y 1942 estaba considerada una de las empresas alemanas

⁵ Archivo Histórico Municipal (AHM), Contemporáneo, vol. 67, exp. 1, s/f.



Figura 14. Retrato de Alfred Guido Moebius Giessner. Agradezco a Amehd Valtier y Edmundo Derbez García el haberme proporcionado la imagen.

más importantes del país, con base en su capital social.⁶ ¿Pero quién era este personaje de finales del siglo XIX, que con esfuerzos materializó sus sueños? Alfred Guido Moebius Giessner nació el 18 de agosto de 1860 en Chursutz, Alemania, sus padres fueron Kart Wilhelm Möbius Rossberg y Laura Paulina Giessner Fährmann. Ignoramos la fecha de su llegada a México y menos aún si intentó radicar en Estados Unidos; es muy probable que se internara al país en 1890 o un poco antes. Su primer destino fue Ciudad Lerdo, Durango, donde conoció y se casó con María de la Luz Poinso Reyes, el 30 de enero de 1891.⁷ Debió permanecer

⁶ Brígida von Mentz, "Las empresas alemanas en México (1920-1942)", en *Los empresarios alemanes, el tercer reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, México, CIESAS, 1988, t. I, p. 206.

⁷ María de la Luz Poinso Reyes, conocida en su familia como *tía Lucita*, nació en la ciudad de Durango el 19 de mayo de 1872 y murió en Monterrey en 1958.



Figura 15. Primer establecimiento de Las Fábricas Apolo. Fuente: *El Amigo del Hogar*, 1904

algunos meses en esta entidad hasta que resolvieron trasladarse a Monterrey en 1892,⁸ lugar donde nacieron sus cuatro hijos: Laura, Augusta Elsa, Melanie y Guido Otto Moebius.⁹

La presencia de Guido Moebius en la industria regiomentana se remonta al año de 1893, cuando establece su negocio en una pequeña casa de la ciudad, que lamentablemente no ha podido ser ubicada (figura 15). Desde sus inicios se dedicó a la producción de productos higiénicos y medicinales. En una frase promocional para la pasta dentífrica "El Consuelo de los niños", publicada en su revista *El Amigo del Hogar* (1904), Moebius refiere que vendía ese producto desde hacía diez años. A partir de esa fecha el crecimiento de su incipiente empresa lo llevaría a emprender distintas actividades mercantiles, aunque la más importante fue la elaboración y venta de productos medicinales.

⁸ Certificado de Residencia. 21 de abril de 1944. AHM, Contemporáneo, vol. 67, exp. 1.

⁹ Laura Moebius Poinso nació el 2 de diciembre de 1892 y murió el 8 de enero de 1990 en Merano, Italia; Augusta Elsa Moebius Poinso nació el 20 de noviembre de 1895 y murió el 21 de diciembre de 1982 en Hamburgo, Alemania; Melanie Moebius Poinso nació el 17 de marzo de 1900 y murió el 29 de abril de 1972 en la misma ciudad de Monterrey; Guido Otto Moebius Poinso nació el 24 de abril de 1906 y murió el 13 de octubre de 1990 en la misma ciudad de Monterrey.

Esta particular preferencia de Guido Moebius estaba acorde a la tradición farmacéutica alemana. Los germanos habían destacado desde el siglo XVIII en la industria química, y a finales del XIX habían creado importantes complejos industriales de colorantes artificiales y productos farmacéuticos:

La industria química —alemana— contaba ya con notables inventos y adelantos desde el siglo XVIII, sobre todo respecto a fertilizantes y vacunas, pero no es sino hasta fines del siglo XIX cuando se crean en Alemania importantes complejos industriales de colorantes artificiales —al descubrirse las anilinas— y de productos farmacéuticos. Es en esta época, entre 1871 y 1913, que se fundan las firmas Bayer, Hoechst, Merck, Meister Lucius, Boeringer, Anilinwerke Berlin, etcétera.¹⁰

Casi de manera inmediata a la instalación de su primer local, Guido Moebius se dio a la tarea de construir una fábrica al noroeste de la ciudad, adquiriendo para tal propósito dos manzanas que lindaban con la Calzada Unión y la Calzada del Progreso (hoy avenida Madero y Pino Suárez, respectivamente). La fecha de terminación de tales instalaciones industriales no es conocida, tampoco el nombre del arquitecto que la levantó. El año de 1893 marcada en el remate del gran almacén indicaba el inicio de sus actividades comerciales. Hacia 1895 sus fábricas elaboraban velas, cerillos, jabones, betún, tintas, perfumes y chicles;¹¹ la presentación de estos últimos era “en forma rectangular de aproximadamente 3 x 1.5 cm, envueltos en un papel amarillo; en sus costados tenía impreso la leyenda ‘Apolo’ ”.¹²

¹⁰ Brígida von Mentz, *op. cit.*, p. 21.

¹¹ Isidro Vizcaya Canales, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey (1867-1920)*, Monterrey, Librería Tecnológico, 1971, p. 85.

¹² Martiniano Garza de la Cruz, *Historia del Teatro Apolo (1935-1992)*, Ciudad Anáhuac, Editora González (Sembrando

Cuando el general Porfirio Díaz viajó a la ciudad de Monterrey en 1898, se programó el recorrido por algunas pujantes industrias regiomontanas, entre ellas Las Fábricas Apolo; cuya visita se efectuaría al tercer día de su llegada.¹³ Uno hubiera esperado que la visita fuese a Las Fábricas Apolo, el más importante conjunto industrial que entonces poseía Moebius, pero no fue así: el presidente de la república fue conducido a la fábrica de bujías esteáricas y de cerillos, que también perteneció a Guido Moebius.

Aquí, como en todos los demás establecimientos industriales, mostró el señor Presidente marcadísimo interés en seguir las múltiples fases de manufactura, desde el primer tratamiento que sufren las materias primas hasta el final de esas operaciones que, realizadas por máquinas ingeniosas, son la demostración palpable de la facultad creadora del hombre cuando se juntan, con discernimiento y actividad previsoras, el capital y el trabajo. Para no entrar en detalles sobre la empresa del señor Moebius, que proporciona ocupación a un crecido número de obreros, basta indicar que el capital invertido en ella era, hace muy poco tiempo, de dieciocho mil pesos y ha sido aumentada a más de cien mil.¹⁴

Su industria había sido favorecida por la exención de impuestos, política ofrecida por el general Bernardo Reyes a las compañías que invirtieran su capital en el estado, circunstancia que generó la

Cultura Popular, 1), 2002, p. 18. En 1950 “tres chicles de menta que, por medio de ingeniosa maquineta las Fábricas Apolo, de don Guido Moebius, expedían en toda la ciudad, se metía un centavo por la rendija de la máquina (precursora de los futuros ‘solo-serve’) y zás, salía una larga y aplana pastilla del muy afamado chicle de don Guido. Y todavía había quien, por economizar el centavo, introducía una rondana en vez de la democrática moneda”.

¹³ José P. Saldaña, *El general Don Porfirio Díaz en Monterrey. 1898*, Monterrey, Administración Municipal de Monterrey, 1990.

¹⁴ *La visita del señor presidente de la República General Porfirio Díaz a la ciudad de Monterrey, en diciembre de 1898*, Imprenta y litografía de Ramón Díaz S. en C. Monterrey, 1899, p. 59.

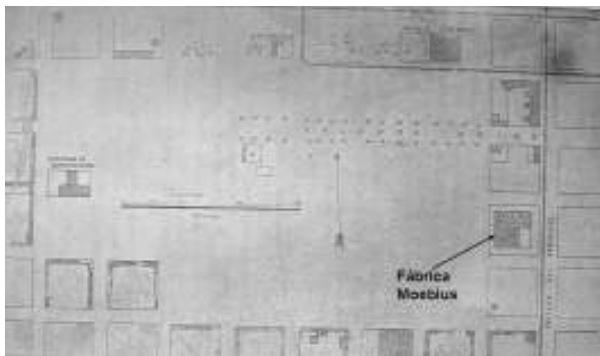


Figura 16. Ubicación de Las Fábricas Apolo en 1899. Fuente: Archivo General del Estado de Nuevo León.

adhesión del empresario al régimen y así lo manifestaría años más tarde, cuando firmó junto con otros empresarios un desplegado para manifestar su apoyo a esa política pro-empresarial.¹⁵ Cabe señalar que en 1898 Guido Moebius ya había terminado su empresa en la Calzada del Progreso, como se manifestaba en el programa del “simulacro de guerra” que realizarían en un llano: “la calzada Unión desemboca en el mismo (llano), casi en la parte media de la cabecera oriental, y a la izquierda de ella está la fábrica de Moebius a que se hace referencia en las explicaciones, que es un edificio de dos pisos” (figura 16).¹⁶

Las Fábricas Apolo

Del complejo industrial creado por Guido Moebius sólo sobrevivió el almacén de Las Fábricas Apolo, nombre adoptado por los distintos productos que se elaboraban en los espacios de la manzana. El frente del almacén abarcaba poco más de la mitad del frente de la manzana sobre la Calzada del Progreso; el resto era ocupado por una barda de ladrillo y reja de forja que llegaba a la esquina y delimitaba el jardín de la casa de Guido Moebius (figura 17). La casa de estilo cali-

¹⁵ Archivo del Congreso del Estado de Nuevo León, *Periódico Oficial*, núm. 27, abril 3 de 1903.

¹⁶ José P. Saldaña, *op. cit.*, p. 68.



Figura 17. Almacén Las Fábricas Apolo y casa de Guido Moebius, ca. 1905.

forniano debió ser construida al mismo tiempo que las fábricas; ocupaba la esquina nororiente y su frente daba al norte, por la calle General Arteaga. La propiedad estaba integrada al conjunto fabril; si bien el jardín permitía crear cierta atmósfera de privacidad, lo cierto es que la parte posterior de la propiedad daba al centro de los edificios industriales. Así de cerca manejaba sus negocios Guido Moebius.

Existe una fotografía de aproximadamente 1905 —seguramente realizada por la misma persona que tomó las imágenes del almacén, su frente y la casa en ese mismo año—, así como una imagen publicada en la revista *El Amigo del Hogar*, que dan cuenta de la ubicación de la casa con respecto a las fábricas (figuras 18 y 19). Lamentablemente la casa ya no existe, como muchas otras de la ciudad de Monterrey, y en nuestros días el espacio corresponde al de una tienda de artesanías construida recientemente.

No es posible precisar qué áreas estaban dedicadas a la empresa farmacéutica, a la elaboración de chicles, fósforos, velas o perfumes. Lo que sí es apreciable es el espacio productivo, construido en torno al centro de la manzana; es decir, los edificios industriales estaban comuni-



Figura 18. Casa de Guido Moebius, ca. 1905.



Figura 19. Casa de Guido Moebius. Fuente: *El Amigo del Hogar*, 1904.

cados por un gran patio, al que estaba integrada incluso la casa de Guido Moebius (figura 20). La manzana limitaba al oriente con la calzada del Progreso (hoy avenida Pino Suárez), al poniente con la calle de los Rayones, al sur con la calle de Juan Marichalar (hoy Carlos Salazar) y al norte con la calle de Arteaga. Los dos inmuebles más

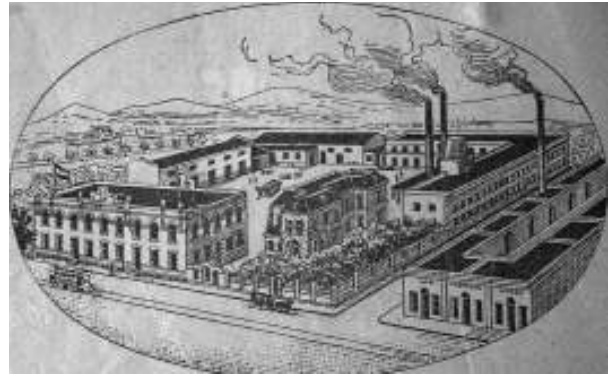


Figura 20. Conjunto industrial Las Fábricas Apolo. Fuente: *El Amigo del Hogar*, 1904.

sobresalientes del conjunto industrial —presentados en un grabado de la revista *El Amigo del Hogar*— eran el almacén y la casa de Moebius; después de éstos los otros edificios son mostrados de manera austera.

El conjunto estaba formado, a saber, por un gran edificio de dos pisos en forma de escuadra, que cerraba los extremos norte y poniente de la manzana; de él sobresalían dos chimeneas adheridas en el edificio norte, mismas que pueden apreciarse en la fotografía de 1905 que muestra la casa de Moebius. Al sur y al poniente, dos naves industriales cerraban el espacio productivo de Las Fábricas Apolo, cerrando al norte con el ya mencionado almacén y casa de Moebius. Esta distribución permitía la comunicación de un espacio con otro, del área de producción con la de embalado y de ésta con el almacén y el resto de los departamentos; por supuesto, permitía además la interacción social entre empleados, obreros y propietario. Cabe agregar que sólo se distinguen dos accesos al patio, uno al sur por la calle Marichalar, entre el almacén y una de las naves industriales; y el otro al oriente por la calzada del Progreso, entre el almacén y la casa de Guido Moebius. Ignoramos hasta qué punto se mantuvo la fidelidad al interpretar la perspectiva del conjunto industrial de Moebius en la

revista *El Amigo del Hogar*, pues las fotos del almacén y la casa de Guido, ambas de alrededor de 1905, demuestran que al menos éstas fueron dibujadas de manera muy fidedigna.

Un detalle que no debe ser ignorado en la ilustración es que la manzana ubicada al norte del conjunto también parece haber sido propiedad de Guido Moebius, pues en el frente que daba a la calzada del Progreso tiene una leyenda que dice: Las Fábricas Apolo. Este conjunto arquitectónico de una planta abarcó toda una manzana; estaba distribuida alrededor de un patio, y entre sus elementos sobresalientes debe mencionarse la alta chimenea (figura 20).

Una sucursal en México y su revista: *El Amigo del Hogar*

Hacia 1904 Guido Moebius abrió una sucursal de Las Fábricas Apolo en la ciudad de México, en República de El Salvador 25-A, si bien dejaría de operar en la década de 1950, y para la promoción de sus productos farmacéuticos el propietario hacía editar en Dresden, Alemania, una revista titulada *El Amigo del Hogar* (figura 21). Su contenido, además de promocionar sus medicinas, ofrecía novelas por entregas, mensajes moralizantes, consejos de salud, remedios caseiros y hasta instantes de esparcimiento. Al parecer se publicó solamente un número, pues aun cuando se han consultado dos ejemplares, el contenido es el mismo y no presenta secuencia numérica.

El contenido también invita directamente al lector a solicitar cualquier producto que no encuentre en la casa matriz de Monterrey, donde incluso le ofrecen, previa solicitud, el envío de un elegante catálogo ilustrado.

Los productos de Las Fábricas de Apolo se



Figura 21. *El Amigo del Hogar*, 1904. Fotografía de Enrique Tovar.

distribuían por toda la república,¹⁷ puesto que en la citada revista se mencionan cartas de Acapulco, Guerrero, y Tuxpan, Veracruz, aunque también llegaba correspondencia de Michoacán y Puebla.¹⁸ Gracias a una queja presentada por Otto Moebius a raíz de cobros indebidos por parte de César Cerón, quien se hacía pasar por cobrador de Las Fábricas Apolo, tenemos conocimiento de ventas realizadas en Aguascalientes y Jalisco.¹⁹

¹⁷ "Álbum de aniversario de la fundación de la ciudad de Monterrey, N. L.", en J. A. Cruz (ed.), *Monterrey Industrial*, Monterrey, 20 de septiembre de 1946, s/p.

