

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 31 MAYO-AGOSTO DE 2014

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
31



RAFAEL TOVAR Y DE TERESA

Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

MARÍA TERESA FRANCO

Directora General

CÉSAR MOHENO

Secretario Técnico

ARTURO BALANDRANO CAMPOS

Coordinador Nacional de Monumentos Históricos

LETICIA PERLASCA NÚÑEZ

Coordinadora Nacional de Difusión

VALERIA VALERO PIÉ

Directora de Apoyo Técnico, CNMH

JULIETA GARCÍA GARCÍA

Subdirectora de Investigación, CNMH

BENIGNO CASAS

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

PORTADA: Vista general en nube de puntos del templo de Santo Domingo de Guzmán y su plaza, México, D.F., a partir del levantamiento arquitectónico tridimensional realizado con escáner láser LIAD-CNMH-INAH, 2014.

CONTRAPORTADA: Vista actual del quiosco para ventas en Chapultepec. Fotografía: Archivo Alejandro Leal.

CONSEJO EDITORIAL

Julieta García García

Nuria Salazar Simarro

Concepción Amerlinck de Corsi

Virginia Guzmán Monroy

Leopoldo Rodríguez Morales

Luis Alberto Martos López

Guillermo Boils Morales

CONSEJO DE ASESORES

Eduardo Báez Macías

Clara Bargellini Cioni

Amaya Larrucea Gárritz

Rogelio Ruiz Gomar

Constantino Reyes Valerio (†)

Lourdes Aburto Osnaya

Guillermo Tovar y de Teresa (†)

Rafael Fierro Gossman

Pablo Chico Ponce de León

Carlos Navarrete Cáceres

Luis Arnal Simón

Antonio Rubial García

Olga Orive Bellinger

COORDINACIÓN EDITORIAL

María del Carmen Olvera Calvo

Ana Eugenia Reyes y Cabañas

Benigno Casas | *Producción editorial*

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

Sandra Tapia y Rubén Cortez | *Formación y cubierta*

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

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

ISSN: 0188-4638

D.R. © INAH, Córdoba 45, Col. Roma,

C.P. 06700, México, D.F.

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

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

Tercera época: 2004-

Boletín de Monumentos Históricos, tercera época, núm. 31, mayo-agosto de 2014, es una publicación editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de Derechos al uso exclusivo: 04-2008-012114371500-102, ISSN: 0188-4638, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16123, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, México, D.F. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Culhuacán, C.P. 09840, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 31 de agosto de 2015 con un tiraje de 1 500 ejemplares. Revista indexada en CLASE y Latindex.



Índice

3 Editorial

ARTÍCULOS

- 6 Citas en el frontispicio del templo
| PEDRO PAZ ARELLANO/NANCY ARACELY AMBROCIO ANGELES
- 34 Del *saltus carmeli* al jardín cerrado teresiano.
La *Alegoría de la Orden Carmelita*, una pintura del antiguo convento
de Santa Teresa de Guadalajara en el Museo Regional de Guadalajara
| MAYELA FLORES ENRÍQUEZ
- 49 Noticias acerca de los donantes de la iglesia y capilla
del Rosario, en Azcapotzalco | GABRIELA SÁNCHEZ REYES
- 62 Tihosuco, pueblo renacido en Quintana Roo | DAVID ANTONIO PÉREZ FERNÁNDEZ
- 78 El convento de Maní, Yucatán, en 1588 | MARÍA DE GUADALUPE SUÁREZ CASTRO
- 93 El drama de la Independencia en el Coliseo potosino, actual Teatro Alarcón.
Obra de Francisco Eduardo Tresguerras | AUCIA LEONOR CORDERO HERRERA
- 103 Dos ilustres neoleoneses en el Paseo de la Reforma en 1894:
fray Servando Teresa de Mier y el general Juan Zuazua
| ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL
- 116 A través del lente del explorador: una aproximación
al álbum fotográfico *Ciudades y ruinas americanas*,
de Désiré Charnay | JULIANA BITTENCOURT/PATRICIA E. CARRILLO MEDRANO
- 132 Las máquinas de coser y sus aportes en la sociedad mexicana
de la segunda mitad del siglo XIX y de la primera del XX:
un estudio de cultura material industrial | SINHÚE LUCAS LANDGRAVE

-
- 146 Orígenes de la modernidad arquitectónica en México.
Primeros ejemplos de una arquitectura moderna en concreto armado.
El quiosco del bosque de Chapultepec, 1921 | ALEJANDRO LEAL MENEGUS
- 157 Arqueología histórica en áreas urbanas en El Salvador:
una práctica en contextos intensamente transformados | FABRICIO VALDIVIESO

NOTICIAS

- 207 Presentación de libro *200 años del Palacio de Minería*.
Su historia a partir de fuentes documentales | MARÍA DEL CARMEN LEÓN GARCÍA
- 210 Primer Coloquio Mexicano de Historia de la Construcción: Materiales,
Técnicas y Mano de Obra | LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES



Editorial

La plaza de Santo Domingo es un espacio público significativo en la historia de la ciudad de México, que a través de los siglos ha tenido transformaciones y cambios en su forma urbana y arquitectónica. El artículo “Citas en el frontispicio del templo”, elaborado por Pedro Paz y Aracely Ambrocio, se propone constatar geométricamente la aplicación de algunas reglas y fórmulas que Vitruvio plasmó en *Los diez libros de arquitectura*, en la fachada del templo de esta importante plaza erigida entre 1716 y 1736. Para lograr dicho objetivo, acompaña a la publicación impresa un disco que contiene el archivo en True View, con la intención de que el lector se “instale” en la plaza con ayuda de la “realidad virtual”.

El artículo “Del *saltus carmeli* al jardín cerrado teresiano. La *Alegoría de la Orden Carmelita*, una pintura del antiguo convento de Santa Teresa de Guadalajara en el Museo Regional de Guadalajara”, de Mayela Flores, muestra cómo el arte pictórico, entre el sentido real y el figurado, exalta las virtudes y los prodigios de la vida de un grupo de observantes de la regla del carmelo descalzo, representados con figuras alegóricas en un lienzo que se encuentra en el Museo Regional de Guadalajara.

Gabriela Sánchez, en “Noticias acerca de los donantes de la iglesia y capilla del Rosario, en Azcapotzalco”, refiere la relación que clero y civiles lograron fomentar a partir de la factura de los diferentes retablos del templo parroquial de los apóstoles Felipe y Santiago y la Capilla del Rosario en Azcapotzalco: los donantes, quienes durante siglos han permanecido sólo como retratos de personas anónimas, tras una investigación se va develando su identidad y relación familiar.

En “Tihosuco, pueblo renacido en Quintana Roo, elaborado por David Antonio Pérez, se describen las primeras instituciones virreinales, como la encomienda, y cómo confluyen con la historia de Tihosuco en la península yucateca. Éste pasó a ser un pueblo con gran actividad agrícola y comercial, y por lo tanto de gran importancia para los españoles. Debido a esa bonanza atrajo a piratas y filibusteros, y la población se vio asediada con constantes saqueos. Durante el siglo XIX los pobladores de Tihosuco fueron blanco de diversos abu-

sos, lo que originó la Guerra de Castas, hasta que su población lo abandonó en 1865. En 1932 se hizo su refundación; aún conservaba su traza urbana reticular, con el templo conventual al centro y casas de indígenas alrededor, como en el siglo xvi. Hacia 1998 aún se conservaban 31 monumentos históricos.

Otro artículo recreado en la península de Yucatán y en el siglo xvi, es “El convento de Maní, Yucatán, en 1588”, preparado por María de Guadalupe Suárez; refiere la historia e intervención del conjunto conventual de San Miguel Arcángel en Maní. Su templo abierto al culto hasta nuestros días y el antiguo convento que recibe visitantes ha sido recientemente intervenido para convertirlo en museo. Todo esto hace una atractiva historia de esta majestuosa edificación.

Alicia Leonor Cordero, en “El drama de la Independencia en el Coliseo potosino, actual Teatro Alarcón. Obra de Francisco Eduardo Tresguerras”, toca el tema del incendio que destruyó el antiguo Coliseo en San Luis Potosí, y cómo poco después del proceso independentista el arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras edificó otro que se ajusta a un predio de escasas dimensiones con elementos que aluden a personajes míticos y al dios de la comedia en una muy bien lograda propuesta de estilo neoclásico.

Por otro lado, el ritmo acelerado de los transeúntes y el transporte vehicular pueden ser factores poco favorables para la observación de objetos, esculturas y edificios en la famosa avenida Paseo de la Reforma; el texto “Dos ilustres neoleoneses en el Paseo de la Reforma en 1894: fray Servando Teresa de Mier y el general Juan Zuazua” llamará la atención de los lectores, quienes, por qué no, después de leerlo es posible que quieran conocer a estos dos ilustres personajes: fray Servando Teresa de Mier y el general Juan Zuazua.

En “A través del lente del explorador: una aproximación al álbum fotográfico *Ciudades y ruinas americanas*, de Désiré Charnay”, preparado por Juliana

Bittencourt y Patricia Carrillo, se evidencia cómo la tecnología fotográfica de vanguardia en el siglo xix constituyó un excelente recurso por medio del cual los viajeros, en su mayoría europeos, difundieron imágenes de una América que tanto su población como sus joyas arquitectónicas se conocieron y popularizaron. Es el caso del álbum fotográfico de Désiré Charnay, que es uno de los primeros testimonios que registraron las “ruinas” arqueológicas y que en la actualidad son verdaderos documentos históricos para el estudio de esas civilizaciones que, ya para la época en que este viajero las encontró, se habían destruido.

Sinhúe Lucas Landgrave, mediante su artículo “Las máquinas de coser y sus aportes en la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo xix y de la primera del xx: un estudio de cultura material industrial”, describe cómo el siglo xix, de grandes transformaciones tecnológicas en el mundo, y por supuesto en México, se caracterizó por los cambios en la vida cotidiana de las personas a partir de nuevos procesos en la industria textil. La confección de prendas y la modificación de las relaciones sociales y de producción, desde lo manual y familiar a la concepción de un sistema dinámico con una lógica de producción, trastocaron la adecuación de nuevos y diferentes espacios para albergar la maquinaria necesaria, que junto con la “discreta” máquina de coser, pronto se vinculó al campo publicitario y dibujaron una sociedad acorde a los tipos femeninos y masculinos de la naciente sociedad.

El texto preparado por Alejandro Leal Menegus, “Orígenes de la modernidad arquitectónica en México. Primeros ejemplos de una arquitectura moderna en concreto armado. El quiosco del bosque de Chapultepec, 1921”, analiza un hermoso testigo de nuestras primeras correrías como ciudadanos, en la orilla del lago, en la Primera Sección del Bosque de Chapultepec; cercano al majestuoso Castillo, encontramos uno de los primeros ejemplos de la arquitectura moderna en México, un quiosco en el que se

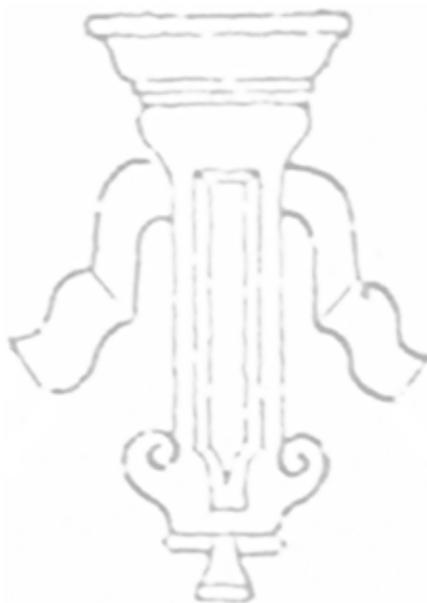
utilizó para su construcción concreto armado. El texto respecto a esta obra pretende hacer una reflexión acerca de la importancia de conocer, estudiar y conservar los modelos de esta arquitectura, de los cuales todavía nos beneficiamos y disfrutamos.

La arqueología conocida como histórica está representada en el texto “Arqueología histórica en las áreas urbanas en El Salvador: una práctica en contextos intensamente transformados”, preparado por Fabricio Valdivieso, donde se examinan tres templos de la República de El Salvador y que el lector tiene la posibilidad de leer. En el caso de este país

su transformación urbana está ligada a los desastres naturales, terremotos, que lo han asolado constantemente, además de otros factores —como el desarrollo económico, social y político— de cada etapa descrita.

Finalmente, compartimos con nuestros lectores dos interesantes sucesos: la presentación del libro *200 años del Palacio de Minería* y la realización del Primer Coloquio Mexicano de Historia de la Construcción: Materiales, Técnicas y Mano de Obra.

JULIETA GARCÍA GARCÍA



Citas en el frontispicio del templo

El propósito de este trabajo consiste en mostrar, por medio de un modelo georreferenciado tridimensional (3D), cómo algunas reglas y fórmulas de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio fueron aplicadas en la composición del frontispicio del templo de Santo Domingo, del Centro Histórico de la ciudad de México, y que todavía hoy se perciben formando parte de la portada religiosa. Este trabajo está hecho con la intención de constatar geométricamente la aplicación de dichos preceptos en la fachada del templo erigido entre 1716 y 1736. Nos interesa ofrecer al lector las mejores condiciones para la reflexión de nuestro ensayo, por lo que consideramos conveniente proveerlo de nuevas herramientas ampliando las posibilidades del texto impreso (2D) a las de un recorrido virtual por la Plaza de Santo Domingo (3D), por medio de un TruView ideado por Ángel Mora y realizado por los arquitectos María Fernanda López Armenta y Celedonio Rodríguez Vidal. La tecnología actual nos permite ofrecer la tridimensionalidad del modelo analítico que empleamos en nuestros estudios y ponerlo en sus manos; por esta razón la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos anexa con gusto un CD que contiene algunos archivos del modelo 3D, a fin de extender los beneficios que produce la tecnología del escáner láser de nuestra institución.

6 | *Palabras clave:* Plaza de Santo Domingo, Vitruvio, morfología, modelo georreferenciado tridimensional, reglas de la arquitectura.

En el mismo año de la conquista armada dio inicio la conquista espiritual de Nueva España. En 1521 Hernán Cortés solicitó al emperador Carlos I de España que pidiera al Papa el envío de religiosos franciscanos y dominicos a los territorios recién conquistados, para crear órdenes, bendecir iglesias, administrar los sacramentos, adoctrinar y enseñar a los indios “el camino de su salvación”.¹ Entraron los dominicos a la ciudad de México el 24 de julio de 1526, fueron recibidos por Hernán Cortés, alojados en el convento de los franciscos por algunos meses y adaptaron su convento en la casona donada por la familia Guerrero (República de Brasil esquina con República de Venezuela).

La Plaza de Santo Domingo de la ciudad de México es un espacio público muy significativo para la historia de nuestro país (figura 1). Tiene su origen con la construcción

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ Fray Juan Bautista Méndez, *Crónica de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores, 1521-1564*, México, Porrúa, 1993, p. 10.

del bastión de la fe católica de la Orden de Predicadores, erigido entre 1527 y 1530, dispuesto para la conquista espiritual del alma de los indios. A través de los siglos su forma urbana y arquitectónica ha tenido transformaciones y cambios; los más frecuentes fueron causados por la baja resistencia del suelo y por los hundimientos diferenciales de las edificaciones coloniales, pero sin duda la más importante metamorfosis fue la ocasionada por el establecimiento de la Constitución Política de la República Mexicana de 1857 y sus Leyes de Reforma, pues determinaron, entre otras muchas cosas, la supresión de todas las órdenes religiosas en el país, así como la separación del poder de la Iglesia del poder político de la nación mexicana. Esa vez como nunca, un discurso social cambió la forma y el contenido simbólico de su composición arquitectónica.

El estudio de este proceso histórico es parte del “Proyecto del análisis morfológico de la Plaza de Santo Domingo del Centro Histórico de la Ciudad de México, a partir de un modelo tridimensional”, el cual tiene como objetivo construir relaciones geométricas entre un modelo tridimensional de la plaza actual, con algunas de las reglas arquitectónicas, convenciones sociales, discursos e historias, convertidos en parte de la composición morfológica, urbana y arquitectónica de su espacio construido históricamente. Dichas correlaciones permitirán unir los signos materiales no verbales del espacio construido, con algunos signos verbales escritos en la antigua teoría de la arquitectura, en las páginas de la historia religiosa de la Orden de Predicadores, incluso en las ordenanzas político-administrativas de la Corona española.

Su objeto de estudio lo esbozan algunas preguntas: ¿cómo se relaciona arquitectónicamente la plaza con los edificios públicos y privados que le dan sentido a su composición?, ¿cuál es el discurso que rige el sentido de la plaza? y ¿cómo se

explica la composición morfológica urbana y arquitectónica de la plaza en su conjunto?

De manera específica nos importa responder a la pregunta: “¿cuáles son algunas de las normas que rigen el orden arquitectónico, disposición, proporción y distribución del frontispicio del templo?”. No nos importa tanto la precisión milimétrica como la identificación, aunque sea parcial, de la lógica de su diseño.

División

Nuestro estudio consta de dos partes: la primera contiene las consideraciones teórico-metodológicas empleadas, continúa una breve explicación de las funciones comunicativas y significativas de la portada del templo, así como la descripción de la portada dominica tomada de las crónicas religiosas del siglo XVIII; la segunda parte refiere la producción del modelo georreferenciado tridimensional de la Plaza de Santo Domingo; finalmente, se desarrolla el análisis de cuatro normas: una corresponde al orden arquitectónico, otra a la disposición de la portada, la tercera se relaciona con sus proporciones y la última con su distribución o fábrica tomada del libro de Vignola.

El *corpus* de nuestro estudio lo forman la descripción del frontispicio del templo (figura 2) hecha por fray Juan José de la Cruz y Moya, en su libro *Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago de Predicadores en la Nueva España*, escrito entre 1756-1757; el texto de *Los diez libros de arquitectura* escritos por Vitruvio, siglo I, a. C.; *La regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Giacomo Barossio da Vignola; los dibujos y esquemas de estudio digitales de la portada del templo elaborados por la arquitecta Nancy Ambrocio, a partir de un modelo tridimensional de la Plaza de Santo Domingo; el dibujo de la portada elaborado por el arquitecto Mariano Vélez Lira —de la Dirección

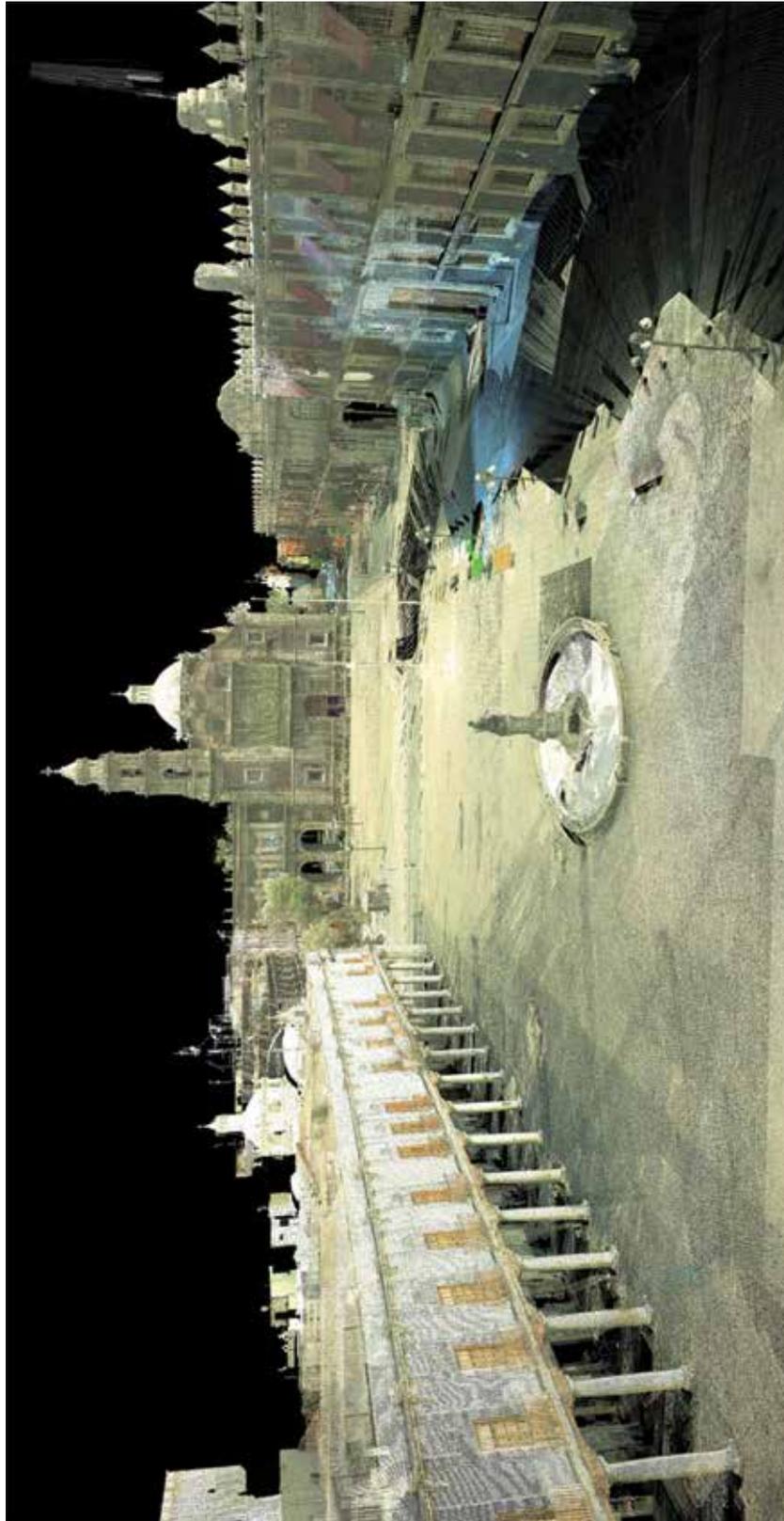


Figura 1. Plaza de Santo Domingo. Imagen tomada de la nube de puntos resultado del levantamiento tridimensional con la tecnología escáner láser 3D del conjunto arquitectónico. Esquema de Nancy Ambroci, 2013.



Figura 2. Templo de Santo Domingo. Frontispicio del templo erigido entre 1716-1736. Fotografía de Celedonio Rodríguez Vidal, 2013.

de Monumentos Históricos—, que sirve para dos cosas: 1) para apreciar detalles de las imágenes sacras esculpidas que a simple vista ya no resultan muy claros, y 2) para hacer una comparación entre los modelos de representación de los monumentos producidos a partir del levantamiento topográfico y del levantamiento arquitectónico mediante la tecnología del escáner láser.

I. Primera parte

Teóricamente a través del enlace normativo de la vida social es posible unir significados, relaciones, objetos y acciones en una situación determinada. No se trata de vínculos simples de causa-efecto, sino de procesos históricos complejos,

cifrados simbólicamente por la experiencia cultural de sus participantes, quienes son capaces de operar simultáneamente diversos códigos de manera múltiple.

Este enlace normativo resulta de una frágil configuración histórica que no es producto solamente de la capacidad del sujeto ni de las determinaciones de la estructura social por separado. Son ambas entidades las que de manera concurrente establecen las coordenadas sociales e históricas entre estas relaciones, significaciones y acciones sociales; no puede explicarse una sin la otra, y carecen de sentido cuando se las separa. Cuando se produce socialmente el enlace normativo es porque se cumplen las normas sociales en una situación determinada, para que de ahí surja una comunicación en medio

de otras, cuya significación genera sentido y conserva la memoria de la representación social de los participantes puesta en escena.

Se trata, pues, de una compleja producción de enlaces creadores de una red de normas que hacen posible la vida social; sabemos que sólo por métodos analíticos es factible establecer la configuración del enlace normativo en la escena social; además, dada su compleja composición resulta muy inestable, tanto que hasta parecería producto del azar únicamente.

Los mecanismos de significación de la portada del templo no pueden inferirse de los datos empíricos que ofrece; tienen que conjeturarse, indagarse, y en su caso proponerse reglas para la lectura e interpretación histórica del frontispicio del templo actual, y por supuesto probarlas. Pero no partimos de cero; las historias que dan sentido a las imágenes de la portada ya están escritas, sólo es necesario interrelacionar unas con otras. En eso consiste este trabajo; hacer esto aspira a confeccionar una explicación más amplia del sentido que guía el discurso de la portada del templo del convento de Santo Domingo, que fue descrita en el siglo XVIII por fray Juan José de la Cruz y Moya.

Metodología

Convertir el enunciado de una norma de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio en parte de la morfología del frontispicio del templo tiene una comprobación geométrica. El fundamento de esta operación lo tomamos de la *Teoría de la intertextualidad* de Heinrich Plett, quien plantea que la traslación de signos de un texto a otro recibe el nombre de *cita*, *alusión*, *centón*; advierte que los signos materiales del código no son los únicos factores transtextuales, sino que también lo son las reglas estructurales del código, pues como se sabe los signos sin reglas no tienen

ninguna estructura, y las reglas sin signos permanecen abstractas.

La portada religiosa la consideramos un texto entre otros textos, compuesta de códigos que tienen dos componentes: signos y reglas. Los signos representan el aspecto material del código y las reglas el aspecto estructural. Su morfología histórica está hecha con signos y normas de diversos códigos que a manera de citas se funden y se transforman geoméricamente hasta formar parte de su composición arquitectónica. Estas “citas metamórficas” *constituyen un mecanismo* de traslación, traducción y transformación de los textos impresos que se condensan con el espacio construido: *el enunciado de una norma es una cita metamórfica* cuando se convierte al lenguaje de la arquitectura, y su metamorfosis la integra ya no una voz, sino una figura constituyente de la morfología del espacio construido con expresión geométrica.

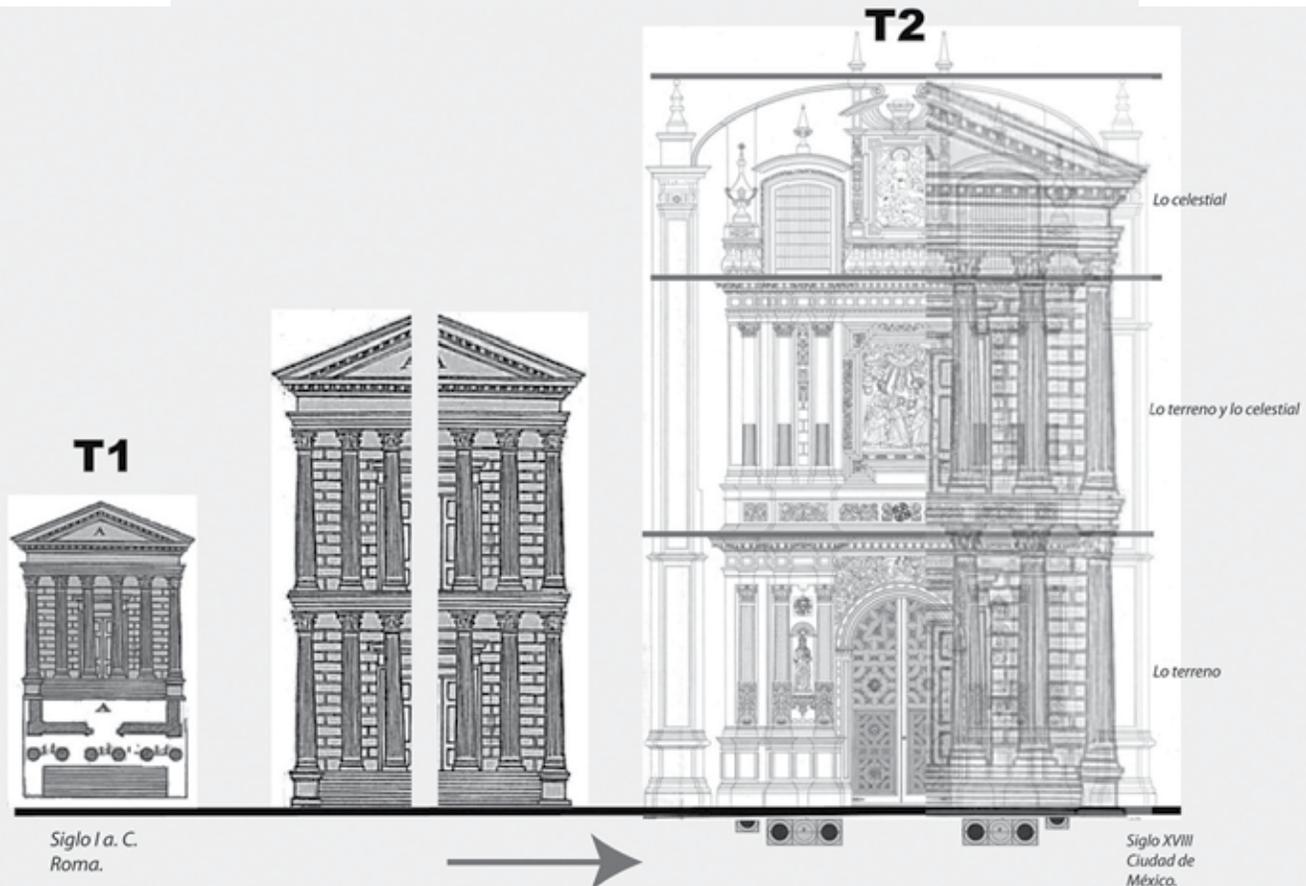
Las citas tomadas del texto de partida (T1), al pasar a formar parte del texto de llegada (T2), no permanecen inalteradas; su repetición padece cambios; sin embargo, toda desviación de la cita puede ser descrita en términos de transformaciones: *adición*, *sustracción*, *sustitución*, *permutación* y *repetición*, las cuales se refieren a distintas unidades lingüísticas de magnitud variable o a funciones discursivas, como se aprecia en el esquema de la figura 3.

Simbolización arquitectónica

Un buen ejemplo de cómo se producen las citas metamórficas es cuando el discurso religioso asigna valores al orden arquitectónico de los templos; esto puede leerse en las páginas de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, donde explica cómo el *Libro de preceptos de los arúspices* —o adivinos etruscos— determina las reglas precisas del orden arquitectónico en que deben edificarse los templos para cada una de las deidades romanas.

CITANDO A VITRUVIO

Las citas del texto de partida (T1) al pasar a formar parte del texto de llegada (T2) no permanecen inalteradas, su repetición padece transformaciones y cambios: adición, sustracción, sustitución, permutación. Estas relaciones entre textos generalmente no son unívocas, sino que en el espacio construido ocurren en infinitas combinaciones.



1. Adiciona un cuerpo.
2. Sustraer la celda (A) y adiciona un atrio.
3. Abate y adosa las columnas angulares al muro de fachada.
4. Repite la escalera que desembarca en la puerta del templo.
5. Repite la relación de esbeltez en la composición del frontispicio.
6. Repite reglas de la composición del altar y las aplica en el frontispicio.
7. Sustituye las imágenes religiosas de las deidades politeístas por las monoteístas.
8. Repite el orden corintio la proporción de sus intercolumnios.
9. Adiciona dos escenas religiosas.
10. Pone en acto la polifonía del espacio construido al dar voz a la escultura de las imágenes religiosas; ellas son las principales encargadas de ejecutar las funciones retórica y narrativa.
11. Como siempre, apegado al rito, el frontispicio del templo exhibe la belleza de las deidades que alberga y coloca al alcance de la vista de todos sus efectos divinos.

