

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 34 MAYO-AGOSTO DE 2015

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
34





Índice

3 Editorial

ARTÍCULOS

- 6 De la virgen abridera de Felipe II a las abrideras de Indias:
el descubrimiento de dos esculturas en México
| GABRIELA SÁNCHEZ REYES/IRENE GONZÁLEZ HERNANDO
- 29 Orígenes milagrosos y nuevos templos. Imágenes y espacios sagrados
en la ciudad de México, siglos xvii y xviii | ANTONIO RUBIAL GARCÍA
- 61 Teatro Morelos de Aguascalientes: monumento histórico
e instrumento de legitimidad política | LUCIANO RAMÍREZ HURTADO
/VICENTE AGUSTÍN ESPARZA JIMÉNEZ
- 80 El centro histórico decretado en la ciudad de Aguascalientes
| ALEJANDRO ACOSTA COLLAZO
- 89 Riesgos de desastre en patrimonio edificado, políticas públicas
y defensa ciudadana en Guatemala | SUSANA PALMA DE CUEVAS
- 100 La distinción social del arquitecto se pinta sola.
Imagen y *habitus* en la historia del arte | LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES

DOCUMENTOS

- 124 El legado de un arquitecto del siglo xviii: inventario *post mortem*
de los bienes materiales de José Damián Ortiz de Castro,
académico de mérito y maestro mayor de la ciudad de México
| LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES

RESEÑAS

- 134 Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810* | MARÍA DEL CARMEN LEÓN GARCÍA
- 140 Moroni Spencer Hernández de Olarte (coord.), *OZUMBA arte e historia* |
NURIA SALAZAR SIMARRO



Editorial

El presente número del *Boletín de Monumentos Históricos* resulta de gran interés porque contiene un variado conjunto de estudios caracterizados por la diversidad de aspectos que abordan y la originalidad de sus enfoques temáticos y metodológicos.

Aunque no existe un hilo conductor planteado de manera explícita para el diseño de la publicación, es posible identificar ejes comunes en los temas tratados, entre los que destaca la evidente preocupación sobre la valoración del patrimonio histórico y su vinculación con la sociedad que ha propiciado que se conserve hasta nuestros días.

Tópicos tan diversos como la sacralidad de los bienes muebles e inmuebles, su rentabilidad económica y explotación ideológica, la normatividad para su salvaguardia, su vulnerabilidad material, la imagen de los arquitectos que los construyeron o su vinculación con la música, muestran la pluralidad de fuerzas invisibles que mueven los hilos del uso social del patrimonio material con diferentes intereses. La lectura de estos textos ayuda a reconocer la forma en que la aparente neutralidad de los bienes culturales en realidad entraña un complejo tejido sobre el que se borda la conformación social de nuestra realidad actual.

El primer texto que incluye este número pone en valor una singular tipología de esculturas religiosas talladas en madera a las que se les denomina “abrideras”, porque poseen un sistema articulado que permite su apertura con el fin de proporcionar una doble lectura de su representación litúrgica. En el texto “De la virgen abridera de Felipe II a las abrideras de Indias: el descubrimiento de dos esculturas en México”, Gabriela Sánchez Reyes e Irene González Hernando analizan con gran detalle la procedencia y culto de dos ejemplares únicos, cuyo origen data probablemente del siglo xvii. Estas obras fueron halladas de manera relativamente fortuita, una en Gama de Paz, Estado de México, y la segunda, en el barrio de San Juan Chapultepec, en la ciudad de Oaxaca. Además de presentar datos pormenorizados de la evolución de estas singulares tallas en Europa y América, se da a conocer una

tipología escultórica que, a decir de las autoras, no había sido registrada ni analizada en México.

En concordancia con esta lectura sobre la veneración de los bienes culturales, en segundo lugar se presenta el artículo “Orígenes milagrosos y nuevos templos. Imágenes y espacios sagrados en la ciudad de México, siglos xvii y xviii”. En ese texto, Antonio Rubial García se aproxima a la interpretación de las diversas funciones que han cumplido las imágenes consideradas milagrosas, en los procesos de conformación de estructuras y espacios dedicados al culto. A partir del estudio de representaciones de cristos y vírgenes reconocidos por su veneración en templos de la ciudad de México, se explican las circunstancias sociales que paulatinamente se fueron dando para convertirlas en objetos que no sólo han fungido como medios para solicitar favores celestiales, sino que constituyen elementos de cohesión e identidad comunitaria, así como instrumentos de control y fuente de ingresos económicos para la Iglesia. Esa mezcla de funciones se materializa en la configuración de edificios, calles, plazas y barrios que se convierten en hitos cuya fuerza trasciende hasta la dinámica urbana presente.

Posteriormente, Luciano Ramírez Hurtado y Agustín Vicente Esparza Jiménez destacan el poderoso papel que algunas obras públicas desempeñan en la conformación de las ciudades, a partir del estudio “Teatro Morelos de Aguascalientes: remodelación del inmueble, monumento histórico de la nación e instrumento de legitimidad política”. Con base en el análisis del origen y desarrollo de este valioso monumento, se construye una lectura de las condiciones sociales, económicas y políticas asociadas a su auge, abandono y posterior revaloración. Un inmueble generado en el Porfiriato con la idea de propiciar el desarrollo cultural del pueblo y servir para el ocio y esparcimiento, en diferentes momentos de la historia ha seguido siendo explotado

ideológicamente en beneficio de los intereses de las clases dirigentes del país.

La ciudad de Aguascalientes también es el marco para el artículo que se incluye en cuarto lugar, el cual fue escrito por Alejandro Acosta Collazo. El texto “El centro histórico decretado en la ciudad de Aguascalientes” aborda la problemática de la documentación, registro y catalogación del patrimonio cultural urbano. Se hace un balance entre los beneficios logrados a partir de la delimitación de un área protegida en la ciudad y las complicaciones derivadas de la imposibilidad de incluir un número importante de inmuebles de gran valor regional, que corren el riesgo de perderse por la ausencia de una normativa lo suficientemente amplia y definida para su salvaguardia.

Con una perspectiva urbana y territorial, asociada a la vulnerabilidad del patrimonio edificado, Susana Palma de Cuevas presenta a continuación el texto “Riesgos de desastre en patrimonio edificado, políticas públicas y defensa ciudadana en Guatemala”. Se trata de una lectura en la que se busca poner en relieve la necesidad de formular y ejecutar políticas públicas y planes estratégicos de diferentes niveles dirigidos hacia la gestión del riesgo de desastre en el patrimonio cultural edificado de un país en el que las condiciones geográficas han mostrado ser altamente destructivas. La autora propone una serie de procesos que desarrollen la “cultura de prevención ante el riesgo”, a partir de procesos de evaluación de la vulnerabilidad de las edificaciones. Considera que dichas acciones deben ser consecuencia de la organización y participación ciudadana en la formulación y vigilancia de políticas y planes de acción, tendientes a la reducción de riesgos de desastre en las edificaciones históricas, en función de las condiciones específicas de los diversos contextos regionales de Guatemala.

El sexto artículo que incluye el Boletín es “La distinción social del arquitecto se pinta sola. Ima-

gen y *habitus* en la historia del arte”. En este trabajo, Leopoldo Rodríguez Morales analiza las características de retratos de arquitectos a través de la historia del arte, centrándose en el estudio de su *habitus*, entendido como la serie de aspectos que relacionan los estilos de vida, gustos e indumentaria con que se identifican grupos, clases y subclases de una sociedad. El autor observa los cambios y permanencias en los componentes, vestimenta e instrumentos de trabajo con que fueron retratados diferentes arquitectos europeos y mexicanos a lo largo de la historia, con el fin de reconocer el discurso que subyace en la manera en que deseaban ser percibidos en su momento y recordados a la posteridad.

Dentro de la sección de “Documentos”, Leopoldo Rodríguez Morales da a conocer “El legado de un arquitecto del siglo XVIII: inventario *post mortem* de los bienes materiales de José Damián Ortiz de Castro, académico de mérito y maestro mayor de la ciudad de México”. Este texto, que incluye una acuciosa exposición de los rasgos más importantes de la vida y obra del destacado constructor, incorpora el listado de los bienes que poseía al momento de su muerte, acaecida en 1793. La lectura de este inventario permite interpretar aspectos de la vida cotidiana de uno de los arquitectos más prolíficos de finales del Virreinato de la Nueva España y de algunas de las costumbres de la época que le tocó vivir.

Posteriormente, en la sección “Reseñas” se presentan dos libros de reciente edición. El primero, publicado en 2013 por el Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, se titula *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, y fue escrito por Lourdes Turrent. En la reseña rea-

lizada por María del Carmen León García, además de describir de manera general la estructura temática del libro, destaca su originalidad al presentar, más que la sola historiografía de la manera en que se manifestaban los fenómenos musicales en el ámbito religioso a finales del periodo virreinal, un cuidadoso estudio de la interconexión entre el poder eclesiástico, el imperial y el local, en una sociedad novohispana que oscilaba entre el espacio laico y el religioso.

Finalmente, Nuria Salazar Simarro reseña el libro *OZUMBA arte e historia*, que fue coordinado por Moroni Spencer Hernández de Olarte y publicado en 2014 por el gobierno del Estado de México, a través de Fomento Editorial del Estado de México. Se trata de una obra sumamente completa que incorpora lecturas interdisciplinarias relativas a diferentes etapas del origen y desarrollo del poblado, así como a componentes singulares de su patrimonio mueble e inmueble. En cada uno de los 10 capítulos que conforman la obra se trazan pinceladas que gradualmente van componiendo el paisaje de un pueblo que jugó un papel crucial en la historia social, religiosa y económica de la región, como resultado de su estratégica ubicación geográfica.

De este modo, el *Boletín de Monumentos Históricos* sigue cumpliendo su cometido al poner al alcance de todo tipo de lectores diversos estudios destinados a valorar los bienes culturales que conforman el vasto legado de nuestro país, gracias al conocimiento de su historia material, asociada al papel que han desempeñado como nodos del tejido de nuestra sociedad.

LUIS FERNANDO GUERRERO BACA



De la virgen abridera de Felipe II a las abrideras de Indias: el descubrimiento de dos esculturas en México

Hasta la actualidad, entre el gran acervo de la imaginería virreinal en México no se había registrado ninguna virgen abridera, imagen surgida en la Baja Edad Media europea, tallada en madera dorada y policromada, con un par de puertas que se abren a la altura del pecho, que generalmente son de pequeño tamaño y por tanto portátiles. Pese a la fractura de la Contrarreforma, consiguen traspasar las fronteras medievales y mantenerse vigentes en la Edad Moderna, tanto en el ámbito geográfico de la península ibérica como en Hispanoamérica. Las tallas de la Edad Moderna, adscritas fundamentalmente a los siglos XVI y XVII, suelen mostrar la iconografía de la Inmaculada Concepción cuando están cerradas, y una vez abiertas las puertas, un ciclo de la Pasión, muerte y resurrección de Cristo. Este artículo da a conocer el hallazgo de dos de estas imágenes localizadas en poblaciones alejadas de la ciudad de México: una en Gama de Paz, en el municipio de Zacualpan, en el Estado de México, y la segunda en el barrio de San Juan Chapultepec, en la ciudad de Oaxaca.

Palabras clave: virgen abridera, Zacualpan, San Juan Chapultepec, abridera hispana, escultura novohispana, Gama de la Paz.

In this article, we present the first two sculptures ever to have been recorded depicting the *Virgen Abridera* (*Viérge ourvante*) in colonial religious imagery in Mexico. This kind of sculpture, developed in the Late Middle Ages, is made of gilded and polychromed wood, with a pair of doors opening over its chest, hence its name. Usually, it is a small scale figure, and therefore portable. Despite the ecclesial fracture caused by the Counter-Reformation, this type of image survived in the Modern Era and was spread in Spain and Hispanic America. Modern Era examples, mainly from the 16th and 17th centuries, represented the Immaculate Conception when closed, and once the doors were open, they displayed a cycle of the Passion, death and Resurrection of Christ. This article concerns the discovery of two of these images, both found in towns far from Mexico City, one in Gama de la Paz in Zacualpan, State of Mexico, and the other in the barrio of San Juan Chapultepec in the city of Oaxaca.

Keywords: shrine Madonnas, *Viérge ourvante*, Zacualpan, San Juan Chapultepec, colonial sculpture, Gama de la Paz.

6 | El presente artículo es fruto de la colaboración azarosa, pero muy fructífera, entre las dos autoras del mismo. Así, hemos trabajado conjuntamente Gabriela Sánchez Reyes, autora del descubrimiento en 2014 de dos vírgenes abrideras mexicanas inéditas, e Irene González Hernando, autora, entre 2003 y 2008, de una tesis doctoral dedicada al estudio de las vírgenes abrideras en la Baja Edad Media y la Edad Moderna.¹ Tras un primer intercambio de opiniones, ambas

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

** Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte I (Medieval).

¹ Como resultado de la tesis doctoral se publicó un libro que incluyó un estado de la cuestión al que remitimos ahora para evitar la reiteración de datos ya conocidos: Irene González Hernando, *El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las vírgenes abrideras tríplico*, Madrid, Académica Española, 2011, pp. 17-33. Asimismo, con un carácter más sintético, pueden verse también los dos artículos que se publicaron en 2008 y 2011 en los que se explicaban los elementos fundamentales de esta tipología escultórica: Irene Gonzá-



Figura 1. Virgen abridera del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, núm. 1969-44-1. Fotografía de Irene González Hernando.



Figura 2. Virgen abridera del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, núm. 1969-44-2. Fotografía de Irene González Hernando.

coincidimos en que este descubrimiento, fortuito, de dos vírgenes abrideras inéditas en México, transformaba sustancialmente el conocimiento de un fenómeno religioso vigente en la Edad Moderna y en territorio hispano, con reflejo en ambos lados del Atlántico, tanto en la España peninsular como en Hispanoamérica. Por ello, consideramos necesario realizar una publicación conjunta, que es la que se presenta a continuación.

lez Hernando, "Las vírgenes abrideras en la Baja Edad Media y su proyección posterior", en Rafael García Mahiques y Vicent Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, vol. I, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 817-832, e Irene González Hernando, "Las vírgenes abrideras", en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. I, núm. 2, 2011, pp. 55-66.

Además este descubrimiento nos ha permitido consolidar una hipótesis de trabajo iniciada entre los años 2003-2008 que postulaba la existencia de un grupo hispano de abrideras modernas, con una configuración propia y diferente de otros grupos europeos, sustancialmente más amplio de lo que recoge la bibliografía especializada, pero deficientemente conocido por hallarse disperso en colecciones privadas y ámbitos religiosos periféricos.²

² Si bien las vírgenes abrideras surgen en la Baja Edad Media y se hallan distribuidas por buena parte de la geografía europea, una de las tipologías, la que combinan la Inmaculada en el exterior de la talla con las escenas de la Pasión en el interior de su cuerpo, se da con especial fuerza en el ámbito hispano de la Edad Moderna, no habiéndose localizado suficientes ejemplos en otras geografías. Véase lo avanzado por Irene González Her-

Poco a poco han ido saliendo a la luz estos ejemplares. En 2014 el Museo Arqueológico Nacional (MAN) en Madrid estrenó su nuevo discurso expositivo incorporando a su sala de Edad Moderna una de las dos abrideras que con anterioridad estaba en los almacenes del museo, y cuya importancia ya había puesto de relieve la exposición *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI*, organizada en colaboración con Caja Segovia en 2009.³ En 2008 en Toledo se había organizado una exposición titulada *Herencia recibida*, donde se presentaba al público la entonces recientemente restaurada abridera del convento de las Gaitanas. Por su parte, el Museo Isaac Fernández Blanco, de Buenos Aires, había sido pionero en la puesta en valor de estas obras, de talla aparentemente tosca y de vinculaciones con fenómenos tildados de religiosidad popular, pues al menos desde 2004 exponía como pieza fundamental de sus salas una abridera.⁴ Y es que el grupo de abrideras que analizamos ahora han sido vistas como periféricas o populares por la historiografía tradicional; aunque el planteamiento teológico que las sustenta sea de una gran riqueza. Además, tenemos evidencia de que también la élite social se interesó por ellas; tal

nando durante la realización de su tesis doctoral (2003-2008), que fue posteriormente revisado e incluido en el capítulo "Abrideras hispánicas de la Edad Moderna", de su libro *El arte bajomedieval...*, op. cit., pp. 245-267. En dicho libro hay un catálogo final de obras y un estudio de fuentes, contexto histórico, subgrupos existentes, aspectos materiales, mecenazgo, etcétera. Las hipótesis e informaciones que se ofrecen en este artículo derivan en parte de las conclusiones de dicha publicación.

³ La obra en sala es la que tiene el número de inventario 1969-44-1.

⁴ Especialmente importante es la obra bonaerense, número de inventario 10-2-106, no sólo por ser la única hispanoamericana conocida hasta 2014, sino además por ser la primera en exponerse en las salas de un museo, haciendo un verdadero esfuerzo por su catalogación, así como por la recuperación de la documentación que la acompaña, fundamentalmente la que se titula *Nómina de piezas recibidas por el Museo Municipal de Arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco, según Exp: autorizante n.º 79019/47, enviadas por el ex-museo Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, texto expedido por la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires en 1947.

es el caso del rey Felipe II que había adquirido para sí una previamente existente en la colección papal de Pío V. Por ello, este artículo pretende deshacer ciertos mitos historiográficos. Los finos estofados de la abridera mexicana de Gama de la Paz, el penúltimo en esta sucesión de descubrimientos, revelan una pericia técnica que sin duda contradice la tosquedad atribuida frecuentemente a estas obras.

Los dos descubrimientos mexicanos y su trascendencia académica no pueden comprenderse en toda su dimensión sin tener presente la problemática a la hora de inventariar este riquísimo patrimonio nacional. En efecto, el registro de la escultura novohispana en México es un tema pendiente, a pesar de las investigaciones que se han efectuados sobre su materialidad, estudios regionales o restauración; igualmente han sido insuficientes los grandes esfuerzos que se han realizado por parte de varias instituciones⁵ o gobiernos estatales, ya que aún no se cuenta con un catálogo completo de los bienes muebles producidos del siglo XVI al XIX. Conforme se aleja uno de la ciudad de México y se recorren los municipios con sus pequeñas capillas, es posible encontrar obras desconocidas en el medio académico. Tal fue el caso de la localidad de Gama de la Paz, situada en el municipio de Zacualpan, Estado de México, con una cifra estimada de 360 habitantes, población de la que poco se sabe sobre su historia y menos aún de sus bienes muebles. En ambos casos su registro se debió a situaciones fortuitas; el de Gama de la Paz por la difusión en una

⁵ Algunas instituciones que se han encargado de catalogar la escultura novohispana son el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y la Dirección de Sitios y Monumentos (Conaculta). Por su parte, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM formó un proyecto de *Catálogo Nacional de Escultura Novohispana* que se ha centrado en los estados de Hidalgo, Oaxaca, Estado de México y el Distrito Federal. De igual forma, en dicha institución se formó el "Seminario de Escultura Virreinal", que entre otras actividades ha convocado el Congreso Internacional de *Encrucijada* con la intención de incluir diferentes voces para comprenderla.



Figura 3. Mapa con la ubicación de las poblaciones de Gama de la Paz, Estado de México, y San Juan Chapultepec, Oaxaca. Elaborado por la diseñadora gráfica Myriam Velázquez Rodríguez, Unidad de Informática, CNMHINAH.

red social que permitió conocer la existencia de la escultura,⁶ mientras que en San Juan Chapultepec fue una información personal la que posibilitó el descubrimiento.⁷

Incluso teniendo en cuenta los dos hallazgos mexicanos, las obras conocidas hasta ahora, que pueden calificarse de abrideras hispanas de la Edad Moderna, son sólo 11, constituyendo un grupo muy reducido, pero muy diverso, lo que nos lleva a considerar la posible existencia de más obras, hoy perdidas o desconocidas. Se trata de piezas encargadas en la península ibérica e Hispanoamérica en los siglos *xvi* y *xvii*,⁸ y por tanto cercanas a los ideales

⁶ La iniciativa de difundir el patrimonio histórico de Zacualpan en redes sociales se debe al interés de Álvaro Jacobo Lagunas. Gracias a la cuenta de Facebook “Zacualpan Estado de México” supimos de la existencia de la escultura mariana en marzo de 2013. A él agradecemos su apoyo para gestionar que, en mayo de 2014 la organización “Ciudadanos Unidos por un Gama de Progreso”, cuyo presidente es Rogelio Lagunas García, proporcionaran las facilidades a Gabriela Sánchez Reyes para estudiar *in situ* la imagen mariana. Agradezco a toda la comunidad las atenciones y apoyo para realizar esta investigación.

⁷ Agradecemos a la restauradora Katia Perdigón Castañeda que nos comunicara la existencia y ubicación de esta imagen mariana, el 7 de noviembre de 2014.

⁸ Al día de hoy es prácticamente imposible saber dónde se situaron los centros de realización de estas obras, así como inferir



Figura 4. Virgen de la Natividad, Gama de la Paz, Zacualpan, Estado de México. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

religiosos contrarreformistas. Son tallas en madera dorada y policromada, de pequeño tamaño (entre 16 y 65 cm de altura),⁹ que cerradas muestran la iconografía de la Inmaculada Concepción y abiertas un ciclo de la Pasión, muerte y resurrección de Cristo, que constituye el núcleo del programa, y que va acompañado de imágenes más variables y secundarias, de santos, episodios de la vida de la Virgen y la

si estas fueron talladas en España e Hispanoamérica, o sólo en España, y después exportadas desde aquí a las Indias. Las escasísimas fuentes y documentos de la Edad Moderna acerca de estas piezas no dan noticias del modo y lugar de producción. No obstante la gran similitud entre las dos piezas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y las dos mexicanas (Gama de la Paz y San Juan Chapultepec) nos hacen teorizar sobre un origen común, o al menos muy próximo.

⁹ De las 11 abrideras, la más pequeña es la de San Juan Chapultepec (16 cm) y la mayor la de Gama de la Paz (65 cm), situándose el resto de piezas dentro de este rango.

infancia de Cristo. En este grupo hispano, desde el punto de vista formal, tipológico e iconográfico, se pueden distinguir hasta tres subgrupos. El primero conformado por los ejemplos en que los temas se distribuyen por todo el cuerpo *abierto* de la Virgen, desde el cuello hasta los pies, aumentando por tanto la superficie pictórica y/o escultórica y el número de escenas incluidas, tal como es el caso de la Virgen española de Bárcena de Pie de Concha. El segundo tipo está constituido por tallas que concentran los temas en una franja horizontal situada a la altura del pecho y que es visible al separar las manos en oración de la Virgen, tal es el caso de las tallas de Gama de la Paz y San Juan Chapultepec. Este segundo grupo está, a nuestro juicio, en sintonía con las necesidades de la *devotio moderna*, ya que el tamaño más reducido de las obras, junto con su apertura en el pecho, invitan al recogimiento e intimidad.¹⁰ Por último, contamos con algunas piezas que van a su vez dentro de armarios también tallados con escenas, como la de las Gaitanas en Toledo, siendo este el tercer y último grupo que tenemos registrado.

De estas 11 piezas, sólo siete de ellas tienen una ubicación precisa, lo que permite conocerlas y catalogarlas con una cierta exactitud. Nos referimos a las dos piezas mexicanas procedentes de dos pequeñas capillas situadas respectivamente en la localidad de Gama de la Paz y en el barrio de San Juan Chapultepec en la ciudad de Oaxaca, a la escultura exhibida en las salas del Museo Hispanoamericano Isaac

¹⁰ Hay que recordar que la *devotio moderna* arranca a finales de la Edad Media y se proyecta en la Edad Moderna, siendo parte de una necesidad de reforma espiritual que propugna la relación directa entre el fiel y la divinidad. Aunque son muy numerosas las publicaciones al respecto, queremos remitir aquí al magnífico trabajo de la profesora Olga Pérez Monzón, "Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia", en *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, núm. especial, 2012, pp. 85-121, pues sitúa la *devotio moderna* entre las circunstancias que llevan a la producción de un arte más *seriado* o estandarizado. Esto justificaría el gran parecido entre las abrideras hispanas de Edad Moderna y su aparente *tosquedad* señalada por algunos autores.

Fernández Blanco (Buenos Aires, Argentina),¹¹ a la venerada en la iglesia parroquial de Santa María de Roimbre en el municipio de Bárcena de Pie de Concha (Cantabria, España) y conocida como *Virgen de la Consolación*; a las dos obras del Museo Arqueológico Nacional (Madrid, España) e inventariadas con los números 1969-44-1 y 1969-44-2, respectivamente (la número 1969-44-1 expuesta y la número 1969-44-2 en almacén); y a la guardada en la clausura del convento de Gaitanas o Concepción de las Madres Agustinas (Toledo, España). Además, existe una sexta obra de propietario conocido, pero de difícil acceso, pues perteneció primeramente a un coleccionista afincado en Madrid, el conde De las Almenas, hasta que fue adquirida por una compradora de Texas, de nombre Linda A. Macneilage, entrando así en el campo de las escasamente conocidas colecciones privadas de arte. Por último hay tres tallas cuyo rastro se ha perdido, conociéndolas exclusivamente por documentos y referencias del pasado. La más lejana de todas ellas es la del rey Felipe II, ya que la única fuente que constata su existencia es la relación de bienes que el monarca entrega al monasterio de El Escorial a finales del siglo XVI, publicada por Zarco Cuevas, que dice:

Nº 1.606: Una imagen de nuestra Señora de vulto, de tres cuartos escasas de alto, las manos puestas, y abriéndolas se descubre el pecho abierto, y dentro Christo crucificado, y otras historias de la Pasión, de relieve pintada al olio, y por toda la dicha ymagen muchos engastes de diversas piedras y perlas, y aljófar menudo, con corona de plata, y sobre ella el sol y estrellas, con engastes de piedras y perlas, puesta la dicha ymagen en una media luna, y sobre una peana de madera pintada de verde, guarnecida como lo demás; la qual dio a su Magestad el conde de Priego, su mayordomo, y por avérsela a él dado la Sanctidad del papa Pío V en su oratorio y ser de indulgencias man-

¹¹ Número de inventario 10-2-106.

dó su Magestad se pusiese en el relicario desta Sancta Casa. E.4ª, 69-70. Iy M. L. 4r.¹²

Más cercana es la abridera que pertenecía a la familia Belloch (Cornellà de Llobregat, España) y cuyo rastro se perdió en 1977 con la venta de los bienes familiares.¹³ La última de las 11 piezas estuvo adscrita originariamente al convento de Carmelitas Descalzas de Cuerva (Toledo); después —en los años cincuenta— fue propiedad de un ebanista de nombre Deogracias Magdalena, más tarde adquirida por una sala de subasta madrileña y, finalmente, vendida en 2002 a un coleccionista anónimo, perdiéndose en ese momento su rastro.¹⁴

Así pues, bien sea por estar en manos de coleccionistas privados, en el interior de las clausuras

¹² Julián Zarco Cuevas (ed.), “Estatuas. N.º 1606”, en *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598)*, Madrid, Olózaga, 1930, p. 212. La que supo poner en valor este texto de Zarco Cuevas y relacionarlo con las vírgenes abrideras fue Margarita Estella Marcos, en su monografía de la escultura en marfil: Margarita M. Estella Marcos, “Vírgenes abrideras”, en *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 128-146. Esta Virgen debió ser un regalo del papa Pío V a Felipe II tras la victoria de Lepanto en 1571 y permaneció en El Escorial hasta la Guerra Civil española, momento en que se le perdió el rastro, tal como publicaron Gregorio de Andrés Martínez, “Historia y vicisitudes de la Virgen de S. Pío V sustraída de El Escorial durante nuestra guerra civil”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, Madrid, 1997, pp. 595-604, y Melissa R. Katz, “The Non-Gendered Appeal of Vierge Ouvrante Sculpture: Audience, Patronage, and Purpose in Medieval Iberia”, en Theresse Martin (ed.), *Reassessing the Roles of Women as Makers of Medieval Art and Architecture*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 51-53.

¹³ La obra apenas ha sido recogida en los estudios de Manuel Trens, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, pp. 481-524, y Gudrun Radler, “Die Schreinmadonna ‘Vierge ouvrante’: von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland: mit beschreibendem Katalog”, en *Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte*, vol. VI, Frankfurt del Main, Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1990, pp. 239-241.

¹⁴ La obra aparece brevemente reseñada en el catálogo de la *Subasta de Mayo-Alcalá Subastas- 8 y 9 de Mayo 2002. Pintura antigua y de los siglos XIX y XX. Escultura, porcelana, muebles y objetos de arte. Colección de pintura, objetos y muebles coloniales*, Madrid, 2002, pp. 192-193. El catálogo de la sala de subastas es muy parco, no indicando ni siquiera el número de lote.

o en los almacenes de los museos, la mayoría de estas obras son escasamente conocidas entre los historiadores. Apenas han sido objeto de publicaciones y menos aún analizadas como conjunto.¹⁵

La pieza de Buenos Aires y la del MAN son tal vez las dos que tienen al día de hoy una mayor visibilidad entre la comunidad científica, ya que forman parte de su circuito expositivo. Sería esperable que con las recientemente descubiertas en México se llevara a cabo una *musealización* o difusión de similares características, ya que además de poseer una gran calidad técnica, guardan grandes similitudes con las del MAN en Madrid (España). Todo parece indicar que podría haber más piezas de este tipo en manos privadas y en museos europeos y americanos,¹⁶ por lo cual lo que se pretende con este estudio es animar a sus propietarios a dar a conocer unas esculturas de fuerte potencial simbólico y gran relevancia en la historia cultural hispánica de la Edad Moderna.

¹⁵ Si bien hay publicaciones recientes sobre vírgenes abrideras, una de las últimas es la de Elina Gertsman, *Worlds Within. Opening the Medieval Shrine Madonna*, Penn State University Press, 2015; éstas no abordan la cuestión de las esculturas hispanas modernas, centrándose generalmente en las piezas medievales.

¹⁶ Ya desde la primera década del 2000, la investigadora Melissa R. Katz (Brown University) estaba sobre la pista de varias abrideras hispanas inéditas, unas cuantas de ellas en colecciones privadas. En la publicación de Melissa R. Katz, “Behind closed doors. Distributed bodies, hidden interiors, and corporeal erasure in Vierge ouvrante sculpture”, en *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 55/56, primavera-otoño de 2009, pp. 194-221, recogió varias de estas abrideras hispanas, de las que no se tiene constancia que hayan sido referenciadas en otras publicaciones especializadas. En total son cinco obras. Por un lado comunica la existencia de dos abrideras realizadas entre 1250 y 1700: una procedente del monasterio dominico de Almadén y actualmente en una colección privada anónima en Madrid (fig. 56) y la otra en la iglesia parroquial de Sacsamarca (provincia de Huanca Sancos) de Perú (fig. 58). Por otro lado da noticias de tres abrideras posteriores a 1700: una perdida y originariamente tinerfeña (fig. 61), otra en el Museo Diocesano de Mérida en Venezuela (fig. 62) y otra más en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid que sería réplica de la medieval de la catedral de Salamanca (fig. 72). La publicación sólo informa de las obras, pero no incluye reproducciones de las mismas.

La proyección de las abrideras en la Edad Moderna y su trasplante y permeabilidad en América

Avanzando con nuestro artículo, hay que insistir en que el análisis de estas piezas es muy enriquecedor porque permite constatar la proyección y reelaboración de las creaciones culturales bajomedievales en el mundo moderno, al tiempo que mostrar los fértiles intercambios entre la península ibérica y América. El inicio de la Edad Moderna, marcado en el plano religioso por la Reforma y la Contrarreforma, lejos de suponer una ruptura radical con el mundo medieval, fue más bien un punto de inflexión, al menos en lo que a las abrideras de la Pasión se refiere. Fue este el único tipo de abrideras que, aunque surgido en la Baja Edad Media, tuvo proyección en la Edad Moderna.¹⁷ Estas obras, que en su mayoría debieron servir para meditar acerca de los dolores de la Virgen durante la Pasión de su Hijo, se adecuaban bien a las nuevas necesidades religiosas, pues potenciaban la empatía del fiel hacia el sufrimiento espiritual de María. En vez de ser censuradas, las abrideras de la Pasión fueron acogidas e impulsadas por la jerarquía política y eclesiástica del momento, siendo la península ibérica y América los principales centros de demanda de obras.¹⁸ Una de ellas, que había estado previamente en la colección papal, fue adquirida por el rey Felipe II y situada en

¹⁷ Más aún, la iconografía de abrideras de la Pasión no se agotó en la Edad Moderna, sino que siguió siendo objeto de interés entre anticuarios y coleccionistas de arte en el siglo XIX. De hecho, al menos tres obras dedicadas a la Pasión (del Museo del Louvre, Musée des Antiquités de Rouen y Musée des Beaux-Arts de Lyon) fueron realizadas en el siglo XIX, seguramente copiando la de Boubon (hoy Walters Art Museum de Baltimore), a modo de recuperación historicista que satisfacía la demanda de los coleccionistas de la época.

¹⁸ Se ha localizado una abridera de la Pasión en la Bretaña francesa, en la localidad de Bannalec, de gran tamaño y del siglo XVII. Su estado actual, muy deteriorado tras sufrir las consecuencias de un incendio, no permite hacer una gran valoración de su estado original. En cualquier caso, por el momento es la única obra dedicada a la Pasión hallada fuera del mundo hispánico en los siglos de la Edad Moderna. Respecto a los lugares de producción véase la nota 9.

su oratorio privado, lo que demuestra la gran aceptación que debieron tener estas imágenes.

Lo interesante de este conjunto es que no sólo logró adecuarse a los cambios de percepción espiritual y religiosa de la Edad Moderna, sino que además supo proyectarse tanto en territorio peninsular como del otro lado del Atlántico, en las entonces colonias americanas. Hasta el siglo XIX las posesiones en América formaron parte de la Corona española y el flujo de obras de arte y artistas fue constante, aunque también es cierto que la distancia geográfica propició bastante independencia en el plano cultural, político, social y religioso.

El conocimiento de la religiosidad americana en época colonial no hace sino reforzar esta hipótesis. De hecho, los principales elementos presentes en las abrideras peninsulares ocuparon un lugar central en el panorama religioso de Indias, teniendo así un contexto cultural apropiado a la existencia de este tipo de obras. Los elementos a los que nos referimos son fundamentalmente la devoción a la Inmaculada, la empatía con el sufrimiento de Cristo, la vinculación al misticismo femenino y la importancia conferida a la meditación individual.

La Inmaculada, tema escogido para la mayoría de las abrideras peninsulares, despertó asimismo el fervor de la población americana. Por tanto, no parece casual que las dos abrideras mexicanas de Gama de la Paz y San Juan Chapultepec sean inmaculadas, ya sea desde su talla original o desde su reconversión en imágenes de vestir, como veremos un poco más adelante al analizarlas individualmente. Pero no sólo en México tuvo aceptación la Inmaculada; también fue venerada en los territorios que hoy componen Perú, Paraguay, Bolivia, Chile, etcétera, siendo una devoción extendida por toda la geografía americana. De hecho, la Inmaculada arraigó con fuerza en lo que hoy es Argentina, primero promovida por los franciscanos y después por los jesuitas,¹⁹ lo que explicaría la

¹⁹ Dice María Cristina de Liboreiro, "La evangelización en Argentina", en *Historia general de la iglesia en América Latina. IX. Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay)*, editado por En-

elección de esta advocación en la abridera bonaerense. Por todo ello sería plausible encontrar nuevas abrideras americanas bajo el aspecto de María Inmaculada, aunque no hay que descartar hallarlas bajo otras advocaciones también populares en la época colonial, como la Virgen del Carmen o la del Rosario.

El dolor y sufrimiento por la Pasión de Cristo, eje temático de las escenas representadas en el interior de las abrideras peninsulares, también fueron aspectos esenciales de la religiosidad americana. En el sentir popular surgió una empatía hacia el Crucificado, ya que éste era visto como ejemplo de un pueblo oprimido y sufriente. El martirio de Jesús se compartía colectivamente en las festividades de Viernes Santo y Corpus Christi, que gozaron de gran popularidad en la época colonial. Sin embargo, en el caso de las tallas de Gama de la Paz y San Juan Chapultepec no se tiene constancia de que en la época colonial o en fechas más recientes tuviesen un culto especial en Pascua o durante el Corpus, lo que no imposibilita una primera función de este tipo, pues perfectamente pudieron cambiar de uso con el devenir del tiempo.²⁰

Por otra parte, por influencia de los grandes místicos españoles, que habían dado más importancia

rique D. Dussel *et al.*, Salamanca, Sígueme, 1994, p. 32, que “rezando el rosario e invocando a la virgen María en sus letanías es como describen los padres a los guaraníes convertidos”.

²⁰ En la actualidad, ambas tallas parecen tener más presencia en las celebraciones de la Navidad y de la Inmaculada, que en las de ámbito pasionista. Así, la virgen de Gama de la Paz se saca en procesión el 30 de mayo (para concluir las celebraciones de mayo como mes de la Virgen.), el 8 de septiembre (fiesta de la Natividad de la Virgen) y el 25 de diciembre (Navidad) y la de San Juan Chapultepec el 9 de diciembre (Inmaculada, que aquí coincide con la virgen de Juquila). No obstante, estos usos están en sintonía con la piedad barroca, pues una de sus bases es la unión entre la alegría del nacimiento de Jesús y la premonición de su dolorosa Pasión. La vinculación entre nacimiento y muerte tampoco es ajena al mundo bajomedieval; como ejemplo baste citar la talla en madera conocida como Piedad Roettgen, del Rheinisches Landesmuseum de Bonn, de ca. 1300, en que una virgen quebrada de dolor sostiene a su hijo muerto, pero cuya talla corporal no corresponde a la de un adulto sino a la de un niño, como si de un golpe de vista quisiera recordar al fiel los momentos felices en que María sostenía en brazos a su hijo recién nacido.

al Cristo crucificado que al resucitado, aparecieron también en América místicas y visionarias que decían haber visto y padecido los dolores de Cristo, siendo buen ejemplo de ello algunas de las mujeres novohispanas cuyos escritos y biografías han sido extensamente estudiados por Josefina Muriel.²¹ A modo de ejemplo, destacamos un texto de Sebastiana de las Vírgenes (1671-1737) en el que reflexiona no sólo acerca del dolor de Cristo, sino también acerca de la *compasio mariae* o martirio espiritual de la Virgen:

[...] ¿cómo, bien de mi alma y regalo de mi corazón, te veo en esta noche de tanto regocijo y alegría en esa cruz con tantos tormentos, y cercado de dolores y a tu Purísima Madre traspasada de dolor?²²

Este pasaje, que guarda grandes similitudes con el de la beata de Piedrahíta en España,²³ hace posible pensar en la realización de otras abrideras americanas con el pecho atravesado de dolor hacia su hijo.

Por último, el desarrollo de espacios religiosos femeninos, que facilitaban una meditación más libre e individual, en ocasiones de tipo místico, así como

²¹ Por citar algunos ejemplos de escritoras novohispanas que prestaron atención a la Pasión de Cristo y que aparecen recogidas en el libro de Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982, mencionaremos a sor María Magdalena de Lorravaquio Muñoz (1576-1636), doña Francisca de Carrasco Ramírez (1655-1725), Micaela Josefa de la Purificación Luque Montenegro Daza Domínguez (1681-1752) y Sebastiana de las Vírgenes Villanueva Cervantes Espinosa de los Monteros (1671-1737).
²² *Ibidem*, p. 407.

²³ María de Santo Domingo, “Beata de Piedrahita”, escribió en el *Libro de la oración y contemplación de sor María de Santo Domingo* (1517-1520) un pasaje en el que habla de las entrañas de María que encierran a Cristo y que dice así: “¡O açucena hermosa y olorosa! Y pues dándote en la mañana fresca el sol claro de piedad, quiso abrir tus preciosas entrañas y encerrarse en ellas lanzando en ti de sí olor muy suave. Quiso el suave Jesús encerrarse en ti para allegarnos con el suave olor que de ti sale”. Véase el texto original recogido por Ángela Muñoz Fernández, “María de Santo Domingo, beata de Piedrahita. Acerca el cielo y la tierra”, en *La escritura femenina. De leer a escribir II*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 2000, p. 116.

la existencia de esculturas de pequeño tamaño destinadas a *aderezar* capillas y altares privados, y que nos permite comprender por qué algunas abrideras peninsulares, como las procedentes de los conventos de Gaitanas en Toledo y carmelitas de Cuerva, es un fenómeno que también se registró en América. Encontramos místicas, monjas y beatas en Tunja, Quito, Cuzco, Arequipa, Trujillo, Lima, México, Puebla, etcétera, a menudo conocedoras de la obra de Santa Teresa de Jesús, que en sus escritos expresan las mismas preocupaciones, atravesando experiencias vitales próximas. Cuando entran al convento o beaterio reúnen una dote y aderezan su capilla con obras de arte que les ayudan a meditar acerca de las nociones centrales del cristianismo, siendo la Pasión de Cristo uno de los temas más repetidos. La abridera de San Juan Chapultepec, como veremos más adelante, seguramente proceda de uno de dichos espacios. Por ello la búsqueda de nuevas abrideras en Indias debería comenzar en este ámbito, entre las dotes y legados de estas mujeres de vida religiosa, que como acabamos de mencionar estaban en conexión directa con las corrientes místicas de la metrópoli.

Así pues, en América, aunque salvando las distancias, se produce un panorama religioso equiparable al de la península ibérica, en el que arraigan elementos que hoy identificamos con la Contrarreforma, como la devoción a la Inmaculada o el aumento exponencial de reclusas y visionarias, todo lo cual nos lleva a alentar la búsqueda de nuevas abrideras en la geografía latinoamericana.

La Virgen abridera de la Pasión en Gama de la Paz (municipio de Zacualpan, Estado de México)

La localidad de Gama de la Paz se encuentra a pocos minutos del municipio de Zacualpan, que durante el Virreinato perteneció a lo que fue denominado Provincia de la Plata, región conformada por los distritos

mineros de Temascaltepec, Sultepec, Zacualpan y Taxco, que, de acuerdo con algunos registros desde 1531, produjo gran riqueza. Por ejemplo, el 26 de enero de 1589 el capitán don Antonio Velázquez y su esposa Isabel de Cárdenas fundaron un mayorazgo basado en una hacienda minera a favor de su hijo mayor Amaro Velázquez de Cárdenas.²⁴ Aunque para el siglo xviii la abundancia se redujo en algunas de ellas. Estas comarcas mineras han quedado fuera de la historiografía de la minería en la Nueva España, opacados por los estudios de los reales mineros más importantes donde fueron halladas ricas vetas que originaron las fortunas de los mineros más acaudalados de Guanajuato, Taxco,²⁵ Zacatecas, Pachuca y Real del Monte.²⁶

Poco se ha estudiado la zona de Zacualpan, así que los documentos aún guardan la historia de estas poblaciones. Una de las referencias localizadas está en el Archivo de Notarías de la ciudad de México con fecha del 28 de septiembre de 1574, donde se formalizó un poder para sembrar tierras y vender minas.²⁷ Sobre su fundación apenas se sabe que fue poblado hacia 1630 y se asocia con el minero de origen portugués Pedro de Gama, aunque no

²⁴ Un primer avance de esta investigación fue presentado como ponencia: Gabriela Sánchez Reyes, "La Virgen de la Natividad de Gama de la Paz (Zacualpan, Estado de México)", en IV Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal. Encrucijada. Intervenciones: historia e interpretación, 4-7 de noviembre de 2014, México, inédito. Archivo General de Indias (AGI), ES.28079. AHN/5.1.14//DIVERSOS-COLECCIONES,33,N.4.

²⁵ Laura Pérez Rosales, *Minería y sociedad en Taxco durante el siglo xviii*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1996.

²⁶ Enrique Canudas, *Las venas de plata en la historia de México: síntesis de historia económica, siglo xix*, vol. 1, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005.

²⁷ Pedro de Trujillo, Venta, 28 de septiembre de 1574, *Catálogo de Protocolos del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, Fondo siglo xvi*. Ivonne Mijares (coord.), Seminario de Documentación e Historia Novohispana, México, IIH-UNAM, 2014; disponible en [<http://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/catalogo.jsp>]. Sánchez de la Fuente Pedro, 1576, 17 de octubre, notaría 1, 156, fs 951-952 (61-62); disponible en [<http://cpagncmxvi.historicas.unam.mx/ficha.jsp?idFicha=1-SAP-156-94>], consultado el 24 de septiembre de 2014.



Figura 5. Vestigios de la hacienda de la Natividad, Gama de la Paz, Zacualpan, Estado de México. Fotografía de Omar Escamilla González.

fue posible localizar algún documento en relación con este personaje.²⁸ Para el 23 de noviembre de 1658 aparece registrado Juan de Gama Pereira Sotomayor, donde se identificó como vecino, minero y diputado de las minas,²⁹ y notificó que había comprado su hacienda a Joan de Rojas Ayora, y antes de Tomás Morán de la Cerda, quien había sido regidor y alcalde mayor de Tlalpujahua,³⁰ ambos relacionados con la minería.³¹ Para el 12 de octubre de 1662 fundó una capellanía sobre su hacienda, cuadrilla, esclavos y tierras, por lo que cabe suponer que se habría establecido en la primera mitad del siglo xvii.³² Su hijo Miguel de Gama Sotomayor, al redactar su testamento el 7 de enero de 1731, ante el escribano público de esas minas, se identificó como “vecino y minero [...] de donde soy natural”, y señaló que al contraer matrimonio era de su caudal “tan solo la parte de la Hacienda, de minas, nombrada Nuestra Señora de la Natividad, en términos, extramuros de esta Jurisdicción, y Río de las Ceronas, que quedó

²⁸ El apellido Gama aún forma parte de las familias de la población. Pedro Rosales Gama, *Monografía de Gama de la Paz*, México, s.p.i., pp. 7-8.

²⁹ Archivo General de la Nación (AGN), Bienes Nacionales, vol. 34, exp. 9, f. 19.

³⁰ Tlalpujahua fue un importante real minero desde el siglo xvi. Celia Islas Jiménez, *El real de Tlalpujahua: aspectos de la minería novohispana*, México, INAH, 2008.

³¹ Louisa Schell Hoberman, *Mexico's Merchant Elite, 1590-1660: Silver, State, and Society*, Durham y Londres, Duke University Press, 1991, p. 165.

³² AGN, Bienes Nacionales, vol. 34, exp. 9, f. 3.



Figura 6. Templo de la Natividad, Gama de la Paz, Zacualpan, Estado de México. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

por vía de bienes de mi padre Juan de Gama”,³³ misma que tenía que ser repartida entre sus hijos: Juan, Josefa y María de Gama. A pesar de las riquezas, como cualquier minero de la época tenía deudas en reales, sales y azogues, así como vínculos comerciales con otras poblaciones vecinas asociadas con la minería, como Ixtapa y Tasco. En la primera mitad del siglo xviii se realizó un Padrón General del Real de Mina de Zacualpan, sus haciendas y pueblos de su doctrina,³⁴ donde se redactó un registro de la hacienda la Natividad, de Miguel de Gama Sotomayor.

Llama la atención que los únicos inscritos con dicho apellido son seis miembros de esta familia, por lo que definitivamente el origen de esta localidad claramente tiene relación con la hacienda minera. Por los datos anteriores puede datarse la presencia de la familia Gama en esta región hacia la primera mitad del siglo xvii. La cantidad de documentos localizados sobre la actividad minera en el real de Zacualpan, durante el siglo xvii, es relevante e inédita, y bien merece analizarse para recuperar la historia de la población, a lo que habría que agregar el análisis arquitectónico de 12 ruinas de haciendas mineras virreinales;³⁵ sin embargo, apenas es men-

³³ AGN, Bienes Nacionales, vol. 396, exp. 3.

³⁴ Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM), CL14, L1.

³⁵ Ruinas de haciendas del progreso de San José, San Juan, La Cadena, Santa Efigenia, El Calvario, El Alacrán, Barbaneda,



Figura 7. Virgen de la Natividad con y sin indumentaria. Templo de la Natividad, Gama de la Paz, Zacualpan, Estado de México. Fotografía de la izquierda, estampa devocional. Fotografías del centro y derecha, de Gabriela Sánchez Reyes.

cionado este aspecto para comprender el entorno en que surgió la edificación del templo de la Natividad donde se encuentra la imagen mariana que se analizará.

El templo de Nuestra Señora de la Natividad se sitúa apenas a unos metros de distancia de las ruinas de la ex hacienda de la Natividad. Lo que hace pensar que esta edificación era en realidad la antigua capilla de la hacienda, como era común en la época, para que los trabajadores cumplieran con sus obligaciones espirituales, la cual debía contar con una licencia para oficiar misa.³⁶ En el ábside se conserva un retablo del siglo XVIII, en cuyo fanal se encuentra la pequeña imagen que mide 65 x 19

Nombre de Dios, Gama, San José de Gracia, Santiago y El Rosario de Ayotuxco.

³⁶ Gabriela Sánchez Reyes, "Capillas y oratorios domésticos: piedad y oración privada", en Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición cambio*, t. III, México, FCE/El Colegio de México, 2005, pp. 531-551.

cm, que la población identifica como Virgen de la Natividad, y que sólo sale en procesión los días 30 de mayo, 8 de septiembre y 25 de diciembre. Es importante precisar que la abridera era expuesta hasta hace pocos años con ropaje de la Inmaculada Concepción, quizá debido a que desde el siglo XIX fue más popular una cromolitografía de la devoción conocida localmente como "El Alma de la Virgen",³⁷ que se encuentra en uno de los altares neoclásicos laterales. La intercesión de la Inmaculada debió ser muy fuerte, puesto que se realizaron exvotos pintados muchos de ellos con temática minera.³⁸

Debido a ello, ya fuera por iniciativa de algún sacerdote o por la población, se decidió vestir a la

³⁷ La Virgen presentada como Inmaculada Concepción muestra en el pecho una paloma, iconografía que también es conocida como Nuestra Señora de la Paloma o como Virgen de la Encarnación.

³⁸ Se trata de una colección excepcional por su temática minera y que debería catalogarse; al parecer el más antiguo es de 1903.

virgen abridera como Inmaculada Concepción. Este proceso de vestir a las abrideras, haciendo desaparecer su característica más distintiva, no es un hecho excepcional de la talla mexicana, sino que está atestiguado en otras obras, siendo al día de hoy la más llamativa la Virgen de Antagnod (localizada en el valle D'Aosta, Italia), terminada de restaurar en 2007. La restauración de esta pieza sacó a la luz una superposición de elementos que modificaban radicalmente su aspecto original. Así pues, la talla de Antagnod había sido sellada, pintada de negro (a imitación de la popular Virgen de Oropa), transformada en imagen de vestir y venerada en relación con el rito del respiro al menos durante los siglos de la Edad Moderna.³⁹

Por otra parte, es interesante observar cómo la virgen de Gama de la Paz, o virgen de la Natividad, tuvo una relación con la enfermedad. Esto se puede constatar en uno de los exvotos fechado en octubre de 1913, donde se relata que debido a que el niño Carlos Gama se encontraba enfermo de erisipela,⁴⁰ su madre Carlota Pérez y su tía Joaquina Gama lo encomendaron “a las milagrosas imágenes de la Natividad y la alma [sic] de la Virgen”. La función sanadora atribuida a los santos, por un lado, y a la Virgen en sus distintas advocaciones, por otro, fue muy intensa en la Edad Media y tuvo una fuerte continuidad en la Edad Moderna. Las abrideras se unieron a esta corriente general, y en un número

³⁹ No se sabe si ya en la Baja Edad Media la Virgen de Antagnod fue empleada en relación con el rito del respiro. Parece más probable que este rito se introdujese en el momento en que la obra es transformada en Virgen Negra, es decir, en la Edad Moderna. Como ha estudiado Jacques Gélis, *Les enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne*, Louis Audibert, 2006, hubo una fuerte asociación entre vírgenes negras y rito del respiro durante la Contrarreforma. Para profundizar en el conocimiento de las vírgenes negras puede acudir al libro de Sophie Cassagnes-Brouquet, *Vièrges Noires. Regard et fascination*, Rouergue, Arlés, 1990.