¹⁸ Gerardo Zapata Aguilar, *op. cit.*

¹⁹ AHM, Civil, vol. 599, exp. 12, núm. 84, 12 de noviembre de 1934.



Figura 22. Productos farmacéuticos de Las Fábricas Apolo. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Monterrey.

Los productos farmacéuticos de Las Fábricas Apolo

La variedad de productos farmacéuticos elaborados en Las Fábricas Apolo, y anunciados en *El Amigo del Hogar*, centraba su atención en padecimientos no graves pero de constante frecuencia entre la población: enfermedades infecciosas y crónicas, dolores de cabeza, estómago, muelas, musculares, fiebres, resfriados e inflamaciones, sin faltar tratamientos para curar enfermedades más graves como los tumores, el cáncer y la sífilis (figura 22).

Buena parte de sus productos aparece como panacea para todos los males, y de los 30 productos ofrecidos sobresalían particularmente tres: el “Té maravilloso del capuchino”, que tenía el poder de prevenir y curar tanto afecciones cutáneas como enfermedades internas, 19 males en total; rebasado con facilidad por la “Sal de fruta” que combatía 26 males; pero el que proporcionaba mayores beneficios era el “Emplasto universal de Guido Moebius”, que prometía curar “todas las enfermedades, como llagas, granos, heridas, tumores, escrófulas,²⁰ úlceras, al-

²⁰ Inflamación de ganglios acompañada de debilidad.

morranas interiores y exteriores, fistulas, lobanillos,²¹ diviesos,²² uñeros, panadizos,²³ bubones,²⁴ cáncer y erupciones sifilíticas. Extrae el veneno de los animales ponzoñosos y rabiosos aplicándolo en el acto. Quita también los ardores y cura las quemaduras”.

Es interesante observar que mientras anunciaba medicamentos que atacaban una serie de afecciones relacionadas entre sí, como el “Pectoral balsámico de Moebius”, que remediaba “la tos, los resfriados, la bronquitis, ronquera, pérdida de la voz, irritación de la laringe y de las fauces y todas las afecciones de los pulmones y vías respiratorias”; había otros que curaban males que carecían de conexión, tal era el caso del “Jarabe compuesto de hipofosfitos”, que curaba desde tisis, bronquitis y asma, hasta anemia, impotencia y epilepsia.

De las preparaciones medicinales anunciadas en la revista, pocas atacaban un malestar en específico: “Traidme, la regularizadora femenina”, fue una de ellas y permitía “fortalecer los órganos gestatorios de la mujer”; a este producto se añadía el “Específico contra la tenia”, que permitía una pronta expulsión de este parásito. Cosa por demás notable es que existieran tres medicamentos para combatir la gonorrea: “La alpinola Moebius”, las cápsulas “Mimi” y el “Té azteca de Moebius”, cuyo empleo se recomendaba en conjunto para mejores resultados, además de invitar a “llevar una vida arreglada”.

El *Amigo del Hogar* también se ocupaba del aspecto estético; para los caballeros recomendaba su “Tónico vegetal Kussmatl”, “preservativo seguro contra la calvicie prematura y el encaneci-

²¹ Tumor superficial formado en la cabeza y en algunas partes del cuerpo.

²² Tumor inflamatorio pequeño y puntiagudo que se forma en la piel.

²³ Inflamación aguda del tejido celular de los dedos.

²⁴ Tumor purulento y voluminoso.



Figura 23. *El Amigo del Hogar*. "Periódico especial de Señoras y Señoritas, de mucha utilidad en toda casa de familia", Monterrey, 1 de mayo de 1926. Fuente: Gerardo Zapata Aguilar, "El Amigo del Hogar", en "Diccionario Histórico de Monterrey" (mecanoescrito).

miento", de la misma manera actuaba su "Loción de hielo", que evitaba la caída del cabello y, por si fuera poco, también quitaba el dolor de cabeza. Además de este último, había otros cinco productos con la cualidad de eliminar este frecuente padecimiento: el "Té maravilloso del capuchino", la "Sal de fruta", el "Linimento Quita-dolor de la Bruja", la "Quinabromina", y las "Obleas de Moebius", siendo los dos últimos preparados específicamente para esta dolencia. Para las damas ofrecía una amplia variedad de jabones de tocador y medicinales, así como talcos y pastas dentífricas, aguas de colonia, aguas para tocador, pomadas, cosméticos, aceites, cremas y lociones.

En cuanto a la preparación de sus productos, ésta era muy diversa y comprendía desde remedios caseros como la "Sal de fruta" hasta las preparadas "científicamente" como la "Quinabromina" y el jarabe dentífrico "El consuelo de los niños", inventados por el "eminente Dr. Soltmann", profesor de la Universidad de Leipzig, y director del Gran Hospital para Niños de la misma ciudad alemana; o el "Jabón Apolo, examinado y aprobado por el Dr. Lassar de Berlín", pasando naturalmente por los "hábiles farmacéuticos y químicos" que laboraban en Las Fábricas Apolo.

Por otro lado, también circuló en Monterrey una publicación periódica. Se anunciaba como "Periódico especial de Señoras y Señoritas, de

mucha utilidad en toda casa de familia". Fue registrado el 6 de junio de 1925 como artículo de segunda clase;²⁵ es decir, empezó a circular a partir de ese año y se editó "quincenalmente apareciendo los días 1º, y 16 de cada mes".²⁶ Se trataba de *El Amigo del Hogar*, una publicación que circulaba en Monterrey²⁷ y la ciudad de México, y quizá por tal motivo Las Fábricas Apolo se anunciaron con poca frecuencia en los periódicos que circularon en aquella ciudad nortea (figura 23).

También vale la pena acotar que Moebius prestó sus servicios a la comunidad teutona de la ciudad de México si la ocasión así lo requería. Por ejemplo, cuando el director del Colegio Alemán, doctor Max Dobroschke, introdujo nuevas disposiciones educativas, siendo una de ellas la de realizar excursiones mensuales para sus alumnos a partir de 1913,²⁸ Guido Moebius dispuso que uno de los camiones de Las Fábricas Apolo, de la ciudad de México, sirviera de transporte para los estudiantes (figura 24).

El Teatro Apolo

Además de haberse extendido a la ciudad de México, las actividades comerciales de Guido Moebius, también abarcaron el norte del estado, específicamente hacia el recién creado municipio de Anáhuac. Apenas un año después de su fundación (5 de mayo de 1933), Moebius "decidió comprar unos terrenos frente a la plaza principal, y hacia fines de 1934 inició la construcción

²⁵ Gerardo Zapata Aguilar, *op. cit.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem*, "[...] hoy su valor radica en ser uno de los pocos ejemplos de los diseños artísticos del periodismo nuevoleonés, pues su elegante diseño estilo *art nouveau* es una aportación importante en el marco de la historia y evolución del arte gráfico en Monterrey".

²⁸ Brígida von Mentz, "El Colegio Alemán en México (1894-1942)", en *Los empresarios alemanes...*, *op. cit.*, t. II, p. 207.



Figura 24. Camión de Las Fábricas Apolo. Fuente: Brígida von Mentz, "El Colegio Alemán en México (1894-1942)", en *Los empresarios alemanes...*, op. cit.

de unas bodegas" y oficinas,²⁹ éstas fueron rentadas por los hermanos Antonio y Adolfo Rodríguez (dueños de cadenas de cines), quienes adaptaron el lugar para teatro y cine, colocando en su remate las letras GM (Guido Moebius), visibles todavía en 1998.³⁰

En forma verbal se estableció el convenio de que en la parte de atrás y superior del edificio se instalaría el nombre de Teatro Apolo, esto en forma gigantesca y con mayúsculas [...], como buen comerciante, el señor Moebius lograba la publicidad de su fábrica de chicles, además, he ahí el porqué del nombre.³¹

El teatro se inauguró el 8 de marzo de 1935 con gran asistencia del público, y a lo largo de su

²⁹ Martiniano Garza de la Cruz, op. cit., p. 17.

³⁰ *Ibidem*, p. 42.

³¹ *Ibidem*, p. 19.

existencia se presentaron cantantes y actrices como Toña *La Negra*, Las Hermanas Águila, Pedro Vargas, Virginia Fábregas, Emilio Tuero, Amparo Montes, Tito Guízar, Joaquín Pardavé, Cuco Sánchez y otras famosas figuras (figura 25).³²

Con la entrada de México a la Segunda Guerra Mundial, el hijo de Guido Moebius fue arrestado y su familia se vio obligada a vender los muebles del cine para sufragar sus gastos; el mobiliario fue adquirido por Federico González, quien a su vez lo vendió a Fortunato Montemayor Lozano, quien compró también el inmueble en 75 mil pesos.³³ Poco después el cine volvió a dar funciones hasta que cerró sus puertas, el 5 de abril de 1992.³⁴

Un periodo difícil: la Segunda Guerra Mundial

El trabajo que se realizaba dentro de las empresas alemanas llegó a un clima de tensión conforme las relaciones entre México y Alemania se enfriaban; cuando en abril de 1941 se incautaron 12 barcos italianos y alemanes en puertos mexicanos, la preocupación aumentó no sólo para los dueños de tales empresas sino también para los empleados, que vieron amenazadas sus fuentes de trabajo. En diciembre de ese mismo año México rompía relaciones diplomáticas con Japón, Alemania e Italia, y meses después, "frente a Miami, el 13 de mayo de 1942 es hundido el barco-tanque *Potrero del Llano*. Mueren catorce tripulantes. En contestación a nuestra protesta, (el 20 de mayo) es torpedeado el *Faja de Oro*, cerca de Cayo Hueso".³⁵

Con el ataque al primer barco la respuesta entre la población no se hizo esperar, y algunas em-

³² *Ibidem*, pp. 20-25.

³³ *Ibidem*, p. 30.

³⁴ *Ibidem*, p. 42.

³⁵ José Emilio Pacheco, "Nota preliminar" a Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH-Conaculta, 1994, p. 12.



Figura 25. Teatro Apolo en Ciudad Anáhuac. Fuente: Martiniano Garza de la Cruz, *Historia del Teatro Apolo (1935-1992)*, Ciudad Anáhuac, Editora González (Sembrando Cultura Popular, 1), 2002.

presas de origen alemán fueron agredidas. A la ferretería Casa Boker de la ciudad de México le hicieron pintas con la leyenda “MUERA HITLER”.³⁶ El 15 de mayo se da a conocer la noticia en Monterrey, y tres días después del hundimiento del barco-tanque *Potrero del Llano*. Las Fábricas Apolo fueron apedreadas por un grupo de manifestantes que marchaban hacia los periódicos principales para exponer su gran disgusto por el artero ataque. Entre los manifestantes se encontraban organizaciones obreras, grupos estudiantiles y grupos feministas:

Pedrizas y tiros.

Los manifestantes tomaron la Calzada por la Avenida Pino Suárez a la de 5 de Mayo, luego a la de Zaragoza y por último a la de Washington, hasta llegar a las oficinas de *El Norte*; un grupo de exaltados del núcleo se dio al placer de lanzar piedras a la casa de Guido Moebius, en la Avenida Pino Suárez, contestando un velador a tiros que, afortunadamente, no tuvieron consecuencias.³⁷

³⁶ Enrique Krauze, *Los sexenios de Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho, Alemán Valdés, Ruiz Cortines y López Mateos*, t. I, México, Clío/Fomento Cultural Banamex, 1999, p. 50.

³⁷ *El Norte*, año IV, núm. 1321, sábado 16 de mayo de 1942, p. 5.

De ello también dio cuenta el gerente Hilario Torres, en una misiva al presidente municipal Eliseo B. Sánchez, el 16 de mayo de 1942:

Nos permitimos poner en el superior conocimiento de usted que anoche a las 24 horas, fue lapidado el edificio de las Fábricas Apolo, S. A., por un grupo de individuos que gritaban, resultado de este acto algunos vidrios rotos. Las pérdidas materiales en este caso han sido insignificantes, pero el hecho en sí es elocuente de lo que puede suceder en cualquier momento y es por ello que nos apresuramos a poner en su conocimiento lo anterior, para los efectos a que haya lugar.³⁸

Además de exponer el daño que sufrieron, esta carta-queja de Las Fábricas Apolo contiene elementos evocativos de su tradición nacional sin renunciar a sus orígenes extranjeros; deja claro el perjuicio que podría ocasionarles una agresión de mayor magnitud y las consecuentes pérdidas que derivarían para sus dueños, perjudicando de forma colateral al personal que ahí laboraba, razón que justifica en el cuerpo del documento la inclusión del número de trabaja-

³⁸ AHM, Contemporáneo, vol. 204, exp. 30.

dores, “alrededor de 250”, agregando: “cerca de cincuenta [años], que venimos laborando en este país, dentro de sus leyes y ajustándonos en todo a la ética comercial”.³⁹ Industria cuyos capitales eran alemanes, sí, pero compuesta con trabajadores mexicanos; ahí se construye la coyuntura de intereses, donde la pérdida de unos sería la ruina de otros, y un problema de naciones podría convertirse en un problema laboral y social para la ciudad.

Podría parecer exagerado, pero eso ya se había percibido en la ciudad de México cuando las empresas alemanas fueron intervenidas en todo el país poco después del 22 de mayo, día en que el presidente Manuel Ávila Camacho decretó el estado de guerra contra las potencias del Eje. Sin embargo, las empresas alemanas en general, y las del ramo químico-farmacéutico en particular, eran de vital importancia para el país en 1943: “No podíamos simplemente mandar cerrar las empresas alemanas. Eran 11 000 obreros y empleados mexicanos los que quedarían en la calle. Además, significaría dejar al país sin medicinas”,⁴⁰ ya que “las grandes boticas o distribuidoras de drogas y medicinas estaban en manos de alemanes, igual que los grandes laboratorios de entonces”.⁴¹

La intervención de empresas germanas consistió en la remoción de sus puestos de los directivos alemanes, siendo confinados en la ciudad de México y Perote, Veracruz, mismos que fueron reemplazados por empleados mexicanos; con esta medida se impidió el cierre de la empresa y el despido masivo de sus trabajadores. Para 1942 las principales empresas alemanas afectadas en Monterrey fueron: Las Fábricas Apolo, Casa Holck, Foto Mantel, Agencia Bayer, Artefactos

Metálicos Monterrey, Cram y Cía., Casa Cram, Cía. Mexicana de Inversiones, Fábrica de Jabón “La Reina”, Ferretería Langstroth, Gustavo Sommer, Productos Químicos y Oleaginosos, y Relojería Monterrey. El año siguiente fueron intervenidas empresas e instituciones como el Colegio Alemán, Gisela von Plotho viuda de Burchard, Juan Cram, Klaus Burchard y la sucursal de Las Fábricas Apolo en la ciudad de México.

De manera previa, los gobiernos de Inglaterra y Estados Unidos habían entregado al gobierno mexicano una lista de los ciudadanos y empresas alemanas que tenían ligas con el gobierno nazi: “no cabe duda que los realmente beneficiados con la intervención de los negocios alemanes, concentrados sobre todo en el ramo químico-farmacéutico y ferretero, fueron los norteamericanos, [...] que podían sustituir los productos alemanes en el mercado mexicano”.⁴²

En el caso de Las Fábricas Apolo, su segundo dueño, Guido Otto Moebius fue arrestado y llevado a la cárcel de Perote, acusado de transmitir información subversiva a través de su estación de radio aficionado, la XE21K:

En aquellos años varias estaciones de radio al igual que hoy en día dedicaban canciones a sus radioescuchas, por lo que a través de ese medio se aprovechaba para enviar mensajes en clave que los espías descifraban, así, por ejemplo, dedicaban canciones tales como Luces en el Puerto, París, etc. Esta política, se decía, continuó en forma clandestina en otras partes del país hasta el término de la Segunda Guerra Mundial.⁴³

A este hecho se añadió el que una noche fue sorprendido usando un radio de onda corta para realizar llamadas a Alemania, “esto sucedió en la Sierra de Chipinque en la ciudad de

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Brígida von Mentz, “Las empresas alemanas en México (1920-1942)”, en *Los empresarios alemanes...*, t. I, p. 224.