Figura 3. Las reglas de la teoría de Vitruvio empleadas en el diseño de la portada del templo de Santo Domingo no permanecieron inalteradas; su traslado y traducción de un sistema de signos verbal al sistema de la geometría del espacio construido de la ciudad de México ocurre a través de transformaciones y cambios; las coordenadas culturales del tiempo y la distancia algo les *adicionan, sustraen, sustituyen y permutan*, pero no las destruye cuando se aplican; su texto se torna en una geometría de continuidad con nueva significación ajustada a la situación en que se usa la norma. Tomada de Pedro Paz Arellano, *Metáforas sin palabras y voces de piedra en la Plaza de Santo Domingo. Estudio morfológico del siglo XVI al XXI, a través de citas metamórficas*, México, ENAH, 2012, p. 180.

Estos cánones religiosos clasifican a todas las divinidades de acuerdo con su historia, atributos y poderes; todas son colocadas en una escala de robustez y delicadeza. Del mismo modo, dentro de esta gradación le asignan un valor a los órdenes arquitectónicos: dórico, jónico, corintio. El orden dórico domina el extremo de la robustez, el otro extremo significa la delicadeza del orden corintio, y el centro de la escala lo ocupa el orden jónico que comparte características de ambos extremos. De estas clasificaciones y asignaciones de valor deriva el significado que debía tener el orden arquitectónico de un templo.

Los ritos ofrecidos a las divinidades determinaban la ubicación de sus templos ya sea dentro, fuera, en lo alto o lejos de las murallas de la ciudad; estos edificios sacros debían hacer patente la belleza de la deidad que albergan y colocar al alcance de la vista de todos su poder y efectos divinos. Explica Vitruvio que

12 |

[...] conforme al rito [...] A Minerva, a Marte y a Hércules se les harán templos dóricos porque a estos dioses, en razón de su fortaleza, les corresponden edificios sin la delicadeza de los otros órdenes. En cambio, a Venus, Flora, Proserpina y a las Náyades, les son apropiados edificios del orden corintio, porque a estas divinidades parece que les corresponden obras delicadas y adornadas con flores, hojas y volutas, que les añaden belleza a la propia de esas deidades. [Por último indica, que] para los templos de Juno, de Diana, del Padre Baco y de otros dioses semejantes se seguirá un procedimiento intermedio, construyendo sus templos del orden jónico porque el carácter de estas divinidades concuerda más con la severidad y solidez dóricas que con la delicadeza corintia.²

De este modo la metamorfosis de las historias religiosas escritas, la belleza de las deidades y sus

² Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, trad. del latín por Agustín Blánquez, Madrid, Iberia, 2000, p. 14.

efectos divinos, se dan a conocer desde la antigüedad traducidas y sin palabras, por medio del peculiar lenguaje simbólico de la arquitectura de los templos, aunque las narraciones históricas religiosas más finas y precisas siempre han quedado a cargo de las delicadas voces figurativas de la escultura, ya sea labradas en vuelta entera, medio o bajo relieve, pero siempre inscritas en la composición arquitectónica del espacio sacro; es decir, como *citas metamórficas* enmarcadas dentro de las proporciones, dimensiones y ornamentación de un orden arquitectónico (figura 4).

En suma, el orden arquitectónico simboliza la robustez y la delicadeza de la deidad que alberga el templo; el espacio construido representa, cuenta y recrea la historia de la divinidad, la cual se narra en la portada principal del templo. El discurso histórico es convertido en metáforas sin palabras y la escultura con sus voces de piedra cuenta la historia enmarcada por la composición de un orden arquitectónico. Esta es una forma de narrar la historia religiosa por medio de imágenes sacras que reproducen con sus acciones episodios inolvidables, que se cuentan tantas veces como sean vistas sus imágenes. La cita textual trasladada a la piedra debe transformarse para dejar de ser un texto escrito de la historia, y que sin perder su sentido pueda convertirse en una imagen de ella: metamorfosis del texto de la norma al espacio construido.

Orden corintio

Resulta útil para nuestras miras recordar aquí la historia que dio origen al orden corintio y así comprender mejor el significado depositado en él, porque con este orden está compuesta la portada del templo de Santo Domingo que analizamos con detalle más adelante. El origen de sus proporciones y significación están ancladas en la leyenda de una doncella de Corinto; Vitruvio cuenta su historia: ella

era una muchacha apenas núbil que enfermó y murió súbitamente; su nodriza colocó en un canastillo algunas de las cosas que la joven más apreció, fue a poner todo sobre su tumba y tapó la cesta con un ladrillo. Azarosamente el centro del canastillo quedó encima de la raíz de una planta de acanto; en la primavera, la raíz comenzó a echar tallos y hojas, pero por el peso del canastillo, estas fueron creciendo a los lados de la cesta, y tropezando con los cantos del ladrillo, tuvieron que doblarse, produciendo los contornos de las volutas.

Calímaco era un escultor que tallaba fina y hábilmente el mármol, tanto que los atenienses lo llamaban gran maestro; un día, este artista pasó cerca de la tumba, se detuvo a mirar el canastillo y la delicadeza de la forma en que las hojas crecieron. El escultor, prendado de la belleza de esta composición, tomó las proporciones como modelo y las reprodujo en las columnas que hizo después para los edificios de Corinto.

Mil quinientos años después, las mismas proporciones, dimensiones y formas del orden arquitectónico corintio fueron convertidas al cristianismo; el arquitecto boloñés Sebastiano Serlio actualizó el texto de Vitruvio, y de algún modo convirtió al cristianismo los edificios sagrados de la religión romana, cuando dotó de un nuevo contenido religioso cristiano a los antiguos órdenes arquitectónicos.

Serlio explica en su libro IV, folio VIII, cómo los antiguos romanos construyeron templos dóricos cuando estaban consagrados a Júpiter, Marte, Hércules, y a otros dioses robustos.

[...] más después de la encarnación de la salud humana, debemos los cristianos proceder y ordenarla por otra vez: y así digo, que habiéndose de edificar algunos templos consagrados a Jesucristo redentor nuestro, o a San Pedro, o a San Pablo, o a Santiago, o a San Jorge [...] conviene hacerles los templos de este género

dórico. [En este mismo sentido], cuando hubiera que hacer un templo del orden Jónico [...] lo dedicarían a todos aquellos santos que hayan sido en parte robustos y fuertes, y en parte delicados y humildes. En cuanto al orden corintio, éste se debe consagrar y aplicar primeramente a la Virgen María madre de Jesucristo redentor [...] y también para monasterios de monjas que han prometido virginidad y estén dedicadas al culto divino.³

El orden corintio significó castidad en el mundo clásico; luego, durante el Renacimiento, conservó este sentido inmaculado y fue empleado en templos dedicados a la Virgen María. El templo de Santo Domingo está consagrado a la *Asunción de la Virgen María*, y su disposición arquitectónica es de orden corintio.

En la Plaza de Santo Domingo todo está dispuesto para dar pie y concentrar la atención del observador en el discurso religioso, ofrecido a sus ojos en la portada principal del templo del convento, la cual no es producto de la imaginación vaga, sino por el contrario del cálculo refinado y complejo del obispo, y la pericia del arquitecto y del escultor (figura 5).

Exhibir la arquitectura del templo ha sido por siglos la tarea principal de la Plaza de Santo Domingo, para que todos cuantos allí pasen puedan volver hacia él sus ojos y hacer de frente sus reverencias. Su portada ofrece el discurso más importante del lugar; sirve para exhortar y persuadir a quienes la miran a “acatar con humildad la voluntad divina”; convoca a todos a seguir el ejemplo de Jesús, Domingo y María expuestos ahí.

Por siglos las esculturas griegas y romanas fueron las encargadas de comunicar la historia religiosa desde la portada principal de los templos. Desde

³ Sebastián Serlio Boloñés, *Tercero y cuarto libros de arquitectura*, trad. del toscano al español por Francisco Villalpando, Toledo, Casa de Iván de Ayala, 1552, Lib. IV, p. VIII.E.

METAMORFOSIS DEL TEXTO ESCRITO A ESPACIO CONSTRUIDO

El discurso religioso guía el sentido de la metamorfosis que convierte sus voces y ritos en metáforas sin palabras, que no se pierden sólo se transforman en piedras de un orden arquitectónico.

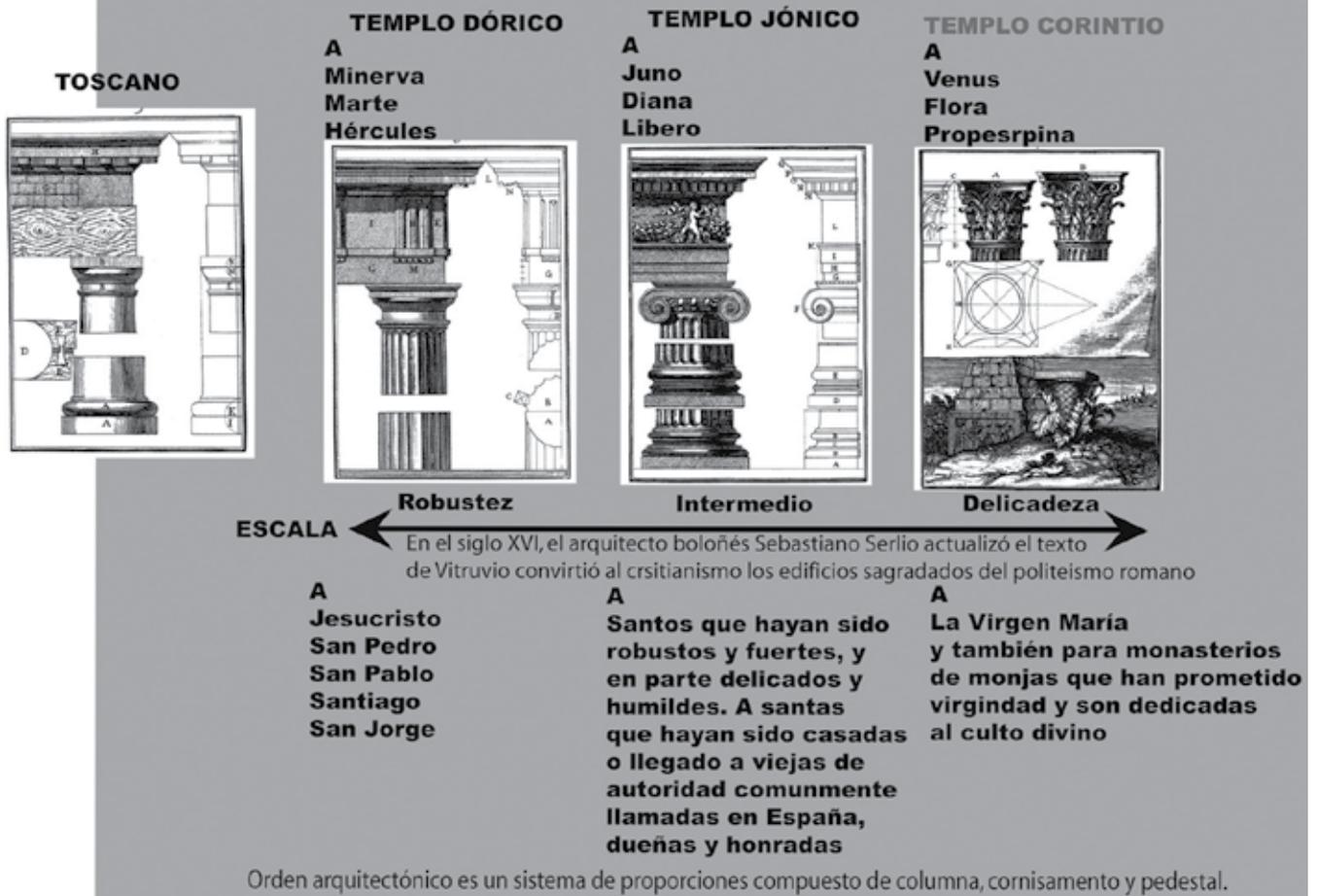


Figura 4. El discurso religioso guía el sentido de la metamorfosis que convierte sus voces y ritos en metáfora sin palabras, que no se pierden, sólo se transforman en piedras del orden arquitectónico. Tomada de Pedro Paz, *op. cit.*, p. 65.

14 |

ahí, y apegadas a sus ritos, hacían patente la belleza de la deidad que albergaban; colocaban a la vista todos sus efectos divinos. En 1563 el Concilio de Trento reconoció que las imágenes religiosas resultarían muy útiles para instruir a la gente, confirmarla en el hábito de recordar episodios de la historia sacra y propiciar en su mente el repaso continuo de los artículos de la fe. Además las sagradas imágenes también tendrían la ventaja de poder poner ante los ojos de los fieles los beneficios y dones entregados por Dios, los milagros concedidos a los hombres a

través de los santos y mostrar sus ejemplos salutíferos. Incluso las imágenes podrían servir de ejemplo para que los fieles católicos pudieran ordenar sus vidas y costumbres imitando a los santos, así como para convocarlos a la adoración y el amor a Dios.

En consecuencia el obispo Carlos Borromeo escribió en su libro *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, que el frontispicio del templo es el lugar donde se describe con imágenes la historia sacra, cuya ornamentación ha de ser acorde a la estructura eclesiástica y con la magnitud del edificio. Sin cam-

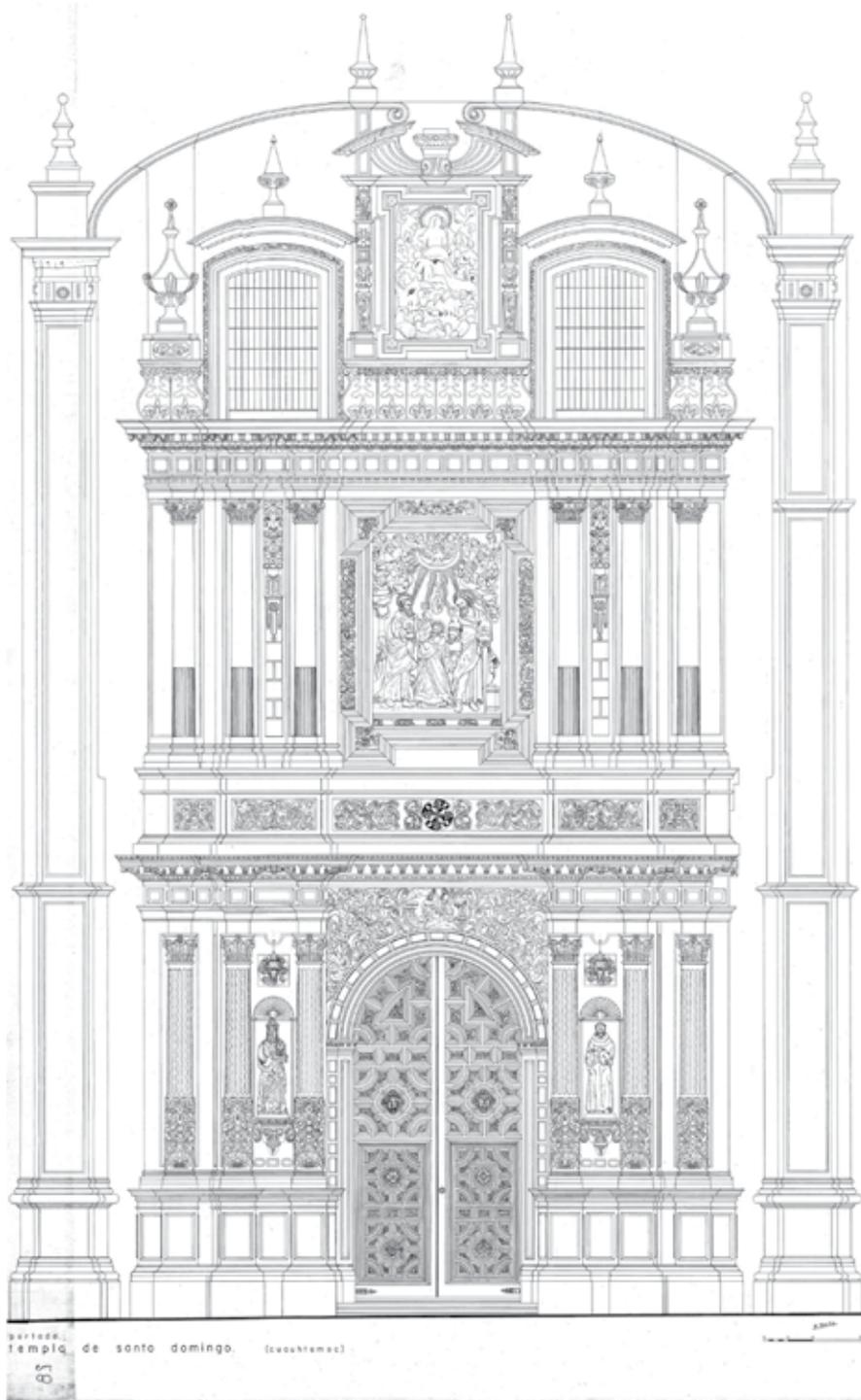
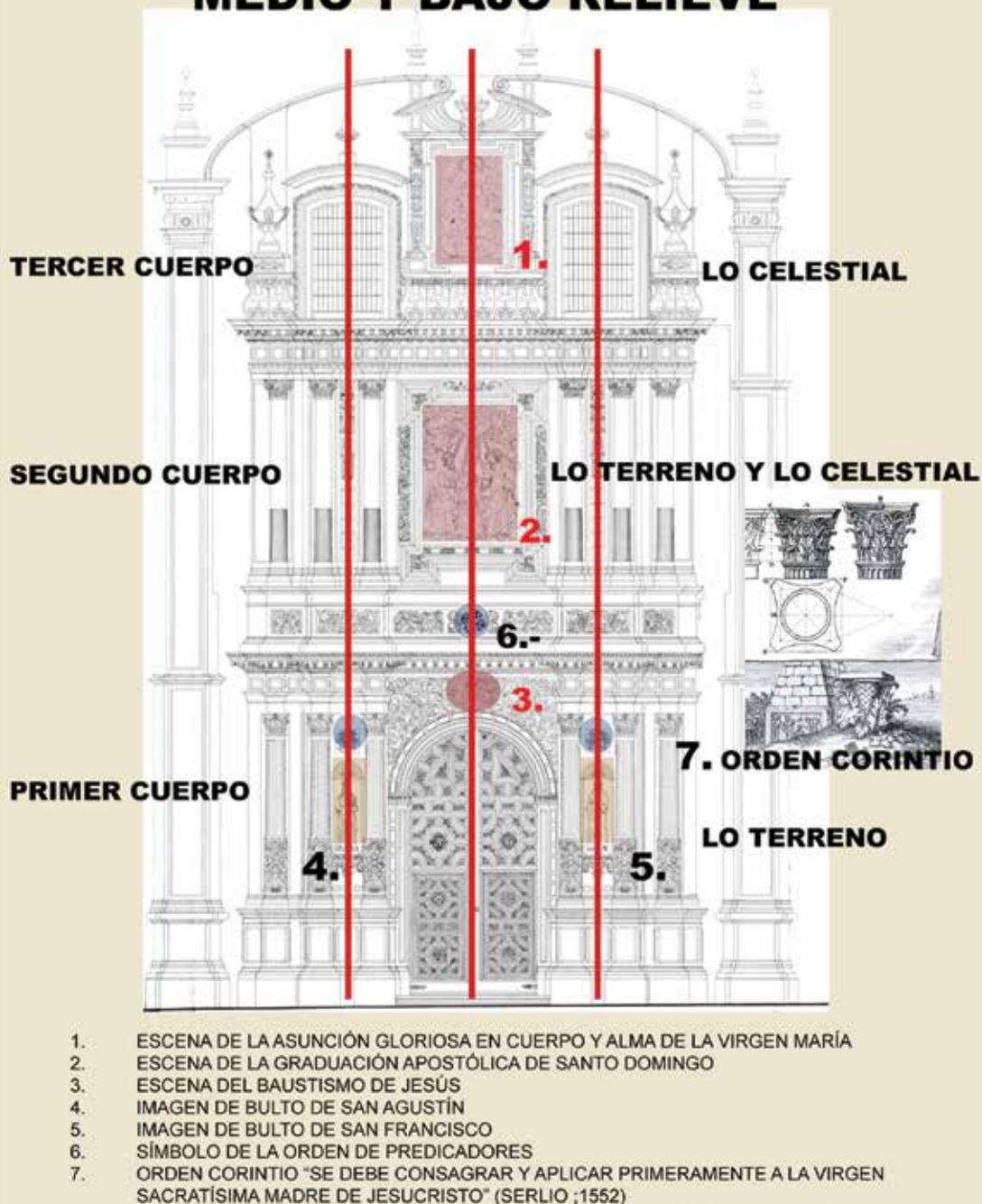


Figura 5. Frontispicio del templo de Santo Domingo. "Su principal portada es eminente y de muy arregladas proporciones, en cuya bella ejecución se enlazan, artísticamente, los tres órdenes de la arquitectura, dórico, jónico y corintio, que conoció Vitruvio y describe Plinio Valeriano en el libro 44 de sus Hieroglíficos. Consta de tres cuerpos. En los colaterales del primero están, en dos nichos, dos grandes y bellísimas estatuas de nuestros padres, San Agustín y San Francisco, logrando tener el paraíso de nuestro templo estos dos serafines por custodios. Y por estar agregada nuestra Mexicana Iglesia a la de San Juan de Letrán en Roma y gozar, por especial indulto pontificio, de todos sus privilegios, gracias e indulgencias, corona el arco de la puerta principal una imagen del Precursor bautizando a Cristo. En el centro del segundo cuerpo está, tallado en mármol blanco, de medio relieve, N. P. Santo Domingo, puesto de rodillas, con una lengua de fuego sobre su cabeza y a sus lados los dos sagrados Apóstoles San Pedro y San Pablo, significando el caso de haberle uno dado un libro y otro un báculo, con cuyas insignias lo graduaron de sustituto suyo en el apostolado de las gentes y de predicador del Evangelio. Hermosa y llena el fondo del tercer cuerpo una imagen de la Reina de la Gloria en el misterio de su Asunción a los cielos, labrada, en cándido jaspe, por tan diestro y sobresaliente cincel, que se aventaja al de Lisipo y Policeto, que tanto celebró la antigüedad". Fr. Juan José de la Cruz y Moya, *Historia de la santa y apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España, México, Manuel Porrúa, 1954-1955*, p. 82. Dibujo del arquitecto Mariano Vélaz, CNMH.

CITAS METAMÓRFICAS, ESCULTURAS DE VUELTA ENTERA, MEDIO Y BAJO RELIEVE



16 |

Figura 6. Lo dicho por Maya y la construcción actual de la portada del templo deberían coincidir, pero no concuerdan en cuanto al orden arquitectónico de la portada, pues en ella no se enlazan el dórico, jónico y corintio como él indica, sino que la composición arquitectónica de la portada únicamente atiende a la disposición y proporción de un templo hexástilo de orden corintio, conforme a la teoría de Vitruvio, como lo comprobaremos líneas adelante mediante el dibujo resultado del modelo tridimensional. Tomada de Pedro Paz, *op. cit.*, p. 175.

bios en este propósito, se construyó en la ciudad de México del siglo XVIII la portada del templo que actualmente conocemos en la Plaza de Santo Domingo, dando continuidad a esta comunicación persuasiva y milenaria de la arquitectura religiosa europea.

Conforme a estas reglas eclesiásticas el frontispicio del templo del real convento de Santo Domingo, de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, concluido en 1736, narra la historia medieval del origen mariano de la Orden de Predicadores de Santo Domingo de Guzmán en el siglo XIII, y de su hermandad con los franciscanos, habla de la fundación de estas órdenes mendicantes, de la instaurada por Santo Domingo de Guzmán en 1215 aprobada verbalmente por el papa Inocencio III y por el papa Honorio II, en bula del 22 de diciembre de 1216. Para comunicar todo esto le son suficientes siete brevísimos capítulos, escritos por medio de imágenes labradas en estatuas de vuelta entera, en escenas talladas en medio y bajorrelieve (figura 6).

Aunque la portada del templo del convento no es un altar, su composición la rigen algunas de sus reglas. La portada del templo dominico no repite los signos materiales de un altar romano, pero sí conserva las normas estructurales que permiten colocar en un orden jerárquico lo que corresponde abajo y arriba, a la tierra y al cielo, al hombre y a Dios. De acuerdo con lo escrito por Vitruvio, en la Roma antigua, la altura a la que se colocaban los altares estaba regulada por los preceptos de la religión, se ponían en lo alto o en lo bajo conforme a los ritos y el decoro de cada deidad; por ejemplo, para Júpiter y los demás dioses del cielo, los altares se colocaban lo más alto posible; en cambio, para Vesta, diosa del fuego, del hogar doméstico, los dioses de la tierra y del mar, los altares debían ser bajos.

En la portada dominica, lo más alto de ella corresponde a lo celestial, donde se muestra la escena de la *Asunción de la Virgen María* madre de Dios, quien al haber cumplido el curso de su vida terrena fue lleva-

da en cuerpo y alma a la gloria celestial; los ángeles la guían ante Dios Padre, quien sale a su encuentro portando la corona de la reina de los cielos y la coloca sobre su cabeza; ella la recibe con respeto y humildad.

En medio, entre el cielo y la tierra, está ubicada la escena de la *Graduación apostólica de Santo Domingo de Guzmán*, donde los apóstoles San Pedro y San Pablo y Dios mismo en su persona del Espíritu Santo, se le aparecen a Domingo: luz radiante ilumina el cuadro, la música acompaña las voces de los coros celestiales celebrando la sucesión, una lengua de fuego se posa sobre Domingo, quien de rodillas, iluminado por el Espíritu Santo, recibe humildemente de los apóstoles el báculo de pastor y el libro de las Sagradas Escrituras, ambas insignias del apostolado de la fe, lo graduaron de sustituto suyo en el apostolado de la gente y predicador del Evangelio.

Hasta abajo se encuentra la más terrena de las tres escenas de la portada, el *Bautismo de Jesús*, la imagen labrada en piedra muestra el momento en que “Jesús, ‘como uno más’ y con la humildad que sólo el Hijo del Altísimo puede atesorar, recibe en aguas del Jordán, de manos de Juan, el Bautismo”.⁴ Este acontecimiento es una profecía cumplida, porque enlaza históricamente el Antiguo Testamento con el Nuevo Testamento; además, esta imagen también sirve de marca para anunciar y unir el exterior con el interior del templo, el entrar y salir de él, el afuera y el adentro de la casa de Dios.

II. Segunda parte

Ajustes a la regla

El tratado de la arquitectura de Vitruvio es el más antiguo y completo que se conoce en Europa; sin certeza ni exactitud plena en la fecha de su producción, es un libro que data del siglo I antes de Cristo,

⁴ San Mateo, 3, 13:17, en Gustavo Doré, *La Biblia Nuevo Testamento*, Madrid, Edimat Libros, 2002, p. 22.

su “descubrimiento en el Monasterio de Monte Casino a principios del siglo xv, en copia manuscrita sin ilustraciones” es la fuente de este código.⁵ En *Los diez libros de arquitectura* Vitruvio escribió todos los preceptos de este arte y los entregó al César para que juzgara por sí mismo la calidad tanto de las obras hechas como por hacer en su Imperio.

Con su libro busca asegurar la calidad en la producción arquitectónica romana; quiere que se corresponda con la grandeza de las hazañas imperiales y se exprese en la calidad de sus edificios públicos y ciudades, para que la fama del triunfo permaneciera en la memoria de la posteridad.

Vitruvio demanda que el arquitecto ponga el mayor cuidado para lograr que *sus edificios tengan las medidas justas y proporcionadas entre el todo y las partes que lo componen*; advierte que las reglas que dan forma al espacio construido no son perfectas, exactas e inmutables, sino que son sistemas de proporción, medición y trazo empleados para el diseño y construcción de edificios, que sufren ajustes de acuerdo con el lugar donde se aplican.

Explica claramente que una vez determinada la regla de simetría del inmueble y tras el cálculo de las relaciones de esta medida modular, *es posible hacer ajustes, para quitar y poner algo a las proporciones previamente establecidas*; hacer acomodos, en función de la naturaleza de la localización de la finca, su utilidad y la manera de integrarse a su entorno, con el único fin de que el futuro edificio quede bien trazado y *la vista nada eche de menos*.

Cuatro pruebas

Ahora analizamos cómo las antiguas reglas y fórmulas se trasladan en calidad de citas metamórficas a la portada del templo.

⁵ Carlos Chanfón Olmos, “Simón García tratadista de arquitectura”, en *Compendio de arquitectura y simetría de los templos (1681-1683)*, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Manuel Castillo Negrete, 1979, p. 27.

1) Para Vitruvio el orden arquitectónico es un sistema de relaciones y proporciones regulado por la cantidad de sus módulos, cuyas dimensiones y simetrías estaban determinadas previa y particularmente para cada uno de los tres órdenes (dórico, jónico y corintio). Veremos cómo el orden arquitectónico de la portada del templo corresponde a la de un templo hexástilo, cuyos intercolumnios de orden corintio modulan la disposición de toda la portada con los ajustes de la ciudad de México del siglo xviii.

2) Explicamos cómo se integra la disposición de los tres cuerpos de la portada a partir de una serie geométrica, que hoy conocemos como relación de esbeltez, y servía para determinar la altura y la sección de las columnas en edificaciones de varios niveles.

3) Comparamos la modulación obtenida mediante un levantamiento topográfico con la del escáner láser para efectos de la conservación de su significativo histórico.

4) La modulación de la columna y el pórtico corintio sirven bien para equiparar las proporciones del texto de Vignola con el primer cuerpo construido de la portada. Este cotejo sirve para poner atención en el hecho de que la portada puede atender no a uno, sino a varios sistemas de proporción producidos por diferentes autores.

Modelos del antiguo espacio construido

En otra época, hacer el levantamiento arquitectónico del frontispicio del templo dominico hubiera significado mucho tiempo y trabajo de topógrafos, arquitectos, dibujantes y numerosos operarios que llevaran a cabo la colección de datos, su registro y representación sistemática en planos y maquetas.

Hasta hace poco tiempo la fotogrametría había sido un procedimiento técnico de vanguardia que permitía hacer el levantamiento arquitectónico del antiguo espacio construido de manera pormenori-

zada y precisa; la calidad de sus imágenes acusaba finos detalles y registraba las deformaciones en el inmueble. La información producida con esta técnica ha sido tan laboriosa como apreciada; incluso el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Icomos, por sus siglas en inglés) llegó a considerarla como la solución óptima y única para el levantamiento arquitectónico de los monumentos.

Ahora —frente a los nuevos sistemas de cómputo y el acelerado desarrollo tecnológico— crece el número de imágenes, emociones y las posibilidades analíticas sin fronteras. Los límites los confeccionan las nuevas preguntas teóricas ancladas en los objetos de estudio y en las nuevas modalidades de uso de la tecnología del escáner láser. Sorprenden las posibilidades de uso de un modelo tridimensional en el estudio de las estructuras históricas de la Plaza de Santo Domingo hecho con millones de puntos referenciados por coordenadas X, Y y Z, comúnmente conocidos como nube de puntos, debido al aspecto que produce la configuración de su registro electrónico, de donde materialmente todo surge.⁶

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a través de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) y el Laboratorio de Imagen y Análisis Dimensional (LIAD) comenzó a usar esta tecnología para ampliar las bases analíticas del estudio científico y tecnológico de los bienes culturales de México.