⁴⁰ La erisipela es una infección bacteriana en la piel causada principalmente por estreptococos; presenta como síntomas ampollas, fiebre y enrojecimiento en la piel.



Figura 8. Alma de la Virgen, cromolitografía, siglo XIX. Fotografía de Álvaro Jacobo Lagunas.

significativo de ellas vemos una clara relación entre salud y devoción, haciendo especial hincapié en la protección hacia la maternidad y la infancia.⁴¹ En el exvoto de Gama de la Paz de 1913 se representa una escena interior, con una figura yacente en la cama (el niño Carlos Gama) y tres figuras femeninas arrodilladas y portando velas (entre las que deben estar Carlota Pérez y Joaquina Gama), dirigiendo su mi-

⁴¹ Está atestiguada esta relación en las abrideras de Bergara (España), Autun (Francia) y Antagnod (Italia). La relación entre enfermedades en la infancia y vírgenes abrideras ha sido explorada minuciosamente en Irene González Hernando, “Niños muertos sin descanso en la Baja Edad Media: el caso de los no bautizados”, en M. Aguirre Castro, C. Delgado Linacero y A. González-Rivas (eds.), *Fantasma, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, Abada, 2014, pp. 159-180.



Figura 9. Virgen de Antagnod (valle D'Aosta, Italia), iglesia y museo parroquial de Saint-Martin, mediados del siglo xv. Fotografía de la izquierda, de Rosella Obert (Italia, 2005), disponible en [http://www.varasc.it/galleria_fotografica_vierge_ouvr.htm]. Fotografías del centro y derecha, de Elena Rossetti Brezzi (coord.), *Anthologie d'oeuvres restaurées. Art en Vallée d'Aoste entre le Moyen Âge et la Renaissance*, Musumeci, Aoste, 2007, pp. 21 y 23.

rada a una imagen mariana que cuelga de la pared y que exhibe una paloma en el pecho, y que ha de ser el *Alma de la Virgen*. En el otro extremo de la habitación se incluye otra representación de la Virgen, coronada, vestida con manto azul y posada sobre una peana, que debe ser la abridera objeto de nuestra investigación. No obstante, el exvoto de 1913 confiere más importancia a la cromolitografía del *Alma de la Virgen* que a la Virgen abridera; lo que corrobora que el potencial sanador atribuido a las obras religiosas está al margen de la complejidad, antigüedad o calidad artística de las piezas.

La decisión de exponer la escultura sin ropajes se debe a que en 2010, por iniciativa de la población, fueron restaurados el retablo y la imagen. Al concluir los trabajos el restaurador les aconsejó que, para garantizar su conservación, sería mejor que se expusiera sin la vestimenta. Tras una deliberación colectiva, así lo hicieron. De este modo dejó de ser una Inmaculada y quedó al descubierto la virgen

abridera de la Pasión, aunque la sigan llamando Virgen de la Natividad.⁴² Tras la restauración se realizaron algunas adecuaciones a la peana, de manera que queda atornillada al fanal, lo que proporciona seguridad a los habitantes para evitar que forme parte de las estadísticas de robo de arte sacro.

En cuanto a las escenas representadas en el interior de la pieza, forman parte del ciclo de la Pasión de Cristo. La primera es la Oración en el huerto de los Olivos, la segunda Cristo camino del Calvario encontrándose con la Virgen, lo que corresponde a la 4a. estación del Vía Crucis, y la cuarta Jesús siendo depositado en el sepulcro o 14a. estación del

⁴² A día de hoy no podemos saber a qué atiende la denominación de *Virgen de la Natividad*. La virgen cerrada no lleva al niño en brazos, con lo que la idea de la Natividad tiene poco peso. En el interior, ninguna de las escenas entronca con la Natividad; todas se centran en la Pasión. Podemos pensar entonces que la advocación tiene que ver con su uso, en una posible veneración vinculada a la maternidad, el nacimiento y la infancia; no obstante carecemos de datos documentales que nos ayuden a asentar esta hipótesis.



Figura 10. Exvoto, octubre de 1913, templo de la Natividad. Gama de la Paz, Zacualpan, Estado de México. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.



Figura 11. Detalle de los relieves pasionarios de la Virgen de la Natividad. Templo de la Natividad, Gama de la Paz, Zacualpan, Estado de México. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

Vía Crucis. La tercera escena no coincide con ningún pasaje del Vía Crucis. En ella está representado posiblemente San Juan Evangelista nimbado y un hombre hincado que podría ser José de Arimatea ofreciéndole sepultura, aunque no hay fuentes escritas respecto a esto, lo que dificulta la identificación exacta. La representación de la oración en el huerto y el entierro, ambas escenas situadas en los extremos de la secuencia, coincide con una de las abrideras del MAN de Madrid (la número de inventa-



Figura 12. Detalle de los batientes móviles en la parte frontal de la Virgen de la Natividad, templo de la Natividad, Gama de la Paz, Zacualpan, Estado de México. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

rio 1969-44-1).⁴³ Sin embargo, mientras que la abridera de Gama de la Paz conserva las dos escenas centrales, la del MAN las ha perdido. Desafortunadamente, al ser una de estas escenas centrales la de identificación dudosa, la comparación de las piezas no puede ayudarnos a clarificar esta cuestión. Se puede decir que lo representado en Gama de la Paz está más vinculado con las meditaciones sobre la Pasión de Cristo, al que se agregaron algunas escenas que anteceden la crucifixión. Si bien se retomaron motivos del Vía Crucis, no lo es propiamente, puesto que éste es un ejercicio piadoso con un sentido procesional ligado a la orden de los franciscanos.⁴⁴

La virgen abridera de San Juan Chapultepec, Oaxaca

El segundo ejemplar de una virgen abridera de la Pasión en México registrado hasta el momento, se

⁴³ La otra abridera del MAN (número de inventario 1969-44-2) ha perdido todas las escenas interiores.

⁴⁴ Los pasos del Vía Crucis podían variar; generalmente lo conformaban 12 o 14 estaciones, pero se llegaron a registrar hasta 30. Véase Alena Robin, "Vía Crucis y series pasionarias en los

localiza en la parroquia de San Juan Chapultepec,⁴⁵ también conocido como San Juanito, al sur de la ciudad de Oaxaca de Juárez, en el estado de Oaxaca, a un costado del río Atoyac.⁴⁶ De nuevo es importante señalar que la escultura se muestra vestida bajo la advocación de la Virgen de Juquila, al parecer desde la década de 1980. Esta pieza mide, sin peana, 16 cm de alto por 6 cm de ancho.⁴⁷

La ciudad de Oaxaca fue fundada en 1532 y fue llamada por los españoles como Antequera villa del Marquesado,⁴⁸ que estaba conformada por ranchos, trapiches, molinos, haciendas y pueblos caracterizados además por una diversidad étnica y lengua como el mixteco, zapoteco, serrano, chontal, zoque, náhuatl, etcétera. La población de San Juan Chapultepec fue fundada tras la Conquista cuando un grupo de aztecas emigraron a esta zona y fundaron los pueblos del Marquesado, San Martín, Xochimilco, Tepeaca y San Juan Chapultepec, como parte del señorío del marqués del Valle, es decir, parte de las propiedades del conquistador Hernán Cortés, que recibió en 1529 como recompensa por sus ser-

virreinatos latinoamericanos", en *Goya*, núm. 339, Fundación Lázaro Galdiano, 2012, pp. 130-145.

⁴⁵ Avenida Chapultepec núm. 301, col. San Juan Chapultepec, Oaxaca.

⁴⁶ A punto de concluir la redacción de esta investigación, se publicó el programa de la *Iª Jornada académica, Arte Virreinal en la Antigua Antequera, Oaxaca*, donde Marisol Osorio Chávez, estudiante de historia del arte (UABJO/IIIE-UNAM) presentaría, el 29 de mayo de 2015, la ponencia "Purísima madre traspasada de dolor: una imagen abridera bajo la advocación de la Virgen de Juquila en la iglesia de San Juan Chapultepec". Desconocíamos que se estuviera analizando esta imagen, pero sin duda su trabajo aportará nuevos datos.

⁴⁷ Agradecemos de manera especial al historiador Mario Carlos Sarmiento Zúñiga por todo el empeño en fotografiar la imagen en San Juan Chapultepec, así como por su solidaridad y dedicación.

⁴⁸ El Marquesado del valle de Oaxaca fue un pago en tierras que la Corona hizo a Hernán Cortés el 6 de julio de 1529 y se componía de 92 pueblos: cuatro villas de Marquesado de Oaxaca, con 20 pueblos; Cuernavaca con 45 pueblos, Toluca con 14; Coyoacán con seis, Charo, Michoacán, con tres; Santiago Tuxtla con tres, y Jalapa con uno, y Tehuantepec. Jorge Ignacio Rubio Mañé, *El virreinato: Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, vol. 1, México, FCE, 1983, p. 101.



Figura 13. Vista de la capilla de San Juan Chapultepec, en la ciudad de Oaxaca. Fotografía de Mario Sarmiento Zúñiga.

vicios.⁴⁹ La región sureste de la Nueva España fue evangelizada principalmente por la Orden de Predicadores; en el obispado de Oaxaca arribaron en 1528, y para 1592 se creó la Provincia de San Hipólito Mártir de Oaxaca.

La presencia de la nobleza indígena en el valle de Oaxaca fue fundamental para facilitar la evangelización y congregación de la población. Entre los caciques del valle se encontraba el de San Juan Chapultepec, ya que en 1532 fueron reconocidas las mercedes a sus caciques.⁵⁰ Un dato importante es que la población vecina de Santa Ana era parte del poblado considerado como su barrio.⁵¹ En 1616 se registró que la población no podía contribuir con el trabajo tributario en la ciudad de Antequera porque estaban enfermos de *cocoliztli*.⁵² Pocos años después, en 1640 debido a una averiguación para conocer el número de tributarios, se sabe que contaba con poca población, que fluctuaba entre 66 y 69 habitantes.⁵³ De acuerdo con la descripción del reino que realizó el cosmógrafo José Villaseñor y Sánchez en 1755, ésta se encontraba a una distan-

⁴⁹ José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca*, México, Porrúa (Sepan cuantos..., 373), 2006, p. 185.

⁵⁰ William Taylor, "Cacicazgos coloniales en el Valle de Oaxaca", en *Historia mexicana*, vol. 20, núm. 1 (77), México, El Colegio de México, julio-septiembre de 1970, pp. 9-10.

⁵¹ AGN, Hospital de Jesús, vol 118, exp. 19.

⁵² Una especie de viruela que atacaba a la población indígena. AGN, Indios, vol. 7, exp. 119, f. 58v.

⁵³ AGN, Indios, vol. 12, exp. 17, fs. 172, 172v.



Figura 14. Virgen abridera de San Juan Chapultepec, Oaxaca, con y sin indumentaria. Fotografías de Mario Sarmiento Zúñiga.

cia de una milla hacia el poniente de la capital y era habitada por 25 familias.⁵⁴ En otro documento de 1696, relativo a un conflicto de tierras, se refiere que el primer cacique de esta población fue don Diego Cortés Dhahuyuchi, quien al aceptar ser bautizado recibió el cacicazgo de las tierras de tres pueblos cuyas propiedades serían hereditarias. La población formaba parte de los pueblos anexos de la Villa de Oaxaca,⁵⁵ y era curato de Santa María, villa del Marquesado.⁵⁶

Un siglo más tarde, en un documento que hace referencia al traslado de una parroquia de indios, se hizo una descripción del templo donde se describe someramente el estado de la edificación y de algunos de los bienes muebles.⁵⁷ El inventario se realizó el 2 de noviembre de 1757 en la sacristía de “su iglesia vieja que ahora suple de capilla”, estan-

do presentes los “naturales principales” del pueblo y el mayordomo, donde abrieron una caja grande de madera. Lo primero que se registró fue un altar con un lienzo viejo de San Juan con su marco viejo, dos imágenes de San Juan de bulto, una grande y otra pequeña, un nicho viejo donde estaba una imagen de bulto de la Virgen, una mesa de altar de madera, dos sombreros de la Niña de Señora Santa Ana, dos pulseras, y una gargantilla de perlas de papelillo, dos corazones de plata, tres pares de aretes y otro relicario, todo de plata, bien cuidados. Llama la atención que entre los objetos se mencionó una “saya azul de la Virgen Niña”, ya que sugiere que se le daba culto a esta devoción de la Virgen Niña, vestida como Inmaculada Concepción. En este mismo inventario se anotó el barrio de Santa Ana, al que se refieren como la ermita, en cuya sacristía había un retablo de un cuerpo con su remate todo dorado viejo, con sus tres nichos adornados con una imagen de bulto de Santa Ana, y otras dos que no especifican. En otro nicho la “Virgen Niña, con su manto y vestuario muy decente y bien adornada de algunas cosas curiosas, con que sale a deman-

⁵⁴ Joseph Antonio de Villaseñor y Sánchez, *Theatro americano. Descripción general de los reynos, y provincias de la Nueva España* [...], México, Trillas (Linterna Mágica), 1992, p. 360.

⁵⁵ *Idem.* San Jacinto, San Pedro, San Andrés Ixtlahuaca, San Martín, San Felipe y Santo Tomás Xochimilco.

⁵⁶ AGN, Indios, vol. 12, exp. 17, fs. 172, 172v.

⁵⁷ AGN, Hospital de Jesús, vol. 118, exp. 19.

dar para su culto, y veneración”.⁵⁸ Por lo anterior se puede pensar que en algún momento quizá hubo una devoción a Santa Ana y a la Virgen Niña, bajo la advocación de la Inmaculada Concepción.

La información respecto al origen de la imagen mariana, que mide apenas 18 cm, se debe al investigador y cronista oaxaqueño Javier Castro Mantecón, quien en 1967 publicó, en el periódico *El Imparcial* de Oaxaca, la nota “La imagen de la Concepción que se venera en San Juan Chapultepec”; Castro tenía el interés de apegarse a los documentos históricos para evitar “la leyenda o fantasía nacida de antaño”.⁵⁹ La información la publicó en cinco entregas donde va narrando el arribo de esta imagen a partir de unos documentos de 1803.⁶⁰ Todo inició el 27 de octubre de 1777, cuando a pedimento de fray Antonio de Ibarra, vicario de San Juan Chapultepec y cura de la parroquia de Santa María Valle de Oaxaca del marquesado del Valle, pidió al obispo José Gregorio de Ortigoza (1775-1791) prohibir la celebración de la misa en la ermita de dicho pueblo por considerarla “indecentísima”, condicionando para ello las mejoras de la construcción, ya que tenía como 23 años, es decir, desde 1754 que no se

oficiaba misa. Sin embargo, esta orden se quebrantó 26 años después, en 1803, cuando un indígena entregó una imagen de la Inmaculada Concepción sin autorización del vicario, lo que motivó que éste notificara la situación al obispo Antonio Bergoza y Jordán (1801-1813), iniciándose así una averiguación del asunto.

El 9 de agosto de 1803, fray Antonio de Ibarra tuvo noticia —por Juan Antonio de Agama— que una imagen se había llevado a San Juan Chapultepec, y que si bien esta donación estaba teniendo un efecto positivo por la asistencia de “toda clase de gentes de la ciudad de Antequera y pueblos vecinos”, le inquietaba que debía vigilar que se cometieran exceso con bailes y bebidas. Otra preocupación era que al visitar el templo que estaba tan ruinoso provocaba “bochorno y rubor”, ya que la población era tan pobre, porque sólo se dedicaba a sus labores de campo sin tener tiempo ni dinero para arreglar su templo, además de que habían ignorado la prohibición que éste había dado en 1777.

De acuerdo con los documentos, la escultura fue obsequiada el 24 de junio de 1803 por el indígena Marcelo de la Cruz, tributario del pueblo y cabecera de Santa María de la Asunción de Nochistlán, pero vecindado en la villa de Oaxaca. Al enterarse de esto, el vicario primero llamó al fiscal Hilario Antonio y a Juan Marcial como autoridad, quienes le entregaron un “papel de donación”. El paso siguiente fue interrogar a Marcelo, y así lo hizo el 29 de agosto, cuando éste declaró que la imagen había pertenecido a una religiosa del convento franciscano de Santa Catarina de Sena en Oaxaca, que había fallecido hacía 45 años, es decir, hacia 1758, y quien había dispuesto que su criada Juana María Olivera Chávez se quedara con la imagen; sin embargo, la dejó al cuidado de Manuela Ramírez, criada del convento; a su muerte, pasó a manos de María Manuel Aguilar, india de Nochistlán, tía de Marcelo de la Cruz. Este dato es muy significativo pues,

⁵⁸ AGN, Hospital de Jesús, vol. 118, exp. 19, f. 40.

⁵⁹ Un ejemplar de este periódico se resguarda en el templo de San Juan Chapultepec; gracias a ello ha sido posible conocer parte de la historia de la imagen, aunque falta localizar los originales en los archivos de Oaxaca. Por ello agradecemos al padre Vinoy Thomas por las facilidades que dio para registrar la escultura y mostrar tan valioso documento.

⁶⁰ Javier Castro Mantecón, “La imagen de la Concepción que se venera en San Juan Chapultepec”, en *El Imparcial*, año XVII, núm. 5647, lunes 4 de diciembre de 1967, pp. 2, 5. Javier Castro Mantecón, “La imagen de la Concepción que se venera en San Juan Chapultepec”, en *El Imparcial*, año XVII, núm. 5649, miércoles, 6 de diciembre de 1967, p. 2. Javier Castro Mantecón, “La imagen de la Concepción que se venera en San Juan Chapultepec”, en *El Imparcial*, año XVII, núm. 5650, jueves 7 de diciembre de 1967, p. 2. Javier Castro Mantecón, “La imagen de la Concepción que se venera en San Juan Chapultepec”, en *El Imparcial*, año XVII, núm. 5651, viernes 8 de diciembre 1967, pp. 2, 6. Javier Castro Mantecón, “La imagen de la Concepción que se venera en San Juan Chapultepec”, en *El Imparcial*, año XVII, núm. 5652, sábado 9 de diciembre de 1967, p. 2.

como avanzábamos más arriba, permite relacionar esta obra con otras de procedencia conventual femenina. La abridera de San Juan Chapultepec se encontraba en un convento de monjas franciscanas (o clarisas), lo que completa el elenco de monasterios femeninos con abrideras. A este respecto, cabe decir que no hay una sola orden depositaria de las abrideras, sino un rico mosaico que refleja la diversidad y proliferación de órdenes monásticas en la Baja Edad Media y en la Edad Moderna. Así, tenemos abrideras relacionadas con las clarisas (como la de Allariz en España, la de Kaysersberg en la Alsacia francesa y la de San Juan de Chapultepec en México), con las cistercienses (como las de Maubuisson en Francia y Limburg en Alemania), con las dominicas (como la de Évora), con las agustinas (como la de las Gaitanas de Toledo en España) y con las carmelitas (como la de Cuerva de Toledo en España).

Siguiendo con el relato referido a la historia de la Virgen de San Juan de Chapultepec, hay que agregar que Marcelo de la Cruz servía al franciscano fray Manuel Marcial, razón por la cual llevó, a finales de marzo de 1803, la pequeña imagen a la iglesia de la Tercera Orden de los padres misioneros de Pachuca que ahí “moraban”. Al ver la imagen mariana, fray Miguel de Sosa aconsejó que se venerara, pero para ello era necesario elegir un nombre o título. Ante esta situación uno de los presentes, un donado del convento, fray Francisco Lozano, sugirió que se le nombrara Nuestra Santísima de San Juan de los Lagos, “quizá por parecerse [...] en todo tamaño y demás”. Sin duda el vínculo se debía al tamaño y no tanto a las características formales de las imágenes, ya que la Virgen de San Juan de los Lagos, una imagen inmaculista que mide 38 cm, carece de algún mecanismo o puertas que exhiban alguna iconografía, además de tener una media luna a sus pies.

De acuerdo con el relato, el siguiente paso fue elegir la población que la recibiría, por lo que el 16



Figura 15. Detalle de la virgen abridera de San Juan Chapultepec, Oaxaca. Fotografía de Mario Sarmiento Zúñiga.

de junio de 1803, estando en el convento franciscano, se efectuó una rifa entre las poblaciones de San Felipe del Agua, San Antonio de la Cal, Trinidad de las Huertas y San Juan Chapultepec; en los dos sorteos ganó este último, por lo que Marcelo de la Cruz pasó personalmente a dicha población para notificarles y entregarla, acompañado del hermano lego fray Francisco Lozano, el viernes 24 de junio, día de San Juan Bautista, patrono de la población. Según el testimonio, la escultura se encontraba vestida con “un manto viejo azul de capichola, cubierta de su cabeza de una coronita de hoja de lata, y dentro de un cajoncito, que hace de nicho”. Pocos meses después Marcelo de la Cruz, al asentar declaración firmada,

expuso que se trataba de “una imagen cuyo nombre y título es de N. S [sic] de los Lagos que se venera en su santuario en el Nuevo México, dicha efigie está copiada de su original”; devoción muy importante desde el siglo XVII en el reino de Nueva Galicia, actual estado de Jalisco, en el Occidente de México. Sin duda sólo tenían en común el tamaño; lo interesante es que a pesar de haber sido asociada —debido a su pequeño formato— con la virgen de San Juan de los Lagos, en realidad funcionó para promover la devoción de la Virgen de la Concepción.

Para el 17 de septiembre correspondió al doctor Ibañez, provisor vicario general interino y gobernador del obispado, ser el primero en autorizar y fomentar el culto a la Virgen de la Concepción, por lo que Antonio de Ibarra se ocupó de arreglar la ermita. Por su parte, Marcelo de la Cruz, al ver el fervor con que se veneraba la imagen, solicitó que los vecinos de San Juan se hicieran cargo de la imagen, puesto que Hilario, entonces mayordomo del santo patrono del pueblo, pretendía lograr beneficios personales a costa de la imagen mariana. Dicho día, ante el notario público Mariano Ceballos y el doctor Ibañez, se asentó que la imagen debía permanecer en la iglesia del pueblo sin trasladarse a ninguna otra, salvo determinación del obispo. De igual forma se ordenó que “el oro de las limosnas” debía resguardarse en una arqueta y anotarse en un libro de carga y data, mientras que las llaves quedarían en custodia del cura para evitar el ingreso de extraños a deshoras.

Dos años después, el 17 de marzo de 1805, el obispo Ortigoza otorgó licencia al vicario Antonio de Ibarra para bendecir la iglesia, “nuevamente reedificada”, que contaba con sacristía, sala y corredor, ornamentos, campanas. La primera misa se ofició en la Dominica Tercera de Cuaresma. Para esa, Ibarra predicó en la mañana un sermón dedicado a la Concepción, mientras que en la tarde otro, pero de la Pasión, “por tenerla estampada en el pecho la imagen”. Esta breve frase sin duda aclara que esta

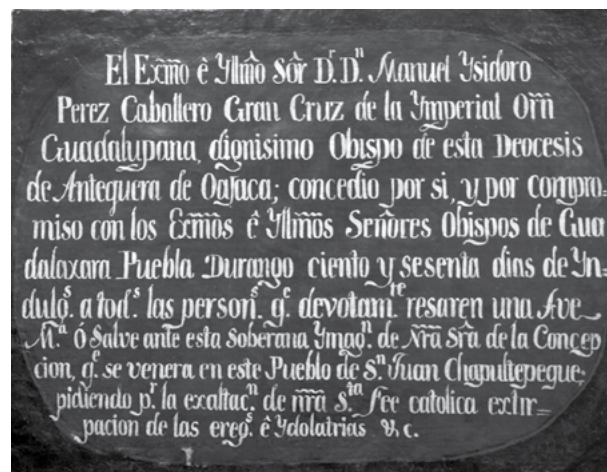


Figura 16. Cartela con la concesión de 170 días de indulgencias a la persona que rezare un Ave María o un Salve ante “esta Soberana imagen de Nuestra Señora de la Concepción”. Fotografía de Mario Sarmiento Zúñiga.

historia definitivamente tiene relación con la virgen abridera de la Pasión, la misma que fue vestida como Virgen de la Concepción. Seguramente la población pocas ocasiones apreció el mecanismo que expone las escenas de la Pasión, por lo que su temática pasionaria no formó parte de sus devociones.

Esto se confirma gracias a una cartela pintada que se conserva en la parroquia, que nos da algunos datos importantes. En un soporte de madera se escribió:

El Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Doctor Don Manuel Isidro Pérez caballero Gran Cruz de la Imperial Orden Guadalupana, dignísimo Obispo de esta Diócesis de Antequera de Oaxaca; concedió por sí y por compromiso con los Excelentísimos e Ilustrísimos Señores Obispos de Guadalajara, Puebla, Durango, 160 días de Indulgencias a todas las personas que devotamente rezaren una Ave María, o Salve ante esta Soberana Imagen de Nuestra Señora de la Concepción, que se venera en este Pueblo de san Juan Chapultepec pidiendo por la exaltación de Nuestra Señora fe católica extirpación de las herejías e idolatrías, etc.

El obispo mencionado, Manuel Isidro Pérez Suárez, de origen español, en funciones entre 1819

y 1837,⁶¹ y como parte de su labor episcopal, se dedicó a visitar el obispado y procuró proveer asistencia espiritual a sus curatos.⁶² Seguramente en uno de dichos recorridos, que realizó entre 1819 a 1827, tuvo oportunidad de ver la pequeña imagen mariana, la cual debió ser muy importante entre la población indígena del valle para que concediera las indulgencias. Lo anterior confirma que la imagen era venerada como Inmaculada Concepción, lo que significaría que vestía de blanco y azul, y que así se acostumbró hasta el último tercio del siglo xx, cuando la fuerte difusión del culto a la Virgen de Juquila,⁶³ no sólo a nivel estatal sino nacional, motivó a que la población de San Juanito cambiara los ropajes inmaculistas por los de Juquila, para que los feligreses que no pueden peregrinar al santuario de Juquila, celebraran su fiesta en este templo. La principal festividad en honor de la Virgen de Juquila es el 8 de diciembre, y sale en procesión al día siguiente.

En el interior de la virgen abridera de San Juan Chapultepec hay cuatro escenas pasionarias que coinciden sólo en parte con las de Gama de la Paz, y que de izquierda a derecha son: Oración en el huerto de los Olivos, Encuentro de Cristo con la Virgen camino del Calvario, Crucifixión entre la Virgen y Juan, y una Virgen de la Piedad que llora por su hijo muerto, escena enmarcada por dos escaleras que recuerdan que Cristo acaba de ser bajado de la cruz, conectando así dos temas muy próximos, la Piedad y el Descendimiento.⁶⁴

⁶¹ Debido al movimiento insurgente de Independencia pidió licencia en 1827 para viajar a Europa, donde permaneció hasta que presentó su renuncia en 1831. Ana Carolina Ibarra, *El Cabildo Catedral de Antequera, Oaxaca, y el movimiento insurgente*, México, El Colegio de Michoacán, 2000, p. 249.

⁶² Eutimio Pérez, *Recuerdos históricos del episcopado Oaxaqueño, obra escrita con gran acopio de datos y documentos históricos desde el Ilmo. Sr. Dr. Don Juan López de Zarate, primer diocesano hasta el Ilmo. Sr. Dr. Vicente Fermín Márquez y Carrizosa*, Oaxaca, Impr. de L. San-German, 1888, pp. 94-95.

⁶³ Su santuario se localiza en la población de Santa Catarina Juquila, en el estado de Oaxaca.

⁶⁴ La proximidad simbólica e iconográfica entre el Descendi-



Figura 17. Detalle del ciclo pasionario de la virgen abridera de San Juan Chapultepec, Oaxaca. Fotografía de Mario Sarmiento Zúñiga.

Las cuatro escenas que se despliegan en las dos abrideras son episodios de la Pasión que recuerdan diversos sufrimientos de Cristo, desde la oración del huerto hasta la elevación de la Cruz, añadiendo además episodios dedicados a los Dolores de la Virgen, todo ello con la intención de meditar acerca del sufrimiento de ésta. Sin embargo, más que asociadas al Vía Crucis, dichas escenas podrían estar en relación con las meditaciones pasionarias establecidas para cada una de las siete horas canónicas y que se inician

[...] con la oración en el huerto y prendimiento, a mañitines; a prima, el juicio de Cristo; a tercia, la flagelación, coronación y Ecce Homo; la sexta, la sentencia de muerte impuesta a José por Pilatos; a nona, la elevación de la Cruz y la expiración de Cristo; a víspera, la lanzada, el descendimiento de su cuerpo y el llanto de María sobre su difunto hijo, completas, el ungüento y sepulcro de su cuerpo, la soledad de la Virgen y la resurrección de Cristo.⁶⁵

miento, la Piedad y el Planctus, y las dificultades para delimitar una u otra escena han sido analizados minuciosamente en las recientes publicaciones de Laura Rodríguez Peinado, "El Descendimiento de la Cruz", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, núm. 6, 2011, pp. 29-37, y "Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, núm. 13, 2015, pp. 1-17.

⁶⁵ Alena Robin, *op. cit.*, p. 141.

Tabla 1. Comparación de los ciclos pasionarios de ambas imágenes

| | | | | |
|-----------------------------|-------------------------------------|--|--|-----------|
| <i>Gama de la Paz</i> | Oración en el huerto de los Olivos. | Cristo camino del Calvario se encuentra con la Virgen (4a. estación del Vía Crucis). | ¿José ofreciendo la sepultura a san Juan Evangelista? ¿Noli me tangere repintado? | Entierro. |
| <i>San Juan Chapultepec</i> | Oración en el huerto de los Olivos. | Cristo camino del Calvario se encuentra con la Virgen (4a. estación del Vía Crucis). | Crucifixión entre la Virgen y Juan. | Piedad. |

Se trata, en definitiva, de un tipo de devoción pasionaria presente durante la temprana Edad Moderna (tabla 1).

Conclusiones

El registro de las dos vírgenes abrideras de la Pasión en México recuerda la relevancia que tuvieron las imágenes marianas de pequeño formato en la Nueva España. Sin duda son las abrideras más conocidas en México por formar parte de una serie de santuarios marianos cuya fundación, en muchos casos, se origina en el siglo xvii y que, desde entonces, forman parte de la religiosidad mexicana. Estos centros de peregrinaje forman parte de cultos regionales, como la Virgen de la Defensa en la ciudad de Puebla (Puebla), la Virgen de los Remedios en Naucalpan (Estado de México), la Virgen de San Juan de los Lagos, o la Virgen de Zapopan en Jalisco (Jalisco). Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo xx dejaron de ser cultos locales, en buena medida debido a la migración, y pasaron a ser devociones mucho más presentes en las grandes ciudades mexicanas o en el extranjero, como Estados Unidos.

Un buen ejemplo de ello es el culto a la Virgen de Juquila, cuya fama aumentó considerablemente, por lo que en el caso de Oaxaca fue necesario tener un templo que permitiera a sus fieles festejarla

cada 8 de diciembre. Esto evitaría que se desplazaran hasta santa Catarina Juquila, tener que atravesar parte de la sierra y sus caminos sinuosos, evitando un viaje de casi cinco horas desde la capital de Oaxaca, y de alrededor de poco más de 10 horas de la ciudad de México. Esta necesidad espiritual colocó a la pequeña imagen de 16 cm de la Inmaculada Concepción de San Juan Chapultepec como una opción, como modelo ideal para reproducir la *vera efigie* de la Virgen de Juquila,⁶⁶ puesto que mide 30 cm de alto, de grueso 4 cm y 15 cm con el vestido.⁶⁷

Sobre su origen y primeros dueños ha sido imposible localizar información, pero deben situarse tal vez en el siglo xvii. En cuanto a su función, ambas tienen en común que responden a la devoción privada, aunque con algunos matices. La escultura de

⁶⁶ Mario Carlos Sarmiento Zúñiga, FFYL-UNAM, "Un portentoso milagro en una República de indios. La imagen de Inmaculada", en IV Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal, *Encrucijada. Intervenciones: historia e interpretación*, 4-7 de noviembre de 2014; manuscrito.

⁶⁷ En su origen esta imagen también se relacionó con el culto a la Inmaculada Concepción y está asociada con fray Jordán de Santa Catarina, quien arribó al pueblo de Amialtepec y contó con la asistencia de un indígena a quien educó. Cuando llegó el momento de dejar la población, el religioso le regaló una pequeña imagen de la Inmaculada Concepción de origen español. El indígena la llevó a su jacal, y un día éste se incendió quemándose todo, excepto la pequeña escultura que sólo tuvo pequeñas quemaduras. Después de este hecho empezaron a registrarse hechos milagrosos en la región. Debido a este auge, la gente de Juquila ofreció trasladarla a su templo, convirtiéndose en un santuario.

la hacienda de la Natividad de Gama de la Paz, de 66 cm, fue destinada a una capilla doméstica para los dueños y trabajadores de la hacienda, mientras que la de San Juan Chapultepec, más pequeña, de sólo 16 cm; por la documentación se sabe que entre sus últimas propietarias estuvieron una monja y dos mujeres, lo que indica que la talla estuvo ligada a un ámbito femenino, propicio para su cuidado y procuración de un altar. De hecho, cuando pasó a manos del indígena Marcelo de la Cruz, pensó en donarla a una iglesia.

Un aspecto novedoso es que ha sido posible relacionar las esculturas con su entorno histórico, y sin duda es excepcional la información recabada para el caso de San Juan Chapultepec. Otra característica en común es que se trata de poblaciones alejadas de la capital de la Nueva España, cada una con distintas necesidades devocionales y dinámicas sociales muy específicas, por tratarse en un caso de una población indígena y la otra minera. Esta ubicación periférica es muy interesante y coincide plenamente con la percepción que tiene la mayoría de los historiadores en relación con la producción de abrideras en la Edad Moderna. En efecto, aunque no ha sido posible demostrar que la Contrarreforma supusiese una desaparición total de este tipo de obras, es evidente que supone el desplazamiento de las mismas a ámbitos más privados y periféricos, como clausuras de conventos femeninos, capillas y oratorios domésticos, o parroquias alejadas de grandes universidades y centros teológicos. La llegada a Indias es sin duda un ejemplo claro y locuaz de este desplazamiento hacia la periferia.

Un elemento más en común de las abrideras mexicanas es que durante mucho tiempo estuvieron vestidas bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, por lo que la iconografía pasionaria expuesta en el mecanismo interior no tuvo un gran peso entre la población, o al menos no se tiene registro documental de ello. Además, de acuerdo

con las prácticas actuales de ambas poblaciones, las tallas no están asociadas con las festividades de Semana Santa. Sin embargo, las escenas de su interior son claves en el panorama de las abrideras hispanas. Por un lado, permiten corroborar que esta tipología escultórica que se prolonga en la Edad Moderna centra su atención en el concepto de la *compassio mariae*, así como las devociones pasionarias de este periodo. Por otra parte, posibilita establecer paralelismos entre las piezas talladas en la península y en Indias, y por tanto hace probable la existencia de un taller o centro de producción común a varias obras. Finalmente, aclara que este tipo de escultura religiosa es intrínsecamente polifuncional, de modo que sirve a diversos usos, abierta o cerrada. Además, el transcurso histórico puede otorgarle nuevas funciones, de modo que lo que inicialmente sirvió para meditar en privado respecto al dolor de la Virgen ante la Pasión de Cristo, pudo servir más tarde para participar en cultos y fiestas públicas vinculadas a la Inmaculada. Por último, hay que destacar que son las dos únicas abrideras hispánicas que conservan las cuatro escenas pasionarias completas.

Debido a la relevancia que tienen estas esculturas era natural buscar su protección, sin duda una preocupación por parte de sus custodios, por lo que se gestionó su inscripción en el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas del INAH, teniendo así certeza jurídica de su existencia.⁶⁸

Los dos ejemplares de vírgenes abrideras registradas hasta el momento en México sin duda aún tienen aspectos que deben analizarse en investigaciones futuras, principalmente todo lo referido a su materialidad. Así pues, quedan pendientes estudios más precisos de los magníficos estofados de la es-

⁶⁸ Agradecemos a las arqueólogas Wanda Hernández Uribe y Maribel Piña Calva por sus atenciones y apoyo para inscribir ambas esculturas en el Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas del INAH. Al doctor Óscar Molina Palestina, subdirector de Catálogo de la CNMH, por ser el enlace.

cultura de Gama de la Paz, la toma de radiografías para conocer la composición y los repintes, el estudio de la forma de ensamblaje y sus anclajes, análisis químicos, etcétera. A la espera de dichos análisis de laboratorio, el primer objetivo se ha cumplido:

dar a conocer una tipología escultórica que no había sido registrada ni analizada en México, lo que quizá permita que se reconozcan más imágenes en otros países latinoamericanos, para profundizar en el estudio de las abrideras hispanas de la Edad Moderna.



Orígenes milagrosos y nuevos templos. Imágenes y espacios sagrados en la ciudad de México, siglos xvii y xviii

Uno de los fenómenos más interesantes del periodo virreinal que incluso continuó en el siglo xix y llega hasta nuestros días es el de la veneración de las imágenes milagrosas. En la ciudad de México más de medio centenar de esos íconos de devoción se encontraban en la mayor parte de los templos y, junto a los grandes santuarios de Guadalupe y Los Remedios, constituían centros de atracción de oraciones, peticiones y limosnas de los capitalinos. En este artículo se estudia la aparición y desarrollo de los centros devocionales que produjeron importantes fenómenos de culto, como procesiones, rogativas, cofradías, impresos y capillas. Su presencia marcó el espacio urbano tanto físico como simbólico.

Palabras clave: santuarios de peregrinación, imágenes milagrosas, religiosidad urbana, culto católico a la Virgen y a Cristo.

One of the most interesting phenomena from the colonial period that continued in the nineteenth century and to the present is the veneration of miraculous images. In Mexico City more than fifty of these icons of devotion were in most of the churches. Together with the great sanctuaries of Guadalupe and Los Remedios, these churches were centers of attraction for prayers, requests, and alms for people living in the capital. This article explores the emergence and development of these centers of devotion that produced important phenomena related to veneration, such as processions, prayers, brotherhoods, printed matter, and chapels. Their presence marked both the physical and urban space as symbolic.

Keywords: pilgrimage shrines, miraculous images, urban religiosity, Catholic cult of the Virgin and Christ.

Uno de los fenómenos más importantes de la religiosidad urbana fue la veneración a imágenes cuya sola presencia permitía a la comunidad liberarse de las continuas catástrofes que la asolaban. Aplacar epidemias, incendios, terremotos y sequías, así como los pequeños favores concedidos de manera individual, eran los “milagros” que convertían a una simple imagen pintada o esculpida en un objeto prodigioso al cual se le hacían ofrendas y rogativas, se le paseaba por la ciudad en procesión y se le prometían limosnas, ayunos y oraciones. La potencia de algunas de esas imágenes era considerada tan fuerte, que alrededor de ellas se generaron importantes santuarios de peregrinación, como los de Guadalupe y los Remedios cercanos a la capital, promovidos por el episcopado y el cabildo de la catedral, el primero, y por el ayuntamiento, el segundo; otros íconos milagrosos, en cambio, eran resguardados en espacios religiosos pertenecientes a otras corporaciones que estaban ya construidos y cuya presencia sirvió para sacralizar y enriquecer dichos templos. Puesto que los dos grandes santuarios extramuros de la ciudad han sido muy estudiados, en este ensayo pretendo dar una panorámica de las otras imágenes milagrosas de la capital, mucho menos conocidas,

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

y de las circunstancias sociales y económicas que se dieron para convertirlas en objetos de los que se esperaba un gran poder taumatúrgico.

A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, la capital virreinal vio nacer el culto a esas imágenes que sacralizaban con su presencia varios templos de frailes y monjas, iglesias anexas a hospitales, parroquias de indios o ermitas marginales. Al principio, dos de esos íconos habían sido expropiados del ámbito indígena y se habían colocado en los espacios eclesiásticos urbanos con el fin de fortalecer una fundación; en otras ocasiones eran imágenes que representaban la advocación bajo la cual se hizo el templo, pero que no habían manifestado su potencia sino tiempo después de su colocación en el espacio sagrado, como la mayor parte de las vírgenes y algunos Cristos. Es muy significativa que la presencia “milagrosa” de estas imágenes coincidiera con los años centrales del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, época en la que se estaban consolidando varias instituciones en la capital del virreinato. Así, no podríamos entender la emergencia del culto a esas imágenes si no las situamos en los marcos corporativos e institucionales que las promovieron: provincias religiosas, monasterios femeninos, congregaciones y cofradías, el ayuntamiento capitalino, el cabildo catedralicio y el episcopado. Para estas instancias, las imágenes no eran sólo instrumentos de la divinidad para otorgar sus favores; constituían también (junto con los santos) elementos fundamentales en la conformación del entramado simbólico que les daba cohesión e identidad.

Hacer un registro y una selección de tales imágenes presenta algunas dificultades. En 1621 el mercedario fray Luis de Cisneros daba la relación de 10 íconos milagrosos de la Virgen María en la ciudad de México, excluidos los de Guadalupe y los Remedios.¹ Casi un siglo y medio después, el Zo-

¹ Luis de Cisneros, *Historia de el principio y origen, progresos, venidas a México y milagros de la imagen de Nuestra Señora de los*

diaco mariano, obra de los jesuitas criollos Francisco Florencia y Juan Antonio Oviedo (publicada en 1755 y dirigida a mostrar los favores celestiales que las imágenes de María estaban realizando en Nueva España), enumeraba 31, aunque en la segunda mitad del siglo XVIII hayan surgido otras nuevas.² Las imágenes de Cristo debieron ser otras tantas, aunque no tenemos una obra tan exhaustiva como el *Zodiaco* para conocerlas, y sólo sabemos de ellas gracias a las noticias que en 1746 daba el presbítero Cayetano Cabrera Quintero en su obra *Escudo de armas de México*, hecha para mostrar los favores celestiales recibidos por su intermediación durante la gran epidemia de 1737.³ Podríamos aseverar que el medio centenar de templos de la ciudad tenía a lo menos un ícono considerado milagroso cada uno. Para obviar esa dificultad me propongo hacer una selección teniendo en cuenta varios criterios: 1) la imagen debe poseer un carácter “milagroso” desde sus orígenes, es decir, que un prodigio aparezca en su leyenda como principio de su actividad taumatúrgica; 2) que esa sacralidad (vinculada muy a menudo con los ámbitos indígenas), haya producido notables fenómenos de culto, como procesiones por la ciudad, rogativas en ocasiones catastróficas, edición de grabados, novenarios y tratados “hierofánicos” o aparicionistas, afluencia constante de peregrinos y creación de hermandades y cofradías para promover su devoción, y 3) muy relacionado con el anterior, que la presencia de la imagen haya traído como consecuencia la remodelación del templo donde se encontraba, la erección de retablos o la construcción de una capilla anexa a él.

Remedios..., ed., introd. y notas de Francisco Miranda, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999 [1621], pp. 38 y ss.

² Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, México, Imprenta del Colegio de San Ildefonso, 1755. Ed. moderna de Antonio Rubial, México, Conaculta, 1995.

³ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas de México... Celestial protección de esta nobilísima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo mundo*, México, Viuda de José Bernardo de Hoyal, 1746, ed. facs., México, IMSS, 1981.

Los cristos expropiados de la sacralidad indígena

De manera muy dispersa poseemos relatos sobre el culto a imágenes cristológicas en la capital del virreinato: el Cristo Nazareno del hospital de Jesús, el Santo Cristo de la Salud venerado en la iglesia de la Santísima Trinidad, el Señor del Veneno y el Cristo del Cacao de la catedral, el Santo Señor de Burgos en San Francisco, el santo Crucifijo del Balazo en el templo del hospital de San Lázaro, el Cristo de la Columna en la parroquia de Santa Catarina y el Santo Cristo del Milagro en Santiago Tlatelolco. Cayetano Cabrera Quintero señala además la existencia de varias imágenes del Salvador en templos conventuales de monjas como Regina, Balvanera, San Lorenzo y San Juan de la Penitencia, lugar este último donde se veneraba un Santo Niño Dios que había impedido la caída de una bóveda con un dedo.⁴ Pero entre todos ellos sobresalen dos, cuyos rasgos comunes fueron sus orígenes milagrosos, su llegada a la capital como consecuencia de un “robo sagrado” (*furba sacra*) y la oposición a tal expropiación por parte de las comunidades indígenas que los poseían. Estos dos “Cristos” se destacan sobre todos los otros porque sus favores fueron continuamente solicitados para paliar situaciones catastróficas que afectaron a toda la ciudad. Como veremos, los modelos narrativos de sus orígenes fueron además inspiración para los prodigios atribuidos a otras imágenes.

El Señor de Totolapan

En el momento en que los dos grandes santuarios de los Remedios y Guadalupe, “extramuros” de la capital se estaban conformando y consolidando

⁴ El caso lo mencionan Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas, op. cit.*, p. 169, y seguía siendo mencionado 20 años después por Juan Manuel de San Vicente, *Exacta Descripción de la Magnífica Corte Mexicana*, p. 160 (Antonio Rubial [ed.], *La ciudad de México en el siglo xviii. Tres crónicas*, México, Conaculta, 1990.)



Figura 1. Cristo de Totolapan.

como centros de peregrinación, se daba el primer caso conocido de una imagen milagrosa, el Señor de Totolapan, llegada a una iglesia de la capital. En 1583 los agustinos recibían en su recién fundado colegio de San Pablo —en el barrio indígena de Teopan— una escultura de Cristo crucificado que ya tenía fama de milagrosa en el pueblo de Totolapan que ellos administraban. El pretexto de tal “expropiación”, una epidemia que comenzó en 1581 en la capital, causando en dos años la muerte de 24 religiosos agustinos; el objetivo real: dotar de una imagen milagrosa al colegio, recientemente fundado y anexado a la doctrina de indios de Teopan. Ambas instituciones, parroquia y colegio, se habían visto envueltas en un conflicto, pues el arzobispo Pedro Moya de Contreras se oponía a ellas y el virrey y la Audiencia las apoyaban. La recepción del nuevo

Cristo fue suntuosa y el cronista indígena Domingo Chimalpáhin señala que “salieron a recibirlo al matadero de Xoloco los religiosos de las diversas órdenes”, y añade que poco después la imagen fue trasladada desde San Pablo a la iglesia de San Agustín, “donde actualmente se encuentra”.⁵

En efecto, al ver que el culto iba en aumento, los agustinos decidieron trasladar la imagen del barrio indígena de Teopan a la iglesia mayor de su orden, anexa a su convento grande de la capital; esto sucedió posiblemente en 1587, cuando dicho templo se acababa de concluir.⁶ Ahí habían sido llevados también unos años antes los restos del “ermitaño” evangelizador de la Sierra Alta fray Antonio de Roa, muerto 1583, y cuya vida estaba muy ligada a la leyenda milagrosa de la imagen. Los agustinos de la capital, interesados en dotar a su instituto de un ícono prestigioso, comenzaron a promover el culto al Cristo divulgando varios de sus milagros, entre otros, su crecimiento inusual en la Cuaresma, sus sudoraciones, la “grandísima luz y blancura” que lo rodeaba, la curación de una viuda que padecía de hidropesía, asma y flujo de sangres. Todo esto atrajo la atención de la Inquisición, posiblemente enviada por el arzobispo de México, y las averiguaciones comenzaron en la capital y en Totolapan. De ellas surgió el “Expediente del Santo Cristo de Totolapan y milagros que los frailes agustinos les imponían”.⁷ En él, a los testimonios de los milagros del Cristo se aunaron los de la vida penitente de fray Antonio de Roa, acerca de las costumbres del culto local hacia el Crucifijo y de la hermandad que se formó alrededor de la imagen.

⁵ Domingo de San Antón Chimalpáhin, *Séptima Relación*, en *Las ocho relaciones y el Memorial de Colhuacan*, vol. II, paleog. y trad. de Rafael Tena, México, Conaculta, 1998, p. 257.

⁶ Manuel Romero de Terreros, *La iglesia y convento de San Agustín*, México, IIE-UNAM, 1982.

⁷ Archivo General de la Nación (AGN), Inquisición, vol. 133, exp. 23, 1583.

Para 1630 el culto ya estaba consolidado y de él da una extensa noticia el cronista agustino fray Juan de Grijalva, siendo el primero en fijar la tradición por escrito y de darla a la imprenta. En su *Crónica*, este autor narra cómo un día de 1543 el padre Roa recibió en la portería del convento a un indio que le entregó un Cristo que llevaba envuelto en una sábana. Fray Antonio, que deseaba que el pueblo poseyera una imagen similar al santo Cristo de Burgos, comenzó a hacerle las reverencias apropiadas, y cuando quiso buscar al indio éste había desaparecido, por lo que se supuso que el portador no era humano sino un ángel.⁸ Javier Otaola, quien ha estudiado este caso, atribuye esta primera manifestación del milagro a la necesidad de los agustinos de afianzar su presencia en la región morelense después de un grave conflicto con el obispo fray Juan de Zumárraga en Ocuituco.⁹

En 1676, a raíz del incendio que consumió el templo de San Agustín, y del cual no se menciona si la imagen se salvó “milagrosamente”, el culto recibió un impulso mayor. El nuevo templo se estaba concluyendo en 1692, y un año antes el diario de Antonio de Robles dejó constancia de lo importante que era esa imagen en la capital, sobre todo para pedir lluvias; el 27 de abril de 1691 trae esta noticia: “hubo misa y procesión en San Agustín por el agua al santo Cristo de Totolapan”.¹⁰ En 1714 se concluía la construcción de una suntuosa capilla, anexa a la nueva iglesia, como sede de la hermandad de los terciarios agustinos recién creada. En ella fue colocada la milagrosa imagen y en su fachada se esculpió una reproducción de ésta plasmada sobre un

⁸ Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de Nuestro Padre San Agustín en las provincias de Nueva España*, Lib. II, cap. 22, ed. de Nicolás León, México, Porrúa, 1985, pp. 225-226.

⁹ Javier Otaola, “El caso del Cristo de Totolapan. Interpretaciones y reinterpretaciones de un milagro”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 38, enero-junio de 2008, pp. 19-38.

¹⁰ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. II, México, Porrúa, 1972, p. 223.

fondo de petatillo. No hay noticias de una cofradía dedicada al culto de esa imagen, por lo que es muy posible que la congregación de terciarios se hiciera cargo del culto a dicha imagen.

En 1735 el cronista agustino fray Manuel González de la Paz, en una biografía que escribió de fray Antonio de Roa, hacía un nuevo recuento de los milagros realizados por la imagen y la asociaba al cuerpo del fraile ermitaño y misionero sepultado en el templo de San Agustín. Ese año la imagen había sido sacada en procesión para aplacar una epidemia y, ante el éxito de la propuesta, fray Manuel intentó promocionar el recuerdo de fray Antonio con esta biografía, que por otro lado jamás salió a la luz. En esta obra el cronista señaló por primera vez la fuerte discusión que la comunidad indígena tuvo con los frailes a raíz del traslado en 1583; menciona que los caciques y principales se amotinaron para impedir tal despojo y consiguieron que al menos se les dejara la cruz original donde estaba clavada la imagen; alrededor del culto a esta reliquia se fundó en el pueblo una cofradía dedicada a ella.¹¹ Por extraño que parezca, este tema no había sido referido en los testimonios inquisitoriales sobre Totolapan ni en la narración del cronista Grijalva. Cinco años después de escribir la vida de Roa, en 1740, fray Manuel González intentaba promover la exhumación de sus restos mortales para colocarlos, para su veneración, en un lugar prominente del templo. También en esto fracasaron sus intentos, a pesar de que entre 1750 y 1754, como prior de México, hizo colocar una placa destacando la tumba de Roa.¹²

¹¹ Manuel González de la Paz, "Monstruo de la penitencia. Parto feliz del monstruo de la Gracia. Portentosa, inimitable, cruel Vida del Venerable, Austero, Rigidísimo, Penitente Varón Fray Antonio de Roa. 1735", manuscrito, Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Colección Antigua, núm. 893, fs. 54-58.