⁴¹ *Ibidem*, p. 223.

⁴² *Ibidem*, p. 216.

⁴³ Martiniano Garza de la Cruz, *op. cit.*, p. 30.

Monterrey".⁴⁴ Parece difícil entender la adhesión de Guido Otto Moebius a los ideales nazis siendo que había nacido en Monterrey, pero no era un caso aislado, como señala Brígida von Mentz: "muchos de los nazis más ruidosos en México, que encabezan las agrupaciones nazis locales, las instituciones y clubes son ya nacidos en México, pero se sienten más alemanes que los mismos alemanes recién venidos".⁴⁵ Así sucedió con el hijo de aquel teutón, quien, por cierto, se había nacionalizado mexicano.

En 1942 se publicó en la ciudad de Monterrey un directorio comercial en el que se consignaba la amplia variedad de productos que manejaban Las Fábricas Apolo; no por nada su nombre era usado en plural, pues su patrimonio estaba integrado por varias unidades empresariales: fábrica de betún (calle Pino Suárez 814), botica Apolo (Pino Suárez y Salazar), fábrica de chicles (Pino Suárez 814), fábrica de cremas para la cara (Pino Suárez 1214), almacén de drogas (Pino Suárez 804), Droguería Apolo (Pino Suárez 814), fábrica de jabón (Pino Suárez 804), fábrica de extractos y jarabes (Pino Suárez 814), laboratorios (Pino Suárez 814), fábrica de pasta dentífrica (Pino Suárez 814), fábrica de perfumes (Pino Suárez 804), así como tabaco en rama, fábrica de talcos, fábrica de tintas para calzado y fábrica de velas (todas éstas en Pino Suárez 814).⁴⁶

Otras actividades empresariales

A la par de estas industrias sobresalientes surgen otras de menor tamaño, y aun cuando su nacimiento fuera modesto permitían que algunos pro-

ductos y materias primas necesarias para las industrias más importantes se centraran en la distribución interna, logrando de esta manera que los capitales no se disolvieran con la importación, sino que a través de estas relaciones podían formar un círculo económico donde los empresarios de una fábrica bien podían ser socios de otra.

Así, las actividades económicas de Guido Moebius no se limitaron a los espacios de Las Fábricas Apolo, pues también participó como accionista de la naciente Fábrica de Vidrios y Cristales, S. A., en 1899.⁴⁷ Para 1902 ya era integrante de su Junta Directiva, en la que se desempeñó como secretario de la misma.⁴⁸ La empresa inició su producción de botellas de vidrio por medio del soplado en 1903, pero debió cerrar pocos años después por las fuertes pérdidas. En 1909 fue reabierta con una directiva y organización nuevas, con el nombre de Vidriera Monterrey, S. A., la cual ya utilizaba la producción automatizada de botellas de vidrio.⁴⁹ En aquel mismo año de 1899 participó como accionista del Banco Mercantil de Monterrey⁵⁰ y de la Compañía Minera de San Pablo,⁵¹ mismas que para 1909 tenían "un capital de \$400,000.00 y ocupaban a 200 obreros".⁵² Su actividad comercial e in-

⁴⁷ Archivo General del Estado de Nuevo León (AGENL), Sección Concesiones, exp. 1/20. Concesión obtenida por el señor Luis Manero el 20 de octubre de 1899; ocupando Moebius el puesto de Consejero; véase Isidro Vizcaya Canales, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁸ AGENL, Sección Concesiones, exp. 1/20.

⁴⁹ "Fábrica de Vidrios y Cristales, S. A.", en *Boletín del Archivo General del Estado de Nuevo León*, vol. 2, núm. 3, julio-septiembre de 1981, p. 10; Isidro Vizcaya Canales, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁰ Mario Cerutti, "Crédito y transformaciones económicas en el norte de México (1850-1920): Gran Comercio, banca e industria en Monterrey", en Pedro Tedde y Carlos Marichal (coords.), *La formación de los bancos centrales en España y América Latina (siglos XIX y XX)*, Madrid, Banco de España-Servicio de Estudios (Estudios de Historia Económica, 29), 1994, vol. I, p. 209.

⁵¹ Juan Antonio Vázquez Juárez, *Robertson. Impulsor de la industria regionmontana (1890-1910)*, Monterrey, Congreso del Estado de Nuevo León, 1999, p. 61.

⁵² Isidro Vizcaya Canales, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Brígida von Mentz, "Las empresas alemanas en México (1920-1942)", en *Los empresarios alemanes...*, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁶ Alfredo Ríos D. y Jorge Morales B., *Directorio Industrial, Comercial, Agrícola y Profesional de Nuevo León, 1942*, Monterrey, Sociedad de Ediciones de Directorios de Nuevo León, 1942.

dustrial le permitió ser nombrado presidente de la Cámara de Comercio de Monterrey en 1916.⁵³ No obstante su ascendente carrera empresarial, en 1907 su botica “Apolo” fue considerada un establecimiento de tercera categoría en un listado de los expendios de medicinas de Monterrey.⁵⁴

La última empresa que estableció este inversionista alemán —para entonces ya se había naturalizado mexicano y fungía como presidente de Las Fábricas Apolo— fue creada el 10 de abril de 1934, con domicilio en Pino Suárez 814, cuando solicitó permiso al gobernador del estado, Pablo Quiroga, para la elaboración de productos derivados del tabaco; el permiso se le otorgó el 10 de septiembre de 1934, y la fábrica de tabacos comenzó a operar días después.

Luego de una larga enfermedad, Guido Moebius falleció a la edad de 76 años el 7 de enero de 1937, en la ciudad de Dresden. La Unión de Obreros y Empleados de Las Fábricas Apolo expresó su aflicción por ser “un digno ejemplo, excelente jefe y gran amigo”. Su cuerpo fue trasladado a Monterrey, donde fue sepultado el 26 de abril de ese año en el panteón del Carmen:

EN LA CIUDAD DE DRESDEN, ALEMANIA,
EL 7 DE ENERO DE 1937 FALLECIÓ EL SEÑOR
DON GUIDO MOEBIUS

Su esposa, hijos, hijos políticos y demás familiares, participan a usted que su cadáver que fue sepultado temporalmente en aquella población, ha sido trasladado a esta ciudad para reinhumación, que tendrá lugar hoy, a las 11 horas, partiendo el cortejo de la casa habitación del extinto, Pino Suárez Norte No. 838, para despedirse en el Panteón del Carmen.

Monterrey, Nuevo León, abril 6 de 1937.
SERVICIO PANTEÓN DEL ROBLE.⁵⁵

La figura de Guido Moebius queda insertada en ese grupo de empresarios nuevoleonenses que desde las postrimerías del siglo XIX desarrollaron una industria que permitió el crecimiento económico del estado de Nuevo León, siendo además uno de los pocos inversionistas que no fincaron su capital en un solo producto, sino que procuró la diversificación de los mismos. El almacén de Las Fábricas Apolo, último vestigio de la bonanza de hace un siglo, no debe entenderse únicamente bajo su aspecto arquitectónico: la historia que se desprende de esta construcción hizo posible este acercamiento a la vida de un alemán que decidió probar fortuna en tierras regiomontanas, logrando cumplir sus objetivos con creces, y retribuyéndole en muchas ocasiones a la ciudad de Monterrey cada vez que era necesario, convirtiéndose, como decía el título de su revista, en *El Amigo del Hogar*.



⁵³ José P. Saldaña, *Estampas antiguas de Monterrey*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1981, p. 49.

⁵⁴ Leticia Martínez Cárdenas, *De médicos y boticas. Nuevo León (1826-1905)*, Monterrey, AGENL (Cuadernos del Archivo, 43), 1989 p. 75.

⁵⁵ Esquela en el periódico *El Porvenir*, núm. 7610, Monterrey, lunes 26 de abril de 1937, p. 1.

El Centro Histórico de Xochimilco. Un espacio vulnerable

El Centro Histórico de Xochimilco es un rico escenario de expresiones, tangibles e intangibles, que refleja la diversidad e identidad urbana de sus pobladores. Templos, calles y plazas públicas forman la trama esencial de esta localidad. Su centro, concebido como un lugar de tránsito, trabajo, descanso o de indiferencia,¹ es también un espacio de socialización en el que cotidianamente se realizan manifestaciones de carácter político, religioso y profano, por lo que es común observar mítines políticos, eventos culturales, paseos familiares, vendimia de artesanías, comercio informal, tianguis, ferias y procesiones religiosas; sin embargo, esta riqueza patrimonial es cada vez más vulnerable.

Sus valores históricos deben ser preservados porque nos remiten a una memoria que está palpable en su fisonomía, ya que a partir del centro se desarrolló el tejido urbano de Xochimilco, donde la chinampa sirvió como medio de producción y espacio habitacional, lo que favoreció la relación entre el hombre y la tierra.² La chinampa es para el xochimilca el vínculo entre pasado y presente. La zona chinampera es un ejemplo de la categoría que la UNESCO denomina como Paisaje Cultural porque es una “obra conjunta del hombre y la naturaleza”.³ La acción del hombre transformó un lago de poca profundidad en un productivo sistema agrícola, y a pesar de que la chinampa tiene más de mil años de antigüedad, ésta sigue vigente hasta el día de hoy.

En este estudio se pretende analizar, desde un enfoque histórico, arquitectónico,

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH. Agradezco al arquitecto Pablo Trujillo García, de la CNMH, sus oportunos y valiosos comentarios al texto.

¹ Abilio Vergara Figueroa, “La plaza pública”, en *Diario de Campo*, núm. 34, julio de 2005, pp. 4 y 20.

² Araceli Peralta Flores y Jorge Rojas Ramírez, *Xochimilco y sus monumentos históricos*, México, INAH/Pórtico de la Ciudad de México, 1992, p. 45.

³ A partir de 1992 la categoría de Paisaje Cultural quedó oficialmente incluida en las Directrices Prácticas de la Convención del Patrimonio Mundial; véase Araceli Peralta Flores, “Xochimilco y sus categorías como Patrimonio Cultural”, en *Xochimilco. Ayer y hoy*, núm. 18, marzo-abril de 2008, p. 6.

urbano y de gestión, los principales problemas del Centro Histórico de Xochimilco y la manera en que han sido abordados por el gobierno local, las instituciones federales, las instituciones internacionales y la comunidad.

Desarrollo histórico-urbano

En el siglo XVI, los españoles se apropiaron del espacio que para el indígena tenía alto valor simbólico. La destrucción del centro cívico-religioso prehispánico para construir nuevos edificios obedeció a su ubicación como sitio estratégico, ya que fue un importante punto de control político, religioso, social y económico, de los barrios y pueblos localizados en la laguna y tierra firme;⁴ de este modo quedó asegurada la ocupación del territorio lo que facilitó la colonización de las poblaciones circundantes.

Teniendo como referente las ordenanzas urbanas del siglo XVI, el virrey don Antonio de Mendoza concedió, en 1550, la "licencia y facultad" para la traza de la ciudad de Xochimilco, que consistió en una plaza mayor como centro y unas cuantas calles rectas dispuestas en cuadrícula, que permitía el crecimiento hacia los cuatro puntos cardinales donde se encontraban los barrios. Alrededor de la plaza principal fueron construidos los principales edificios religiosos, públicos y civiles, entre ellos el antiguo convento de San Bernardino de Siena, las Casas Reales donde se impartía el gobierno y justicia, las casas de los españoles e indígenas principales, y el tianguis o mercado —cuya función iba más allá de su aspecto económico al ser un espacio público que permitía el intercambio de información y asuntos de interés colectivo—. El tianguis

⁴ En 1619 había en la parte de los barrios y la laguna 2 160 tributarios y 2 087 en la de tierra firme; Archivo General de la Nación (AGN), Indios, v. 9, exp. 172, fs. 82v.-83v.

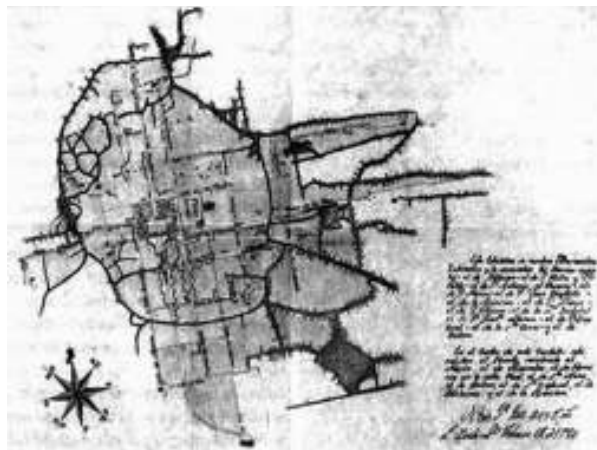


Figura 1. Plano del Centro de Xochimilco (1746) en el que se aprecia un canal que rodea el núcleo urbano, cuyos orígenes se remontan al periodo prehispánico y que para el siglo XVI fue modificado por una traza de calles rectas a manera de tablero. En las afueras se encuentra la zona de canales y chinampas. Fototeca Constantino Reyes Valerio de la CNMHNAH.

originalmente se realizaba fuera de la traza, por eso los indios pidieron ser reubicados para evitar ser maltratados; la petición fue aprobada por Antonio de Turcios.⁵

El vínculo del centro con los barrios es imprescindible como referente territorial; desde tiempos ancestrales ha permitido a sus habitantes identificarse con su lugar de origen, parentesco, costumbres, festividades y tradiciones. De ahí que las capillas de los barrios hayan sido concebidas bajo un criterio y sentido de pertenencia de grupo. Los barrios estaban conformados por los jacales de los campesinos, construidos con materiales perecederos obtenidos de los recursos que ofrecía la propia laguna: carrizos, tules y morillos de los árboles.

Con el transcurrir de los años las casas del centro de Xochimilco fueron desapareciendo. Desde 1550 los indios solicitaron tirar unas viviendas para abrir calles y se comprometieron a construir en otro sitio las casas demolidas. En 1676 fueron destruidas más viviendas debido a la demanda de

⁵ AGN, Mercedes, v. 3, exp. 397, fs. 144, 1550.

materiales de construcción generada por el crecimiento urbano de la ciudad de México. Los españoles dedicados a este tipo de comercio fueron a Xochimilco y compraron a los habitantes la piedra de sus casas y solares, al grado de que las autoridades locales vieron con preocupación cómo se despoblaba la ciudad, por ello el corregidor prohibió la compra y venta de piedra, con pena de cárcel a quien infringiera tal disposición.⁶

En el siglo XIX, a la plaza principal se agregaron nuevos elementos: el palacio municipal y los jardines Juárez, Morelos e Hidalgo; además de que el número de barrios aumentó a 17. Un siglo después el centro lucía un nuevo palacio municipal, con cárcel y registro civil; aumentó la construcción de casas con locales comerciales en la planta baja y se edificó el actual mercado. En 1936 el pintor Francisco Goitia, representante de la H. Junta de Xochimilco, solicitó que se abrieran dos avenidas, una del centro a la iglesia de Xaltocán y la otra de la capilla del Rosario a la capilla de Santa Crucita; pidió también que se ampliaran las avenidas Morelos y Francisco I. Madero. Goitia buscaba conservar los bellos paisajes de Xochimilco y adecuarlos a las necesidades urbanas, económicas, sociales y educativas de la población;⁷ sin embargo, estas acciones implicaron la destrucción de varias casas antiguas, así como la modificación de la traza histórica. A pesar de los cambios urbanos, la traza del siglo XVI ha conservado sus ejes principales hasta el día de hoy.