Con esta tecnología la plaza se condensa y convierte en una nube de puntos. El levantamiento completo de la Plaza de Santo Domingo y de las portadas de todos sus edificios fue realizado con un equipo escáner modelo *ScanStation2 LeicaGeosystems*. Este instrumento realiza el barrido del espacio por medio de su rayo láser y produce millones de puntos georreferenciados al contacto con los ob-

jetos y escenas del espacio construido de la plaza. Esta nube de puntos es la base material del modelo tridimensional de la que echamos mano, con el objetivo de corroborar geoméricamente la relación entre el texto escrito de la teoría vitruviana y el espacio construido.

Conviene anotar las especificaciones técnicas del equipo, porque forman parte de las posibilidades de uso presente y futuro de este registro material que ya se tiene de la plaza. El escáner empleado produce 50 000 mil puntos por segundo, con una separación mínima entre punto y punto de un milímetro, lo que permite contar con millones de referencias de medición irrepetibles; y por supuesto, incalculables con otro procedimiento. Este modelo de escáner tiene una reflectividad de 300 metros, un campo de visión de 360° en horizontal y 270° en vertical; hace también un levantamiento de 111 fotografías y posee un indicador de nivel de burbuja.

El levantamiento tridimensional del conjunto arquitectónico de la Plaza de Santo Domingo fue realizado en diferentes sesiones entre el 5 de marzo y el 5 de abril del 2013; intervinieron en su producción el licenciado en diseño Ángel Mora Flores —responsable del área—, los arquitectos Juan Carlos García Villarruel, Gilberto García Quintana, Celedonio Rodríguez Vidal, María Fernanda López Armenta, Nancy Aracely Ambrocio Angeles y Apolo Balarama Ortiz.

El registro de la plaza se llevó a cabo desde 121 *scanworld* (“posiciones”), con un centímetro de separación entre punto y punto de la nube. Vale decir que cuando se buscan registros de más calidad, precisión y detalle para el modelo, esta distancia entre puntos puede reducirse.

Para confeccionar el modelo tridimensional de la plaza fue necesario transferir a un ordenador los registros de las 121 posiciones a fin de fusionar y enlazar los puntos coordenados de la nube. Esta base material de información de la plaza puede ser

⁶ Véase Ángel Mora Flores, “El escáner láser, una herramienta tecnológica aplicada al patrimonio arquitectónico”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 24, enero-abril de 2012, pp. 171-177.

procesada por diferentes programas, para operarla y analizarla de acuerdo con muchas necesidades y distintos propósitos.

Sus cualidades son numerosas; es un modelo virtual con información procesada y referida a un sistema de coordenadas, que puede desintegrarse y reintegrarse a voluntad, dividirse y subdividirse en tantas partes como sea necesario, lo que permite estudios en diferentes planos y escalas analíticas, ya sea en conjunto, por partes, a detalle, o por elementos separados, como se prefiera.

Sin duda, la nube de puntos no es la realidad espacial sino un modelo de ella que sirve para su estudio, con este modelo examinamos la aplicación de algunas reglas de la teoría de Vitruvio en el frontispicio del templo dominico, para lo cual la arquitecta Ambrocio seleccionó la portada, la separó del resto del edificio y limpió la nube, tal como se muestra en la figura 7.

Por principio debemos advertir algunas limitaciones de nuestro análisis sobre el orden, distribución y proporción de la portada del templo: 1) partimos del hecho de que la portada construida en el siglo XVIII está hundida y desconocemos cuánto; 2) las medidas levantadas con el escáner láser sin duda son precisas, pero no están completas, debido a que ignoramos la magnitud del hundimiento de la portada, y 3) sabemos por documentos de archivo que “en 1920 el templo se había hundido casi dos metros, por lo que fue necesario volver a restituir los rodapiés del monumento, se recortó un tramo considerable la altura de los fustes de las columnas del primer cuerpo de la portada principal, se restableció el rodapié en los cuerpos de las torres y de la fachada oriente”,⁷ lo que significa una alteración considerable a sus proporciones.

⁷ AGCNMH, exp. Plaza de Santo Domingo, *Motivos debido a los cuales se tomó el criterio de reconstrucción de la portería del antiguo ex convento de Santo Domingo en la plaza del mismo nombre en la ciudad de México, en el programa de restauración de dicha plaza*, 1967.

Más adelante veremos cómo se atendieron estas restricciones. Después de limpiar la nube de puntos la arquitecta elaboró un dibujo de la fachada del templo que sirve de base para esta investigación (figura 8).

Uno. Regla del orden arquitectónico corintio

De acuerdo con Vitruvio podemos formarnos un juicio de la razón de simetría de una obra por el examen de alguna de sus partes. La composición arquitectónica de la portada del templo de Santo Domingo atiende al orden corintio; sus seis columnas permiten identificarlo como un hexástilo; dicha clasificación tiene comprobación geométrica; basta medir el intercolumnio para constatar que la distancia entre las dos columnas sea de un diámetro, como se aprecia en el esquema anterior. El módulo de proporción empleado para la composición de la portada del templo es el intercolumnio que mide 0.725 metros.

Las conclusiones obtenidas del análisis de la portada hecho por la arquitecta Ambrocio, corroboran lo propuesto en la tesis *Metáforas sin palabras y voces de piedra en la Plaza de Santo Domingo. Estudio morfológico del siglo XVI al XXI, a través de citas metamórficas*, donde con fotografías, planos e instrumentos geométricos Pedro Paz postula la modulación del orden corintio que rige la composición morfológica del frontispicio del templo (figura 9).

Una vez hecha la comprobación geométrica y demostrada gráficamente la proporción del orden arquitectónico de la portada, es posible hacer un cálculo aproximado de cuánto se ha hundido. Al considerar que la disposición arquitectónica de la portada se inscribe en un cuadrado perfecto y conocemos su módulo de proporción, podemos decir que geoméricamente se halla hundida cinco módulos; es decir, 3 625 metros, como puede observarse en la figura 10.

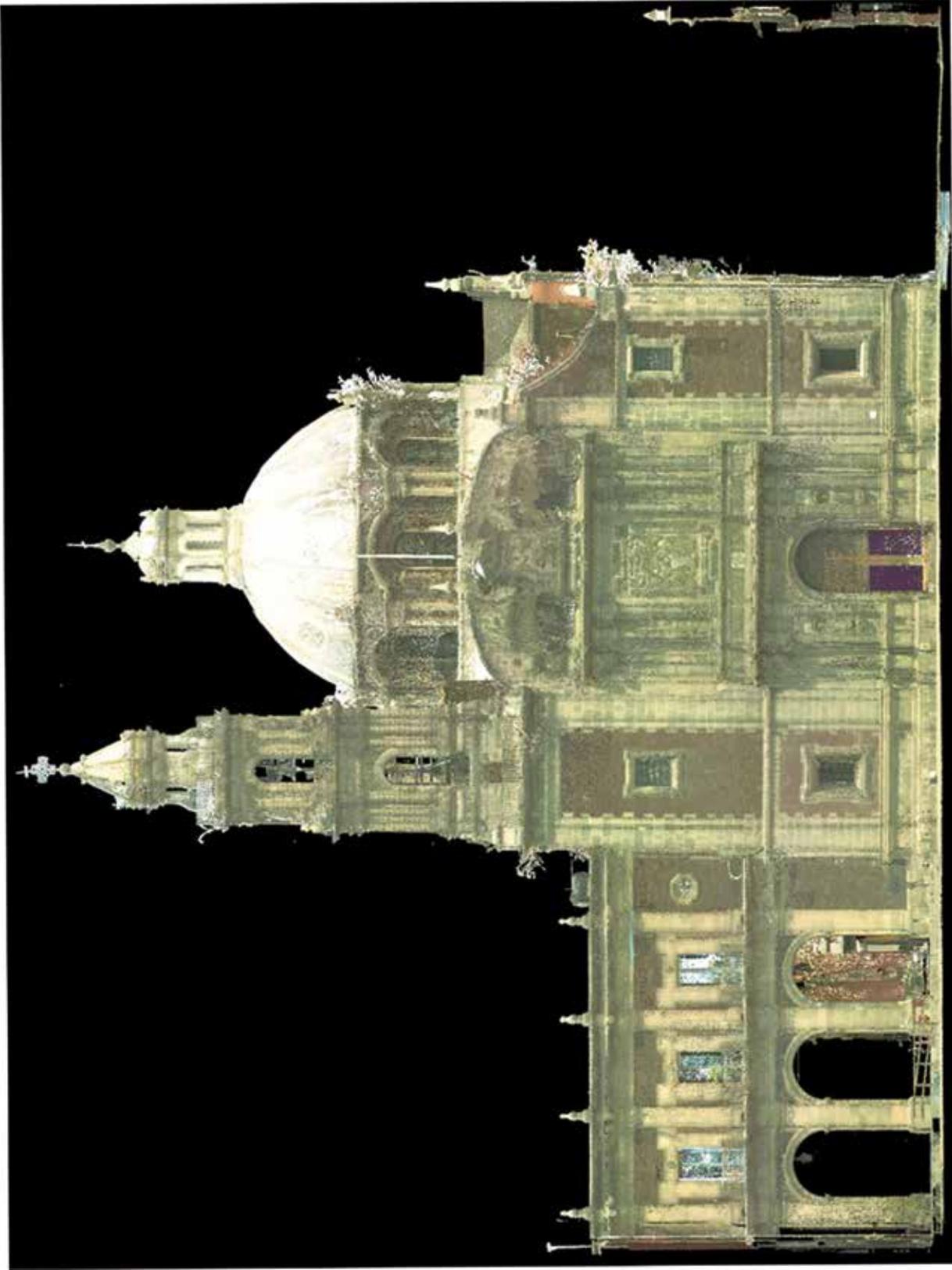


Figura 7. Imagen tomada de la nube de puntos resultado del levantamiento tridimensional con la tecnología escáner láser 3D del conjunto arquitectónico, Plaza de Santo Domingo, 2013. Esquema de Nancy Ambroscio.

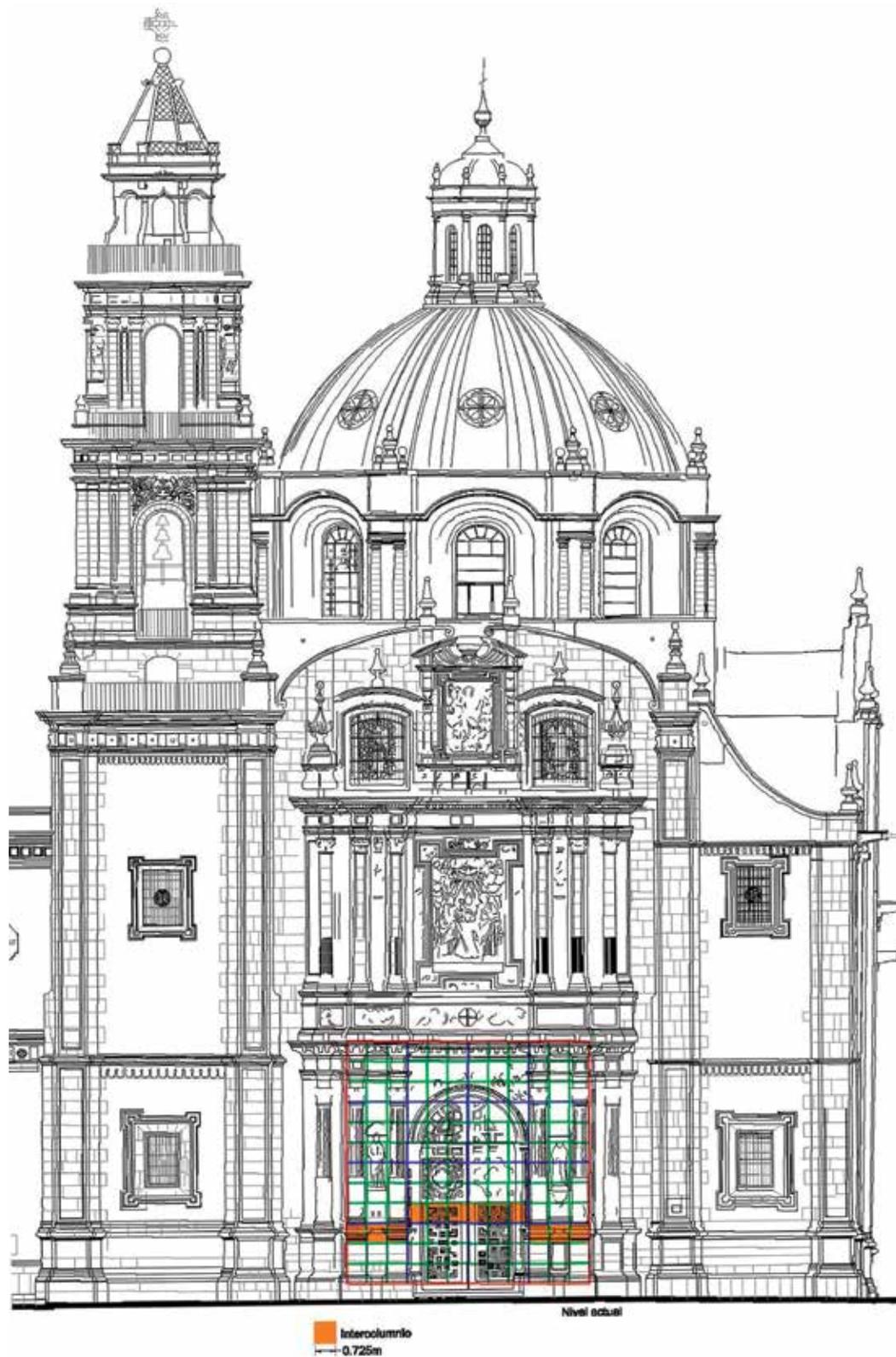
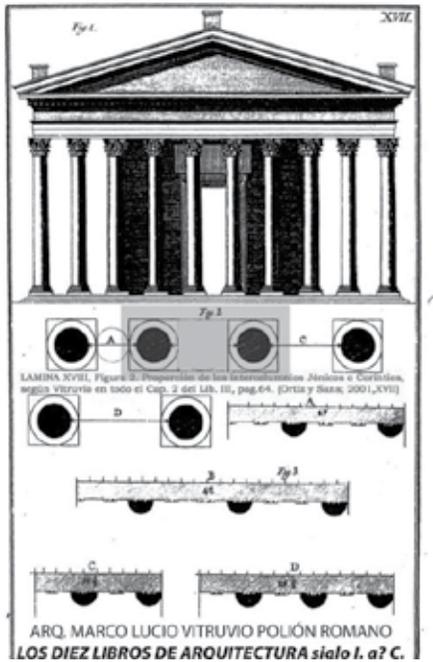


Figura 8. Comprobación geométrica del orden arquitectónico. La composición arquitectónica de la portada del templo del Convento de Santo Domingo atiende al orden corintio. Sus seis columnas permiten identificarlo como un hexástilo, y puede comprobarse esta clasificación geoméricamente por medio de la modulación empleada en los intercolumnios de su construcción en el siglo XVIII. Esquema de Nancy Ambrocio.

PROPORCIÓN DE LOS INTERCOLUMNIOS CORINTIOS



EURITMIA EN LA PORTADA DEL TEMPLO DEDICADO A LA ASUNCIÓN DE MARÍA



El maestro del arte de arquitectura Pedro de Arrieta fue posiblemente el constructor del templo de Santo Domingo, 1716-1736. AGN, Indiferente Virreinal, vol. 5177, año 1716, exp. 06, f. 8.

Figura 9. Traslado y sustitución medial de signos materiales y normas estructurales. Comprobación geométrica. La composición arquitectónica de la portada del templo de Santo Domingo dedicado a la Asunción de la Virgen María, atiende al orden corintio; sus seis columnas permiten identificarlo como un "hexástilo" de acuerdo con Vitruvio; se tomará una, que será el módulo, que habrá de ser igual al diámetro de la columna, y puede comprobarse esta clasificación geoméricamente por la modulación empleada en los intercolumnios de su construcción en el siglo XVIII.

Dos. Proporción y simetría en la portada

Son diferentes los resultados obtenidos por Mariano Vélez cuando dibuja la portada basado en su levantamiento topográfico, de los resultados producidos por Nancy Ambrocio, quien traza la portada del templo apoyada en un levantamiento arquitectónico georreferenciado; esta diferencia cuenta cuando se analizan las relaciones de proporción y simetría del frontispicio del templo.

En este apartado comenzamos por establecer brevemente el concepto de relación de esbeltez; luego exponemos la modulación resultante del levantamiento topográfico en el que se funda el dibujo de Vélez y lo equiparamos con la modulación obtenida en el levantamiento tridimensional estudiado por Ambrocio.

Afirmamos que la dimensión y proporción de los tres cuerpos de la portada del templo del ex con-

vento atienden a una milenaria regla vitruviana aplicada por el constructor novohispano del siglo XVIII, que todavía hoy seguimos llamando "relación de esbeltez" (figura 11), y la percibimos simplemente en la diferencia del tamaño de cada uno de los tres cuerpos que la integran.

De lo robusto a lo esbelto, imitando a la naturaleza, así deben estructurarse las columnas de un edificio dispuesto en varios niveles; como si de un árbol se tratara, lo robusto de su tronco debe corresponder con su planta baja; *las dimensiones de las columnas de la planta alta deben ser menores e ir disminuyendo conforme se aumenta la altura de las ramas y el follaje.* En el siglo I antes de Cristo, informaba Vitruvio que las columnas de la planta alta se harían

[...] una cuarta parte más pequeñas que las del inferior, y la razón de esto es que las inferiores han de sopor-

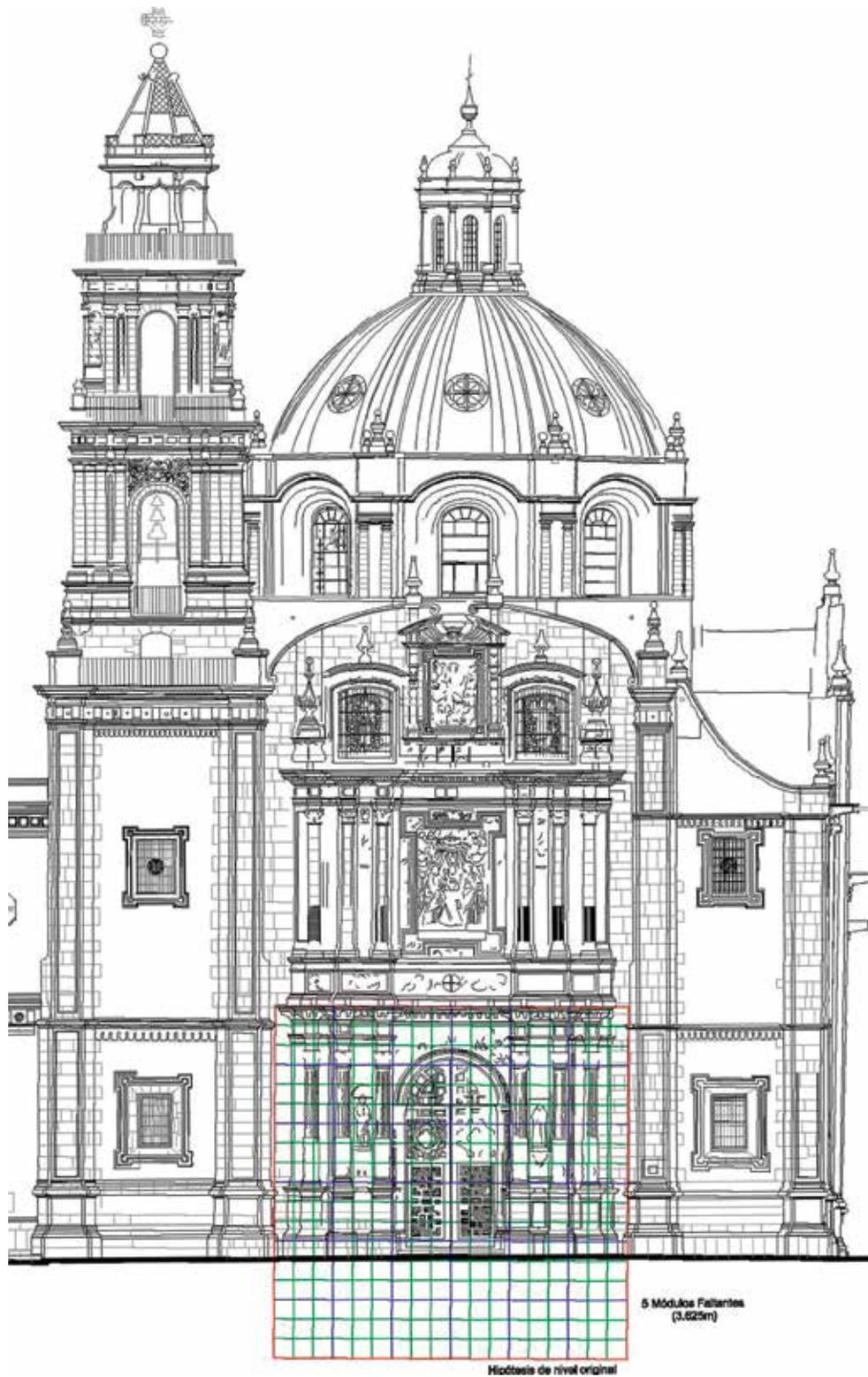


Figura 10. Hundimiento de la portada. Con base en el módulo de proporción, puede pensarse que el hundimiento de la portada del siglo XVIII a la fecha es de 3.65 metros. Esquema de Nancy Ambrocio.

LA MILENARIA RELACIÓN DE ESBELTEZ

Si la columna es muy esbelta, podría llegar a una deformación debida a carga axial P y momento $P\Delta$ tal que la deformación aumente indefinidamente sin que aumente la carga P , esta última falla se conoce como "falla de estabilidad," como se indica en la curva de interacción de resistencias.

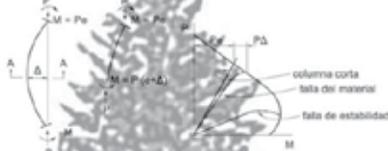


Figura 11-1 - Interacción de la resistencia en columnas esbeltas

El concepto básico del comportamiento de las columnas esbeltas rectas con carga axial centrada fue desarrollado originalmente por Euler, hace ya más de 200 años. El concepto establece que un elemento largo por pandeo bajo la carga crítica $P_c = \pi^2 EI / (KL)^2$, siendo E la rigidez flexional de la sección transversal del elemento y I la rigidez efectiva, que es igual a KL . Para las columnas cortas "robustas," el valor de la carga de pandeo será mayor que la resistencia al aplastamiento por compresión directa (correspondiente a la falla de material). En los casos en que son más esbeltas (a decir, elementos para los cuales el valor de KL/r es más elevado), la P_c puede ocurrir por pandeo (falla de estabilidad), con la carga de pandeo disminuyendo a medida que aumenta la esbeltez (ver figura 11-2).

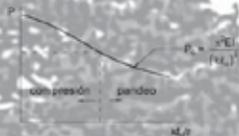
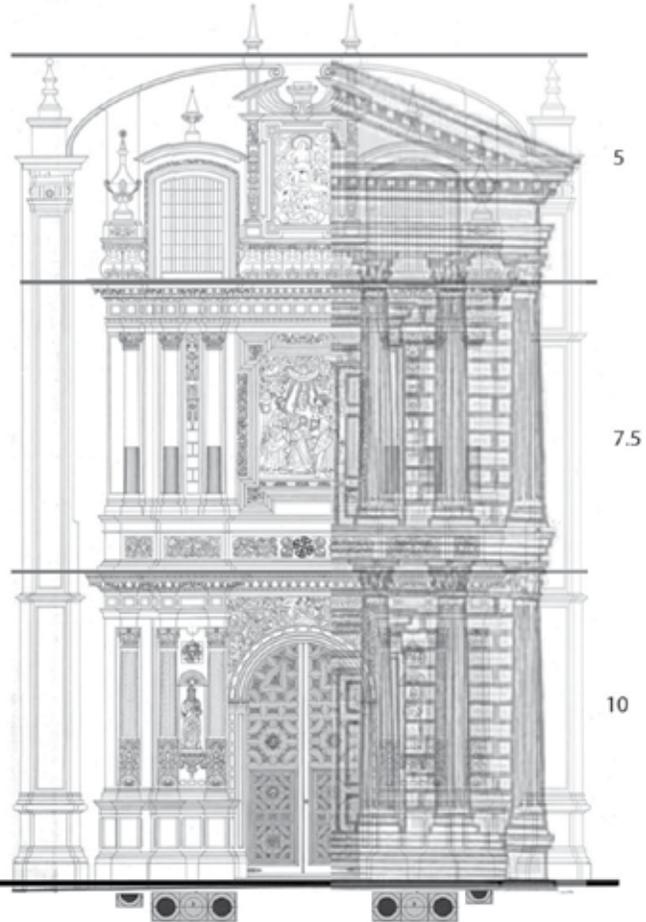


Figura 11-2 - Carga de falla en función de la esbeltez de una columna

Como se puede observar, es imposible representar los efectos de la esbeltez y los momentos amplificados en una típica curva de interacción de resistencias. En consecuencia, se puede desarrollar una "familia" de diagramas de interacción de resistencias para columnas esbeltas en diferentes relaciones de esbeltez, como se ilustra en la figura 11-3. El momento de interacción de resistencias particular = 0 correspondiente a las combinaciones de momento y carga axial desde la resistencia crítica afectada por la esbeltez del elemento (resistencia de columna corta).



Fig. 11-3 - Diagramas de interacción de momento-axial para columnas esbeltas



| 25

De la metáfora al modelo matemático.

Para Vitruvio la altura las columnas: $h \div 4$

Figura 11. Tomada de Pedro Paz, *op. cit.*, p. 178.

tar la carga y han de ser más fuertes que las superiores; esta disposición se funda en la imitación de la naturaleza, que hace que todos los árboles de tronco redondo, como son los abetos, el ciprés, el pino, sean siempre más gruesos junto a las raíces, y a medida que crecen y progresan en altura van disminuyendo su grosor hasta la copa.⁸

Es decir, que la razón común de estas proporciones es de 1/4, cuya altura total a será:

$$a = h_1(4/4) + h_2(3/4)$$

⁸ Marco Lucio Vitruvio Polión, *op. cit.*, pp. 109-110.

Sin variar en nada esta serie geométrica, es posible determinar la altura que deben tener las columnas de una portada compuesta por tres cuerpos:

$$a = h_1(4/4) + h_2(3/4) + h_3(2/4).$$

Un buen día, la relación de esbeltez de las columnas fue convertida en una función matemática y la metáfora del árbol quedó anclada en la historia, como una leyenda antigua y misteriosa. Actualmente la relación de esbeltez sirve para determinar las dimensiones de una columna estable, que evite

el pandeo y permita conocer su capacidad de carga en función de las propiedades físicas y geométricas de sus materiales (figura 11).

Para comprobar la aplicación de esta norma en la portada religiosa novohispana basta medir las alturas de los cuerpos y la altura total contenidas en el modelo tridimensional, pero sin olvidar las modificaciones y ajustes que se hicieron a su composición morfológica en 1920.

Basta sumar una cuarta parte a las tres que mide el cuerpo superior, tal como se muestra en el esquema de la arquitecta Ambrocio para dimensionar el hundimiento. Con este procedimiento, el hundimiento estimado de la portada es de 2.38 metros.

Tres. Modelos de representación

Ahora bien, una vez conocida la altura total de la portada, medimos la de los tres cuerpos, las cuales debían corresponder exactamente con la serie geométrica:

$$a = h_1(4/4) + h_2(3/4) + h_3(2/4).$$

Pero como podemos observar en el esquema de la figura 12, el resultado obtenido es una buena aproximación, pero no se cumple exactamente la norma, porque deja fuera de simetría algunos pináculos y parte de las volutas del tercer cuerpo.

Luego, en busca de mayor precisión en las relaciones de proporción entre los tres cuerpos de la portada del templo, la arquitecta Ambrocio midió la altura de cada uno de los tres cuerpos en el dibujo de Mariano Vélez; ahí encontramos que la razón común entre los tres cuerpos era de una quinta parte y no de una cuarta parte (figura 13), cuya fórmula es:

$$a = h_1(5/5) + h_2(4/5) + h_3(3/5).$$

Donde "a" es la altura total de la portada; h_1 representa la altura del primer cuerpo; h_2 mide una

quinta parte menos que el primer cuerpo, y el tercer cuerpo es menor en un quinto a la altura del segundo cuerpo.

Cuatro. De las páginas de Vignola al frontispicio del templo

Regola delli cinque ordini d'Architettura fue una obra hecha por Giacomo Barozzio da Vignola, arquitecto italiano, publicada en 1562, traducida al español en 1593 por el pintor florentino Patricio Cajés radicado en España, se dio a conocer en Madrid con el nombre de *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*, y fue un texto de la mayor difusión.⁹

A Vignola interesó siempre el tema de la ornamentación arquitectónica; lo estudió en cuantos autores pudo, comparó a unos con otros, haciendo mediciones en las antigüedades romanas; tenía el firme propósito de encontrar un sistema de reglas que abarcara la diversidad arquitectónica de la antigua ciudad; pensaba en una norma que aceptaran y dejara satisfechos a todos los conocedores de este arte, o al menos a la mayoría de ellos. Explica que no se detuvo a resolver las disputas entre los diferentes autores sobre el tema; prefirió estudiar *in situ* y medir por sí mismo los ornamentos, de donde dedujo que eran cinco los órdenes arquitectónicos que servían para dar cuenta de las antiguallas de Roma, estudiándolos en conjunto y examinándolos cuidadosamente a través de sus medidas.

Toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto son los cinco órdenes arquitectónicos propuestos por Vignola; indica que éstos son los que al sentido común parecen más bellos, a nuestros ojos se muestran con más gracia, además de poseer una cierta correspondencia y proporción numérica. La

⁹ Guillermo Herráez Cubino, "Características léxicas de la traducción de la regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jacome Vignola de Patricio Cajés (1539)", en *La comparación en los lenguajes de especialidad*, ed. por Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, Alemania, 2009, pp. 79-87.