¹² Víctor Ballesteros García, "La crónica de fray Manuel González de la Paz de la orden de San Agustín", tesis doctoral en Histo-

En 1758 fray Manuel fue elegido prior de San Guillermo Totolapan, y posiblemente fue durante su estancia que se mandó a Francisco Vallejo pintar los dos lienzos que se encuentran en el sotocoro de la iglesia de ese pueblo. En uno aparece el insigne misionero fray Antonio de Roa con el torso desnudo, cargando una cruz sobre sus hombros y con unos leños ardientes bajo sus pies. En el otro lienzo, el mismo Roa recibe de manos de un ángel el Santo Cristo cuya cruz era venerada en la comunidad como una singular reliquia, pero cuyo cuerpo se encontraba en la iglesia de los agustinos de la capital. Curiosamente esta escena se encuentra en un segundo plano, pues el primero lo ocupa la imagen admirada por cuatro agustinos. Ante los fracasos en la promoción de su admirado Roa en la capital, fray Manuel intentó por este medio mantener su memoria en el pueblo donde había recibido tan gran favor celestial.

Mientras tanto, la veneración al Cristo de Totolapan seguía creciendo en la capital, como lo menciona Cayetano Cabrera.¹³ Señala este autor que durante la epidemia de 1737 los agustinos sacaron dos procesiones de su templo para solicitar los favores divinos, una con San Nicolás Tolentino, patrono de la ciudad, la otra con el Santo Cristo de Totolapan desde su capilla, "a la diestra de su cruce-ro". El tema sobre el origen angélico de la imagen, que toma literalmente del cronista Grijalva, sirve a este autor para polemizar contra los incrédulos que señalaban las similitudes de este milagro con el del santo Cristo del noviciado de Santo Domingo, mencionado por el mismo autor páginas atrás. Según una tradición esta imagen había sido entregada por unos ángeles en traje de indios al santo varón fray Domingo de Betanzos, fundador de la provincia de

ria, México, FFYL-UNAM, 1997. En 1861, a raíz de la exclaustación de los agustinos, la comunidad de Totolapa recuperó su imagen, y alrededor de ella se siguieron tejieron numerosos milagros.

¹³ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas, op. cit.*, pp. 184 y ss.

Santiago de México. Para terminar con la confusión el autor asevera: “no hemos sabido esté Dios obligado a variar de portentos y que no salgan parecidos los milagros”.¹⁴

En 1861, a raíz de la exclaustación de los religiosos debida a las Leyes de Reforma y del abandono que sufrió el templo de san Agustín, la imagen del Santo Cristo fue reclamada por los habitantes del pueblo de San Guillermo Totolapan. El recibimiento de la imagen a su lugar original fue apoteósico, y en torno a su regreso se tejieron historias milagrosas. Unos años después, el templo de San Agustín y la capilla de terceros que albergara a la imagen sufrieron una remodelación general iniciada en 1868, al convertirse en sede de la Biblioteca Nacional. La fachada de la capilla de la tercera orden donde se encontraba el Cristo quedó cubierta por la nueva estructura, pero no fue destruida.¹⁵

El Señor de Ixmiquilpan o Cristo de Santa Teresa

El segundo Cristo milagroso expropiado a los indígenas, el Señor de Ixmiquilpan, era trasladado a la capital a principios del siglo XVII por orden del arzobispo Juan Pérez de la Serna. La imagen había sido sacada de Mapeté (o el Cardonal), un poblado minero dependiente del convento agustino de Ixmiquilpan. Según una leyenda fijada a finales del siglo XVII, este Cristo fue donado por el español Alonso de Villaseca en 1545 al centro minero, donde había sido colocado en una modesta capilla sin que nadie se ocupara de él.¹⁶ La primera noticia de un milagro

¹⁴ *Ibidem*, pp. 179 y 186.

¹⁵ Para un estudio acerca de este inmueble y de la capilla de la tercera orden, véase Carlos Martínez Assad, *Rescate de San Agustín*, México, UNAM, 2012.

¹⁶ William Taylor, “Two Shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico”, en *The American Historical Review*, 110-4, octubre de 2005: 50 pars.; disponible en [<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/taylor.html>].

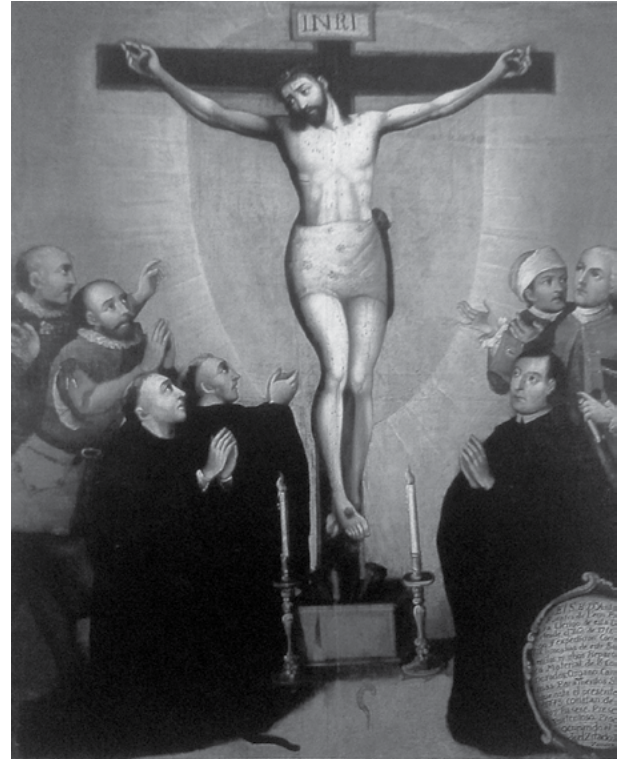


Figura 2. Cristo de Ixmiquilpan.

realizado por esta imagen y de su traslado a la capital la dio el cronista Gil González Dávila en su *Teatro eclesiástico* (publicado en Madrid en 1649) al final de la vida del arzobispo Pérez de la Serna:

En el lugar de las minas de Ixmiquilpan en 17 del mes de febrero del año de 1621, una imagen de bulto de Cristo crucificado, que estaba en la iglesia de ese lugar, que es vicaría de padres de San Agustín, sudó tres veces con un sudor muy copioso. Y más adelante por el mes de julio [...] se estremeció en la cruz a la vista de mucha gente [...] El arzobispo [Pérez de la Serna] formó proceso del caso y de los muchos milagros que Dios ha obrado por ella, y trasladó la santa imagen de donde estaba, que es tierra de chichimecos, y la colocó en el convento del Ángel de la guarda de la ciudad de México.¹⁷

¹⁷ Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de la Nueva España en las Indias occidentales*, ed. facs. de Edmundo

Gil González Dávila, quien jamás visitó América, ignoraba que el monasterio donde fue depositado el santo Cristo no era el del Santo Ángel, sino el de San José de las carmelitas descalzas fundado en 1615.¹⁸ Páginas atrás, el mismo autor señalaba que en 1616 (cinco años antes del traslado), el capellán de ese monasterio, Francisco Losa, había colocado en la iglesia recién inaugurada y promovida por el arzobispo Juan Pérez de la Serna, el cuerpo del ermitaño Gregorio López. Este personaje, famoso por su sabiduría y ascetismo, había muerto en olor de santidad en el vecino pueblo de Santa Fe, y Losa, que escribiría una biografía de él, había sustraído en secreto su cadáver 15 días antes de la dedicación de la iglesia de San José, con la anuencia del arzobispo.¹⁹ Al igual que el Cristo que llegaría después, esta reliquia del ermitaño muerto expropiada a los indios se convertía en un importante elemento para reforzar la sacralidad del nuevo templo y el prestigio de su fundador, el arzobispo.²⁰

En 1634 un nuevo prelado, Francisco Manso y Zúñiga, ordenó construir en el templo de Santa Teresa una capilla para el santo Cristo, que hasta entonces había estado detrás del altar mayor de la iglesia, en el espacio de clausura de las monjas, aunque visible para los fieles a través de una reja. Dos años después ese mismo arzobispo mandó trasladar el cuerpo de Gregorio López a la catedral; muy posiblemente alrededor de esta separación entre imagen y reliquia se comenzó a elaborar una leyenda

O’Gorman, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1982, p. 59.

¹⁸ Autores posteriores, como Alonso Alberto de Velasco, señalan que el arzobispo llevó primero el Cristo a su capilla doméstica en el palacio episcopal, y que su donación al convento de las carmelitas no se hizo en 1621 sino hasta 1626, cuando el prelado dejó la sede para trasladarse a Castilla.

¹⁹ Mariana de la Encarnación, *Crónica del convento de las carmelitas descalzas de la ciudad de México. 1641*, pub. por Manuel Ramos Medina, *Místicas y descalzas*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1997, pp. 357-358.

²⁰ Antonio Rubial, *La santidad controvertida*, México, FCE/FFYL-UNAM, 1999, p. 107.

mucho más compleja sobre el Santo Cristo de Ixmiquilpan, que la recogida por Gil González Dávila según la cual la imagen sólo había sudado y temblado. En la nueva versión, la imagen se había renovado por sí misma después de estar carcomida, llena de polilla y con nidos de ratones.

El autor criollo Alonso Alberto Velasco, capellán también de dicho convento de monjas, fijó el texto canónico de esa segunda leyenda sobre la aparición, que fue publicado en 1688 en su primera versión bajo el título *Renovación por sí misma de la soberana imagen de Cristo Señor Nuestro crucificado que llaman de Itzmiquilpan*.²¹ En esta narración, el capellán recogía las noticias anteriores respecto a la imagen, intentaba explicar sus inconsistencias, recopilaba los “instrumentos” y testimonios acerca de la prodigiosa renovación y de los milagros que había realizado, reunía los pareceres solicitados a los artistas y ensambladores acerca de la imagen y daba una versión ordenada de los hechos. Velasco insistía en esta primera redacción en el papel que tuvo la presencia de las reliquias de Gregorio López cuando se colocó cerca de ellas la imagen en el convento de las carmelitas. Remarcaba este vínculo al señalar que el epitafio colocado en la caja de las reliquias, se mantuvo cerca de la imagen aún después del traslado del cuerpo del ermitaño a la catedral en 1636.²² Sin embargo, López era un personaje accesorio que Velasco utilizaba para resaltar las principales cualidades del Cristo: “Exceder al arte y tener muchos milagros”. El texto, redactado como un “informe”, formaría parte de la gran promoción que el arzobispo Francisco Aguiar y Seixas estaba dando a la imagen. Al igual que sucedió en sus ini-

²¹ Alonso Alberto Velasco, *Renovación por sí misma de la soberana imagen de Cristo Señor Nuestro crucificado que llaman de Itzmiquilpan*, México, Viuda de Rodríguez Lupercio, 1688.

²² *Ibidem*, fs. 30r, 79v-80v. El autor también insiste en el papel que tuvo Francisco Losa en el culto a Gregorio López. Sobre este ermitaño y su proceso fallido de beatificación, véase Antonio Rubial, *La santidad...*, *op. cit.*, pp. 107-120.

cios, el episcopado tomaba de nuevo el culto bajo su protección. En septiembre de 1684 el prelado bendecía el nuevo templo de las carmelitas construido con el apoyo del rico mercader Esteban Molina Mosqueira, y colocaba al Santo Cristo en una nueva capilla fabricada *ex profeso* para él. Tiempo después, en 1689, al año siguiente de la aparición del texto de Velasco, el arzobispo reunía una junta arzobispal que declaraba, “por milagro”, la renovación del Santo Cristo de Santa Teresa.²³

El gran impulso de la promoción episcopal continuó después de la muerte del arzobispo. Una nueva versión de la narración de Velasco, revisada para un público más amplio, aparecía impresa en 1699, acompañada con oraciones y novenarios y con un nuevo título: *Exaltación de la Divina Misericordia*. En la obra se construía alrededor de esa imagen un complejo escrito lleno de alusiones morales y alegorías históricas en el que la presencia indígena era incidental. En la nueva narración el autor señalaba que la imagen estaba tan carcomida por la polilla y la humedad que en 1615 el “arzobispo” había ordenado que en lugar de destruirla fuera enterrada con el primer adulto que muriera en la parroquia. Durante casi seis años nadie murió, pero todo ese tiempo una música celestial salía de la capilla por las noches. Ese fue el inicio de la milagrosa renovación que fue acompañada con todo un aparato de gritos desgarradores, de sudor, de sangre, de emisiones de luz y de movimientos de ojos y de boca. La descripción sirve para hacer un discurso retórico acerca de los sufrimientos del calvario.

A continuación se narra el traslado, precedido por un motín popular que se oponía a él y sucedido por una procesión devota y curativa, y su llegada al templo de las carmelitas. El resto del libro es una meditación sobre el alma (afeada por el pecado y restituida con los dones del espíritu Santo a la be-

²³ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, *op. cit.*, pp. 74 y 181.

lleza y candidez de la infancia) y adecuación de los hechos históricos que vivió la ciudad en el siglo xvii para convertirlos en una manifestación alegórica de los milagros que rodearon a la renovación de la imagen. La expulsión del arzobispo por el virrey durante la rebelión popular de 1624 significaba un ataque a los fueros eclesiásticos, que finalmente triunfaron con la restitución arzobispal. Las pocas muertes acaecidas durante la inundación de 1629, la persecución contra los judíos y su quema en la hoguera en la capital en 1649 eran hechos interpretados a la luz de una imagen que con sus prodigios enseñaba, purificaba y aliviaba a la ciudad de todas las “plagas”.²⁴

El gran éxito del nuevo libro de Velasco causaba que en 1724 se realizara una reimpresión, promovida por las religiosas carmelitas, y en 1737 salía a la luz una novena para el uso de los devotos de la imagen escrita por el jesuita Domingo de Quiroga.²⁵ Nuevas ediciones del texto de Velasco en 1776, 1790, 1807, 1810 y 1820, alimentadas por la necesidad de los devotos, y varias más de la novena de Quiroga, son una muestra de la gran popularidad que tuvo el culto en la capital. Entre 1724 y 1776 William Taylor ha constatado numerosas manifestaciones de fervor hacia la imagen, considerada “celestial médico”, objeto de novenarios públicos y procesiones a la catedral para solicitar alivio en las epidemias.²⁶

Para finales del siglo xviii, la afluencia de feligreses era ya tan grande que, en 1798, las carmelitas con el apoyo de las autoridades episcopales y virreinales y de otras corporaciones, iniciaron la remode-

²⁴ Alonso Alberto de Velasco, *Exaltación de la Divina Misericordia en la milagrosa renovación de la soberana Imagen de Christo Señor N. Crucificado que se venera en la Iglesia del Convento de San Joseph de Carmelitas Descalzas de esta ciudad de México*, México, María de Benavides Viuda de Ribera, 1699, pp. 48 y ss.

²⁵ Domingo de Quiroga, *Novena de la milagrosa imagen del Santo Crucifijo que se venera en el Convento Antiguo de Señoras Carmelitas Descalzas de la imperial Ciudad de México*, México, María de Rivera, 1737.

²⁶ William Taylor, “Two Shrines...”, *op. cit.*, p. 10.

lación de la capilla del Cristo de Santa Teresa. En la obra participaron los arquitectos José Antonio González Velázquez y Manuel Tolsá y el pintor Rafael Ximeno y Planes. La capilla con su soberbia cúpula fue concluida en 1813. De dicho edificio sólo quedan en la actualidad algunas partes, pues en 1845 un terremoto provocó el derrumbe de la cúpula, de partes de la bóveda y del ábside, y causó daños graves a la imagen que quedó desmembrada.²⁷ Siendo uno de los íconos más importantes de la ciudad, casi de inmediato se iniciaron las obras de reconstrucción con la ayuda de sus habitantes y el Cristo fue restaurado. La obra de la soberbia cúpula se encargó al arquitecto Lorenzo de la Hidalga, y su decoración estuvo al cuidado del pintor Juan Cordero.²⁸

En 1863 las carmelitas fueron desalojadas de su convento en cumplimiento de las Leyes de Reforma, y aunque el templo y su capilla del Santo Cristo se conservaron abiertos al culto, la salida de las monjas fue el inicio de la decadencia del santuario que sobrevino cuando, en 1913, la iglesia fue cerrada definitivamente. La imagen, en cambio, fue recuperada por las monjas carmelitas y actualmente está en una casa que tienen en San José Tlacopac, aunque ya no recibe culto público.

Otros dos cristos milagrosos locales siguen las huellas de los expropiados

En 1746 Cayetano Cabrera Quintero sacaba a la luz su *Escudo de armas de México* por encargo del arzobispo virrey Juan Antonio de Vizarrón y del ayuntamiento de la capital. Este libro era la crónica de la desastrosa epidemia que había assolado a la ciudad

²⁷ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, vol. II, México, Imprenta de la Reforma, 1880, pp. 141 y ss.

²⁸ Véase una extensa descripción de la nueva capilla en Antonio María de Padua, *La Madre de Dios en México. Leyendas y tradiciones religiosas*, vol. I, Madrid, Librería de Francisco Beltrán, 1888, pp. 284 y ss.

de México entre 1737 y 1738 y un alegato en favor de la historicidad de las apariciones de la Virgen de Guadalupe y de la legitimidad de su adopción como patrona de la capital y de todo el reino. Pero el libro iba más allá, pues además de mostrar la participación de la imagen del Tepeyac en el exterminio de la peste, se convirtió en una continua exaltación de todas las imágenes que, como otros tantos escudos, protegían a la ciudad de epidemias y trastornos meteorológicos.

Dos de esas imágenes de Cristo, ambas en su advocación de *Ecce Homo* o varón de dolores, merecieron una especial atención para Cabrera Quintero, y nos muestran que a principios del siglo XVIII la narrativa de las dos grandes devociones de Totolapan e Ixmiquilpan tenía secuelas indiscutibles en los conventos de monjas.

El Santo Ecce Homo del templo de Regina Coeli

En el Libro II, cap. VIII, de su *Escudo*, Cabrera recoge una tradición que escuchó en el convento concepcionista de Regina de labios de una monja anciana y que recuerda la leyenda del Cristo de Totolapan. A un vecino de México se le representó en un sueño una imagen del Salvador como varón de dolores, y para tenerla en vivo mandó a varios artesanos a que hicieran diversas estatuas, pero ninguna se adecuaba a la de su sueño. Unos indios vestidos con tilmas blancas llegaron un día a ofrecer sus servicios para hacer la imagen que requería sin pedir dinero por adelantado para hacerlo. Les ofreció un aposento de su casa para que ahí trabajaran y durante 15 días no salieron de él; el comitente preocupado se llegó a la habitación, los indios (que eran en realidad “artífices celestiales”) ya no estaban y la escultura del *Ecce Homo* se encontraba acabada. A partir de una noticia del agustino fray Juan de Grijalva, Cabrera concluye que esa escultura era la misma que según el cronista inclinó la cabeza para confirmarle a fray



Figura 3. *Ecce Homo* del templo de Regina Coeli.

Juan de Alvarado que sus pecados habían sido perdonados. Sin embargo, la factura era tan bella que los agustinos intentaron embarcarla para España sin éxito, y después de varias peripecias la imagen terminó en el templo de Regina, según la tradición, como dote de una monja, aunque en un documento del convento se habla del pago de 500 pesos para recuperar la imagen del empeño.²⁹

²⁹ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas, op. cit.*, pp. 160 y ss.

De acuerdo con Cabrera, dos cofradías se hacían cargo de la imagen: una de mercaderes de plata y otra de comerciantes cajoneros de la plaza mayor; ambas la sacaban en la procesión de Viernes Santo. En 1698, a raíz de la extinción de esas dos hermandades surgió una nueva, también de mercaderes, que desde entonces se hacía cargo de la veneración de la imagen. Gracias al apoyo de los mercaderes, pero sobre todo a las limosnas que las monjas habían recibido por mediación de esa santa imagen, al convento “le ha acaudalado mucho de temporales alivios, siendo también para las religiosas el protector y guarda mayor de su convento y propios”. El cronista agrega que esto ha sucedido “en las penurias a las que han venido, por la poca estabilidad de sus fincas, algunas de las más ricas comunidades de México”. De dichas limosnas también ha salido el dinero para “el embigado y extensión del colateral y altar mayor”, en donde se colocó la imagen milagrosa, “como patrono si no titular de aquel templo”.³⁰ La sacralidad de la imagen se reforzó además con una reliquia del *lignum crucis* que estaba en litigio y que le fue concedida a las monjas por el arzobispo Lanciego.

En la actualidad esa imagen ha sido desplazada del altar mayor del templo de Regina y se encuentra en la parte baja del retablo de San Juan Nepomuceno, sin ningún culto aparente.

Un nuevo cristo renovado milagrosamente.

El Ecce Homo de Balvanera

En una pequeña capilla del convento de monjas concepcionistas de Balvanera, cercana al noviciado, se encontraba una imagen que causaba horror a las religiosas por su “desmesurada corpulencia que excede la del natural de su estatura, de sus abultadas facciones, particularmente ojos y boca, que causa-

³⁰ *Ibidem*, p. 162.

ban temor abiertos, tristemente amarillo y pálido el color, pardeando a trechos, y negro casi a la injuria del tiempo que lo había denegrido y maltratado". Pero el 8 de diciembre de 1715, la imagen amaneció "repentinamente renovada", su rostro se había vuelto lindo y amable, su cuerpo estaba limpio y aseado, y su boca cerrada.³¹ Las religiosas acudieron al provisor del arzobispado, quien comenzó las averiguaciones cerrando y sellando la capilla. Cabrera narra que en los testimonios levantados para el caso, las monjas declararon que la noche del milagro habían escuchado cerca de la capilla ruidos y golpes espantosos y luces no acostumbradas, y que la lámpara que ardía en el altar mayor se balanceaba a modo de incensario. Toda la narración recuerda los milagros que Alonso Alberto de Velasco atribuía a la renovación del Cristo de Santa Teresa.

A los pocos días de la milagrosa restauración, un incendio acabó con el altar donde estaba la escultura, pero ésta quedó intacta. El Cristo fue entonces llevado al templo y colocado en un altar colateral, y durante la fiesta un cohete le pegó en la cara a una moza, pero apenas le causó una leve herida, lo que se interpretó como otro milagro de la imagen. En 1722 una inundación perjudicó de nuevo al templo y uno de los retablos más afectados fue el del Cristo; esto se vio de nuevo como una señal, por lo que la imagen se trasladó al altar mayor para acompañar a la Inmaculada Concepción que en él se veneraba. En 1737, a raíz de la procesión penitencial que se hizo con esa imagen para solicitarle auxilio contra la peste, se obró un nuevo milagro:

[...] pasando una encrucijada dieron tan recio vaivén las andas en que se conducía el *Ecce Homo*, que otro oza [cargador] de los que soportaban esta arca hubo de meter mano al reparo deteniendo la imagen [...] No sabemos que fuese castigado este exceso, si que fue

³¹ *Ibidem*, pp. 165.

muy sensible al Señor que se adora en el arca de esta imagen, pues a la de su brazo izquierdo, junto al codo, quedaron y permanecen a manera de cardenales señalados los dedos y uno especialmente hasta la uña, que profundó y penetró como si fuese en carne viva, quedando en contorno hinchado y coloreando como cuando sobreviene inflamación.³²

Además, una de las piernas de la imagen se echó para adelante.

Cabrera termina su relato con una noticia un poco desconcertante: el provisor del arzobispado, que incluso había regalado una capa para vestir a la imagen, no había autenticado que el suceso fuera milagroso. El cronista registró una conseja popular que circulaba al respecto: "con dar a la imagen capa, se dio al milagro capote".³³ Con todo, a pesar de no tener el aval oficial, las religiosas habían mandado copiar "en buril" la imagen y la repartían en esta forma a los devotos. Pero a pesar de la abierta promoción que Cabrera Quintero hacía de esta imagen en su obra, su culto no parece haber sobrevivido por mucho tiempo.

Las vírgenes toman la ciudad

A finales del siglo xvii, Francisco de Florencia elaboraba su tesis sobre los grandes santuarios que protegían la capital como cuatro baluartes situados en cada uno de los puntos cardinales:

Es digno de notar que [la ciudad de México] está fabricada en medio de cuatro prodigiosas imágenes de María. Porque a la parte del norte en distancia de una legua está el celeberrimo santuario de Nuestra Señora de Guadalupe; el de Nuestra Señora de los Remedios distante dos leguas de la ciudad hacia el poniente; el

³² *Ibidem*, p. 164. Con este milagro se inicia de hecho la narración.

³³ *Ibidem*, p. 167.

de Nuestra Señora de la Bala poco distante de la misma ciudad hacia el oriente; y el de Nuestra Señora de la Piedad hacia el sur o mediodía, distante una legua.³⁴

Además de éstos, el *Zodiaco mariano* registraría otros tres situados en templos administrados por los franciscanos y famosos por los orígenes milagrosos de las imágenes veneradas en ellos. A conocer su entorno y su evolución dedicaré las siguientes páginas.

La Virgen de la Bala

En 1571 el médico y filántropo Pedro López conseguía licencia para refundar el hospital de leproso de San Lázaro, una institución creada por Hernán Cortés que ya estaba abandonada, en el extremo oriental de la capital. Anexo al nuevo nosocomio se construyó una capilla donde se veneraba al patrono San Lázaro y a Nuestra Señora de la O, una advocación sevillana de la Inmaculada Concepción, bajo cuya protección se ponían todos los hospitales. Ninguna noticia del siglo XVI permite verificar la noticia que da el primer cronista del santuario, Francisco Florencia, sobre la solicitud que hizo Pedro López a los habitantes de Iztapalapa para que le cedieran la escultura de la Virgen de la Bala para la capilla de su hospital. Lo más probable es que la imagen arribó a dicha institución en las primeras décadas del siglo XVII, no antes de 1621, pues esta imagen no es mencionada en la lista de fray Luis de Cisneros. La nueva Inmaculada sustituyó a la antigua devoción a la Virgen de la O, y con ella también llegaron abundantes limosnas con las que el pobre hospital de los leproso pudo sobrevivir.

³⁴ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, op. cit., p. 83. La obra menciona una imagen de Nuestra Señora de la Merced, sacada subrepticamente de Guatemala y llegada en una mula a la capital, pasando de mano en mano. Aunque se insinúa que esto era un prodigio, no tiene el carácter milagroso de otras imágenes.



Figura 4. Nuestra Señora de la Bala.

Como lo ha demostrado Naín Alejandro Ruiz, para mediados de la centuria el culto se había extendido de manera sorprendente, pues desde 1660 existe documentación acerca de una cofradía de la Virgen de la Bala, que se hacía cargo de las fiestas de la imagen y del hospital, y que solventaba las exequias de los cofrades. Dicha hermandad se encargaba de la celebración más importante, el día de la Candelaria, el 2 de febrero, pero también se le hacían festejos el 8 de septiembre para el día de la Natividad, el 8 de diciembre por la Inmaculada y el 18 del mismo mes para la Expectación. En la Noche Buena, la imagen recorría el barrio acompañada de clarineros, linternas y luminarias, y por un gran número de fieles que incluía a muchos sacerdotes.³⁵

³⁵ Naín Alejandro Ruiz Jaramillo, "Nuestra Señora de la Bala,

No es por tanto gratuito que Francisco Florencia la considerara el cuarto baluarte de la ciudad y que fuera el primero en dar una relación pormenorizada de sus orígenes. Narra el cronista que en el pueblo de Iztapalapa vivía una pareja, “con gran paz y mutuo amor”, hasta que el demonio “consiguió sembrar en ellos la cizaña de la discordia” encendiendo en el marido “el infernal fuego de los celos”. Un día corrió tras su mujer con una pistola para matarla y ésta, para protegerse interpuso una imagen de la Virgen que detuvo la bala con su peana. El portento, que le dio su nombre a la escultura, se extendió por el pueblo que la comenzó a venerar, hasta que Pedro López la trajo a la capilla de su hospital. Florencia narra también cómo la imagen era llevada desde San Lázaro a las casas particulares para curar enfermos y que el santuario poseía muchos exvotos con los milagros que había realizado.³⁶

Además de la cofradía, fueron grandes benefactores del templo los descendientes del doctor Pedro López, sobre todo varios miembros de la familia Picazo, uno de los cuales, el rico y dadivoso clérigo Buenaventura Medina Picazo, se hizo cargo de la remodelación del templo y del convento, encargando al arquitecto Miguel Custodio Durán una suntuosa iglesia que incluía un espacioso camarín coronado por una soberbia cúpula octogonal. El mismo mecenas mandó al pintor Nicolás Rodríguez Juárez decorar dicho camarín con alusiones a la Virgen de la Bala y a San Juan de Dios, recientemente canonizado. Esta obra era una de las más ricas y suntuosas de la capital.³⁷ Poco después Buenaventura Medina Picazo traspasó el patronazgo a la orden de

San Juan de Dios, que se hizo cargo del hospital entre 1728 y 1787. En ese lapso una nueva imagen se había asentado en el templo, a la cual en 1738 se le había hecho un pequeño altar al lado del de la Virgen: el santo Crucifijo del Balazo.³⁸ Una leyenda que narra Cayetano Cabrera Quintero remontaba el hecho a la rebelión de 1692, cuando una bala perdida traspasó la pierna derecha del Crucifijo colgado en la escalera del hospital; en ese momento no se le puso ninguna atención al hecho, hasta que en 1738 la imagen se cayó sin motivo de su sitio y, siendo de corcho, no sufrió desperfecto. La cofradía interpretó el suceso como una señal, envió el Cristo a las monjas de San Bernardo para que lo limpiaran, y después de hacer allá muchos milagros, regresó al santuario al lado de su madre en el altar mayor.³⁹

Al igual que pasó con las otras imágenes milagrosas, la epidemia de 1737 había dado un gran impulso a la devoción a la Virgen de la Bala. Cayetano Cabrera y Quintero menciona que la Archicofradía de la Santísima Trinidad, muy devota de la Virgen de la Bala, trajo la imagen a su iglesia y de ahí a la de Santa Inés y hasta la catedral. A partir de esta procesión el cronista narra por primera vez el milagro de una mujer que resucitó mientras era velada, milagro supuestamente acontecido en el siglo XVI cuando la imagen, en espera de que la capilla del hospital se concluyera, fue depositada en la Santísima Trinidad.⁴⁰

A finales del siglo XVIII Mariano Fernández de Echeverría y Veitia, un seglar, dejaba una extensa noticia de esta imagen en el texto conocido como *Baluartes de México*, obra que no se imprimió sino hasta 1820 a instancias de su hijo, el carmelita descalzo fray Antonio María de San José. Aunque en lo

Virgen protectora del Oriente de la Ciudad de México”, tesis de licenciatura en Historia, México, FFYL-UNAM, 2007, p. 78.

³⁶ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, op. cit., pp. 130 y ss.

³⁷ María Cristina Montoya Rivero, “El clero secular y el patronazgo de obras de arte en la Nueva España: tres estudios de caso”, tesis de maestría en Historia del Arte, México, FFYL-UNAM, 2001, pp. 168 y ss.

³⁸ Juan Francisco Sahagún de Arévalo y Juan Ignacio Castorena y Ursúa, *Gaceta de México*, introd. de Francisco González de Cosío, México, sep, 1949-1950 (*Gaceta* del 19 de octubre de 1738, vol. III, p. 136.)

³⁹ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas*, op. cit., p. 156.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 155 y ss.

esencial su narración es bastante cercana a la que da el *Zodiaco mariano*, este autor difundió una ligera variante sobre el milagro:

El marido, ciego de su enojo, disparó la pistola, y pasando la bala por sobre la cabeza de la mujer sin hacerle daño, fue a dar a medio de la peana de la santa imagen, donde se encajó y quedó como se ve el día de hoy, sin astillar ni maltratar la peana, sino que parece que al propósito se engastó en ella de un modo tan particular, que aunque se mueve y da vuelta en redondo, no ha sido posible jamás desencajarla de ahí.⁴¹

Cuando se imprimía el texto de Veytia el santuario había sufrido fuertes cambios. Un terremoto en 1800 derrumbó parte del suntuoso templo, y en 1815, cuando los hermanos de San Juan regresaron a hacerse cargo del hospital, aún no estaban concluidas las obras de remodelación. Éstas se terminaron finalmente, pero el barrio se volvió inseguro y pocos fieles se aventuraban a internarse en él. A pesar de ello, el hospital siguió funcionando y el culto a la imagen también, como lo muestran los devocionarios, novenas y grabados en honor de la Virgen de la Bala que mandó publicar entre 1810 y 1815 Eusebio Bala, su capellán titular antes del regreso de los juaninos. Pero en 1820 la decadencia del hospital se hizo inminente a raíz de la expulsión de la orden por disposición de las Cortes de Cádiz, hecho que afectó también al santuario. A lo largo de las convulsivas décadas que siguieron a la Independencia, la falta de recursos, la mala administración de los clérigos encargados del culto, la desaparición de cofradías o mayordomías, y un terremoto que dañó el templo en 1845, propiciaron la lenta decadencia de una de-

⁴¹ Mariano Fernández de Echeverría y Veitia, *Descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de Nuestra Señora, que se veneran en la muy noble, leal e imperial ciudad de México, capital de la Nueva España, a los cuatro vientos principales, en sus extramuros y de sus magníficos santuarios*, México, Imprenta de Alejandro Valdés, 1820, pp. 87 y ss.

voción que se negaba a morir. Después de la Ley de Desamortización de 1859 el hospital dejó de funcionar y en 1862 el templo fue cerrado al culto. Aún en pie hoy en día, inserto en un predio privado, el santuario que albergara a la Virgen de la Bala está en grave peligro de desaparecer para siempre.⁴²

Sin embargo, la imagen se salvó de esa destrucción. Por una *Guía para viajeros* editada en 1895 sabemos que la Virgen de la Bala, “patrona de las fieles esposas cuyos maridos están atormentados por los celos”, se encontraba en el templo del Hospital de Jesús en esas fechas, y que ahí recibía la veneración pública.⁴³ Pero durante la Revolución desapareció también de ese lugar para reaparecer en 1913 en el templo de San Lucas Evangelista de Iztapalapa. Después de una fascinante historia de ocultamientos y reencuentros a lo largo del siglo xx, actualmente la imagen se venera en el Santuario del Señor de la Cuevita, en Iztapalapa, con un culto muy vivo hasta hoy.⁴⁴

La Virgen de la Piedad

En marzo de 1595 los dominicos fundaron una vicaría con la advocación de la Virgen de la Piedad en las afueras de la ciudad de México, en un poblado rodeado de estancias ganaderas llamado Santa María Atlixuca. Después de una inundación en 1604, una nueva calzada fue mandada construir para comunicar la isla con tierra firme, la cual se convirtió en importante paso para quienes iban a Coyoacán, Mexicalcingo o Tacubaya.⁴⁵ Así, el convento quedó

⁴² Naín Alejandro Ruiz Jaramillo, *Nuestra Señora...*, *op. cit.*, pp. 117 y ss.

⁴³ *México y sus alrededores. Guía para los viajeros*, México, Tipografía Luis B. Casas, 1895, p. 12.

⁴⁴ Naín Alejandro Ruiz Jaramillo, *Nuestra Señora...*, *op. cit.*, pp. 144 y ss.

⁴⁵ Para la evolución del culto a esta imagen se puede consultar a María Fernanda Mora Reyes, “Orígenes del santuario de Nuestra Señora de la Piedad de la ciudad de México, 1595-1652”, tesis de licenciatura en Historia, México, FFYL-UNAM, 2015.

situado en un lugar privilegiado para el tránsito entre la capital y los poblados del margen sudoccidental de la cuenca lacustre. El templo y la calzada propiciaron que varias familias fijaran su residencia en sus alrededores.⁴⁶ La vicaría se construyó anexa a la capilla donde había vivido el ermitaño Juan González, a quien se atribuían varios milagros, como la conversión del agua salobre de la fuente cercana en dulce y potable.⁴⁷ La fundación fue auspiciada por el padre fray Cristóbal de Ortega quien, como confesor del virrey Luis de Velasco, *el Mozo*, obtuvo la concesión de la casa para su orden. Por su situación privilegiada se elevó el número de los frailes que la habitaba, y entre 1605 y 1608 la vicaría fue convertida en priorato, pues creció en importancia.⁴⁸

El cronista de la provincia de Santiago, fray Hernando Ojea, señalaba en 1608 que tres religiosos habían fundado el establecimiento, “muy conforme a la observancia y rigor de nuestras constituciones [...] en mucho recogimiento, ayunos y oración”, y agregaba que los frailes vivían “de limosna y sin propios”.⁴⁹ Él fue también el primero en mencionar la existencia de una milagrosa imagen de la Virgen a los pies de la cruz, una Dolorosa, venerada en el templo del convento dominico de la Piedad. Es muy significativo que una comunidad “recoleta”, que no tenía administración religiosa y que vivía de limosnas, fuera la principal beneficiada de los favores de la imagen.

En 1614 la actividad milagrosa del cuadro llevó a fray Jerónimo Rubión, prior de la casa, a solicitar el apoyo del arzobispo Juan Pérez de la Serna para levantar información acerca de algunos milagros. El



Figura 5. Nuestra Señora de la Piedad.

prelado se distinguiría en el futuro como gran difusor y promotor de los santuarios de Guadalupe y los Remedios, y auspiciaría el traslado del Cristo de Ixmiquilpan al templo de las carmelitas. El prelado envió al secretario del arzobispado —Domingo de Ocaña Ramírez— para que examinara las informaciones presentadas por diversos testigos. Dicho licenciado aprobó el proceso el 24 de octubre del mismo año, y de esa forma se permitió que se publicaran los milagros de la Virgen y que se hicieran estampas.⁵⁰ Para 1621 el culto ya estaba plenamente asentado, como lo informaba el mercedario fray Luis de Cisneros, quien señalaba que al santuario concurría “toda la ciudad con novenas y peregrinaciones, en todas sus necesidades”, especialmente

⁵⁰ Alonso Franco y Ortega, *Segunda Parte de la Historia...*, *op. cit.*, pp. 108 y ss.

⁴⁶ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco*, *op. cit.*, p. 391.

⁴⁷ Alonso Franco y Ortega, *Segunda Parte de la Historia de la Provincia de Santiago de México Orden de Predicadores en la Nueva España [1645]*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1900, pp. 107 y ss.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁹ Hernando Ojea, *Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la orden de Santo Domingo*, ed. de José Rubén Romero, México, IHH-UNAM, 2007, p. 160.

los sábados de Cuaresma, llegando de todas partes a pie, “con dones de cera, limosnas y misas”, para obtener las numerosas indulgencias que se le habían concedido.⁵¹

En 1645 el cronista dominico fray Alonso Franco, hablaba de esas indulgencias y señalaba que la ermita estaba hermanada a la basílica de San Juan de Letrán en Roma; hacía también una relación de las milagrosas curaciones realizadas por el agua del santuario y de las personas que habían sido libradas de las embestidas de los toros bravos en sus cercanías; daba asimismo una descripción de la imagen, cuya contemplación provocaba “un grave dolor, singular piedad, compasión y sentimiento del alma”. Por último detallaba que en el convento, como en toda la provincia, se rezaba con solemnidad a esa advocación, se hacía fiesta doble, especialmente en la celebración principal, el día de la Piedad, en el sábado anterior al Domingo de Ramos.⁵²

Para mediados de la centuria la presencia del santuario en esa zona era ya tan importante que el nombre indígena de Atlixuca había desaparecido y todo el mundo lo conocía como el Pueblo de la Piedad. Para entonces las limosnas que recibía el santuario eran tan abundantes que en 1652 los dominicos inauguraron un nuevo templo que sustituyó a la vieja ermita. El diarista Gregorio Martín de Guijo registró que el edificio se hizo “a expensas y limosnas de los vecinos de esta ciudad”, y para su consagración “celebróse su octavario [es decir ocho días de fiesta] con todo lucimiento y acudió a ella todo el reino”.⁵³

A pesar de esta fama, fray Alonso Franco se quejaba que ni siquiera los religiosos habían puesto cuidado en investigar los orígenes de la imagen.

⁵¹ Luis de Cisneros, *Historia de el principio y origen...*, op. cit., p. 38.

⁵² Alonso Franco y Ortega, *Segunda Parte de la Historia...*, op. cit., p. 108.

⁵³ Gregorio Martín de Guijo, *Diario (1648-1664)*, vol. I, ed. y pról. de Manuel Romero de Terreros, México, Porrúa, 1986, p. 192.



Figura 6. Santuario de la Piedad.

Esa fue la función de Francisco Florencia, quien no sólo la sacralizaría como uno de los baluartes de la capital, sino además informaría sobre su origen, de acuerdo con una “tradición muy corriente y asentada”. Según el jesuita, un religioso dominico la había encargado “a uno de los más peritos artífices de Roma”, pero enviado a México se vio forzado a recoger el encargo cuando apenas el pintor la había delineado, pensando que otro en aquella ciudad “la acabase de perfeccionar”. Pero cuál no sería su sorpresa que al llegar a México y desenvolver el lienzo, “se halló tan hermoso, perfecto y acabado como hoy en día se venera”.⁵⁴ Florencia atribuía además el impulso de la veneración a su hermano de hábito Joseph Vidal, quien promovió el culto a la Virgen de los Dolores, auspiciado en el imperio español por la reina Mariana de Austria.

La tradición fundada por Florencia sería retomada en el siglo XVIII primero por el oratoriano Julián Gutiérrez Dávila, en sus *Memorias Históricas*,⁵⁵ y después por Mariano Fernández de Echeverría y Veitia, en su texto *Baluartes de México*. El primero no aporta ninguna novedad respecto al tema, y el

⁵⁴ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, op. cit., pp. 129 y ss.

⁵⁵ Julián Gutiérrez Dávila, *Memorias Históricas de la Congregación del Oratorio de la ciudad de México*, México, Imprenta de Doña María Ribera, 1736, p. 58. La noticia está en la vida de Antonio Calderón, fundador del oratorio de San Felipe Neri en México, pues con esa imagen tenía dulces arrobos.

segundo, al referirse a la imagen, aseguraba que tenía casi las mismas medidas que la Virgen de Guadalupe y que el santuario era muy frecuentado los sábados de cuaresma. Este autor señalaba también la ausencia de testimonios que autentificaran el origen prodigioso de la imagen, pero asegura haber tenido en sus manos una “información” de milagros hecha en 1614 ante el arzobispo Juan Pérez de la Serna, “quien después de maduramente examinados los aprobó en octubre el mismo año”.⁵⁶

La presencia de esta imagen milagrosa en la devoción popular puede constatarse en las varias réplicas que existen de ella y en algunos cuadros que la tomaron como modelo. Basten para demostrarlo dos ejemplos: en el Museo Regional de Querétaro se encuentra una pintura de la Piedad sacada del original, obra de Juan Correa, lo que indica la presencia de devotos que buscaban poseer una reproducción de tan preciado y milagroso ícono.⁵⁷ Otro ejemplo se encuentra en el transepto de la catedral de México, donde la pintura oval realizada por Miguel Cabrera en el siglo XVIII con el título “Reina de los ángeles” ha tomado como modelo precisamente la virgen del santuario de la Piedad.⁵⁸ Esta presencia motivó su enriquecimiento, pues muchos mercaderes y nobles llenaron al santuario de joyas, retablos y pinturas. Cayetano Cabrera Quintero señala que el virrey duque de Linares, además de mandar pintar su bóveda, ordenó la fundición de muchos marcos de plata para “una reja de este metal precioso con que adornó su presbiterio”.⁵⁹

El templo sobrevivió a las difíciles décadas de la primera mitad del siglo XIX, e incluso al destructor

⁵⁶ Mariano Fernández de Echeverría y Veitia, *Descripción histórica...*, *op. cit.*, pp. 85 y ss.

⁵⁷ Gustavo Curiel, “Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad”, en Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria (coords.), *Juan Correa, su vida y su obra*, vol. IV, México, INHUNAM, pp. 189 y ss. Este libro presenta otros ejemplos similares.

⁵⁸ Una reproducción de este cuadro se encuentra en *Catedral de México, patrimonio artístico y cultural*, México, Sedue/Fomento Cultural Banamex, 1986, p. 123.

⁵⁹ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas*, *op. cit.*, p. 147.



Figura 7. Nuestra Señora de la Piedad. Pintura al óleo de Juan Correa. Museo Regional de Querétaro.

proceso que sufrieron muchos edificios religiosos a raíz de las Leyes de Desamortización. En 1880, Manuel Rivera Cambas daba una descripción de los retablos y las pinturas de la sacristía, sobre todo una en la que se insertaba además una tradición surgida en el siglo XIX, pues no aparece en los cronistas coloniales: la nave que trasladaba la imagen había sido asolada por una tormenta y el dominico que la traía hizo la promesa de hacerle un santuario si los libraba del trance. Finalmente señalaba: “Frecuentan aquel Santuario toda clase de personas, especialmente en los días festivos”; estaba administrado por un clérigo que servía de ayuda de parroquia de Tacubaya.⁶⁰

⁶⁰ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco*, *op. cit.*, pp. 391 y ss.

En 1861 Manuel Ramírez Aparicio, en su libro sobre los conventos suprimidos, daba esta noticia:

No sin razón, este santuario ha sido por tantos años el punto de reunión de todos los infortunios y de todas las miserias que buscan remedio [...] Levantado por la piedad de una generación se ha conservado por las que le sucedieron y se conservará por las venideras como una herencia inestimable.⁶¹

El siglo xx echó por tierra estas esperanzas, pues el santuario fue demolido con la apertura de la avenida Cuauhtémoc. A pesar de esto, y a diferencia de lo que sucedió con otras, la imagen de la Virgen de la Piedad, aunque muy intervenida y repintada, siguió siendo venerada en un nuevo templo iniciado en 1945 para ella cerca del anterior. Su culto actual, mucho más reducido al que tenía en el periodo virreinal, es sin embargo un ejemplo del poder de las imágenes y de la persistencia de la devoción, a pesar de la desaparición del edificio que la contenía.

Nuestra Señora de la Consolación o del Valle en San Cosme

A las afueras de la ciudad de México, sobre la calzada de Tlacopan y a un costado del acueducto que traía el agua desde Chapultepec, se encontraba una pequeña ermita dedicada a los santos médicos Cosme y Damián. A fray Juan de Zumárraga se atribuye esa fundación anexa a un hospital de indios forasteros, de ahí la advocación, pero para mediados del siglo xvi la capilla y el hospital estaban abandonados. En 1581 el arzobispo Pedro Moya de Contreras cedió estas instalaciones a los franciscanos descalzos como un hospicio para albergar a los misioneros que iban en tránsito hacia las islas Filipinas. Cuando estos religiosos se asentaron definitiva-

⁶¹ Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos en México*, México, Imprenta de M. Aguilar, 1861, p. 160.

mente en la ciudad, en 1594 abandonaron San Cosme para ir a su nuevo convento de San Diego frente a la Alameda. Fue entonces que los franciscanos calzados tomaron la ermita bajo su administración y la convirtieron en una “ayuda de parroquia”.⁶² Es muy probable que de esa época provenga la imagen de la Virgen del Valle, la cual en 1621 ya tenía fama de milagrosa, como lo refiere fray Luis de Cisneros:

Tiene el convento de San Cosme de la orden de N.P. San Francisco, que dista de México media legua por la parte del poniente, una devota imagen que llaman del Valle, de gran devoción y de las ordinarias que esta ciudad tiene para sus necesidades.⁶³

Muy posiblemente la afluencia de peregrinos y el lugar estratégico en que se encontraba (una de las principales calzadas de entrada a la capital), movió a los franciscanos a fundar en esa ermita y convento su primera casa recoleta con el título de Nuestra Señora de la Consolación. En 1667, obedeciendo las patentes de los superiores, el comisario fray Hernando de la Rúa eligió San Cosme para que algunos religiosos se retiraran ahí a hacer vida de clausura, oración y penitencia y sin distracciones de administración parroquial. San Cosme era el lugar ideal, pues las limosnas llegaban gracias a la imagen y los frailes no tendrían que decir misas ni bautizar ni confesar. El arzobispo fray Payo de Ribera ordenó que la administración de los naturales pasara al convento de San Antonio de las Huertas, y ayudó con limosnas a la fundación.⁶⁴ El guardián de la nueva casa de recolección, los discretos y el

⁶² Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*, 2 vols., México, Imprenta Antonio García Cubas, 1904, p. 119.

⁶³ Luis de Cisneros, *Historia de el principio y origen...*, op. cit., p. 38.

⁶⁴ Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano. Crónica de la provincial del Santo Evangelio de México*, ed. facc. de la de 1698, México, Porrúa, 1982, pp. 65, 75, 81 y 84.

síndico eligieron patrono al rico mercader Domingo de Cantabrana, que se haría cargo de las necesidades de los frailes, y con su ayuda el templo fue reconstruido, dedicándose el 13 de enero de 1675.⁶⁵ A finales del siglo xvii vivían en el convento casi 30 religiosos.

La presencia de los recoletos hizo necesaria una elaboración de los orígenes milagrosos de la imagen. Dos cronistas franciscanos criollos —el descalzo fray Baltasar de Medina (1683) y el calzado fray Agustín de Vetancurt (1698)— dejaron noticia de los prodigiosos hechos en sus respectivas crónicas. La madre de una niña caída en un pozo había puesto una imagen de la Virgen en el pretil para salvar a su hija, y al momento las aguas del pozo subieron y la escultura inclinó la cabeza y alargó su mano para sacar a la criatura. Vetancurt explicaba que el marqués Del Valle, cuyas huertas estaban cercanas a San Cosme, tomó bajo su protección el santuario y su devoción le dio el título a la imagen venerada “en el altar mayor entre cristales”.⁶⁶ Medina, en cambio, señalaba que la madre ofreció la imagen a alguna iglesia que la quisiera y se desató una disputa entre San Cosme, cerca de donde se había dado el milagro, y la parroquia de la Veracruz, bajo cuya jurisdicción estaba la casa. La decisión se echó a suertes y en una urna se pusieron las cédulas, siendo la elegida, por voluntad divina, la de Nuestra Señora de la Consolación de San Cosme, de los franciscanos.⁶⁷

Juan Antonio de Oviedo, muy posiblemente el autor de esta sección del *Zodiaco mariano*, escogió la segunda versión, la de Medina, con la cual explicaba uno de los nombres de la imagen; el otro, el de

⁶⁵ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, op. cit., p. 157. Aunque este diarista señala que el convento era de descalzos y no de recoletos.

⁶⁶ Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano...*, op. cit., p. 133.

⁶⁷ Baltasar de Medina, *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México*, introd. de Fernando B. Sandoval, México, Academia Literaria, 1977 [1682], pp. 16 y ss.



Figura 8. Templo de San Cosme.

Nuestra Señora del Valle, lo refiere a una imagen bajo ese título que se veneraba en Itálica (Sevilla la vieja) y “que hizo semejante milagro con otro niño ahogado”.⁶⁸ Para reafirmar su erudita mención citaban el *Atlas marianus*, que por otras fuentes sabemos era obra del jesuita Gulielmus Gumpfenberg; esta obra, publicada en latín en 1657, con numerosas reediciones, hablaba acerca de las imágenes marianas “veneradas en todas las partes del mundo”. Con esta mención desautorizaba la referencia de Vetancurt al marquesado del Valle, le daban un timbre de erudición a la Compañía de Jesús y se ponía al mismo *Zodiaco* como un referente “autorizado” para hablar de las imágenes milagrosas.

Cayetano Cabrera corregía también la versión ya consagrada por la pluma del padre Vetancurt, pero en otro sentido. Este autor señala que en el archivo del convento existe un “testimonio auténtico” en el cual se asevera:

[...] haber movido la Señora sus ojos de misericordia a nuestro auxilio, no tanto en este trance de la niña, como en ocasión que cantándole esta religiosa comunidad la Salve, se fervorizó tanto [la imagen] que volvió a mirarla, quedando hasta hoy de esta manera, lo que perpetuó a la posteridad su agradecimiento en un bello lienzo de este asunto.⁶⁹

⁶⁸ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, op. cit., pp. 138 y ss.

⁶⁹ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas*, op. cit., p. 182.

Sin negar el milagro de la niña salvada del pozo, el movimiento de cabeza de la imagen se vinculaba en cambio con la comunidad recoleta que administraba el santuario.