Contexto internacional y local

En México existen 57 zonas de monumentos históricos declaradas por el Ejecutivo federal,⁸ nue-

ve de ellas inscritas en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, lo que coloca a nuestro país en primer lugar como reserva patrimonial del continente americano, y en octavo en el ámbito mundial.⁹ Dentro de este universo de bienes culturales se encuentra Xochimilco, que cuenta con un rico patrimonio tanto de elementos naturales como culturales, por ello el 4 de diciembre de 1986 fue declarado Zona de Monumentos Históricos,¹⁰ y en 1987 pasó a ser Patrimonio Cultural de la Humanidad, particularmente por su traza del siglo XVI y la Zona Chinampera, en conjunto con el Centro Histórico de la ciudad de México.

La inscripción de un bien cultural, natural o mixto en la Lista del Patrimonio Mundial significa el reconocimiento de la comunidad internacional a los valores excepcionales universales del sitio. Y como señala Ciro Caraballo, “esta inscripción no significa el final de un proceso sino el inicio del mismo”. El reconocimiento de los valores del sitio implica que a partir del momento de su inscripción la nación que lo inscribe adquiere la responsabilidad de mantener su valor ante la comunidad internacional, acción compartida para la preservación y transmisión a futuras generaciones de dichos valores. Su pérdida sería, según la propia Convención del Patrimonio Mundial “un empobrecimiento nefasto del Patrimonio de todos los pueblos del mundo”.¹¹

En este sentido, como bien de valor universal Xochimilco está experimentando procesos que afectan directamente los valores que permitieron su inscripción en la Lista del Patrimonio Mun-

⁶ AGN, Indios, v. 25, exp. 122, fs. 99-100, 1676.

⁷ Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (AGCNMH), exp. Planificación de Xochimilco, 1936.

⁸ Subdirección de Catálogo y Zonas, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

⁹ Sedesol, *Políticas de atención a centros y barrios históricos y patrimoniales en México*, México, Sedesol, 2006, p. 11.

¹⁰ “Zona de Monumentos Históricos de las Delegaciones de Xochimilco, Tláhuac y Milpa Alta”, en *Diario Oficial de la Federación*, 4 de diciembre de 1986.

¹¹ *Xochimilco. Un proceso de gestión participativa*, Ciro Caraballo (coord.), México, UNESCO/Delegación Xochimilco-Gobierno del Distrito Federal, 2006, p. 61.

dial. El proceso de afectación es preocupante porque se trata de un área de conservación de un paisaje cultural lacustre y cuya pérdida sería irreversible, tanto en su valor universal excepcional como por las graves consecuencias de carácter ambiental que tendría para el valle de México.

En las Directrices Prácticas de la Convención del Patrimonio Mundial de la UNESCO, ratificadas por el Senado mexicano, se enfatiza que la protección y el manejo de un sitio inscrito en la Lista deben asegurar que los valores excepcionales universales, la autenticidad y la integridad del sitio sean mantenidos o mejorados. Para ello se requiere de protección legal adecuada y un Plan de Manejo o su equivalente. El marco legal permite definir las condiciones básicas que las autoridades pueden hacer cumplir, mientras el Plan de Manejo sirve como guía para definir principios de operación práctica y espacio para los acuerdos entre autoridades, propietarios, habitantes y usuarios a corto, mediano y largo plazo, dentro de las posibilidades que ofrece la ley.¹² El patrimonio natural y cultural xochimilca tiene un inapreciable valor por su singularidad, autenticidad y referencia de identidad; es un dinámico motor para el desarrollo local a través de su gestión creativa, además de ser un eficaz generador de cohesión social.

A partir de la inscripción de Xochimilco y el Centro Histórico de la ciudad de México en la Lista del Patrimonio Mundial, el gobierno mexicano inició importantes acciones de rescate, debido al avanzado deterioro del sitio. Ante los constantes reclamos de la comunidad, las autoridades del Distrito Federal iniciaron en 1989 este ambicioso programa de obras para el rescate ecológico del área lacustre y chinampera de Xochimilco, con una inversión de 1200 millones de pesos. En 2001,

grupos de ciudadanos organizados solicitaron la intervención del Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO, lo que en noviembre de 2002 dio lugar a una misión de observación por parte de Dora Arizaga, representante del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), quien en su informe resaltó los principales problemas que presentaba la región.

En ese dictamen, junto con las conclusiones del Foro Xochimilco 2002, se determinó que el gobierno del Distrito Federal en Xochimilco presentara una solicitud de cooperación a la Oficina de Representación de la UNESCO en México, para elaborar un Plan Maestro de Rehabilitación Integral del Centro Histórico y la Zona Chinampera de Xochimilco. En el convenio quedó establecido el aporte de recursos económicos y apoyo logístico por parte del gobierno local. La UNESCO actuó como instancia técnica y de mediación en el proceso de elaboración de un Plan Maestro y facilitó los asesores internacionales durante el proceso de gestión participativa, que tuvo una duración de casi tres años. Tal es el origen del Proyecto UNESCO-Xochimilco, que permitió abrir espacios de participación, creó las bases institucionales para generar una unidad y sistema de gestión permanentes —como la creación de la Comisión Interdependencial para la Conservación del Patrimonio Natural y Cultural de Milpa Alta, Tláhuac y Xochimilco—, y estableció criterios de evaluación y seguimiento de las acciones a mediano y largo plazo.¹³

Problemática

A pesar de su riqueza cultural, el Centro Histórico de Xochimilco es cada día más vulnerable a la degradación, desarticulación y destrucción, lo que ha

¹² *Idem.*

¹³ *Ibidem*, pp. 54-55.



Figura 2. Los puestos semifijos obstaculizan las visuales históricas-urbanas del Centro Histórico de Xochimilco. Fotografía de Araceli Peralta F.

causado pérdidas irreversibles de carácter socioeconómico y cultural. Aun cuando existe una normatividad para los centros históricos, en el caso de Xochimilco prevalece la falta de seguridad pública, desorden en el transporte colectivo y la vialidad, e incremento del comercio informal en vía pública; problemas agudos que no han sido del todo resueltos y ha propiciado un acelerado deterioro de este Patrimonio Cultural de la Humanidad.

La imagen urbana del centro, la apariencia física y cultural que puede apreciarse de una ciudad, en la actualidad no refleja dignamente su patrimonio tangible e intangible. Los edificios presentan exceso de anuncios y graffitis en las fachadas. Se ha incrementado el comercio informal de ropa usada, zapatos, discos y películas piratas, bolsas, juguetes, etcétera, actividades que nada tienen que ver con la producción regional; además de que se genera basura, malos olores, contaminación visual y auditiva. Esta “apropiación” del espacio público ha propiciado la reducción del área peatonal y vehicular, que es más notoria en el área de mercados porque se invaden carriles de las vías principales.¹⁴ En relación con esta proble-

mática es necesario que las autoridades locales respeten y apliquen las normas emitidas por instituciones como el INAH y la UNESCO. También se requiere informar a los comerciantes de la importancia que tiene el Centro Histórico y de por qué es necesaria su reubicación definitiva.

Expertos de la Secretaría de Seguridad Pública del Gobierno del Distrito Federal, quienes participaron en el rescate del Centro Histórico de la ciudad de México, consideran que una manera efectiva para erradicar el comercio informal y los problemas de vialidad en Xochimilco consistiría en cerrar a la circulación vehicular el tramo de la avenida Guadalupe I. Ramírez ubicado entre las calles de Pedro Ramírez del Castillo y 16 de Septiembre. Al quedar como área peatonal esta vialidad, haría que los ambulantes y las bases del transporte público tuvieran que aceptar su reubicación en la periferia del centro, ante la disminución de compradores y usuarios.

En parte, el problema vial se debe a que los vehículos circularan en una traza del siglo XVI que de origen fue pensada para el tránsito peatonal y vehículos de tracción animal, de ahí que las calles y avenidas hayan sido rebasadas por el aumento de vehículos particulares y transporte público. Aunado a esto, los espacios abiertos y las vialidades se ven afectadas por un gran flujo de habitantes y visitantes: alrededor de 60 mil personas en días hábiles y hasta 500 mil los fines de semana, según reporta la Delegación Xochimilco. La presencia de bases para numerosas rutas de transporte, vehículos particulares mal estacionados; la ausencia de autoridad; la escasez de estacionamientos públicos; el flujo desordenado de bici-taxis, triciclos, diablitos y bicicletas; así como las malas condiciones de la carpeta asfáltica y de adocreto, contribuyen a empeorar

¹⁴ Sergio A. Méndez Cárdenas, *Proyecto Integral de Regeneración*

ción y Recuperación del Centro Histórico de Xochimilco, México, Delegación Xochimilco, 2002.



Figura 3. Tramo de la avenida Guadalupe I. Ramírez en el que se ha reducido considerablemente la circulación peatonal por la presencia de microbuses, autos, puestos semifijos y bicicletas. Fotografía de Araceli Peralta F.

esta situación.¹⁵ La Carta Internacional de las Ciudades Históricas es enfática a este respecto:

La circulación de vehículos debe ser estrictamente reglamentada en el interior de las ciudades o de los barrios históricos, las áreas de estacionamiento deberán fijarse de modo que no degraden con su aspecto ni el de su entorno.¹⁶

146 |

Otro aspecto que tal vez resulte polémico, pero que influye en el caos vial, es la realización de fiestas de carácter civil o religioso en vía pública —novenarios para difuntos, fiestas de quince años, ferias, mayordomías, etcétera—; actividades donde resulta común que la familia anfitriona cierra la calle porque carece de espacio suficiente en su casa, aun cuando sea una vía principal. Se hace este señalamiento porque es necesario establecer acuerdos entre autoridades y particulares, a fin de disminuir la afectación del libre tránsito vehicular.

Otros problemas —como falta de seguridad, prostitución, niños en situación de calle y adicciones— son manifestaciones sociales de la pobreza y carencias afectivas que viven muchas fa-

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ ICOMOS, Carta de Washington, artículo 12.

milias, y que también se reflejan en el Centro Histórico. Como señala Sergio Méndez, “la apropiación del espacio público del Centro lo convierte en un espacio de conductas antisociales y violencia urbana”; esta problemática le ha quitado al centro su esencia de espacio de recreación y convivencia.

El entorno lacustre del Centro Histórico se encuentra muy deteriorado por la gran densidad de población, que en muchos casos no cuenta con servicio de drenaje y utiliza los canales para tirar los desechos; tampoco hay interés entre la mayoría de propietarios por cuidar las orillas de sus chinampas, dado que con la ayuda de las autoridades podrían mejorar las visuales de su propiedad mediante áreas verdes, lo cual contribuiría a que los visitantes nacionales y extranjeros se lleven una mejor imagen de Xochimilco. Es necesario que la Delegación Xochimilco solicite al INAH un estudio de imagen urbana y su reglamento para las riberas de chinampas. Hasta ahora las mejoras hechas por las autoridades locales se han enfocado a estacar las riberas de chinampas y remodelar los embarcaderos Fernando Celada, Belén, San Cristóbal, El Salitre y Caltongo.

El Seminario-Taller de Sitios Internacional para la Rehabilitación de Centros Históricos de América Latina y el Caribe (SIRCHAL) efectuado en noviembre de 2004, fue solicitado por la Delegación Xochimilco a la UNESCO, quien realizó las gestiones para que fuera autorizado por la Embajada de Francia en México. El propósito del seminario fue generar propuestas para la rehabilitación integral del patrimonio cultural de Xochimilco, de ahí que el gobierno local haya seleccionado dos temas de trabajo identificados como detonantes de procesos de rehabilitación del sitio, y que los integrantes del taller se encargaron de analizar y discutir. El objetivo general fue promover espacios de concertación en torno a la



Figura 4. El Seminario-Taller SIRCHAL, realizado en noviembre de 2004, buscó generar propuestas para la rehabilitación integral del patrimonio cultural de Xochimilco. Fotografía del Proyecto UNESCO-Xochimilco.

problemática del Centro Histórico y la zona húmeda de la montaña y área lacustre.¹⁷

En el seminario se abordaron aspectos como la reubicación de terminales urbanas, transporte turístico, construcción y manejo de mercados minoristas para reubicar a vendedores semifijos, propuestas de vivienda en áreas de valor patrimonial, embarcaderos turísticos, y el ordenamiento urbano de áreas colindantes a las zonas de conservación ambiental. Fueron analizados los aspectos técnicos con sus correspondientes mecanismos financieros, las propuestas para mejorar la calidad de vida de la población, participación, promoción de las acciones y seguimiento. Los resultados del seminario fueron entregados por escrito a las autoridades locales e internacionales; sin embargo, la mayoría de propuestas por diversas razones no se llevaron a cabo.

El gobierno local, a través del delegado en Xochimilco, Faustino Soto Ramos, impulsó el Proyecto Integral de Regeneración y Recuperación del Centro Histórico de Xochimilco, con el que se buscó dar prioridad a la rehabilitación de los espacios públicos a partir del rescate del paisaje,

¹⁷ Araceli Peralta Flores, "Seminario-Taller SIRCHAL, Xochimilco", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 3, enero-abril de 2005, p. 132.

el desarrollo económico, el reordenamiento del comercio en vía pública y el cambio de la sede delegacional. Lamentablemente, los problemas continúan y la comunidad sigue en espera de una solución a sus demandas, mismas que el entonces delegado, Uriel González Monzón, se comprometió resolver. La solución de la problemática del Centro Histórico es sumamente compleja, debido a los diversos intereses políticos y económicos que prevalecen e impiden llegar a una solución consensuada.

Patrimonio construido

El patrimonio construido o patrimonio arquitectónico se define como todas aquellas "construcciones heredadas de nuestros antepasados, con características o valores históricos, estéticos o vernáculos".¹⁸ Los centros históricos presentan una relación indisoluble entre cada edificio y su emplazamiento, de ahí que los fenómenos urbanos deban estudiarse de manera integral, a fin de no perder la perspectiva del conjunto y su marco temporal.

En las ciudades históricas por lo general se da prioridad a la actividad turística sobre los habitantes locales y sus viviendas, por esta razón en el seminario de "Rehabilitación de viviendas en zonas históricas", organizado por el Centro Habitat de Naciones Unidas, el INAH y el Cencrem de Cuba, se indicaba lo siguiente: "Las zonas históricas urbanas constituyen estructuras en las que además de sus valores simbólicos, se da con mayor fuerza y arraigo la multiplicidad de funciones y actividades, entre las que la vivienda constituye el elemento que les confiere cohesión y vitalidad que se va incrementando con el paso del tiempo

¹⁸ Secretaría de Turismo, *La imagen urbana en ciudades turísticas con patrimonio histórico. Manual de protección y mejoramiento*, México, Secretaría de Turismo, 1993, p. 192.

y debe considerarse como un benefactor social semejante a la educación y la salud de la población”.¹⁹

En los artículos 35, 36 y 41 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972,²⁰ se plantea la protección, conservación y estudio sistemático del patrimonio construido desde la perspectiva de Zona de Monumentos Históricas; es decir, una zona que presenta rasgos arquitectónicos y naturales comunes, categoría con la cual quedó registrado Xochimilco en 1976.²¹ Este tipo de análisis permite conocer el desarrollo histórico-urbano de un asentamiento humano desde su origen hasta la actualidad. En 1973 la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (SAHOP), hoy Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología (Sedue) formuló el primer Plan Nacional de Desarrollo Urbano en el que se tomó en cuenta la incidencia del desarrollo urbano en los centros de población.