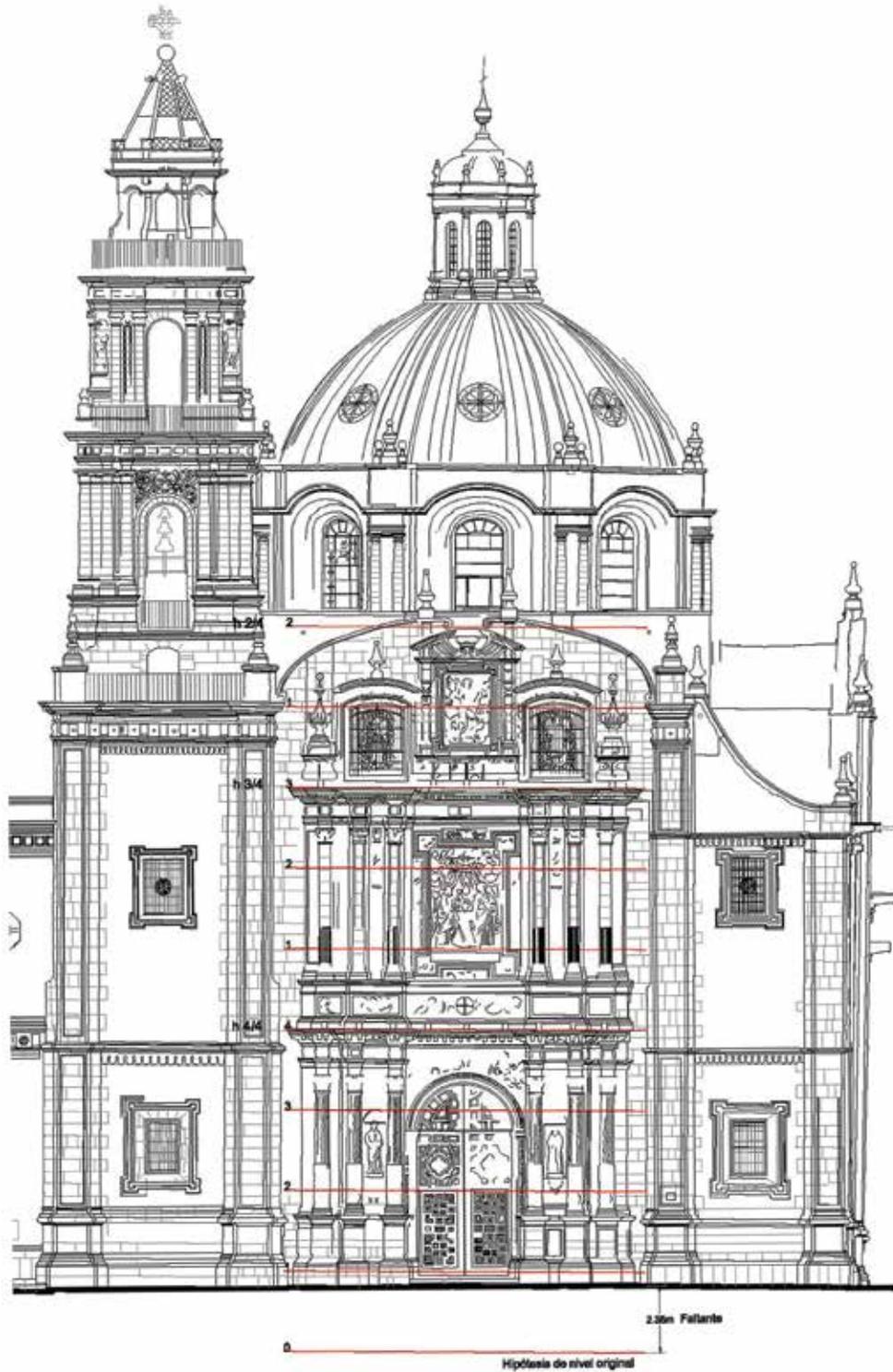


Figura 12. Razón de proporción de 1/4. Los dibujos de la portada del templo, tanto el de Vélez como el de Ambrocio, tienen un problema en común: en ambos casos se desconoce cuánto exactamente se ha hundido el frontispicio del templo. Está claro que resulta necesario conocer la altura total para poder comprobar cabalmente la aplicación de la regla de Vitruvio. Esquema de Nancy Ambrocio.

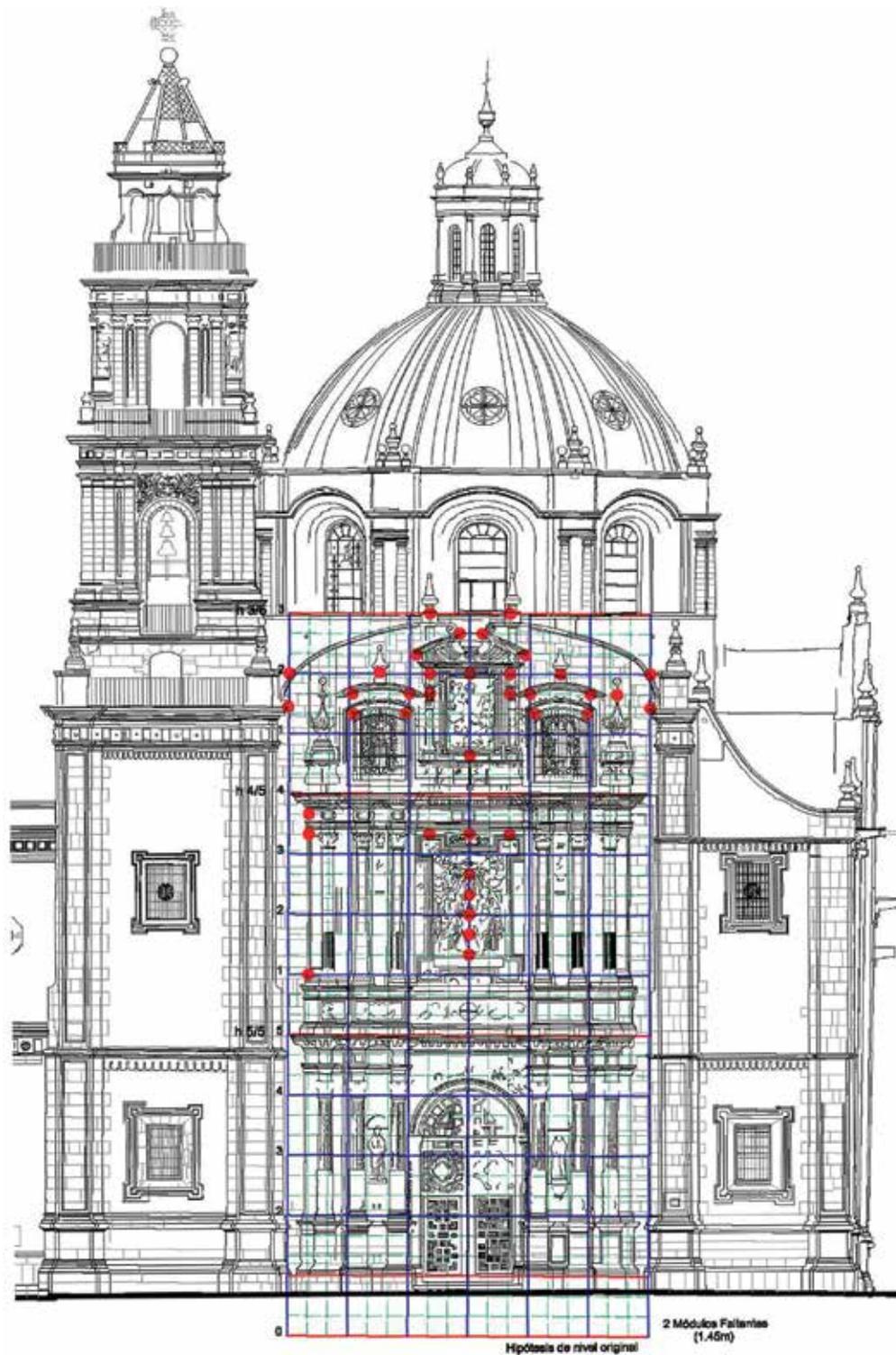


Figura 13. Razón de proporción de 1/5. La razón de proporción de la serie geométrica de la portada del templo de Santo Domingo es de 1/5 y no de 1/4, con esta razón de proporción el nivel de arranque de la portada podría ser sólo 1.45 metros. Esquema de Nancy Ambrocio.

comprobación de la regla encontrada por Vignola es sintética al afirmar que *cualquier pequeño miembro mide al mayor en algún número de partes suyas justamente*. Pero no se queda ahí, va más a fondo; explica que cuando la arquitectura edificada cumple con esta regla de proporción conmueve todo nuestro sentido, y aclara que las cosas desagradables lo son porque están fuera de ella; compara su efecto con la nota musical que se produce desafinada o fuera de tono.

Explica al lector de su libro el procedimiento que desarrolló; expone el caso del orden dórico; primero seleccionó el teatro de Marcelo por ser una de las obras más elogiadas y reconocidas de todos; después de haber medido las partes principales, si algún pequeño miembro o elemento no hubiera correspondido cabalmente a la proporción de los números —“lo cual siempre es muy común en las obras de cantería, o por otros inconvenientes”—, recurría a medir otros edificios dóricos de los más reconocidos para despejar la duda; conducirse así le permitió incluso extirpar algunas pequeñas partes cuando lo consideraba pertinente.

Sus dibujos son pues el resultado de una síntesis gráfica y geométrica de los edificios antiguos, cuya distribución está fundada en números simples, sin tener que recurrir a las vacilantes unidades de medida del cuerpo humano (brazos, pies, palmos), sino a una medida arbitraria del modelo, que dividida en partes organiza la composición del orden arquitectónico. A decir suyo, al proceder así, esta trama compleja de proporciones de la arquitectura podrá ser apreciada por cualquier persona de mediano ingenio con sólo mirar el edificio; podrá sin mucho fastidio leerlo, comprenderlo todo y servirse de él.

Vignola no estaba muy convencido de publicar sus estudios, pero sus amigos insistieron y lo persuadieron de hacerlo; contó para esto con el apoyo del cardenal Farnesio. Su trabajo no inten-

ta contender con nadie, y las críticas que produzca deben resolverse con el contenido de la obra. Pero advierte el autor que si alguien juzga que su trabajo fue en vano por falta de exactitud, esto es debido a las variaciones producidas en cada edificio antiguo, donde el constructor a su manera aumentó o disminuyó las proporciones del orden arquitectónico. Es menester recordar que el mismo Vitruvio considera conveniente *aumentar* o *disminuir* las proporciones de los miembros de los ornamentos para suplir con el arte, a donde nuestra vista, por algún accidente, viene a ser engañada. A todos estos críticos les respondería Vignola que, *siempre será necesario saber cuánto se quiere que aparezca a nuestros ojos*, además de que pueden emplearse las normas de la perspectiva para prever estos ajustes.

Vignola dedica su obra a quienes conocen un poco el arte de la arquitectura, en sus dibujos no anota el nombre de todos los elementos de los cinco órdenes; sólo registra los que son comunes y los va mostrando, poco a poco, para no embromar al lector. *Busca explicar de manera clara y sencilla el arte de la arquitectura a través de sus ornamentos*.

El libro de Vignola ha sido consultado tanto por humildes profesionales de la construcción sin preparación teórica como por los artistas más influyentes que buscaron en su texto inspiración para la creación de nuevos modelos arquitectónicos. Fue enorme la huella dejada por la *Regla...* de Vignola, y esto se debe a la sencillez y brevedad del texto de sus descripciones y explicaciones, así como a la nitidez y claridad de sus láminas. La edición española de 1593 consta de 42 láminas, en las cuales se presentan las medidas de elementos arquitectónicos y molduras de cada uno de los cinco órdenes.¹⁰

En nuestro estudio, Nancy Ambrocio se dio a la tarea de analizar las proporciones de la portada del templo de Santo Domingo; comparó las dimensio-

¹⁰ *Idem*.

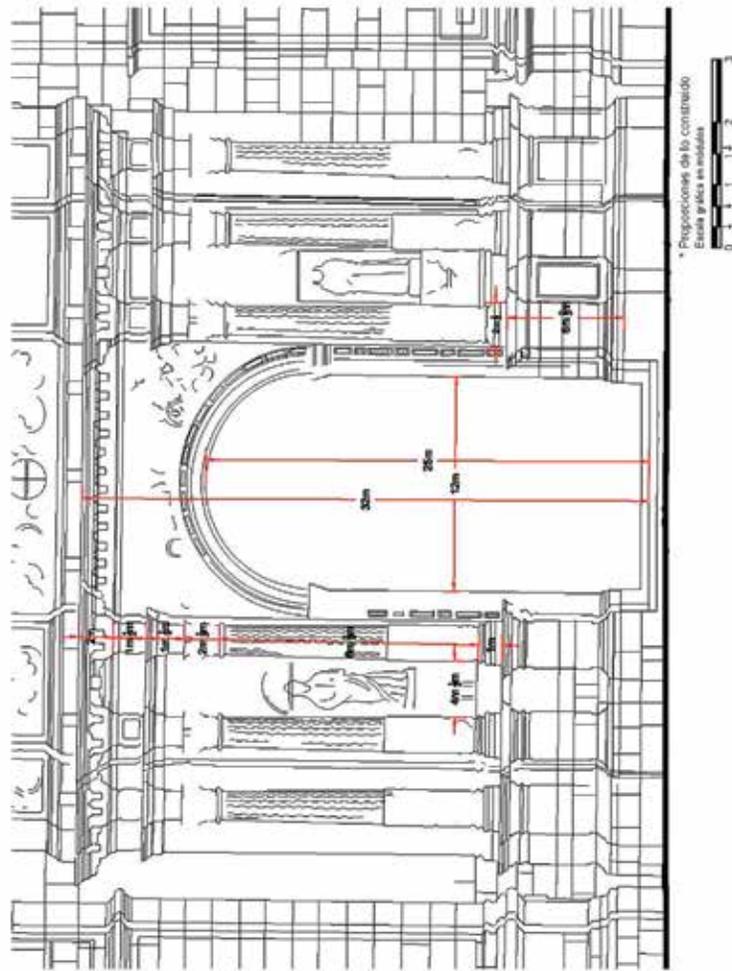
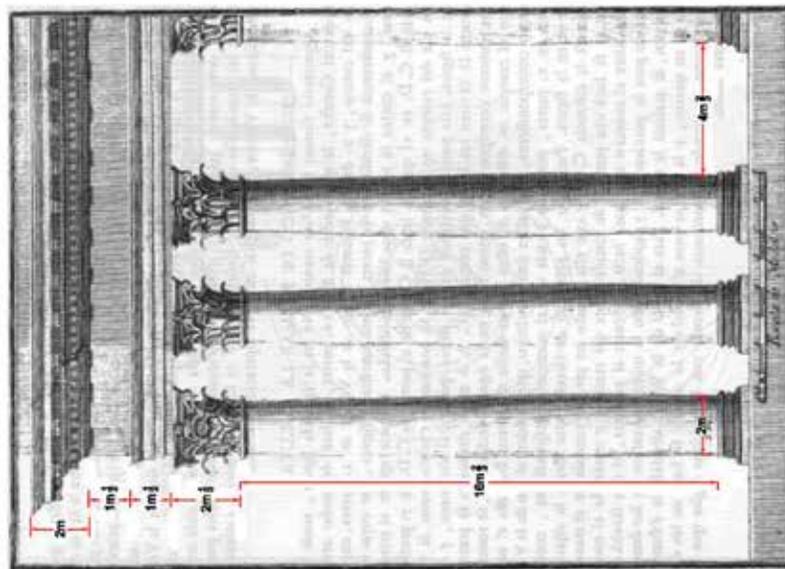


Figura 14. De la modulación de Vignola a la portada del templo de Santo Domingo. La modulación de las columnas del templo dominicano son casi iguales a la modulación planteada por Vignola. Esquema de Nancy Ambrocio.

nes del primer cuerpo con la modulación de Vignola y encontró que las relaciones de proporción de las columnas del primer cuerpo de la portada se corresponden exactamente con los “n” módulos. Este hecho, más allá de ser un dato curioso, sirve para confirmar el conocido uso de Vignola por los arquitectos, canteros y escultores que lo tomaron como base para confeccionar los cartabones de los cortes de la piedra (figura 14). Esta inferencia es importante, aunque se limita al primer cuerpo.

Conclusiones

El objetivo de este estudio sobre la composición de la portada del templo ha sido corroborar, por medio de un modelo georreferenciado 3D, el modo en que algunas reglas y fórmulas de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio fueron aplicadas en el orden, disposición, proporción y distribución de la portada del templo y todavía hoy se perciben.

La tecnología escáner láser produce modelos 3D con gran precisión que pueden ser georreferenciados, logra medidas exactas del espacio construido cuya fidelidad es difícil alcanzar por otros procedimientos. Sin embargo, la exactitud no es la única exigencia para los modelos de representación de la portada del templo de Santo Domingo; por ejemplo, la imagen dibujada por Vélez es representación de un levantamiento topográfico que resultó útil para contrastar nuestro estudio de las proporciones empleadas en la composición de los tres cuerpos de la portada, así como para confirmar que sus proporciones atienden a una serie geométrica basada en una regla vitruviana que indica que las columnas del plano superior se harán una cuarta parte más pequeñas que las del inferior.

Hace falta investigar un poco más para saber el alcance de las intervenciones hechas en el templo para lograr su conservación; esta vez encontramos poca información de las obras realizadas en 1920, cuando se ajustaron las proporciones de su portada

en función de los hundimientos que había tenido. Tanto es así, que no sabemos con certeza a qué profundidad se halla exactamente el nivel del desplante del templo en el siglo XVIII, lo que nos condujo a plantear una serie de supuestos y proyecciones para calcular la altura total de la portada.

Pudimos comprobar el orden corintio de la portada del templo, que es un hexástilo, y sirve para corroborar la medida de su intercolumnio, que es igual al diámetro de una columna. Además, este es el módulo de proporción empleado en la disposición general del frontispicio del templo.

Partimos del principio de que el traslado de signos materiales de un texto a otro es la cita, aunque los signos del código no son los únicos factores transtextuales, sino que también lo son sus reglas estructurales. Esta transferencia simultánea de diversos signos y normas vitruvianas que se cumplen en la composición morfológica de la portada.

Como dijimos antes, las citas no permanecen inalteradas al pasar del texto original al texto destino; su traslado de la letra escrita al espacio construido produce variaciones y desviaciones: adición, sustracción, sustitución, permutación y repetición. De esta manera nos explicamos las variaciones y ajustes del código vitruviano a la arquitectura del templo dominicano, como lo mostramos en la figura 2.

Por otra parte, resulta interesante poder reafirmar el uso de al menos dos libros de arquitectura para diseñar la portada del templo; suponemos que fueron más los textos consultados por el constructor; en este artículo sólo trabajamos con dos; primero identificamos la aplicación de las reglas de Vitruvio, donde el orden arquitectónico corintio fue empleado en la disposición del frontispicio del templo, probado por la proporción del intercolumnio que sirvió para la modulación de esta portada. Por último, la distribución de los materiales y los trazos de corte de la piedra en las columnas del pórtico,

como vimos, corresponden con la modulación de Vignola.

Es evidente que un arquitecto no consulta uno o dos libros cuando realiza una obra, sino que echa mano de toda su enciclopedia para edificar un templo, cuyo discurso religioso debía narrar y describir una historia del origen mariano de la Orden de Predicadores a través de la morfología arquitectónica del frontispicio del templo. La consulta de distintos libros y el uso simultáneo de ellos se deja sentir como un proceso de citas metamórficas que son trasladadas desde distintas fuentes y condensadas en el trazo y corte de las piedras del frontispicio del templo.

La obra de la iglesia es sin duda responsabilidad del arquitecto que lo edifica, pero ni con mucho es el único autor; más bien, él depende de las determinaciones de las estructuras religiosas, políticas y económicas de diversas autoridades, artistas y artesanos, cada uno desde su lugar y competencias, aunque en este caso específico mucho de este poder estuvo concentrado en las manos del obispo y virrey Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta (1734-1740), y posiblemente en las del constructor Pedro de Arrieta, dada su calidad de examinado de lo tosco en albañilería en 1691, maestro carpintero de lo blanco desde 1693, maestro mayor del reino de Nueva España en el arte de arquitectura y de la fábrica material de esta Santa Iglesia Catedral y Real Palacio de esta Corte desde 1721 hasta 1737.

Para el arquitecto renacentista León Batista Alberti el templo debe reunir tanta belleza que haga imposible imaginar un aspecto más ornamentado, que a duras penas puedan contener una exclamación con la que confesar que, lo que ven, es con seguridad un lugar digno de Dios. Indica que el lugar en que se sitúe el templo debe ser muy frecuentado, conocido y, como dicen, altivo, y debe estar libre de todo contacto

con los profanos. Por ello, al frente tendrá una plaza espaciosa y digna de él, estará circundado por calles de considerable amplitud, o mejor aún por plazas magníficas, hasta conseguir que el templo sea perfectamente visible desde cualquier punto.

Sin embargo, es a partir de las medidas exactas de la portada producidas con el levantamiento 3D georreferenciado que podemos analizar las relaciones y proporciones de manera más precisa, tanto de los enunciados de Vitruvio aplicados en la morfología como de las modulaciones y gráficos de la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola que le sirven de proporción. Por el momento sólo nos importa establecer estas relaciones y proporciones entre el texto escrito y el espacio, que estaban muy olvidadas en un rincón del silencio.

Queda pendiente saber cómo el constructor integra en su obra modulaciones y normas de diversos autores, pero eso será materia de otro trabajo. De cualquier modo el modelo es una base material para los procesos de conservación y restauración más diversos.

La imagen en 3D del espacio construido abre un horizonte nuevo para la confección de nuevos objetos de estudio. Tanto es así que su versatilidad de uso sirvió de base para la ejecución del proyecto de Prospección mediante georradar y tomografía eléctrica en la Plaza de Santo Domingo del Centro Histórico de la Ciudad de México, autorizado por el Consejo de Arqueología.

¿Cómo proceder cuando se tiene a mano un aparato de última tecnología que produce una imagen de gran exactitud y apego al espacio material, pero se desconocen las razones históricas que lo explican? Estudiar las relaciones y proporciones entre el espacio construido con los antiguos textos de arquitectura es una posibilidad analítica importante.

Produce sentimientos encontrados contar con un modelo tridimensional exacto del espacio construido, al mismo tiempo que se desconocen los trazos generadores de su producción histórica. En efecto, esas imágenes conmovedoras 3D requieren

de los saberes que las expliquen, los cuales no provienen de una disciplina en particular, sino de todas las que lo hagan posible; sobran las razones para que así sean estudiadas las zonas y monumentos históricos.



Del *saltus carmeli* al jardín cerrado teresiano. La *Alegoría de la Orden Carmelita*, una pintura del antiguo convento de Santa Teresa de Guadalajara en el Museo Regional de Guadalajara**

En el Museo Regional de Guadalajara se exhibe una de las piezas que mejor resume las aspiraciones místicas que moldearon el ideal de vida que se propició en los conventos de carmelitas descalzas. La pintura titulada *Alegoría de la Orden Carmelita* y que originalmente formaba parte del acervo pictórico del convento de Santa Teresa de Guadalajara, es una alegoría visual que señala a las propias monjas, a su historia, valores y a la clausura que las apartaba de la vida en el siglo, como símbolos virtuosos. Se revisa al jardín en tanto un tópico que, a partir de su relación con el concepto del Paraíso, se presta a una interpretación que nos remite a un discurso redentor y que se perfila por textos de tradición carmelitana, específicamente por aquellos de la autoría de santa Teresa de Jesús.

Palabras clave: monjas, carmelitas descalzas, matrimonio espiritual, jardín místico, huerto cerrado, santa Teresa de Jesús.

En el Museo Regional de Guadalajara se resguarda un enorme lienzo apaisado titulado *Alegoría de la Orden Carmelita* (figura 1), procedente de la clausura del antiguo convento de Santa Teresa de la misma ciudad. Las imágenes de animales, aves, insectos, árboles, flores y frutos componen un escenario edénico pero cruento, protagonizado por un Cristo crucificado. También incluye la presencia de un grupo de monjas carmelitas, guiado por san José; se trata de 21 hermanas que, como es sabido, representan el máximo total permitido

* Museo Franz Mayer.

** Dedico este texto al doctor Jaime Cuadriello. Le agradezco la asesoría brindada durante el proceso de investigación, fundamental para la concreción de esta propuesta. También agradezco el apoyo de la maestra Nuria Salazar y de la doctora Patricia Díaz, investigadoras comprometidas cuyos comentarios puntuales marcaron varias de las pautas del análisis aquí presentado. Asimismo, agradezco la dilucidadora información brindada por el presbítero Tomás de Híjar Ornelas: comunicación personal, noviembre de 2013.



Figura 1. Autor desconocido, *Alegoría de la Orden Carmelita*, Nueva España, óleo sobre tela, siglo XVIII, Colección Museo Regional de Guadalajara, Conaculta-INAH. Fotografía de Andrés de Leo.

de la población conventual de la orden. La pintura, sus dimensiones, características formales y discurso aparente, denotan una búsqueda afectiva de carácter admonitorio, seguramente dirigida a las monjas en tanto sus antiguas y principales espectadoras. En esta ocasión presentaré una propuesta de lectura del discurso que subyace en esta obra; buscaré apuntar la manera en que algunos de los paradigmas de la orden carmelita y de la reforma teresiana deben considerarse como las características que definieron la figuración de esta imagen en un sentido místico e idealizado.

La pieza se sugiere como una alegoría del propio convento carmelitano que en este caso corresponde al de Santa Teresa de Guadalajara, fundado en tanto comunidad en 1695, jardín amenísimo y marco perfecto para la vida religiosa y el matrimonio espiritual, según se revisará. Acerca de dicho enclave es pertinente recordar que se trató del tercer monasterio de carmelitas descalzas fundado en la Nueva España; sus orígenes refieren el establecimiento de un beaterio en 1617. Para realizar el cambio a convento, llegaron desde San José de Puebla cuatro monjas profesas y dos novicias. En 1976 las monjas abandonaron el monasterio; actualmente el templo continúa

sirviendo para el culto religioso, mientras que la sección correspondiente a la clausura es un centro comercial.¹

Tradiciones visuales teresianas

La propuesta de santa Teresa de Jesús (Ávila, España, 1515-Alba de Tormes, España, 1582) influyó en la construcción del ideal de vida al interior de la clausura y en la conformación de un modelo espiritual que se plasmó en el campo de la imagen y que bebió de una larga tradición que se reinterpretó de acuerdo con la postura carmelitana. A través de sus escritos y de la revisión, reedición y comentarios que otros autores de la orden hicieron acerca de su propuesta, santa Teresa perfiló la identidad colectiva de las descalzas, cuyas vidas tuvieron como máximo objetivo alcanzar la unión con Dios, incluso más allá de la eucaristía y del significado de la ceremonia de profesión. Es así que el convento, espacio de transición y *locus* de perfección, se destacó entonces como uno de los paradigmas de este ideal:

¹ Véase Manuel Ramos Medina, "Santa Teresa", en María Concepción Armerlinck de Corsi y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*, Condumex, México, 1995, pp. 242-244.

la clausura comprendida como recogimiento físico y espiritual sería entonces el invernadero donde las monjas florecerían como dechados de virtudes, modelos de perfección y esposas de Dios, empeñadas en la constante imitación de la vida y Pasión de Cristo (*imitatio Christi*), con quien aspiraban unirse (figura 2).²

Viene a colación la pintura *Alegoría de la comunión*, obra procedente del convento de Santa Teresa la Nueva, en donde, a manera de anhelo y triunfo espiritual, se exalta el privilegio eucarístico concedido a 21 corderos que repiten el simbolismo de la pieza jalisciense, pues son invitados a la mesa del Señor para formar parte de la comunión; los corderos aguardan a Cristo, quien llena un cáliz con su sangre derramada desde su Sagrado Corazón (figura 3).

Sendos ángeles y querubines glorifican la escena en donde las monjas simbolizadas como corderas de Dios aguardan la comunión en la mesa de su Esposo; la relevancia de este último aspecto se subraya a través de la imagen de un ciervo cuya presencia se mira ajena a la escena principal, posiblemente retomando como sustento el *Canto Espiritual* de san Juan de la Cruz y que refiere al alma, presentándola como la Esposa, y el Esposo, aspiración de unión divina a quien se alude a través de un ciervo fugitivo.³ La larga existencia de esta pieza hace evidente la prevalencia de una promesa de vida, que se cultivó entre las descalzas y que se valió de las imágenes para referir la posibilidad de la unión con el Ama-

² En este sentido cabe recordar que Mariana de la Encarnación, fundadora del convento de Santa Teresa la Antigua, refiere a los conventos carmelitanos como lugares de perfección: Mariana de la Encarnación, *Relación de la fundación del Convento antiguo de Santa Teresa [escrito por otra mano:] por la Reverenda Madre Sor María de la Encarnación*, f. 43. Versión mecanografiada a partir del manuscrito que se resguarda en la colección de la biblioteca de la Universidad de Texas, Austin.

³ San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, Barcelona, Linkgua 2008, p. 5.

Meditatio Passionis Christi.

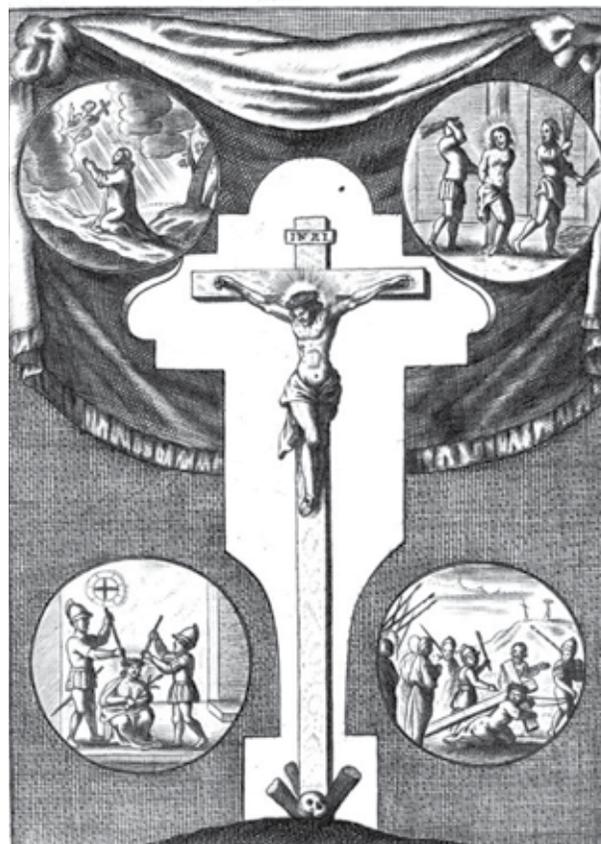


Figura 2. Autor desconocido, "Meditación de la Pasión de Cristo" en *Idea vitae teresianae*, Antwerpen; Jacobus Mesens, impresión a partir de xilografía, ca. 1686. Tomado de [<http://objects.library.uu.nl/>].

do, merced al cumplimiento con los paradigmas de la vida carmelitana.

Algunas imágenes y textos invitaron a reconsiderar al Monte Carmelo, en tanto jardín, como el modelo más perfilado de la interpretación simbólica del convento teresiano en donde las monjas podrían aspirar a experimentar diversos grados de unión con Dios; se trata de la ceremonia de profesión, la unión mística, el desposorio y el matrimonio espiritual, experiencias cuya esencia es irrepresentable en sentido literal, mas no en el campo metafórico.⁴ El filólogo y catedrático español Fernando de la Flor

⁴ Agradezco a Mario Sarmiento las puntualizaciones que me hizo respecto a los grados de unión teresianos.



Figura 3. José Vázquez, autor desconocido, *Alegoría de la comunión*, Nueva España, óleo sobre tela, 1802. Colección Convento de Santa Teresa la Nueva, México. Fotografía de Mario Sarmiento.

ha particularizado que este fenómeno de representación llegó a ser “[...] la máxima formalización de un espacio interior dentro de la literatura espiritual y procede, naturalmente, de ese libro enteramente dedicado a la experiencia espiritual cual son las **Moradas o Castillo interior**”,⁵ escrito por Teresa de Ahumada. Este investigador ha remarcado que esta propuesta sobre la interioridad fue, sin duda, el mayor o al menos uno de los planteamientos más determinantes en su materia y que, junto con otros textos de la misma autora o de otros personajes que

⁵ Fernando R. de la Flor, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 226.

comulgaron con su propuesta, como fue el caso de san Juan de la Cruz, sirvieron de inspiración para simbolizar, a través de la imagen, dicha unión inefable y que, sin embargo, tenía lugar en el mundo de lo comprensible, lo sensible o de la intuición.⁶ El jardín, cuyo objetivo discursivo era fungir como símbolo y medio del deleite y del gozo, sirviendo también como una estrategia de codificación desde una reflexión introspectiva, se emplazó como un microcosmos que resumía la totalidad de la naturaleza redimida, a través de una evocación de índole metafísica que en algunos casos se relacionó con la

⁶ *Ibidem*, p. 203.