Al igual que las otras imágenes aquí mencionadas, ésta siguió teniendo una fuerte presencia en el siglo XIX. Manuel Ramírez Aparicio menciona que la Virgen de la Consolación: “ha sido por casi dos centurias [...] el imán de los corazones piadosos”, y señala que “en otro tiempo tenía asida con una mano la efigie de una niña y al presente solo la tiene esculpida en su vestidura metálica”.⁷⁰ Manuel Rivera Cambas, por su parte, señalaba que a finales de 1854 los dos religiosos que vivían en el convento lo abandonaron, pero el templo se convirtió en parroquia en 1862, cuando la antigua sede en San Antonio de la Huerta cayó en desuso. El mismo autor menciona que en enero de 1881 la iglesia tuvo una remodelación a expensas de algunos bienhechores, con adornos “sencillos pero de buen gusto”.⁷¹ La imagen sigue hasta nuestros días en el altar mayor del templo de San Cosme, pero sin el culto que tuvo en el periodo virreinal.

Santa María de la Redonda

A los pocos años de su arribo a la capital, los franciscanos recibieron del obispo Zumárraga la administración parroquial de los cinco barrios indígenas de la ciudad. Cuatro de ellos eran administrados desde la capilla de San José de los Naturales, vecina al convento grande de San Francisco; la quinta lo era desde la casa-colegio que tenían en Santiago Tlatelolco. Después de agrias disputas con el arzobispo fray Alonso de Montufar entre 1565 y 1570, tuvieron que ceder las dos capillas orientales

⁷⁰ Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos...*, op. cit., p. 499.

⁷¹ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco*, op. cit., vol. I, p. 333.

(San Pablo y San Sebastián) al clero secular, y sólo se quedaron con la administración de San Juan Moyotlan, Santa María Cuepopan (o Tlaquechiucan) y Santiago Tlatelolco.

Para asegurarse que no volviera a suceder otro despojo, en 1589 solicitaron al virrey marqués de Villamanrique les diera la posesión oficial de esas parroquias, hecho que quedó registrado por el cronista indígena Domingo Chimalpáhin en su *Diario* el 29 de noviembre. Ocho años después los religiosos fundaron un convento vecino a la capilla parroquial de Cuepopan para asegurarse su control. De nuevo el cronista Chimalpáhin dejó asentado:

El jueves 14 de agosto de 1597 entraron los religiosos a Santa María de la Asunción la Redonda; entraron con licencia del Santo Padre y del rey, para quedarse allí a perpetuidad. Y el domingo 19 de octubre se llevó en procesión nuestra señora Santa María que se fundó en San José.⁷²

Esta es la primera mención que tenemos de la presencia de una imagen de la Asunción en el templo parroquial. El éxito de esta fundación no se hizo esperar, y en 1612 los franciscanos ponían los cimientos para un nuevo convento y una nueva iglesia.⁷³

⁷² Domingo de San Antón Chimalpáhin, *Diario*, paleog. y trad. de Rafael Tena, México, Conaculta (Cien de México), 2001, p. 69. El cronista añade: “Entonces era provincial fray Juan Lazcano, y el primer guardián que allí se estableció fue fray Diego Tendón, con otros religiosos. Esto ocurrió en tiempos de los principales don Miguel García Ixtlahuel y Diego Sánchez, del alcalde Andrés García Cohuacuech, y de los regidores Nicolás Hernández y Matías Fernández”.

⁷³ “El sábado 8 de diciembre de 1612, fiesta de la Concepción de Nuestra Señora, en tiempos del comisario fray Juan Zurita, con una procesión muy solemne los religiosos de San Francisco enterraron oro en Santa María la Redonda en Cuepopan, a fin de señalar el sitio en que se comenzaron a poner los cimientos para construir la nueva portería, donde habría de decirse la misa mientras se construía el nuevo dormitorio y la nueva iglesia de los religiosos; y cuando ya la iban a construir se demolió la iglesia vieja”, *ibidem*, p. 307.

Unos años después, en 1615, el cronista fray Juan de Torquemada se quejaba de que, con ese desmembramiento, la parroquia de San José de los Naturales había visto disminuidas sus limosnas. Él mismo describe cómo, antes de la separación, se hacía una procesión el día de la Asunción desde San Francisco a la ermita, pero después de que se hizo parroquia independiente, “ellos hacen su celebración sin correspondencia de otros”. Es significativo que en ningún momento este cronista mencione culto alguno a una imagen milagrosa.⁷⁴ Tampoco lo hace en 1621 fray Luis de Cisneros, quien no incluye a Santa María la Redonda en su lista de “las milagrosas”. Sin embargo, en los 20 años siguientes la actividad taumatúrgica de la imagen se volvió incuestionable, muy posiblemente por las necesidades del barrio de indios y de los religiosos del convento, quienes seguían haciendo procesiones con la imagen en el barrio. Ésta ya era tan popular a mediados del siglo XVII que en un cuadro del pintor José Juárez, en el que describe un milagro de San Francisco, aparece representada en un lugar prominente de la habitación donde el prodigio se realiza. Es muy significativo que dicha pintura se encontrara en el convento grande de la orden en la capital y que para los religiosos que lo habitaban resultara un referente muy conocido.⁷⁵

En el *Diario* de Gregorio de Guijo una extensa noticia de 1662 nos muestra que para entonces la imagen ya había adquirido una fama de milagrosa en toda la ciudad. Señala el diarista que ese año el virrey conde De Baños solicitó a los franciscanos que la imagen milagrosa de Nuestra Señora de la Asunción fuera llevada al palacio para pedirle la salud de la virreina. Al parecer Santa María la Redonda estuvo un tiempo de visita en palacio, y cuando la salud de la enferma mejoró, “trataron de volver la



Figura 9. Templo de Santa María la Redonda.

Santa imagen a su casa [...] el lunes 14 de agosto se armó en los corredores de palacio en lo alto un altar adornado de mucha plata y cera”; la misa mayor fue cantada por importantes miembros del cabildo diocesano (Simón Esteban, Isidro Sariñana y Juan de la Peña Butrón), quienes fueron acompañados de los músicos y cantores de la capilla catedralicia. Después, a las tres de la tarde, “salió de palacio la procesión llevando en hombros la imagen de los frailes de San Francisco, y la alumbraban los hijos del virrey y sus criados, y él iba detrás de la imagen acompañado de toda la nobleza, audiencia y religiones, excepto la del Carmen”. En el camino a su santuario, la imagen entró a visitar los templos de San Francisco, Santa Isabel y la Concepción, y “todas las iglesias por donde pasó repicaron y se acabó este acto a más de las seis de la tarde”; el diarista termina señalando que “le acompañó toda la ciudad”.⁷⁶

Esta ceremonia mostraba el prestigio que ya tenía para entonces Santa María la Redonda, lo que permitió que su iglesia fuera reconstruida en 1677. Dos años después, en 1679, la imagen, que no estaba en el altar mayor sino en uno lateral, fue colocada en una capilla especialmente construida para ella por orden del comisario general de la orden fray Francisco Treviño, quien no sólo consiguió las

⁷⁴ Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, Lib. XVII, cap. 8, vol. V, México, UNAM, 1979-1983, p. 340.

⁷⁵ Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar esta referencia.

⁷⁶ Gregorio Martín de Guijo, *Diario (1648-1664)*, op. cit., pp. 174 y ss.



Figura 10. Imagen de Santa María la Redonda. José Juárez, detalle.

limosnas necesarias de los fieles sino que además eligió el convento anexo como su lugar de habitación hasta su regreso a España. La Virgen de la Asunción estaba colocada en un nicho en medio de un hermoso retablo dorado, y la sostenían “en los hombros y en las manos muchos ángeles de talla”.⁷⁷

⁷⁷ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, *op. cit.*, p. 136. Respecto a fray Francisco Treviño, véase Lino Gómez Canedo, *Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1977, p. 327.

A finales del siglo el cronista criollo fray Agustín de Vetancurt daba una amplia noticia de la imagen en su *Teatro Mexicano*, impreso en 1698. En él no sólo hacía una especial mención de la prodigiosa imagen, sino además informaba que en su tiempo no existía ninguna referencia a sus orígenes. Para llenar esta laguna, nos cuenta, se dedicó a preguntar a los ancianos, cuando era guardián de dicho convento, y éstos le informaron que el comisario general de los franciscanos, fray Rodrigo de Zequera, había mandado desde España un cajoncillo con rostro y manos de una imagen. Una india devota recibió esas piezas del guardián de Cuepopan, porque tenía en su casa unos oficiales artesanos que se habían ofrecido a completar la escultura con pasta de caña. Pero “yendo la matrona a visitar un día a sus oficiales, no halló mas que la sagrada imagen de talla entera, el rostro esforzado y los ojos viendo al cielo, en que daba a entender que era del cielo aquella imagen”. Vetancurt agregaba que el Lunes Santo salía en procesión de su templo acompañada de caballeros de hábito y seculares, “teniéndose por infeliz el que aquel día no vido la cara de tan milagroso bulto”. Se le sacaba con motivo de las sequías y de los incendios, como el de la iglesia de San Agustín de 1676, que se aplacó con la llegada de la imagen. En 1670 y 1696 fue sacada en procesión solemne para pedir lluvias y se la llevaba a los conventos de monjas de la orden, Santa Isabel y Santa Clara.⁷⁸ Durante la Semana Santa su procesión llevaba más de 4 000 luces.⁷⁹

El *Zodiaco mariano* repite estas narraciones casi con las mismas palabras, matizando sólo la descripción de su factura, que Vetancurt parecía atribuir a unos oficiales huidizos y no a un verdadero milagro. El autor de estos agregados, muy posiblemente

⁷⁸ Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano...*, *op. cit.*, pp. 132 y ss. Fray Rodrigo de Zequera fue comisario entre 1575 y 1582.

⁷⁹ José María Marroqui, *La ciudad de México*, vol. II, México, Jesús Medina Editor, 1969, p. 116.

te Juan Antonio Oviedo, señalaba: “estando la obra todavía muy imperfecta [los oficiales] la pusieron en un aposento bien cerrado, guardándola por algunos días mientras la materia se secaba. Al cabo de ellos, entrando en el aposento, hallaron la estatua perfectamente acabada como hoy está”.⁸⁰ Con este agregado, la imagen pasaba a convertirse en una escultura prodigiosa que se había construido a sí misma. Oviedo añadía también otro dato curioso sobre las procesiones de Semana Santa: “siendo innumerable el concurso de la gente que la acompaña, especialmente mujeres; son muchísimas las que van con velas de cera encendidas”. La noticia parecería confirmar que el culto estaba muy arraigado para entonces.

Sin embargo, la descripción de Oviedo contrasta con la que hace su contemporáneo Cayetano Cabrera Quintero, quien señalaba que la cabeza de la imagen había sido robada a finales del siglo xvii, y unos “ensambladores” le colocaron una nueva en sustitución, lo que hizo exclamar al pintor Juan Correa: “No eres tu Señora, no eres tú”; y el cronista agrega: “como que la hubiera variado del todo quien le había quitado la cabeza”. El comentario final, en un autor por demás crédulo como él, es aún más curioso: “Y aún a este degüello lastimoso ha querido atribuirse lo muerto que se ve hoy el séquito y culto de esta imagen, y no ser ya ni sombra del que fue”.⁸¹

Muy posiblemente este decaimiento del culto fue la causa para que otro comisario general de los franciscanos —fray Fernando Alonso González—, desde el inicio de su gestión en 1723 se interesara por remozar la capilla de la Virgen, enriqueciéndola con joyas y objetos preciosos, y le mandara construir una nueva capilla en forma circular (“como el panteón de Roma”), iniciada en 1730. Decorada con vistosos azulejos y “corpulentos espejos”, la construc-

ción sirvió para guardar la imagen que fue colocada en una “cristalina vidriera de tres varas”. El peso de la obra afectó el presbiterio del viejo templo, por lo que fue necesario reforzarlo con “pilastras, cadenas, soleras y arbotantes”. Al igual que el padre Treviño, este nuevo comisario también eligió el convento de Santa María como lugar de su residencia, espacio donde murió en 1734. Es muy significativa la presencia de los comisarios como impulsores del culto (recuérdese que un comisario estaba mencionado en sus orígenes) y que sus promotores hayan elegido el convento anexo al santuario para vivir, y no San Francisco el Grande, como era la costumbre.⁸²

No sabemos qué efecto tuvo este último impulso renovador de la capilla en el culto, pero las palabras de Cayetano Cabrera sobre su decaimiento nos hacen pensar en un enfriamiento de la devoción. Dicho autor incluso tiene palabras muy duras para la renovación promovida por el padre González:

Ya no había lugar para un sepulcro en su cacicísimo templo [a causa de la epidemia] [...] porque añadiéndose a este común daño la obra de una mal reglada y voluntaria arquitectura, en la circular fábrica y corrida bóveda de un Camarín que censuró el arte, horno monstruoso o baño que llaman Temaxcalli los indios, destrozó la otra fábrica y lleva la misma pena en su derribo, quedando sin uno y sin otro.⁸³

El mismo autor nos habla a continuación de la gran mortandad que hubo en el barrio durante la epidemia de 1737, tanta que se olvidaron las continuas peleas a pedradas que sus habitantes tenían con los de Tlatelolco.

En 1753, con la muerte del fraile que se hacía cargo de la parroquia, ésta se secularizó por orden

⁸⁰ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, *op. cit.*, p. 136.

⁸¹ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas*, *op. cit.*, p. 257.

⁸² Lino Gómez Canedo, *Evangelización y conquista...*, *op. cit.*, pp. 331 y ss. Juan Francisco Sahagún de Arévalo y Juan Ignacio Castorena y Ursúa, *Gaceta de México*, *op. cit.*, 2 de enero de 1735, vol. II, pp. 229 y ss.

⁸³ Cayetano Cabrera Quintero, *Escudo de armas*, *op. cit.*, p. 254.

episcopal como parte de la campaña general que se llevaba por entonces en la Nueva España. A pesar de las continuas peticiones de los franciscanos para que se les restituyera en el curato, a partir de entonces éste sería administrado por el clero secular. Sin embargo, la parroquia, como toda la zona noroeste de la capital, estaba muy despoblada a causa de la epidemia y de la emigración.⁸⁴ Con todo, la imagen no había dejado de tener culto y, según el diarista Castro Santa Ana, cuatro años después de la secularización, ésta era llevada en andas por las calles: “La tarde del 4 [de abril de 1757] salió la procesión de la Divina Señora y milagrosa imagen de nuestra Señora de la Asunción, conocida por nuestra Señora Santa María de la Redonda”.⁸⁵

Muy posiblemente para darle impulso a la parroquia, el arzobispo Alonso Núñez de Haro promovió la creación del cementerio de Santa Paula, muy cercano a la antigua iglesia franciscana, cuya consagración solemne se hizo en 1784. Dicho espacio se creó para servir al hospital de San Andrés, pero muy pronto se utilizó también para todos los vecinos del barrio, e incluso el conde de Regla se enterró ahí.⁸⁶ Para entonces, el culto debió enfrentarse de nuevo a un proceso de estancamiento dado el auge que comenzó a tener, como veremos, el santuario de Nuestra Señora de los Ángeles, situado en esos rumbos de la capital.

Esto explicaría, quizá, que más de 100 años después, a finales del siglo XIX, Rivera Cambas mencione la decadencia de la fiesta de la Asunción en el templo de Santa María la Redonda, la cual

⁸⁴ María Teresa Álvarez Icaza, “Los indios y las ciudades de Nueva España. La secularización de doctrinas de indios en la ciudad de México”, en Felipe Castro (coord.), *Los indios y las ciudades de Nueva España*, México, IIH-UNAM, 2010, pp. 303-325.

⁸⁵ José Manuel de Castro Santa Ana, “Diario de sucesos notables”, en *Documentos para la historia de México*, vol. VII, México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854, p. 119.

⁸⁶ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco...*, op. cit., vol. II, p. 68. José María Marroqui, *La ciudad de México*, vol. I, México, Jesús Medina editor, 1969, p. 116.

[...] antes era enteramente igual a la de los Ángeles [...] amenizada con los fuegos artificiales, la abundancia de fruta, los muchos figones improvisados en que había mole de guajolote y pulque colorado; la procesión se verificaba á las doce del día bajo un sol abrasador y en la tarde continuaba el entusiasmo acabando en la noche con bailes.

El comentario finaliza con una curiosa conclusión: “la gran fiesta que aún extrañan los vecinos de aquel barrio, aunque la de los Ángeles, que todavía se verifica muy ruidosa, los compensa de la falta lamentada”.⁸⁷

Por las mismas fechas, a finales del siglo XIX, José María Marroqui describía el presbiterio del templo:

[...] adornado con un pavimento de treinta mil azulejos que remedan la porcelana China. Lo interior está adornado con grandes espejos y algunas reliquias. En el lugar principal que da vista a la iglesia está la imagen de la Virgen en un nicho. La cúpula y fanal por la parte exterior está revestida por treinta y seis mil azulejos de loza de Puebla.⁸⁸

En la actualidad la iglesia sigue en pie y la imagen aún se conserva en el altar mayor, pero sin ningún culto especial.

Dos nueva imágenes en la segunda mitad del siglo XVIII

Cuando el jesuita Juan Antonio Oviedo escribía respecto a la imagen de Santa María la Redonda, señalaba que dicha parroquia de indios, la cual estuvo a cargo de los franciscanos, “poco ha que se convirtió en parroquia y curato de clérigos”. Sin embargo, tan poco notoria información encerraba un hecho de una gran trascendencia, tanto para la ciudad como

⁸⁷ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco...*, op. cit., p. 67.

⁸⁸ José María Marroqui, *La ciudad de México*, op. cit., p. 115.

para los nuevos cultos aparecidos en ella durante las últimas décadas de esa centuria. Por tanto, debemos preguntarnos: ¿cómo afectó la secularización a la veneración a las imágenes milagrosas? Dos imágenes cuyo culto se inició en este periodo nos pueden servir para entender el proceso.

La Virgen de la Macana

La última referencia que hace el *Zodiaco mariano* acerca de imágenes milagrosas de la ciudad de México es la de la Virgen de la Macana, devoción íntimamente ligada a las misiones del norte y a la rebelión de Nuevo México. Juan Antonio de Oviedo, autor indiscutible de esta parte, señala que su primera factura fue la de una escultura de bulto, traída a México por los franciscanos en el siglo XVI, copia de una Virgen del Sagrario venerada en Toledo. La alusión a esta última imagen estaba sacada de Vetancurt, quien señalaba en su *Teatro* que en Nuevo México se le veneraba y que había curado a la hija del alguacil mayor de Santa Fe. Sin embargo, el cronista franciscano en ninguna parte mencionaba el culto a una Virgen de la Macana, por lo que seguramente en 1698 dicha devoción no existía aún en el ámbito franciscano, y ésta debió desarrollarse hasta las primeras décadas del siglo XVIII, siendo alrededor de 1750 que la leyenda quedó fijada.

Oviedo, quien la recogió poco antes de concluir la obra, describe la imagen acompañando a fray Marcos de Niza en su expedición al norte, y trasladándose después (en 1596) con el grupo explorador a las órdenes de Juan de Oñate, conquistador de Nuevo México, en donde permaneció siendo objeto de gran veneración. En 1680, con motivo del alzamiento indígena que provocó la muerte de 21 franciscanos, la imagen fue partida por la mitad debido a un golpe de macana de un indio rebelde, hecho que le dio su nombre popular. El *Zodiaco* agregaba:



Figura 11. Virgen de la Macana.

No sufrió el cielo sacrilegio tan execrable sin enviar inmediatamente al impío agresor el castigo. Porque según constante tradición apareció a vista de todos un demonio, que arrebatando al sacrilego malhechor lo ahorcó de un árbol de aquel campo, aunque otros dicen que él mismo, como otro Judas, desesperado se colgó.

El cronista prosigue narrando que dos misioneros sobrevivientes tomaron la imagen y la llevaron al pueblo de Tlalnepantla, donde se le construyó una “suntuosa capilla”. Allí permaneció hasta el 26 de enero de 1755 cuando, a raíz de la secularización de dicha doctrina, fue trasladada al convento grande

de San Francisco de la capital, en cuya capilla del noviciado “al presente es venerada”. La narración termina con el milagro acaecido durante la traslación de la Virgen al atrio de su nueva casa: “cuando se repicaban las campanas se quebró la lengüeta o badajo de una esquila, y cayendo de la torre sobre el numeroso gentío, a ninguna persona hizo daño alguno”.⁸⁹

El mismo año que salía impreso el *Zodiaco*, el franciscano fray Felipe Montalvo daba a las prensas un *Novenario* que, además de varias oraciones, traía una pormenorizada relación de la historia y los milagros de dicha imagen.⁹⁰ Esta fue sin duda la fuente de donde Oviedo sacó su información, pues en ella aparecen todos los referentes señalados en el *Zodiaco*, salvo uno: mientras que Oviedo dice que la cabeza de la imagen quedó dividida y hasta hoy no se han podido unir las dos partes, en la versión de Montalvo el golpe no pudo destruir la belleza del rostro y sólo dejó una pequeña señal, como herida, en la frente.

Ilona Katzew, quien ha estudiado esta devoción, hace referencia a varios grabados y a tres pinturas donde aparecen representados tanto los frailes muertos durante la rebelión como el indio sacrílego ahorcado y la pequeña hendidura en la frente de la imagen, lo cual la convertía en mártir. Para esta autora, el gran impulso que se dio al culto en la segunda mitad del siglo XVIII se debió tanto al traslado a la capilla del noviciado en el convento de San Francisco (y después al altar mayor de su iglesia), y a la novena de Montalvo, como al hecho de que los franciscanos buscaban reivindicar su labor evangelizadora frente a los ataques de que eran objeto por parte de las autoridades borbónicas después de que

⁸⁹ *Ibidem*, p. 170.

⁹⁰ Felipe Montalvo, *Novena de la purísima madre de Dios y Virgen Inmaculada María en su santísima imagen, con título de Nuestra Señora de la Macana, que se venera en el convento de N-P. San Francisco de México: con una breve relación de la misma sacratísima imagen*, México, Herederos de Doña María de Ribera, 1755.

sus doctrinas fueron secularizadas. Desde el siglo XVII los religiosos se quejaban de los abusos cometidos por los gobernadores de Nuevo México contra los indios y los frailes, abusos que en el siglo XVIII se extendían ya a todas las regiones del continente; por ello, impulsar la devoción a esa imagen tenía una clara intención política al señalar que los frailes y la Virgen no sólo habían sido mártires de la rebelión indígena: lo eran ahora de las abusivas autoridades virreinales.⁹¹

En el siglo XIX la imagen pasó a la iglesia de *Corpus Christi*, después de los aciagos acontecimientos que afectaron a mediados de la centuria al convento de San Francisco *el Grande*. Antonio García Cubas registra que estaba ahí en 1904.⁹² Unas décadas después, cuando este templo dejó de ser un lugar de culto, la Virgen de la Macana regresó a la iglesia de San Francisco, en donde hoy en día se encuentra.

Nuestra Señora de los Ángeles, en Tlatelolco

Después de la gran epidemia que asoló la ciudad entre 1737 y 1738, comenzó a surgir un santuario en una ermita abandonada en Asunción Izayoc, barrio que se encontraba entre el convento de Santiago Tlatelolco y el pueblo de San Miguel Nonoalco. En la década de los cuarenta ahí se veneraba una imagen pintada en un muro con la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles coronada por la Trinidad, una advocación de fuerte raigambre franciscana a la que estaban dedicadas todas las portadas laterales o de “porciúncula” de los templos de esa orden. La Virgen de Izayoc se consideraba protectora contra catástrofes naturales, inundaciones y terremotos, y de ella se decía que se había renovado milagrosamente, por lo que entre 1740 y 1745

⁹¹ Ilona Katzew, “La Virgen de la Macana. Emblema de una coyuntura franciscana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 72, 1998, pp. 39-69.

⁹² Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, op. cit., p. 64.

la capilla fue remodelada con las limosnas populares; la gente del barrio organizaba alrededor de su ermita una celebración que incluía comilonas y embriaguez, sobre todo en su fiesta el 2 de agosto. El arzobispo Juan Antonio Vizarrón consideró el culto a esa imagen como idolátrico y en todo caso excesivo, pues llevaba a cometer serios pecados.⁹³ Por ello, en 1745 este prelado mandó cerrar el templo durante siete meses y ordenó ocultar la imagen —que se cubrió con petates y placas de madera—, lo que fue un duro golpe para la fiesta patronal y para los franciscanos que la administraban desde su convento de Tlatelolco.

Sin embargo, las órdenes episcopales no fueron respetadas y dos años después, en 1747, el gobernador indígena de la parcialidad, Benito Alvarado Moctezuma, que también fungía como mayordomo de la capilla, organizó una cofradía en honor a la imagen, recolectó limosnas entre indios y españoles para reconstruir la ermita, llamó a los franciscanos para celebrar misas en ella y presionó a las autoridades para que la imagen fuera descubierta otra vez. Para entonces, además de la pintura del muro existía en la ermita un lienzo de Nuestra Señora de los Ángeles y una imagen del bulto de la misma advocación.⁹⁴ Ese año murió el arzobispo Vizarrón y se inició una etapa de tolerancia hacia el nuevo culto, hasta que en 1752 el provisorato, con el apoyo del nuevo arzobispo Manuel Rubio y Salinas, volvió a prohibir las misas en la ermita y a ver con malos ojos dicha devoción, que seguía prestándose para borracheras y excesos.⁹⁵ Esta pudo ser la razón por

la cual Juan Antonio Oviedo, en 1755, no mencione a Nuestra Señora de los Ángeles de Tlatelolco en el *Zodiaco mariano*. La difícil situación social para promover esa imagen estaba además inmersa en el proceso de secularización parroquial en la capital que llevaba a cabo el arzobispo Rubio y Salinas, y que sería continuada por su sucesor Antonio de Lorenzana. La doctrina de Tlatelolco, tras una década y media de conflicto con los franciscanos, se secularizó finalmente en 1771, conservando los frailes su convento, pero trasladándose la nueva sede parroquial a la iglesia de Santa Ana en 1772.

Fue en este contexto, y por la necesidad de controlar la zona por parte del arzobispado y del clero secular encargado de la nueva parroquia, que se renovaron los intentos por restaurar el antiguo culto franciscano. De hecho el juez enviado por el arzobispo para realizar la secularización de Tlatelolco, Miguel Primo de Rivera, había abogado personalmente por conservar la capilla de los Ángeles, e informó que contaba con muros de tezontle, columnas de cantería y “una imagen muy hermosa pintada en la pared”. El funcionario de la catedral había procurado, al parecer sin éxito, que los cantores se hicieran cargo del cuidado de ésta y de su imagen, pero curiosamente en su informe no menciona que la pintura tuviera un origen milagroso. Esta actitud de apoyo contrasta con su posición frente a otras capillas del barrio, que por su excesivo número (había 72 en la parcialidad) y su precaria condición, recomendaba demoler, lo cual se comenzó a realizar desde entonces.⁹⁶ Fue sin duda a causa de esa campaña de destrucción de capillas en la demarcación de la parroquia de Santa Ana, que los indios de esos barrios, privados de sus centros de culto, se desbor-

⁹³ AGN, Bienes Nacionales, vol. 117, exp. 2, 27 de octubre de 1745. Juan Pedro Viqueira, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México en el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987, p. 155.

⁹⁴ Concepción Amerlinck, “La iglesia y la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles”, en *Memorias de la Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras*, México, 2002, p. 239.

⁹⁵ Véase Paul Ramírez y William B. Taylor, “Out of Tlatelolco’s Ruins: Patronage, Devotion and Natural Disaster at the Shrine of our Lady of the Angels, 1745-1781”, en *Hispanic American*

Historical Review, núm. 93: 1, 2013, pp. 33-65. También Cristina Cruz González, “Mexican Instauration: Devotion and Transformation in New Spain”, en *Religion and the Arts*, núm. 18, 2014, pp. 87-113.

⁹⁶ María Teresa Álvarez Icaza, “Los indios y las ciudades...”, *op. cit.*, p. 321.

daron en una de las pocas que, como veremos, tuvo un apoyo incondicional de las autoridades.

Como se puede ver, las condiciones habían variado desde la época del arzobispo Vizarrón, y el episcopado y sus funcionarios estaban ahora abiertos a promover la renovación de la capilla. En 1776, un año especialmente catastrófico por los continuos terremotos que asolaron la ciudad, el sastre José de Haro inició las gestiones para restaurar el culto y renovar la capilla, encontrando apoyo para su proyecto en varios gremios. Con una suntuosa procesión, posiblemente con aquella imagen de bulto que imitaba la pintada, se dio inicio al nuevo culto el 2 de agosto, fiesta de la advocación, con lo cual se intentaba aplacar la ira divina por intermediación de la milagrosa “Señora”. Al año siguiente, en 1777, el sastre daba a la imprenta una *Novena* para solicitar los favores celestiales, la cual traía un grabado con la imagen y a cuyo rezo el arzobispo Núñez había concedido 80 días de indulgencia.⁹⁷ Por ese tiempo José de Haro escribía también una crónica de cómo había llegado a ser su ferviente devoto y de la maravillosa preservación de la imagen en un medio tan hostil, sobre todo del rostro y de las manos.⁹⁸ Dicho manuscrito sería muy utilizado por los autores posteriores. Ese año de 1777 dos connotados arquitectos —Ildefonso de Iniesta Vejarano y Francisco Antonio Guerrero y Torres— y dos pintores afamados —Francisco Antonio Vallejo y José de Alcibar— hicieron “peritajes” al muro y a la imagen, y coincidieron en declarar su permanencia como un hecho sobrenatural.⁹⁹ A diferencia de lo que

había hecho Vizarrón, el nuevo arzobispo —Alonso Núñez de Haro y Peralta— autorizó el culto en 1780 y puso el santuario bajo la jurisdicción directa del episcopado, a quien debía rendirle cuentas el encargado, y no al párroco de Santa Ana.¹⁰⁰

En 1781 salió a la luz la primera obra impresa acerca del santuario, una *Breve noticia* escrita por el clérigo Pablo Antonio Peñuelas, con base en las noticias dadas por Haro.¹⁰¹ Con el impreso de Peñuelas se fijó una tradición que muy posiblemente fue elaborada a lo largo de las tres décadas anteriores, pues nadie hace mención a ella antes de 1740. Narra el cronista que durante una inundación acaecida en 1580 en el barrio de Coatlán, en Tlatelolco, la corriente arrastró una imagen de la Virgen de los Ángeles, que fue rescatada por un noble indígena llamado Itzayoque (nótese la similitud con el nombre antiguo del poblado), quien le construyó un pequeño oratorio. Cuando la pintura comenzó a deteriorarse, el cacique ordenó que la copiaran directamente en la pared de adobe de la capilla. Según el cronista, el oratorio fue oficialmente reconocido en 1595, y los franciscanos se encargaron de su administración. En 1607 y 1629 la capilla sufrió importantes destrozos debido a las inundaciones que se sucedieron, pero la imagen se libró milagrosamente del deterioro. Es difícil no relacionar el tema de la prodigiosa preservación que se atribuye a la Virgen de Tlatelolco con una narración similar acerca de otra imagen de Nuestra Señora de los Ángeles aparecida en el contexto franciscano del siglo xvii en Tecaxic.¹⁰²

⁹⁷ José de Haro, *Novena de la Purísima Concepción que con la sagrada advocación de Nuestra Señora de los Ángeles, se venera en su Capilla extramuros de México en el curato de Santa Anna*, México, Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1777. *Apud* Cristina Cruz González, *op. cit.*, p. 113.

⁹⁸ La crónica fue impresa y se incluyó en el libro de José Bertruccos, *Apuntes históricos sobre la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles y su santuario en la ciudad de México*, México, Escuela Tipográfica Salesiana, 1923, pp. 46 y ss.

⁹⁹ Concepción Amerlinck, *op. cit.*, p. 243. El hecho recuerda lo

que había realizado Miguel Cabrera varias décadas atrás con la imagen de la Virgen de Guadalupe.

¹⁰⁰ María Teresa Álvarez Icaza, “Los barrios y las devociones en la nueva parroquia de Santa Ana”, en Marcela Dávalos (coord.), *De márgenes, barrios y suburbios en la ciudad de México. Siglos xv-xix*, México, INAH, 2012, pp. 17-29.

¹⁰¹ Pablo Antonio Peñuelas, *Breve noticia de la prodigiosa imagen de nuestra Señora de los Ángeles*, México, Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1781.

¹⁰² Cristina Cruz González, *op. cit.*, pp. 97 y ss.



Figura 12. Santa María de los Ángeles, grabado.

Cristina González, quien ha estudiado el tema, señala que, a partir de la edición de la obra de Peñuelas, comenzaron a imprimirse varios grabados de la imagen que estaban insertos en novenas (1797), y en las patentes de la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles que funcionaba en el templo.¹⁰³ En todos esos grabados aparece la imagen de la Virgen coronada por una Santísima Trinidad representada con tres personas iguales, iconografía cuya ortodoxia se había cuestionado en el Cuarto Concilio Provincial mexicano. Este elemento no existía en la pintura original, que era posiblemente

¹⁰³ *Ibidem*, p. 102.



Figura 13. Templo de Nuestra Señora de los Ángeles.

más convencional en la representación de la Trinidad, y de la que sólo quedaba visible la paloma del Espíritu Santo, como hasta hoy.

En dos décadas el nuevo culto se había vuelto muy popular, tanto que alrededor de 1782 comenzó a construirse un nuevo y suntuoso santuario que se concluyó en 1808 bajo la dirección del arquitecto José Antonio González Velázquez.¹⁰⁴ La obra recibió el apoyo del arzobispo y del virrey, de los prominentes miembros del cabildo de la catedral y de ricos benefactores, como lo menciona en 1801 un nuevo panegirista de la imagen, el franciscano Pedro Pablo Patiño. Este autor describía la imagen vestida con telas de seda y cubierta de joyas y oro, como si fuera una escultura, aunque de hecho era una pintura mural.¹⁰⁵

Para entonces el culto había alcanzado dimensiones insospechadas. Juan de Viera, un cronista de la capital, dejaba esta noticia en 1778:

Nuestra Señora de los Ángeles, así intitulada por la que está pintada sobre una pared de adobe y que a pesar de los tiempos se conserva intacta, bien que la devoción y culto de los fieles la tienen bajo cristales y en

¹⁰⁴ Concepción Amerlinck, *op. cit.*, pp. 259 y ss.

¹⁰⁵ Pedro Pablo Patiño, *Disertación crítico-theo-filosófica sobre la conservación de la santa imagen de Nuestra Señora de los Ángeles*, México, Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1801.

riquísimo marco de plata maciza. Son tantos los prodigio que está haciendo por medio de esta Santa Imagen la Madre de Dios, que de la mañana a la noche está frecuentada su capilla de todos los fieles y aún de los príncipes que gobiernan, como es el Señor virrey y arzobispo, togados y personas de primera esfera.¹⁰⁶

Paul Ramírez y William Taylor, en un importante trabajo acerca del santuario, han señalado las precarias condiciones que vivía la demarcación de Tlatelolco a mediados del siglo XVIII. Con tan sólo 2 500 familias indígenas, la extensa parroquia estaba bastante despoblada, en parte a causa de la terrible epidemia de 1737, pero también porque la falta de agua potable, las continuas inundaciones y las abusivas demandas de los gobernadores de la parcialidad provocaban la migración hacia otras zonas de la ciudad menos problemáticas. La promoción debió recibir el apoyo del virrey y del arzobispo como un medio para repoblar un barrio muy golpeado por las catástrofes. Por otro lado, las autoridades indígenas de la parcialidad de Tlatelolco veían en la devoción un instrumento para recuperar su prestigio e ingresos, y reactivar los lazos comunitarios. Finalmente ayudó también la presencia de españoles y mestizos de los gremios y del pequeño comercio que con sus limosnas hicieron posible el resurgimiento de este espacio de culto.¹⁰⁷ Sólo así se explica que en unos cuantos años el santuario hubiera alcanzado tal popularidad.

Ante el éxito de la devoción, las monjas “cacicas” del convento de *Corpus Christi* solicitaron en 1779 al rey la construcción de un nuevo monasterio para indias nobles anexo al santuario de Nuestra Señora de los Ángeles en el barrio de Tlatelolco. Dada la veneración que comenzaba a tener la peculiar ima-

gen y las donaciones que llegaron para remodelar la capilla, las religiosas veían factible que la nueva fundación propuesta tuviera recursos para funcionar.¹⁰⁸ No contaban, sin embargo, con la ambición del cura párroco de Santa Ana, en cuya jurisdicción se estaba gestando el incipiente culto, que veía en la capilla un beneficio para la parroquia y cuyo informe negativo respecto de la fundación influyó en el arzobispo Alonso Núñez de Haro, quien se opuso abiertamente a ella en 1784. Además de la opinión adversa del párroco, debió pesar también en la decisión del prelado que las monjas solicitaran estar bajo la jurisdicción de los franciscanos, en vez de sujetarse, como la mayoría de los monasterios femeninos, a la autoridad episcopal. Tres décadas de conflictos entre los religiosos y los obispos a raíz de la secularización de las parroquias regulares pesaban demasiado, y el episcopado no estaba dispuesto a dar marcha atrás en su pretensión de limitar lo más posible los espacios de actuación de las órdenes religiosas.¹⁰⁹ En 1806 otro intento fallido, ahora de las carmelitas descalzas, puso en evidencia el importante papel que había adquirido ese santuario y lo atractivo que eran sus recursos económicos procedentes de limosnas para algunas comunidades femeninas reformadas y con escasos ingresos. Finalmente lo que sí se consiguió fue fundar un colegio para mujeres indígenas no enclaustradas, el cual funcionó anexo al santuario durante más de 50 años.¹¹⁰

¹⁰⁸ Los documentos del caso se encuentran en AGN, Templos y Conventos, vol. 311, exp. 3. Véase también Rubí Xixián Hernández de Olarte, “Controversia en torno a la fundación de conventos para indias nobles en Nueva España”, tesis de maestría en Historia, México, FFYL-UNAM, 2015.

¹⁰⁹ Antonio Rubial García, “Tesoros simbólicos. Imágenes sagradas en los monasterios femeninos de las ciudades virreinales novohispanas”, en *Revista Histórica*, vol. XXXVII, núm. 1, Universidad Católica de Lima, julio de 2013, pp. 59-75.

¹¹⁰ La primera autora que mencionó estas fundaciones fue Concepción Amerlinck, *op. cit.*, pp. 244 y ss. Respecto al colegio de niñas indígenas, véase Josefina Muriel, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, vol. II, México, IHH-UNAM, 2004, pp. 326 y ss.

¹⁰⁶ Juan de Viera, “Breve compendiosa narración de la ciudad de México”, en *La ciudad de México en el siglo XVIII. Tres crónicas*, ed. de Antonio Rubial, México, Conaculta, 1991 [1778], p. 230.

¹⁰⁷ Paul Ramírez y William B. Taylor, *op. cit.*, pp. 45 y ss.

Durante el siglo xix el santuario aún era un importante lugar de culto, y varios pontífices le concedieron numerosas indulgencias: “el papa Pío VI lo agregó al de San Juan de Letrán; su sucesor, Pío VII, erigió allí una piadosa congregación; Gregorio XVI le concedió oficio propio [...], y Pío IX, el gran Pontífice, el jubileo de Porciúncula”. Antonio María de Padua, quien da esta noticia, señala que estas indulgencias se obtuvieron gracias a su capellán, José María de Santiago, a quien también se debieron sus ricos adornos y joyas, la dotación de capellanías, la casa de ejercicios espirituales anexa, una escuela catequística para mujeres pobres, una fuente que abastece de agua al barrio y un cementerio concluido en 1830.¹¹¹ El proyecto de este último venía proponiéndose desde el gobierno episcopal de Alonso Núñez de Haro en 1786, pero no se pudo hacer efectivo en el periodo virreinal. En sus orígenes el cementerio estuvo dedicado a la hermandad que atendía el santuario, pero después se abrió a todo el público.¹¹² Aunque el cementerio desapareció a principios del siglo xx, el templo en cambio fue recimentado y sufrió una importante remodelación de su fachada en dicha centuria. Hasta el día de hoy la imagen tiene una gran veneración en la colonia Guerrero.

Epílogo

Lo que se puede desprender por los casos analizados es la recurrencia de dos fenómenos: uno relacionado con el nacimiento y evolución del culto; el otro vinculado con el surgimiento de una identidad patriótica criolla dentro de la cual la narración de prodigios tenía una función fundamental. Respecto al primer tema podemos concluir que las imágenes milagrosas surgieron en espacios en los que era ne-

cesario reforzar la sacralidad de los templos o de las instituciones que funcionaban en ellos —en las casas recoletas de La Piedad y San Cosme—, porque la exigencia de vida contemplativa implicaba la prohibición de ejercer actividades pastorales, por lo que la imagen se volvía un imán para las limosnas sin necesidad de hacer ningún esfuerzo distractor del recogimiento. En el caso de la Virgen de la Bala, la imagen servía para reforzar las limosnas con miras a mantener un pobre hospital de leprosos, y en el de Santa María la Redonda, para fortalecer la presencia parroquial de los franciscanos. El Santo Cristo de Totolapan sirvió también para reforzar la sacralidad de una parroquia usurpada a los seculares por los agustinos y para darle prestigio al colegio de San Pablo. El Santo Cristo de Ixmiquilpan, en cambio, se utilizó para fortalecer la fundación episcopal de las carmelitas descalzas, comunidad también pobre. Lo mismo sucedió con los dos Cristos de los conventos de Regina y Balvanera que, a principios del siglo xviii, encontraron en narraciones imitativas de los de Totolapan e Ixmiquilpan el sustento para allegarse limosnas. La Virgen de la Macana, llegada a México después de la secularización de la doctrina de Tlalnepantla, permitía al convento de San Francisco resarcirse de la pérdida de sus parroquias urbanas, pero también defenderse de los ataques de sus enemigos que consideraban finiquitada su labor evangelizadora. La presencia de la Virgen de los Ángeles sirvió al episcopado, al clero secular y a los gobernadores de la parcialidad indígena para reforzar su control en la recién secularizada parroquia de los franciscanos de Tlatelolco y para fortalecer el repoblamiento de un barrio profundamente afectado por la emigración.

En casi todos los casos debemos insistir en que la presencia de la imagen promovió la remodelación del templo, la erección de una nueva capilla o la construcción de un suntuoso retablo para la veneración del objeto sagrado. Sin duda la posición

¹¹¹ Antonio María de Padua, *op. cit.*, pp. 88 y ss.

¹¹² Ethel Herrera Moreno, “Nuestra Señora de los Ángeles: un Panteón de la Ciudad de México”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 19, mayo-agosto de 2010, pp. 98-114.

geográfica de algunos de esos santuarios, como la Piedad y San Cosme, situados en dos importantes calzadas de ingreso a la capital, también incidió en su éxito y proyección. Es evidente que en el culto de todas esas imágenes milagrosas hay un elemento económico, pero no debemos olvidar que una devoción se expande no sólo a partir de la promoción de los miembros del clero sino, y sobre todo, por la aceptación, difusión e interés de los fieles y de las hermandades en que estaban insertos; ellos y ellas eran finalmente los usuarios de tales cultos a los que veían como una solución a sus apremiantes necesidades cotidianas. No resulta gratuito, por tanto, que en la mayor parte de los casos su presencia milagrosa se diera en los barrios indígenas, los más pobres y necesitados de dichos milagros. Es importante señalar que las reformas eclesiásticas implementadas por las autoridades borbónicas para limitar las manifestaciones externas excesivas no pudieron erradicar tales cultos, cuyo arraigo estaba fuertemente vinculado con la miseria en que se encontraban la mayoría de la población. Ni ésta ni las manifestaciones externas del culto podían ser

suprimidas sólo con cartas pastorales y disposiciones del gobierno. Es notable que, a pesar de los aciagos acontecimientos de nuestra historia, durante los cuales se han perdido innumerables obras de arte, la mayoría de las imágenes aquí mencionadas aún existan, y varias de ellas todavía con culto.

Una segunda lectura respecto a estas imágenes nos muestra la construcción de un entramado simbólico que tiene su culminación en el *Zodiaco mariano* de los jesuitas Florencia y Oviedo y en el *Escudo de armas* de Cayetano Cabrera Quintero. Para estos escritores criollos, y para otros como Grijalva, Cisneros, Vetancurt, Velasco, Medina y Veytia, Nueva España —en general— y la ciudad de México —en particular— eran, sin duda, espacios elegidos por la divinidad para manifestarse, sus imágenes milagrosas los hacían los lugares más destacado de la tierra. Para ellos esos íconos eran “puertos de salvación” e instrumentos de sanación, una muestra de los favores divinos concedidos al reino y a su capital, una manifestación de la unidad de la fe que existía en Nueva España y de su carácter de pueblo elegido, de una segunda Jerusalén.¹¹³



¹¹³ Antonio Rubial, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México, FFYL-UNAM/FCE, 2010.

Teatro Morelos de Aguascalientes: monumento histórico e instrumento de legitimidad política

El Teatro Morelos de Aguascalientes, construido en 1885, se convirtió durante el Porfiriato en el máximo símbolo de progreso, civilización y modernidad de la ciudad. Además, fue en 1914 sede de la Soberana Convención Revolucionaria. En los años posteriores se convirtió en sala cinematográfica y comenzó a deteriorarse con el paso de los años, a grado tal que fue planteada su demolición. Fue hasta 1963 y 1964 que el inmueble fue rescatado y remodelado con apoyo de los gobiernos estatal y federal, y declarado Monumento Nacional por la legislatura local, con el fin de conmemorar el aniversario de la Convención Revolucionaria. En 1993 fue declarado nuevamente Monumento Nacional por el presidente Carlos Salinas de Gortari, en un intento por legitimar su cuestionada administración. Es decir, el coloso además de haber servido para el ocio y esparcimiento de sus habitantes, también ha sido pretexto para que la clase dirigente del país se legitime políticamente. *Palabras clave:* teatro, modernización, remodelación, legitimidad política.

Built in 1885, during the age of Porfirio Díaz, the Morelos Theater in Aguascalientes became the city's ultimate symbol of progress, civilization and modernity. It also hosted the Sovereign Revolutionary Convention in 1914. In later years, it became a movie theater and over the years it deteriorated to the extent that its demolition was proposed. It was not until 1963 and 1964 that the building was rescued and refurbished with support from the state and federal government and declared a National Monument by the local legislature, in order to commemorate the anniversary of the Revolutionary Convention. In 1993 it was again declared a National Monument by President Carlos Salinas de Gortari in an attempt to legitimize his questioned administration. In other words, besides having served the leisure and recreation of its inhabitants, the colossus has also been a pretext for the political legitimization of the country's ruling class .

Keywords: theater, modernization, renovation, political legitimacy.

En los primeros tres cuartos del siglo XIX las representaciones de obras de teatro en Aguascalientes fueron escasas debido en parte a que la ciudad carecía de un edificio adecuado para ello. Las funciones se ofrecían en corrales o teatrillos provisionales construidos de madera en los arrabales de la ciudad por el rumbo del barrio de Guadalupe, San Marcos y Triana, hoy del Encino. En esos espacios se presentaban maromeros o cirqueros de poca monta, así como los llamados cómicos de la legua, pequeñas compañías compuestas por integrantes de una o más familias.

Para mediados de la centuria el panorama seguía más o menos igual. Los precios que cobraba el ayuntamiento a los empresarios eran relativamente altos, aunado a los gastos que éstos tenían que erogar por concepto de música, vestuario y renta. Durante años se hicieron arreglos a la escuela principal, bajo la custodia de las autoridades municipales, en cuyo salón por lo regular ofrecían funciones las pocas compañías que llegaban a la

* Departamento de Historia, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

** Centro INAH-Aguascalientes.

ciudad, así como en el llamado teatro de la Primavera —por el rumbo del Jardín de San Marcos—, que en realidad era una plaza de gallos.

A pesar de que en esa época hubo algunos intentos por construir un teatro moderno, fracasaron debido a las malas condiciones económicas, pues tanto la tesorería del municipio como la del gobierno estatal se encontraban en la ruina. Sin embargo, toda esa situación cambió poco a poco durante el Porfiriato (1876-1911), periodo de la historia en que la capital de Aguascalientes sufrió una lenta pero continua transformación urbana. Lo mismo se trató de hacer con sus habitantes, ya que el gobierno puso todo su empeño para reformar a la sociedad aguascalentense a través de la educación, pero también por medio de las diversiones, en especial las llamadas civilizadas o cultas, como conciertos, ópera y representaciones de obras dramáticas, ya que en ese tiempo se pensaba que el teatro era una escuela para el pueblo. La estrategia que implementó la autoridad para que las personas asistieran al teatro fue construir un espacio destinado para ese fin y rebajar la cuota o fianza que tenían que depositar los empresarios en la tesorería municipal para poder ofrecer su espectáculo. Todos estos elementos se conjugaron con la llegada del Ferrocarril Central Mexicano en 1884, pues a partir de entonces fue mucho más fácil para las compañías de teatro trasladarse de diferentes puntos del país hasta tierras aguascalentenses.¹

Bajo la tónica de la diversión y el entretenimiento para el público asistente, el teatro tenía una carga ideológica e instructiva útil a la clase en el poder. Esto se evidencia también en la diferenciación social. La propia estructura del coliseo enfatiza en las

divisiones horizontales los balcones situados a diferentes niveles; las diferencias espaciales que favorecen el primer piso y la planta baja, alfombrados y con mayor área de desahogo, contribuyen a reproducir las diferencias de estratificación social, tan marcadas a finales del siglo XIX.²

En 1885 —a partir de la inauguración del Teatro Morelos— las representaciones de teatro, circo, prestidigitación o ilusión aumentaron considerablemente en comparación con épocas anteriores. También en ese tiempo el recinto sirvió de sala cinematográfica y tuvo otros usos, como el de sede de la repartición de premios del Liceo de Niñas y del Instituto Científico Literario; asimismo era habilitado como Congreso para la toma de posesión del gobernador o para rendir informes de gobierno, etcétera.

Debido a su amplitud (tiene un aforo para 600 personas) no debe extrañarnos que el inmueble fuera la sede de la Soberana Convención Revolucionaria, porque además de la plaza de toros San Marcos y la Escuela de Niños número 1, hoy galería Antigua Escuela de Cristo, era el único espacio que reunía las condiciones para albergar a los diferentes grupos revolucionarios que se dieron cita en octubre y noviembre de 1914 en Aguascalientes para tratar de conciliar sus diferencias. En el siglo XX tuvo también diferentes usos; además de servir como sala cinematográfica, siguió siendo habilitado eventualmente como recinto del Congreso, cedido a la instrucción pública para eventos escolares, conmemorar fechas históricas, coronación de las reinas de las ferias de San Marcos y de la Uva, y por supuesto como sala de espectáculos.

Asimismo, en esta centuria —como veremos— se le hicieron mejoras materiales al inmueble, sobre todo en 1933 con la ampliación del lunetario, y

¹ Vicente Agustín Esparza Jiménez, "Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el Porfiriato: En busca de la modernidad", tesis de maestría en Historia, México, El Colegio de San Luis, 2008.

² Luciano Ramírez Hurtado, *El estado de Aguascalientes*, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1994, p. 34.

después en 1964, con motivo del 50 aniversario de la Convención de Aguascalientes, y en 1989 para conmemorar el 75 aniversario de la asamblea revolucionaria, hasta que el 30 de marzo de 1993 fue declarado monumento histórico por el presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, entre otras cosas, por haberse celebrado del 10 de octubre al 9 de noviembre de 1914 la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes.³

Construcción e inauguración del teatro

En Aguascalientes los primeros intentos por construir un teatro moderno datan de 1860, cuando el jefe político Antonio Rayón propuso el proyecto, para lo cual se integró una junta constructora integrada por el propio Rayón y el alemán Isidoro Epstein. Conforme a la expropiación de las propiedades de la Iglesia a través de las Leyes de Reforma, el lugar que se designó para la construcción fue la huerta del ex convento de San Diego, iniciándose los trabajos el 31 de diciembre de ese año. Sin embargo, como los recursos eran pocos, en 1867 el gobernador Jesús Gómez Portugal impuso a los introductores de ganado un impuesto extra de un real y creó una lotería, pero con lo recaudado sólo se logró construir dos pilares del vestíbulo. En 1869 la obra fue cedida por el gobierno del estado al ayuntamiento, el cual tuvo que redimir algunos capitales para la

³ La *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, cap. III, art. 36, establece que son monumentos históricos I. Los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas curales; seminarios, conventos o cualesquiera otros dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de algún culto religioso; así como a la educación y enseñanza, a fines asistenciales o benéficos; al servicio y ornato público y al uso de las autoridades civiles y militares. Los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas en los siglos XVI al XIX inclusive. *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, México, INAH, 1995, p. 16. *Periódico Oficial*, 30 de marzo de 1993.

obra, indispensable —según las autoridades— para el buen nombre del “Estado y la civilización”,⁴ pero no logró concluir la obra.