Roberto Chiapa y Fernando Guerrero coinciden en que el problema de la conservación del patrimonio edificado es su complejidad, porque involucra diversas variables sociales, políticas y económicas que hacen sumamente difícil planificar su manejo.²² Por ello es fundamental hacer un diagnóstico de las condiciones del conjunto urbano patrimonial que permita generar propuestas de conservación. Al respecto, Ciro Caraballo, coordinador del Proyecto Xochimilco-UNESCO, considera “indispensable identificar los valores patrimoniales del sitio, sobre todo en lo referente

al reconocimiento del significado cultural que poseen para las generaciones presentes”.

El patrimonio construido en la Zona de Monumentos Históricas de Xochimilco, Tláhuac y Milpa Alta, conformado por los edificios históricos pero fundamentalmente por la chinampa, enfrentan problemáticas de riesgo para su conservación, como es la alteración del medio natural. El Congreso Mundial del ICOMOS sobre Ciudades Históricas de 1999 señaló la importancia de buscar un equilibrio entre el medio ambiente y la conservación del patrimonio. Los diagnósticos deben señalar las consecuencias e impacto sobre el universo de bienes culturales, porque los factores naturales influyen en la durabilidad y el deterioro de los monumentos, además de que determinan las características de la arquitectura tradicional.²³

La pérdida del patrimonio construido debido a fenómenos naturales como sismos, incendios, hundimientos e inundaciones, no han sido tan devastadores como la propia acción del hombre. En Xochimilco fueron destruidos muchos inmuebles desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XX; la mayoría de inmuebles construidos en el centro a principios del siglo pasado fueron demolidos por considerarlos antiguos, y los pocos que quedan presentan agregados, alteración del sistema estructural original, inadecuado mantenimiento y el uso habitacional ha sido sustituido por el comercial. La mayoría de edificios del Centro Histórico son contemporáneos y sin calidad arquitectónica, por lo que su concepción y diseño no se integra de manera armónica al patrimonio arquitectónico.

Las autoridades deben tomar en cuenta, mediante asesoría del INAH, que la restauración —como sugiere Jorge Rojas— debe actualizar, conser-

¹⁹ *Ibidem*, pp. 49 y 50.

²⁰ *Diario Oficial de la Federación*, 6 de mayo de 1972.

²¹ Entre 1972 y 1976 el INAH registró 90 Zonas Históricas Urbanas; véase Sedesol, *op. cit.*, p. 39.

²² Fernando Roberto Chiapa Sánchez y Luis Fernando Guerrero Baca, “Cambios y permanencias en la estructura urbana de Xochimilco: hacia una aproximación tipológica”, en *Memorias II. Anuario de Investigaciones sobre Conservación, Historia y Crítica del Patrimonio Arquitectónico y Urbano*, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2006, p. 103.

²³ Araceli Peralta Flores, *op. cit.*, p. 7.

var y mantener, sin falsificar o suponer, la obra arquitectónica original. El inmueble por sí mismo presenta las lecturas necesarias para determinar los criterios de intervención, mismos que deberán estar fundamentados en los estudios y análisis para asegurar la unidad estructural. Se requiere también de un levantamiento y el análisis de daños estructurales previos, así como recomendaciones para su uso y mantenimiento.²⁴

La Delegación Xochimilco da mantenimiento al patrimonio construido de propiedad pública del Gobierno del Distrito Federal: plazas típicas o históricas y obras de ornato. En virtud de los convenios también cae bajo su responsabilidad el mantenimiento de inmuebles de propiedad federal ubicados en su demarcación territorial, a través de la Dirección de Desarrollo Urbano y Licencias de la Delegación Xochimilco. Asimismo, a la Dirección de Sitios Patrimoniales y Monumentos, de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda (Seduvi) del gobierno del Distrito Federal, y al INAH, les corresponde regular los usos del suelo y establecer normas específicas en los polígonos patrimoniales históricos. El Centro Histórico de Xochimilco está contemplado como un polígono de actuación, según se establece en el Programa de Desarrollo Urbano de Xochimilco y la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal, donde se prevé desarrollar acciones estratégicas de zonificación y normas de ordenamiento, vialidad y transporte, equipamiento urbano y patrimonio histórico, así como la ejecución de programas especiales de vivienda y mejoramiento de barrios.²⁵

En el desarrollo histórico-urbano de Xochimilco hay una estrecha relación entre el Centro Histórico, la zona chinampera y la zona de montaña. El arquitecto Miguel Ángel Gálvez González,

quien participó en el proyecto para la declaratoria de la Zona de Monumentos Históricos de Xochimilco, Tláhuac y Milpa Alta, elaborada en 1986, y que incluía entre otros aspectos la delimitación del área, señala: “el estudio de una zona de monumentos debe analizar la estructura urbana, social, antropológica, histórica y morfológica”.

Debido a la dinámica sociodemográfica, socioeconómica y cultural del tejido urbano los inmuebles históricos han sido subutilizados y modificados, por ello es necesario hacer un análisis de la “tipología del patrimonio arquitectónico” que permita determinar época de construcción, características comunes de la edificación de una zona, conjunto o localidad; elementos predominantes y permanentes como patios, corredores, portales, techumbres, etcétera; elementos que se repiten y son constantes en la edificación de esa zona, que la singularizan y le confieren valor y calidad formal; tamaño de los lotes, número de locales del inmueble, distribución y uso de los espacios, materiales y sistemas constructivos, dimensiones, soluciones arquitectónicas, deterioros y alteraciones espaciales; y la relación de todos estos elementos con el medio natural. Lo anterior establece las bases de la normatividad a la que deben ajustarse las intervenciones para el rescate y protección del patrimonio arquitectónico, y las características que debe tener la obra nueva para integrarse adecuadamente al conjunto. El análisis de la tipología comprende no solamente los testimonios actuales de la edificación, sino la investigación en documentos, imágenes, grabados, fotografía histórica y testimonios orales.²⁶

El Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles elaborado por el INAH tiene como objetivo dar a conocer cualitativa y cuantitativamente el patrimonio edificado, a fin de

²⁴ Jorge Rojas Ramírez, *Configuración estructural de la arquitectura del siglo XIX*, México, INAH, 2002, p. 140.

²⁵ *Xochimilco. Un proceso de gestión participativa*, op. cit., p. 61.

²⁶ Secretaría de Turismo, op. cit., p. 43.

diseñar políticas para su protección, valorización e integración a la comunidad. Xochimilco cuenta con dos Catálogos de Monumentos Históricos, uno elaborado en 1987 y otro en 2002; en el primero fueron registrados 88 inmuebles históricos y en el segundo la cifra aumentó a 224. A partir de ese trabajo de catalogación se proponen las siguientes categorías:

- La chinampa
- Arquitectura religiosa (ex convento de San Bernardino de Siena, templos y capillas de pueblos y barrios).
- Arquitectura civil (casas del centro de Xochimilco).
- Arquitectura civil pública (Centro de Salud).
- Arquitectura vernácula (casas de campesinos).
- Arquitectura e ingeniería hidráulica (Acueducto de Xochimilco).
- Arquitectura para la producción (Hacienda de la Noria).
- Arquitectura funeraria (panteón de Xilotepec).
- Espacio público (plazas públicas y religiosas).

Convento de San Bernardino

El conjunto conventual de San Bernardino de Siena fue construido por los franciscanos en el siglo XVI. Para fines del siglo XVII el templo era el más grande de Nueva España: “tiene setenta y tres varas de largo y veinte y una de ancho, es de artesón labrado el techo, y terrado de vigas grandes la azotea; tiene fuera de los tirantes labrados de madera, tirantes de cadenas de fierro con gruesos eslabones, las paredes de cerca de cuatro varas de ancho y la altura eminente”.²⁷ El templo y convento de San Bernardino fue declarado Monumento Histórico el 28 de enero de 1932.

²⁷ Agustín de Vetancourt, *Teatro mexicano*, México, Porrúa, 1982, p. 57.



Figura 5. El templo y antiguo convento de San Bernardino de Siena es una construcción franciscana del siglo XVI que ha tenido severos problemas estructurales de conservación. Fototeca Constantino Reyes Valerio de la CNMH-INAH.

La década de 1970 fue una etapa difícil en lo que concierne a la conservación del conjunto conventual, sobre todo porque las intervenciones realizadas no estuvieron sustentadas en un proyecto integral de restauración, y tampoco se tuvo la asesoría técnica adecuada, con la consecuente alteración de muchos elementos arquitectónicos originales. En ese sentido, la Secretaría de Patrimonio Nacional, a cargo de Guillermo Lerdo de Tejada, señaló:

[...] se han colocado un lambrín y triplay en el vestíbulo que existe en el pórtico de entrada y el claustro anexo al templo citado, lo cual se ha hecho sin la autorización de esta Secretaría y desvirtuando señaladamente el carácter de este interesante monumento histórico [...] el sacerdote José Reyes encargado del inmueble a ejecutado en el mismo templo, ex convento y atrio a su cuidado diversas obras sin contar con el permiso correspondiente y que asimismo no corresponde a la dignidad y estilo arquitectónico del conjunto mencionado, por el cual se procedió entonces a suspender las obras por la vía administrativa, como

no se logró su acatamiento hubo que llegar al extremo de consignar la rebeldía a la Procuraduría de la República.²⁸

Las intervenciones se continuaron por varios años hasta 1968. En esa época la esquina suroeste del atrio de la iglesia estaba ocupada por las escuelas primarias Ignacio Ramírez y Vicente Riva Palacio, lo que dio pie a que las autoridades pretendieran construir en lo que quedaba del atrio, un deportivo y un espacio para realizar exposiciones ganaderas; por fortuna, ningún proyecto fue aprobado. Entre 1977 y 1980 la entonces Dirección de Monumentos Coloniales, a través del arquitecto Ignacio Angulo, autorizó la reubicación de las escuelas primarias a fin de liberar el atrio de construcciones ajenas a su uso original; además fueron restaurados los accesos y calzadas procesionales y se cambiaron las rejas de acceso, los jardines y el drenaje pluvial. En 1994 y 1995 la Sedue vigiló las obras de cimentación del templo; la construcción de tres aulas, sanitarios, oficinas y casa obispal, así como la consolidación de la barda del atrio y la fachada principal.²⁹

El 1 de agosto de 2004 se firmó un Convenio Específico de Colaboración entre la Delegación Xochimilco y la Secretaría de Turismo del Gobierno del Distrito Federal, con el objetivo de recuperar la capacidad turística de Xochimilco. El 21 de abril de 2005 se firma un Convenio de Coordinación y Reasignación de Recursos con la Federación, los cuales fueron destinados a poner en marcha el Programa Integral de Desarrollo Turístico de Xochimilco para recuperar la activi-

dad turística de la zona, elevar la calidad y competitividad de los servicios, rescatar los valores ambientales, urbanos y culturales, y fomentar la inversión privada. Este programa comprendió dos áreas de atención, Cuemanco y el Centro Histórico.³⁰

En junio de 2005 las acciones quedaron bajo la coordinación de la Secretaría de Turismo del Gobierno del Distrito Federal. En Cuemanco se buscó mejorar la imagen urbana del embarcadero, rehabilitar la plaza comercial y construir el Centro de Recuperación para Proyectos Ecoturísticos. La recuperación del Centro Histórico consistió en la restauración de la fachada principal, capilla de indios, portada lateral, cúpula, campanil, contrafuerte norte y barda atrial del antiguo convento de San Bernardino de Siena. Los trabajos también comprendieron la rehabilitación integral de la imagen urbana, rehabilitación de vialidades y banquetas, camellón central en la avenida Guadalupe I. Ramírez, jardines y renovación de mobiliario urbano e iluminación.

Las obras de restauración fueron ejecutadas por la Secretaría de Obras y Servicios del Gobierno del Distrito Federal, a través de la Dirección General de Obras Públicas en coordinación con la Secretaría de Turismo del GDF y el INAH. La supervisión y asesoría técnica de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH estuvo a cargo de la arquitecta Mónica Ocejo, y la asesoría histórica correspondió a la autora.

Las empresas —especialistas en restauración— que participaron en estas obras fueron CAV Diseño e Ingeniería, S.A. de C.V; Construcción, Restauración de Inmuebles y Mantenimiento, encargada de la fachada principal y capilla de indios, proyecto coordinado por el arquitecto

²⁸ AGCNMH, exp. Templo y ex convento de San Bernardino de Siena, 1917-1966.

²⁹ El deportivo se construyó en el pueblo de San Lorenzo Atemoaya; AGCNMH, exp. Planificación de Xochimilco, 1936; *ibidem*, exp. Templo y ex convento de San Bernardino de Siena, col. Barrio de Santa Crucita, Delegación Xochimilco, 1971-1979, leg. 2; *ibidem*, exp. Relación de bienes inmuebles religiosos del centro y barrios de la Delegación Xochimilco.

³⁰ Ana María Sánchez Lujano, "La parroquia de San Bernardino de Siena. Su restauración", en *Xochimilco. Ayer y hoy*, núm. 13, México, marzo-abril de 2008, p. 8.



Figura 6. Trabajos de restauración en la fachada principal y capilla de indios del antiguo convento de San Bernardino de Siena. Fotografía de Araceli Peralta F., 2005

Manuel Palma Uribe; Zare Construcciones, S.A. de C.V., tuvo a su cargo la barda atrial; mientras los arquitectos Edgar García Otis y Alberto Hernández Castillo, Sociedad Civil, se encargaron de la portada lateral, la cúpula y el campanil.

Los trabajos realizados en el templo de San Bernardino consistieron en el lavado del campanil para eliminar musgo, guano de aves y contaminantes causados por la intemperie; liberación y reintegración de aplanados que presentaban desprendimientos, disgregación, grietas y/o fracturas; limpieza de cantera en la portada principal y lateral; inyección de resina epóxica en las grietas; registro de elementos decorativos antiguos de la fachada principal cubiertos por los aplanados; restauración de la puerta de madera de la entrada principal; restitución de elementos escultóricos de cantería. Cabe destacar que la restauración permitió determinar, a partir de calas estratigráficas en la pintura, que el primer

color que tuvo la fachada y la barda atrial fue el amarillo. En la fachada principal se registró una antigua decoración consistente en una retícula rayada simulando sillares (bloques de piedra), la cual estaba cubierta por el aplanado. La cornisa de la fachada principal tenía unas piezas de cantería dañadas que propiciaban la filtración de agua en el muro, mismas que fueron cambiadas por otras que labraron los canteros con el mismo material.

Edificio delegacional

La construcción del Palacio Municipal se hizo durante el gobierno de Benito Juárez a través del prefecto de Xochimilco, José Zeferino Rivera. La obra se inició en 1869 y se concluyó en 1871; el edificio, ubicado frente al jardín Hidalgo, fue de un solo nivel y medía 60 m de largo por 15 m de ancho. Este bello ejemplo de arquitectura pública tenía una torre con reloj de cuatro caras y su fachada principal era un corredor con arcos de medio punto, rematado por un frontón; desafortunadamente fue destruido en 1951.³¹ Al año siguiente se construyó otro edificio que funcionó como sede del gobierno hasta 1972 y que también fue demolido. En ese mismo año fue edificado el Foro Quetzalcóatl, cuya arquitectura no se integró al contexto tradicional urbano. Las oficinas del gobierno local fueron trasladadas a un nuevo edificio delegacional ubicado en las cercanías del Deportivo Xochimilco. Esta acción fue una mutilación del espacio urbano, si se toma en cuenta que Xochimilco siguió un antiguo patrón de asentamiento donde se concentraban y relacionaban los principales edificios religiosos y públicos, incluyendo el mercado; características que hacen de la plaza principal el punto más im-

³¹ Araceli Peralta, *op. cit.*, p. 54.