Entre 1874-1880 se formaron cuatro juntas constructoras de teatro, aunque todas fracasaron en su intento, pues el capital de los accionistas no era suficiente, por lo que en 1879 Rodrigo Rincón creó una nueva lotería para reunir fondos, pero con pocos resultados. La obra no había sido posible concretarla en buena medida porque el gobierno del estado y el Ayuntamiento no ponían mucho empeño y las condiciones del erario no lo permitían. Así que sólo en el discurso existía el interés por construir un teatro, ya que las autoridades pensaban que sería benéfico para la vida social, pues coadyuvaría al “adelanto moral e intelectual de los pueblos, encaminándolos a su cultura y verdadera civilización”.⁵

A principios de 1882 se formó una nueva junta constructora encabezada por el gobernador del estado, Rafael Arellano Ruiz Esparza, en calidad de presidente. El resto de la junta estaba integrada por José Bolado como vicepresidente, Luis de la Rosa y Carlos M. López en calidad de vocales, Juan Aguilar en el cargo de tesorero y Felipe Ruiz de Chávez como secretario. Algunos miembros de esta junta ya habían participado en la de 1874 y en otras que habían fracasado, por lo que la experiencia que habían adquirido era de sobra comprobada.⁶ En esa ocasión, por tratarse de la mejora “de mayor importancia para esta ciudad”, según expuso el gobernador, se solicitó la ayuda de la legislatura local con 2 000 pesos y del ayuntamiento con la misma cantidad.⁷

⁴ *El Porvenir*, 15 de noviembre de 1860, 11 de agosto de 1861, 14 de febrero de 1861 y 10 de enero de 1861. *El Republicano*, 27 de diciembre de 1866, 4 de abril de 1867, 18 de septiembre de 1870 y 9 de octubre de 1870. Archivo General Municipal de Aguascalientes (AGMA), Actas de Cabildo, Borrador, 4 de noviembre de 1869, sin folio.

⁵ *El Republicano*, 14 de julio de 1874 y 6 de abril de 1879.

⁶ AGMA, Actas de Cabildo, libro 15, 29 de octubre de 1885, fs.199f-199v.

⁷ AGMA, Acta de Cabildo Digitalizada, núm. 8, 1882, f. 26.

El lugar que se designó para la obra fue el edificio conocido como la Alhóndiga, al costado sur de la iglesia parroquial, en la antigua calle del Beneficiado o del Lego, conocida así porque en esa arteria vivía el cura párroco de la villa. Posteriormente, durante el Porfiriato, cambió de nombre a Prisciliano Sánchez, y cuando se concluyó el teatro adoptó el nombre de Iturbide. En la segunda década del siglo xx cambió de nombre a Calle de la República, hasta que a finales de 1968 la zona se hizo peatonal y adoptó el nombre de Plaza de la República; pero en 1989, en el marco de los festejos del 75 aniversario de la Convención de Aguascalientes, el cabildo aprobó que se llamara Plaza de la Convención, nombre que perdura hasta la fecha. Los cambios de los nombres de calles y plazas desde el siglo xix habían servido para legitimar al grupo en el poder en turno, y a su vez olvidar acontecimientos o personajes no gratos para el Estado.⁸

Para la construcción del teatro se contó también con el apoyo de varios accionistas, algunos de ellos pertenecientes a la élite local: Miguel Rul, Felipe Nieto, Guillermo Puga, Pedro Cornú y Jesús Díaz de León, entre otros.⁹ Algunos como Julio Pani organizaron corridas de toros para ayudar a la junta constructora.¹⁰ Los trabajos de construcción iniciaron el 31 de agosto de 1882 bajo la dirección de José Noriega, notable ingeniero que nació en la ciudad de México, en 1826, y se formó como arquitecto en la Academia de San Carlos. Entre 1879-1894 estuvo a cargo del diseño de edificación de cuatro teatros: el Manuel Doblado de la ciudad de León, Guanajua-

to; el Morelos, en Aguascalientes; el de La Paz, en San Luis Potosí, y el Juárez, en la ciudad minera de Guanajuato, proyecto que dejó inconcluso y fue terminado por Antonio Rivas Mercado.

Las decoraciones del Teatro Morelos estuvieron a cargo del pintor escenográfico Rosendo A. Tostado.¹¹ Se sabe que Tostado nació en el estado de Jalisco, pero sus estudios los realizó en la ciudad de México. Establecido en Aguascalientes empezó a participar en la Exposición del Estado durante la feria de San Marcos, y en 1885 ganó medalla de oro por cuatro acuarelas. Para el Teatro Morelos realizó ocho decoraciones en el foro y dos telones de boca; "Safo": representaba una noche tempestuosa a la orilla del mar, en la cual destacaba la figura de una mujer vestida con túnica blanca sujetando una lira de oro. Posteriormente este telón fue sustituido por otro que representaba la escena de un circo romano, obra de J. Trinidad Ramírez Mercado e hijos (José María y Rafael), artistas oriundos del municipio de Asientos, Aguascalientes. El telón lo concluyeron en 1895, pero en 1932 —debido a las condiciones en que se encontraba— fue retocado. Sin embargo, años después fue hurtado y, después de estar perdido durante varias décadas, fue recuperado en 1953 por Rafael Leal Camarena y restaurado el año siguiente por el profesor Miguel Romo González, director de la Escuela de Pintura y Dibujo de la Academia de Bellas Artes, con la colaboración del profesor de pintura Mario Rodríguez Gallardo y el profesor de dibujo Salvador Delgado. Posteriormente volvió a desaparecer dicho telón, que a la fecha no ha sido localizado.¹²

Los materiales de construcción, como piedra y madera, fueron extraídos de lugares de la región, y de Europa se trajeron 100 quintales de fierro lami-

⁸ Vicente Agustín Esparza Jiménez, "Lugares y usos de la memoria. Los nombres de las calles de la ciudad de Aguascalientes, 1855-1975", reporte de investigación, Centro INAH-Aguascalientes, febrero de 2013. *El Sol del Centro*, 1 de diciembre de 1968. AGMA, Acta de Cabildo Digitalizada, núm. 48, 1989, fs. 223-224.

⁹ Para conocer más acerca de las subvenciones, propuestas y proceso de construcción del teatro, véase Alejandro Topete del Valle, *El Teatro Morelos*, Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1985.

¹⁰ AGMA, Fondo Histórico, caja. 5, exp. 31.

¹¹ Clara Martínez y Julieta Orduña, *Una aventura llamada teatro. Aguascalientes en el siglo xix*, Aguascalientes, Escenología, 2005.

¹² *El Instructor*, 15 de mayo de 1885 y 15 de julio de 1885. *El Heraldo de Aguascalientes*, 14 de octubre de 1954. AHEA, Fondo Secretaría General de Gobierno, caja 640, exp. 946.



Figura 1. Fachada de Teatro Morelos, de estilo neoclásico; en el Porfiriato el Teatro Morelos fue llamado “el botón de oro” de Aguascalientes. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Fondo Demetrio Rizo Mora 007.

nado para techar el edificio. Finalmente, después de algunos contratiempos el Teatro Morelos se concluyó el 31 de julio de 1885 y se inauguró el 25 de octubre de ese año ante casi 1 000 personas (que era la capacidad del teatro) con la obra *La Muerte Civil*, representada por la compañía del actor español Leopoldo Burón.¹³

El edificio es de estilo neoclásico. La fachada simétrica es a la vez sobria y elegante, con un toque de serenidad y armonía. Las mismas características se observan en el vestíbulo, sala, palcos y camerinos; el orden jónico, que representa la gracia y la fuerza, queda de manifiesto en las columnas del marco de la boca del escenario. La sala es en forma de herradura, tal cual se pusieron de moda desde la época renacentista en Europa.

Durante el Porfiriato el Teatro Morelos se convirtió en el máximo símbolo de progreso, civilización y modernidad de la ciudad. En su escenario se ofrecieron tanto espectáculos teatrales como de diversiones públicas o de esparcimiento. Posterior a la Convención de Aguascalientes fue usado como sala cinematográfica.

Con el paso del tiempo fue objeto de algunas mejoras que eran consideradas “ventajas de la ci-

¹³ Vicente Agustín Esparza Jiménez, “Las diversiones públicas...”, *op. cit.*, p. 95.

vilización moderna”, como el alumbrado eléctrico instalado en 1890 y la introducción de agua permanente en 1902.¹⁴

El teatro como sede de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes

El año de 1914 fue un ciclo muy agitado, pero a la vez se trató de poner orden en el país. Diferentes acontecimientos importantes se suscitaron, como la invasión estadounidense al puerto de Veracruz, la toma de Zacatecas, el pacto de Torreón, la ocupación de la ciudad de Aguascalientes por las fuerzas revolucionarias, los tratados de Teoloyucan tras la derrota de Victoriano Huerta, y la Convención de Aguascalientes.

Para el 8 de octubre de 1914 no se sabía con precisión en qué recinto de la ciudad se realizaría la asamblea revolucionaria. El corresponsal del diario capitalino *El Pueblo* anotó:

Se señala como punto propicio para la reunión, el salón de la Cámara de Diputados, en el Palacio de Gobierno, aunque también se habla del salón de sesiones del Ayuntamiento, pero repito, no se tiene firmeza en el punto en el que los delegados vayan a llevar al terreno de la discusión la forma más adecuada para evitar una sensible ruptura de relaciones entre el señor Carranza y el general Francisco Villa.¹⁵

Tanto el salón del congreso local como el del ayuntamiento eran de reducidas dimensiones, razón por la cual, por cuestiones de logística, se decidió que el lugar idóneo era el espacioso Teatro Morelos, que para entonces podía albergar a poco

¹⁴ *El Instructor*, 1 de noviembre de 1885. *El Republicano*, 23 de noviembre de 1890. AGMA, Fondo Histórico, caja 250, exp. 13.

¹⁵ *Apud* Luciano Ramírez Hurtado, “Historia del Palacio de Gobierno de Aguascalientes (1665-1982)”, en *Ágora. Boletín del Archivo General Municipal*, Aguascalientes, 2a. época, enero-marzo de 2011, p. 44.

más de 1 000 personas. Las diferentes imágenes de la Convención tomadas por la Agencia Fotográfica Casasola muestran un teatro bien conservado, con su iluminación de acuerdo con la época en el lunetario y escenario, así como una decoración especial que se mandó montar para recibir a los revolucionarios del país. Según Vito Alessio Robles, las características del teatro en octubre de 1914 eran:

El escenario, con decoraciones cursilonas, estaba destinado para la mesa directiva [...] A la izquierda y avanzada hasta las candilejas, una tribuna muy alta a la cual era necesario ascender por tres escalones.

El lunetario estaba destinado para los delegados. Una de las plateas inmediatas al escenario se apartó para los periodistas. Todas las demás plateas fueron ocupadas por los oficiales de los Estados Mayores y por los jefes y oficiales de las escoltas de los generales. Los palcos y las galerías estaban repletos de civiles y soldados.¹⁶

66 | Durante la Convención de Aguascalientes el empresario de cine Federico Bouvi ofreció una función debido a que el teatro salón Vista Alegre había sido derribado para abrir la avenida de la Convención a mediados de ese mismo año de 1914, por lo que el gobernador Alberto Fuentes Dávila le ofreció el teatro Morelos para proyectar sus cintas cinematográficas. Como era común, las vistas contenían escenas revolucionarias en las que aparecían los diferentes caudillos, por lo que en esa ocasión el bullicio no se hizo esperar, pues cada vez que las diferentes facciones revolucionarias eran proyectadas en el lienzo se formaban corrillos a favor de los convencionistas y en contra de los constitucionales, como lo recordó varios años después Martín Luis Guzmán:

¹⁶ Vito Alessio Robles, *La Convención Revolucionaria de Aguascalientes*, México, INEHRM, 1989, p. 127.

Durante cerca de una hora, o acaso más, se prolongó el desfile de los adalides revolucionarios y sus huestes, nimbados por la luminosidad del cinematógrafo y la gloria de sus hazañas.

Nosotros, sin embargo, no vimos el final de la película, porque, intempestivamente, sucedió algo que nos hizo salir a escape del lugar que ocupábamos detrás del telón. Don Venustiano, por supuesto, era el personaje que más a menudo aparecía en la pantalla. Sus apariciones, más y más frecuentes habían venido haciéndose, como debía esperarse, más y más ingratas para el público convencionista. De los siseos mezclados con aplausos en las primeras veces en que se le vio, se fue pasando a los siseos francos; luego a los siseos parientes de los silbidos; luego a la rechifla abierta; luego al escándalo. Y de ese modo, de etapa en etapa, se vino por último, al proyectarse la escena en que se veía a Carranza entrando a caballo en la ciudad de México, a parar en una batahola de infierno que culminó en dos disparos...

Ambos proyectiles atravesaron el telón exactamente en el lugar donde se dibujaba el pecho del Primer Jefe, y vinieron a incrustarse en la pared, uno, a medio metro por encima de Lucio Blanco; el otro, más cerca aún, entre la cabeza de Domínguez y la mía.

Si como entró el Primer Jefe a caballo en la ciudad de México, hubiera entrado a pie, las balas habrían sido para nosotros... ¡Ah, pero si hubiese entrado a pie no habría sido Carranza, y no habiendo Carranza, tampoco hubiera habido disparos!¹⁷

Después de que se fueron los convencionistas, Bouvi siguió ofreciendo funciones de cinematógrafo en el Teatro Morelos, lo que ocasionó que el inmueble se deteriorara porque el empresario no le daba el mantenimiento requerido, como recordó un

¹⁷ Martín Luis Guzmán, "La cuna de la Convención" [1914], en Antonio Acevedo Escobedo, *Letras sobre Aguascalientes*, México, Libros de México, 1981, pp. 253-264. (De *El Águila y la serpiente*, 2a. ed., Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928, pp. 273-284 y 300-302.)



Figura 2. Delegados de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Fondo Teresa Varela de Luna 001.

testigo de la época llamado Jesús Pérez: “en 1914, el Teatro estaba nuevecito todavía. Fue después, cuando indebidamente se destinó a cine, cuando lo destruyeron”.¹⁸

El teatro bajo la férula del empresario Federico Bouvi

Después de que los convencionistas abandonaron la ciudad a mediados del mes de noviembre, Federico Bouvi siguió ofreciendo funciones de cinematógrafo y zarzuelas. Para 1918 el teatro se encontraba en malas condiciones higiénicas, según el dictamen del ingeniero Blas E. Romo, pues no se ponía cuidado en reparar mingitorios y la ventilación era deficiente, pero lo más desagradable era que el empresario permitía la entrada de espectadores al foro para que presenciaran la función de cine tal como lo hizo en 1914 Martín Luis Guzmán, lo que ocasionaba que, ante la nula vigilancia, los asistentes, aprovechando el abrigo de la oscuridad, “desagüen sus necesidades corporales”.¹⁹

En 1920 Alfredo Morfín, apoderado de Federico Bouvi, pidió al gobierno del estado nuevamente en arrendamiento del Teatro Morelos con la condición de hacerle mejoras materiales, dado que se encontraba en “deplorables condiciones que amenazan

¹⁸ Entrevista del periodista Mario Mora Barba al señor Jesús Pérez, en *El Sol del Centro*, 6 de marzo de 1964.

¹⁹ AGMA, Fondo Histórico, caja 434, exp. 63.

ruina”. Si se accedía al arrendamiento, Bouvi se comprometía a:

Pavimentar los pasillos de plateas con mosaico hidráulico de primera clase. Poner la instalación completa de luz eléctrica en el salón, cielo y foro. Arreglar la tarima del salón de lunetas que actualmente está en deplorable estado. Arreglar telares y decorado. Decorar los palcos y entrada del teatro. Arreglar la sillería de luneta que en la actualidad está en pésimas condiciones. Higienizar todo el local y dar espectáculos cultos.

El gobierno accedió y arrendó el teatro por siete años en la cantidad de 150 pesos mensuales, con la condición de cederlo al estado el teatro para fiestas de cualquier carácter. De tal manera que desde 1885 que se inauguró tuvieron que pasar 35 años para que se le hicieran las primeras mejoras materiales al inmueble,²⁰ mismas que ayudarían a mantener el edificio en buenas condiciones estructurales, pero no higiénicas, ya que al permitir que los espectadores ingresaran con toda clase de alimentos, de que quizá no había depósitos de basura dentro de la sala y que no se le diera limpieza continua, ocasionaba que el teatro estuviera constantemente desaseado. De esta problemática dio constancia en 1926 la dueña de la finca contigua al Teatro Morelos al referir que su casa constantemente se encontraba sucia, pues los espectadores que acudían a palcos segundos y a la galería arrojaban toda clase de “alimentos en descomposición y hasta sustancias fecales”.²¹ Por esta razón el gobierno reconvino a Bouvi, quien, al hacer caso omiso de las recomendaciones, instó que las autoridades gubernamentales clausuraran el Teatro Morelos a finales de 1929.²²

²⁰ AHEA, Fondo Secretaría General de Gobierno, caja 93, exp. 22.

²¹ AHEA, Fondo Secretaría General de Gobierno, caja 189, exp. 26.

²² AHEA, Fondo Secretaría General de Gobierno, caja 249, exp. 84. Para conocer más de la administración de Bouvi, véase Evelia Reyes Díaz, “Ciudad, lugares, gente, cine. La apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguascalientes, 1897-1933”, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012.

De acuerdo con un dictamen de la Comisión de Salud de la época, el agua con que contaba el teatro era insuficiente para mantenerlo en buenas condiciones higiénicas; por otra parte, debido a que estaba dañado el tragaluz que iluminaba el vestíbulo, en época de lluvias se inundaba el lugar; tanto la parte alta del foro como el arco del proscenio se encontraban en pésimas condiciones; en la parte baja los 10 camerinos carecían de ventilación y las paredes lucían deterioradas; el desaseo del sótano se conjugaba con el aire maloliente que emanaba de una letrina; en la zona de lunetas y plateas las butacas estaban deterioradas, a la vez que en un área mal iluminada se hallaban un solo retrete estilo inglés y tres mingitorios de taza; en cuanto a la zona de primeros palcos, las butacas presentaban las mismas condiciones y sólo había un excusado y una taza mingitorio; la situación era semejante en los segundos palcos, excepto porque había otro mingitorio “para uso exclusivo del empresario y empleados” que se encontraba en buenas condiciones; en galerías el excusado carecía de agua, y aunque de vez en cuando el velador o guardacasa le ponía agua con cubetas, no dejaba de ser pestilente; finalmente, respecto a pisos y escaleras se informó que en general se encontraban en malas condiciones.²³

Así fue como el 4 de febrero de 1930 fue revocado el contrato de arrendamiento que tiempo atrás había firmado Federico Bouvi con el gobierno del estado, debido a que adeudaba la cantidad de 1 200 pesos.²⁴ Argumentando que carecía de fondos suficientes y de que el país atravesaba por una mala situación económica, y en especial “esta entidad federativa”, renunció a sus derechos sobre el teatro. Cabe añadir que probablemente la mala economía nacional se debía a la recesión económica originada en Estados Unidos en 1929, pues había poco circu-

lante y las personas preferían ahorrar, incluso comer, antes que divertirse.

Nuevos empresarios y mejoras materiales

Dos nuevos empresarios se hicieron cargo del Teatro Morelos entre 1931-1937, según el profesor Alejandro Topete del Valle por circunstancias de orden “político familiares”: en 1931 Raúl Morán se convirtió en el nuevo empresario durante la administración de su tío Rafael Quevedo, y a partir de 1933 Guillermo Azco Camarena, primo hermano del gobernador Enrique Osornio Camarena.²⁵

En este periodo se modificó la arquitectura original del teatro, dado que durante la administración de Azco Camarena tanto el gobierno del estado presidido por Enrique Osornio, como el municipal encabezado por el ferrocarrilero Pedro Vital, presentaron un proyecto en el que se reformaba radicalmente la sala de luneta al ampliarla con más de 200 lugares, así como las plateas y palcos primeros, quedando el lunetario con una capacidad para 900 personas y “algo más de 900 en plateas y palcos primeros”. Además, se instalaron departamentos sanitarios del tipo más moderno que se conocía en esa época.²⁶ Desafortunadamente el hecho de ampliar la zona de luneta significó reducir el escenario, lo que a su vez ocasionó una mala acústica en el teatro.

Con las “mejoras” hechas al inmueble se siguieron ofreciendo funciones teatrales y de cine, pero también el gobierno lo utilizaba en fiestas patrióticas, veladas culturales y celebraciones escolares. Posteriormente, el 21 de septiembre 1937 surgió la figura de Miguel Jury como nuevo empresario del Teatro Morelos, quien pretendió derribarlo en 1959 para construir una moderna sala de proyecciones cinematográficas. Al conocerse el plan diferentes

²³ AHEA, Fondo Secretaría General de Gobierno, caja 270, exp. 11.

²⁴ AHEA, Fondo Secretaría General de Gobierno, caja 288, exp. 22.

²⁵ Alejandro Topete del Valle, *op. cit.*, p. 49.

²⁶ *Labor Libertaria*, 8 de octubre de 1933.

voces se opusieron al proyecto, como los redactores de *El Heraldo*, afirmando que el teatro debería restaurarse y conservarse por ser “una reliquia histórica”. También el poeta y promotor cultural Víctor Sandoval se manifestó en contra de que la picota hiciera de las suyas en el vetusto y único teatro que tenía la ciudad al señalar que “se quitará al pueblo lo poco de cultura que tiene actualmente”. El empresario Miguel Jury arguyó que no sería demolida la fachada, puesto que sólo se trataba de obras “que subsanen las necesidades de la cultura del pueblo de Aguascalientes”, además de considerar que el teatro “fue construido en 1884 y actualmente en las condiciones que se encuentra es peligroso conservarlo”. También el gobernador, ingeniero Luis Ortega Douglas, cuya administración se caracterizó por una serie de remodelaciones al palacio de gobierno (construido entre 1665-1700), declaró que sólo se trataba de “reparaciones o acondicionamientos en el Teatro Morelos”, y que no se había firmado contrato alguno de compraventa con el señor Jury, como se había anunciado en la prensa local, ya que el teatro era un “Monumento Nacional” que pertenecía a la Secretaría del Patrimonio Nacional. Incluso mostró algunas copias de oficios enviados al presidente Adolfo López Mateos en los que se estipulaba la urgente reconstrucción del teatro, “dado el carácter que ostenta como monumento nacional ligado a la historia de la Revolución Mexicana”.²⁷

Como sea, la jugada de Jury y el gobernador no dio resultado, pero era evidente que el teatro necesitaba una urgente remodelación, pues las condiciones materiales en que se encontraba no eran las mejores, aunque para muchos seguía siendo el

²⁷ *El Heraldo*, 3 de febrero de 1959 y 4 de febrero 1959. También se recuerda al ingeniero Ortega Douglas por haber demolido el antiguo Parián —construido entre 1828-1830—, para edificar otro con apariencia “moderna”, el cual fue inaugurado en 1952, siendo entonces presidente municipal; el actual Parián, centro comercial moderno y funcional, data de 1985.

“botón de oro” de Aguascalientes, como se le conoció en algún tiempo:

¡Pequeño Teatro Morelos, diminuto vestíbulo y pórtico, en bien proporcionadas combinaciones arquitectónicas! Esbeltas columnas dan entrada a un peristilo y de allí a un pórtico y grandes puertas que franquean la entrada al salón, de localidades bien divididas, con palcos cercanos al escenario, de bien distribuidas plateas y excelente caja armónica; con gran extensión en el foro y profundo foso que lleva a la concha y que siempre prestó grandes servicios en la escena. ¡Solidez, comodidad, utilidad, conveniencia y belleza! La construcción se complementaba con una excelente acústica, tan buena que en los últimos días del Teatro (antes de morir para resurgir, como el Ave Fénix, de sus cenizas) en un silencio de la orquesta podían oírse las pisadas de ratas descomunales, corriendo sobre el deteriorado “cielo”, encima de las cabezas del público.²⁸

Pasaron los meses y años, al cabo de los cuales no fue reconstruido el Teatro Morelos sino hasta el cincuentenario de la Convención de Aguascalientes en 1964, año en que por segunda vez sufrió una nueva remodelación, dejándolo casi igual como se encontraba en 1914. Cabe decir que durante esa época el teatro siguió teniendo los mismos usos que en el Porfiriato, pero ahora también era utilizado para coronar a las reinas de la feria de San Marcos y a las de la Feria de la Uva, así como para conmemorar fechas históricas, como la expropiación petrolera, o era prestado a asociaciones y sindicatos ferrocarrileros en sus veladas literarias.²⁹ El periodista Mario Mora así lo recuerda: “No hay persona o institución en Aguascalientes, que no haya utilizado el teatro, hasta antes de la década del 60:

²⁸ *El Sol del Centro*, 1 de abril de 1970. Mario Mora Barba, “Biografía del teatro Morelos”, tomada del año de 1961.

²⁹ AHEA, Fondo Secretaría General de Gobierno, caja 646, exp. 65, y caja 664, exp. 65.



Figura 3. Durante muchos años Espectáculos Jury tuvo el control del Teatro Morelos. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Fondo Antonio de Luna 057.

un festival escolar, un mitin político, el informe del señor gobernador, la velada literario musical en honor de los héroes, la graduación de normalistas”.³⁰

La reconstrucción del teatro en el cincuentenario de la Convención de Aguascalientes

Desde el siglo XIX el Estado ha utilizado las conmemoraciones históricas y fiestas cívicas para legitimarse políticamente. Además, estos actos evocan el pasado vivido e imaginado, crean o forjan identidades y comunidad. Con este objetivo el presidente Adolfo López Mateos conmemoró en 1960 el 50 aniversario de la Revolución Mexicana, y se dijo entonces en la prensa local que el mandatario recordaría este hecho histórico en el Teatro Morelos, para lo cual sería reconstruido. Sin embargo nada de esto ocurrió, pues la conmemoración del inicio de la lucha armada, así como del sesquicentenario de la independencia nacional, se efectuaron en la ciudad de México con una serie de actos destinados a homenajear a los mártires revolucionarios, exposiciones ganaderas, de historia y la edición de libros de educación pública en la

³⁰ *El Sol del Centro*, 1 de abril de 1970. Mario Mora Barba, *op. cit.*

que se contaba la historia oficial para legitimar al grupo en el poder.³¹

Por otro lado, la llegada del profesor Enrique Olivares Santana al gobierno de Aguascalientes dio un nuevo impulso a la vida cultural en la entidad. Desde que dio a conocer su programa de gobierno el 1 de diciembre de 1962, hizo hincapié en que no escatimaría “ningún esfuerzo para integrar al Patrimonio Cultural de nuestra Entidad, los recintos históricos en que se escenificaron acontecimientos de singular trascendencia, en el destino de nuestras grandes luchas sociales”.³² Comenzó por crear el Patronato de la Cultura Aguascalentense, integrado por personas influyentes, con capital político, económico y/o cultural en la localidad y a nivel nacional: el empresario Nazario S. Ortiz Garza como presidente, el señor Filemón Alonso como secretario, Francisco Aguirre, dueño de acciones mineras, como tesorero; el tipógrafo Francisco Antúnez Madrigal, como vocal, y el profesor Alejandro Topete del Valle, cronista e historiador de la ciudad, en eventos especiales.

En su programa cultural el gobernador había esbozado un ambicioso proyecto en este sentido: creación de nuevos museos y reconstrucción de edificios de carácter histórico. Desde el primer día en que tomó posesión anunció que estaban en marcha el proyecto de dar origen a un museo dedicado al grabador José Guadalupe Posada y restaurar o reconstruir el Teatro Morelos; a los pocos días se hablaba de la construcción de la Casa de la Cultura y de rescatar la finca en que el Padre Hidalgo, en la ex hacienda de San Blas de Pabellón, fue despojado del mando en 1811, y hacer un

³¹ Ana Santos, “El 50 aniversario de la Revolución Mexicana: entre la continuidad y el agotamiento del discurso de la *revolución permanente*”, en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri, *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 53-54.

³² Enrique Olivares Santana, *Segundo informe de gobierno, 1963-1964*, Talleres Gráficos del Estado, Aguascalientes, s.f.

museo de sitio en esa casa “respetando el estilo arquitectónico y la fachada”.

Poco después, en julio de 1963, visitó Aguascalientes la señora Elisa Gutiérrez, hija del general Eulalio del mismo apellido, quien fuera designado presidente provisional de la República por la Convención de 1914. Durante su estancia la señora Gutiérrez prometió facilitar algunos documentos que tenía en Coahuila, y asistió a la casa campestre del señor Nazario Ortiz Garza, presidente del Patronato de la Cultura Aguascalentense, con quien platicó acerca del gran lucimiento que tendría el cincuentenario del suceso histórico.³³

En la prensa se anunció³⁴ que los días sábado 19 y domingo 20 de octubre se realizarían dos ceremonias para recordar a la Convención de Aguascalientes. La primera de ellas se llevaría a cabo en la Escuela Normal con un programa consistente en música coral, conferencia de carácter histórico sobre la Convención a cargo de Alejandro Topete del Valle³⁵ y charla sobre la restauración del Teatro Morelos, recinto de la Convención de 1914, a cargo del arquitecto Roberto Álvarez Espinosa quien, a la brevedad, iniciaría las obras al respecto ya que había

³³ *El Heraldo*, 8 de julio de 1963.

³⁴ *El Sol del Centro*, 17 de octubre de 1963.

³⁵ El profesor Alejandro Topete del Valle enfatizó ciertos acontecimientos de la Revolución (triumfos de la División del Norte, toma de Zacatecas, descatos, reprimendas del Primer Jefe al Centauro del Norte, etcétera), antecedentes y motivos de discordia, recelos y desconfianza mutua entre Venustiano Carranza y Francisco Villa, previos a la realización de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes, lo cual prefiguraba el fracaso de la misma. Enseguida advirtió que “la historia de la Convención Revolucionaria está todavía por escribirse”, pues aunque hay una serie de ensayos falta una obra completa de carácter interpretativo (ignoraba que ya el historiador estadounidense Robert E. Quirk había escrito y publicado tres años antes el trabajo *The Mexican Revolution, 1914-1915. The Convention of Aguascalientes*, Nueva York, W. W. Horton and Co., 1960) y anunció que estaba por publicar el INEHRM el Diario de los debates de la Soberana Convención. Concluyó con un somero recuento de los principales acontecimientos de la Convención cuando sesionó en el Teatro Morelos de la ciudad de Aguascalientes. Publicada en *El Sol del Centro*, 18 y 20 de noviembre de 1963.

sido comisionado por el presidente de la República para realizar el proyecto previamente aprobado por el gobierno federal. El comunicado de prensa también señalaba que “El teatro, además de la restauración, será acondicionado como museo histórico”, y que el programa cerraría con la exhibición de “un documento filmico, con tomas de la Convención”.³⁶

La segunda ceremonia habría de efectuarse en la Exedra de la Plaza Principal, con la presentación de un par de discursos oficiales, honores a la bandera y al himno nacional, así como un breve homenaje a Alberto Fuentes Dávila, gobernador de Aguascalientes durante los sucesos de la Convención, mediante una ofrenda floral (evento quizá sugerido por el profesor Topete del Valle, ya que fue amigo íntimo del revolucionario coahuilense). Fue así como en la parafernalia oficialista estuvieron presentes el gobernador del estado, el comandante de la 14a. zona militar, el presidente municipal, y representantes de los poderes Legislativo y Judicial de la entidad.³⁷

Por otro lado, entre el 18 y el 22 de noviembre de ese año se publicó un texto del profesor José T. Vela Salas, testigo presencial de la Convención, titulado “La Revolución Social Mexicana. Acontecimientos históricos...” referentes a los partidos políticos, la campaña de Madero y los acontecimientos de Puebla; del mismo modo “Pabellón y la Revolución”, pieza oratoria de Jesús Cortés de la Cruz, y como tercer texto la referida conferencia de Topete del Valle sobre la Convención. Todo esto con el propósito de preparar “desde hoy nuestro ánimo, con entusiasmada devoción para celebrar, unidos a nuestros comprensivos gobernantes, este trascendental acontecimiento, en los fastos históricos de nuestra amada Aguascalientes”.³⁸

La prensa local apuntó que ya se hacían preparativos “[...] para conmemorar en 1964 el cincuenta-

³⁶ *El Sol del Centro*, 17 de octubre de 1963.

³⁷ *Ibidem*, 19 de octubre de 1963.

³⁸ *Ibidem*, 22 de octubre de 1963.

nario de la Convención, los cuales serán presididos por el Primer Mandatario de la Nación, licenciado Adolfo López Mateos”.³⁹ De igual manera el profesor Alejandro Topete del Valle, coordinador del Patronato de la Cultura Aguascalentense, y colaborador del evento, anunció en noviembre de 1963:

Consideramos que, el ya próximo cincuentenario de aquel notable suceso histórico [la Convención de 1914], encenderá el más vivo interés por depurar, con detallados alientos, los fondos históricos de la memorable reunión mexicana, donde nuestra Revolución quiso encontrar sus rumbos a seguir.

El señor Presidente de la República, el señor Gobernador del Estado profesor don Enrique Olivares Santana, con gran fervor patriótico y con eminente sentido revolucionario, han determinado la restauración del evocador Teatro Morelos que albergará en sitio apropiado, un pequeño pero sugerente Museo de la Revolución en Aguascalientes y especialmente de la Convención.⁴⁰

Por principio de cuentas el Congreso local aprobó un decreto para declarar “Año de la Convención de octubre de 1964 al 10 de octubre de 1965”, por lo que toda la correspondencia oficial, tanto del gobierno estatal como de los municipios, llevarían la leyenda “Año de la Convención de Aguascalientes”; además, se creó un comité organizador de los festejos del cincuentenario integrada por dos representantes del gobierno del estado, dos miembros del Patronato de la Cultura Aguascalentense y un coordinador, “que nombrará el Jefe del Ejecutivo”.⁴¹

Bajo esa perspectiva, el Teatro Morelos de Aguascalientes sería restaurado de octubre de 1963 a octubre de 1964, con el fin de tenerlo listo para realizar

³⁹ *Ibidem*, 17 de octubre de 1963.

⁴⁰ *Ibidem*, 22 de noviembre de 1963.

⁴¹ *Ibidem*, 22 de octubre de 1963.

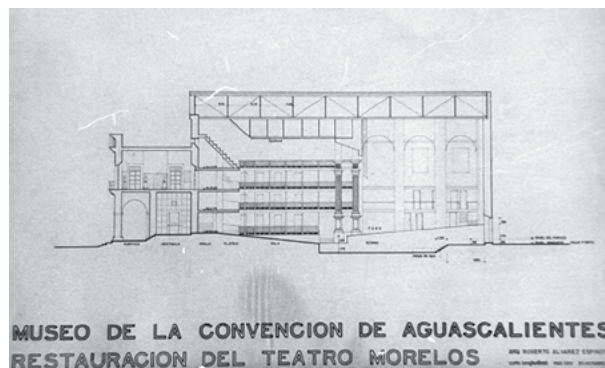


Figura 4. Plano de restauración del Teatro Morelos a cargo del arquitecto Roberto Álvarez Espinosa. Biblioteca Pública Central Bicentenario Centenario, Acervo Alejandro Topete del Valle, clasificación 1F11-1 a6-6.

la ceremonia principal de la conmemoración del L aniversario de la Convención Revolucionaria.

De cuando en cuando —a lo largo de 1961 y excepcionalmente en 1962— la prensa hablaba de la necesidad de reconstruir el ruinoso teatro que amenazaba con derrumbarse, pues se realizaban —como ya se mencionó— lo mismo festivales escolares que eventos culturales así como actos oficiales, y podía ocurrir una lamentable desgracia, por lo que se insistía en que era obligación del gobierno estatal “no quitar el dedo del renglón” para gestionar financiamiento federal o repararlo por cuenta propia. De 1959 hasta su restauración en 1964 el argumento fue siempre el mismo: siendo un monumento arquitectónico importante e invaluable de la ciudad, cuya relevancia histórica a nivel local y nacional estaba fuera de duda, además de que por respeto a su historia como recinto cultural de pasadas glorias artísticas y teatrales que habían pasado por su foro, hacían justo, preciso y necesario su rescate y remodelación, con carácter de urgente. Sin embargo, la administración del gobernador Luis Ortega Douglas no pudo o no quiso hacer nada en este sentido.⁴²

⁴² *El Heraldo*, 3, 4, 14 y 16 de julio de 1961; 26 y 30 de agosto de 1961; 2 y 24 de septiembre de 1961; 7 de noviembre de 1961; 29 de julio de 1962. El 26 de agosto de 1961, una nota periodística mencionó que se había desplomado una viga del techo de la parte del foro abriendo tremendo boquete. Como el escenario se encontraba vacío en ese momento no hubo heridos ni pér-

Respecto a la restauración, el arquitecto Mario Salas, especialista enviado por la Secretaría del Patrimonio Nacional, y el museógrafo Iker Larrauri, de la Secretaría de Educación Pública, presentaron un proyecto, que estudiaría el gobernador, en el que considerando que una restauración sería muy problemática y más onerosa, recomendaban construir un nuevo teatro respetando sólo la antigua fachada. Se pensó incluso, dijo el vocal del Patronato de la Cultura Aguascalentense, en comprar predios en su entorno para agrandar los espacios, principalmente el escenario.⁴³ El peso político del profesor Enrique Olivares Santana y algunos de sus colaboradores se hizo sentir de una manera decisiva, como consta en el encabezado y subtítulos de una nota: “Ayudará el gobierno federal a restaurar el Teatro Morelos. Adolfo López Mateos ofreció al gobernador asistir al cincuentenario de la Convención de Aguascalientes. Recibió el Primer Mandatario al Patronato de la Cultura”.⁴⁴

En esa ocasión el presidente concedió audiencia a la comisión con el propósito de intercambiar impresiones sobre la conmemoración del cincuentenario de la Convención Revolucionaria de 1914. La comisión aprovechó para presentar a la consideración

[...] del Jefe del Ejecutivo un proyecto de restauración del Teatro Morelos, recinto que fue escenario de aquel histórico suceso.

El Primer Mandatario ofreció que el gobierno federal cooperará a la realización de dichos trabajos y

didias humanas que lamentar. Esto alarmó a algunas personas solicitando que las autoridades pusieran de inmediato cartas en el asunto, pero ante la indiferencia del gobierno estatal se pidió ayuda a los clubes de la ciudad: Rotario, Club de Leones, Sembradores de Amistad y 20-30 con el propósito de que ellos aportaran los dos millones de pesos que se requerían para la restauración del inmueble. No hubo respuesta de parte de dichos clubes. En el penúltimo informe del gobernador Ortega Douglas dijo que se daría mantenimiento al recinto y que se harían algunas reparaciones, pero no se hizo lo uno ni lo otro.

⁴³ *El Sol del Centro*, 8 de diciembre de 1962; *El Heraldo*, 8 de diciembre de 1962 y 7 de abril de 1963.

⁴⁴ *El Heraldo*, 26 de junio de 1963.

ofreció visitar el estado en octubre del año próximo fecha en que se llevará a cabo la conmemoración.⁴⁵

Enrique Olivares Santana, diestro en materia política, declaró a la prensa local la oportunidad que se avecinaba para la entidad (y a mediano plazo para él mismo), ya que:

[...] la visita del Presidente López Mateos y los miembros de su gabinete convertirán a Aguascalientes en tribuna nacional desde la cual se hará un balance de los logros obtenidos por México durante los regímenes de la Revolución y lo que aún falta por hacer. La conmemoración en esos términos convertiría a nuestra ciudad, también, en un punto de interés nacional y de ello algunos beneficios podrán lograrse en beneficio de nuestro pequeño estado.⁴⁶

A mediados de 1963 el Teatro Morelos cumpliría 78 años, al cabo de los cuales estaba en ruinas y amenazaba con derrumbarse. Así lo manifestaban no sólo sus apolilladas y podridas vigas de madera que sostenían el techo, sino también los huecos y rasgaduras de su plafón o manteado; las fisuras con goteras en sus paredes y techos; las pésimas condiciones en que se encontraban la duela, tanto del lunetario como la de los entresijos, al grado de que se cimbraba al momento de pisarla; y, finalmente, el estado que lucía el mobiliario: destruido y en algunos casos reducido a un montón de tablas.⁴⁷

Declarado monumento histórico por la legislatura local en junio de 1963

Poco después la prensa local hablaba de que por fin se iniciarían las obras materiales para rescatar de la ruina esa “joya histórica”. El 10 de junio de 1963 la

⁴⁵ *El Sol del Centro*, 27 de julio de 1963.

⁴⁶ *Ibidem*, 8 de julio de 1963.

⁴⁷ *El Heraldo*, 28 de mayo de 1963.

XLV Legislatura del Estado Libre y Soberano de Aguascalientes, en nombre del Pueblo, decreta: ARTICULO 1º.- Se declara que tiene el carácter de monumento histórico el Teatro Morelos de la Capital del Estado de Aguascalientes, recinto en el que se celebró a partir del día 10 de octubre de 1914, la Convención de Aguascalientes.

Esta importante iniciativa, propuesta por los diputados Anselmo Ocón Adame y Vicente Ventura Trinidad, presidente y secretario de la Legislatura, respectivamente, fue suscrita por el gobernador constitucional, el profesor Enrique Olivares Santana, como decreto número 18 para su impresión, publicación y difusión.⁴⁸

Por su parte, un diario local subrayó que la iniciativa del decreto se hizo con el propósito no explícito de conservar el edificio, guardando su original fisonomía y pugnar por su pronta restauración.⁴⁹ Declarar Monumento Histórico al Teatro Morelos fue el primer paso. Paulatinamente se darían otros para salvarlo y remodelarlo, de modo que había que tenerlo listo en octubre de 1964 con motivo de la conmemoración del cincuentenario de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes.

Los trabajos de remodelación arrancaron oficialmente en octubre y se anunció que durarían menos de un año, esto es, se estimó que quedaría terminado para convertirse en el recinto donde se conmemoraría el cincuentenario de la Convención de Aguascalientes, en octubre de 1964. Previamente se procedió a una “desinfección general para acabar con las ratas, pulgas y otros bichos que abundan en el interior del antiguo coliseo”.⁵⁰ Así lo consignó el diario *El Sol del Centro* con un dibujo del cartonista local Berumen, en el que una rata anciana y gorda,

⁴⁸ *Periódico Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional del Estado*, Aguascalientes, t. XXVII, núm. 25, 23 de junio de 1963, p. 1.

⁴⁹ *El Sol del Centro*, 11 de junio de 1963.

⁵⁰ *Ibidem*, 22 de octubre de 1963.

que porta anteojos y mira desconsolada hacia el escenario, se queja y dice a una más joven que trepa un palco: “[...] las buenas compañías que vi desfilar por este Teatro y ahora, allá afuera, tener que conformarnos con esas cursis telenovelas”.⁵¹

Con un ritmo lento, pero sostenido, se fue avanzando con la remodelación. A mediados de febrero de 1964 el trabajo cobró gran intensidad con 1 400 000 pesos que el gobierno federal liberó, mismos que entregó al presidente del Patronato de la Cultura Aguascalentense, Nazario Ortiz Garza, que en coordinación con la Dirección de Planeación del gobierno del estado y el arquitecto, acelerarían los trabajos, y de esa manera tenerlos listos para el mes de octubre.⁵² El presidente López Mateos comisionó la dirección general y supervisión de las obras de restauración al prestigioso arquitecto Roberto Álvarez Espinosa,⁵³ a quien se le facilitó una serie de “gráficas del teatro tal y como se encontraba en la época de la Convención”;⁵⁴ además, el arquitecto de la localidad Francisco Aguayo Mora, director de

⁵¹ *Ibidem*, 18 de octubre de 1963.

⁵² *El Heraldó*, 17 de febrero de 1964. El expediente 656 del fondo Poder Ejecutivo, localizado en el asea, clasificación VIII-H, ramo Educación, contiene una relación de gastos (ingresos y egresos) de la reconstrucción del Teatro Morelos por 1,169,273.33 pesos, y la construcción del Museo Histórico en la ex hacienda de Pabellón, por un monto de 276 100.44 pesos, enviados por Francisco Aguirre, tesorero del Patronato de la Cultura Aguascalentense, al licenciado Felipe Reynoso Jiménez, secretario general de Gobierno. Contiene relación de aportaciones de algunos particulares: varios de ellos miembros del Patronato: Francisco Aguirre, Nazario Ortiz Garza, Filemón Alonso, del licenciado Miguel Alemán; así como de los gobiernos estatal y federal, intereses devengados en los bancos de Comercio y Nacional de México; las partidas semanales entregadas al arquitecto Francisco Aguayo del 26 de octubre de 1963 al 25 de septiembre de 1964; relación de gastos pormenorizados en la construcción del Museo Histórico de la ex hacienda de Pabellón hasta el 22 de septiembre.

⁵³ Roberto Álvarez Espinosa era catedrático de la UNAM, colaborador en algunas obras del famoso arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y reconocido en Aguascalientes por ser el realizador de los primeros centros escolares edificados durante la administración del gobernador Jesús M. Rodríguez, entre 1944 y 1950.

⁵⁴ *El Sol del Centro*, 8 de julio de 1963.

Planeación del gobierno de Aguascalientes, fue el encargado de dar seguimiento a las labores y ejecutarlas en ausencia de Álvarez Espinosa.

El Teatro Morelos fue prácticamente semidemolido y reconstruido. Con el apoyo de la “ingeniería moderna” todo fue desmantelado y vuelto a levantar con nuevos y más duraderos materiales de construcción; tal fue el caso del escenario, los entresijos, los palcos, la galería, etcétera. El buen estado de conservación de la fachada permitió que sólo requiriera limpieza y reposición de algunas piezas. Se tuvo especial cuidado para que su fisonomía original no fuera alterada, aunque las modificaciones pertinentes se harían con el propósito de ofrecer mayor comodidad al público; en repetidas ocasiones se aseguró que “el proyecto de restauración es de tal manera noble que conservará todas las características del viejo Coliseo y propiciará el impulso a los acontecimientos culturales y artísticos de que fue también asiento en épocas pasadas”.⁵⁵

En resumen, las obras de restauración, reconstrucción y remodelación fueron las siguientes: en el exterior se repusieron las losas que con el paso de los años lucían deterioradas y carcomidas; la “vieja cantera de la fachada ha sido raspada, presentando un aspecto nuevo”. El interior sufrió los cambios más notables, ya que con el fin de ampliar el escenario a sus dimensiones originales el lunetario tuvo que ser reducido, causando que la boca del escenario quedara hacia afuera; asimismo muestra un arco escarzano con molduras y figuras de yeso como elementos decorativos, sostenido por un entablamento y flanqueado por dos enormes co-

⁵⁵ *Ibidem*, 15 de marzo de 1964. El periodista Mario Mora Barba eventualmente publicaba, por partes, aspectos históricos del Teatro Morelos desde su fundación, artistas, compañías y obras que se presentaron en los primeros años, algún episodio de la Convención, etcétera, trabajo que debió integrar para someterlo a concurso en el Certamen Literario de la Feria Nacional de San Marcos en abril de 1964, resultando triunfador. Véase una foto en la que Mora Barba recibe el premio de manos de la Reina de la Feria, SGM Yolanda I., en *El Sol del Centro*, 25 de abril de 1964.

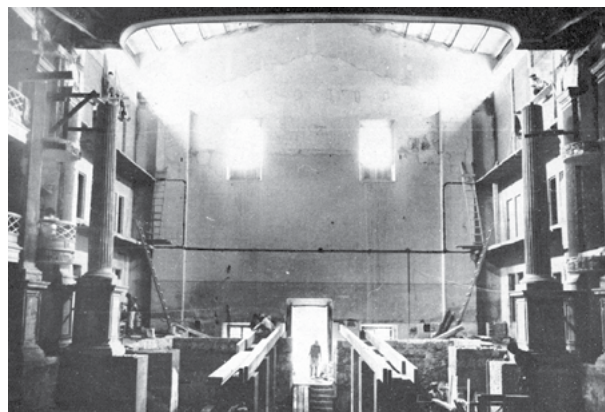


Figura 5. Obras de remodelación en el escenario del Teatro Morelos. 50 Aniversario de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes, Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1964.

lumnas neoclásicas con capiteles dóricos sobre un dado, en colores dorado sobre blanco que dotan de gracia, fuerza y sencillez al espacio; “los entresijos de las localidades de palcos primeros y segundos y galerías, que eran de madera, han sido substituidos por concreto, se hicieron las instalaciones eléctricas [...]” nuevas, como algunos muros y trabajo de carpintería en butacas y barandales;⁵⁶ el techo se construyó con estructura de hierro, con piezas metálicas traídas de Guadalajara; y una serie de ornamentos y esculturas en yeso, obra del artesano Epigmenio González,⁵⁷ que dignificaron su interior tanto en la parte superior del marco de la boca del escenario como en el renovado techo del edificio, al centro del lunetario, alrededor del enorme candil, a manera de círculos concéntricos unidos por ocho rayos formando otros tantos gajos; todo en color dorado y algunos vivos en rojo sobre fondo blanco.

A marchas forzadas fueron renovadas butacas, barandales y otras piezas de madera que se encon-

⁵⁶ *El Heraldo*, 23 de noviembre de 1963; *El Sol del Centro*, 8 de abril de 1964.

⁵⁷ De acuerdo con *El Heraldo*, 30 de abril de 1964, “Don Epigmenio González, a sus 84 años trabaja sin descanso en adornos para decorar el Teatro Morelos”; el señor González, nacido en 1884, explica la nota, “recibió las enseñanzas de expertos decoradores italianos, franceses y catalanes, que eran quienes tenían a su cargo el decorado en yeso de las casas propiedad de la aristocracia de la época porfiriana”.



Figura 6. La remodelación del Teatro Morelos fue integral. 50 Aniversario de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes, Aguascalientes, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1964.

traban inservibles, a la par que se avanzaba en el trabajo de:

[...] las localidades de luneta, palcos primeros, segundos y galería, de modo que estén iguales a las condiciones que tenían en la época de la Convención Revolucionaria de 1914, en la que salió electo primer mandatario de la Nación el general Eulalio Gutiérrez, que antes fungía como gobernador y comandante de la zona militar del estado de San Luis Potosí.⁵⁸

Además de lo anterior, se rehabilitaron seis camerinos y construyeron otros tantos con su servicio sanitario. Se demolió la caseta

[...] en donde existían los aparatos de proyección cinematográfica, pues aparte de que es antiestética, ya no tiene ninguna razón para que se deje, en virtud de que Teatro Morelos el salón aludido no volverá a servir para esa clase de espectáculos pues solamente se ofrecerá dedicará para compañías de drama y comedia, conciertos sinfónicos y otros de igual altura.⁵⁹

Para los primeros días de octubre de 1964 las obras aún no estaban terminadas; así lo advertía el

⁵⁸ *Ibidem*, 12 de marzo de 1964.

⁵⁹ *Ibidem*, 20 de septiembre de 1963.

periódico *El Sol del Centro*: “desde hace varias semanas se viene trabajando en tres turnos, las 24 horas del día, a fin de aprovechar al máximo el tiempo disponible para dar cima a las obras [...] A toda prisa se construye el foro y se procede a concluir los detalles”.⁶⁰

Una semana después el Teatro Morelos fue reinaugurado por el presidente Adolfo López Mateos, y así encabezó la ceremonia conmemorativa del cincuentenario de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes, la cual sería su última visita presidencial antes de dejar el mando a Gustavo Díaz Ordaz.