Figura 7. El Palacio Municipal, ubicado en la plaza pública de Xochimilco fue construido en la segunda mitad del siglo XIX; lamentablemente este bello ejemplo de arquitectura civil pública fue destruido en 1951. Fototeca de la CNMH-INAH.

portante de reunión para la población por su significado social y carga simbólica.

En 2002 las autoridades decidieron regresar al Centro Histórico y presentaron un proyecto para construir el nuevo edificio delegacional en el lugar donde había estado el Palacio Municipal; ello permitiría, entre otras cosas, una gestión y ordenamiento más directo del área patrimonial, intención que por cierto no se ha logrado en su totalidad.³² El proyecto del nuevo edificio delegacional fue presentado a la CNMH-INAH y fue aprobado después de su revisión; sin embargo, surgió un problema porque la Delegación Xochimilco decidió hacer una ampliación hacia el lado noreste, misma que no fue notificada al INAH. Esta ampliación generó malestar entre asociaciones culturales como Xochicopalli Milchihua, A.C., representada por el arquitecto Enrique Martínez y el antropólogo Joaquín Praxedis, así como por varios sectores de la población, quienes manifestaron su inconformidad al señalar que ese espa-

³² Sergio A. Méndez Cárdenas, *op. cit.*



Figura 8. En el sitio correspondiente al Palacio Municipal, en 1972, se construyó el Foro Quetzalcóatl, edificio sin calidad arquitectónica que agredió las visuales de un espacio público patrimonial. Fotografía de Araceli Peralta F.

cio siempre había estado desocupado. A petición del arquitecto Raúl Delgado Lamas, entonces coordinador de Monumentos Históricos, la autora realizó un dictamen para determinar si la ampliación del edificio afectaría o no el entorno del Centro Histórico. Después de realizar una inspección se concluyó que dicha ampliación invadía un espacio público y bloqueaba las visuales del entorno natural y del patrimonio arquitectónico-urbano, como la zona de montaña, los edificios históricos ubicados al sur de la plaza, algunas calles principales y parte de los jardines.³³ El dictamen estuvo avalado por el antropólogo Sergio Raúl Arroyo, director general de INAH; ante esto las autoridades de la delegación, muy a su pesar, tuvieron que tirar la parte de construcción no autorizada.

Espacios públicos

Los espacios abiertos o públicos de Xochimilco forman parte integral de la traza y están defini-

³³ Araceli Peralta Flores, "Proyecto del edificio delegacional de Xochimilco. Evolución histórica y urbana del Centro de Xochimilco", dictamen presentado a la CNMH-INAH, mecanoscrito, 2002.



Figura 9. El comercio informal, ubicado en la plaza principal, impide apreciar cabalmente el actual edificio delegacional de Xochimilco. Fotografía de Araceli Peralta F.

dos por los paramentos de los edificios o los límites de predios; en ellos la población circula, se reúne, descansa o se recrea, pero sobre todo es un punto de cohesión de la identidad de Xochimilco. Los lugares de reunión por excelencia son la plaza y el jardín central, y junto con la actividad comercial del mercado refuerzan la convivencia de los pobladores. Los canales y chinampas también deben considerarse espacios públicos de reunión, en tanto cumplen funciones de recreación, comunicación, riego y pesca.

Por su ubicación en el Centro Histórico, el atrio de San Bernardino se ha convertido en un importante espacio público en el que se realizan tanto ceremonias religiosas como actos públicos, tales como conciertos, exposiciones fotográficas, obras de teatro, etcétera. Otros espacios de cohesión social son las plazuelas de los barrios ubicados frente a las capillas, donde se realizan actividades religiosas y civiles. En Xochimilco existen diversos grupos que realizan actividades culturales en los espacios públicos y religiosos, entre ellos el grupo Tlatemoani que difunde las tradiciones, leyendas e historia de Xochimilco a través del teatro, la danza y la música. El Colectivo *Chachalaca Tlahtoa* es un proyecto multidiscipli-



Figura 10. Plazuela de la capilla del barrio de Belén Acampa, donde los integrantes del Colectivo Tollan promueven el rescate de las tradiciones, lo que favorece el uso digno del espacio público religioso. Fotografía de Araceli Peralta F.

nario que busca gestionar y difundir las expresiones culturales y artísticas antiguas y contemporáneas de los pueblos y barrios originarios de Xochimilco y de la ciudad de México, este grupo está integrado por el Colectivo Intermitente, Colectivo Tollan, Mich Producciones, Taller Cartonterías, periódico *La Tilapia* y *La Espalda de Dios*.

El espacio constituye uno de los bienes intangibles en materia cultural,³⁴ pues constituye el soporte material de las tradiciones religiosas de los xochimilcas. Esta territorialidad concreta ha permitido la continuidad generacional del culto a imágenes como el Niño pan, la Virgen de Xaltocan, San Bernardino de Siena, el Señor de Chalma y las fiestas en honor a los santos patronos de los 17 barrios que se llevan a cabo dentro de la traza conformada por el Centro Histórico y las diversas comunidades locales. Flores, cohetes, música de

³⁴ Jesús Antonio Machuca, "Notas sobre el patrimonio cultural intangible", en *Cuadernos de Antropología y Patrimonio Cultural*. Diario de Campo, México, INAH, marzo de 2003, p. 11.



Figura 11. Tianguis del Huacal, evento organizado por el Colectivo *Chachalaca Tlahtoa* en el centro de Xochimilco, con el objetivo de recuperar el espacio público a través de la difusión de expresiones culturales y artísticas. Fotografía de Araceli Peralta F.

viento y danzantes engalanan el paso de las procesiones. Iglesias, capillas, casas y calles se transforman temporalmente en espacios sagrados adornados con portadas de flores y banderitas de colores. La dualidad de lo material e inmaterial es inseparable en la dinámica cultural. Las festividades religiosas son una amalgama de tradiciones, creencias, memoria colectiva e individual, ritos, sentidos, emociones, valores, sonidos, olores, sabores, decoración efímera y rutas sagradas.

Retos

El Centro Histórico de Xochimilco condensa gran parte de su historia y la dinámica social da sentido a la trama urbana, de ahí la importancia de preservarlo y protegerlo desde un enfoque integral. Con frecuencia los centros históricos son atendidos sin vincularlos al resto de la población, como si se tratara de una pieza de museo; sin embargo, éstos forman parte de la ciudad y los funcionarios deben organizar planes para

que todos los ciudadanos tengan una mejor calidad de vida.³⁵

La experiencia del arquitecto Leo Orellana como coordinador general de diversos seminarios y talleres SIRCHAL lo ha llevado a plantear que hay cuatro principios imprescindibles a considerar en todo proyecto de revitalización de los centros históricos: la voluntad y el compromiso político; la participación y la concertación; la inversión o los financiamientos locales; la continuidad y la apropiación.³⁶

La voluntad política se traduce en la confirmación de las declaraciones de las autoridades y éstas no sólo terminen siendo promesas de campaña. Uno de los principales obstáculos es la duración del cargo, porque en general son tiempos cortos para intervenir de manera eficiente en la ciudad. Otro inconveniente es que con cada cambio de autoridad surgen nuevos proyectos, pues muchos de ellos no terminan de madurar y se quedan en el proceso. Lo mejor sería darles continuidad, con su respectiva adecuación, a proyectos ya estudiados, lo que permitiría optimizar tiempo y economizar recursos humanos y financieros.

La concertación es un elemento clave como mecanismo de participación en los proyectos de patrimonio cultural. La participación ciudadana y la concertación enriquecen un proyecto, pero requiere de tiempo; no obstante, como señala Orellana, es una de las inversiones más rentables a corto, mediano y largo plazo. Los bienes patrimoniales no pueden estar disociados de su comunidad de origen, que le da todo su sentido histórico, por ello es necesario que el conjunto de los actores locales participen en los proyectos.

³⁵ Sedesol, *op. cit.*, p. 55.

³⁶ Leo Orellana, "Los procesos de regeneración urbana y la inclusión social", en *Desarrollo urbano y territorial. Construir ciudad y ciudadanía con equidad*, Granada, UIM, 2007, pp. 24 y 28.

Las condiciones para la inversión local se generan a partir de la participación ciudadana, un factor primordial para que prospere un proyecto, siempre y cuando haya claridad en los beneficios. Si no se logra la inversión local, será más difícil convencer a otros de que destinar recursos a la revaloración patrimonial constituye un negocio rentable, y que el valor patrimonial no son sólo los monumentos sino la ciudad en su conjunto, una ciudad con identidad, una ciudad viva y con capacidad de auto-regeneración de su esencia y de su espíritu, es decir de construir un desarrollo sustentable. La inversión en el patrimonio cultural es la inversión en nuestra identidad del mañana.³⁷

La continuidad y la apropiación son fundamentales, ya que más de un tercio de los proyectos han sido “abandonados”, debido principalmente a la breve gestión de una autoridad. Cada proyecto no ejecutado es una acción que conlleva una pérdida económica y humana considerable. Una forma de evitar este problema es la participación del conjunto de actores en un proceso de concertación, lo cual puede generar que los políticos analicen las decisiones anteriores y exista la posibilidad de que las mantengan y les den continuidad. A partir del Proyecto

UNESCO-Xochimilco se creó la Comisión Interdependencial para la Conservación del Patrimonio Natural y Cultural de Milpa Alta, Tláhuac y Xochimilco, a la cual se recomendó asegurar que sus acciones tuvieran continuidad y sustentabilidad.³⁸ También se estableció la obligatoriedad en la designación oficial del funcionario y del suplente, ambos de alto nivel, para representar a cada instancia participante en las reuniones, con miras a evitar la rotación de asistentes y la pérdida de tiempo en las reuniones recapitulando acciones anteriores. En esta comisión participa el INAH como invitado permanente.

El esfuerzo por preservar el Centro Histórico como objeto de interés para la humanidad y para sus habitantes debe formularse como un espacio sujeto a un proceso permanente de acciones simultáneas de ordenamiento, consolidación y rehabilitación urbana. Por supuesto, no debe plantearse que el Centro Histórico regrese a lo que antiguamente fue, sino que debe proyectarse a partir de lo que es y será en un futuro inmediato. Esto implica respetar la plaza urbana, la continuidad histórica, la relación entre tradiciones y espacios urbanos, la forma y el aspecto de los edificios, así como la articulación entre el Centro Histórico, la zona chinampera y la zona de Montaña.³⁹



³⁷ *Ibidem*, p. 29.

³⁸ Comentarios al documento “Reglas de operación de la Comisión Interdependencial para la Conservación del Patrimonio Natural y Cultural de Milpa Alta, Tláhuac y Xochimilco”, Proyecto UNESCO-Xochimilco, 18 de marzo de 2005.

³⁹ Fernando Carrión, “El Centro Histórico como proyecto y objeto de deseo”, mecanoscrito; “Recomendación internacional para la conservación de las ciudades históricas Toledo-Washington, 1986-1987”, en *Antología de documentos internacionales sobre la conservación y la restauración del patrimonio cultural*, México, CNMH-INAH, pp. 48-51.

“Échale un ojo a tus monumentos.” Programa de difusión de monumentos históricos a escolares adolescentes en centros históricos¹

Claudia Morales Vázquez*

No nos engañemos: la imagen que tenemos de otros pueblos, y hasta de nosotros mismos, está asociada a la Historia tal como se nos contó cuando éramos niños. Ello dejó huella en nosotros para toda la existencia.

MARC FERRO²

La Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) tiene como tareas específicas la conservación, restauración, protección, catalogación, investigación y

difusión del patrimonio histórico edificado de la nación. Esta última labor tradicionalmente se ha realizado a través de publicaciones especializadas, conferencias, coloquios y cátedras, entre otros elementos de carácter científico. Por lo general, estos mecanismos pedagógicos y de promoción están dirigidos a un público conocedor del tema, y no a un sector de la población que sin duda debe ser incluido tanto en la difusión como en la conservación y preservación no sólo de los monumentos, sino del patrimonio cultural en su

totalidad, a saber: los adolescentes.³

Según el censo poblacional de 2005, 49.1% de la población del país es menor de 24 años, y 29% fluctúa entre 10 y 24 años de edad,⁴ es por ello que se considera a México como un país de jóvenes; y de ahí la necesidad de dar a conocer la importancia de nuestro patrimonio a dicho sector demográfico.

³ La Organización Mundial de la Salud (OMS) define: “la adolescencia es la etapa que transcurre entre los 10 y 19 años, considerándose dos fases, la adolescencia temprana de 10 a 14 años y la adolescencia tardía de 15 a 19 años”. Sin embargo la condición de juventud no es uniforme y varía de acuerdo con el grupo social de referencia, aun cuando generalmente comprende personas de 13 a 19 años. La importancia de trabajar con adolescentes reside en su gran potencial de aprendizaje, así como en la progresión de sus capacidades, desarrollan tanto el pensamiento analítico como el intuitivo; suelen aceptar retos y se comprometen en las tareas que ellos consideran importantes. Lo anterior, aunado a la búsqueda de una identidad propia, hace de estos jóvenes excelentes receptores y ejecutores del programa.

⁴ INEGI, Censo de población y vivienda 2005. <http://www.inegi.gob.mx/est/contenidos/espanol/proyectos/conteos/conteo2005/bd/consulta2005>, consultada el 16 de enero de 2008.

* Subdirección de Investigación, CNMH-INAH.

¹ “Échale un ojo”, de acuerdo con la cultura popular mexicana, tiene dos significados: ver o conocer algún sitio u objeto, o bien cuidar dicho ente o lugar. Se retomó esta expresión idiomática por ese doble significado, el cual coincide con el objetivo primordial del programa.

² Marc Ferro, *Cómo se cuenta la historia a los niños en el mundo entero*, México, FCE, 1998, p. 9.



Figura 1. Objetivos del Proyecto.



Figura 2. Alumnos de servicio social UNAM y UPN. Fotografía de Claudia Morales, mayo 2008.

158 |

El programa “Échale un ojo a tus monumentos” tiene como objetivo principal dar a conocer y difundir la importancia de los monumentos históricos a escolares de secundaria cuyos planteles están ubicados dentro de los centros históricos, para crear una conciencia y sensibilidad histórico-artística que promueva una participación activa en su conservación. Se consideró necesario dirigir el programa a adolescentes que asisten a la escuela dentro de un Centro Histórico, pues la convivencia cotidiana con los monumentos arqueológicos, históricos o artísticos⁵ les da

⁵ Son monumentos históricos los bienes vinculados con la historia de la nación, inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, así como los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles. Son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante, determinados

una sensibilidad, un conocimiento y una responsabilidad diferente de las que pudieran tener alumnos que habitan en colonias ubicadas fuera de tales espacios. Esta circunstancia podría motivar una mayor participación de los jóvenes en la conservación y protección de los monumentos, por ser parte de su comunidad.⁶

por cualquiera de las siguientes características: representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas y otras análogas; *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, México, INAH, 1972.

⁶ Existen muchos programas dirigidos a jóvenes con este fin, entre ellos 1) Alas y Raíces a los niños, creado por la Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil del Conaculta y “enfocado a fortalecer los vínculos entre educación y cultura”. Una de las características principales de este programa es que diseña y desarrolla contenidos de todas sus actividades de acuerdo con elevados estándares de calidad y con teorías de vanguardia [<http://www.artenautas.gov>].

Cabe señalar que la CNMH anteriormente ha realizado acciones para involucrar a estudiantes de educación media básica con las tareas

mx//quienes.html]. 2) Niños Custodios en Campeche: surgido en 1992 como una propuesta de trabajo de cultura turística infantil, con el objetivo de “fomentar y difundir en la niñez de todo el Estado, una cultura turística que permita hacer conscientes a las nuevas generaciones de la valoración, preservación y conservación de nuestro patrimonio histórico-cultural, ecológico y turístico”. Los niños reclutados y capacitados ofrecían visitas guiadas en el periodo vacacional y los fines de semana [<http://www.portal.camp.gob.mx/C16/C7/Custodios/default.aspx>], consultada el 22 de octubre de 2008. 3) Vigías del Patrimonio, Colombia: creado para promover la participación de la sociedad civil colombiana a fin de identificar, valorar, proteger, recuperar y difundir el patrimonio cultural. Aunque está involucrada toda la sociedad, hay ciertos grupos del Caribe que trabajan con vigías infantiles y jóvenes. 4) WHE Programme: “Educación del patrimonio mundial en manos de los Jóvenes” (Young People’s World Heritage Education Programme; WHE Programme, por sus siglas en inglés)



Figura 3. Feria de prácticas profesionales. UNAM. Fotografía de Claudia Morales, mayo 2008.



Figura 4. Asignaturas relacionadas en las fichas modulares.

específicas de esta entidad, como en el caso del “Proyecto de Catalogación de Monumentos Históricos y Artísticos en los Estados de Frontera Norte”,⁷ el cual tenía por objetivo “realizar

busca alentar la participación de los jóvenes en la conservación del patrimonio, proporcionándoles el conocimiento necesario, las habilidades, redes de comunicación y el compromiso para involucrarse en la protección del patrimonio, desde niveles locales hasta globales. Han desarrollado nuevos acercamientos pedagógicos con el fin de motivar a los jóvenes a participar activamente en la promoción del patrimonio mundial [http://whc.unesco.org/en/wheducation]; consultada el 23 de octubre de 2008.

⁷ En una plática informal sostenida el 23 de octubre de 2008 con las investigadoras María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, quienes participaron en este proyecto, mencionan que fue un esfuerzo conjunto con los gobiernos de los estados fronterizos del norte y el INAH. Los resultados fueron parte del Catálogo, mas no saben a ciencia cierta por qué no hubo seguimiento del proyecto.

los catálogos de monumentos inmuebles construidos a partir del siglo XVI, que lo sean por ley y además aquellos inmuebles vinculados con la Historia de la Nación, o con la historia de la comunidad a la que pertenecen, realizados a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país”.⁸ Dentro de los objetivos específicos, estaba el de la sensibilización escolar para reforzar entre los alumnos de educación primaria y secundaria el conocimiento del patrimonio cultural de su propia comunidad y de la nación, además de promover su participación en el

⁸ Jesús Cañizo Cuevas *et al.*, *Manual de Procedimiento, Proyecto de Catalogación de Monumentos Históricos y Artísticos en los estados de la frontera norte de México*, México, Dirección de Monumentos Históricos-INAH, 1983, p. 5.

Proyecto de Catalogación mediante una serie de actividades, como la obtención de una serie de datos relacionados con monumentos históricos y artísticos inmuebles localizados en su localidad, a través de una guía proporcionada por sus propios maestros.

Objetivos y facilitadores del programa

En términos generales, los objetivos específicos del programa “Échale un ojo a tus monumentos” son los siguientes: 1) Colaborar en la construcción de una conciencia —entendida como la suma de conocimientos, actitudes y acciones positivas— sobre el patrimonio cultural mexicano entre los escolares adolescentes. 2) Favorecer el encuentro



Figura 5. Identificación del monumento histórico.



Figura 6. Maestros jubilados en la Fototeca de la CNMH. Fotografía de Claudia Morales, marzo 2008.

160 |

del alumno con las manifestaciones históricas y artísticas de su localidad. 3) Fomentar el conocimiento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.⁹ 4) Producir material didáctico de apoyo para el profesorado en el conocimiento y aprecio del patrimonio cultural de la nación. 5) Crear una red de brigadas juveniles denominadas “Promotores Honorarios Voluntarios de Monumentos Históricos” con el fin de difundir y vigilar el patrimonio histórico-

⁹ Esta ley fue publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 6 de mayo de 1972, decretada por el presidente Luis Echeverría Álvarez, y describe en sus disposiciones generales, capítulo I, artículo 2º, que “es de utilidad pública la investigación, protección, restauración, y recuperación de los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y de las zonas de monumentos”.

artístico de la comunidad (figura 1).

Para cumplir con los objetivos planteados para las cinco escuelas donde actualmente opera el programa fue necesario construir una red de colaboración conformada por prestadores de servicio social de diversas universidades y un grupo de profesores jubilados que fungen como promotores culturales (figura 2). La participación de los alumnos de servicio social fue fundamental para la realización y ejecución del programa, pues elaboraron la documentación de cada inmueble, planificaron la estrategia de enseñanza, la puesta en práctica de las dinámicas en sesiones, y la capacitación de los promotores culturales, y que a su vez fueron multiplicadores del programa.

Así se conformó un equi-

po multidisciplinario de historiadores, arquitectos, historiadores del arte, comunicólogos, pedagogos y psicólogos educativos coordinado por una persona con experiencia para dirigir los esfuerzos colectivos hacia el cumplimiento del objetivo. Fue sumamente importante que los alumnos contaran con un perfil determinado, por lo que su creatividad y compromiso fueron dos de los factores determinantes en el meticuloso procedimiento de selección (figura 3).

La fase inicial consistió en la elaboración de fichas modulares de los inmuebles a trabajar, las cuales incluyen temas sobre el patrimonio cultural tangible e intangible, monumentos históricos y elementos arquitectónicos. Las fichas se convirtieron en una



Figura 7. Alumnas de la carrera de Pedagogía, UNAM. Patrimonio Cultural de Xochimilco. Fotografía de Claudia Morales, marzo 2008.



Figura 8. Sesión “La física y el templo de San Pedro y San Pablo”, Secundaria núm. 6, Centro Histórico de la Ciudad de México. Fotografía de Claudia Morales, abril de 2007.

herramienta eficaz, tanto para el establecimiento de objetivos como para el diseño de estrategias de enseñanza y la recolección de información. Es importante destacar que se tomó en cuenta el programa curricular de la Reforma de Escuelas Secundarias de la Secretaría de Educación Pública (SEP) para empatar los objetivos del programa con cualquiera de las once asignaturas, convirtiéndose así en una ficha integral que dialoga con los programas de estudio (figura 4).

Actualmente se cuenta con 53 fichas de inmuebles históricos y temas relacionados con el patrimonio cultural (figura 5); por ejemplo: Lotería de elementos arquitectónicos; Diario de una

monja; Los graffitis de San Ildefonso; La física y el templo de San Pedro y San Pablo; Retratos de Identidad; Patrimonio cultural de Xochimilco, Bienes culturales y la Biología, entre otros.

Capacitación de los promotores culturales

Para el buen funcionamiento del programa fue necesario llevar a cabo un riguroso proceso de capacitación en los alumnos —servicio social y prácticas profesionales— y profesores jubilados involucrados (figura 6). Así, a los futuros profesionales en humanidades —arquitectos, historiadores, historiadores del arte— se les capacitó en

el manejo de grupos, lenguaje corporal y estrategias de enseñanza. Por su parte, a los futuros profesionales de la educación —pedagogos (figura 7), psicólogos educativos y maestros— se les instruyó en historia, conceptos artísticos y elementos arquitectónicos. A ambos grupos se les capacitó en los conceptos del programa y en el manejo de las fichas modulares, previa evaluación de sus capacidades y, sobre todo, de su afinidad con el tema. Este tipo de instrucción se realizó conforme al precepto de “aprender-haciendo”, para generar en ellos un aprendizaje significativo y que lo pudieran transmitir a los alumnos con los que tendrían contacto en las sesiones de trabajo.



Figura 9. Sesión "Maratón de San Ildefonso", Secundaria núm. 6, Centro Histórico de la ciudad de México. Fotografía de Claudia Morales, septiembre de 2006.

Sesiones de trabajo con los escolares

Las sesiones se programan para un grupo escolar a la vez, y la mayoría de ellas tienen lugar dentro del salón de clases (figura 8) con una duración de 50 minutos, previo acuerdo con las autoridades escolares. Antes debe hacerse un diagnóstico de cada grupo, a través de cuestionarios diseñados para conocer el nivel de información que tienen los alumnos sobre monumentos y patrimonio, y así determinar qué tipo de sesiones son las más adecuadas, y poder contar con elementos de comparación para conformar un diagnóstico por zona. Se recomienda realizar cuando menos tres sesiones por gru-

po para lograr una sensibilización efectiva.

En general, la estructura de las sesiones es la siguiente: 1) presentación de los promotores ante el grupo; 2) descripción breve de la misión del INAH; 3) fase de *rapport* (sincronía), a través de un ejercicio para captar la atención del grupo, pero sobre todo para crear un ambiente relajado y de confianza entre alumnos y facilitadores; 4) exposición del tema en un máximo de 15 minutos; 5) reforzamiento mediante una actividad lúdico-didáctica, y 6)

reflexión y retroalimentación escrita. Una vez efectuada la sesión con los alumnos se podrán hacer los ajustes correspondientes, con base en la retroalimentación aportada por los estudiantes, el maestro, el ponente y un observador (figura 9).

Conformación de las Brigadas de Promotores Honorarios Voluntarios de Monumentos Históricos (PHVMH)

El propósito de las brigadas es que sus integrantes dis-



Figura 10. Laura Flores, grupo 1ºB, Secundaria núm. 36, Xochimilco. "Monumentos Históricos". Fotografía de Claudia Morales, octubre de 2008.



Figura 11. Bryan Mendoza y Jhonatan Alexander, grupo 1ºF, Secundaria núm. 36. Maqueta "Antes y después de chinampas". Fotografía de Claudia Morales, octubre de 2008.



Figura 12. Interacciones de la física y la nave de la iglesia de San Bernardino de Siena. Secundaria núm. 28, Xochimilco. Fotografía de Aarón Cruz, junio de 2008.

pongan de un espacio en el que puedan identificar a jóvenes con intereses afines, así como poner en juego su creatividad en beneficio de la difusión y conservación del patrimonio a través de 1) la elaboración de un periódico mural; 2) la organización de una tertulia de leyendas; 3) celebrar el día del monumento histórico con alguna actividad original y creativa, y 4) durante todo el año escolar, promover proyectos creados por ellos mismos para su comunidad, incluyendo familia, amigos y escuela.

Otro de los objetivos de la brigada es crear una red de ayuda adolescente para la conservación y difusión del patrimonio cultural y de monumentos históricos cercanos a las escuelas participan-

tes, para que en un futuro no muy lejano haya intercambio de experiencias exitosas entre ellos mismos y, por qué no, incluso con países como Colombia o Italia, donde ya se tiene un camino andado en materia de educación para la conservación.

El reclutamiento de los brigadistas se da de la siguiente forma: después de una serie de sesiones se solicita un espacio físico a la hora del receso (20 minutos) a los directores de las escuelas, para reclutar a alumnos interesados en proseguir con el programa. Con base en nuestra experiencia hemos detectado que 10% de los alumnos sensibilizados responde a este llamado. Se trata de un reclutamiento voluntario, por lo que únicamente se les pide compromiso, el cual

vemos reflejado en la entrega de dos prerequisites: un texto de una cuartilla sobre la importancia del patrimonio, y un trabajo manual libre, ya sea *collage*, maquetas o fotografías (figuras 10 y 11) donde se muestre por qué es importante la conservación del patrimonio.

Resultados del programa

Los resultados obtenidos a dos años y medio de iniciado el programa son los siguientes:

- 53 fichas modulares: nueve sobre monumentos históricos en general; 20 fichas de inmuebles del Centro Histórico de la ciudad de México; nueve fichas de inmuebles del Centro Histórico de Xochimilco

Tabla 1. Opiniones acerca de los resultados del Programa

<i>Monumentos históricos</i>	<i>Patrimonio chinampero</i>	<i>Patrimonio intangible</i>	<i>Sesiones</i>
“Son importantes porque en el futuro, recordaremos el pasado.”	“Yo creo que es bueno que nos enseñen cosas que son de nosotros y para nosotros, es algo social y cultural, algo que nos enseña lo que es el valor, saber y aprender todos sobre lo histórico, original y el valor de nuestros patrimonios.”	“Tenemos que hacer asociaciones para conversar con todos de la importancia que tiene conservarlo.”	“Me gustó la exposición porque yo sé que todavía quedan personas que están dispuestas a enseñarnos y hacernos valorar todo aquello que vale, gracias, además me gustaría aprender mucho de esto.”
“No graffitear tu, y mi patrimonio.”	“Es importante conservarlas porque no es sólo nuestros, sino de todos, en 20 años pueden dejar de existir, conservarlas es sólo cuestión de conciencia.”	“Seguir pasando leyendas e historias a otras personas para no perder el patrimonio cultural.”	“Es muy interesante, la primera vez no me importó, pero ahora estoy muy interesada por saber más y conservarlo.”
“Hacer foros y hablar sobre lo importante que son.”	“No tiro basura pero no hago nada por cuidarlo. ¿Qué puedo hacer?”	“Es un privilegio vivir para cuidar nuestras tradiciones.”	“Me gustó porque todos participamos.”
“Aprendimos cómo se hizo una cúpula y cómo actúa la física para hacerla.”	“Porque es un lugar de mucha riqueza en su historia, no es justo que se acabe por los problemas que ocasionamos nosotros, sus habitantes.”	“Me gustó cuando rompimos nuestro trabajo para enseñarnos que debemos cuidar y respetar nuestro patrimonio.”	“Me divertí y aprendí.”
“Porque si no conoces tus raíces, no sabemos quiénes somos.”	“Es un rasgo distintivo de Xochimilco y nos da oxígeno.”	“Hacer brigadas.”	“Fue divertido e interactivo.”

164 |

- y seis del centro de Tlalpan.
- Cinco escuelas participantes (dos planteles en el Centro Histórico de la ciudad de México, tres en el Centro Histórico de Xochimilco) y pláticas educativas para 3 292 alumnos.
- 20 promotores culturales (maestros jubilados) que apoyan el programa en la Delegación Xochimilco.
- Cinco brigadas de promotores integradas por el 10% del total de alumnos sensibilizados en cada escuela.
- Convenio de colaboración con la Subdirección de Servicios Educativos y Culturales de la Delegación Xochimilco. El trabajo conjunto de dicha delegación ha sido una experiencia exitosa de colaboración interinstitucional.
- El *corpus* de material didáctico para las sesiones ha sido donado por los prestadores de servicio social, siendo innovador y de excelente calidad.
- El programa tiene una gran demanda entre los alumnos de servicio social por su capacidad de empatar intereses comunes y dar libertad creativa, promoviendo así un verdadero

servicio social de calidad y humano.

Para ilustrar una parte de los resultados adjuntamos la tabla 1, con opiniones sobre diversos temas de patrimonio vertidas por alumnos de la Escuela Secundaria núm. 36 “Cuauhtémoc”, en Xochimilco.

Conclusiones

Hemos sido testigos de un corazón roto, de la pérdida de ese vínculo entre ciudad y ciudadano, entre ciudadano y monumento. Nuestros monumentos se encuentran enfermos, envejecen y no hay pecado en ello, sino en su olvido; peor aún, en su desconocimiento.