En pos de la legitimidad. Nuevamente declarado monumento histórico nacional el 30 de marzo de 1993

A finales de marzo de 1993 se reunió en la ciudad de Aguascalientes toda la “Familia Revolucionaria”: el presidente de la República, los miembros de su gabinete, los gobernadores de todos los estados del país, los integrantes del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional, diversos funcionarios federales y más de 2000 delegados, con el propósito primordial de realizar la XVI Asamblea Nacional del tricolor, supuestamente atender a las bases, así como reformar la estructura y documentos fundamentales a las nuevas necesidades del país.⁶¹

El entonces gobernador de la entidad sede, licenciado Otto Granados Roldán (1992-1998), aprovechó la ocasión para que el presidente Carlos Salinas de Gortari declarara monumento histórico al Teatro Morelos, no obstante que desde junio de 1963 la legislatura local ya lo había hecho.

En efecto, Salinas de Gortari, “en la Residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la Ciudad de Méxi-

⁶⁰ *El Sol del Centro*, 3 de octubre de 1964.

⁶¹ Véase los diarios locales *El Hidrocálido*, *El Sol del Centro* y *El Heraldito*, entre el 26 de marzo y el 1 de abril de 1993.

co, Distrito Federal, a los veintinueve días del mes de marzo de mil novecientos noventa y tres”, decretó monumento histórico al Teatro Morelos porque “fue el lugar donde se llevó a cabo la histórica reunión llamada Soberana Convención de Aguascalientes, además de ser una construcción de carácter civil público de gran relevancia dentro del contexto del Centro Histórico de la Ciudad”.⁶²

En los considerandos se anotaron las razones más importantes: por haber sido “[...] construido entre 1882 y 1885 por el Ingeniero José Noriega, quien también realizó el Teatro Juárez de Guanajuato, y el de la Paz de San Luis Potosí”; por haber sido declarado en numerosas ocasiones “[...] por el H. Congreso del Estado como recinto oficial para las transmisiones de poder y los informes de los Gobernadores del Estado”; por haber fungido como el “foro cultural más importante del Estado de Aguascalientes por más de un siglo [ya que] fue el lugar en que ilustres artistas mexicanos tales como Alfonso Esparza Oteo y Manuel M. Ponce dieron a conocer sus primeras obras”; y sobre todo porque:

[...] del 10 de octubre al 9 de noviembre de 1914 sesionó en dicho inmueble la Soberana Convención de Aguascalientes dentro de cuyos objetivos se encontraba el de unificar el criterio revolucionario para determinar las bases y orientación del nuevo gobierno de la República, el cual debía realizar los ideales de la Revolución.⁶³

Por su parte un periódico local apuntó, a propósito de la declaración, que se hacía por ser:

[...] parte integral de la historia del patrimonio político de Aguascalientes, [en virtud de que] a partir del

⁶² Tomado del portal de Internet del *Diario Oficial de la Federación*, en [http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4726627&fecha=30/03/1993]; consultado el 6 de agosto de 2015.

⁶³ *Idem*.



Figura 7. Conmemoración del 75 aniversario de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes. Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Fondo Miguel Ángel Barberena Vega.

10 de octubre de 1914 sesionó en este inmueble la Soberana Convención Revolucionaria cuyo objetivo esencial era unificar y fortalecer la línea política que determinaría las bases y orientaciones del nuevo gobierno para realizar los ideales de la Revolución [y] porque fue el escenario de uno de los momentos más trascendentales de la revolución mexicana.⁶⁴

Antes de la ceremonia de develación de la placa conmemorativa subió al proscenio del teatro la elite política del priismo con el propósito de que les fuese tomada una fotografía. Aprovechando la ocasión, posiblemente fue Granados Roldán (director de Comunicación Social de la Presidencia de la República en 1989, año en que se conmemoró el 75 aniversario de la Convención), quien acompañando a Salinas de Gortari en los citados festejos, tuvo la ocurrencia de que la “Familia Revolucionaria” del CEN del PRI de 1993 posaran a imagen y semejanza de los delegados de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes de 1914.⁶⁵

⁶⁴ Leyenda inscrita en la placa conmemorativa colocada en el mezanine de la entrada del museo de sitio, a la altura de palcos segundos, letras doradas en relieve sobre fondo negro y mayúsculas.

⁶⁵ Una fotografía alusiva en que aparecen, de izquierda a derecha, Miguel Ángel Barberena Vega, Carlos Salinas de Gortari y Otto Granados Roldán, en *La Soberana Convención Revolucionaria...*, p. 11. En la fotografías de 1914, autoría de Carlos Muñana y Agustín Víctor Casasola, figuran los delegados carrancistas y villistas presentes (sin zapatistas ya que aún no habían sido invi-

En pos de la legitimidad, la fotografía no deja lugar a dudas en el remedo de poses y actitudes. Es evidente la intención, por parte de los asambleístas del CEN del PRI de 1993, de imitar y querer parecerse a los revolucionarios de 1914.⁶⁶ Hacia la izquierda del Ejecutivo federal —que firma documentos relativos probablemente al decreto de declaración del teatro como monumento histórico— destaca la foto en que el general Álvaro Obregón suscribe la bandera convencionista.⁶⁷ Quizá Salinas de Gortari se sentía identificado en espíritu con la astucia, habilidad política e inteligencia del divisionario sonoreense, quien también tuvo que librar una serie de escollos para llegar a la Presidencia. Pudo haber escogido las fotos de Felipe Ángeles o Eduardo Hay firmando la bandera, pero optó por Obregón. Pudieron escoger otra foto muy parecida de otro momento solemne, cuando Eulalio Gutiérrez fue nombrado Presidente Provisional y ya estaban los zapatistas, pero seleccionaron la de la declaración de la soberanía; quizá Salinas de Gortari no simpatizaba con el elemento campesino de la Revolución Mexicana.

El encuadre y composición de los distintos elementos en la fotografía de 1993 que recurre a fotos del pasado revolucionario del periodo de la Convención, apela a la institucionalización de la figura mitificada de la “Familia Revolucionaria” en una extrapolación que busca identificar el presente con el pasado.

tados), cuando la Convención se declaró el poder supremo de la Revolución: Lucio Blanco, Ramón F. Iturbe, José Inocente Lugo, David G. Berlanga, Eulalio Gutiérrez, Eugenio Aguirre Benavides, Vito Alessio Robles, Álvaro Obregón, Samuel de los Santos, Pánfilo Natera, José Isabel Robles, Antonio I. Villarreal, Eduardo Hay, Marciano González, Manuel Chao, Felipe Ángeles y otros.

⁶⁶ Agradecemos a Enrique Rodríguez Varela el habernos facilitado la fotografía tomada ese 30 de marzo de 1993. Una foto similar, publicada en *El Sol del Centro*, el 31 de marzo de 1993.

⁶⁷ Obregón firmando la bandera convencionista, tomada tanto por Carlos Muñana como por Agustín Víctor Casasola, publicadas inicialmente en *El Liberal* el 16 de octubre de 1914, y *La Ilustración Semanal*, tres días después, respectivamente.



Figura 8. “La Familia Revolucionaria” emulando a los delegados convencionistas de 1914. Colección particular de Enrique Rodríguez Varela.

Y es que Carlos Salinas de Gortari buscaba, con su ambición desmedida y megalomanía, pasar a los anales de la historia nacional como un gran personaje revolucionario. El periodista Carlos Acosta Córdova nos dice:

En todos sus actos, en todas sus acciones, vi a un Salinas siempre con ganas de ser, de estar siempre presente en la memoria de los mexicanos, de pasar a la historia. No por nada modificó en 1992 los libros de texto gratuito para suprimir pasajes de la historia patria e incluirse él mismo como el hombre que hizo posible que México entrara a la democracia y que puso al país en el rumbo de la modernización.

[...] [Deseaba ser] uno de los presidentes más recordados por los mexicanos, al lado, por supuesto, de hombres de la talla de Porfirio Díaz, Benito Juárez y Lázaro Cárdenas del Río. Fue siempre un hombre en busca de trascendencia y de imagen.⁶⁸

En la primavera de 1993 el gobierno de Carlos Salinas de Gortari estaba fuerte y consolidado. No obstante, seguía buscando tanto en las secuelas de la conmemoración del 75 aniversario de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes y la declaración del Teatro Morelos como monumento histórico, la legitimidad que no había logrado en

⁶⁸ Carlos Acosta Córdova, “Yo, el más grande”, *op. cit.*, p.42.

las urnas. A pesar de esos intentos, el final de la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional, supuesto heredero de la Revolución Mexicana, parecía que se acercaba. El 1 de enero de 1994 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) declaró la guerra al neoliberalismo y al gobierno de Salinas, poniendo al régimen en graves predicamentos.

A manera de conclusión

El Teatro Morelos es sin duda un edificio de carácter civil muy importante del centro de la ciudad de Aguascalientes. Su relevancia radica en que es un inmueble de finales del siglo XIX edificado por el notable ingeniero José Noriega, es un espacio donde se han representado no sólo obras teatrales y de esparcimiento, sino que ha tenido múltiples usos e impactos de carácter sociocultural (sala de proyecciones cinematográficas y festivales de diferente índole) y político (recinto oficial del congreso y tomas de posesión).

Con motivo de haber sido sede de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes de 1914 fue declarado monumento histórico en 1963 por el Congreso local y en 1993 por el Ejecutivo federal, con lo que adquirió un doble significado.

El Teatro Morelos también ha sido pretexto para su uso político por parte de la clase dirigente del país. A mediados del mes de octubre de 1964 el teatro fue reinaugurado por el presidente Adolfo López Mateos. Fue así que, aprovechando el cincuentenario de la Convención, las autoridades restauraron el teatro Morelos y le dieron un nuevo impulso a la cultura de Aguascalientes. También en 1989, con mo-

tivo del 75 aniversario de la Convención, el gobierno del estado le hizo mejoras mínimas para tenerlo acondicionado para el evento que fue presidido por el presidente Carlos Salinas de Gortari, quien años después lo declaró monumento histórico, además de que fue un instrumento de legitimación política.

Por lo demás, el decreto de marzo de 1993 se dio en el marco del Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994, instrumentado por el presidente Salinas de Gortari, quien declaró el inmueble: “[...] Monumento Histórico con el propósito de lograr su conservación por ser el escenario de uno de los momentos más trascendentales del proceso histórico conocido como la Revolución Mexicana; y una parte integral de la historia de la ciudad y el Estado de Aguascalientes”.

Por ello, en el artículo 2o. de dicho decreto se especificó: “Queda bajo la competencia del Instituto Nacional de Antropología e Historia vigilar el cumplimiento de lo dispuesto por la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972”; y en el 5o. se aclaró:

La Comisión Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural podrá, en los términos del Acuerdo Presidencial que la crea, apoyar y auxiliar al Instituto Nacional de Antropología e Historia en el cumplimiento de lo previsto en este Decreto, y hará del conocimiento de las autoridades competentes cualquier situación que ponga en peligro el inmueble a que se refiere el presente ordenamiento.⁶⁹

Los autores de este artículo hacemos votos porque así sea.



⁶⁹ Tomado del portal de Internet del *Diario Oficial de la Federación*, en [http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4726627&fecha=30/03/1993]; consultado el 6 de agosto de 2015.

El centro histórico decretado en la ciudad de Aguascalientes

En el campo de la legislación del patrimonio cultural en México resulta todo un reto el intento de actualizar las leyes, debido a que las connotaciones macroeconómicas y las condiciones de desarrollo actual no coadyuvan a establecer pautas para conservarlo. Las diversas entidades gubernamentales han realizado esfuerzos por fundamentar decretos, como el promulgado en 1990, el cual tuvo efectos positivos en los monumentos del centro histórico de Aguascalientes. A pesar de esto, se observa que existe arquitectura valiosa que quedó fuera de la zona protegida, ocasionando una pérdida acelerada del patrimonio. Es conveniente razonar si dicho decreto es realmente vigente, así como realizar selecciones más asertivas de edificios, considerando los valores como “piedra clave” y abordando nuevas categorías internacionales en la conservación del patrimonio.

Palabras clave: declaratoria, arquitectura, urbanismo, historia, conservación.

Updating the laws in the field of legislation on cultural patrimony in Mexico is a challenge. Macroeconomic conditions and current developmental conditions do not contribute to establishing guidelines to preserve cultural heritage. Diverse governmental entities have made an effort to establish decrees, such as the one issued in 1990, which had positive effects on monuments in the downtown historic center of Aguascalientes. Nevertheless, valuable buildings beyond the limits of the protected zone are undergoing accelerated deterioration and loss. It is worth reassessing whether this decree truly addresses current threats to patrimony and to carry out a more assertive selection of buildings, taking into account values such as “keystone” (or landmark) and new international categories in the preservation of patrimony.

Keywords: decree, architecture, urbanism, history, preservation.

Los pros y contras de la Declaratoria

En el campo de la legislación del patrimonio cultural en México resulta todo un reto el intento de actualizar las leyes. Uno de los principales causales a esta aseveración es la complejidad del sistema neoliberal vigente. Es decir, las connotaciones macroeconómicas y las condiciones de desarrollo no coadyuvan a establecer pautas para conservar —en forma sustancial— el patrimonio edificado. Sin embargo, los esfuerzos en esta competencia que realizan entidades como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) resultan valiosos. De hecho, es impensable la realidad del patrimonio edificado sin la existencia de estas entidades gubernamentales. Me refiero principalmente al esfuerzo de realizar y fundamentar decretos para proteger monumentos y zonas históricas, aunado a la aplicación constante de las normativas implícitas. Así, el decreto promulgado en 1990 para proteger una zona declarada en el centro histórico de Aguascalientes ha tenido beneficios palpables para su conservación. Después de 25 años de la publicación de esta Declaratoria los edificios significativos permanecen a través del tiempo. Desde luego resultan normales los deterioros que erosionan algunos monumentos, pero se debe reco-

* Departamento de Diseño del Hábitat, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

nocer que el resultado de la publicación de la Declaratoria tuvo efectos positivos en los monumentos seleccionados.

El método utilizado para delimitar las zonas decretadas a nivel nacional contempló principalmente una selección de edificios valiosos, pero es útil recapitular que el tramo cronológico desde la emisión de dicha legislación hasta hoy es amplio y los aspectos socioculturales valorativos han cambiado. En la Declaratoria de Aguascalientes se observa que existen edificios valiosos que quedaron fuera de la zona establecida. Es el caso de los templos de San Antonio, San Diego, Guadalupe y San José. Esto naturalmente tiene implicaciones jurídicas en la protección legal de dichos monumentos. Sin embargo, bajo la lupa de un supuesto generalizado, nadie se atrevería a demoler o dañar dichos edificios.

A pesar de esto, un gran acierto fue que la calle Venustiano Carranza quedó contenida dentro de la zona decretada. Esta calle, que comunica el centro fundacional de la ciudad de Aguascalientes con el Jardín de San Marcos, otrora el barrio que albergaba a los grupos tlaxcaltecas —para entonces establecidos en una zona marginal—, contiene la más alta concentración de monumentos históricos de la ciudad. Calle que enfatiza con una axialidad magistral el afamado Jardín de San Marcos. Me atrevo a aseverar que si las otras calles del centro de la ciudad tuviesen la tipología de la mayoría de las edificaciones históricas de la calle Carranza (véase la zona con mayor volumen de monumentos en la figura 1), no cabe duda que el centro histórico de Aguascalientes estaría considerado como Patrimonio de la Humanidad. Pero la realidad es otra... En forma tardía se establecieron fundamentos jurídicos para proteger eficazmente el patrimonio en la segunda mitad del siglo xx. Aunado a las posturas de renovación sobre las poca "o nula" oposición conservadora. En este punto pudiésemos preguntarnos cómo es que las ciudades importantes circundantes a Aguas-

calientes —como Zacatecas, Guanajuato o San Luis Potosí— conservan su patrimonio en forma más eficaz, en términos cuantitativos.¹ Quizás este cuestionamiento pudiese dar explicaciones desde la sociología urbana, o desde el punto de vista de los problemas del desarrollo. Lo cierto es que los centros mineros desde el siglo xvi contaban con mejores flujos económicos, y finalmente esta situación se veía reflejada en su arquitectura. Otro punto de vista es el crecimiento urbano que tuvo la ciudad de Aguascalientes en comparación con las ciudades mineras. En realidad los factores de pérdida del patrimonio son muchos, y lo cierto es que, según investigaciones fundamentadas² de quien escribe estas líneas, en relación a la arquitectura habitable en el periodo desde el levantamiento gráfico-urbano realizado por el geógrafo Isidoro Epstein en 1855 hasta finales del siglo xx, contábamos con sólo 20.83% del total de los edificios indicados en su plano. Pero la pérdida no ha sido precisamente de edificios seleccionados en el decreto, sino en su contexto. Esto lleva a pensar en el aislamiento cada vez mayor de los íconos históricos de lenguajes estéticos estables —construidos en la época virreinal— por la inclusión de nuevas arquitecturas en su entorno.

Existen dos aspectos que regularmente se precisan en las escuelas de conservación mexicana, esto es, la diferencia entre los conceptos de patrimonio histórico y patrimonio artístico. Vale la pena recordar —aunque muchos de nuestros lectores ya lo saben— que en términos temporales la arquitectura considerada como patrimonio histórico es aquella arquitectura valiosa desde el estable-

¹ Según el INAH Aguascalientes, como entidad federativa en el año 2014 contaba con 1 160 monumentos, Zacatecas con 3 448, Guanajuato con 6 619 y San Luis Potosí con 9 059, los cuales se concentran en gran medida en sus ciudades capitales. Datos estadísticos obtenidos de la CNMH-INAH.

² Véase Alejandro Acosta Collazo, "Requiem por un Centro Histórico: el patrimonio en ciernes en Aguascalientes", en *Investigación y Ciencia*, núm. 50, año 18, Aguascalientes, México, septiembre-diciembre de 2010, pp. 16-23.

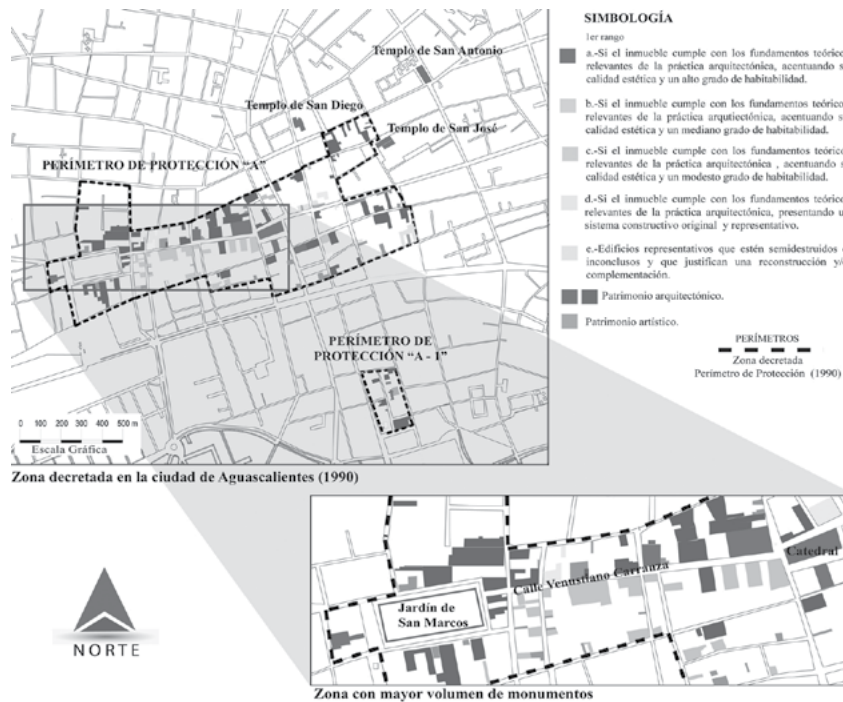


Figura 1. Zona de monumentos en Aguascalientes y concentración de patrimonio edificado en la calle Venustiano Carranza. Dibujos elaborados por Raúl Alejandro Padilla Cruz y Alejandro Acosta Collazo, agosto de 2015.

cimiento de la cultura española en México hasta el año de 1900. Asimismo, el patrimonio artístico es aquella arquitectura valiosa protegida por el INBA, pero referida al siglo xx. La entidad que cataloga y protege al patrimonio histórico es el INAH. Las declaratorias de zonas de monumentos históricos las gestiona y promueve esta institución. Pues bien, basados en estos fundamentos se pueden detectar edificios en zonas de monumentos y determinar —por medio de información archivística— sus periodos de edificación. Para los interesados en catalogar y realizar investigaciones urbanas en la línea de patrimonio, este método puede ser un interesante punto de partida, pues considero que para realizar estudios precisos del patrimonio edificado debe abordarse en primer término la identificación del continente y del contenido específico. Así, para los fines de este escrito se elaboró un plano de la zona de monumentos decretada de la ciudad de Aguascalientes, indicando los edificios considerados como patrimonio histórico y patri-

monio artístico (figura 1). Esto implicó retomar la delimitación geográfica establecida en la Declaratoria³ de 1990, la cual indica sólo planos manzaneros, y utilizar fuentes documentales de archivo histórico, aunado al reconocimiento gráfico y visual de su arquitectura. También establecí rangos indicando elementos valorativos y una breve explicación de su clasificación.

La cuestión ahora, después de 25 años y una pérdida de patrimonio acelerada, es disertar si el decreto es vigente y si es un instrumento oportuno para evitar las alteraciones del patrimonio a la luz de la segunda década del siglo xxi. En principio la respuesta es negativa. Sin embargo, no se trata de acentuar descalificaciones a una noble institución como el INAH, sino coadyuvar en términos metodológicos a resolver el problema del abandono cultural y literal del centro histórico.

³ Para el reconocimiento del perímetro decretado en delimitación de la figura 1 se tomó como base el mapa respectivo publicado por la CNMH-INAH, disponible en [<http://www.monumentos-historicos.inah.gob.mx/index.php>].

Una nueva propuesta de delimitación

En la discusión de premisas y renovaciones teóricas sobre la conservación, el tema de los valores es un asunto que no podemos perder de vista, mucho menos con la acentuada influencia neoliberal actual. El hecho es que los valores aplicados a la obra arquitectónica pueden ayudarnos a realizar selecciones más asertivas de los edificios que debemos agrupar para realizar delimitaciones de zonas de monumentos. El primer paso es evaluar rasgos de divisibilidad. Frondizi asevera que la altura de los valores es tanto mayor cuanto menos divisibles son.⁴ El asunto se torna más complejo en la ciudad de Aguascalientes por la pérdida tal que ha habido de patrimonio que hace irregular la identificación de arquitectura valiosa. Si bien el centro fundacional comprende más edificios históricos, a mayor distancia de dicho centro los monumentos disminuyen paulatinamente en cantidad. En la reflexión sobre esta problemática es posible proponer vías teóricas para establecer una nueva delimitación espacial que permita incluir una mayor cantidad de edificios históricos. El método propuesto en este escrito parte de fuentes histórico-geográficas de primera mano. En este caso el dibujo antiguo más preciso de la ciudad es el elaborado por Isidoro Epstein en 1855. La ventaja de este levantamiento es la confiabilidad de la fuente (Epstein) y que se indicaron a detalle los parámetros de las fincas construidas a mediados del siglo XIX. En un ejercicio previo a la elaboración de este escrito se realizó en forma digital un traslape entre este plano y el existente del año 2000 para indicar la pérdida de patrimonio. Cabe comentar que en forma paralela a la detección gráfica de la ubicación de fincas se utilizó el catálogo de monumentos del INAH, aunado a recorridos físicos a detalle *in situ*.

Es conveniente establecer nuevas delimitaciones debido a los cambios vertiginosos de los últi-

⁴ Risieri Frondizi, *¿Qué son los valores?*, México, FCE, 2001, p. 133.

mos años en el contexto del centro histórico de Aguascalientes. Por esta razón conviene establecer criterios para identificar los edificios más importantes en la zona. Bajo la perspectiva crítica de un análisis teórico e histórico, los templos principales gozan de un alto nivel valorativo, denominado como primer rango en este escrito, aunado a que cumplen con fundamentos teóricos relevantes de la práctica arquitectónica. En este caso se pueden mencionar la Catedral, el Conjunto de San Diego, San José, San Marcos, La Merced, el Santuario de Guadalupe y el Sagrario (figura 1). Asimismo se puede incluir el conjunto que alguna vez ocuparon las monjas de La Enseñanza (ahora Casa de la Cultura) y el Teatro Morelos. La manufactura en piedra de estos edificios es de primer nivel, además de contar con alto nivel estético y, por ende, un alto grado de habitabilidad lograda. Pero en este punto me gustaría destacar la importancia que tiene la categorización. Es evidente que los recursos para intervenir zonas históricas en México son escasos. Esta metodología permitiría coadyuvar en la toma de decisiones para intervenir ciertos edificios. Así, si existen problemas graves de conservación en estos monumentos, la decisión de restaurar algunas partes constitutivas de los mismos —o los monumentos completos— debe ser prioritaria en las agendas gubernamentales.

Continuando con la categorización, dentro del primer rango se puede catalogar el grado de habitabilidad, basado en una sólida teoría sobre la práctica arquitectónica, hasta llegar a edificios que hayan ameritado reconstrucciones justificadas. Aquí se puede considerar también al patrimonio artístico, el cual en apariencia resulta menos protegido, en términos legales, con respecto al patrimonio histórico. Cabe mencionar que el INBA ha realizado esfuerzos considerables en la fundamentación y gestión de nuevos decretos para proteger este tipo de arquitectura. También es necesario reconocer que en diversos



Figura 2. Nueva propuesta: delimitación del centro histórico de Aguascalientes. Dibujo elaborado por Raúl Alejandro Padilla Cruz y Alejandro Acosta Collazo; fotografías de Raúl Alejandro Padilla Cruz, agosto de 2015.

posgrados de México se realizan nuevas investigaciones que permiten justificar la conservación del patrimonio artístico edificado del siglo xx. También cabe mencionar que algunos edificios del movimiento moderno modificaron el paisaje tradicional con la sustitución de edificios antiguos. Sin embargo, algunos de los edificios de este movimiento resultan ser buenas obras de arquitectura. A pesar de que en los anales de la historia de la arquitectura se ha mencionado que algunos constructores se dedicaban a seguir la forma de edificar de otras geografías en sus momentos históricos, existen casos

simbólicos que consideraron rasgos de diseño del lugar preciso, siguiendo con esto en cierta manera *ilsenso del luogo*, como mencionan los italianos. Esto también se aplica al movimiento moderno del siglo xx a pesar de que la historiografía de la arquitectura insiste en agrupar constantemente este movimiento para su análisis.

Siguiendo el concepto de divisibilidad —mencionado en este escrito— el primer rango implica seleccionar la arquitectura más valiosa, en la cual es indiscutible su categorización. La identificación de valores en la arquitectura permite agrupar ele-

mentos que también representan un interés cultural, derivado de hechos históricos que han sucedido en ciertos lugares, como lo demuestra el segundo rango en la figura 2. Así, el hecho del evento llevado a cabo en el Teatro Morelos de la Soberana Convención Revolucionaria en 1914 incrementa el interés por conservar este edificio. Sin embargo, el Teatro Morelos se categoriza mejor por la calidad de la obra arquitectónica en el primer rango. Un ejemplo más claro del segundo rango es el lugar donde nació el eminente pintor Saturnino Efrén de Jesús Herrán en 1887. Si bien la finca original fue alterada, ahora permanece un edificio funcionalista del siglo xx.

El tercer rango se refiere a fachadas que quedaron como mudos testigos de lo que alguna vez fueron fincas completas. Este rango es un ejemplo de lo que sucede frecuentemente en los centros históricos de México, bajo el efecto del fenómeno de pérdida de patrimonio. Es decir, nos estamos conformando como sociedad con escenografías para el espacio público de lo que fueron valiosos conjuntos históricos originales y completos.

En todos los centros históricos de México encontramos ejemplos del cuarto rango, que se refiere a vestigios aislados de lugares valiosos. Pudiesen ser, por ejemplo, secciones de columnas, pilastras, restos de muros, cornisas, fuentes, portadas o piedras labradas incrustadas en edificios recientes. Aunado a lo anterior, también existen réplicas de fachadas que se colocan en lugares diferentes al original, que, aunque se ubican en el quinto rango, también merecen ser conservadas.

De la categorización anterior y su registro en el centro histórico de Aguascalientes surge una propuesta del que escribe estas líneas para realizar una nueva delimitación del centro histórico (figura 2), la cual incluye una ampliación a la zona decretada en 1990, incluyendo los edificios valiosos que habían quedado fuera, denominada

“Perímetro de protección A” (figura 1). Asimismo, se propone un “Perímetro B” (figura 2), que pudiese considerarse como una zona de amortiguamiento para la zona más antigua de la ciudad y una transición entre esta última y las zonas construidas posteriormente.

Conclusiones

La delimitación actual del centro histórico de Aguascalientes está restringida en alcances. A pesar de los esfuerzos gubernamentales por proteger legalmente cierta cantidad de edificios catalogados, existe arquitectura valiosa que requiere ser considerada en una nueva propuesta de delimitación. Si bien los grandes edificios del primer rango no corren peligro de demolición, la arquitectura habitacional y comercial del movimiento moderno no fue considerada en el Decreto de 1990. Existe la necesidad de ampliar el perímetro de protección (figura 2) para incluir las siguientes arquitecturas: el Conjunto de San Diego, San José y San Antonio —a pesar de que este último fue concluido a principios de siglo xx, su calidad es indiscutible—, incluyendo edificaciones valiosas del siglo xx. Cabe mencionar que San Antonio es un templo que prefiere la gente entre los otros edificios en el centro histórico, sea por belleza, por el arquitecto constructor (Refugio Reyes) o por la moda de las ceremonias religiosas, y que contiene un valor excepcional en la sociedad aguascalentense. Ciertamente la Catedral sigue conservando un alto valor sociocultural, por sus cualidades, que le otorga su condición de primacía religiosa en la entidad y por sus dimensiones habitables.

Se menciona también una propuesta de “Perímetro B” (figura 2) que incluye el templo del Sagrado Corazón, edificado en pleno siglo xx, el Santuario de Guadalupe y edificaciones valiosas del Barrio del Encino. El “Perímetro B” pudiese funcionar como zona de amortiguamiento para las nuevas construccio-



Figura 3. Aspecto de la antigua Casa Márquez en estado de abandono. Fotografía de Alejandro Acosta Collazo, febrero de 1997.

nes y remodelaciones en torno al centro fundacional de la ciudad.

Es preciso comentar que existen elementos valiosos en el tramo completo de la Avenida Francisco I. Madero y la calle Juan de Montoro. Sin embargo, se podrían proponer áreas complementarias específicas para ambas arterias viales. En el mismo caso se encuentra la Calzada Alameda (continuación hacia el oriente de la ciudad desde la calle Juan de Montoro). Cabe mencionar también la zona de patrimonio industrial de los antiguos talleres de ferrocarril, la cual requiere de un tratamiento especial de delimitación y conservación.

Respecto a las acciones concretas de conservación a partir de la publicación del Decreto de 1990, una de las más importantes —y que fungió como elemento de partida para las intervenciones en el centro fundacional de la ciudad— fue el inicio del Programa Revive en 1997, el cual promovió la recuperación de inmuebles catalogados, comenzando por dos edificios emblemáticos abandonados en ese momento: la Sociedad Mutualista de Empleados y la Casa Márquez. Estas intervenciones representaron un parteaguas en la conservación local y sirvieron de punto de partida que diversas administraciones municipales posteriores realizaron, con diferentes nombres: *Restaura* y *Revalora*, dependiendo del gobierno en turno. El edificio de la Sociedad Mutualista de Empleados no cobra



Figura 4. Trabajos de conservación de la Casa Márquez en el Programa Revive. Fotografía de Alejandro Acosta Collazo, noviembre de 1997.

la misma relevancia que la Casa Márquez por las alteraciones y modificaciones que sufrió el edificio durante los siglos XIX y XX. Para ilustrar el caso de la Casa Márquez, se puede observar el estado deprimente que presentaba a finales del siglo XX (figura 3).

La ubicación de la Casa Márquez en el centro histórico es privilegiada, pues se trata del enclave de la traza urbana primigenia de la ciudad española, siguiendo los principios de las leyes de Felipe II en el siglo XVI, aunado a que se ubica a un costado de la catedral y del antiguo fuerte de la traza original en damero.

El esfuerzo de las entidades gubernamentales por mejorar la imagen urbana comenzó a rendir frutos de aceptación ciudadana, no sólo por el intento de resolver un problema latente de pérdida de identidad cultural, sino por el cuidadoso esfuerzo de los interventores, bajo la supervisión del INAH, los cuales contemplaron realizar calas arqueológicas para determinar acabados y colores originales en la Casa Márquez. El resultado fue la recuperación de un inmueble fundamental en el catálogo de monumentos, basado en el Decreto de 1990 (figura 4).

Se asevera que el Decreto de 1990 resultó benéfico para la sociedad en general. Los programas de mejoramiento de imagen urbana optaron por seleccionar elementos de la zona decretada para cristalizar propuestas de conservación. A partir de dicho decreto los gobiernos en turno han mostrado

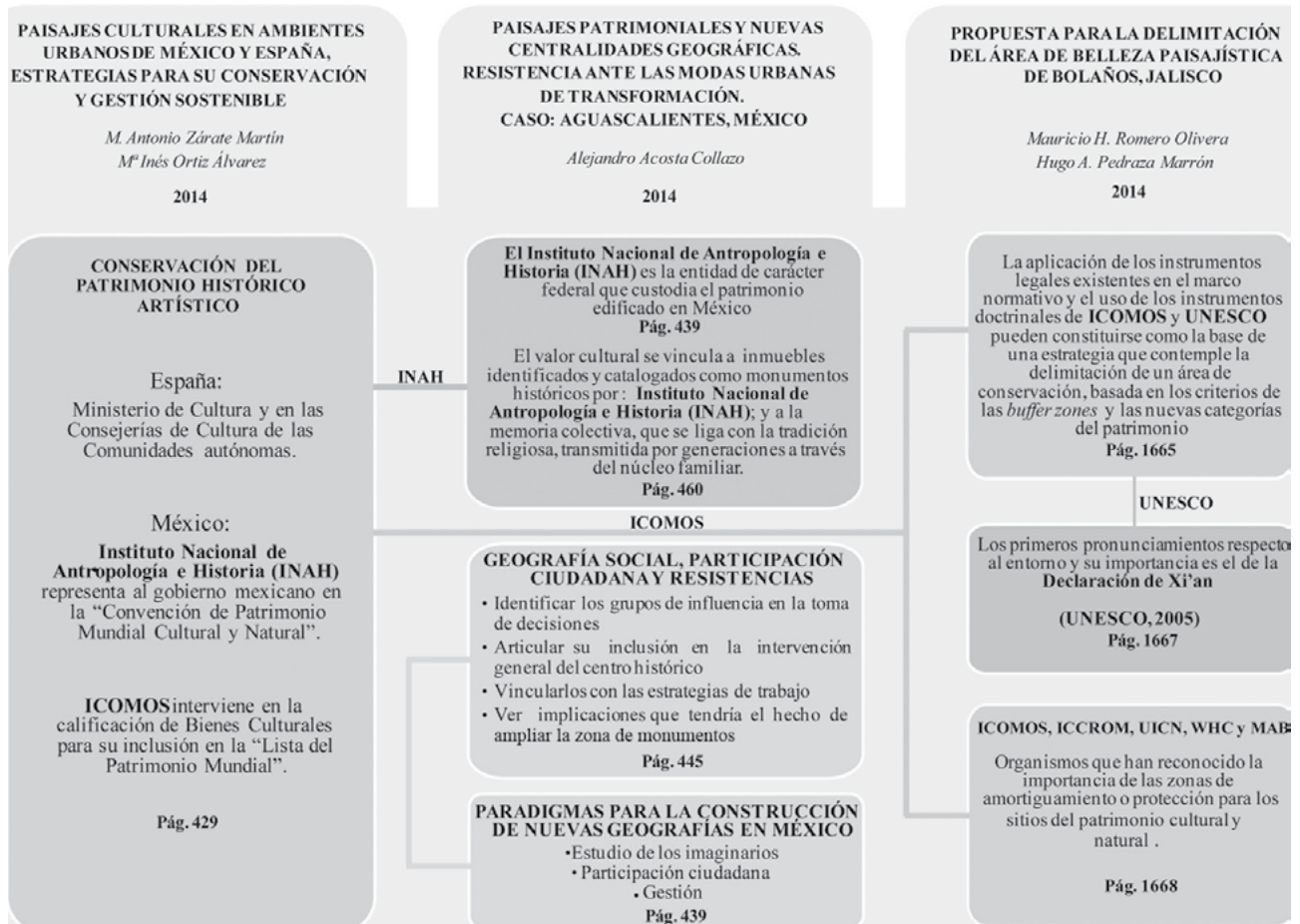


Figura 5. Grupo de Geografía de América Latina [AGEAL] (ed.), "Marco normativo, la conservación del patrimonio edificado y la geografía humana", VIII Congreso Internacional de Geografía de América Latina. Revisando paradigmas, creando alianzas, España, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 429, 439, 445, 460, 1665, 1667 y 1668. Esquema elaborado por Geraldine Guillén y Alejandro Acosta Collazo, octubre de 2015.

un gran interés por el centro histórico, buscando incluso dejar huella de su administración por medio de diversas acciones de recuperación. Al inicio del presente milenio se realizaron actividades de cambio de pavimento por piso pórvido, ocultamiento de instalaciones y limpieza de imagen visual.

Es conveniente considerar elementos contextuales que recientemente comienzan a razonarse en instituciones como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), esto es, elementos urbanos y naturales que se incluyen como parte de las zonas de monumentos, circunscribiendo términos como paisaje urbano histórico. Este nuevo concepto incluye

arquitectura contemporánea, naturaleza y la visión social que muchas veces queda fuera de las delimitaciones del patrimonio tangible. Realizando un análisis del discurso de fuentes recientes relacionadas con el tema —Zárate, Ortiz, Acosta, Romero, Pedraza (figura 5)—, observamos que la conservación de los paisajes edificados siguen normativas internacionales, nacionales y locales. Sin embargo las aportaciones recientes acerca del paisaje urbano histórico, que parten principalmente de la UNESCO, conllevan la inclusión integral del contexto artificial y natural en torno al patrimonio, posturas que aún no se han aplicado convenientemente en México.

Con estas nuevas perspectivas es necesario articular propuestas teóricas, además de las valorativas mencionadas líneas arriba, que vinculen el imaginario social del habitante y del visitante, del administrador de gobierno y de los expertos. Bajo esta visión se pueden utilizar métodos de estudio que permitan identificar posturas similares y antagónicas, que conlleven a resultados pertinentes sobre la conservación. Vargas Salguero menciona que las cosas producidas por el ser humano son cosas espiritualizadas. Son cosas que han cobrado

una nueva dimensión distinta de las que la explican como objeto inanimado: es la dimensión social.⁵ Dimensión que olvidamos en el tratamiento de zonas protegidas, pues la legislación vigente nos obliga a enfocarnos sólo a elementos concretos edificados y estables, olvidando estas posturas a la ciudad viva, la sustentabilidad, la visión antrópica, el espacio público, la geografía humana, las estratificaciones históricas edificadas –incluyendo su complejidad, los imaginarios y el trabajo colaborativo en la conservación.



⁵ Ramón Vargas Salguero, *Conceptos fundamentales de la práctica arquitectónica*, México, ESIA-IPN, Pre-Textos 9-10 (Sección de Estudios de Posgrado e Investigación), p. 122.

Riesgos de desastre en patrimonio edificado, políticas públicas y defensa ciudadana en Guatemala

El presente artículo destaca la necesidad de formulación y ejecución de políticas públicas y planes estratégicos, tanto a nivel nacional como local, para la gestión del riesgo de desastre en el patrimonio cultural edificado de la nación. Se inicia con una descripción de las consecuencias de desastres que han dejado huella en este patrimonio; y se resalta la relevancia de que exista una “cultura de prevención” ante el riesgo, que incluya la evaluación constante de la vulnerabilidad de las edificaciones; así como la organización y participación ciudadana para la “promoción y defensa” de este patrimonio. *Palabras clave:* riesgo de desastre, patrimonio cultural edificado, políticas públicas, promoción y defensa ciudadana.

This article highlights the need for the formulation and implementation of public policies and strategic plans, both on national and local levels, for disaster risk management in the nation's built cultural heritage. It starts with a description of the consequences of past disasters that have left their mark on this patrimony and underscores the importance of a “culture of prevention” in approaching risk, which includes the ongoing assessment of the vulnerability of buildings, and the organization and participation of the public in the “promotion and protection” of this heritage.

Keywords: disaster risk, built heritage, public policy, promotion and public defense.

La República de Guatemala posee un rico patrimonio construido,¹ con notables características, ya sea por el número considerable de edificios que lo integran o por su diversidad en cuanto a la temporalidad, representada en cuatro siglos de nuestra historia.² De acuerdo con la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural del Ministerio de Cultura, el país cuenta con 2 633 sitios arqueológicos registrados de la época Prehispánica y 4 857 de las épocas Colonial, Republicana y Contemporánea. Sin embargo, este patrimonio está en riesgo,³ derivado de las múltiples amenazas que lo asechan y de la alta vulnerabilidad presente en casi todo el territorio.⁴ Dentro de dichas amenazas se encuentran las naturales, como los sismos, lahares y las erupciones volcánicas; las siconaturales, como las inundaciones y los deslizamientos

* Facultad de Arquitectura, Universidad de San Carlos de Guatemala.

¹ La Carta de Cracovia sobre los Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido (del año 2000), aprobada por el Icomos, distingue diferentes clases de patrimonio edificado: el arquitectónico (edificios históricos y monumentos), el arqueológico, la decoración arquitectónica, esculturas y elementos artísticos, las ciudades históricas y pueblos, y los paisajes como valores culturales.

² *La UNESCO en Guatemala: una historia de 60 años de cooperación*, Guatemala, UNESCO, 2010.

³ El riesgo, distinto al desastre, “es una condición latente y representa un potencial de daño en el futuro”. Allan Lavel, “Del concepto de riesgo y su gestión a los parámetros para la acción: un resumen básico”, ponencia presentada en el Taller Subregional Andino para la discusión de conceptos y enfoques en Gestión del Riesgo, Prevención y Atención de Desastres/Protección Civil y para la definición de metodologías de referencia común para la formulación de planes de Gestión local del Riesgo, La Paz, 13 al 15 de noviembre de 2006.

⁴ *Evaluación de los impactos económicos, sociales y ambientales, y estimación de necesidades a causa de La erupción del volcán pacaya y la tormenta tropical Agatha*, México, Cepal, 2011.

de tierra; y las antrópicas, como los conflictos armados, los incendios y las explosiones. Pero a pesar de que Guatemala es un país de multiamenaza, todavía no ha sido elaborado un mapa de riesgo para el patrimonio edificado, y lo lamentable es que las amenazas ya se han materializado en eventos que han causado daños. Estos desastres “representan una amenaza real, porque ponen en riesgo la permanencia de uno de los legados más entrañables de la sociedad: el patrimonio cultural edificado”,⁵ por lo que es necesaria, con urgencia, la formulación y ejecución de políticas públicas, así como la promoción y defensa ciudadana para su protección ante riesgos de desastre.

Como referente se cuenta a nivel internacional con la Estrategia para la Reducción de Riesgos en los Sitios del Patrimonio Mundial, formulada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés),⁶ que se encamina a reforzar la protección de este patrimonio, contribuyendo al desarrollo sostenible, por medio de su integración en las políticas nacionales y la inclusión de la reducción del riesgo de desastres en los planes estratégicos y de gestión. Otro avance lo constituye la Declaración de Lima para la Gestión del Riesgo del Patrimonio Cultural, del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Icomos, por sus siglas en inglés),⁷ que prevé aspectos de conservación para la protección del patrimonio situado en zonas sísmicas. A nivel nacional, se conoce la tesis de maestría en Gestión para la Reducción de Riesgos de la Facultad de Arquitectura de la Uni-

versidad de San Carlos de Guatemala (USAC),⁸ que considera la importancia de la formulación de una política municipal con este propósito para la ciudad de Antigua Guatemala. Estos documentos, sin duda, sirven de marco para la formulación de políticas y planes tendientes a gestionar el riesgo de desastres para el patrimonio edificado de la nación.

Por ende, el artículo que se presenta aborda la gestión del patrimonio edificado desde el enfoque de la prevención del riesgo, así como la necesidad de la participación ciudadana en la formulación y vigilancia de políticas y planes tendientes a la reducción de riesgos de desastre en las edificaciones históricas.

Riesgo de desastre en el patrimonio edificado

Debido a sus características geográficas, geológicas y tectónicas, la República de Guatemala ha sido catalogada como uno de los países más amenazados por fenómenos naturales, además, por su deterioro ambiental y situación socioeconómica, se encuentra en condiciones de vulnerabilidad, lo que conlleva a que buena parte de la población y su patrimonio edificado se encuentre en situación de riesgo. Respecto a los sismos, es uno de los pocos países en el mundo en que confluyen tres placas tectónicas: la de Cocos, la de Norteamérica y la del Caribe; estas dos últimas generan los sistemas de tres fallas, que causan la mayoría de los sismos que acontecen en el país.⁹ Además cuenta con 37 volcanes, de los cuales tres se encuentran activos:

⁵ Vicente Flores Arias, “Los monumentos históricos inmuebles ante los desastres naturales”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 3, México, INAH, enero-abril de 2005, p. 92.

⁶ *Strategy for risk reduction at world heritage properties*, Thirty first Session, World Heritage Committee, París, UNESCO, 2007.

⁷ *Declaración de Lima para la Gestión del Riesgo del Patrimonio Cultural*, Lima, Icomos, 2010.

⁸ Evelyn Córdova, “Lineamientos mínimos de una política pública municipal, para la gestión de riesgo en una ciudad turística-patrimonial: el caso de la Antigua Guatemala”, tesis de maestría, USAC, 2012; disponible en [http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_3271.pdf].

⁹ José Gay, Carlos Gispert y José A. Vidal, *Enciclopedia concisa de Guatemala*, vol. 1, España, Océano, 2009.

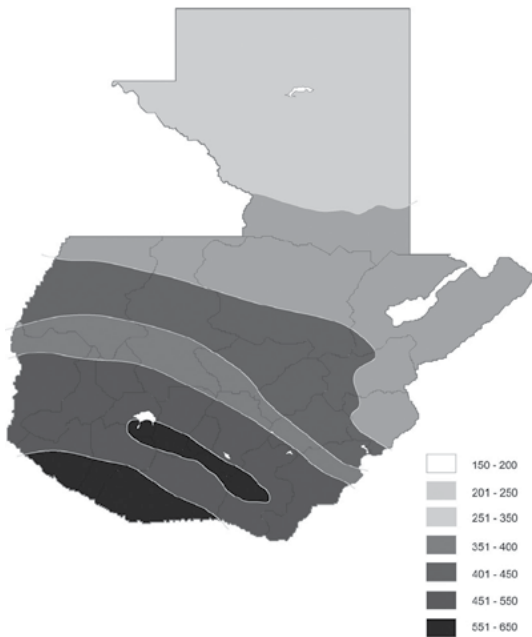


Figura 1. Mapa de amenaza sísmica de la República de Guatemala para un periodo de retorno de 500 años. María Belén Benito y Yolanda Torres (eds.), *Amenaza Sísmica en América Central*, parte II, Estudios Nacionales, cap. 6, Guatemala, Edgar Molina y María Belén Benito, Madrid, Entinema, 2009, p. 159.

el Santiaguito, el de Fuego y el de Pacaya,¹⁰ causando flujos de lava y lanzando ceniza a las comunidades cercanas. En cuanto a la hidrología, el país se divide en tres grandes vertientes, albergando 38 ríos, y haciéndolo propenso a inundaciones. Además, de los 108 889 km² de extensión territorial, 40% se encuentran a 500 msnm, y según la capacidad de uso de la tierra, casi 80% del territorio debe permanecer con algún tipo de cobertura vegetal, condiciones que hacen al país vulnerable ante deslizamientos, considerando los altos índices de deforestación.¹¹

Por otra parte, las amenazas antrópicas al patrimonio edificado, que puedan derivar en desastres, se presentan mayoritariamente en las áreas urbanas históricas. Ya en ocasiones se han

¹⁰ Luis Ignacio de la Peña, *Diccionario enciclopédico usual Larousse*, México, Larousse, 2009.

¹¹ La deforestación en Guatemala se estima de 50 000 hectáreas por año; las principales causas se asocian con actividades agropecuarias, consumo de leña, producción de madera industrial y crecimiento urbano.



Figura 2. Mapa de amenaza de erupciones volcánicas de la República de Guatemala. Diseño de Susana Palma, 2015.

materializado eventos que han causado daños al patrimonio, algunos de ellos se exponen a continuación.

En 1541, el lahar del Volcán de Agua destruyó la primera ciudad de Guatemala, resultando en la necesidad de trasladarla al Valle de Panchoy, hoy Ciudad Vieja.¹² Casi dos siglos después la nueva capital, hoy Antigua Guatemala, se vio afectada por sismos en distintos años, siendo los más dañinos los de 1717, de magnitud VIII,¹³ y los de 1773, que llevaron a la decisión de trasladarla hacia el valle de la Ermita, hoy Nueva Guatemala de La Asunción (capital de la República).¹⁴ Por si fuera poco, esta ciudad se vio afectada por los sismos de 1976, y “en cuanto al patrimonio cultural, la destrucción tam-

¹² Asociación de Amigos del País, *Diccionario histórico biográfico de Guatemala*, Guatemala, Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2004.

¹³ Giovanni Peraldo y Walter Montero, *La secuencia sísmica de agosto a octubre de 1717 en Guatemala. Efectos y respuestas sociales*, Bogotá, La Red, 1996.

¹⁴ Gisela Gellert, “Ciudad de Guatemala: factores determinantes en su desarrollo urbano (1775 hasta la actualidad)”, en *Mesoamérica* 27, año 15, cuaderno 27, 1994, pp. 1-68.



Figura 3. Mapa de vertientes y ríos de la República de Guatemala. Instituto Nacional de Sismología, Vulcanología Meteorología e Hidrología; disponible en [<http://www.insivumeh.gob.gt/>]; consultado el 24 de junio de 2015.

bién fue cuantiosa¹⁵; de 55 templos católicos registrados en la ciudad, tres fueron dañados: la catedral metropolitana, la iglesia la Recolección y la ermita del Carmen.¹⁶

Más recientemente, el área urbana histórica¹⁷ de San Marcos y sus alrededores fueron también dañados en 2012 por un sismo de 7.2 grados de magnitud en la escala de Richter que “dejó varios edificios y viviendas —inmuebles declarados patrimonio cultural de la nación— con daños de consideración [...] los cuales se encuentran deshabitados”.¹⁸ Varias zonas de la ciudad aún permanecen con daños, como el Cementerio General de San

¹⁵ *Efectos del terremoto del 4 de febrero de 1976 sobre los asentamientos humanos de Guatemala*, Guatemala, Consejo Nacional de Planificación Económica, 1978, p. 4.

¹⁶ *Diagnóstico preliminar del terremoto en Guatemala, del 4 de febrero de 1976*, Guatemala, Idesac, 1976, p. 10.

¹⁷ El concepto de área urbana histórica fue definido por el Icomos en la Carta de Washington de 1987, y ampliado en la Carta de La Valeta (Malta), en 2011.

¹⁸ Sergio Morales, Axel Rojas y Aldo Marroquín, “Detenido derribo de muebles históricos”, en *Prensa Libre*, 14 de noviembre de 2012, pp. 2-3.



Figura 4. Iglesia San Francisco, en Antigua Guatemala, dañada por los sismos de 1773. Fotografía de Susana Palma, 2015.

Marcos, que alberga mausoleos de finales de siglo XIX y de inicios del XX.¹⁹ Lo más lamentable es que de los 165 inmuebles patrimoniales registrados en esta ciudad (épocas Colonial y Republicana), 74 fueron demolidos a pocos días del terremoto;²⁰ entre éstos destacan el edificio Remis, la iglesia de San Pedro, el Hotel Palacio y la vivienda de la familia Neu Fernández;²¹ por esa razón hubo pronun-

¹⁹ Susana Palma, “El cementerio general de San Marcos”, tesis de Arquitectura, USAC, 1983; disponible en [http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_0285.pdf].