De ahí la importancia de

poner en marcha un programa como éste, ya que no sólo ayuda a la difusión del patrimonio cultural tangible e intangible en el nivel escolar medio básico, sino que además representa un aprendizaje bidireccional que influye en el crecimiento personal de todos los involucrados y, por ende, de su propia comunidad (figura 12). Esto último puede apreciarse entre los universitarios prestadores del servicio social, quienes al participar en el programa aprenden a valorar la labor de difusión de nuestro patrimonio, pero también impactan de una manera real a la sociedad a la que pertenecen, y al término de su participación se advierte en ellos un crecimiento personal, visible en la toma de conciencia de la rea-

lidad de México y en su compromiso al cambio a partir de su profesión.

El fin último del programa es que los estudiantes adolescentes, y sus profesores, conciben a los monumentos históricos no sólo como imágenes de folletos, libros o como el motivo para realizar una visita escolar, sino como un ente vivo que contribuye al fortalecimiento de una identidad colectiva e individual, fundamental para forjar el presente y el futuro. Por ello el programa “Échale un ojo a tus monumentos” es una aportación al nuevo esquema de educación, demandante de las nuevas estrategias de aprendizaje y enseñanza necesarias para enfrentar los retos educativos del siglo XXI.



31 Aniversario del *Boletín de Monumentos Históricos* y develación de placas de los acervos de la CNMH

**María del Carmen Olvera Calvo
y Ana Eugenia Reyes y Cabañas**

En el primer patio de la casona del siglo XIX, obra del arquitecto Lorenzo Hidalgo, que aloja las oficinas de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, el 22 de abril de este año se celebraron los 31 años de vida del *Boletín de Monumentos Históricos* y la develación de las placas con que se designaron los acervos documentales que resguarda esta Coordinación.

El evento fue presidido por el arquitecto Agustín Salgado Aguilar, Coordinador Nacional de Monumentos Históricos, el doctor Saúl

Alcántara Onofre, Director de Apoyo Técnico, y la doctora Natalia Fiorentini Cañedo, Subdirectora de Investigación, quien como organizadora del evento dio la bienvenida a los asistentes, entre los cuales se contó con la presencia del Secretario Técnico del INAH, el doctor Rafael Pérez Miranda, así como de familiares, amigos y colegas de quienes honran con sus nombres los acervos documentales de la CNMH: Archivo Geográfico Jorge Enciso; Biblioteca Jorge Gurría Lacroix; Fototeca Constantino Reyes-Valerio.

La doctora Natalia Fiorentini presentó a los oradores de honor: la antropóloga Thalía Montes Recinas, la

maestra Rosa Camelo y el doctor Carlos Navarrete Cáceres, quienes recordaron a los ilustres maestros homenajeados. Asimismo, la doctora Natalia Fiorentini hizo la presentación del *Boletín de Monumentos Históricos* número 12, con el cual esta Coordinación recuerda al profesor emérito del INAH, Constantino Reyes-Valerio, así como a quienes hicieron posible la existencia de esta publicación:

Han pasado 31 años desde que el doctor Efraín Castro Morales, quien encabezaba la entonces Dirección de Monumentos Históricos, junto con un grupo de prestigiosos estudiosos en el campo de la historia del arte, publicara entre 1978 y 1982, ocho números. Durante esa primera época, el *Boletín* representó una contribución significativa al campo del arte mexicano, y tuvo como antecedente la publicación titulada *Monumentos Coloniales*, cuyos números aparecieron entre enero de 1955 y febrero de 1960.

Fue hasta el año 1989



Figura 1. De izquierda a derecha, la doctora Natalia Fiorentini con los oradores invitados, el doctor Carlos Navarrete, la maestra Rosa Camelo y la antropóloga Thalía Montes. Fotografía: Martha Ghigliazza, 2009.



Figura 2. En primer plano el arquitecto Agustín Salgado, coordinador Nacional de Monumentos Históricos, y a su derecha el doctor Saúl Alcántara, director de Apoyo Técnico de la misma Coordinación. Fotografía: Martha Ghigliazza, 2009.

cuando se reanudó la publicación del *Boletín*, gracias al apoyo de la arquitecta Virginia Isaak Basso, que fungía como coordinadora nacional de esta dependencia, y la labor editorial la realizaba la maestra Virginia Guzmán. El *Boletín* contaba con la asesoría del destacado historiador del arte Xavier Moysén, y con la del doctor en arquitectura Carlos Chanfón Olmos. Incansable también durante estas dos épocas fue el trabajo de las arquitectas Gabriela Dena e Ivonne Arámbula, dedicadas a armar manualmente los llamados “cartones” que daban forma a la publicación, teniendo como principales herramientas de trabajo tijeras y pegamento; épocas que contaron con el diseño tipográfico realizado

por Hilda Combeller en una máquina *composser*.

Nuevamente, este esfuerzo colectivo se interrumpió en 1991, para reaparecer en escena una vez más en el año de 2004, gracias al entusiasmo de los investigadores de la Subdirección de Investigación, al apoyo del arquitecto Raúl Delgado Lamas, entonces Coordinador Nacional de Monumentos Históricos, al muy profesional trabajo de Héctor Toledano y Benigno Casas en la Coordinación Nacional de Difusión del Instituto, y a la infatigable labor de las actuales coordinadoras editoriales, historiadoras María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas.

Esta tercera época se caracteriza por la pluralidad

de los temas abordados, a través de investigaciones científicas originales, relacionadas con la arquitectura patrimonial y los bienes muebles de nuestro país. Dichos trabajos dan cuenta de la evolución del concepto de “arquitectura patrimonial”, que hoy en día lo entendemos como un concepto mucho más amplio que incluye no sólo a la arquitectura religiosa, sino también a la civil, funeraria, de tierra, infraestructura pública histórica, las trazas de las antiguas ciudades, entre otras... [sus temas dan cuenta de] la vocación del *Boletín*, como una publicación especializada, orientada a la difusión de investigaciones que ayuden a la comprensión y a la adecuada protección y conservación de los bienes muebles e inmuebles de nuestro país.



Figura 3. Concurrencia al evento, en primer plano el doctor Rafael Pérez Miranda, Secretario Técnico del INAH. Fotografía: Martha Ghigliazza, 2009.



Figura 4. Vista hacia el podium. Fotografía: Martha Ghigliazza, 2009.

La doctora Fiorentini enfatizó que el número 12 del *Boletín* fue dedicado a la memoria del maestro Constantino Reyes-Valerio. Algunos de sus tantos amigos y colegas, a través de sus colaboraciones a la publicación, recuerdan la importancia de sus aportaciones, lo que le valió la distinción de maestro emérito del Instituto Nacional de Antropología e Historia, además de figurar como miembro del Consejo de Asesores de esta publicación.

El arquitecto Agustín Salgado, Coordinador Nacional de Monumentos Históricos, tomó la palabra para que los oradores invitados nos recordaran por qué para nosotros es un privilegio que los acervos históricos res-

guardados en esta Coordinación lleven los nombres de Constantino Reyes-Valerio, Jorge Enciso Alatorre y Jorge Gurría Lacroix, y así honrar la memoria de tres grandes personajes que dieron lo mejor de sí al Instituto Nacional de Antropología e Historia, cediendo la palabra a los oradores invitados: Thalía Montes Recinas presentó la semblanza de Jorge Enciso Alatorre (1881-1969), quien inició la formación del Archivo Geográfico de la CNMH, y al valorar la personalidad del distinguido jalisciense señaló que hablar de él

[...] es referirse a la formación del Instituto Nacional de Antropología e Historia y en específico a la consolidación de una de las vocaciones del INAH, la de ubicación,

registro, estudio, conservación y difusión de los inmuebles considerados relevantes por sus características arquitectónicas o por estar relacionados con algún hecho histórico.

En el año de 1915 se le pide a Jorge Enciso encabezar la Inspección de Monumentos Artísticos y bajo el nombramiento de Inspector General de Monumentos Artísticos inicia una labor sistemática de atención tanto a los inmuebles, a los objetos que en ellos se encontraban y a las llamadas bellezas naturales.

Su trabajo requirió de formar las herramientas legales que dieran sustento a todas las acciones emprendidas desde la recién creada Inspección y para ello Enciso



Figura 5. La señora Carolina Aldasoro de Reyes, esposa de Constantino Reyes-Valerio, acompañada de sus hijos Carito y Carlos, y del señor Raúl Reyes, hermano de Constantino. Fotografía: Martha Ghigliazza, 2009.



Figura 6. La señora Carolina Aldasoro de Reyes, con las placas que distinguirán los acervos de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, y a su izquierda el retrato del doctor Jorge Gurría Lacroix. Fotografía: Martha Ghigliazza, 2009.

le presentó al Director General de las Bellas Artes, Alfonso Cravioto, el proyecto de Ley sobre Conservación de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales.

En el artículo primero de dicho proyecto se estableció que la Inspección tendría un carácter consultivo, administrativo, cultural y docente y entre sus principales tareas: la conservación de los monumentos artísticos tanto religiosos como civiles, incluyendo los inmuebles, ya fueran propiedad nacional o privada; la formación de un archivo, catálogos, y publicaciones, que deberían de incluir información lo más detalladamente posible, con la finalidad de dar a conocer las obras artísticas más interesantes del país... inicia la creación de una red

de inspectores y subinspectores,... [con] carácter honorario, los que reportarían el patrimonio encontrado y facilitarían el material a la Inspección, señalando las especificaciones del lugar, agregando planos y material fotográfico.

Para 1930, Enciso se hará cargo de la Dirección de Monumentos Coloniales, en los años cuarenta se desempeñará como subdirector del Instituto Nacional de Antropología e Historia... Al crearse el INAH en 1930 se contaba con más de 900 inspectores y subinspectores que abarcaban la mayor parte del país, Jorge Enciso gustó por recorrer y fotografiar lugares como: Azcapotzalco, Tlalpan, Churubusco, Acolman, Tepotzotlán, San Ángel, Huejotzingo.

Por su parte, Rosa Camelo reseñó la labor académico-administrativa del doctor en Historia Jorge Gurría Lacroix (1917-1979), oriundo de Tabasco, quien realizó sus estudios en la ciudad de México, en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde obtuvo el título de Licenciado en Derecho en 1943. En 1948, inició en Mascarones los estudios profesionales de Historia de México; en 1963 recibió el título de Maestro en Historia y en 1975 obtuvo el grado de Doctor en Historia.

En su paso por el INAH, Gurría Lacroix fue Jefe del Departamento de Publicaciones, Director y fundador de su *Boletín* y Secretario General de la Institución durante 12 años, así como reeditor de los



Figura 7. Emotiva participación del doctor Carlos Navarrete.

Anales, dando gran impulso a la labor editorial y como defensor de la labor institucional. Con él se inició la formación de la biblioteca especializada de la CNMH.

Editor, catedrático y abogado, consideraba a las bibliotecas como algo vivo, que se debía acrecentar constantemente, por lo que solicitaba a las editoriales observar ejemplares de toda publicación que saliera, para enriquecer los acervos del INAH. Posteriormente lo haría para la UNAM. Tan grande era su preocupación, que editó libros y documentos raros o difíciles de conseguir para que estuvieran al alcance de los investigadores mexicanos.

Desde 1950 fue catedrático de Historia de México en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Facultad de Filosofía y Letras, e inves-

tigador del Instituto de Investigaciones Históricas en la UNAM; en 1953 fue secretario de la Biblioteca Nacional, también Secretario General de la Facultad de Filosofía y Letras de 1966 a 1970, y Director General de Publicaciones de la misma Universidad de 1970 a 1975, lo mismo que director de la Imprenta Universitaria; con la misma vocación de ser editor y proveedor de libros, nos legó su amplia Bibliografía (1943-1978). Impulsado por el afán de conocimiento de nuestra historia, recorrió la República mexicana en busca de monumentos desconocidos, fotografió archivos y propició ediciones.

Por su parte, Carlos Navarrete Cáceres recordó con entrañable cariño a Constantino Reyes-Valerio (1922-2006). Hizo memoria

de su amistad de más de 50 años y habló del compañero y amigo. Asiduo a las excursiones a diferentes lugares, donde aprendió sobre arte colonial, Constantino fue de los primeros críticos al señalar que todo tenía una raíz prehispánica; otras veces él corregía: “esto viene del medioevo, esto de España, etcétera. Andábamos en la búsqueda de lo mexicano, oficializamos la muerte...”

Esos viajes a lugares recónditos le permitieron definir su interés por la arquitectura novohispana, especialmente del siglo XVI, cada vez fotografiaba más monumentos; pasaba largas horas de investigación en los archivos; se apoyaba en los cronistas; labor tan querida para él, que le permitió además de dar a conocer monumentos arquitectónicos, entre otros, acuñar el término “indocristiano”.

Su pasión por los monumentos llevó a Constantino a recorrer por más de 45 años el país, capturando con su lente imágenes vinculadas siempre con su quehacer

académico; este cuantioso material fotográfico que incrementó al entonces llamado Archivo Fotográfico del INAH, seguirá resguardado en la desde hoy Fototeca Constantino Reyes-Valerio, de la CNMH.

Para concluir su participación, Carlos Navarrete, en nombre de Carolina

Aldasoro, esposa de Constantino Reyes-Valerio y de sus hijos Carito, Carlos y Gerardo, participó a los presentes sobre la donación del archivo fotográfico personal de Constantino a la CNMH, que enriquecerá aún más nuestro acervo.

Finalmente se procedió, por parte del Secretario

General del INAH, el Coordinador Nacional de Monumentos Históricos, familiares y amigos de los maestros homenajeados, a la develación de las placas conmemorativas. El acto concluyó con un brindis amenizado por un grupo de músicos de la Escuela Libre de Música “José F. Vázquez”.



SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 2008

Historias 71

• Alma Parra y Paolo Riguzzi, *Compañías británicas en la minería mexicana, 1824-1914* • Juan Fernando Matamala, *Las casas de moneda foráneas, 1810-1905* • Luz María Uhtoff, *El nacionalismo petrolero de la Revolución mexicana* • Thomas Calvo, *Ciudades novohispanas hasta el año 1600*



INSTITUTO
NACIONAL
DE ANTROPOLOGÍA
E HISTORIA

Boletín de Monumentos Históricos, tercera época

Normas para la entrega de originales

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, declaraciones de zonas y monumentos históricos.
 2. El autor deberá entregar su colaboración en original impreso, con su respectivo respaldo en disquete o disco compacto (CD) con su nombre, título de la colaboración y programa de captura utilizado. Deberá incluir un resumen no mayor de 10 renglones, así como 5 palabras clave, que no sean más de 3 de las que contiene el título del artículo.
 3. El paquete de entrega deberá incluir una hoja en que indique: nombre del autor, dirección, número telefónico, celular, fax y correo electrónico, institución en la que labora, horarios en 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 = 1 800 caracteres; 40 cuartillas = 72 000 caracteres). El texto deberá presentarse en forma pulcra, en hojas bond carta y en archivo Word (plataforma PC o Macintosh), 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 y 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 al 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.

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 entrecorillado; c) nombre de la publicación en letras cursivas; d) número y/o volumen; e) lugar de edición; f) fecha y página(s) citada(s).
 9. En caso de artículos publicados en libros, deberán citarse de la siguiente manera:

a) nombre y apellidos del autor; b) título del artículo entrecorillado; 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 utilizarán en cursivas y de la siguiente manera:

op. cit. = obra citada; *ibidem* = misma obra, diferente página; *idem* = misma obra, misma página; *cfr.* = comparese; *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, gráficos e ilustraciones deberán ir perfectamente ubicados en el *corpus* del trabajo, con los textos precisos en los encabezados o pies y deberán quedar incluidos en el disquete o disco compacto (CD).
 13. Las colaboraciones serán sometidas a un dictaminador especialista en la materia.
 14. Las sugerencias hechas por el dictaminador y/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 podrán 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. 55 42 56 46.
- correo electrónico: boletin.cnmh@inah.gob.mx