²⁰ Registros de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala.

²¹ Las autoridades locales, argumentando razones de seguridad, a menudo demuelen el tejido histórico después de un terremoto, por lo que se requiere de un enfoque multidisciplinario destinado a la protección sostenible del patrimonio; es más, “todos los restos culturales deben ser conservados o restaurados, teniendo en cuenta los principios de integridad y autenticidad entendidos en el contexto local”. *Declaración de Lima para la Gestión del Riesgo del Patrimonio Cultural*, 2010.



Figura 5. Locales de San Marcos con graves daños, a consecuencia de los sismos del 2012. Fotografía de Derson de La Cruz, 2012.

ciamientos públicos: “vecinos y autoridades han contratado a expertos para revisar la estructura del inmueble, construido en 1902 [...] Según vecinos, la Logia Masónica representa la historia de ese departamento”.²²

Además de los sismos, también los fenómenos hidrometeorológicos han dejado huella en el patrimonio edificado. Cabe recordar el huracán Mitch, uno de los desastres más intensos y letales para el istmo centroamericano, que pasó por la región del 22 de octubre al 5 de noviembre de 1998, alcanzando velocidades máximas de 290 km/h. Afortunadamente los daños al patrimonio edificado fueron leves, pues “se concentraron en el sitio arqueológico de Quiriguá y el complejo de la Alameda del Calvario en Antigua Guatemala”.²³ Poco después la tormenta tropical Agatha, en 2010, resultó más dañina para el patrimonio que lo que fue Mitch, pues la cuantificación de los daños se estimó en 22.45 millones de quetzales, de los cuales 7.9% representó daños a monumentos históricos, ruinas y templos

²² Sergio Morales, Axel Rojas y Aldo Marroquín, *op. cit.*

²³ Informe Guatemala: Evaluación de los daños ocasionados por el huracán Mitch, 1998, México, Cepal, 1999, p. 24.



Figura 6. Cementerio de San Marcos con daños, a consecuencia de los sismos del 2012. Fotografía de Susana Palma, 2015.

religiosos. Además se estimaron las pérdidas de ingresos en estas instalaciones por 15.1%. El informe indica que los daños fueron entre cinco y seis veces mayores que las pérdidas.²⁴ En Quiriguá se inundó por completo el parque, y el Altar Zoomorfo fue cubierto de lodo.²⁵ En Kaminal Juyu, sitio arqueológico ubicado en la ciudad capital,²⁶ la ceniza volcánica dañó los entechados de estructuras expuestas.²⁷

Cada año la ciudad de Antigua Guatemala se ve afectada por inundaciones a causa de las fuertes lluvias²⁸ y la saturación del sistema de drenajes. Las

²⁴ Evaluación de los impactos económicos, sociales y ambientales, y estimación de necesidades a causa de la erupción del volcán Pacaya y la tormenta tropical Agatha, México, Cepal, 2011, p. 58.

²⁵ José Crasborn y Hardany Navarro, “Los riesgos naturales del patrimonio cultural de Guatemala: una revisión desde el punto de vista del Parque Arqueológico Quiriguá”, conferencia en el Seminario Centroamericano sobre la Conservación y la Valorización del Patrimonio Cultural, mayo de 2011.

²⁶ Este sitio arqueológico se ubica dentro de la actual ciudad capital de Guatemala.

²⁷ Evaluación de los impactos económicos, sociales y ambientales, y estimación de necesidades a causa de la erupción del volcán Pacaya y la tormenta tropical Agatha, ed. cit.

²⁸ La época lluviosa del país inicia en mayo y finaliza en octubre; con promedio de 1 350 mm anuales (que representa 90% de la precipitación anual). Los meses de mayor precipitación son junio y septiembre.



Figura 7. Localización de algunas áreas urbanas históricas que han sido dañadas por desastres. Diseño de Susana Palma, 2015.

inundaciones y los desbordamientos del río Pensativo también afectan la ciudad, que

[...] está situada a inmediaciones de montañas y cerros que, por su ángulo de inclinación, provocan crecidas cuando hay exceso de lluvia en el área. Estas crecidas, por lo estrecho del cauce del río y de los puentes, han inundado la ciudad desde que ésta fue fundada. Todos los ríos cambian de cauce a través del tiempo y el río Pensativo no es ninguna excepción.²⁹

Sumado a los fenómenos naturales y socionaturales, las causas antrópicas también son generadoras de desastre. En 2009 “una bomba pirotécnica dejó 14 heridos y causó daños en la capilla de adoración perpetua del Santísimo de la iglesia de Ciudad Vieja, Sacatepéquez [...] las autoridades locales explicaron que el poder explosivo de las bombas chinas es similar al de una granada de fragmentación”.³⁰ En esta ocasión, el fuego consumió en se-

²⁹ Alfredo Maúl y René Johnston, “Arqueología e historia del río Pensativo”, conferencia en el XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997.

³⁰ NBG, “Catorce heridos al estallar bomba”, 9 de diciembre



Figura 8. Inundación del 15 de junio del 2014 en Antigua Guatemala. Fotografía de Enrique Flores, 2014.

gundos la capilla de adoración, perdiéndose para siempre este ambiente. Es pertinente mencionar que en esta ciudad se tienen registrados siete bienes culturales inmuebles de la época colonial.

Posteriormente, en 2014, el Ministerio de Cultura y Deportes autorizó la realización de un evento de moto enduro en el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, situado en la ciudad capital, el día en que este estaba cumpliendo 36 años de haber sido inaugurado. Al respecto, el presidente de la República afirmó que tenía un reporte de que cuatro gradas del exterior de este Centro habían sido dañadas.³¹

En agosto del mismo año, un automóvil se estrelló contra las gradas laterales de la Catedral Metropolitana, también situada en la ciudad capital, construida entre 1782 y 1815;³² el “accidente dañó las columnas del atrio de nuestra catedral, que están

2009; disponible en [<http://noticiasdebomberosgua.blogspot.com/2009/12/catorce-heridos-al-estallar-bomba.html>].

³¹ Sergio Morales, “Usuarios rechazan uso de motos en el Teatro Nacional”, en *Prensa Libre*, 17 de junio de 2014; disponible en [http://www.prensalibre.com/noticias/comunitario/teatro_nacional-motocicletas-patrimonio_cultural-carlos_batzin_0_1157884341.html].

³² “Evalúan daños a Catedral Metropolitana tras choque”, en *Siglo 21*, 22 de agosto de 2014; disponible en [<http://m.s21.com.gt/nacionales/2014/08/22/evaluan-danos-catedral-metropolitana-tras-choque>].

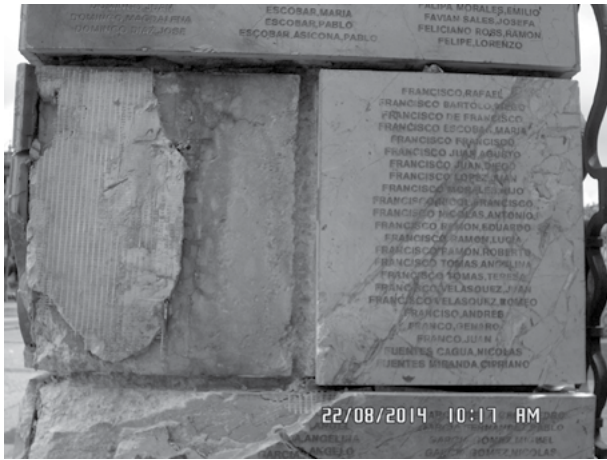


Figura 9. Daño a columnas de la Catedral Metropolitana. Fotografía de la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado, 2014.

recubiertas con planchas de mármol en las que se grabaron los nombres de las víctimas del conflicto armado interno”.³³

Las guerras son también causantes de efectos sobre el patrimonio edificado, pues un “conflicto armado puede provocar la destrucción, total o parcial, de estructuras y sus contenidos, por medios directos o indirectos”.³⁴ Basta con dar una mirada a nivel internacional por la destrucción total de la parte noroeste del palacio de Asurnasirpal II, del año 879 antes de nuestra era, la destrucción de esculturas y losas de piedra tallada del periodo neosirio y las nuevas destrucciones en Nimrud (antigua Kalhu y antigua capital del imperio asirio, a 32 km al sur de Mosul), que fueron condenadas recientemente por la UNESCO, pues representan un patrimonio milenario que pertenecía a toda la humanidad.³⁵

³³ Norma Cruz, “Lentitud para reparar el patrimonio cultural de la nación”, en *Diario La Nación*, 13 de septiembre de 2014; disponible en [<http://www.lanacion.com.gt/lentitud-para-reparar-el-patrimonio-cultural-de-la-nacion/>].

³⁴ Herbert S. Stovel, *Programa de Desarrollo de Capacidades para el Caribe. Módulo 3: Gestión de la preparación ante el riesgo*, La Habana, UNESCO, 2007, p. 44.

³⁵ “La Directora General de la UNESCO condena las destrucciones del sitio de Nimrud”, en *Servicio de Prensa UNESCO*, 13 de abril del 2015; disponible en [http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/unesco_direc-

Adicionalmente, los incendios asociados con los bombardeos o las explosiones de misiles pueden producir tanto o más daño que el impacto explosivo original. El agua que se utiliza para extinguir los incendios también puede causar daños significativos a las estructuras y sus contenidos.³⁶ Por tanto, siendo Guatemala un país que en las últimas décadas atravesó por una situación de conflicto armado, y que en la actualidad los índices de violencia evidencian que la población se encuentra en alto riesgo, se puede deducir que también el patrimonio edificado está en grave riesgo ante esta amenaza. Se evidencia que los costos de la violencia “para el año 2005 alcanzaron un monto aproximado de unos US \$2 386.7 millones, cifra equivalente al 7.3% del PIB”.³⁷

La situación esbozada respecto a los daños que ha sufrido nuestro patrimonio, nos lleva a la reflexión de que los esfuerzos por su protección han estado más orientados a la respuesta y a la restauración después de un desastre que a la prevención de los riesgos. Por consiguiente, el país debe dar los pasos pertinentes para la promoción de una cultura de prevención del riesgo que garantice la permanencia de este patrimonio, en el marco del desarrollo sostenible.

Necesidad de un enfoque de prevención de riesgos para el patrimonio edificado

En las páginas anteriores se ha evidenciado que un número significativo de edificios históricos del país se ubica en zonas de alto riesgo ante desastres, por lo que los municipios tienen la necesidad de iniciar medidas urgentes para prevenir riesgos y, por ende,

tor_general_condemns_destruction_at_nimrud/#.VTQ3SiGqqko].

³⁶ Herbert S. Stovel, *Programa de Desarrollo...*, op. cit., p. 45.

³⁷ Los costos de la violencia “para el año 2005 alcanzaron un monto aproximado de unos US \$2,386.7 millones, cifra equivalente al 7.3% del PIB”; Edgar Balsells, *El costo económico de la violencia en Guatemala*, Guatemala, PNUD, 2006.

proteger las vidas de las personas y su patrimonio cultural. Al respecto, la Conferencia Mundial sobre la Reducción de los Desastres, realizada en Kobe, Hyogo (Japón), destacó que la “promoción de una cultura de prevención [...] mediante la movilización de suficientes recursos para la reducción de los riesgos de desastre, es una inversión a futuro muy rentable”.³⁸ Y como sostiene Peter Marris, el “impulso de preservar el hilo de continuidad es [...] un instinto de supervivencia crucial”.³⁹ De modo que las inversiones que se orienten a una cultura de prevención del riesgo se medirán en un patrimonio edificado que se mantenga intacto para legarlo a las generaciones futuras.

Evaluación del riesgo en el patrimonio edificado

Los sistemas de evaluación de riesgos para el patrimonio edificado constituyen inversiones fundamentales que lo protegen —como el reforzamiento de su estructura—, contribuyendo a la sostenibilidad del desarrollo; esto permite a las edificaciones hacer frente a los riesgos, en contraposición a las acciones de restauración después de los desastres. Los sistemas de evaluación deben presentarse en tres niveles: 1) para el área urbana histórica y su contexto territorial; 2) para el edificio en su conjunto, y 3) para los componentes del edificio.

1) *Para el área urbana histórica y su contexto territorial.* Los análisis micro y macro son fundamentales porque algunas de las amenazas se ubican fuera de una población urbana; ejemplo de ello son las deforestaciones en partes altas de cuencas que pueden causar graves deslizamientos e inundaciones en plazas y calles que albergan edificios históricos. Dentro del área urbana es común identificar ame-

nazas de tipo antrópico, como las explosiones, por el mal manejo de sustancias consideradas altamente riesgosas, aunado a la falta de un ordenamiento urbano que prohíba la instalación de estas actividades cercanas a edificios patrimoniales. Lo importante en este tipo de análisis es identificar las vulnerabilidades y causas asociadas a cada tipo de amenaza; sólo conociendo las causas de las vulnerabilidades y de las amenazas antrópicas y socionaturales, se podrán definir acciones para reducir los riesgos en el patrimonio cultural.

2) *Para el edificio en su conjunto.* Un edificio patrimonial, además de las amenazas del entorno, puede enfrentar amenazas internas, como los incendios que se combinan con la vulnerabilidad de las instalaciones eléctricas obsoletas. De igual manera, será necesario estimar el riesgo por tipo de amenaza y establecer las causas, para posteriormente trabajar en la reducción de éstas.

3) *Para los componentes del edificio.* Resulta útil separar los componentes de una edificación para analizarlos por tipo de amenaza. Los componentes son: estructura vertical, estructura horizontal, cimientos, pisos, muros de fachada, muros posteriores, muros internos, entrepisos, cubierta y otros elementos (como molduras, sillares, hornacina, imagería fija y escaleras). Por ejemplo, una cubierta de madera es vulnerable al fuego, pero puede no ser vulnerable al sismo. Este tipo de análisis permite una profundización en cuanto a la evaluación, en donde conviene que los habitantes o usuarios del edificio se involucren y colaboren en la planificación e implementación de la prevención y mitigación del riesgo.

En síntesis, las amenazas y vulnerabilidades que componen los riesgos pueden provenir del entorno urbano o territorial, así como del interno del edificio. La figura 10 ejemplifica esta situación.

Por otro lado, las herramientas para el análisis pueden ser de tipo cuantitativo y cualitativo. Dentro

³⁸ Informe de la conferencia mundial sobre la reducción de los desastres, Kobe, Naciones Unidas, 2005, p. 11.

³⁹ Peter Marris, *Loss and Change*, Nueva York, Pantheon Books, 1974, p. 17.

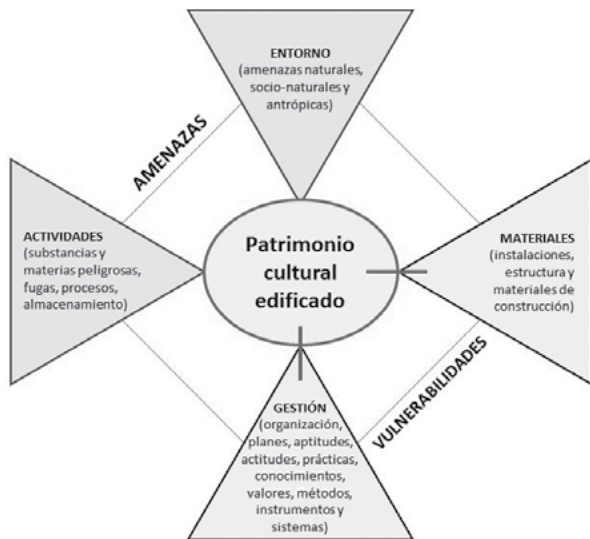


Figura 10. Sectores donde se presentan las amenazas y vulnerabilidades para el patrimonio cultural edificado. Diseño de Susana Palma, 2015.

de las cualitativas están las encuestas, grupos focales, mapas mentales, mapas participativos del territorio o croquis y matrices de portafolio, entre otros. Como cuantitativas se cuentan los análisis de sismo resistencia, árbol de fallos, árbol de sucesos, análisis de causas-consecuencias, fallo de modo común, etcétera. Para la aplicación de cualquier tipo de técnica siempre se requerirá de un fortalecimiento de capacidades de las organizaciones sociales y los funcionarios locales, y para el uso de técnicas más especializadas, la asistencia técnica tendría que ser externa al municipio.

Formulación de políticas públicas y participación ciudadana

La aún reciente legislación guatemalteca respecto a las municipalidades y a la descentralización promueve la participación ciudadana, el fortalecimiento de las municipalidades y el traslado de competencias. Por un lado, el organismo ejecutivo incluye anualmente en el Presupuesto General de Ingresos Ordinarios del Estado, 10% del mismo para las municipalidades del país, porcentaje que debería ser distribuido y destinado por lo menos en 90% para

programas, proyectos y servicios públicos que mejoren la calidad de vida de los habitantes.⁴⁰ Por otra parte, el Código Municipal establece competencias para el Concejo Municipal, dentro de las que se encuentra la promoción y protección de los recursos renovables y no renovables, así como el ordenamiento territorial y el control urbanístico;⁴¹ en específico, se señala

[...] la convocatoria a los distintos sectores de la sociedad del municipio para la formulación e institucionalización de las políticas públicas municipales y de los planes de desarrollo urbano y rural del municipio, identificando y priorizando las necesidades comunitarias y propuestas de solución a los problemas locales.⁴²

Incluso con el proceso de descentralización las municipalidades han ampliado sus competencias, abarcando prácticamente todos los aspectos del desarrollo, en donde se incluye de manera prioritaria la descentralización del área de Cultura.⁴³

En consecuencia, en el país se ha establecido un marco institucional de alta viabilidad para el desarrollo de una cultura de prevención del riesgo y para la formulación de políticas públicas a todos los niveles, desde el nacional hasta el local. Sin embargo, reconocemos que el patrimonio cultural no está incluido en la gestión de riesgos del nivel na-

⁴⁰ Artículo 257, de la Asamblea Nacional Constituyente del 31 de mayo de 1985, reformada por Acuerdo Legislativo No. 18-93 del 17 de noviembre de 1993, por lo que se aprueba la Constitución Política de la República de Guatemala.

⁴¹ El control urbanístico y el ordenamiento territorial son instrumentos esenciales para el desarrollo, pues articulan las relaciones entre los recursos naturales, el territorio y las actividades humanas. Es más, en los planes resultantes de estos procesos se plasman los acuerdos para la disminución de los impactos negativos, entre los que se encuentran los riesgos de desastre.

⁴² Artículo 68, Decreto 12-2002, del 2 de abril 2002, por lo que se aprueba el Código Municipal.

⁴³ Artículo 7, Decreto 14-2002, por lo que se aprueba la Ley General de Descentralización.

cional ni del municipal.⁴⁴ Por ello, una vez tomada la decisión de la formulación de políticas y planes estratégicos a nivel urbano se debe convocar a todos los sectores, y los procesos deben ser ampliamente participativos para que se contribuya no sólo a la promoción de una cultura de prevención del riesgo, sino también al fortalecimiento de la identidad, en un marco de gobernabilidad.

Promoción y defensa ciudadana para la implementación de políticas públicas, en cuanto a gestión de riesgos en el patrimonio edificado

Centrado en el respeto del derecho a la cultura, la población tiene el derecho de conocer y de acceder a información relacionada con la protección del patrimonio cultural, así como el derecho de fortalecer sus capacidades para el cuidado de los mismos, de manera que la formación de redes de sociedad civil, como un mecanismo de diálogo político, incidencia y vigilancia ciudadana, llevaría a la realización de acciones que contribuirían a la formulación e implementación de políticas públicas para la gestión de riesgos del patrimonio edificado. Al hablar de políticas, se incluyen también los planes estratégicos para las áreas urbanas históricas.

Es más, por medio de la “defensa y promoción” sería posible propiciar un ambiente de apoyo autosostenible para alcanzar los objetivos de la salvaguardia de este patrimonio, y en particular lo relacionado con la prevención y mitigación de riesgos de desastre. De hecho, las redes de sociedad civil son de considerable valor para impulsar procesos de abogacía

⁴⁴ En Guatemala se formuló la Política Nacional de Prevención y Mitigación ante Desastres 2009-2011, en donde se mencionó como imprescindible proteger la cultura de los pueblos; sin embargo, no se hicieron explícitas las estrategias para la gestión del patrimonio cultural. Tampoco en los planes de desarrollo municipal que promovió la Secretaría de Planificación y Programación de la Presidencia está considerada la gestión de riesgos para el patrimonio cultural.

en cuanto a la implementación de políticas, ya que crean estructuras para que las organizaciones e individuos busquen la realización de metas comunes.

Estos temas de defensa y promoción dependerán de las realidades políticas en los niveles nacional y municipal, así como de las oportunidades de cambio que existan para este patrimonio. Por tanto, las posibilidades para las áreas urbanas históricas son muchas, variando desde la asignación de financiamiento para la evaluación del riesgo del patrimonio, hasta la implementación de proyectos para prevenir y mitigar riesgos.

Conclusiones

Se reconoce que el fortalecimiento de capacidades locales es esencial para inculcar la cultura de prevención de riesgos y desarrollar en las autoridades, funcionarios y población en general, las capacidades técnicas, gerenciales y de liderazgo necesarias para la prevención de riesgos de desastre en el patrimonio edificado. Por otro lado, la apuesta de crear una cultura de prevención del riesgo implica construir una actitud colectiva, que sólo se logra a través de procesos participativos que aporten a la democratización de este patrimonio.

A nivel municipal pueden utilizarse herramientas de evaluación del riesgo de desastre, por tipo de amenaza, mismas que deben contar con el aval técnico del Instituto de Antropología e Historia (IDAEH). Además, a nivel local pueden intervenir en los diagnósticos los técnicos de la Dirección de Planificación Municipal, y en casos especiales será preciso contratar a expertos del patrimonio. También se debe prever una partida presupuestaria para este propósito, siempre que en el municipio se ubiquen áreas urbanas históricas.

Por otra parte, es importante fortalecer la participación ciudadana para la defensa y promoción del patrimonio edificado. Las redes de sociedad civil

que sean promovidas necesitarán estar bien organizadas para operar eficientemente. Sus integrantes deberán identificar personas y organizaciones con distintas aptitudes, gestionar recursos, planificar la incidencia ante tomadores de decisión, llevar a cabo campañas y saber aprovechar adecuadamente las oportunidades para incidir en el proceso político en respaldo de sus metas y objetivos. Con los resultados que se logren obtener, las redes facilitarían un ambiente que soporte la sostenibilidad de este patrimonio.

Por último, es necesario destacar que, a raíz de las consecuencias de los desastres pasados, y del riesgo presente para el patrimonio edificado, es innegable la necesidad de políticas y planes en los niveles nacional y local para su protección. Su formulación debe enmarcarse en procesos democráticos y asegurar los recursos públicos necesarios para su efectividad. En esta línea, es de trascendental importancia que cada ciudadano se comprometa para que el patrimonio edificado sea abordado como un tema de preocupación colectiva.



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

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

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

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

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

100 |

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

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

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La teoría de la arquitectura y las imágenes de arquitectos

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

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

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

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

Tabla 1

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

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

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

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

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

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

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

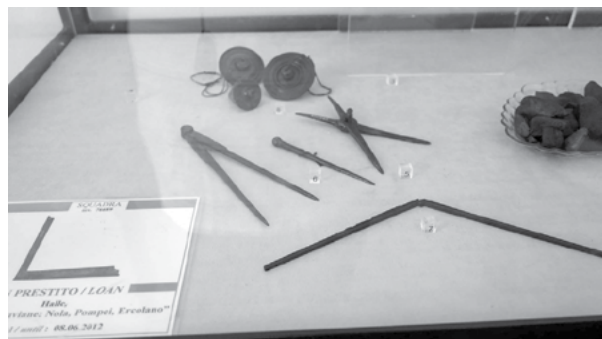


Figura 1. Instrumentos antiguos romanos (Pompeya y Herculano): compás de puntas y otro compás de reducción, y una escuadra. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia. Fotografía de Leopoldo Rodríguez Morales, 2012.

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

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

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

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

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

⁷ *Ibidem*, p. 8.

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

⁹ *Ibidem*, p. 116.

¹⁰ *Ibidem*, p. 117.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

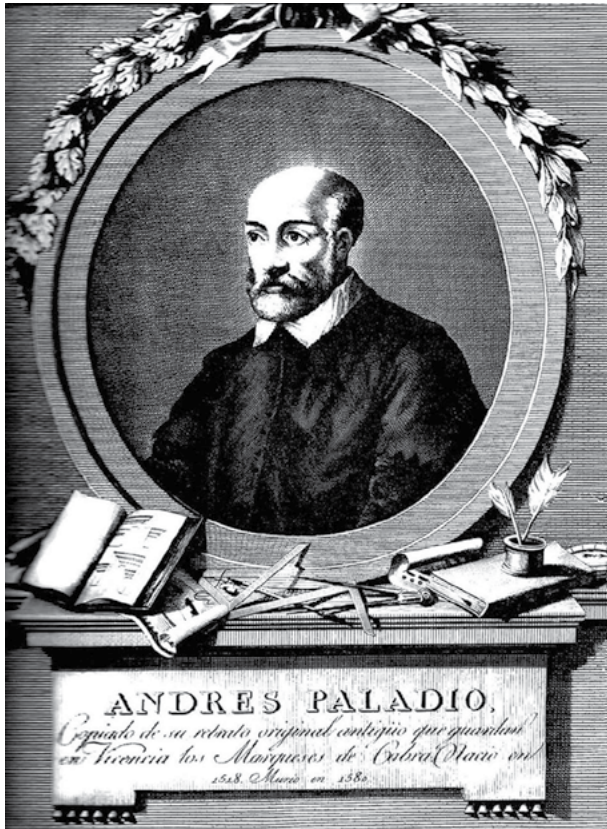


Figura 3. Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura*, trad. e ilustr. por Joseph Francisco Ortiz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1797, p. IV, facs., Barcelona, Alta Fulla, 1993.

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

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

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

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

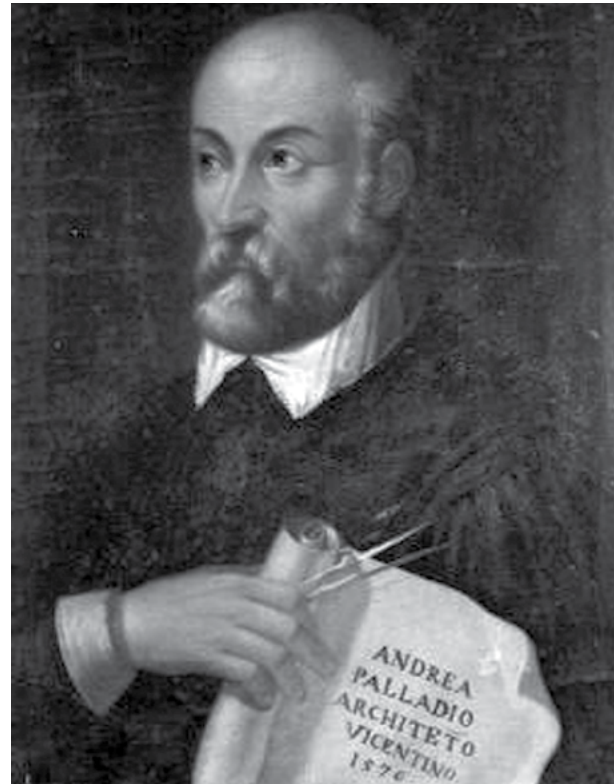


Figura 4. Andrea Palladio (1508-1580) mostrando un compás y un pergamino con la fecha de 1570, retrato atribuido a Giovanni Battista Maganza, 1574, Villa Valmarana ai Nani, Vicenza, Italia. Disponible en [www.venicethefuture.com]; consultado el 8 de febrero de 2013.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ *Ibidem*, p. 98.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ *Idem.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ *Ibidem*, p. 109.

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

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

Arquitectos europeos

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

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

³⁰ *Ibidem*, pp. 56, 57 y 59.

³¹ *Ibidem*, p. 60.



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

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



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



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



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



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

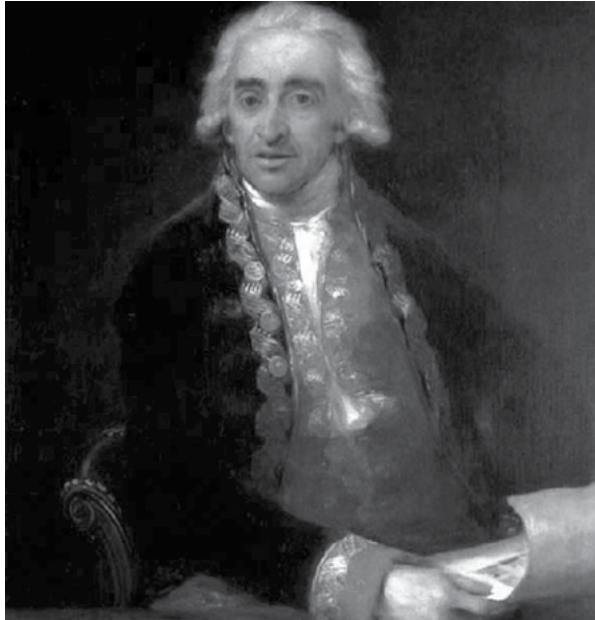


Figura 10. Juan de Villanueva. Óleo de Francisco de Goya (1746-1828). Ma. Ángeles Blanca Piquero y Mercedes González de Amezcua y del Pino, *Los Goyas de la Academia*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.



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

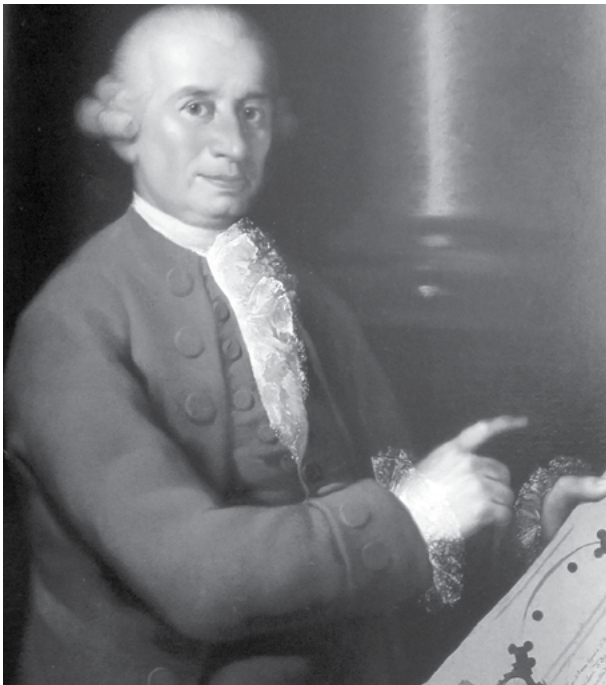


Figura 11. Ventura Rodríguez, sosteniendo la planta de la capilla del Pilar. Óleo de Francisco de Goya. Copia de Zacarías González Velázquez. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pedro Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour. 1746-1796*, España, Abada Editores, 2003,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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Arquitectos mexicanos

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

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

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

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

³⁶ *Idem.*

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

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

³⁷ *Idem.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Retratos de arquitectos mexicanos

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

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

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

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

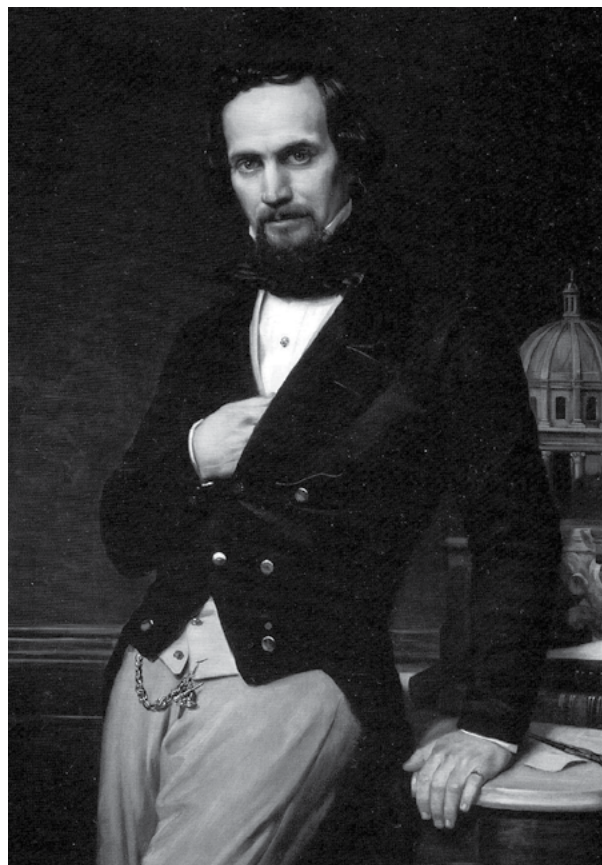


Figura 15. Lorenzo de la Hidalga, óleo de Pelegrín Clavé, 1851. Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, INAH/Conaculta, 2009, p. 171.

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

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

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

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

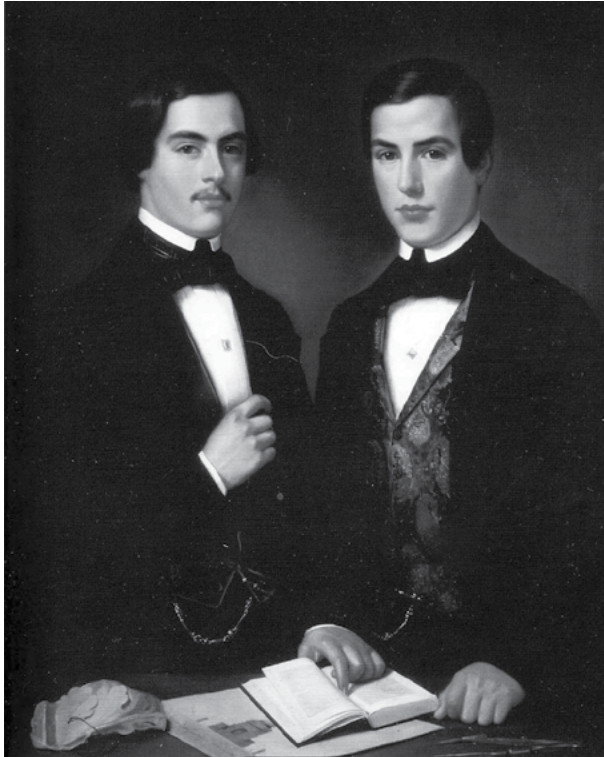


Figura 16. Arquitectos Juan y Ramón Agea (1847), óleo de Juan Cordero y Osio. Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, INAH/Conaculta, 2009, p. 167.



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

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

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

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

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

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

⁴⁶ *Idem.*

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



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

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

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

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

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

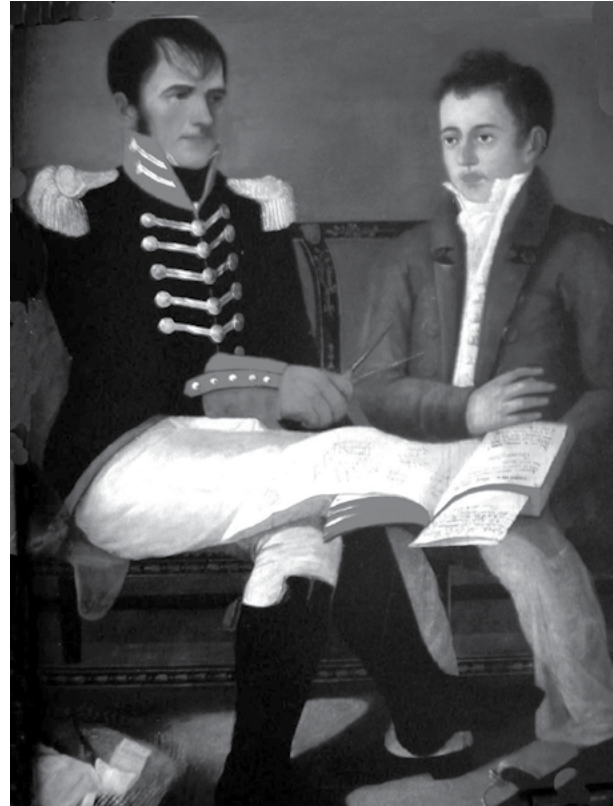


Figura 19. Detalle del cuadro *Capitán de patriotas de México, Pedro Marcos Gutiérrez, 1814*. Óleo de autor no identificado, Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Avantel/Banamex/Conaculta, 1999.

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

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

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

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



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

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

118 |

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

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

THEOREMA ONCE FIG.IV

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

CONTRUCCION

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

⁵⁴ *Idem.*



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

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

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

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

⁵⁵ *Idem.*

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

⁵⁸ *Ibidem*, p. 4.

Conclusiones

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

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

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



El legado de un arquitecto del siglo XVIII: inventario *post mortem* de los bienes materiales de José Damián Ortiz de Castro, académico de mérito y maestro mayor de la ciudad de México

LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES*

El arquitecto José Damián Ortiz de Castro nació en 1750 en Jalapa, Veracruz, y murió en 1793 en la ciudad de México; fue uno de los mejores arquitectos de su época.¹ Realizó infinidad de obras, tanto públicas como privadas, en la capital de la Nueva España; como una de sus principales fábricas podemos mencionar la conclusión de las torres de la Catedral metropolitana, por lo cual recibió el nombramiento de maestro mayor de dichas obras.² Está mencionado como un “astro fugaz en nuestra historia artística y sin duda el más notable arquitecto mexicano de su época”.³ Colaboró con el ingeniero Miguel Constanzó, con quien tuvo una estrecha relación profesional; trabajaron juntos desde 1772 en las obras de ampliación de la Real Casa de Moneda. En 1781 presentó una solicitud para el cargo de Maestro Mayor de Obras de esta nobilísima Ciudad de México, empleo que ganó el arquitecto Ignacio Castera; en dicha solicitud se afirma que había

[...] servido sin pago a esta N.C. en la fábrica del Blasón Público expuesto en la esquina del atrio de San Hipólito; y que soy Maestro en dos reales obras, pertenecientes, la una, al Ramo de la Pólvora, situada en la Cañada del Pueblo de Santa Fe y la otra, a la Real Casa de Moneda, en esta última fue nombrado por el Exmo. Sr. Virrey.⁴

El proyecto de reedificación del templo de la ciudad de Tulancingo, Hidalgo, hoy catedral, que José Damián Ortiz presentó a la Real Academia de San Carlos para obtener el título de académico de mérito; es de los pocos que fueron llevados a la práctica construc-

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ Para mayor referencia acerca de este arquitecto, véase Xavier Cortés Rocha (coord.), *José Damián Ortiz de Castro. Maestro mayor de la catedral de México, 1787-1793*, México, UNAM/Conaculta, 2008.

² Elizabeth Fuentes Rojas, *La Academia de San Carlos y los constructores del neoclásico. Primer catálogo de dibujo arquitectónico 1799-1843*, México, UNAM, 2002, p. 275.

³ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1983, p. 219.

⁴ Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), Arquitectos, vol. 380, exp. 5, 1794, f. 5.

tiva. En el siglo XVIII fueron varios los alumnos que obtuvieron dicha categoría a través de proyectos concretos; sin embargo, sus propuestas no fueron llevadas a cabo; el hecho de presentar planos, cortes y fachadas para el examen no obligaba a su realización; obtuvo su título de académico en 1788.⁵ Resulta significativo que su propuesta de proyecto permanezca hoy en pie; además dirigió la obra en sus inicios antes de morir en 1793, y fue abierta al culto en 1807.⁶

Cuando ocurrió su muerte, la Iglesia le debía 127 días de su salario por las obras de la catedral, monto que fue pagado a su hermano Francisco Ortiz de Castro; Manuel Toussaint refiere que, “parece que el Francisco entendía algo en arquitectura, pues sigue cobrando poco tiempo después”.⁷ Y efectivamente, Francisco heredó el cargo de maestro mayor de Catedral, aún cuando no era académico de mérito; por tanto, sólo estuvo unos meses trabajando ahí.

José Damián Ortiz perteneció a una familia dedicada al arte de la construcción. Su padre José Martín, quien era agrimensor, presentó en la Academia su examen en 1790 y le otorgaron el título de académico supernumerario; él fue quien los introdujo en el oficio de la albañilería. Los dos hermanos de José Damián, el mencionado Francisco y Pedro Ortiz de Castro, también realizaron obras arquitectónicas; el primero se examinó de agrimensor en 1789 y obtuvo el título de académico supernumerario en 1793, pero nunca el de académico de mérito, por más que lo intentó; el segundo, Pedro, realizó varias obras importantes, aunque no llegó a destacar como sus hermanos. La formación de esta familia ocurrió a la manera gremial; antes de la fundación de la Academia ya eran agrimensores y constructores de cierto prestigio. Acudieron a la Academia y obtuvieron títulos (el padre y dos de sus hijos, como anotamos); se inscribieron en los cursos de matemáticas que proporcionaba el ingeniero Miguel Constanzó.⁸

El listado de los bienes materiales que dejó el arquitecto José Damián Ortiz, quien murió intestado, es un documento que forma parte de un expediente más extenso llamado “Inventario de los bienes de Don José Damián Ortiz, Maestro de Arquitectura que fue de esta Nuestra Ciudad. A pedimento de su viuda Doña Mariana de Herrera y Troncoso, vecina de esta capital”,⁹ el cual consta de poco más de 200 fojas, dividido en tres apartados: 1) documentos generados por el intestado, tanto por parte de la esposa, Mariana de Herrera, como de la madre, Alvina Vázquez, y de los hermanos de José Damián, donde se incluye el listado de las propiedades (como casas, terrenos, etcétera), y el listado de los bienes muebles (como mobiliario, libros, y hasta de su vestuario); 2) documentos de las obras in-

⁵ Pedro Paz Arellano y Leopoldo Rodríguez Morales, “El examen académico del constructor. El caso de Francisco Ortiz de Castro, 1793”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 3, México, INAH, enero-abril de 2005, p. 60.

⁶ Leopoldo Rodríguez Morales, *El campo del constructor en el siglo XIX. De la certificación institucional a la esfera pública en la ciudad de México*, México, INAH/Conaculta, 2012, p. 68.

⁷ Manuel Toussaint, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 2a. ed., México, Porrúa 1973, p. 67.

⁸ Leopoldo Rodríguez, *op. cit.*, p. 66.

⁹ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente virreinal, caja 5716, exp. 26, f. 218.

conclusas del fallecido arquitecto y de sus deudas, así como la relación tanto de los costos de algunas de sus obras como de los materiales de construcción en fuentes públicas en diversos puntos de la ciudad, y 3) gastos del funeral del arquitecto. En el primer apartado, uno de los tantos documentos del expediente, expone la compleja relación familiar. La madre de José Damián indica:

En la ciudad de México a diez y siete de junio de mil setecientos noventa y tres. Ante mi el escribano de su majestad y testigos, Doña Alvina María de Vásquez, viuda de Don José Martín Ortiz, vecino de esta capital, que doy fe de conocerle digo: que por cuanto el día seis de mayo próximo pasado falleció Don José Damián Ortiz, Maestro mayor de Arquitectura que fue de esta nobilísima ciudad su hijo, y aunque por la violencia de su instantánea muerte, no otorgó testamento, quedó la referida por su única y universal heredera abintestato, respecto a no ver dejado hijo alguno que conforme a derecho pudiera preferirle. Y en consideración a que precisamente se debe proceder a los correspondientes inventarios, recaudación de sus créditos activos, pago de los pasivos.¹⁰

Este párrafo de un largo documento señala que la muerte del arquitecto había sido instantánea, que no había dejado testamento alguno y que no tenía hijos a quien heredar, por lo cual la madre era la heredera universal; la otra heredera era su esposa, Mariana de Herrera.¹¹ A continuación se ofrece el listado de los bienes materiales que realizaron sus herederos, el cual expresa toda una forma de vida cotidiana de su tiempo y espacio, de un *habitus* determinado de las personas. ¿Qué objetos poseía el arquitecto? ¿Qué lo diferenciaba de otros miembros de la élite novohispana?

¹⁰ *Ibidem*, f. 31.

¹¹ Otro testamento de un arquitecto está publicado por María Concepción Amerlinck, "Pedro de Arrieta, su origen y testamento", en *Boletín de Monumentos Históricos*, primera época, núm. 6, México, INAH, 1981, p. 27.

Documento

f. 11

Memorias extrajudiciales de los bienes que quedaron por fin y muerte de Don José Damián Ortiz, Maestro mayor de Arquitectura que fue de esta N. C. y se encontraron existentes en la casa de su habitación al tiempo de su muerte que acaeció el día 6 de mayo de 1793, hecha por Doña Alvina María de Vázquez su madre y única heredera, con anuencia y consentimiento de Doña María Ana de Herrera viuda del citado Ortiz, como interesada en la mitad de gananciales habidos durante el matrimonio, e intervención de los peritos que hicieron sus avalúos, y se expresarán abajo por sus firmas y es como sigue:

* Por una casa principal de mampostería situada en la Calle de Cadena, y fue de la morada del citado Ortiz, que hubo por acción que de ella le hizo Don José Martín Ortiz su padre como consta del testamento que otorgó a 20 de marzo de 1792, ante Don Juan Antonio Gómez, Escribano de su Majestad valuada en trece mil quinientos pesos, de que deducidos once mil pesos que importa de gravamen a Don Miguel Chávez, quedan a favor de la testamentaria..... 2,500.0

* Por otro sitio heriazco [eriazco: barbecho] que se halla en el barrio de la Candelaria Atlampa inmediato a la casa de Don Pedro Alcántara del Valle, comprado en

* Por el valor de una casilla labrada por el difunto Don José Damián Ortiz en el pueblo de Iztapalapa en sitio perteneciente a un cacicazgo.

Ajuar de la casa

Por 12 pantallas inglesas con sus Albornotes de cristal.
Por 6 pantallas a 10 p. y las 6 que tienen lección a 6 p.0.096

Por 2 candiles de cristal iguales con 10 luces
cada una, en0.120
Por 18 sillas grandes de bálsamo con asientos
de filipichín [tejido de lana] a 38 p.0.054
Por 4 canapés [sofás] de bálsamo de pies
cuadrados en filipichín0.024
Total2,770.0

f. 11v

Por tres mesas de rincón de bálsamo en0.0090
Por un canapé ld. con asiento de filipichín
y almohada de Damasco0.010
Por un butate [butaque] de cedro
de la Habana con asientos y respaldo
de Damasco0.003
Por el tapiz de papel de la sala con su
correspondiente friso0.045
Por una docena de sillas con asientos de tulle
verde0.003'4
Por otra ld. chicas0.003
Por una lámina de 2/3 de San José0.004
Por un estante con su mesa ... en0.002
Por una espada española de esgrimir con
guarnición de acero0.006
Por otra dicha sin vaina0.001'4
Por un espadín con puño de acero con
brocal y contera de plata y su gancho0.003
Por un cuto [aporreo] con cacha de
hueso0.002
Por un espadín con puño de plata0.005
Por un par de pistolas de coque [golpe]
redonda en0.005
Por una mesa ordinaria con cajón0.002

| | |
|--|---------|
| Por una cómoda de madera pintada de gateado [serpenteado] con cuatro cajones ... en | 0.006 |
| Por una mesa de cedro con su cajón ... en ... | 0.002'4 |
| Por otra ld. para delinear ¹² de cedro con 5 cajones | 0.010 |
| Por una armazón de jalocote con 6 divisiones en | 0.003 |
| Por un fina forrada en plomo con su calentadera en | 0.010 |
| Por un caballete ordinario en | 0.000'4 |
| Por un silla brida usada con su correspondiente herraje | 0.001'4 |
| Por otra ld. Albardón con su herraje estribos de metal y su fierro | 0.010 |
| Por un sillón de mujer con su matilla de terciopelo, galón de oro, herraje de latón y su freno | 0.016 |
| Por 18 docenas de botellas castellanas a 15 rr. docena | 0.033 |
| Por 2 botellones grandes ... a 20 rr. | 0.005 |
| Por dos ld. chicos ... a 4 rr. | 0.003 |
| Total | 3,000'7 |

f. 12

| | |
|---|--------|
| Por un reloj de cocina ... en | 0.012 |
| Por 11 piezas de papel verde para tapiz ... en | 0.022 |
| Por cinco ld. de mascarones ... en | 0.10 |
| Por 4 piezas de friso ancho ... en | 0.006 |
| Por 4 ld. angosto ... en | 0.004 |
| Por un ángulo de Sol ... en | 0.004 |
| Por otro ld, chico ... en un peso | 0.001 |
| Por un candil de hoja de lata con 2 cañones ... | 0.001 |
| Por un estuche de cazon [sic] con 2 navajas | 0.0005 |
| Por uno ld. de cedro de la Habana con 3 navajas, unas tijeras, una de plumas su escobeta y espejo | 0.004 |

¹² Mesa para dibujar, también llamado restirador.

| | |
|--|-------------|
| Por otro de compases de cazon con 3 piezas menos | 0.004 |
| Por 2 anteojos de larga vista a 10 p. | 0.020 |
| Por un modelo de estacar | 0.001'4 |
| Por una piedrecita de asentar navajas | 0.0004 |
| Por 210 pliegos de papel de marca a 9 granos cada uno | 0.019'5 |
| Por 2 pizarras con marcos de madera blanca a 12 rr. | 0.003 |
| Por un rombo completo | 0.030 |
| Por un compasito de var. sin piernas | 0.0004 |
| Por un compasito de cedro con 20 piezas útiles y unas menudencias de latón | 0.004 |
| Por un nivel de viento en su caja | 0.010 |
| Por un compás de elipses sin escuadra | 0.002'2 |
| Por una vara de medir de latón | 0.001 |
| Por una hoja de latón | 0.000'4 |
| Por 4 platitos de China de pinturas ... a 2rr | 0.001 |
| Por 4 envoltorios de colores ... en | 0.000'4 |
| Por un nivel de agua de hojalata ... en | 0.0006 |
| Por 108 moldes de labrar velas con peso de 9@a 3g1r | 0.028'1 |
| Por un pie de nivel de bronce ... en 2g | 0.002 |
| Por unos acicatitos [espuelas] de latón ... en | 0.0002 |
| Por varias menudencias de latón y fierro que están en un cajón | 0.003'4 |
| Por un semicírculo de latón ... en | 0.0002 |
| Total | 3,198'6 1/2 |

f. 12v

| | |
|---|-----|
| Por un cartón grande de sobremesa | 001 |
| Por dos medianos de ldm. | 001 |
| Por un cajón si tapa con varias menudencias de fierro | 003 |
| Por un mapa de México | 002 |
| Por 14 piezas de papel de marca | 003 |
| Por 4 estampas de ldm. grabadas | 003 |
| Por 3 ldm. | 001 |

| | |
|---|---------|
| Por 5 ldm. de pastores arrl. | 000'5 |
| Por 4 estampas viejas a medio | 000'2 |
| Por 4 estampas de la José de cárceles | 000'3 |
| Por 2 lienzos de la virgen y san Juan | 002 |
| Por una estampa del descendimiento en su marquito | 000'2 |
| Por una máquina de cobre para desaguar compuerta de 6 comales, 2 cañones grandes, 5 chicos los 2 curvos y 3 rectos, 4 cazuelitas y cuatro llaves con peso de 7@, 10fts., a 2 ½ rrs. Libra | 059 |
| Por una llave y 6 círculos de bronce con peso de 2@ y 10 libras a rrs. la libra | 007 |
| Por 2 cañones de plomo con peso de 1@ 10 fts. en | 002 |
| Por un torno para abrir roscas compuesto de 10 piezas en | 010 |
| Por otro más pequeño para torneear ... en | 006 |
| Por un cilindro y un tornillo de fierro ... en | 002 |
| Por 4 cañones de latón ... en | 001 |
| Por un templador de ldm. ... en | 000'4 |
| Por un cortador ... en | 000'1 |
| Por una escuadra de cantero ... en | 000'4 |
| Por una piqueta de ldm. ... en | 000'5 |
| Por unos aros de barril, una cadena y otras menudencias de fierro viejo, con peso de 2@ 14 libras ... en | 006 |
| Por 4@ 8 libras de fierro platina en varios pedazos de a 25 rrs. | 013 |
| Total | 3,327.3 |

f. 13

| | |
|---|-------|
| Por 12 quintales 9 libras de fierro platina en doblados a 12 ggg | 145'1 |
| Por 11@ 19 libras de fierro viejo de unas rejas a 12 ½ @ | 022'6 |
| Por 2 tenazas de fierro para fragua | 002'6 |
| Por un lirildo de fierro | 000'6 |
| Por 2 tenazas 1 mediana, y otras chicas de herrero en | 000'4 |

| | |
|--|-------|
| Por 13 limas de varias hechuras ... en | 002'4 |
| Por 2 martillos pequeños ... en | 000'3 |
| Por un soldador y una sierra chica ... en | 000'5 |
| Por varias varillas viejas y 2 pedazos de cobre con un poco de fierro | 002 |
| Por una romana de 8@ con su pilón ... en | 005 |
| Por tornillo desbocado ... en | 004'4 |
| Por ldm. ... en | 003 |

Herramientas de relojes

| | |
|--|---------|
| Por 24 limas ... en | 001'4 |
| Por 3 limas planas ... en | 000'3 |
| Por 13 piezas de buriles ... en | 002'4 |
| Por 3 entenallas ¹³ de muelle ... en | 001'1 |
| Por unos alicates y 2 corta uñas ... en | 000'6 |
| Por 2 entenallas ... en | 001 |
| Por un taladro de aguja ... en | 000'1 ½ |
| Por un corta plumas y unos alicates ... en | 000'3 |
| Por una pinza de tornillo ... en | 000'1 ½ |
| Por una tarraja con sus machos ... en | 000'6 |
| Por un tasecito ... en | 000'4 |
| Por una tarrajita chica con sus machos ... en | 000'1 |
| Por una cuerda de reloj y otras menudencias ... en | 002 |
| Por tres martillos, 2 pequeños y 1 mediano ... en | 001'1 |
| Por un templador, una pizarra y un viador ... en | 000'1 |
| Por un lente en su castillo de cuerno ... en | 000'4 |
| Por un tornito de enderezar volantes de latón en | 000'1 |
| Por varias piezas de reloj en dos planchitas de latón | 000'1 |

¹³ “Este tipo de herramientas se utilizan para la sujeción o el transporte de piezas pequeñas de un lado a otro del taller, sin correr peligro de quemarse o cortarse; las más usadas son las tenazas”; información disponible en [www2.fe.ccoo.es/andalucia/docu/p5sd7855.pdf]; consultado el 22 de agosto de 2013.

Por un papel de ajuar capoteras
[percheros, ganchos]000'1
Por un tornito compuesto al aire, y otros
dichos de acero013
Sigue a la vuelta3,543.4

f. 13v

Ropa

Por un vestido de Semana Santa con par
de calzones040
Por una casaca y calzones de paño verde
dragón y chupín¹⁴ de bordado de seda006
Por una casaca y calzones de paño verde
aceituna con chupín bordado de seda008
Por una casaca azul de sarga de seda
con chupín de raso punzó con galón
de plata009
Por una casaca, chupín y calzones
de paño negro008
Por una dha. de paño mezclilla001'4
Por otra de paño color de rosa001'6
Por otra de paño color de llesca
con chupín bordado001'4
Por otra de paño, calzones y chupín
de seda todo blanco002'4
Por una casaca de indianilla con chupín
de seda001'4
Por una casaca y chupín de quinete
[estambre] negro002
Por 3 vestidos iguales de chupín y calzones
de coleta009
Por un pantalón y chupín de coleta004
Por un chupín y calzones de ld. viejo001
Por un chupín y calzones de cotonía
[tejido de algodón]001'4

¹⁴ "Prenda de vestir masculina que cubría el tronco del cuerpo, a veces con faldillas de la cintura para abajo y con mangas ajustadas; se ponía generalmente en traje militar, debajo de la casaca"; información disponible en [<http://es.thefreedictionary.com>]; consultado el 31 de agosto de 2013.

Por uno ld. de indianilla y calzones
dorados001'2
Por unos calzones de indianilla viejos000'4
Por 2 pares de calzones viejos de cotonía001'4
Por un chupín negro0002
Por una capa azul con vueltas de pelo
negro014
Por 6 varas de bayetón [tela de lana
con pelo] mezclilla carmelita a 3g. vara018
Por un sombrero de 2º armado003
Por otro ldem. también apuntado002
Por otro de pelo verde001'4
Por otro ldem. de bejuco001

Plata

Por una docena de cubiertos con peso
de 9 marcos a '4076'4
Por un bracerito de lumbre
con 3 mcos. 2 ½ a 7g.024'3
Por un reloj de 2os.050
Sigue al frente 3,834.5

f. 14

Por un reloj francés de rueda horizontal030
Por 2 relojes 2os. con sus cadenas
de acero 140

Vidrieras

Por 84 vidrios romanos en las 2 ventanas
de la sala a 3rrs.031'4
Por sus bastidores con sus pasadores009'4
Por un bastidor del gabinete
con 11 docenas de vidrios buenos
y 1 docena rota028
Por 3 bastidores de las ventanas y puerta
de la asistencia con 28 vidrios romanos
cada una que Hacen 84 a 3rs.
Y 9 pesos más de los bastidores040'4
Por un bastidor con 28 vidrios ordinarios
en la recámara de junto al comedor005

Por la vidriera de la claraboya
del comedor 001
Por 137 vidrios ordinarios en la puerta
de la cocina, la de otra Pieza y 3 ventanas
que caen a la zotehuela arrs. 017
Por 5 bastidores de dichas
vidrieras ... a 2g. 010
Por 2 faroles uno en la escalera 4gs. Y otro
que cae al patio con sus pies de gallo
de fierro 7g. 011
Por 8 candeleros de Bolonia ... a órrs. 006
Por una aguja de marear 002
Por una caña china 001

José Megarejo [rubrica]

Libros de folio

Por 2 tomos prespectiva [perspectiva]
de pintores y arquitectos 010
Por uno dicho de Arquitectura de Vitruvio
del año 1787 en castellano 012
Por una Id. de pasta de Palomares, arte
de escribir 003
Por uno de Arquitectura del padre
Benavente 003'4
Por uno dho. la antigua Lucerna dividida
en 2 partes en la 1°. 45 estampas y
la 2°. 32 en italiano 004
Por 3 tomos diccionario de Sobrino
con adición de Cormón 008
Por 2 dho. teoría y práctica arquitectura
con sus mapas por M. Frecier 010
Por 1 tomo elementos por Pedro Gorman
con 48 estampas 002'4
..... 4,220.2

f. 14v

Suma de la vuelta 4,220.2
Ordenanzas de minería a la rústica 002'4
Discreción [sic] de las 5 columnas
digresión 000'3

1 tomo de a cuarto Arquitectura de Bails 006
1 dho. Elementos de matemáticas 001'4
1 Id. Reglas de arquitectura de las 5 órdenes
de Vignola en francés 004
4 tomos Taquier su obra filosófica en
castellano 005
2 Dhos. diccionario francés español
por Mendoza 001
2 Dhos. Taramas tratado de fortificación 004
1 tomo 3°. Física de Nolet 000'4
1 tomo en pasta Bucha medicina doméstica .. 0002'4
8 Dhos. en Id. Herra viejo nuevo testamento 010
1 Dho. Chantreav gramática francesa 002
1 tomo 14, Espectáculo de la naturaleza 000'4
1 Ordenanzas de Madrid 001
1 tomo de las 5 órdenes de arquitectura
por Berinole 000'4
4 tomos de a octavo del abate La Caye
elementos de matemáticas, de otica [óptica]
y de astronomía 010
1 tomo Riquelt Diccionario portátil
de la lengua francesa 001'4
1 Dho. Boyler nuevo tratado de navegación 02'2
1 Idem. Callet Tablas portativas de los
guarismos 002'4
1 Idem. Bailes de entierros 000'4
1 Dho. Galmaza Llave de la lengua
francesa 000'4
1 Id. lacombe Diccionario portátil de las
nuevas artes 001
1 Dho. Arte de cocina en francés 000'4
1 Id. Conservación de la salud de los
pueblos por Bael 000'6
1 Dho. Wendlingen 3 tomo matemática 000'2
1 Id. Tesoro de las dos lenguas, española
y francesa por Oudin 000'1
1 Dho. Certificación de la publicación
de la paz en francés y español 000'1
1 Id. idioma de la naturaleza 000'1 ½
2 tomos 2°. y 4°. Puente Viajes a España 000'3

1 Dho. Costumbre de los griegos 000'2
 Sigue al frente 4,281.5

f. 15

Suma del frente 4,281.5
 1 tomo Gastón Elementos de geometría 0001
 1 Dho. reciente de geometría 0002
 Por 4 papeles curiosos 0001
 Por un librito de memoria con su lápiz y bolsa ... 0001
 Por 8 manos de papel sin recortar 001'4
 Por 15 ld. recortado y 2 manos de quebrado .. 003.2
 ½
 Por 4 ½ manos de papel de marquilla 001'1
 Por un pesito con su cruz y sinfiel 003
 Por otro dicho completo 008
 Por una caja de polvos esmaltados 002'4
 Por 2 pares de zapatos de punto blanco
 sin estrenar 001'2
 Por 3@ 4 lbs. de plomo en menudencias
 a 5 rrs. 001'7 ¾
 Por un barril para aceite con sus bancos 000'6
 Por un cuartillo de hojalata para aceite 006'0 ½
 Por 31 varas de friso ... a 1 ½ rrs. 005'6 ½
 Por 1@ 21 libras de yeso ... a 5 rrs. 004'7 ½
 Por 5 docenas de lazos ... a 1 ½ rrs. 000'7 ½
 Por 4 reatas 000'4
 Por 2 bancos de carpintero 000'6
 Por un fuelle grande 008
 Por otro chico de la calentadera 001
 Por un escoplo [cincel] 000'2
 Por un pie de cabra chico 000'1
 Por unas tenacitas para sacar clavos 000'1 ½
 Por 2 fierros de cepillo ... a 2 rrs. 000'4
 Por una suela 000'6
 Por una sierra rota 000'1
 Por la madera del pajar 007'4
 Por la de cedro que está en el corral 00'5
 Por 5 barriles y 2 castañas que están en la
 cocina 004'1
 Sigue a la vuelta 4,346.1 ¾

f. 15v

Suma de la vuelta 4,346.1 ¾
 Por una bota de sebo con 6@ 15 lbs. ... a 3g. 019'6
 ½
 Por 3@ 4 lbs. de fierro viejo en menudencias a ¾
 007'7 ¼
 Por una armazón que se halla en la dispensa
 [dispensa] 003
 Por 2 arboles de freno 1 en Tacubaya
 y otro en Tacuba 006
 Por 2 calzos de ruedas grandes; 10 llantas
 de las chicas con 16 clavos; 1 chapa
 de molinete, y 39 aros de cubos,
 todo con peso de 6@ 15 libras ... a ¾ rrs. .015'3 ¾
 Por 2 puertas y tableros que es lo único
 servible de la casa vieja 001'4
 Por un cajoncito de mollejo 000'3
 Por 2 ½ docenas de rayos de
 encino ... a 6 rrs. 001'7
 Por la madera de fresno 008
 Por 4 hojas de puertas 2 forradas y 2 sin
 forrar de 2 ½ varas de largo todas,
 2 hojas de portón y 1 puerta de chaflán 008
 Por 5 cascotes de cajones de parihuelas
 de 1 1/8 varas de largo 001'4
 Por 2 cajones de tarjea de 5 varas
 de largo de xacalote y una puerta vieja
 de 4 varas de largo y 1 ½ de ancho 003'4
 Por toda la madera inservible 004
 Por 2 tablancitos de cedro 000'6
 Por 3 pedazos de viga ... (Marco José
 López - Rubrica) 000'6
 Por 2 escaleras y todas las reglas 001'7
 Por 132 pesos en que están avaluadas
 2 mulas y 2 machos como consta del
 adjunto avaluó 132
 Por 2 mulas cambujas [oscuras] vendidas 073
 Por 2 caballos 1 alazán y otro moro
 en 25 p. el primero y 15 040
 Por un tiro de guarniciones viejas 030

Por 2 guarniciones nuevas 025
 Por unas sopandas viejas 004
 Por 4 casacas de librea, 2 nuevas y 2 viejas,
 4 chupines, 3 tápalos ingleses y 1 viejo,
 4 pares de calzones y 3 chaquetas, todo
 valuado 016
 Por 2 tintillos 125
 Por un espadín de oro con 64 castellanos
 ó gros. a 22 rrs. 176'1
 Sigue al frente 5,051.5 ¼

f. 16

Digo yo maestro mayor que tengo valuadas cuatro mulas por orden de Sr. Don Pedro Ortiz las que tengo reconocidas, primeramente un macho pardo o si golondrino por ser ya de edad mediano cuerpo 25 p., por una mula tuerta entrepelada o si blanca 30 p., por una mula colorada trontina 50 p., por un macho pardo o si golondrino 27 p.

Y por que conste lo firmo

Juan Larios [rúbrica]

f. 17

Avaluó del coche del difunto Dn. Josep Ortiz según mi leal saber y entender:

Por un juego de una vara y la cala en blanco sin moldar en 450.0

Por unas ruedas delanteras usadas y unas camas para las traseras y sus rayos medio devastados 050.0

Suma 500.0

México 14 de agosto de 93

José Antonio Morales [rúbrica]

f. 18

Sigue al frente 5,051.5 ¼

Por unas hebillas de oro perlas con 34 castlls.

5 toms. a 2 rrs. 086'4 ½

Por unas dhas. de oro de laurel con 39 castlls.

3 toms. ó gros. a 2 rrs. 097'4 ½

Por unas pulseras con 2 hilos sacados de ellas 450

Por un juego de una vara y la caja en blanco sin moldear 450

Por unas ruedas delanteras usadas y unas camas para las traseras y sus rayos medio

devastados en 050

Escombros que existen en el corral

Por 48 tapas desechadas ... a 6 rrs. 036

Por 62 piedras de a vara nuevas ... a 6 rrs. 046'4

Por 3 postecitos ... a 2 gs. 006

Por 18 escalones ... a rrs. 002'2

Por 12 tacos ciegos y chicos ... a 1 ½ rrs. 002'2

Por 4 canoas de banqueta con 12 vs. ... a 6 rrs. 090

Existencias en las canteras de Culhuacán

Por 578 varas de banqueta ... a 4 rrs. 289

Por 23 tapas de 5/4 ... a 6 rrs. 017

Por por 2 dhas. cuatas ... a 9 rrs. 002'2

Por 16 piedras de a vara ... a 4 rrs. 008

Por 2 postes grandes ... a 20 rrs. 005

Por 34 brazas de piedra ... a 9 ½ rrs. 040'3

Por acoplar 3 ½ canoas de banqueta ... a 2 rrs. 000'7

Ganados y herramienta

Por 4 burros ... a 8 p. 032

Por 2 bueyes ... en 19 p. 019

Por un carro ... en 16 p. 016

Por 4 barretas con 50 libras ... a 1 rrs. 006'2

Por canoas maltratadas ... en 029'3

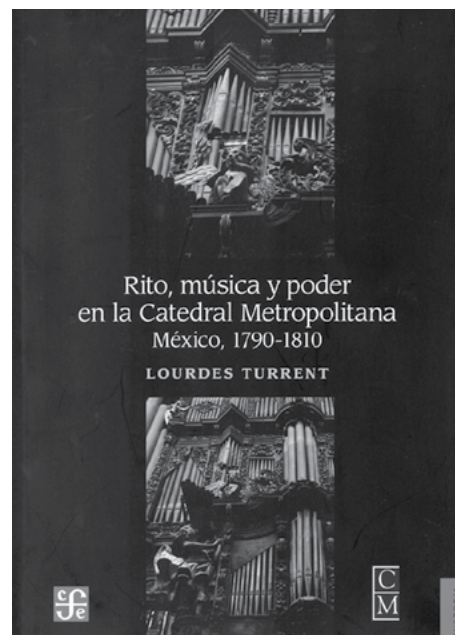
Suma 6,833.7 ¼

México 17 de agosto de 1793.



Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, México, FCE/El Colegio de México, 2013

María del Carmen León García*



134 |

En marzo de 2014 fue presentado el libro *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, que publicó el Fondo de Cultura Económica (FCE) en coedición con El Colegio de México. Se trata de una segunda gran investigación histórica de Lourdes Turrent acerca de la música en México. La primera, publicada en 1993, también por el FCE, fue *La conquista musical de México*. En esta ocasión Lourdes Turrent Díaz recompone su tesis doctoral en un estupendo libro para desplegar el estudio de la música catedralicia a través de las actas de cabildo de los últimos

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

años del periodo virreinal que resguarda la Biblioteca Turrina de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con estudios previos en Sociología en la misma Universidad, y en música como ejecutante de fagot en el Conservatorio Nacional de Música, además de su práctica como atrilista en la Orquesta Filarmónica de la UNAM y diversas orquestas de la ciudad de México, su perspectiva de la historia de la música en nuestro país ofrece al lector una visión amplia, compleja y fascinante.

Si bien el objetivo principal de la autora es estudiar música,

en esta investigación se adentra en la relación entre dos espacios: el de la ciudad y el de la catedral al finalizar el siglo XVIII novohispano. Con ello llega a los entresijos del cabildo catedralicio metropolitano de México, logra el análisis del gobierno eclesiástico para demostrar que en la catedral la música expresaba tres ámbitos de autoridad: el eclesiástico, el imperial y el local; y evidencia que la sociedad novohispana oscilaba entre el espacio laico y el religioso. Efectivamente, el ritual sonoro era un arma fundamental de poder porque poseía dos cualidades: placer y adoctrinamiento, de ahí que la autora se propusiera estudiar el fenómeno sonoro desde el

punto de vista de los grupos sociales que lo hacían posible en los momentos de la interpretación e interacción del ritual. Su punto de partida teórico, el ámbito de autoridad, la llevó necesariamente a incluir fuentes primarias originales, así como a considerar al derecho indiano. La revisión y análisis de los cedularios permitió comprender que las prácticas musicales estaban contempladas dentro de un marco legal en estrecha relación con diversas autoridades.

En el proceso de investigación, el examen exhaustivo de las actas de cabildo derivó en un desglose de datos, organizando y jerarquizando la información en grandes cuadros que permitieron a Lourdes Turrent identificar ocho tópicos: 1) la capilla musical; 2) órganos y campanas; 3) ministros de coro; 4) capellanes de coro; 5) cantores y sochantres; 6) libros de coro, libreros y sacristanes; 7) colegio de infantes, y 8) celebraciones especiales.

Si bien estos tópicos no determinan el nombre ni el orden del capitulado del libro, permiten a la autora identificar dos

líneas temáticas para desarrollar su exposición: por un lado la explicación del ritual y, por otro, la función del ritual y de los actores sociales en acontecimientos especiales.

Desde esta perspectiva, Lourdes Turrent ofrece un estudio cuidadoso y bien cimentado de la práctica del ritual católico en la sede mayor de esta religión en México; ciertamente su trabajo ilumina el conocimiento de una práctica mal conocida —muchas veces confusa y otras tantas ignorada por las mismas razones— en los estudios sobre historia del arte, historia urbana o historia social de la época virreinal.

Una de las cualidades en el estilo de la autora es su interés por explicar. El lector percibe el cuidado con que expone y precisa datos y conceptos que en otras lecturas se pasan por alto al considerarlos obviedades que no son tales para muchos de los interesados en la historia. Por ejemplo, desde las primeras páginas se detiene para revelar lo que son los cabildos o capítulos de las iglesias catedrales, así como expresar la importancia que se le daba al canto,

porque cantar no era sinónimo de recitar o de leer en voz alta, sino que se debía entonar con solemnidad. De tal manera era importante, que a todos los miembros del cabildo se les sometía a un examen de voz, y cuando había una vacante, se escogía a tres de los candidatos más destacados para enviarlos a España donde se elegía al de mayor prestigio y buena voz (pp. 27-31).

Uno de los capítulos que más llama mi atención es el sexto, dedicado a la extensión del ámbito de la autoridad de la Catedral a la ciudad. Esto ocurría gracias al toque de campanas. La autora muestra que si bien el ritual sonoro tenía como principal intención glorificar a Dios y comunicarse con él, también eran evidentes los intereses del cabildo catedralicio, su relación con la autoridad civil y los eventos políticos y sociales de la ciudad. Para ello aborda los sucesos registrados en las actas de cabildo a partir de 1791. Esto se torna relevante si recordamos que para 1780 todavía no se terminaban de construir las torres y la fachada de la catedral, y por tanto las

campanas no estaban colocadas. Sin embargo, en la torre oriente —que desde 1667 lucía sólo su primer cuerpo— pendían cinco campaniles. Hacia el último tercio del siglo XVIII se hizo políticamente imperativo concluir las torres y campanarios de la catedral para asentar definitivamente la preponderancia del clero secular sobre el clero regular en el reino de Nueva España. Bien apunta la doctora Turrent que el proyecto de construcción se convocó en concurso, el cual ganó Isidoro Vicente de Valvás, quien lo trabajó entre 1787 y 1791, pero su muerte repentina colocó a Manuel Tolsá como responsable final de la construcción.

Pero en este capítulo también observo la relación de la ciudad y la autoridad civil con el ámbito de la catedral. La conclusión de la catedral respondía a las reformas urbanísticas propias de este periodo histórico, y en particular las promovidas por el virrey Revillagigedo, quien puso especial interés en la reestructuración, empedrado y saneamiento de la Plaza Mayor y su fuente de agua. Dichas reformas también afectarían

al predio de la Catedral, pues entonces se planeaba quitar la barda que rodeaba la iglesia, así como reducir el cementerio “con proporción a la fachada”. Para lograr el acuerdo, en mayo de 1791 el virrey Revillagigedo envió al ingeniero Miguel Constanzó a dialogar con el arcediano de la catedral. Finalmente, el cabildo de Catedral decidió ceder las 16 varas del cementerio y tirar su barda. Con esta obra se lograba que la fachada de la iglesia quedase con “más esplendor y más lucida”.

En cuanto a las campanas, nos dice la doctora Turrent que antes de ser colocadas fueron examinadas para comprobar su calidad sonora, así como los armónicos que emitían. En agosto de 1791 don Domingo Millán, músico profesional — señala la autora—, por órdenes del cabildo de catedral fue al pueblo de Tacubaya para reconocer una de las campanas que se fabricaban,

y ver si corresponde la voz al tamaño, y habiéndola reconocido con el mayor cuidado y esmero, certifico que la voz de dicha campana se halla puesto en

tono Re sol ut [*sic*], en el que está con la diferencia de dos comas menos, que viene a ser de un signo más bajo que la campana doña María¹ que se halla puesta en el tono de Alamirre. Así mismo certifico que no siendo el badajo con que me la tocaron el suyo sino el de doña María que no corresponde a lo grande de la campana lo chico de éste, el no corresponder tampoco la voz de esta a lo grande de su caja, pero que puesta y tocada con una lengua correspondiente precisamente corresponderá el tamaño a la voz [...].

Un mes después, en septiembre de 1791, dos violinistas de la capilla de la catedral y también de la orquesta del Coliseo, reportaban que habían examinado en tres ocasiones la proporción armónica de la nueva campana.

Y habiéndola hecho tocar a nuestra satisfacción [...] halla-

¹ “Doña María” es el sobrenombre de la campana más antigua de la catedral, fundida en 1578; su nombre completo es Santa María de la Asunción, y pesa casi siete toneladas; su tañido se escucha aún en el Centro Histórico de la ciudad.

mos que forma con vehemen-
cia una cuarta de tono más
debajo de la de la iglesia (doña
María). Y que hallándose ésta
respecto del tono del coro en
Alamirre, forma aquella en
Elamí, una cuarta bajo, con
admirable distinción y hermo-
sura. Como estos dos signos
heridos a un mismo tiempo
componen entre sí una especie
perfecta, resulta que, aunque
considerando el Alamirre como
bajo, vemos a su quinta en el
lugar aún más bajo que él [...] no por esto faltará un efecto
armónico [...].

Sin embargo, los campane-
ros no sabían música aprendían
por experiencia.

Poco a poco, a lo largo de su
vida iban escuchando y viendo
desarrollarse un oficio que
se transmitía de campaneros
experimentados a aprendices,
hasta que conocían todas las
estrofas de los toques. Éstos
eran tantos que llevaba mucho
tiempo conocerlos y ejecutarlos
adecuadamente (p. 231).

Ciertamente el aprendizaje
de los distintos toques debió

ser complejo, puesto que
eran muchos. Por ejemplo,
en ocasión del fallecimiento
de adultos se tocaban cuatro
dobles o clamores que duraban
15 minutos; por fallecimiento
de párvulos sólo replicar de
campana durante la procesión.
Cuando eran aniversarios de
difuntos, honras o misas votivas
y novenarios se tocaban tres
clamores al anochecer anterior,
al comenzar la misa y al tiempo
de responsos. Y en fiestas de las
ánimas se tocaba llamada en la
víspera, al anochecer, luego al
toque de ánimas, al inicio de la
misa y finalmente en el respon-
so. Había toques que también
hacían las demás iglesias de la
ciudad: el Ave María a las 6 de
la mañana, a las 12 horas, y a
las 6 de la tarde, mientras que
la pasión de Cristo se anuncia-
ba a las 3 de la tarde. Asimismo
había toques de campanas per-
mitidos a la ciudad; por ejem-
plo, toque a vuelta de esquila
por la salud del rey, por fiestas
reales o por la entrada de virreyes
y arzobispos. O el repique
general de esquilas cuando
llegaba el correo de España o el
repique o doblar de campanas
en la queda (para que los veci-

nos se recogiesen en casa de las
9:30 de la noche a las
9 de la mañana), o en los gra-
dos de la universidad. Sólo menciono algunos
de los toques de campana
a los que estaban acostumbra-
dos diariamente los habitantes
de la ciudad, porque también
eran tocadas cuando había
epidemias, incendios o
desastres por fenómenos
naturales, etcétera, y nos per-
mite imaginar este sonar de
campanas constante, regidor
de las horas cotidianas,
referencia de acontecimien-
tos sociales, del tiempo y las
distancias.

Cabe resaltar que la
autora distingue bien los tipos
de campanas:

[...] una [...], el gran medio cír-
culo construido con aleaciones
de metal, que se sostiene de las
bóvedas de los campanarios y
vibra con el golpe de un badajo
que cuelga de su centro [...] la
esquila, la segunda, está sujeta
a una pieza de madera que
se perfora a todo lo largo para
introducir en ella una vigueta
cuyos extremos se detienen en
las paredes que flanquean los

arcos de los campanarios. La esquila (pequeña) y el esquilón (de mayor tamaño) cuelgan en el claro del arco [...] giran sobre su eje para dar toques continuos sin un gran esfuerzo [...] (p. 228).

Bien deja explicado este capítulo que los toques de campana en catedral respondían a una tradición añeja de la Iglesia, a la que se le reconocían “útiles propiedades”. La autora recurre a un decreto del arzobispo Núñez de Haro, del año 1791, para explicar que las campanas eran la voz de la Iglesia, las que anunciaban su presencia; eran consideradas “las Trompetas de la Iglesia Militante”. Por tanto, cada campana era bendecida por los obispos que las ungían con el santo óleo y crisma, de allí que sus repiques eran considerados como una bendición de útiles funciones y prodigiosos efectos: “llamar al pueblo a los templos a oír la palabra de Dios”; “para que por su sonido se alienten los fieles a la oración y crezca en ellos la devoción y la fe”; “llamar al clero para que anuncie la misericordia y verdad del Señor de día y de noche”; “para que,

aterrados con su sonido, huyan los demonios”; “suspendían los ímpetus de las tempestades, de los rayos, centellas, piedra, granizo y otras exhalaciones, y se aseguraban las cosechas”; “para rogar a Dios por los difuntos”; “honrar las festividades”; “anunciar los eventos especiales”; “señalar las principales horas del día”; “toque de queda”.

La autora muestra la participación de la Iglesia en el esfuerzo ilustrado por regular y controlar el espacio urbano de la ciudad. Es importante señalar que a lo largo de toda la obra se desentrañan otros aspectos en torno a la catedral, su ámbito de autoridad y la música que en ella se practicaba, por lo que es importante señalar aquí el orden de los capítulos que se desarrollan enseguida de una importante introducción y son completados con sus conclusiones y la presentación final de siete documentos anexos interesantes: I.- La formación del espacio de la catedral de la Ciudad de México; II.- La música y el recinto catedralicios; III.- Las voces del ritual y su ámbito de autoridad; IV.- Actores profesionales de lo sonoro;

V.- Corporaciones, autoridades, culto y música profana; VI.- La catedral en el espacio urbano ilustrado; la ciudad y los toques de campana, y VII.- En busca de la debida compostura.

Concluir su investigación, permite a Lourdes Turrent afirmar que el sistema imperial español era concebido como Iglesia.

Se trataba de un modelo hispánico cristiano, que contaba con un ámbito de autoridad compartido: el religioso y el secular, ambos normados por medio de derechos, pero que estaban regidos por el orden sacramental [...]. Dentro de este sistema las catedrales desempeñaban un papel primordial, porque las funciones catedralicias (en las que lo sonoro era de gran relevancia) se constituía en el espacio simbólico central de la alta jerarquía del sistema.

Con la complejidad en el análisis que abordó la doctora Turrent en *Rito, música y poder, en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*, podemos encontrar la historia viva al interior de un edificio religioso,

monumento artístico e histórico, representativo de nuestra ciudad capital. Lectura obligada para los estudiosos de la

historia cultural de México, así como para los interesados en la historia urbana, en la historia política y de la Iglesia en la

Nueva España, pero también para quienes les incumbe la historia del derecho en nuestro país.



Moroni Spencer Hernández de Olarte (coord.), *OZUMBA arte e historia*, México, Gobierno del Estado de México-Fondo Editorial Estado de México, 2014

Nuria Salazar Simarro*



140 |

Con esta reseña quiero proponerte la lectura de un libro que antes de tratar sobre “arte e historia” es de “Ozumba”, y me refiero al orden de las palabras, pero también a un título de propiedad. La elección de la materia de la obra a cargo del coordinador y de sus colegas-amigos en diálogo con el editor concuerda con un aspecto trabajado por la historiografía francesa sobre “la Escritura de la Historia”, ya que varios autores han hecho hincapié en la importancia del uso de mayúsculas, así como de los cambios en el color. En nuestro caso “OZUMBA” jerarquiza con mayúsculas y

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

en letras de oro, la importancia del sitio por encima del arte y la historia, materias ambas que son el hilo conductor del libro, pero sólo en dos aspectos de lo que el sitio significa, porque como dice Juan Manuel Pérez Zeballos en su presentación, el rescate tiene como fin “seguir adelante”...

En una gama de colores (blanco, negro y oro) consigue la obra una elegante estructura editorial que prosigue marcando en dorado los títulos de los trabajos y las plecas de los encabezados —ubicando al lector en cada uno de sus 10 capítulos— y en las letras capitulares iniciales de los textos que se despliegan sobre lienzos de fino y pesado papel. Su tamaño

folio permiten disfrutar de las imágenes y la lectura.

OZUMBA arte e historia, coordinado por Moroni Spencer Hernández de Olarte, quien también participa como autor, comienza con el texto de Tomás Jalpa Flores, quien en primer término se refiere a la toponimia como parte de una construcción cultural, y que al analizar las alternativas Oztuma-Atzompa se inclina por Atzompa como más adecuado en correspondencia con la geografía local: corriente de agua representada por un hombre de perfil con cabellera de agua, ojivas, chalchihuitl, caracoles y espirales. Otros autores, historiadores y hasta el actual cronista de Ozumba, Fernan-

do Bojorges Oliva, consideran que sigue pendiente definir el jeroglífico.

En su capítulo “De la marginación a la pujanza”, Jalpa realiza —mediante actas sacramentales (de bautismos y defunciones)— un estudio histórico demográfico, que resulta mayoritariamente indígena; en él relaciona los periodos de mortandad con las epidemias en Chimalhuacán, Amecameca y Ozumba, y los compara. En los resultados Ozumba los aventaja por su actividad comercial.

Además de las estadísticas poblacionales estudia los barrios que considera “espejo de reproducción de un modelo cultural” cosmogónico y cuatripartita: Tlacoachalco (almacén militar), Tlaylotlacan, Contla (cerámica), Tlilhuacan (embadurnados de negro), al que se adicionan comerciantes de Acxotlan, Pochtlan y Mexicapan para sumar siete entidades.

Partiendo de otros estudios que anteceden a éste, Tomás Jalpa enfoca su lupa en Ozumba y sigue poniendo el dedo en la llaga al señalar la ambivalencia entre la lucha por la

posesión de la tierra —siempre en conflicto por su ubicación fronteriza—, y la estancia en la ruta comercial que significó la consolidación y despunte del pueblo.

Con el tiempo y tras la rivalidad territorial evangelizadora entre franciscanos y dominicos, Ozumba dependió de la cabecera franciscana de Tlalmanalco. La edificación de su convento del siglo xvii y el ajuar eclesiástico derivó de la fuerza de trabajo de los naturales, así como de la organización gremial y de las fiestas religiosas que fueron impulsadas por cuatro devociones y cofradías (Santísimo Sacramento, Jesús Nazareno, Nuestra Señora de los Dolores e Inmaculada Concepción). Informes generales, disposiciones gubernamentales y visitas pastorales permitieron a Jalpa plantear algunas de sus prácticas cotidianas que dependían “de la popularidad de la imagen protectora y de su actividad económica”.

Un gobierno indígena controlaba las cabeceras y los pueblos sujetos. Los jueces gobernadores apoyaron al gobierno virreinal en asuntos

de conflicto y entrega oportuna de los tributos. En procesos de larga duración se advierte el dominio de media decena de familias que ocupaban cargos clave en el gobierno, la Iglesia y el comercio local, con la celebración de tianguis, primero cada cinco días según la costumbre mesoamericana, y después un día por semana, los martes. Para terminar con lo que dice este autor, llama la atención la comercialización de género de algunos productos, ya que frutas, semillas, pescado y pulque eran de manejo exclusivo de mujeres con base en “razones de seguridad”, argumento que hoy sirve también para colocar mujeres en las filas policiacas y en la aduana del aeropuerto internacional.

De un artículo cuyo nodo principal se ubica en el siglo xvii, pasamos al de Berenise Bravo y Marco Antonio Pérez Iturbe a finales del xviii, y que trata de penitentes y confesores. Para dar marco a su estudio los autores toman en cuenta la disposición tridentina para garantizar la buena administración del sacramento de la penitencia, que desde el siglo

xvi había sido retomada por el tercer concilio mexicano. Entonces se recomendó el registro de los fieles que cumplían con el precepto, y su incumplimiento era causa de excomunión.

Para tratar el caso de Ozumba, Bravo y Pérez Iturbe pasan primero por el análisis general de los manuales que tratan del confesonario, el confesor, la indumentaria y el penitente, así como de los horarios y formas que se debían observar. Esta parte de su trabajo evoca los muebles que en su mayoría han caído en desuso, así como las escenas interpretadas sobre muros desde el siglo xvi, o sobre tabla y lienzo durante el resto del periodo virreinal, con la representación del ángel y el demonio aconsejando al penitente para influir en una buena o mala confesión. Valga añadir la importancia que tuvo la confidencialidad que abrigaba el sacramento, abanderado por San Juan Nepomuceno dando la lengua y la vida antes que el secreto.

De la presentación de estos autores llama la atención la entrega del párroco al penitente —en tiempos de Cuaresma—,

de una boleta pequeña que debía presentar para poder comulgar, y me atrevo a preguntar: ¿se conservaron algunas de dichas “boletas”?

Independientemente de los datos estadísticos que se desprenden de los padrones, los autores estudiaron el delito de licitación en el Tribunal del Santo Oficio y de los tres casos pertenecientes a párrocos del curato de Santa María de Ozumba —durante el último tercio del siglo xviii—; sólo uno fue probado y condenado.

El análisis del padrón y el estudio de Bravo y Pérez Iturbe revelan una población consciente de los conceptos de “pecado, culpa y salvación de las almas” en Ozumba, así como de la persecución en casos de delito, sin dejar de enfatizar el trasfondo de la Iglesia en una larga lucha por reivindicar los sacramentos.

A Xixián Hernández de Olarte correspondió tratar sobre Ozumba durante el periodo de la Independencia. Para introducir sus hallazgos la autora inicia señalando el papel de intercambio comercial e impacto religioso de Ozumba en la provincia

de Chalco, y divide su texto en dos etapas de tolerancia y rechazo de la insurgencia, antes y después de la instalación oficial de la “Compañía de Patriotas” o regimiento militar local.

Es interesante percatarse de que en Ozumba, como en otros lugares, tanto insurgentes como realistas tuvieron adeptos, y la autora saca del anonimato a personajes cuyo protagonismo local a favor o en contra de los rebeldes se pone de manifiesto. Esto permite ir sumando actores a las acciones que han sido reiteradamente estudiadas a la luz de la macrohistoria de nuestro país y de los principales líderes. Entre los rescatados me refiero, por ejemplo, al párroco y bachiller José María Arrieta, acusado de infidencia y reinstalado para ser fiel militante del sector realista. Arrieta utilizó, como otros, los recursos histriónicos de la prédica a favor de la postura oficial que detentaban en este sentido buena parte de los integrantes de la Iglesia y el Estado.

Esto no impidió que los rebeldes consiguieran seguidores, indultados y reclutados después en la “Compañía de Patriotas

o Fieles Realistas” encargados de proteger a una parte de la comunidad, sus haciendas y caminos; o el caso contrario de Juan José Robledo, fusilado por intentar convencer a cuatro de sus compañeros de pasar del ejército realista al insurgente.

Hernández de Olarte recoge también la información oficial que llegó a Ozumba durante todo el periodo de lucha, reitera su papel (ya tratado por otros autores) como lugar de paso y por ello de la ruta de saqueo, interrupción de las vías de comunicación y afectaciones que los rebeldes causaron al patrimonio de las haciendas, a la producción y al comercio de productos de primera necesidad, a los que seguían la escasez y el hambre.

El siguiente capítulo —de Natalia Montes Marín y Moroni Spencer Hernández de Olarte— trata del tianguis de Ozumba durante la Revolución y el zapatismo. Los autores plantean la hipótesis de que en Ozumba ocurrieron hechos vitales en los procesos de cambio, al ser “una fuente continua de cohesión, de información y de identidad”. En el tianguis se exponían

ideas, corrían noticias, se compartían rencores y experiencias, diversión e información, resultando un lugar de intercambio y válvula de escape.

Por lo mismo un tumulto en la plaza auguró el movimiento armado en la región de los volcanes. Los enfrentamientos afectaron a todos los sectores y hasta el comercio del tianguis comenzó a menguar; con la toma de la plaza aumentó el descontento, muchos se enlistaron en las filas zapatistas, ayudando con información y víveres o “compartieron sus preceptos”. Y aunque su corazón siguió siendo zapatista, el tianguis comenzó a recuperarse cuando las tropas carrancistas tomaron la región. Hoy siguen sonando en el tianguis historias vividas o relatadas en corridos con los que en forma de rima se conserva la memoria.

Lo inédito hasta ahora del trabajo de Montes y Hernández se basa en entrevistas y episodios, así como en fuentes del archivo histórico y en el análisis de contenido de la composición del corrido de Marciano Silva: “Desastre de los carrancistas en Nepantla”.

Tania Cruz Yáñez analiza las “redes sociales” en los procesos de la alcaldía de Ozumba. Para quienes hemos utilizado el término en función de comunicarnos más y con más personas simultáneamente a través de los medios electrónicos, resulta revelador que esta frase fue acuñada hace 65 años, y son los antropólogos los que se encargan de analizar los intercambios sociales entre personas o entidades, en relaciones horizontales “igualitarias” o verticales “jerárquicas”.

Cruz Yáñez se centra en la cultura política para su análisis, ya que “es la que influye en decisiones electorales”, y estudia estadísticamente las actividades económicas. En el contexto político destaca la alternancia, la coalición y una mayor pluralidad y competitividad. Al analizar las redes sociales hace énfasis en la familia y su entorno social inmediato, pero también se refiere, con base en encuestas, al caciquismo, el compadrazgo, el proselitismo, al trabajo en campaña casa por casa y a las organizaciones comunitarias que emiten su voto a cambio de cuotas de poder o

beneficios grupales o personales, que pueden ser económicos o sociales (prestigio, amistad, respeto, lealtad, protección). Según sus conclusiones, han predominado los relacionados con las actividades primarias del comercio y el campo, y están detectadas las distintas organizaciones vinculadas a cada una de las actividades que constituyen grupos políticos y sociales en Ozumba.

Del análisis político/social pasamos a la percepción individual de Víctor Valencia Cisneros, en "Remembranzas de mi pueblo", quien sólo de paso decanta en los volcanes el foco de identidad de quienes han nacido y vivido en Ozumba, porque como afirmó Solange Alberro en una de las presentaciones de este libro: el volcán es "el gran ausente" y el ejemplar una provocación para que otros autores se interesen por Ozumba. De cualquier manera Valencia es quien más se acerca al entorno geográfico, y utiliza el ensayo con un toque de añoranza para describir la riqueza cultural y natural del pueblo.

De su texto los protagonistas principales son el mercado

y la fiesta parroquial con sus procesiones, trajes, cohetes, música y danza, entre ellas la de los Chinelos con versos de entrada y de salida dedicados a la Purísima Concepción y a la Virgen de Guadalupe.

Todo el relato inicia en el hogar, las tareas cotidianas, las percepciones, los olores y sonidos familiares; animales y objetos cotidianos, las historias, los consejos, los mitos y las leyendas. Si quieres conocer algunas o no entiendes lo que digo: tlecuil, metlapil, tlales, tejolote, cencuate o chilaquiles de dedos, ¿tienes que leer su texto!

Valencia Cisneros reproduce los versos de las comparsas, las historias personales: la de doña Tola, la curandera, los toponímicos históricos y los oficiales, la cronología de personajes y acontecimientos importantes, y el nacimiento de la Casa de Cultura "José Antonio Alzate", sus primeros profesores y todos los actores en la materialización de las obras, es decir, "una sociedad altiva y heredera de un gran potencial humano.

Ozumba cuenta también con un capital artístico invaluable, y "desentrañar su significa-

do simbólico" es lo que pretende Guillermo Arce al tratar sobre "Las formas arquitectónicas y las imágenes en el conjunto conventual". Su trabajo es una invitación a reflexionar más allá de lo que vemos en lo representado.

Arce describe, transcribe, utiliza algunos datos precisos dando a conocer a los promotores y constructores, y estudia y aplica lo que han dicho los teóricos al caso concreto de su iglesia. Pero no menciona a Marco Vitrubio, Leonardo da Vinci ni a Juan Caramuel, que sin lugar a dudas podrían dialogar con lo expuesto, ya que en sus tratados el hombre es la medida de todas las cosas, y la geometría se revela como la versión de la armonía del universo expresada en formas exactas.

Por otro lado, Arce consulta y aplica lo que autores contemporáneos han explicado sobre la representación humana en la columna, sostén y fortaleza encarnada en los miembros de la Iglesia; y sobre el templo de Jerusalén y el uso de la helicoidal como prototipo que también dejó huella en la Inmaculada Concepción de Ozumba.

Del capítulo de Guillermo Arce se obtuvo el diseño de la portada: una piña que alude a los bosques de coníferas que abrigan la zona, y por lo mismo representada en las cuatro columnas del primer cuerpo en la fachada principal del templo; en ella se lee 1698. Tiempo y símbolo se enlazan para recordar a los nuevos pobladores su identidad de pueblo unido a la sombra de un buen árbol.

Mercedes Murguía y Fanny Unikel tratan sobre el estado y restauración o “Vivisección del Señor de las Tres Caídas”. Como recurso literario escriben en primera persona, así que es el propio Cristo quien explica su estado físico antes de la intervención, los antecedentes del Viacrucis, las partes y técnica aplicada para conseguir una escultura articulada, que debe resultar como un hombre vivo y con movimiento en la escena de la Pasión, que comparte con su Madre, la Verónica o el Cirineo.

Madera, cola, cuero, goznes, una varilla larga y otras pequeñas, armellas, láminas delgadas y gruesas, y dos discos giratorios, aguacola, aparejos y bases

de preparación para aplicar el color, ojos de vidrio, dientes de marfil y cabellera; cuerdas, clavos, bisagras, cordones para simular “el relieve de venas y heridas”, pelo de caballo a modo de pestañas, barras planas de sostén, vestimenta de tela y un arsenal de líquidos y enseres de limpieza, son los materiales de quien se describe a sí mismo y de los recursos que utilizaron las autoras para restaurar la escultura respetando su materialidad, apariencia, función y tiempo de manufactura.

El conocimiento de la ciencia química en este capítulo es indudable; la descripción detallada del dictamen y proceso utilizado, claridad de explicación a través de esquemas y fotografías, resulta de la seguridad de quienes trabajan exponiendo con claridad procesos y resultados para que sirvan de ejemplo y/o se conozca a fondo esta intervención en la escultura del “Señor de las Tres Caídas”.

Otras obras de arte, historia y tesoros comunitarios cuyos criterios de restauración podemos conocer en torno a la pintura de caballete, son

presentadas por Yolanda Madrid Alanís. La autora incluye en su trabajo los criterios de conservación y restauración de bienes inmuebles y muebles, artísticos, históricos; y del uso del hoy socorrido término “patrimonio cultural”; criterios validados en su mayoría por teóricos y acuerdos nacionales e internacionales del siglo xx.

En ellos apoya la restauración interdisciplinaria de tres pinturas al óleo en Ozumba: un “retablo de San Francisco” perteneciente a su capilla, un “San Juan Diego tenante” y Nuestra Señora de la Luz pertenecientes a la parroquia de la Asunción. Trata cada obra como un ente individual que tras el estudio y análisis de lo conservado y de la relevancia del objeto como bien social y cultural, analiza otros procesos de restauración, daños y faltantes, y proceden a la mínima intervención necesaria dejando un informe técnico de la misma, y en manos de los custodios la salvaguarda de la pieza.

Por estos dos últimos capítulos sabemos que las intervenciones al patrimonio están siendo objeto de discu-

sión de expertos de distintas especialidades interesados en su preservación, y cada vez conocemos más ejemplos y resultados de trabajos realizados colegiadamente; con ellos valoramos más la labor de nuestros colegas y comprendemos cabalmente el costo material y humano que implica.

Por último, Isabel del Río se dedica al Retablo Mayor del apóstol Santiago en Mamalhauzuca, visita de los dominicos al sureste de Chimalhuacán. La autora realiza una recopilación de información acerca de la vida del santo, el origen del retablo, la biografía del pintor, y documenta lo que hasta ahora

se ha escrito sobre su objeto de estudio, para después centrar su atención en la descripción y documentación de las siete escenas del retablo realizadas por el pintor Antonio de Torres. Hay que puntualizar, como mérito de este trabajo, que es la primera vez que un investigador centra su atención y escribe sobre esta obra.

En suma, el libro *OZUMBA arte e historia* no es sólo una microhistoria, sino que es una publicación de consulta obligada para quienes trabajan la zona o la historia regional; desde que vio la luz en noviembre de 2014, reúne un conjunto de temas y momentos

insertos en la historia moderna; recopila la bibliografía que indirecta y directamente se ha publicado respecto a la región; aborda la teoría, la historia oral, la poesía, la música local y la fotografía de registro y de cuño familiar; utiliza los medios de comunicación (las entrevistas televisivas), se vale de los recursos electrónicos del mundo contemporáneo, y no deja de nutrirse de las fuentes documentales manuscritas. Esto revela —como dijo Juan Manuel Pérez Zevallos en la introducción— que es factible “la conformación de un nuevo rostro” y deseable el “seguir adelante”.



TERCERA ÉPOCA, NÚM. 32 SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 2014

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
32



**Monumentos al agua: fábrica,
descripción e imágenes de obras
hidráulicas en el México virreinal**

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



La fuente del tianguis
de San Juan
de México-Tenochtitlan
y el segundo acueducto
de Chapultepec
| BARBARA E. MUNDY

“En el arte de mi profesión”:
Adrian Boot y el manejo
holandés del agua
en el México virreinal
| JOHN F. LÓPEZ

La presa de Acolman:
integridad física,
vida social e inestabilidad
ambiental en el valle
de Teotihuacán
| BRADLEY SKOPYK
/DIANA MARTÍNEZ YRÍZAR

Agua y urbanismo
en el siglo XVI novohispano,
según las *Relaciones
geográficas* de Felipe II
| RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
/YOLANDA GUASCH MARÍ

El agua y su cartografiado en el Yucatán virreinal: de los *Mapas de la Provincia de Maní*
a los *Títulos de Ebtún*, 1585-1820 | C. CODY BARTEET

Los aljibes en la fortaleza de San Juan de Ulúa, Veracruz
| JUDITH HERNÁNDEZ ARANDA/ROBERTO JESÚS ÁVILA HERNÁNDEZ

Los sistemas de irrigación en las misiones californianas (siglos XVIII y XIX)
| ANA RUIZ GUTIÉRREZ/MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 33 ENERO-ABRIL DE 2015

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
33



**Los procesos de industrialización
y sus espacios de producción**

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



La función de los ensayos
como espacios industriales.

Estudio de caso en San Luis Potosí

| ALICIA LEONOR CORDERO HERRERA

Lucas Alamán empresario. Fundación
y desarrollo de la Fábrica de Hilados
de Cocolapan, Orizaba, Veracruz, 1837-1842

| ISMAEL D. VALVERDE AMBRIZ

La fotografía como parte del vestigio
de la industria decimonónica en Culiacán.

Los casos de El Coloso
y La Aurora en la Revolución

| BÁRBARA ANAHÍ TOLOZA ARAMBURO

/AMANDA LILIANA OSUNA RENDÓN

Primer intento de construcción
de la planta hidroeléctrica de Necaxa

| ELIO AGUSTÍN MARTÍNEZ MIRANDA

/MARÍA DE LA PAZ RAMOS LARA

El Arsenal Nacional en San Juan de Ulúa,
primera industria en el puerto de Veracruz

| JUDITH HERNÁNDEZ ARANDA

/ROBERTO JESÚS ÁVILA HERNÁNDEZ

Características de las dos fábricas
industriales que Jorge Unna Gerson
estableció en San Luis Potosí: la primera en
1889 y la segunda en 1903

| MARTHA EUGENIA ALFARO CUEVAS

El legado edificado y el patrimonio industrial olvidado: El Boleo en Baja California Sur

| ENRIQUE ESTEBAN GÓMEZ CAVAZOS

Más allá de la minería: una tipología de la industria fabril en el estado de Zacatecas
durante el Porfiriato (1876-1910) | MARÍA GUADALUPE NORIEGA CALDERA

El archivo fotográfico de la Fábrica de Celulosa en Peña Pobre:
una historia gráfica y constructiva | SINHÚE LUCAS LANDGRAVE

Índice

- De la virgen abridera de Felipe II a las abrideras de Indias: el descubrimiento de dos esculturas en México | GABRIELA SÁNCHEZ REYES /IRENE GONZÁLEZ HERNANDO
- Orígenes milagrosos y nuevos templos. Imágenes y espacios sagrados en la ciudad de México, siglos XVII y XVIII | ANTONIO RUBIAL GARCÍA
- Teatro Morelos de Aguascalientes: monumento histórico e instrumento de legitimidad política | LUCIANO RAMÍREZ HURTADO /VICENTE AGUSTÍN ESPARZA JIMÉNEZ
- El centro histórico decretado en la ciudad de Aguascalientes | ALEJANDRO ACOSTA COLLAZO
- Riesgos de desastre en patrimonio edificado, políticas públicas y defensa ciudadana en Guatemala | SUSANA PALMA DE CUEVAS
- La distinción social del arquitecto se pinta sola. Imagen y *habitus* en la historia del arte | LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES
- El legado de un arquitecto del siglo XVIII: inventario *post mortem* de los bienes materiales de José Damián Ortiz de Castro, académico de mérito y maestro mayor de la ciudad de México | LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH