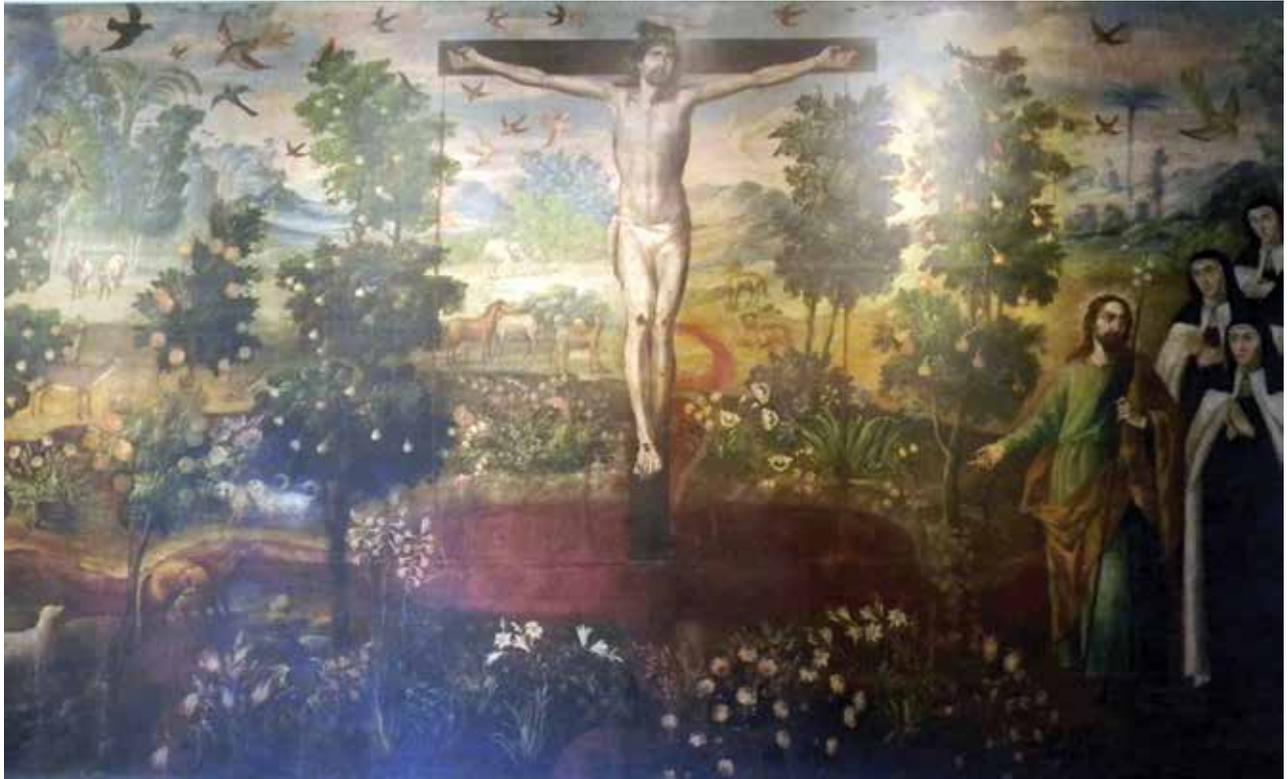


Figura 4. Autor desconocido, *Alegoría de la Orden Carmelita*, detalle, Nueva España, óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección Museo Regional de Guadalajara, Conaculta-INAH. Fotografía de Andrés de Leo.

evocación del *locus* del alma de la religiosa; las referencias al jardín que forman parte de los textos de santa Teresa, invocaron el gozo de la experiencia religiosa que De la Flor relaciona con el estado místico y su expresión teopática, resultado del clímax mediante la unión espiritual y, por ende, del proyecto de salvación (figura 4).⁷

Estudio de caso:
Alegoría de la Orden Carmelita,
Museo Regional de Guadalajara

Al fin la Esposa es llevada,
 con amorosas señales,
 a las Bodas Celestiales.
 Dale el Esposo las Arras,

⁷ *Ibidem*, pp. 125, 226-244.

y entre ambos es celebrado
 el Matrimonio Sagrado.

Aquí el amor se hace uno,
 y se mitiga el ardor,
 cuando en el centro interior
 Se da Dios a conocer:
 y da el Alma gusto tal
 que ella ve que es Celestial.
 Por esta unión tan estrecha,
 y por la amorosa unión,
 un mismo Espíritu son,
 Y de tal forma el Esposo
 a la Esposa tiene unida,
 que él es su forma y su vida.⁸

La pintura del Museo Regional de Guadalajara, pienso, es una obra que engloba y aterriza la unión con Dios y, particularmente, el *Matrimo-*

nio *Espiritual*, referido por santa Teresa como la magna unión con Dios (figura 5); es decir, que el lienzo supone un culmen discursivo de la exaltación de la vida en clausura y sus privilegios, cifrados a partir de una estrategia de representación visual de carácter alegórico que comulga con una larga tradición simbólica, revisada y perfilada a partir de la propuesta carmelitana. Cabe mencionar que, aunque algunos investigadores que han abundado en los estudios de la antigua Nueva Galicia han señalado la posibilidad de adjudicar la autoría de esta pieza a algunos pintores regionales de los que se sabe trabajaron para el convento de Santa Teresa, en esta ocasión no me es posible inclinarme por ningún caso específico; dicha indagación excede los objetivos del presente trabajo.

En la obra se dispone una alegoría que exalta las virtudes y prodigios de la vida bajo la observancia de la regla del Carmelo Descalzo: un grupo de 21 monjas de aspecto genérico se encaminan al encuentro con Cristo, siendo san José, devoción tradicional de la orden, el guía o *conduttore* que lleva consigo las llaves de este Paraíso restaurado. Ellas muestran gestos de recogimiento, oración, reflexión y actitud devota. Portan libros que recuerdan los dispuestos para su uso dentro de los conventos, algunas se miran entre sí, otras se muestran meditabundas a la vez que mantienen la cabeza y mirada bajas, mientras que unas cuantas más observan a su patriarca. De entre las monjas genéricas, destaca una que encabeza al grupo: su ubicación, manos en posición de oración, gesto

Matrimonium Spirituale



Figura 5. Autor desconocido, "Matrimonio espiritual", en *Idea vitae teresianae*, Antwerpen: Jacobus Mesens, impresión a partir de xilografía, ca. 1686. Tomado de [<http://objects.library.uu.nl/>].

grave y mirada decidida, sugieren su papel como líder o probable representación de la figura de la priora de la comunidad. Al centro, la imagen de un Cristo aún vivo y clavado en el instrumento de su martirio, eleva una mirada de imploración al cielo, probablemente clamando por el perdón de la humanidad, preguntándose por el motivo de su abandono o encomendando su espíritu.⁹ Su presencia

⁸ Fray Eusebio Blasco, trad., *Idea de la vida teresiana, que dibujada en estampas simbólicas, y explicada en tercetos latinos, se estampó los años pasados en Amberes, a devoción del M.R.P. Humberto de San Juan Bautista, Carmelita Descalzo, Provincial de Flandes. Traducida ahora nuevamente en español por el R.P.M. Fray Eusebio Blasco, Carmelita Observante, Calificador del Santo Oficio, Theólogo, y Examinador Apostólico. Dedicada a la Seráfica Madre Santa Teresa de Jesús*, Zaragoza, Pedro Carrera, 1726, p. 99.

⁹ Me refiero a tres de las "siete palabras" que Cristo pronunció durante su crucifixión: "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen" (*Pater dimitte illis, non enim sciunt, quid faciunt*; Lucas, 23: 34), "Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado" (*Deus meus Deus meus ut quid dereliquisti me*; Mateo, 27: 46, y Marcos, 15: 34) y "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu" (*Pater in manus tuas commendo spiritum meum*; Lucas, 23: 46).



Figura 6. "Estado de la naturaleza caída: la tentación", en *Idea vitae teresianae*, Augsburgo, 1779. Tomado de [<http://objects.library.uu.nl/>].

cobra mayor elocuencia al recordar el grabado *Estado de la naturaleza reparada* que ilustra la redención en el libro *Idea vitae teresianae* (figuras 6 y 7).¹⁰

La sangre de Jesús se derrama y llena una fuente de vida de la que parten cuatro ríos, así como se describía que ocurría con la que regaba el Edén; alrededor de este manantial crecen flores de distintos tipos y de todas las estaciones del año, se miran crisantemos, tulipanes, girasoles, jazmines, azucenas, rosas, jacintos, claveles, anémonas y lirios, símbolos de acepción virtuosa que parecen depender

¹⁰ Santiago Sebastián, "Iconografía de la Vida Mística Teresiana", *Homenaje en el Cuarto Centenario*, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. X, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1983, p. 20, ils. 3 y 4.



Figura 7. "Estado de la naturaleza reparada: la Redención por el sacrificio de Cristo", en *Idea vitae teresianae*, Augsburgo, 1779. Tomado de [<http://objects.library.uu.nl/>].

y enriquecerse de la fuente de salvación.¹¹ Así, las flores recuerdan la apreciación sobre la naturaleza que imperó en la época y que consideraba a ésta como un medio de adoctrinamiento y metáfora del comportamiento humano.¹² En torno a esta zona y hacia la sección derecha e izquierda, se disponen

¹¹ Agradezco a la bióloga Valeria Flores su valiosa ayuda en la identificación taxonómica de los ejemplares botánicos que comprende esta pintura. En cuanto a la tradición formal y significados que corresponden a estos elementos, véase Alejandra Mayela Flores Enríquez, "Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil", tesis de maestría en Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 2014.

¹² Vicente Ma. Roig Condomina, *Las empresas vivas de fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, pról. de Santiago Sebastián, Valencia, Imprenta Rápida Llorens, 1989, p. 21.

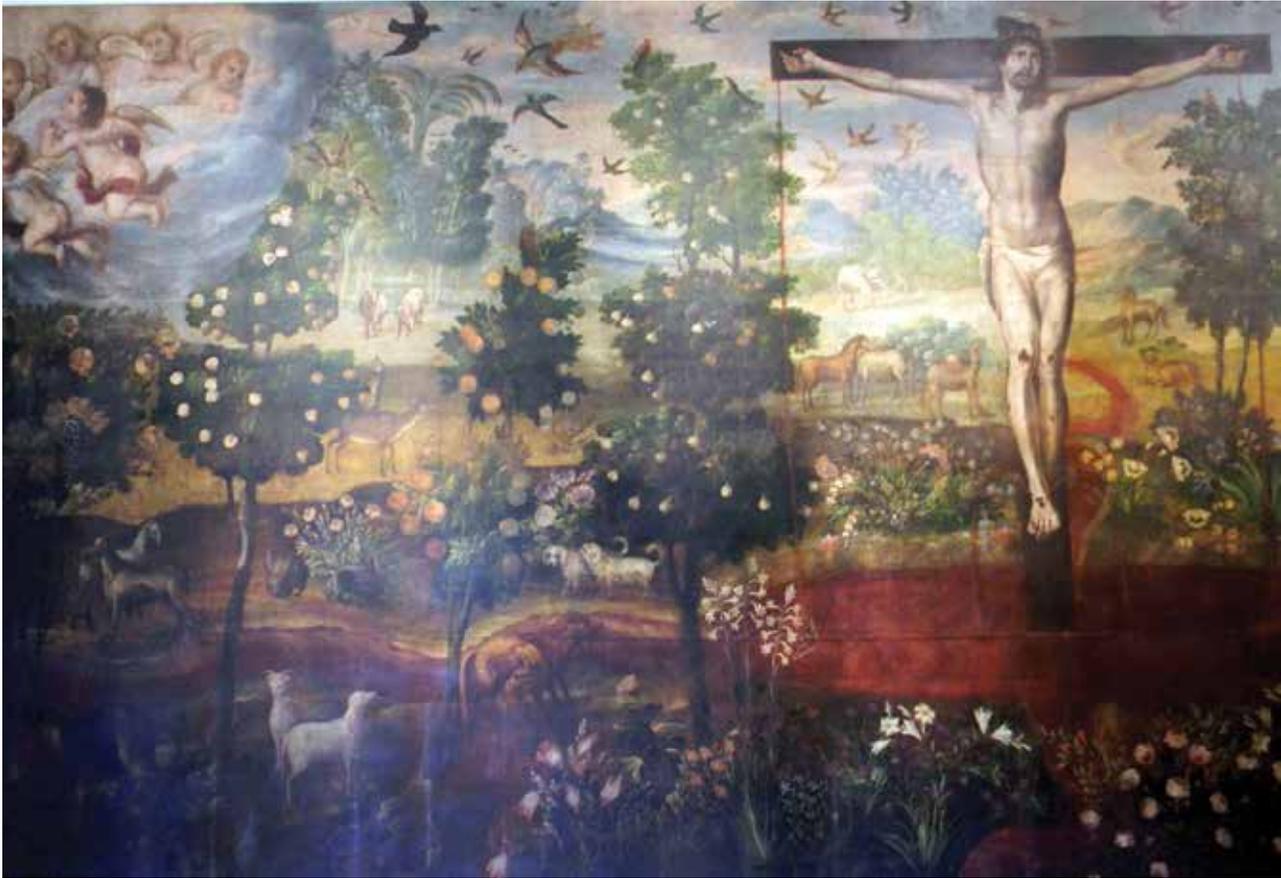


Figura 8. Autor desconocido, *Alegoría de la Orden Carmelita*, detalle, Nueva España, óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección Museo Regional de Guadalajara, Conaculta-INAH. Fotografía de Andrés de Leo.

árboles frutales; se identifican frutos locales como el membrillo, así como algunos más de conocido simbolismo religioso, entre los que se cuentan uvas, granadas e higos; también figuran duraznos y melocotones, cultivos característicos de las huertas carmelitanas (figura 8).¹³

También es elocuente la presencia de animales que pasean solos y en pareja. Hacia los últimos planos y detrás de Cristo, el pintor plasmó las imágenes de un elefante, una pareja de caballos, un camello, un unicornio y un felino moteado que probablemente pueda identificarse como una pantera. Entre ellos destaca el unicornio, señal del *locus paradisiaco* y que además es harto conoci-

do como emblema de la pureza de Cristo y de su victoria sobre el pecado; vienen a colación piezas como la serie de *Los Tapices del Unicornio* de la colección de *The Cloisters Museum & Gardens*, o bien, una de las tablas del famoso tríptico *El jardín de las delicias*, pintado por Hieronymus Bosch (*el Bosco*); en ambos ejemplos el unicornio se dispone junto a un manantial, acompañado por animales como los que figuran en el lienzo carmelitano. Se recuerda así la leyenda de que, mediante el contacto de su cuerno con el agua, el unicornio podría purificarla de cualquier veneno. En el Paraíso redimido de las carmelitas, el unicornio no toca el agua, pues ya todo ha sido purificado.¹⁴

¹³ Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, IIE-UNAM, México, 2007, p. 342.

¹⁴ Respecto al tema del Paraíso, véase el artículo acerca de dos láminas del pintor Cristóbal de Villalpando, resguardadas en

Entre las parejas de animales se identifican perros, conocidos emblemas de la fidelidad y la amistad, bueyes que recuerdan el sacrificio de Cristo, ciervos que refieren a la sabiduría y al conocimiento de Dios, cabras que simbolizan a Jesús encarnado y corderos que bien podrían relacionarse con el sentido eucarístico y redentor de la pieza.¹⁵ También se mira una pareja de conejos de los que los bestiarios medievales destacaron su fecundidad.¹⁶ A este grupo se suma la presencia de un león: rey de reyes y emblema de la resurrección, así como una pareja de lobos cuya actitud dista del acecho, recordando la profecía de Isaías:

El lobo habitará con el cordero, el leopardo se acostará junto al cabrito; ternero y leoncillo pacerán juntos, un chiquillo los podrá cuidar./ La vaca y la osa pastarán en compañía, juntos reposarán sus cachorros, y el león como un buey comerá hierba./ El niño de pecho jugará junto al agujero de la víbora; en la guarida del áspid meterá su mano el destetado./ No harán ya mal, ni causarán más daño en todo mi monte santo, porque el país estará lleno del conocimiento del Señor, como las aguas llenan el mar.¹⁷

Diversas aves surcan los cielos; algunas de ellas poseen acepciones negativas que aquí parecieran omitirse dado el mensaje salvífico: tal es el caso de los cuervos, símbolos de la astucia y la envidia, y de los enemigos de la Iglesia. El significado del res-

la Capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla: Ilona Katzew, "La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando", en *Anales del Instituto del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, IIE-UNAM, México, 2011, pp. 33-70.

¹⁵ Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, t. I, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, pp. 141-259.

¹⁶ Simona Oreglia (coord.), *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa (Diccionarios de Arte), 2003, p. 238.

¹⁷ Isaías 11: 6-9.

to parece corresponder a un discurso de concordia que oscila entre el amor y la virtud; a este grupo pertenecen los ruiseñores que en la imagen figuran en pareja y que remiten al amor y a la dulzura; las golondrinas, aves propias de la concordia, el orden, la pareja y el enamoramiento; las palomas, figura de paz y salvación, y las aves del paraíso, animales míticamente relacionados con este tipo de escenarios que también encarnan el simbolismo de la persona, virtudes y fortuna del propio Cristo de quien han servido como emblema.¹⁸

En aquel, pues, delicioso huerto tenía su permanente domicilio el acorde coro de las Aves, que en lisonjas del mejor numen, pagaban a esta suprema Magestad el tributo de ser suyas [...] Mas entre tanta vistosa variedad de plumas se halló una que se levantó con el nombre de Ave del Paraíso, a quien unos llaman *Avícula Dei*, otros intitulan *Apes indica*. [...] Vive siempre este prodigioso pájaro en la región del aire, haciéndose éste grave con tan estupenda maravilla; sólo se precipita a la tierra cuando muere. Esta propiedad le dio el derecho (dijo Virgilio) a numerarse entre los astros. De día, y de noche vuela, y vuela, sin alternar la regulada sucesión de la fatiga, y descanso: jamás descansa, nunca reposa.¹⁹

¹⁸ Respecto a la simbología del ave del paraíso, véase Louis Charbonneau, *El bestiario de Cristo*, 426, y Manuel C. Barbero Richart, *Iconografía animal: la representación animal en libros europeos de historia natural de los siglos XVI y XVII*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 151. Para el resto de las aves, consúltese José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, y Francisco Marcuello, *Primera parte de la historia natural y moral de las aves. Compuesta por el Licenciado Francisco Marcuello, Canónigo de la Santa Iglesia de nuestra Señora de los Corporales, y Racionero de Santiago de Daroca. A Doña Luisa de Padilla, Condessa de Aranda, Vizcondesa de Viota; Señora del Vizcondado de Rueda en el Reyno de Aragón, y de la tenencia de Alcalaten, y Baronias de Mislata, Cortes, y Beniloba en el Reyno de Valencia*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1617.

¹⁹ Joseph Thomas Blanco, *Ave del Paraíso, el Venerable Fray Martín Pérez de Armenta, Religioso Lego de N. P. S. Francisco en la Santa*

Acerca de las tórtolas que significan honestidad, vienen a cuento las siguientes palabras:

Si deseas agradar a Dios y movido del Espíritu santo se inflama tu alma para ser esposa del Señor; procura de tener ambas las mejillas de la intención (que es la cara del alma) coloradas y hermosas, esto es, que las obras que haces, vayan hechas con sana intención y dirigidas y encaminadas a Dios; para que así a imitación de esta castísima ave, estés asentado, como quiere el Profeta en la soledad: porque por estas obras te levantaste a ti sobre ti, que verdaderamente es levantarte sobre ti, desposarte con el Señor de los Ángeles.²⁰

Por último, un rompimiento de gloria rodeado de ángeles y que refiere a la meditación del Paraíso, dispuesto en la zona superior-izquierda de la obra, establece una distinción entre el plano representado y otro de mayor divinidad que irrumpe en la escena a través de este elemento, a manera de visión intelectual (sólo la luz tiene esta función) (figura 9).

Quien busca cumplida Gloria,
en el Cielo la hallará,
donde como en centro está.
Allí están todos los gozos,
de Potencias, y Sentidos,
en cuerpo, y alma cumplidos.
Vida, honra y bienes sumos,
en perfecta posesión,
sin riesgo de mutación.
Ciencia en todas facultades;
y sobre todo la Ciencia,
que ve la Divina Esencia.

Provincia de Cartagena. *Compendio de la Prodigiosa Vida y Muerte de este Extático Varón*, Valencia, Antonio Balle, 1739, p. 2.

²⁰ Francisco Marcuello, *Primera parte de la historia natural...*, op. cit., p. 44.

Meditatio Paradisi.



Figura 9. Autor desconocido, "Meditación del Paraíso", en *Idea vitae teresianae*, Antwerpen: Jacobus Mesens, impresión a partir de xilografía, ca. 1686. Tomado de [http://objects.library.uu.nl/].

Allí se halla todo bien,
más sublime y soberano,
que cabe en deseo humano.
Y de tan crecida Gloria,
se llega a la posesión
por la Cruz, y la Pasión.²¹

El escenario es todo un Paraíso redimido: el pecado original ha sido perdonado por intercepción de Cristo quien a través de su sacrificio hace explícita la salvación, al mismo tiempo que distribuye su sangre mediante la fuente, enfatizando con ello el sentido eucarístico de la pintura.

²¹ Fray Eusebio Blasco, trad., "Meditación de la Gloria", en *Idea de la vida teresiana...*, op. cit., p. 75.

El grupo de monjas que, siguiendo el ejemplo de María en tanto “Nueva Eva”, quedan presentadas ante su esposo por su patrón san José; ellas gozan del privilegio de la redención a partir de una alegoría de unión. La corredención vincula a Cristo con María y valora el papel de las monjas: Evas redimidas cuya perfección aporta méritos a la salvación de la humanidad.

Al igual que la *Psalmodia Eucharistica* (figura 10), una reflexión contrarreformista desarrollada por el mercedario Melchor Prieto acerca del sacramento de la comunión, esta pieza ha traducido los valores de la unión con Dios. Es pertinente establecer una comparación entre ambas imágenes, pues muestran a Cristo como *Fons Vitae*: en ambos casos la sangre del redentor alimenta los ríos que riegan el jardín, haciéndolo todo abundante, fértil y florido. Tanto en la obra de Prieto como en el caso de la pintura de Guadalajara, la cruz deberá ser entendida como “[...] árbol de la inmortalidad por ser la que redime a la humanidad del pecado en el que cayeron Adán y Eva”.²² El investigador Pablo Ruiz Martínez ha enfatizado la vinculación de la cruz que figura en la lámina de la *Psalmodia* con uno de los salmos que también corresponde a la misma publicación y que ilumina el sentido del Cristo de la pintura carmelitana:

Él es como un árbol
plantado al borde de las aguas,
que produce fruto a su debido tiempo,
y cuyas hojas nunca se marchitan:
todo lo que haga le saldrá bien.²³

Así, el árbol de la sabiduría edénico quedó sustituido por la presencia de Cristo, quien desde la cruz

²² Pablo Ruiz Martínez-Cañavate, *Psalmódia Eucharística, grabados e iconografía*, Granada, Zumaya, 2011, pp. 137-138.

²³ *Ibidem*, p. 138.



Figura 10. Juan Schorquens, “Alegoría de la Sangre de Cristo”, en Melchor Prieto, *Psalmódia Eucharística*, estampa, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

simboliza el árbol de la vida al cual también se refirió santa Teresa:

Es la cruz el “árbol verde”
y deseado
de la Esposa, que a su sombra
se ha sentado
para gozar de su Amado,
el rey del cielo,
y ella sola es el camino
para el cielo.
El alma que a Dios está
toda rendida,
y muy de veras del mundo
desasida,
la cruz le es “árbol de la vida”

y de consuelo,
y un camino deleitoso
para el cielo.²⁴

Hay que destacar las relaciones entre lo señalado por la santa y la imagen grabada de la cuarta morada que se publicó como parte del libro de Juan de Rojas y Auxa, así como con la estampa por Juan Bernabé Palomino en la que se presenta una alegoría del *Castillo Interior* teresiano (figura 11). En todos los casos se mira la configuración de un jardín místico particularmente carmelitano en donde se simbolizan los trabajos del alma, entendida como idea del Paraíso, en relación con el anhelo de la unión máxima con Dios.

En el gran lienzo de Guadalajara, la presencia tan prominente de san José recuerda obviamente la devoción de Teresa de Ávila, quien recomendó su veneración, encomendándose a él como abogado y señor.²⁵ A partir de ello, el santo fue encumbrado como patrón principal de numerosas fundaciones de carmelitas descalzas, y su dignidad como defensor, protector, modelo y amo se ve reflejada en los pormenores de su representación: su mano derecha guía e introduce a las monjas a la contemplación de Cristo; porta unas llaves que sugieren su labor como guardián de la clausura y de la castidad, además de su deber como patrón de los conventos de carmelitas, reforzando la concepción del convento como huerto o jardín cerrado. Cual corderas, el grupo de monjas encuentra en san José un guía que las conduce seguras, resguardándolas ante cualquier peligro posible, simbolizado a través de la figura de un lobo, amenaza tradicional de cualquier rebaño.²⁶

²⁴ Santa Teresa de Jesús, *Obras completas, edición preparada por Tomás Álvarez*, Burgos, Monte Carmelo, 2011, p. 1379.

²⁵ León Cristiani, *San José. Patrón de la Iglesia Universal*, Madrid, Rialp, 1978, p. 205.

²⁶ Dentro de la cultura cristiana, el lobo se ha relacionado con la ferocidad, el mal y el diablo; su figura se ha entendido como un símbolo de la amenaza a la Iglesia. Por otro lado, el lobo —y



Figura 11. Juan Bernabé Palomino (grabador), Grabado del *Castillo Interior* del libro *Obras de la gloriosa madre santa Teresa de Jesús, fundadora de la reforma*, Madrid, Joseph de Ortega, impresión a partir de xilografía, 1752. Transcripción: *Cursibus undarum profert Teresia merces, / Cordis quas castro congregat ipse Deus. / Et famulas, parvos tenerosque invitat ad arcem, / Exhibet et Sophix Diva Teresa dapes.*

De tal suerte que este Edén deberá considerarse como una alegoría que idealiza la vida conventual y promete la posibilidad de acceder a la unión máxima y eterna con Dios. Asimismo, alude a la tradición veterotestamentaria de la orden y, por ende, a su historia profética defendida por fray Francisco de Santa María, la cual se concreta dentro de esta imagen en forma de un pequeño carro que hacia el extremo superior derecho de la obra surca el cielo: el carro de fuego de san Elías. Acorde con la refe-

específicamente la palabra latina *lupa* (lupanar)— refiere a la prostitución y a pecados como la gula y la avaricia. Véase Simona Oreglia, *La naturaleza y sus símbolos...*, op. cit., p. 212.

rencia a Santa María, es posible encontrar en este paraje las cualidades que en su defensa le atribuyó al Monte Carmelo como arquetipo de la vida conventual carmelitana: el escenario —un terreno paradisiaco que retoma su carácter idílico del Edén— recuerda al *Saltus Carmeli* referido por el fraile, es decir, a un bosque o selva amena de mucho deleite y apacibilidad, escondido en el Carmelo, categórica y simbólicamente equiparable al Paraíso.²⁷

Es preciso regresar al tema eliano a propósito de la fuente que ocupa el centro de la pintura. Hay que recordar que la historia profética de la orden ahonda en la relevancia del monte en relación con Elías y refiere que la llamada “fuente de san Elías” estuvo en el corazón del Carmelo; según el historiador carmelita, ésta derivó en la formación de una viña fecunda y en la institución del monacato carmelitano, por lo que llegó a significar la idea de un manantial y a implicar la consideración simbólica de Elías como fuente u origen de este modelo de vida.²⁸ El autor también habló de la relación simbólica entre esta fuente y aquella edénica que en el libro del Génesis se planteaba como un río que regaba el jardín y del cual brotaban los ríos Pisón, Guijón, Tigris y Éufrates: “[...] la fuente de Elías, fuente de perene salud, de cuyas aguas se han sustentado Oriente y Occidente, y han bebido Setentrion i Mediodia [...]”.²⁹ Esta propuesta llegaría a trascender, y ya en el siglo xx el padre carmelita Simón María Besalduch la reformularía:

Del corazón del Monte brota una fuente, denominada de Elías; y del lado de la fuente, *iuxta fontem Eliae*, nace la Orden de la Virgen, que, como las aguas del paraíso, divídese, en su curso, en cuatro brazos o ríos, que son: la *primera Orden*, figurada en el Fisón, y a la

²⁷ Francisco de Santa María, ocd, *Historia General Profética de la orden de nuestra señora del Carmen*, Madrid, Francisco Martínez, 1630, p. 62.

²⁸ *Ibidem*, pp. 6 y 32.

²⁹ *Ibidem*, p. 61.

que pertenecen los religiosos Carmelitas; la *segunda Orden*, o sea las monjas Carmelitas, figuradas en Gehón; la *Tercera Orden secular del Carmen* y la *Cofradía del Santo Escapulario*, que pueden verse figuradas en el Tigris y el Éufrates, respectivamente.³⁰

En el lienzo de Guadalajara, una abundante vegetación principalmente compuesta por flores y árboles con frutos cubre todo el espacio. De ella destaca la influencia de ciertos géneros pictóricos cultivados durante el siglo xvii, como los gabinetes, flores, parajes y naturalezas muertas de tradición nórdica, así como la influencia de las ilustraciones botánicas que circulaban por aquella época.³¹ Viene a colación la siguiente cita referente a la Virgen del Carmen, flor del Carmelo a quien, así como a su hijo, habrá que ofrendar con flores de un simbolismo específico, como las que se recogen en el cuadro:

[...] acompañemos este saludo, este nombre de flor, con flores místicas, cortadas del jardín de nuestra alma. Ofrendemos flores a la Flor del Carmelo: la rosa de nuestro cariño; la azucena de nuestra pureza; la violeta de nuestra humildad; el jazmín de nuestra amabilidad; el clavel de nuestra constancia; la siempreviva de nuestra plegaria... Y a estas flores unamos la flor aquella que un día descapulló en los labios de un Ángel, cuando dijo: *Ave, María*.³²

En este ejemplo, los árboles lucen frutos como la granada y las uvas, comunes a la tradición simbólica pasionaria, así como duraznos y melocotones,

³⁰ Simón María Besalduch, ocd, *Pulpito de la Virgen del Carmen*, Barcelona, Luis Gili, Librería Católica Internacional, 1926, p. 12.

³¹ Jaime Cuadriello ha revisado este tipo de influencias para el caso de representaciones alegórico-emblemáticas de corte mitológico en “El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amoroso”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 68, IIE-UNAM, México, 1996.

³² Simón María Besalduch, *Pulpito de la Virgen...*, *op. cit.*, p. 159.



Figura 12. Cristóbal de Villalpando, *Adán y Eva en el Paraíso*, ca. 1688, óleo sobre cobre, 60 x 88 cm. Ochoavo de la Catedral de Puebla. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM. Fotografía de Pedro Ángeles.

que, según informa el tratado del hermano lego carmelita fray Andrés de San Miguel, fueron cultivados en las huertas del colegio de San Ángel. Al revisar un estudio carmelitano sobre la historia y tradición de la orden, se podrá constatar que el simbolismo de los frutos y de “lo mejor de la tierra del Carmelo”³³ corresponde a “[...] las virtudes que practicaron los Santos Carmelitas, que nosotros debemos imitar; y a las gracias singularísimas que les dispensó la Virgen, y que a nosotros no nos ha de negar”.³⁴

En cuanto a los antecedentes formales de esta obra, es necesario considerar la producción nórdica a la que pertenecieron diversas representaciones del Paraíso. Las piezas de la autoría de los Breughel (figura 46), así como de Rubens, por mencionar al-

³³ *Ibidem*, p. 183.

³⁴ *Idem*.

gunos ejemplos, recrean imágenes edénicas en las que, así como en este caso, animales de distintas especies habitan en paz un espacio rico en vegetación; sin duda, la pieza analizada, al igual que otros ejemplares novohispanos, como la lámina de *Adán y Eva en el Paraíso*, de Cristóbal de Villalpando (figura 12), encuentran su antecedente formal en las pinturas europeas.³⁵

Metáfora del paraíso carmelitano

Mediante las estrategias revisadas se puede afirmar que la obra resume una promesa que buscó instar

³⁵ Iлона Катзев, “La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando”, en *Anales del Instituto del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, México, IIE-UNAM, 2011, pp. 33-70.

a sus antiguas espectadoras a apegarse a las exigencias de su regla, camino que, como ya se vio, se planteó como el medio que les permitiría aspirar al matrimonio espiritual, entendido como la unión plena y definitiva con Dios. La castidad, la virtud, la sangre, la crucifixión y la comunión con Dios, exaltados tanto por santa Teresa como por fray Francisco de Santa María en su apología, forman parte del camino de elevada devoción y mortificación que tendría por resultado la cumbre de la perfección religiosa, traducida en el matrimonio, metáfora del Paraíso carmelitano.³⁶ Así como los hermanos Van Eyck figuraron una metáfora sobre la salvación de la humanidad en torno a la visión del Cordero Místico, destacando también el papel redentor de la comunión eucarística, de manera similar la pieza de las teresas de Guadalajara entabla un alegato sacramental que retoma convenciones simbólicas y formales para subrayar a sus actores, presentando a las monjas como intercesoras privilegiadas que obran de acuerdo comunitario y atendiendo a un camino específicamente carmelitano de perfección espiritual: vía segura a la tan anhelada unión con Dios que haría posible la existencia del Paraíso en este Nuevo Mundo.

Se confirma, así, la existencia de una tradición con ejemplos en fuentes literarias y en imágenes propias del ámbito carmelitano. Al retomar una propuesta espiritual que claramente formó parte de

las imágenes, como la grabada por Juan Bernabé Palomino, las pinturas virreinales aquí revisadas apuntan a una evidente relación con los discursos formulados en textos e imágenes acerca de la vida diseñada por santa Teresa para los conventos carmelitanos. Particularmente, al sugerirlos como paraísos o jardines restaurados, los conventos femeninos resultan en espacios redimidos a través de la legitimidad que les daba su propia historia, así como por los valores y prácticas que se cultivaron en su interior y que modelaron su carisma.

Esta reflexión abre la puerta a muchas más incógnitas que demandan una revisión que ahonde en los pormenores de la propia pieza y del antiguo convento para el que fue hecha *ex profeso*. Tal estudio resultaría en un elocuente panorama que señalaría las relaciones de interdependencia entre el convento, su templo, las piezas que solía atesorar y sus antiguas habitantes. A fin de lograr este objetivo, definitivamente se necesita realizar una aproximación a los archivos que se relacionan con dicho enclave y analizar su espacio arquitectónico. En todo sentido es fundamental recordar el papel que las monjas de Santa Teresa de Nueva Galicia tendrían dentro de todo este proceso, así como en cualquier otra investigación relacionada con ellas, pues a pesar de que actualmente viven en otro edificio, son las herederas de su propia historia que aún está por contarse.



³⁶ Francisco de Santa María, *Apología del Tomo Primero de la Historia General Profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen. En defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el supremo consejo de la Santa General Inquisición*, Valencia, Bernardo Noguez, 1643.

Noticias acerca de los donantes de la iglesia y capilla del Rosario, en Azcapotzalco

La parroquia de los Apóstoles Felipe y Santiago en Azcapotzalco, en el Distrito Federal, es reconocida por sus retablos y pinturas virreinales. En estos bienes muebles históricos fueron registrados los nombres de algunos habitantes de la población que dejaron huella de sus devociones. Sin embargo, poco se había investigado acerca de ellos, por lo que en este artículo se intenta recuperar algunos aspectos de sus vidas familiares y de sus actividades económicas, recuperando así fragmentos de la historia de la villa de Azcapotzalco.

Palabras clave: Azcapotzalco, donante, retrato, retablo, capilla del Rosario.

La delegación Azcapotzalco es más conocida en la actualidad por ser una zona industrial; respecto a su historia se han realizado algunas investigaciones, principalmente de su pasado prehispánico;¹ sin embargo, poco se sabe aún de la etapa virreinal, a pesar de los estudios de sus haciendas y comunidades,² del trabajo que han desarrollado los cronistas de la delegación³ y de la existencia de una monografía delegacional.⁴ Es importante señalar que quizá sea la única delegación en el Distrito Federal que cuenta con catálogos publicados acerca de sus bienes inmuebles históricos,⁵ bienes muebles⁶ y de sus bienes ar-

| 49

* CNMH-INAH.

¹ Manuel Gamio, "Arqueología de Azcapotzalco, D. F. México", en *XVIII Internacional Congress of Americanist, Proceedings, 18 session 1912*, Londres, Harrison and Sons, 1913, pp. 180-187; María Castañeda de la Paz, "Dos parcialidades étnicas en Azcapotzalco: Mexicapan y Tepanecapan", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, IIA-UNAM, julio-diciembre de 2013, pp. 223-248; Clementina Lisi Battcock, "La guerra entre Tenochtitlan y Azcapotzalco: construcción y significación de un hecho histórico", tesis doctoral en Historia, México, FFYL-UNAM, 2008.

² José Antonio González Gómez, "Estudio histórico y antropológico sobre la dinámica cultural, económica y política de una población del noroeste de la Cuenca de México, para los siglos XVI y XVII", tesis de maestría en Historia-Etnohistoria, México, ENAH, 2004; José Antonio González Gómez, "Haciendas y comunidades en Azcapotzalco: estudio sociopolítico y económico de una población del noroeste de la Cuenca de México (siglos XVIII y XIX)", tesis doctoral en Etnohistoria, México, ENAH, 2007.

³ El trabajo de los cronistas se ha publicado en gacetas y no es muy conocido; sin embargo, es fundamental la labor que realizan en la comunidad. Antonio Urdapilleta Pérez, *Azcapotzalco, templos, barrios y tradiciones*, México, Primera Vicaría Episcopal Santa María de Guadalupe, 2010.

⁴ Emma Sánchez Ramírez, *Azcapotzalco en el tiempo*, México, CEID-Delegación Azcapotzalco, 1974.

⁵ *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles, Azcapotzalco, México (Distrito Federal)*. Departamento del Distrito Federal. Delegación Azcapotzalco, México, INAH, 1988.

⁶ *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles, Azcapotzalco, México*, Departamento del Distrito Federal. Delegación Azcapotzalco, México, INAH, 1988.

tísticos,⁷ que dan cuenta de su riqueza patrimonial conservada en sus 27 barrios con sus respectivas capillas y colonias. En el caso de la parroquia de los Apóstoles Felipe y Santiago y la capilla del Rosario anexa a su nave, se han conservado cinco retablos que fueron analizados a partir de su iconografía.⁸ A pesar de la riqueza en sus bienes muebles históricos no existen suficientes estudios, salvo casos aislados de alguna obra.⁹

La historia virreinal de Azcapotzalco dio inicio con la presencia de la orden de predicadores, quienes se harían cargo de la evangelización de la población con la fundación de un convento y templo; asimismo se hicieron cargo de la edificación de las 21 capillas que aún se conservan. La fecha de su llegada se tiene registrada a partir de 1549; sin embargo, no es sino hasta 1561 que el poblado es mencionado en las actas capitulares de la orden al ser destinado fray Pedro de Santa María como vicario. Poco después, en 1564, fue aceptado oficialmente como un convento de la orden.¹⁰ En una de las vigas en el claustro bajo del convento, se encuentra tallada la fecha de su conclusión: “*Mexicapa* a XXIII MarVo 1565 años”. La autoría del conjunto¹¹ se debe a fray

⁷ *Catálogo Nacional de Monumentos Artísticos Inmuebles: Delegación Azcapotzalco*, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional-INBA/Delegación Azcapotzalco, 1992.

⁸ Jorge Alberto Manrique Castañeda, *Los dominicos en Azcapotzalco (Estudio sobre el Convento de Predicadores en la antigua Villa)*, Xalapa, México, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, Universidad Veracruzana, 1963; Gabriela Sánchez Reyes, “La iglesia y la capilla del Rosario de Azcapotzalco. Iconografía e iconología de sus retablos”, tesis de licenciatura en Ciencias Humanas, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1997.

⁹ Gabriela Sánchez Reyes, “El gremio de pintores y los mulatos: el caso del pintor Tomás de Sosa. Ca. 1680-ca. 1712”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 13, México, INAH, mayo-agosto de 2008, pp. 4-16. Gabriela Sánchez Reyes, “La Parroquia de San Miguel Amantla”, en *A pie. Crónicas de la Ciudad de México*, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura/Gobierno del Distrito Federal, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades/UNAM, nueva época, octubre-diciembre de 2003, pp. VI-VIII.

¹⁰ Gabriela Sánchez Reyes, “La iglesia y la capilla del Rosario de Azcapotzalco...”, *op. cit.*, pp. 21-23.

¹¹ El primer templo que se edificó en el siglo XVI sobrevivió y



Figura 1. Parroquia de los Apóstoles Felipe y Santiago. Archivo Geográfico Jorge Enciso, ex convento y templo parroquial Los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, leg. 1, foto 1.

Lorenzo de la Asunción; respecto a él, las crónicas dominicas lo ubican como autor de los conventos de Tacubaya y Yautepec, señalados por tener la mejor traza hasta ese momento; incluso se recomendó seguir la misma disposición y proporción de su arquitectura.¹²

Del conjunto edificado por los dominicos se conserva el claustro y dos capillas posas, la llamada capilla de San Francisco (que debió ser el primer templo construido), la nave de la iglesia y la capilla del Rosario con su camarín, inaugurada esta última en 1720. Tanto en los retablos y pinturas virreinales han quedado registrados los nombres de algunos de sus habitantes que donaron estas obras, dejando huella de sus devociones y que no habían sido investigados a profundidad. Por ello, aquí se tratará de recuperar fragmentos de sus vidas, lo que resulta relevante dado que no formaron parte de la elite novohispana, que por el contrario ha sido motivo de estudios, caso muy distinto a estos personajes notables dentro del pueblo de Azcapotzalco (figura 1).

quedó en función de capilla; actualmente se conoce como capilla de San Francisco. La necesidad de albergar a todos los fieles de la población llevó a la construcción, en el siglo XVII, de un nuevo templo de mayores dimensiones, que es la actual nave de la iglesia.

¹² Gabriela Sánchez Reyes, “La iglesia y la capilla del Rosario de Azcapotzalco...”, *op. cit.*, pp. 27-28.



Figura 2. Capilla del Rosario en la parroquia de los Apóstoles Felipe y Santiago. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

Los donantes de Azcapotzalco

La edificación de iglesias y capillas en el periodo virreinal se debe en buena medida a los recursos monetarios de algunos particulares; se trata de un tipo de patronato laico,¹³ aunque no en todos los casos fueron producto de las fortunas de ricos mineros, comerciantes o de las órdenes religiosas.¹⁴ Para algunos retablos su origen se debe a la devoción de individuos o a corporaciones religiosas, como las cofradías o archicofradías.

¹³ María Cristina Montoya Rivero, "Juan Caballero y Ocio, patrono y benefactor de obras religiosas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 97, México, IIE-UNAM, 2010, pp. 29-33.

¹⁴ Marco Díaz, "El patronazgo en las iglesias de la Nueva España. Documentos sobre la Compañía de Jesús en Zacatecas en el siglo xvii", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 45, México, IIE-UNAM, 1976, pp. 97-105.

En la parroquia de los Apóstoles Felipe y Santiago de Azcapotzalco es posible conocer la presencia de algunos de sus donantes, es decir, las personas que costeaban una obra y que han quedado representados a través del retrato de alguno de sus hijos en actitud orante, o por sus nombres inscritos en una cartela pintada. El primer ejemplo se localiza en el retablo del siglo xviii dedicado a la primera santa de América, santa Rosa de Lima, en el que se lee el nombre de Carlos y José de Avendaño, y en la capilla unos lienzos y un retablo con los de Joaquín Soriano, Tomás Paredes e Hipólito de Ocampo.¹⁵ El tema de la pintura de retratos de donantes aún

¹⁵ Respecto a estos dos donantes, Abelardo Carrillo y Gariel refiere que ambos vivieron por 1638. Sin embargo, por la documentación presentada vemos que en realidad vivieron durante el siglo xviii. Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983, p. 178.

deja interrogantes; se reconocen las modalidades en su representación, ya que se han identificado los grupos de eclesiásticos, miembros de una familia, niños, indígenas y personajes masculinos o femeninos incluidos en una escena sagrada.¹⁶

Desde luego estos personajes fueron miembros importantes en su comunidad, puesto que donaron parte de su hacienda para muebles litúrgicos. A través de la documentación histórica es posible su identificación como miembros de las cofradías fundadas en el templo. La principal fue la Archicofradía de la Virgen del Rosario, fundada antes de 1640,¹⁷ que se hizo cargo de la edificación de una capilla anexa al cuerpo de la nave principal del templo. Desde 1658 también hubo una Hermandad de la Virgen de Guadalupe, que mandó a hacer el retablo del siglo XVIII que aún se conserva de dicha devoción mariana, y otra cofradía más, de las Benditas Ánimas del Purgatorio. Sin embargo, confirmar la presencia de estos personajes en los listados de cofradías no es suficiente para recuperar algunos pasajes de sus biografías (figura 2).

52 |

La familia Avendaño y su devoción a santa Rosa de Lima

En la nave del templo sólo se conserva un retablo dedicado a santa Rosa de Lima,¹⁸ cuyos lienzos son obra de Cristóbal de Villalpando (figura 3), y es el segundo más antiguo dedicado a la santa después del ubicado en la capilla de san Felipe de Jesús en la Catedral Metropolitana realizado entre 1695-1697.¹⁹ Para fechar el de Azcapotzalco se pensó que habría

¹⁶ Elisa Vargas Lugo, "El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 51, México, IIE-UNAM, 1983, pp. 13-20.

¹⁷ José Antonio González Gómez, "Haciendas y comunidades", *op. cit.*, vol. 1, p. 197.

¹⁸ Santa Rosa de Lima fue la primera santa americana en ser canonizada en 1671.

¹⁹ Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714. Catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 304.



Figura 3. Retablo de santa Rosa de Lima. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

sido poco después de haberse concluido la remodelación del templo el 8 de octubre de 1702, según registró el diarista Antonio de Robles.²⁰ En el año 2000 se realizó una restauración y en el banco del retablo apareció nueva información, aunque con fragmentos incompletos. Se trata de dos cartelas que proporcionan nuevos datos sobre su origen. Visto de frente en el lado izquierdo, la cartela dice: "M [...] y[ilegible] uic [ilegible]/ que a [ilegible] De/vocion de D [ilegible]/ cio²¹ Carlos de Abe/ndaño y D. Joseph/ de Abendaño/[ilegible] bessi [ilegible]". En la segunda cartela se lee: "S [incompleto] a la/ Glorio

²⁰ Sobre distintas lecturas que se han dado de la iconografía de este retablo, véase Jorge Alberto Manrique Castañeda, *Los dominicos...*, *op. cit.*, pp. 46-50; Gabriela Sánchez Reyes, "La iglesia y la capilla del Rosario de Azcapotzalco...", *op. cit.*, pp. 102-119; Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *op. cit.*, pp. 304-309.

²¹ El nombre ilegible en la cartela es el de Ignacio, según se ve en los documentos analizados.

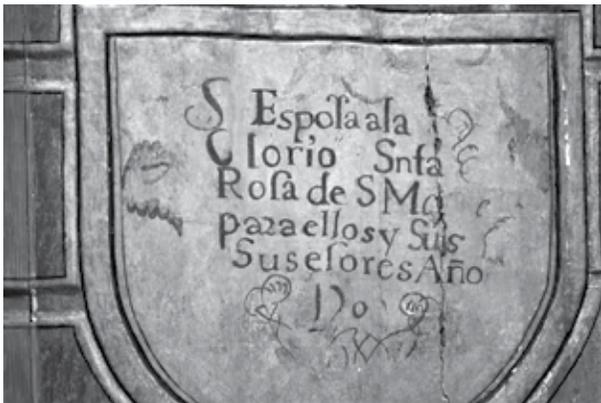
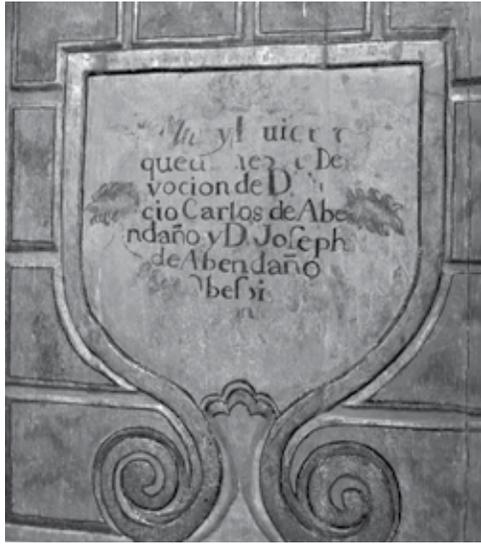


Figura 4. Cartelas del retablo de santa Rosa de Lima. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

Snsa/ Rosa de S Ma [incompleto]/ para ellos y sus/ Sucesores Año/ 170 [ilegible].²² Los nombres de los donantes son, entonces, Ignacio Carlos de Abendaño y su hijo José de Abendaño (figura 4).

Pocos documentos he localizado respecto a esta familia, pero los datos dan alguna idea de ellos. Ignacio Carlos de Avendaño era natural de Granada y vecino de Sevilla, con almacén y casa de mercader; declaró tener seis años de residencia en México al contraer nupcias en 1674, por lo que habría llegado hacia 1668. El enlace se celebró el 8 de septiembre de 1674 y la desposada fue Josefa de Avendaño, na-

²² Desafortunadamente a la fecha le falta el último dígito; no obstante, se puede afirmar que se realizó en la primera década del siglo XVIII.

tural de Guatemala e hija de Juan de Avendaño y Beatriz de Obesa y Oria.²³ El matrimonio tuvo varios hijos, dos de los cuales fueron bautizados en el Sagrario Metropolitano: el 26 de enero de 1679 Ignacio Juan de Avendaño,²⁴ el 28 de agosto de 1681 a María Jacinta de Avendaño,²⁵ el 25 de marzo de 1685 a José Manuel de Avendaño,²⁶ y el 28 de noviembre de 1689 a Ignacio Joaquín de Avendaño,²⁷ y otras dos hijas, Micaela Ignacia y Ana María Rosa que tomarían los hábitos.²⁸

En 1706 se presentó Ignacio Carlos de Avendaño como testigo de un matrimonio en la Catedral de México, donde declaró ser mercader y tener 60 años, es decir, nació en 1646. El 3 de octubre de 1707 falleció doña Josefa; en el registro se anotó que vivía en la calle de Donceles y que fue sepultada en el convento de San Francisco.²⁹ El año siguiente, en 1708, se vol-

²³ Ignacio Rubio Mañé, "Gente de España en la ciudad de México. Año de 1689", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, AGN, Segunda serie, vol. VII, tt. 1-2, Secretaría de Gobernación, 1966, fs. 158-159.

²⁴ "México, bautismos, 1560-1950", index, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JMB7-BV9]; consultado el 10 de julio de 2014; Ygnacio Carlos De Abendano in entry for Ygnacio Juan De Abendano, 26 de junio de 1679; citing Cuauhtemoc, Distrito Federal, Mexico, referencia 2:1V1D-MDB; FHL microfilm 35174.

²⁵ "México, bautismos, 1560-1950", index, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NKJ9-LHS]; consultado el 10 de julio de 2014; Josepha De Avendano in entry for María Jacinta De Avendano, 28 de agosto de 1681; citing Centro, Distrito Federal, Mexico, referencia FHL microfilm 35174.

²⁶ "México, bautismos, 1560-1950", index, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JMB7-187]; consultado el 10 de julio de 2014; Ygnasio Carlos De Avendano in entry for Joseph Manuel De Avendano, 25 de marzo de 1685; citing Cuauhtemoc, Distrito Federal, Mexico, referencia 2:1DVWC2K; FHL microfilm 35174.

²⁷ "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970", index and images, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/QJ8B-QGN2]; consultado el 10 de julio de 2014; Ygnacio Carlos de Avendaño in entry for Ygnacio Joachin de Avendaño, 28 de noviembre de 1689, Baptism; citing Asunción Sagrario Metropolitano, Centro, Distrito Federal, México; referencia FHL microfilm 000035175.

²⁸ AGN, Capellanías, vol. 277, exp. 110, f. 148v.

²⁹ Ignacio Rubio Mañé, "Gente de España...", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, op. cit., p. 159.

vió a presentar como testigo junto con su hijo, José Manuel de Avendaño.³⁰ Para 1772 Ignacio Carlos se encargó de lo necesario para la compra de una celda para su hija, la reverenda madre en el convento de la Concepción, Micaela Ignacia de Santa Rosa.³¹ A través del nombre de profesa que recibió, queda muy clara la devoción que la familia tenía por la santa limeña y explica la contratación de un retablo en su honor. El 28 de noviembre de 1726 falleció Ignacio Carlos residiendo en la calle de Donceles y fue sepultado en la Casa Profesa.³²

Es importante señalar que en el padrón parroquial de Azcapotzalco de 1787 no aparece registrada ninguna persona en la lista de españoles con apellido Abendaño,³³ por lo que se confirma que no residieron en dicha población, ya que al menos Carlos y su esposa vivieron en la calle de Donceles, es decir, fueron vecinos de la ciudad de México. Esto llama la atención porque regularmente los donantes forman parte de la población donde se encuentra la obra que patrocinaron, por lo que permanece la interrogante del origen de este retablo en el templo. Esto no deja de ser peculiar; hay que recordar que su esposa fue sepultada en San Francisco y él en la Casa Profesa de los jesuitas; e incluso la capellanía que fundó Ignacio Carlos recayó en la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen del convento de San Sebastián de México. Al parecer más allá de la devoción a la santa dominica, no existen lazos directos con Azcapotzalco.

Joaquín Soriano

En la capilla del Rosario se conservan cuatro retablos dedicados a la Virgen de Guadalupe y del Rosa-

³⁰ AGN, Bienes Nacionales, vol. 142, exp. 9, f. 4.

³¹ El convento de la Concepción fue el primero en fundarse en 1540-1541, y fue uno de los más importantes en la ciudad de México. AGN, Bienes Nacionales, vol. 994, exp. 12.

³² Ignacio Rubio Mañé, "Gente de España...", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, *op. cit.*

³³ AGN, Bienes Nacionales, vol. 388, exp. 9.

rio, a santa Ana y a san José.³⁴ En este último y en un lienzo se pintaron los nombres de los donantes de la capilla que permiten conocer un poco más no sólo sobre sus vidas familiares, sino que recuerdan el pasado agrario que tenía la población. El primer caso se trata de un grupo de lienzos situados en el transepto que están firmados por el pintor Pedro Ramírez, y están dedicados a santa Teresa de Jesús y santa Rosa de Lima. En la esquina inferior se pintó una cartela que es sostenida por el retrato de un niño que dice:

Este altar lodedico Dn. / Juachin Soriano ala Archico/ fradia del SSmo. Rosario, elmes / de Julio delaño de 1761 yestos li/ensos quele sircundan Pertenece / ael Altar de Señor San José, que los / dio Dn. hipolito de Ocanpo. y Dn. tomás paredes.

Estos lienzos fueron reubicados en la capilla, ya que la obra de Ramírez se ubica entre 1653 a 1678,³⁵ y mucho se podría comentar del aspecto artístico; sin embargo, lo que aquí interesa son los donantes mencionados: Joaquín Soriano, Hipólito de Ocampo y Tomás Paredes, de quienes poco se sabía.

Joaquín Soriano está emparentado con una de las familias vinculadas a las actividades ganaderas de la población, así como a la arriería establecida en las zonas aledañas de Tlalnepantla y Tacuba desde el siglo xvii. Para el xviii eran reconocidos como labradores, es decir, propietarios de cultivos, como arrieros, criadores, comerciantes en pequeño de ganado menor y mayor, y alquiler de potreros. Incluso se han identificado dos etapas específicas de su fortuna: de 1700 a 1760 aproxi-

³⁴ En este texto no se detalla la iconografía de sus retablos, ya que sólo interesa la presencia de los donantes. Respecto a este tema, véase Jorge Alberto Manrique Castañeda, *op. cit.*, pp. 57-83; Gabriela Sánchez Reyes, "La iglesia y la capilla del Rosario de Azcapotzalco...", *op. cit.*, pp. 54-101.

³⁵ Efraín Castro Morales, "Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos", en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 8, México, INAH, 1982, pp. 5-36.



Figura 5. Pinturas de Pedro Ramírez sobre santa Rosa de Lima y santa Teresa de Jesús. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.



Figura 6. Detalle de la cartela después de la restauración en el año 2000. Pedro Ramírez. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

madamente, la consolidación familiar estando a la cabeza José, Juan, Nicolás, Francisco e Ignacio Soriano apoyándose en enlaces matrimoniales con otras familias afines, como los Ocampo, en 1706, y los Paredes, en 1760. El segundo periodo, entre 1760 a 1799, corresponde a la decadencia económica.

En particular, respecto a Joaquín Soriano se sabe fue vecino y labrador; en 1757 se le otorgó licencia para errar ganado y se identificó como vecino de la jurisdicción de Tacuba.³⁶ Entre 1760 y 1763 fue miembro de la Hermandad de la Virgen de Guadalupe, como toda su familia, así como de la Archicofradía del Rosario, conformada por las familias con poder económico local. De 1764 y 1769 fue responsable de la colecturía de la jurisdicción de Tacuba. Debido a malos manejos, desfalco y al pago de sus

³⁶ AGN, Ordenanzas, vol. 14, exp. 305, fs. 215-215v.

deudas, fue el causante de la ruina familiar³⁷ (figuras 5-6).

Tomás Paredes

El otro testimonio acerca de los donantes se encuentra en la predela del retablo de san José en la nave de la misma capilla. Cabe mencionar que la información que se tiene antes de que fueran robados en la década de 1980 se debe al registro que realizó Jorge Alberto Manrique Castañeda en 1962.³⁸ Visto de frente, y en la predela hacia el lado derecho, se encontraba un lienzo con la representación del pasaje de *San José en su taller ayudado por un ángel* con una cartela que decía:

³⁷ José Antonio González Gómez, "Haciendas y comunidades en Azcapotzalco...", *op. cit.*, vol. 1, pp. 158-166.

³⁸ Jorge Alberto Manrique Castañeda, *op. cit.*, pp. 65-66, lám. 24.



Figura 7. Retablo originalmente dedicado a san José, según se veía en 1962, antes de que fueran robados de la predela los lienzos con los nombres de los donantes. Tomado de Jorge Alberto Manrique Castañeda, *op. cit.* Fotografía de Agustín Maya S.



Figura 8. Retablo de la Virgen del Carmen, antes dedicado a san José. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

Este colateral lo dedi/co. don Ypolito de Ocan/po i don Thomas Paredes / el año de 1738. en el cru/cero de esta capiya, i Se / traslado aquí por determi/nación, de la ArchiCofradía / del Santísimo Rosario en el / mes de Septiembre, de 1779 años.

De lo anterior se sabe que el retablo fue mandado a hacer en 1738 por dos donantes (figuras 7 y 8). El primero de ellos es Tomás Paredes Oviedo, hijo de Domingo Paredes e Isabel Oviedo. De este matrimonio nacieron Juan Domingo, Antonio,³⁹ Tomás, Josefa y Gertrudis de Paredes.⁴⁰ Otro dato localizado es que fue bautizado en la parroquia de Azcapotzalco el 12 de marzo

³⁹ Archivo Histórico del Arzobispado de México, rollo ILH-396, Bautizado el 16 de julio de 1679; sus padrinos fueron Domingo de Paredes y Antonia Tamayo.

⁴⁰ AGN, Bienes Nacionales, vol. 549, exp. 28.

de 1688.⁴¹ Su abuelo fue Domingo Paredes *el Viejo*, quien fue vecino y labrador de Azcapotzalco, y miembro de la Tercera Orden de San Francisco en la villa de Tacuba y mayordomo de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario del pueblo de Azcapotzalco. Domingo Paredes *el Viejo* se casó en segundas nupcias con María Orozco, viuda de Blas, y procrearon una hija a quien llamaron Beatriz.⁴² En su testamento —firmado el 7 de julio de 1727— declaró tener entre sus bienes

⁴¹ “México, bautismos, 1560-1950”, index, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NK9N-1S6]; consultado el 10 de julio de 2014, Thomas Paredes Uviedo, 12 de marzo 1688; citing San Felipe y Santiago, Atzacpotzalco, Distrito Federal, Mexico, referencia FHL microfilm 277172. Family Search, Thomas Paredes Uviedo, lote J619801, microfilm Family Search: 277172.

⁴² AGN, Bienes Nacionales, vol. 549, exp. 28, fs. 2-3.

un rancho de labor integrado por una caballería de tierra, con cuatro yuntas de bueyes aperados, ocho mulas aparejadas debajo y reata, dos mulas de silla, dos caballos, con dos fanegas de maíz, 15 fanegas de sembradura de cebada y la cosecha de trigo, nueve asadores, 12 coas, dos balas de fierro, dos rejas sueltas, y 19 hoces de fierro para herrar mulas y ganado.

También fue dueño de seis casas de vivienda, además de la casa de su morada en el pueblo de Azcapotzalco, que era de adobe, con corral y caballeriza. En el interior tenía 10 lienzos, un crucifijo con su baldaquín, seis sillas, una mesa, una caja de escritorio de madera ordinaria, una silla de mimbre nueva sin estribos, respunteada de pita y seda, otra silla vieja de mimbre; dos cuadritos, una cama de granadillo vieja sin pilares, un biombo, otro escritorio con sus cerraduras y llaves, y una escopeta con su llave pastilla, y una pistola y llave de pastilla. A su esclava llamada Mariana —que le había costado 245 pesos— le cedió la libertad. Tenía impuesto un censo redimible sobre un rancho propiedad de Juan Rodríguez, vecino del pueblo de San Pablo, por un monto de 1 200 pesos. Días después, el 23 del mismo mes, en un codicilo precisó que éste debía otorgarse a la Archicofradía del Rosario de la parroquia. Sus réditos debían distribuirse de la siguiente manera: 30 pesos para cera y ornato; 30 pesos para cantar por su alma con seis misas y ministros, una por el día del Dulce Nombre de María, el Dulce Nombre de Jesús, san José, santa Ana, san Joaquín y otra el día de santo Domingo.

De acuerdo con el padrón de 1787 del pueblo de Azcapotzalco, Tomás Paredes, donante de los lienzos, aparece registrado en la sección de españoles, casado con Rosalía de Fuentes, con quien tuvo tres hijos: José Antonio, que estaba soltero, María Josefa, doncella, y Juan Antonio, de 11 años.⁴³ Fue miembro fundador de la Hermandad de la Virgen de Guadalupe y perteneció a la Archicofradía del

⁴³ AGN, Bienes Nacionales, vol. 388, exp. 9, f. 4.

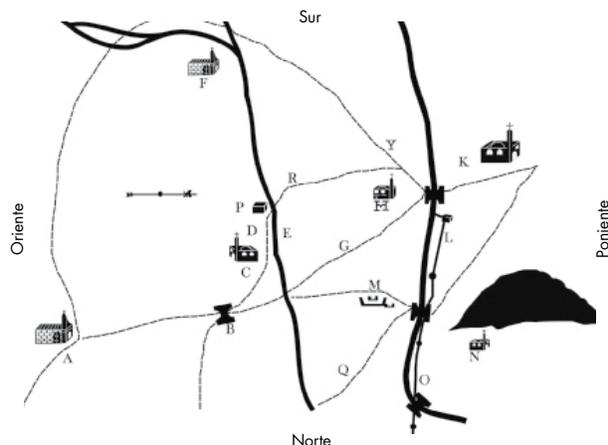


Figura 9. Plano de Azcapotzalco, dibujado por el arquitecto Iniesta Vejarano. A: pueblo y camino real de Azcapotzalco a Tlalnepanitla; B: puente rato; C: pueblo de San Pablo Xalpa; D: vestigio y lugar por donde venía el río de San Pablo; E: río de San Pablo; F: pueblo de San Gerónimo; G: lugar por donde debe ir el camino real de Azcapotzalco y San Pablo a Tlalnepanitla y los Reyes; L: río de Tlalnepanitla y tarjea, o acueducto, de Nuestra Señora de Guadalupe; M: pueblo a Iztacala y camino real de Azcapotzalco; N: pueblo de San Bartolomé Tenayuca; O: río de Tlalnepanitla; P: rancho de San Pablo; Q: camino real de Vallejo; R: lugar por donde puede ir el camino a Azcapotzalco, y San Pablo a Azcapotzalco. Basado en el plano 4188, AGN. Redibujado por la diseñadora gráfica Myriam Velázquez Rodríguez, Unidad de Informática-CNWH.

Rosario.⁴⁴ Fue además propietario del rancho de San Pablo y pagó en 1798, una renta por el potrero de los Reyes en Tlalnepanitla (figuras 9 y 10), y en 1757 se le concedió licencia para herrar ganado.⁴⁵

Hipólito de Ocampo

El segundo donante registrado en el retablo de san José es don Hipólito de Ocampo, quien fue hijo de Nicolás de Ocampo y Mariana Hernández; fue el hijo menor de la familia y fue bautizado el 15 de enero de 1690.⁴⁶ En los registros de bautismo de la parroquia aparecen los nombres de los otros hijos: el 28 de septiembre de 1681, Nicolás de Ocampo Hernández;⁴⁷ el 21 de abril de 1683, José Ocam-

⁴⁴ AGN, Templos y conventos, vol. 204, exp. 3, f. 18.

⁴⁵ AGN, Ordenanzas, vol. 14, exp. 302, f. 187.

⁴⁶ “México, bautismos, 1560-1950”, index, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/J9YY-HS3]; consultado el 11 de julio de 2014, Matiana Hernandez in entry for Hipolito Ocampo Hernandez, 15 de junio de 1690; citing San Felipe y Santiago, Atzacapotzalco, Distrito Federal, México, referencia FHL microfilm 277172, lote J61980-1.

⁴⁷ “México, bautismos, 1560-1950”, index, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NRTD-QTP];

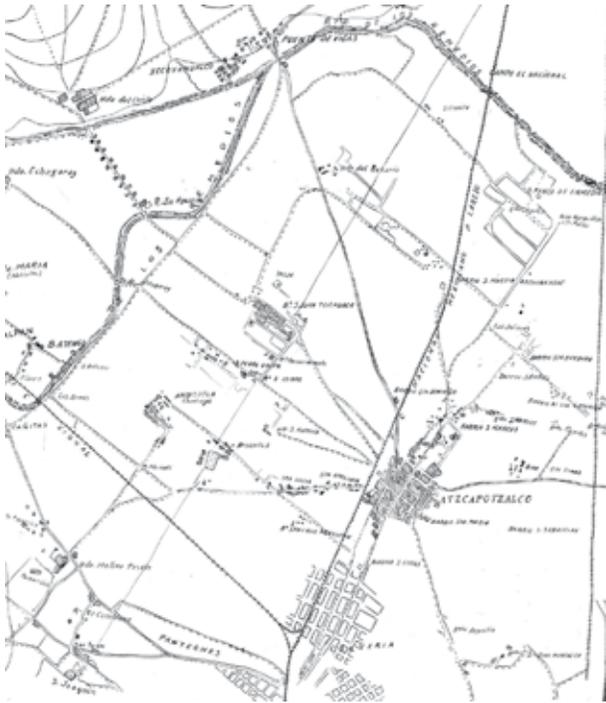


Figura 10. Plano de 1937 donde se muestran los distintos ranchos y haciendas que aún existían en Azcapotzalco; entre ellos el rancho San Marcos, de la familia Soriano, y el rancho Paredes, de la familia Paredes. Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Colección General, México, Plano de la región entre el P. Calacoayan, Clavería, Tlalnepantla, Azcapotzalco y Echegaray al margen del río de los Remedios. Secretaría de Guerra, 1937. Original Heliográfica azul (retocada digitalmente), 56 x 66 cm, varilla CGMEX01, núm. clasificador: 1469ZCGE-7251-B.

po Hernández,⁴⁸ y el 6 de agosto de 1685, Ignacio Ocampo Hernández.⁴⁹

De Hipólito se sabe —por un cuaderno de la Hermandad de la Virgen de Guadalupe— que era español vecindado en Azcapotzalco.⁵⁰ También

consultado el 11 Jul 2014, Matiana Hernandez in entry for Nicolas Ocampo Hernandez, 28 de septiembre de 1681; citing San Felipe y Santiago, Atzacpotzalco, Distrito Federal, México, referencia FHL microfilm 277172.

⁴⁸ "México, bautismos, 1560-1950", index, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/NK9N-BRN]; consultado el 11 de julio de 2014, Matiana Hernandez in entry for Joseph Ocampo Hernandez, 21 de abril de 1683; citing San Felipe y Santiago, Atzacpotzalco, Distrito Federal, México, referencia FHL microfilm 277172, lote J61980-1.

⁴⁹ "México, bautismos, 1560-1950", index, *FamilySearch*, disponible en [https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/N1YD-T48]; consultado el 11 Jul 2014), Matiana Hernandez in entry for Ignacio Ocampos Hernandez, 6 de agosto de 1685; citing San Felipe y Santiago, Atzacpotzalco, Distrito Federal, México, referencia FHL microfilm 277172.

⁵⁰ AGN, Templos y conventos, caja 44, libro 270, 2a. serie, 1770, fs.

fue miembro de la Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, y cabe suponer que además haya pertenecido a la Archicofradía del Rosario. El documento más importante por la rica información que proporciona es un pleito de bienes entablado entre María Eusebia Ladrón de Guevara —su nuera—, entonces viuda de su hijo Juan José Antonio, y el albacea Marcos del Moral, quien además era esposo de su hija María Dominga. Este trámite se inició⁵¹ poco después de la muerte de Hipólito, ocurrida el 21 de julio de 1772.⁵²

Dicho expediente menciona algunas de sus propiedades, sus lazos familiares y un traslado de su testamento, entre otras cosas. Se casó en primeras nupcias con Ana de Villegas, viuda de Francisco Fernández de Cangas; en la segunda ocasión que se casó lo hizo con María Ana Micaela Gómez, con quien tuvo tres hijos: Manuel Ocampo, que estaba casado con Ana de Urquijo; María Dominga, casada con Marcos del Moral, y José Ocampo, casado en primeras nupcias con Bárbara Aldana, y después se casó con María Eusebia Ladrón de Guevara.

El origen del pleito entablado entre su nuera María Eusebia Ladrón de Guevara y su albacea y yerno Marcos del Moral, se basa en la creencia que tenía ella de que su suegro Hipólito de Ocampo contaba con una gran fortuna, misma que reclamaba para ella y sus hijos. Parte del expediente incluye un traslado del testamento de Hipólito celebrado el 2 de marzo de 1768, así como las notas de sus deudas adquiridas, que fueron pagadas por el albacea. Como parte del reconocimiento de sus bienes se hizo una tasación en la que se incluyeron sus tierras y casas. Por medio de estos documentos se sabe que era dueño de un potrero localizado en un

3-6; *apud* José Luis López Reyes, *Catálogo de documentos de arte*, México, IIE-UNAM, 1985, p. 58, ficha 435.

⁵¹ AGN, Tierras, vol. 1099, exp. 3, f. 193. María Eusebia Ladrón de Guevara *vs.* Marcos del Moral, sobre sucesión a los bienes de Hipólito de Ocampo.

⁵² *Ibidem*, fs. 15-31.

paraje que llamaban Quixastitla, entre los caminos que van a San Pablo y San Marcos. Contaba este predio con 39 sauces grandes y chicos, 40 magueyes y 142 grandes, todo lo cual se evaluó en 4 763 pesos.⁵³

Tenía también un terreno de temporal sin riego que estaba detrás de su casa y que llamaban Casa Vieja, que lindaba por el Camino Real; hacia el norte pasaba por San Pablo y al sur por la entrada de Azcapotzalco, y tenía un valor de 1 707 pesos.⁵⁴ En 1772, hacia el Camino Real de dicho pueblo, casi a la entrada, poseía una casa con los techos maltratados que tenía tres corrales para bueyes y caballos. En la planta baja había una tienda con su trastienda, seguramente se refiere a la pulpería, mencionada en otro expediente, donde alquilaba ropa “para danzantes y cueros para sayones de semana Santa y cilicios”.⁵⁵ La cocina tenía su bracero y había un temascal con su cuartito. En otra sección había otra cocina, una recámara, una sala con su corredor y una escalera de 26 escalones, todo valorado en 1 176 pesos.⁵⁶ En la plaza del pueblo tenía otra casa de piedra y adobe con varias habitaciones, una troje, una cocinita, una sala, una escalera, una habitación con balcón y otra habilitada como sala que daban a la plaza con su ventana de dos hojas y piso enladrillado, todo valorado en 353 pesos. Entre sus bienes había animales de carga —13 mulas— y un caballo valuados en 169 pesos. Como parte de los inventarios de sus bienes, se citó al pintor Cristóbal de Cutiño,⁵⁷ quien registró 14 pinturas religiosas (como una de la Virgen de Guadalupe con bastidor de cedro dorado con oro fino, una de la Virgen del Rosario con oro fino, del Señor de Burgos, san José,

⁵³ *Ibidem*, fs. 32-33.

⁵⁴ *Ibidem*, fs. 34-35.

⁵⁵ *Ibidem*, f. 54v.

⁵⁶ *Ibidem*, fs. 35-39.

⁵⁷ En una solicitud matrimonial fechada en 1758, Cristóbal de Cutiño se presentó como testigo y declaró tener 30 años. Llama la atención que el otro testigo sea Ignacio Soriano, de los Soriano de Azcapotzalco, ya que declaró ser arriero con mulas propias en Azcapotzalco. AGN, Matrimonios, vol. 71, exp. 31, fs. 141-143.

san Hipólito), cuatro espejos y dos cuadritos dorados, entre otros, todo valuado en 43 pesos y seis reales.

Este expediente incluye algunos detalles acerca de su sepelio, que usara mortaja del hábito de san Francisco, práctica común en la época. De igual forma se mencionaron los gastos erogados en la ceremonia. Al convento se le pagaron 45 pesos, a los cantores cuatro pesos, a los padres —por el alquiler de las velas— seis reales, la tumba cuatro pesos y dos reales. También se incluyeron unos recibos con el monto anual de seis pesos —pagados por su yerno y albacea— por 12 misas para su alma, las cuales se rezarían cada 19 de mes en nombre del Señor San José,⁵⁸ no hay que olvidar que es uno de los patronos del retablo de dicho santo.

Doña María Eusebia, su nuera, pensaba que los bienes de la familia debían repartirse, pero desconocía “la cortedad de los bienes” de su suegro don Hipólito, y especialmente sus deudas pendientes. Incluso algunos testigos declararon que en los últimos días de su vida ya no había nada en la tienda y que su yerno, Del Moral, le tenía que llevar la comida. De sus deudas se contaban 2 000 pesos a la Cofradía del Rosario, que recibió en varias partidas. La Cofradía de las Ánimas del Purgatorio le prestó 400 pesos, por lo que tuvo que hipotecar su casa de la plaza. También debía a otros particulares, entre los que se encontraba Del Moral, con 200 pesos. Por su testamento es posible saber que don Hipólito dejó a su hijo Manuel, además de dinero, una casa que le labró para su habitación y una tierra de siembra que llamaban “Lo de Bueno”. A su yerno, como parte de la dote de su hija, le entregó 500 pesos; de ellos, 370 pesos en reales, y lo demás en ropa y dos caballos. A su tercer hijo le dejó 500 pesos y cuatro reales en ropa que mandó hacer para él y su primera esposa. Resulta interesante observar que si bien Hipólito —para 1738— contó con los recursos para patrocinar un retablo, 34 años después había contraído diversas deudas y perdido su patrimonio.

⁵⁸ AGN, Tierras, vol. 1099, exp. 3, fs. 63, 64, 65.



Figura 11. Retablo dedicado originalmente a san José y detalle del retrato del niño con sotana. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.



Figura 12. Retablo dedicado originalmente a san José y detalle del retrato del niño con hábito franciscano. Fotografía de Gabriela Sánchez Reyes.

Los retratos de los niños donantes

En el segundo cuerpo del retablo de san José se observan dos pinturas que muestran los retratos de dos niños, posiblemente hijos de los donantes. El primer caso se trata de una pintura de la imagen de santa Ana,

madre de la Virgen, pero al observar con detenimiento en el extremo inferior derecho se aprecia la representación de un niño vestido con una sotana, manto negro y alzacuellos (figura 11). El segundo lienzo es el de santa Gertrudis, que es acompañada por un niño que viste el hábito franciscano con tonsura (figura 12).

Sin embargo no fue posible identificar la relación de estos retratos con los donantes, así que no hay mucha información que se pueda relacionar con ellos, ya que los donantes analizados tuvieron hijos varones.

Reflexión final

Los nombres de los donantes de Azcapotzalco que fueron pintados en los lienzos de los retablos, durante mucho tiempo no habían sido más que unas grafías que a través del tiempo dejaron de tener significado entre la población, permaneciendo ignorados igual que inscripciones en una lápida antigua; a pesar de que, por ejemplo, el apellido Soriano aún está presente en Azcapotzalco. Sin embargo, a través de la investigación documental ha sido posible reconstruir fragmentos de historias familiares, así como la recuperación de algunos aspectos de la historia regional de Azcapotzalco virreinal. En particular se ha hecho presente una geografía agrícola que aún hacia la década de 1970 era posible encontrar en algunos de los barrios. En la actualidad esta zona de la ciudad de México está más asociada con una serie de zonas industriales, por lo que quizá para muchos resulte improbable la existencia de haciendas, ranchos y arrieros. De alguna forma estos datos biográficos de Domingo Soriano, Tomás Paredes e Hipólito de Ocampo, son una muestra de que los magníficos retablos que se encuentra en la capilla del Rosario, no fueron producto de grandes fortunas, como se ha generalizado a partir de casos de ricos mineros como José de la Borda en Taxco, de Antonio de Obregón Alcocer, dueño de la Valenciana, en Guanajuato.

En el caso de Ignacio Carlos de Avendaño, la información localizada en los archivos históricos reveló que se trataba de un comerciante y que desde luego tenían una especial devoción por santa Rosa de Lima, puesto que una de sus hijas profesó con ese nombre. Sin embargo, a pesar de estos datos,

aún queda por explicar la presencia de este retablo en la nave de la iglesia de la parroquia dominica, ya que hasta este momento no existe ninguna relación de esta familia con la población. Quizá sea muy aventurado pensar que originalmente fue diseñado para otra iglesia: ¿acaso se trate del convento dominico de la ciudad de México, o algún otro convento femenino?, ¿será que en algún momento antes del siglo xx dicho retablo fue trasladado a Azcapotzalco?; no lo sé y no hay registro de ello, ya que en la memoria de la población siempre ha estado en ese sitio. Aún no tengo respuestas claras, pero sin duda se trata de aspectos que permanecen pendientes.

Caso contrario sucede con los Paredes, de mayor arraigo en la historia local por ser parte de la economía de la población en el que se muestran dos generaciones asociadas con la agricultura, y que aún en 1937 se registraba un “rancho Paredes”. En el caso de los Ocampo, fue más abundante la información en la que se da cuenta de los enlaces matrimoniales, los conflictos entre sus miembros y desde luego los problemas en torno a la sucesión de los bienes; sin embargo, lo que fue riqueza pasó a ser deuda.

Otro aspecto que se muestra es la presencia de las cofradías, por ser el lugar de encuentro de estos destacados personajes y que a pesar de que se conoce el registro de la Hermandad de la Virgen de Guadalupe, y desde luego de dedicada a la Virgen del Rosario, queda manifiesta la necesidad de abundar en investigaciones sobre su estructura y sus miembros, que además fueron los responsables de los bienes muebles históricos que se conservan en la parroquia. Sin duda queda mucho por revisar en los archivos históricos que den cuenta de más referencias de estas familias que habitaron en Azcapotzalco, y que a través de sus devociones plasmadas en la capilla del Rosario han permitido el rescate de la historia virreinal de la población, la cual aún está por escribirse.

Tihosuco, pueblo renacido en Quintana Roo

Tihosuco, un pueblo maya enclavado en la parte oriental del estado de Quintana Roo, considerado como el segundo asentamiento del municipio de Carrillo Puerto. Durante la época prehispánica perteneció a Cochuah, uno de los cinco señoríos mayas en que se dividía este estado densamente poblado y próspero, y por lo tanto codiciado por los españoles: fue de las primeras poblaciones en que se concedieron encomiendas y llegó a ser una de las principales de la península, generando el crecimiento de una elite social que, junto con el clero y el gobierno, abusó de los indígenas del lugar, que resultó en el levantamiento armado denominado la Guerra de Castas, el cual ocasionó el abandono por más de 70 años de Tihosuco, siendo repoblado en la tercera década del siglo xx, conservando su arquitectura y traza urbana casi intactos.

Palabras clave: Tihosuco, Guerra de Castas, templo y convento del Santo Niño Jesús, Jacinto Pát, Cecilio Chi, Tepic, Sabán, Sacalaca, franciscanos, encomiendas.

62 |

Los registros históricos revelan la desaparición de muchas poblaciones en razón de diversas causas. Agotamiento de recursos, epidemias, guerras, desastres naturales, persecuciones, mudanza del curso de ríos, surgimiento de volcanes, congregaciones por control político-religioso, y otras varias, han dado como resultado la pérdida de sitios habitados de los que ocasionalmente la arqueología vuelve a hablar. Sin embargo, muy pocas veces una población perdida en la selva quintanarroense vuelve a resurgir del olvido, como lo hicieron los poblados de Sabán, Chikindzonot y Tihosuco, pero este último es un caso ejemplar.

Marco geográfico

Esta histórica población, escondida y poco conocida en la geografía del estado de Quintana Roo, forma parte del municipio de Felipe Carrillo Puerto, perteneciente a la parte central del estado con una extensión de 14 320 km². Tihosuco está considerado como el segundo asentamiento municipal, con una población de 175 207 habitantes, y un área de 54 600 ha. Se halla a 69 km de Valladolid, Yucatán, y a 79 de Carrillo Puerto, Quintana Roo, por medio de la carretera 295, que enlaza ambas ciudades (figura 1).

El nombre de Tihosuco proviene del maya *jo ó* ("cinco") y *tsuk* ("estómago"): "cinco es-

* CNMH-INAH.

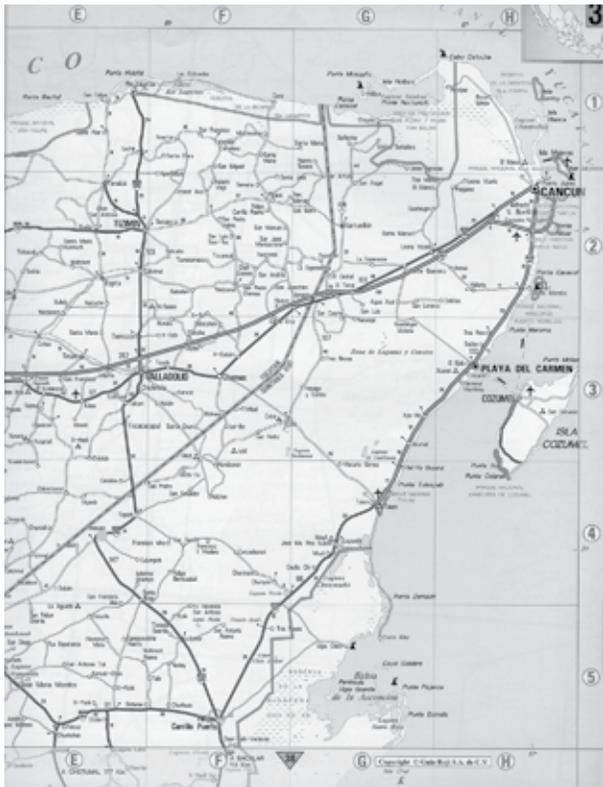


Figura 1. Localización de Tihosuco en la costa oriental o caribeña de la península de Yucatán.

tómagos". Está entre los paralelos 18° 00' y 22° 00' de latitud norte y los meridianos 86° 00' y 90° 00' de longitud oeste; colinda con las localidades de Tepich, Quintana Roo, y Valladolid, Yucatán, al norte; San José II y Xcaladzonot al sur; Chunyaxchén al oriente, y Xcabil al poniente.¹

Esta comunidad se asienta sobre un terreno formado predominantemente de rocas calizas, con dos tipos de suelos cultivables: el *kankab*, de aspecto rojizo, aprovechado para cultivos a baja escala, y el *tzequel*, de coloración gris oscuro, más fértil por contener un alto grado de nutrientes orgánicos, utilizado para el desarrollo agrícola. La vegetación circundante es de selva baja con abundante flora y fauna propias de la región peninsular.

¹ Paula Menchaca Lobato, "Historia y tenencia de la tierra en Tihosuco", tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, 1998, p. 9.

Panorama histórico

Los asentamientos humanos de la época prehispánica en el actual estado de Quintana Roo se encontraban divididos en cinco señoríos o provincias: Cozumel, Ekab, Cochuah, Uaymil y Chactemal. Tihosuco correspondía a la de Cochuah, cuya cabecera política y religiosa fue por algún tiempo la localidad de Tepich, distante 20 km de aquél; poco antes de la llegada de los conquistadores se trasladó a Tihosuco.²

Los conquistadores españoles buscaron lugares densamente habitados por indígenas que contaran con centro cívico-ceremonial para realizar los primeros asentamientos en la península de Yucatán. Así se fundó la villa de San Francisco de Campeche en 1541, sobre la población maya de *Ah Kin Pech*; en 1542 la ciudad de Mérida, donde existía *Ichcanzihó*, conocida por su abreviatura de *T'ho*; la villa de Valladolid en 1543 en el poblado de *Chahuac-há* al oriente de Mérida, pero lo insalubre del terreno obligó a abandonarla y refundar la villa en otro lugar denominado *Saci* (pronunciado *Zaqui* en español); por último, la villa Salamanca de Bacalar, en la orilla occidental de la laguna de su nombre.³

En 1544 Tihosuco fue conquistada por Francisco de Montejo *el Mozo*, mismo año en que siete frailes menores o franciscanos arribaron a la ciudad de Campeche, donde fundaron el convento de San Francisco (figura 2). En 1546 cinco de esos religiosos partieron a Mérida para iniciar la tarea de evangelización de los pueblos mayas del septentrión yucateco; levantaron allí un nuevo y enorme conjunto conventual, lamentablemente desaparecido.

En 1547 continuaron su obra evangélica con el establecimiento de un tercer convento en la población de Maní (figura 3), para luego continuar con la erección de un cuarto monasterio en Izamal (figu-

² Lorena Careaga Viliesid, *Quintana Roo. Monografía estatal*, México, Conaliteg, 1995, p. 57.

³ Paula Menchaca Lobato, *op. cit.*, p. 64.



Figura 2. Templo conventual de San Francisco de Asís en Campeche, Campeche. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 4. Convento de San Antonio de Padua en Izamal, Yucatán. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 3. Conjunto conventual de Maní, Yucatán. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 5. Convento de San Bernardino de Siena, Valladolid, Yucatán. Fotografía de David Pérez Fernández.

ra 4). Otros 12 religiosos franciscanos arribaron a la península en 1549, bajo el mando de fray Nicolás de Albate, con lo que se intensificó el proceso evangelizador.⁴

Ese mismo año se sublevó el pueblo maya, hecho que detuvo momentáneamente el avance evangélico; pero al sofocarse la rebelión, continuó con la fundación de una quinta casa: la de San Bernardino en Valladolid (figura 5).

Los frailes escogían algunos de los pueblos indígenas para establecerse en ellos bajo el apelativo de “cabeceras de doctrina”, entendidas como cabeceras eclesiásticas de un distrito que abarcaba un cierto número de pueblos, aldeas o lugares denominadas “visitas”; éstas eran aldeas a las que los religiosos acudían a officiar e impar-

⁴ *Ibidem*, p. 69.

tir los sacramentos como parte de un recorrido establecido, que iniciaba y concluía en la cabecera doctrinal; un fraile partía al arribo de otro, con lo que conseguían estar en cada visita varias veces por año.⁵

Tihosuco fue uno de los primeros pueblos donde se instituyó el sistema de encomiendas. El primer encomendero fue Francisco Hernández, quien la heredó a su viuda María Hernández, casada en segundas nupcias con su administrador, Antonio Méndez, hacia 1579. Éste refiere que en ese año, Tihosuco contaba ya con un templo construido por los indios, labrado en cal y canto, con retablos pintados al óleo, coro y sacristía; poseía ornamentos de plata y una cruz

⁵ Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*, México, Siglo XXI, 1967, p. 36.

dorada con bordados de plata y oro, entre otros enseres. Tihosuco se había convertido en centro de adoctrinamiento con escuela parroquial;⁶ esta circunstancia encontró férrea oposición que resultó en el éxodo a la zona de Isla Mujeres y Cozumel de los mayas renuentes a mudar sus creencias religiosas.⁷

Con el tiempo, la población fue ocupada por españoles y criollos quienes construyeron amplias casonas. En consecuencia, Tihosuco se convirtió en una de las principales poblaciones de la península, junto con Campeche, Mérida y Valladolid. Por otra parte, el avance de la evangelización en Yucatán propició que la Corona española congregara a los indígenas, concentrándolos en los sitios de mayor importancia religiosa, que fueron llamados reducciones o congregaciones. Evidentemente el propósito era tener un mejor control político, fiscal, militar y religioso sobre la población que antes se encontraba dispersa. Estas concentraciones originaron pueblos con el templo cristiano al centro, cerca del cual se localizaban las casas de cabildo y las casas reales; en las manzanas colindantes se dispusieron las casas de los españoles y en la periferia las de los indígenas. Así Tihosuco fue congregado en 1550. A pesar de ello los nativos huían constantemente del control de los encomenderos y los frailes, refugiándose en la selva.⁸

Por esta época también dio inicio la secularización de las parroquias en Yucatán; así, las jurisdicciones a cargo de los clérigos seculares se conocían como beneficios y las de los franciscanos como guardianías. A raíz de estos cambios,

⁶ Juan Ángel Xacur Maiza (coord.), *Enciclopedia de Quintana Roo*, t. 8, Chetumal, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1998, pp. 216-222.

⁷ [http://zonamaya.qroo.gob.mx/es/rutadelasiglesias/informacionZona.php?id_=68].

⁸ María Isabel Fernández Tejedo, *La comunidad indígena maya de Yucatán, siglos XVI y XVII*, México, INAH, 1990, p. 74.

Tabla 1. Encomenderos de Tihosuco.

| | |
|------|--|
| 1549 | Francisco Hernández, con 420 tributarios |
| 1579 | Antonio Méndez |
| 1607 | Francisco Sánchez de Aguilar, con 480 tributarios |
| 1641 | Francisco Muñoz Zapata, con 961 tributarios |
| 1686 | Ceferino Pacheco |
| 1688 | Inés Zapata, con 600 tributarios |
| 1670 | Francisco Bolívar y Gaspar de Monteser |
| ? | Duquesa de Alburquerque y el príncipe de Astillano |
| 1730 | Beatriz de Salazar y Valverde, con 407 tributarios |

Tihosuco quedó enclavado en el territorio a cargo del beneficiado de Ichmul hasta 1636, cuando la parroquia se dividió.⁹

Las encomiendas otorgadas a los españoles que lograron alcanzar algún desarrollo durante el periodo colonial dentro de lo que ahora es el estado de Quintana Roo, se encontraban comprendidas en los territorios de las poblaciones de Tihosuco, Sabán, Sacalaca, Chunchuhub, Tituc y Polyuc, en las que tenían un mayor control sobre los mayas.¹⁰ Una lista de encomenderos de Tihosuco se muestra en la tabla 1.

En 1776 la población de Tihosuco ascendía a 1 937 individuos.¹¹ Tihosuco logró convertirse en un pueblo próspero con especial dedicación al cultivo de maíz, frijol y algodón, así como a la producción de miel de abeja y la ganadería. El crecimiento poblacional auspició la generación de más actividades económicas convirtiéndolo en el centro comercial preponderante de su jurisdicción. Haciendas y ranchos surgieron en su entorno; en el siglo XIX el poblado fue reportado como un importante centro comercial, a la par que Peto, Tecax, Tizimín y Bacalar, época en que contaba con 4 000 o 5 000 habitantes.¹²

⁹ Peter Gerhard, *La frontera sureste de la Nueva España*, México, IIH-UNAM, 1991, p. 63.

¹⁰ Alfonso Villa Rojas, *Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*, México, INI, 1978, p. 82.

¹¹ Paula Menchaca Lobato, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹² Nelson Reed, *La Guerra de Castas en Yucatán*, México, Era, 1971, p. 29.

Esa bonanza regional atrajo piratas y filibusteros, los que solían incursionar en las costas del Seno Mexicano —o Golfo de México— y las del Caribe. Diego *el Mulato*, con 70 filibusteros, asaltó la villa de Salamanca de Bacalar en 1642, donde tomó prisioneros y saqueó casas y templo, para después trasladarse a Zoité, sin resistencia alguna. Años después, en 1686, el encomendero de Tihosuco, Ceferino Pacheco, tuvo que enfrentar a los corsarios *Lorencillo* (Lorenz de Graaf) y Grammont, quienes desde la bahía de la Asunción, se habían adentrado hasta Tihosuco y Tixcacalcupul, poblaciones que saquearon y quemaron.¹³

Al final de la etapa virreinal, en 1814, Yucatán se dividió en 14 subdelegaciones; Tihosuco quedó comprendida en la delegación de Beneficios Altos (población que fungió como cabecera), la cual incluía 22 pueblos. Un nuevo cambio aconteció ya en la época independiente cuando el territorio peninsular se organizó en cinco distritos en 1837, y éstos en partidos; los distritos fueron Mérida, Izamal, Valladolid, Campeche y Tekax; Tihosuco se incorporó al distrito de Tekax.¹⁴

En aquellos años la población estaba rodeada de cañaverales, al punto de que 90% de la producción agrícola del distrito consistía en caña de azúcar; actualmente quedan sólo ocho o nueve ranchos o haciendas arruinadas de las que se dedicaban a dicha tarea. Culumpich, distante unos 15 km de Tihosuco, fue uno de tales ranchos dedicados al cultivo de la caña de azúcar y la ganadería; su propietario era Jacinto Pat, *batab* o cacique de Tihosuco (figura 6).

Los documentos existentes establecen que en 1833 la elite de Tihosuco estaba compuesta por tres



Figura 6. Cecilio Chi y Jacinto Pat. Museo de la Guerra de Castas.

grupos principales: los religiosos, las familias criollas (mulatas y mestizas) y una elite maya. Hacia 1842, año de elecciones locales, el pueblo se dividió en dos facciones: centralistas y federalistas. Jacinto Pat, aliado de los federalistas, aseguró el triunfo de su partido con el voto de su gente, pero fue traicionado al año siguiente cuando dicho partido lo mandó arrestar; Cecilio Chi, cacique indígena de Tepich y del mismo bando, intervino y pudo detener el arresto.

Abusos similares alcanzaban al clero, pues el presbítero Antonio Mais, cura beneficiado de Tihosuco en 1847, poseía una hacienda y un rancho, condición de privilegio frente a sus feligreses; tenía bajo sus órdenes al ministro Marcos Avilés.¹⁵

La corrupción, la diferencia abismal entre clases y la fuerte exacción tributaria, tanto del gobierno como del clero, fueron el caldo de cultivo para la insurrección indígena, después de tres siglos de explotación, miseria, engaño y traiciones. Así, el 18 de julio de 1847 en la hacienda de Culumpich, los mayas de la región se concentraron con la intención de rebelarse contra el gobierno; el movimiento fue encabezado por el propio Jacinto Pat, Cecilio Chi y Manuel Antonio Ay, cacique de Chichimilla.¹⁶ La

¹³ Paula Menchaca Lobato, *op. cit.*, p. 89; Anne Bonnefoy, *Un pueblo maya en la Guerra de Castas*, disponible en [www.lugares-demexico.com/tihosuco.html].

¹⁴ Luz del Carmen Vallarta Vélez, "La producción de artesanías de consumo interno en el estado de Quintana Roo. El caso de Tihosuco, Quintana Roo", tesis de licenciatura en Antropología, México, UAM-I, 1985, p. 47.

¹⁵ Paula Menchaca Lobato, *op. cit.*, p. 139.

¹⁶ *Enciclopedia de México*, t. 6, México, Enciclopedia de México, 1977, p. 147.

conspiración inicial fue descubierta y Manuel Antonio Ay apresado y fusilado; la reacción no tardó, merced a la organización con que contaban: Cecilio Chi atacó la población de Tepich el 30 de julio de 1847, mientras el ejército estadounidense ocupaba Puebla antes de asediar a la ciudad de México, en lo que se ha considerado el comienzo de la denominada Guerra de Castas, la cual asoló la región de los actuales estados de Yucatán, Campeche y Quintana Roo a lo largo de 54 años.

Tihosuco fue utilizado al principio como puesto avanzado de las tropas del gobierno, pero cayó en manos de los mayas en octubre de 1847 para ser recuperado por el gobierno a finales de 1848.¹⁷ Con el fin de recuperarlo, los indígenas atacaron y sitiaron la población durante 50 días, sin que pudieran tomar la plaza. En diciembre de 1851 se efectuó otro infructuoso ataque indígena, por lo que el gobierno yucateco ordenó el refuerzo de la guarnición militar con tropas provenientes de Valladolid; Tihosuco quedó convertido en un campamento militar y en la comandancia regional más importante en 1860.

A raíz de estos malogrados ataques, se cambió el cuartel general de los insurrectos a Chan Santa Cruz (hoy Felipe Carrillo Puerto), que pudo ser tomada por tropas federales hasta el 3 de mayo de 1901, lo que concluyó oficialmente la Guerra de Castas.¹⁸ Al salir de Tihosuco las tropas al mando del general Juan Bautista Traconis (1809-1870), finalizó localmente la campaña militar y el pueblo decidió irse de la población dada la destrucción y la inseguridad que reinaba en la zona, por haber sido esta población una de las más castigadas durante este conflicto social, abandonándola del todo en 1865.

Un año después del fin de la guerra, el gobierno federal decidió crear el territorio de Quintana Roo en la parte oriental de la península para asegurar

el dominio y la paz. El territorio fue segregado del estado de Yucatán.

Refundación de Tihosuco

En 1930 Tihosuco era un conjunto de casas arruinadas y abandonadas; el templo del Santo Niño Jesús tenía la fachada dinamitada y el altar destruido. Había sido redescubierto en 1928 por unos cazadores y chicleros de los pueblos de las cercanías de Valladolid, quienes al ser despojados de sus tierras y modos de subsistencia por los pequeños y grandes propietarios agrarios, que además les negaban el acceso a los cenotes ubicados dentro de sus propiedades, decidieron mudarse y repoblar el sitio al ver que contaban con cierta infraestructura antigua: casas, templo, convento, calles, algunos pozos obstruidos y, lo más importante, Tihosuco carecía de dueños, y contaba con tierra fértil y caza abundante.

En 1928 se trasladaron de Dzitnup, poblado yucateco, aproximadamente 40 personas que aumentaron gradualmente; en 1935 decidieron establecer el año de 1932 como el de la refundación, recuperando el nombre antiguo que conocieron al leer las inscripciones en una de las campanas y las lápidas funerarias de la iglesia.

El primer asiento de la refundación se dio en el centro de la antigua población, por contar con las casas más grandes. El poblado se encontraba sin servicios y el pueblo más cercano estaba a dos días a caballo, y Valladolid, a tres o cuatro. Con el paso del tiempo la migración se hizo más intensa; los nuevos vecinos se fueron estableciendo en las orillas de la localidad.¹⁹

Relata uno de los vecinos de entonces que fue arduo el trabajo y duró años; se amarraban una soga gruesa para poder cortar y bajar los árboles de la iglesia para chapearla; “[...] la madera sirvió para el

¹⁷ Paula Menchaca Lobato, *op. cit.*, p. 144.

¹⁸ Nelson Reed, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ Luz del Carmen Vallarta Vélez, *op. cit.*, p. 56.



Figura 7. Trazo del poblado con sus monumentos históricos localizados. Plano de David Pérez Fernández.

atrio de la iglesia y para componer las casas antiguas que estaban cerca del parque [...]”²⁰

Al general Rafael E. Melgar, gobernador del Territorio Federal de Quintana Roo, tocó elevar a la categoría de pueblo las comunidades de Pucté, Sabán, Petcacab, Xhazil, Tusik y Tihosuco.²¹

Tihosuco y sus edificaciones

La relevancia histórica, económica y política de la población, aunada a su prolongado abandono tras la Guerra de Castas, hizo posible la conservación de su traza urbana fundacional con muy pocas alteraciones, en forma reticular o de damero con el templo conventual al centro (figura 7), rodeado de los edificios principales y de casas de sobria arquitectura de muros de mampostería, con las viviendas indígenas en la periferia.

²⁰ Luis Alberto Martos López, “Lalcah, un pueblo olvidado en la selva de Quintana Roo”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 7, México, INAH, 2006, p. 19; *apud* Paula Menchaca, “Historia y tenencia de la tierra en Tihosuco”, tesis de licenciatura en Etnohistoria, México, ENAH, 1998, p. 184.

²¹ Lorena Careaga Viliesid, *Quintana Roo. Una historia compartida*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1990, pp. 185 y 208.

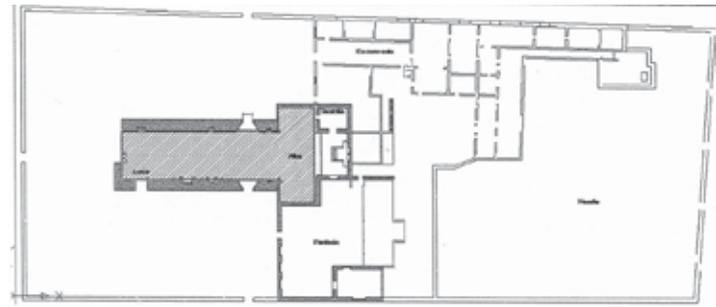


Figura 8. Conjunto del convento del Santo Niño Jesús. Croquis elaborado por Luis Ojeda.

La mayor alteración sufrida la originó la construcción, a mediados del siglo xx, de la carretera Carrillo Puerto-Valladolid, que dividió la población en dos, quedando cuatro barrios en su lado norte y dos en el sur.

En el “Catálogo Nacional de Monumentos Históricos del Estado de Quintana Roo”, realizado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1998, el cual no llegó a publicarse, se catalogaron 31 monumentos históricos en la población, mismos que se conservan hasta nuestros días, de los cuales dos son de carácter religioso —el conjunto del convento y templo del Santo Niño Jesús—, además de una ermita o humilladero de camino, ubicada al sur-poniente de la población; y el resto corresponde a inmuebles de uso habitacional, construidos en su mayoría en el siglo xix y algunos, los menos, en el xviii. El templo y convento del Santo Niño Jesús fue concluido en el siglo xix (figura 8).

Iglesias semejantes con contrafuertes y bóvedas construidas con rollizos en sus presbiterios se conservan en Sacalaca, Sabán, Tépich y otros lugares del estado de Quintana Roo, siendo el de Tihosuco uno de los más grandes del estado.²²

El templo es una gran construcción cuya fábrica es de mampostería de piedra caliza, con una planta de cañón corrido con una majestuosa fachada que sólo conserva parte de su sección derecha, en la

²² Alberto Escalona Ramos, “Construcciones de tipo colonial en Quintana Roo, México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. 10, México, IIE-UNAM, 1943.



Figura 9. Fachada destruida del templo del Santo Niño Jesús. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 10. Vista lateral del templo. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 11. Portada lateral izquierda del templo. Fotografía de David Pérez Fernández.

que se observa una columna adosada de fuste liso, ornamentada en su parte media con un anillo de motivos fitomorfos, de cuyo capitel surge un segmento de pilastra que apoya un tramo de la cornisa moldurada, el cual sirvió de apoyo a una escultura ahora desaparecida (figura 9). A su lado se desplanta una pilastra adosada que apoya el arranque de un arco moldurado en su intradós. Todo el conjunto se flanqueaba por una media columna adosada que nace a nivel del suelo y corre a todo lo largo de la fachada, la cual conserva aún aplanados adornados con motivos geométricos en su fuste; asimismo, en el muro quedan algunas porciones de aplanado con motivos vegetales. El resto de la fachada desapareció al ser dinamitada durante la Guerra de Castas.

Los muros laterales, de grandes dimensiones, tienen aproximadamente cinco metros de espesor;

presentan dos vanos de iluminación en los que se descubre el paso de ronda que abrazaba perimetralmente al templo en su parte media; los muros se rematan con almenas (figura 10).

La portada lateral izquierda ostenta un arco de medio punto con diseños geométricos esgrafiados en las caras de las dovelas (figura 11), el cual se apoya en dos pilastras con ornamentación similar en los fustes; conserva parte del aplanado con motivos de estrellas y flores.

El acceso lateral derecho es similar al anterior, variando sólo en la ornamentación del aplanado y el estado de conservación; presenta un alfiz con grecas y una cadena de eslabones circulares que la delimita lateralmente. Por encima de la portada se acusa una moldura en el aplanado que sostiene una corona con roleos delimitada por dos pequeños pináculos (figura 12).



Figura 12. Portada lateral derecha del templo. Fotografía de David Pérez Fernández.

El interior del templo sólo mantiene la cubierta original en el presbiterio (figura 13); es una bóveda de cañón de mampostería. La nave contaba con seis tramos también de bóvedas de cañón, pero ahora tienen morillos, conocidos en Yucatán como rollizos, que soportan una bóveda maciza hecha de piedra y sascab (en maya *sahkab*, “tierra blanca”). Los tramos de la nave se separan por arcos fajones de concreto, apoyados en un murete que arranca de una cornisa inferior, la cual descansa en columnas pétreas adosadas al muro; dicha cubierta es moderna a todas luces.

Adosado al templo, a su lado norte, se conservan aún restos del pequeño convento. Presenta una fachada almenada con tres vanos: dos puertas y una ventana; la puerta principal guarda una



Figura 13. Bóveda moderna de rollizos. Fotografía de David Pérez Fernández.

pequeña portada de arco adintelado decorado (figura 14).

Existe también un pequeño panteón en desuso al lado sur del templo (figura 15); conserva su barda de piedra con un coronamiento dentellado y un portón de acceso enmarcado con pilastras de cantera y arco de medio punto; una espadaña de tres vanos, ornada con roleos y desprovista de campanas, remata la portada. Por el interior se ven restos de columnas y los arranques de arcos laterales, que permiten suponer su función de pórtico o de capilla abierta (figura 16), pues el muro limítrofe tiene una bóveda pequeña con una mesa de altar al frente.

El otro monumento religioso de la localidad es una pequeña ermita o humilladero, que se localiza a la salida del pueblo (figuras 17 y 18); es posible



Figura 14. Fachada del convento con el acceso principal. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 15. Vista de la fachada del panteón, sito a la derecha del templo. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 16. Vista del pórtico y capilla abierta del panteón. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 17. Ermita o Humilladero. Fotografía de David Pérez Fernández.

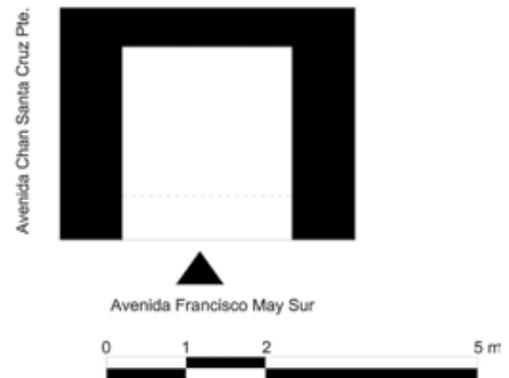


Figura 18. Croquis de la Ermita o Humilladero. Dibujo de David Pérez Fernández.

que date del siglo XIX; consiste en una bovedita de piedra sostenida por muretes con aplanado de cal y una base a manera de altar que soporta una cruz de madera.

Los monumentos históricos civiles guardan todavía una tipología homogénea: sus plantas ar-

quitectónicas son de un solo nivel y presentan una cruzía frontal rectangular o en forma de "L", con un jardín o huerta posterior en la que se localizan los servicios sanitarios, la cocina y el pozo en algunos de ellos; sus techos planos son soportados por morillos (troncos descortezados, tratados para su



Figura 19. Museo de la Guerra de Castas. Fotografía de David Pérez Fernández.

preservación), que sostienen el terrado. Los muros son de piedra caliza cementadas con *sascab*, que se utiliza como mortero en remplazo de la cal, obtenida en las llamadas sascaberías. Los vanos, tanto de iluminación como de acceso, son de proporción vertical 1:3 con cerramientos adintelados con madera, decorados con losas de cantería simulando dinteles lobulados y, en algunos de ellos, veneras de argamasa decorando el vano por su interior; la mayoría de los casos presenta capelos de argamasa a guisa de adorno por encima. Los accesos principales se abren a una primera crujía, pero en algunos casos son amplios y desembocan en un zaguán, que comunica lateralmente con la primera crujía y da paso a un patio ajardinado por medio de un arco de medio punto o mixtilíneo. Algunas de las construcciones antiguas muestran adornos de argamasa en la fachada; se ven cruces, figuras antropomorfas, fitomorfas o zoomorfas, y otras de carácter religioso.

Uno de los principales inmuebles es el que alberga al Museo de la Guerra de Castas, hermosa construcción de buenas dimensiones que data del siglo XIX (figuras 19-21). En su fachada se pueden ver nueve vanos —ocho ventanas y la puerta principal más grande—, todos con marcos de cantería, de cerramiento trilobulado con dos pinjantes. Los



Figura 20. Interior Museo de la Guerra de Castas. Fotografía de David Pérez Fernández.

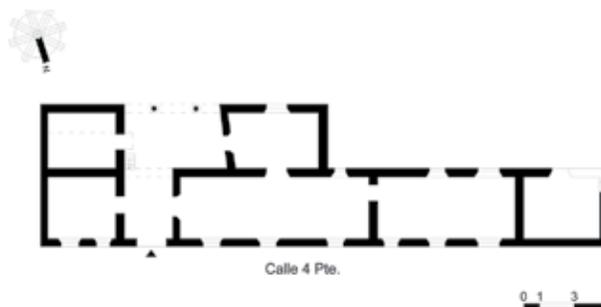


Figura 21. Planta del Museo de la Guerra de Castas. Dibujo de David Pérez Fernández.

cerramientos son meramente ornamentales, pues en el interior se acusa el dintel de madera. Sobre ellos se ve un capelo de argamasa con forma de dintel; la manguetería es de madera. El zaguán tiene accesos a las crujías laterales y desemboca a un portal posterior por medio de un hermoso arco mixtilíneo soportado por pilares adosados de cantería; este portal se abre a un jardín a menor altura que la casa, por medio de tres arcos también mixtilíneos, de me-



Figura 22. Biblioteca Pública. Fotografía de David Pérez Fernández.

nores dimensiones, apoyados en dos columnas de fuste liso, unidas por una reja de fierro a manera de antepecho. A los lados se observan sendas ventanas de características similares a las de la fachada. A un lado del zaguán se encuentra la entrada a un pequeño sótano o bodega, utilizado para guardar las provisiones de la casa.

Otro de los inmuebles descollantes es el que ahora ocupa la biblioteca local (figura 22). Esta casona también data del siglo XIX; se halla ubicada en esquina, con características tipológicas locales: vanos de proporción vertical, enmarcamientos de cantería, cerramientos adintelados de madera con decoraciones mixtilíneas del mismo material, con predominancia de vanos sobre macizos. Una característica propia es que los vanos llevan capelos superiores de argamasa soportados por una cornisa dentada, apoyada a su vez en dos pequeñas ménsulas. Separa a cada vano una pilastra adosada de fuste estriado que sirve de sostén al entablamento de remate, constituido por una cornisa dentada y moldurada, a la que le sigue un friso rayado. Por encima del conjunto existe otra cornisa similar a la anterior, apoyada en pilares cortos que enmarcan un casetón ornado con dos curvas encontradas. El zaguán abre paso a las crujías laterales mediante dos vanos con cerramientos de cantería moldurada; el patio posterior se abre tras un arco mixtilíneo soportado por pilastras adosadas de cantería; se encuentra ajardinado y guarda



Figura 23. Biblioteca Pública, arco de acceso al patio. Fotografía de David Pérez Fernández.

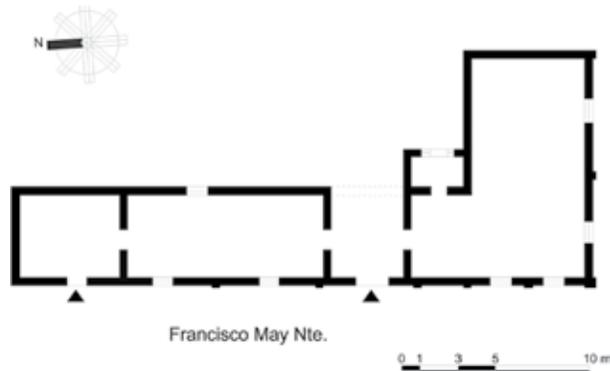


Figura 24. Planta de la Biblioteca Pública. Dibujo de David Pérez Fernández.

un pozo con brocal de mampostería aplanado con cal y arena (figuras 23 y 24).

El resto de los inmuebles de la población, si bien de factura más austera y menores dimensiones, no carecen de importancia. Las ornamentaciones y el estado de conservación varían, pero todos mantienen la tipología constructiva local que da unidad y legibilidad al conjunto; para muestra unos ejemplos.

La casa ubicada en Avenida 2 Sur s/n, esquina con la Calle 2 Oriente es uno de ellos (figuras 25 y 26). El inmueble fue dividido en dos. En uno se sustituyó la cubierta por una losa de concreto, pero conserva los vanos verticales rematados con capelos moldurados y cerramientos trilobulados de cantería que cubren el dintel de madera; en el otro dichos vanos han sido modificados en proporción



Figura 25. Avenida 2 Sur, esquina con Calle 2 Oriente. Fotografía de David Pérez Fernández.

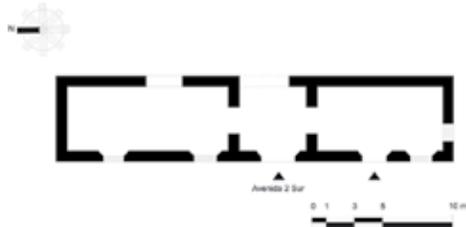


Figura 26. Planta Av. 2 Sur esquina con Calle 2 Oriente. Dibujo de David Pérez Fernández.



Figura 29. Calle 2 Sur, s/n. Fotografía de David Pérez Fernández.

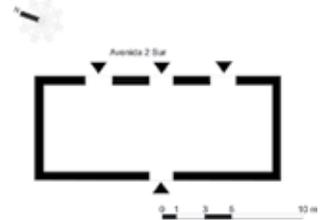


Figura 30. Calle 2 Sur, s/n. Dibujo de David Pérez Fernández.

74 |



Figura 27. Calle Francisco May Norte, s/n. Fotografía de David Pérez Fernández.

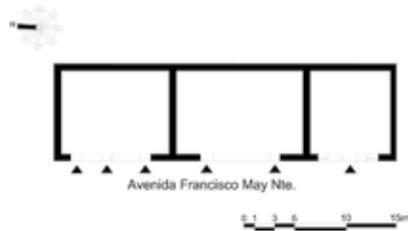


Figura 28. Calle Francisco May Norte, s/n. Dibujo de David Pérez Fernández.



Figura 31. Avenida 1 Norte, s/n. Fotografía de David Pérez Fernández.

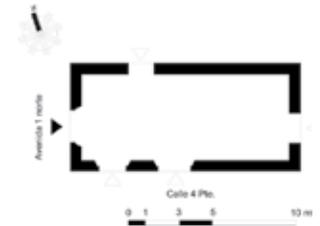


Figura 32. Avenida 1 Norte, s/n. Dibujo de David Pérez Fernández.

horizontal, además que se les retiró el capelo, aunque guarda la puerta original que da paso a un zaguán con arco mixtilíneo abierto al patio posterior.

La casa ubicada en la calle Francisco May Norte s/n, entre la Calle 4 Oriente y la 2 Oriente (figuras 27 y 28), data del siglo XIX; hoy se encuentra subdividida en tres. Los vanos son los originales, con capelo en una de sus partes; en las otras ya han sido modificados. Asimismo se han abierto otros para iluminar un entrepiso a media altura. La fachada presenta pilastras esquineras que soportan un entablamento superior, el cual consta de dos cornisas molduradas y un friso encasetonado, decorado con medallones con motivos fitomorfos, interrumpido cada dos casetones por otro de menor dimensión, enmarcado y sobresaliente, decorado en su parte inferior por un pendón también de argamasa.

El inmueble ubicado en la Calle 2 Sur s/n (figuras 29 y 30), datado como dieciochesco, se encontraba en ruinas en 1996. Fue renovado hace poco, pero conservó el partido original aunque se modificaron los vanos de fachada; se cubrió con un techo de palma a cuatro aguas que no rompe con la fisonomía general, aunque el original era uno plano de terrado, por ser este el sistema utilizado en la arquitectura vernácula de la región en casas conocidas como biabsidiales (de extremos redondeados). Ostenta aún una cruz en el aplanado de la fachada.

El inmueble ubicado en la Avenida 1 Norte s/n, es pequeño (figuras 31 y 32); fue remodelado en 2011; da fe de su pasado, a pesar de que la cubierta original fue sustituida por una losa de concreto muy grotesca.

El pueblo se surte de agua por medio de una red pública; antiguamente cada casa se surtía por medio de pozos particulares y unos pocos públicos. Uno de los públicos es el ubicado en la Calle 2 Poniente, esquina con Avenida 3 Norte (figuras 33 y 34); tiene brocal circular de mampostería, con dos pilares que soportan una viga de madera utilizada para colocar la polea y el cubo que extrae el agua.



Figura 33. Pozo Público. Fotografía de David Pérez Fernández.

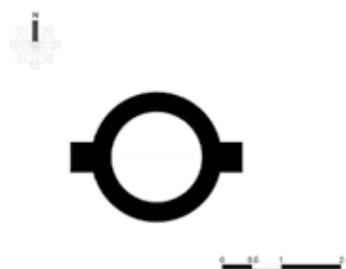


Figura 34. Pozo Público. Dibujo de David Pérez Fernández.



Figura 35. Panteón y capilla abierta Tepich, siglos XVIII-XVII. Fotografía de David Pérez Fernández.

Las aguas servidas se canalizan a fosas sépticas en cada inmueble; en pocos casos el agua es tratada antes de descargarla. El agua pluvial es canalizada a pozos de absorción, situados en las esquinas de las calles.

La mencionada catalogación de los monumentos históricos de la población, la inscripción de sus



Figura 36. Templo de Tepich, siglo XVIII. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 37. Templo de Sabán, siglo XVIII. Fotografía de David Pérez Fernández.

monumentos en el Registro Público de Zonas y Monumentos, aún no iniciada en esta zona, y el estudio realizado por el INAH para la elaboración de una Declaratoria de Zona de Monumentos Históricos en Tihosuco, que se encuentra terminado y elaborada la redacción del cuerpo de decreto, que está en proceso de autorización para enviarlo a su firma por el Ejecutivo federal, o en su defecto esta misma propuesta de declaratoria, modificando legalmente



Figura 38. Detalle del templo de Sabán. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 39. Templo de Sacalaca, siglo XIX. Fotografía de David Pérez Fernández.



Figura 40. Templo de Sacalaca, siglo XVIII. Fotografía de David Pérez Fernández.

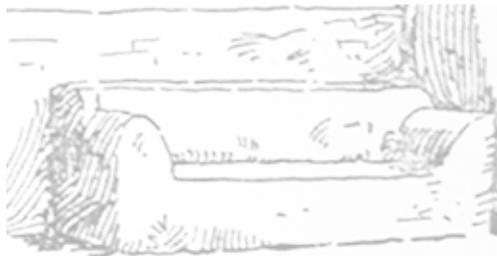
su redacción para convertirla en una declaratoria de Centro Histórico, que sería expedida por las autoridades municipal y estatal, son apenas los pasos iniciales de una larga cadena de acciones que desembocarán en la recuperación cabal de esta población. Su ejecución sería parte del proceso de pago de deudas pendientes que los gobiernos mexicanos mantienen todavía con los pueblos étnicos originales.

En consecuencia, es apremiante que las autoridades locales, estatales y federales adopten medidas de protección efectivas, con el fin de salvaguardar los monumentos históricos y la traza urbana, así como las costumbres y tradiciones de Tihosuco, que han logrado remontar adversidades como las reseñadas, creando nuevas leyes y ordenamientos con este fin.

La apertura a la demanda turística de la Riviera Maya cercana podría ocasionar la depredación o degradación de las riquezas monumentales. Poblaciones próximas como Sabán, Tepich, Sacalaca, Lalah y otras más (figuras 35-40), reconocidas como monumentos por la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, demandan acción urgente por igual.

La región peninsular guarda aún, para bien de todos, una gran riqueza en cuanto a patrimonio intangible: la medicina herbolaria, la gastronomía, las prácticas y costumbres sincréticas, el lenguaje, la vestimenta, las tradiciones y leyendas, el folclore, la música, así como la elaboración de textiles nos dan testimonio del tesoro heredado de los antepasados.

Gracias a que esta histórica población fue abandonada a raíz de la Guerra de Castas, permitiendo a la selva cubrirla con un manto vegetal protector que la ocultó de la civilización durante muchos años, y al atinado actuar de los mayas que la repoblaron reconstruyéndola sin modificaciones, que se logró conservar su patrimonio cultural, es por eso que, en el referido caso y en general para todo el vasto patrimonio cultural de nuestra nación, viene a la mente una frase del profesor Antonio Pérez Elías, que no por trillada es menos verdadera: “Manos mexicanas lo hicieron, manos mexicanas lo deben proteger”. Así que asumámosla y pongamos manos a la obra.



El convento de Maní, Yucatán, en 1588

En 1549 comenzó la edificación del convento de San Miguel Arcángel en Maní, Yucatán. En tan sólo pocos años fueron construidos sus principales espacios arquitectónicos, ya visibles hacia finales de la década de 1580; además, se le hicieron algunas modificaciones durante los siglos XVII y XVIII. Con el paso del tiempo, las condiciones climáticas y otros factores característicos tanto del contexto histórico y político, como del proceso de evangelización en la región, el convento perdió su importancia y fue abandonado hasta casi arruinarse a mediados del siglo XIX. A pesar de ello, el actual ex convento de Maní subsiste hasta nuestros días; es un típico ejemplo de arquitectura virreinal mendicante del siglo XVI, cuya iglesia aún permanece abierta al culto católico y es un monumento histórico que, admirado por el turismo, ha sido recientemente intervenido para ser convertido en museo.

Palabras clave: iglesia, convento, capilla, Maní, Yucatán, Xiu.

78 |

El presente trabajo tiene como objetivo reconstruir el proceso de edificación del conjunto conventual del pueblo de Maní, en Yucatán, describir los componentes arquitectónicos que registró el comisario franciscano fray Alonso Ponce durante su visita en 1588 (fecha en que según el fraile ya había se había terminado de edificar), comentar las medidas de intervención que dichos componentes han sufrido en años recientes y determinar si, una vez restaurados, han recobrado su función original. La importancia de Maní en el periodo inmediatamente anterior a la llegada de los españoles y durante la Conquista, nos permitirá comprender las causas por las cuales su casa conventual fue la tercera construcción religiosa en la península de Yucatán, únicamente posterior a los conventos de las villas de Campeche y Mérida, y la primera en un pueblo de indios. Asimismo, con base en el conocimiento del contexto histórico y político de Maní durante la segunda mitad del siglo XVI, el mismo proceso evangelizador de la región y las pesquisas inquisitoriales de los frailes que culminaron con el auto de fe de 1562 es posible distinguir los motivos por los cuales el convento perdió su importancia y fue abandonado paulatinamente desde finales de ese mismo siglo.

El ex convento de Maní es un ejemplo de arquitectura religiosa virreinal que sobrevive hasta nuestro tiempo y que, además, conserva los elementos característicos de un convento mendicante del siglo XVI. Es un monumento histórico que habiendo sido intervenido y rehabilitado en años recientes, nos recuerda la importancia que tuvo no sólo el pueblo

* Dirección de Etnohistoria, INAH.

en donde se encuentra, sino también toda la región antes, durante y después de la Conquista española.

Maní. Localización

La población de Maní se localiza a 90 km al sureste de la ciudad de Mérida, capital del estado mexicano de Yucatán. El municipio de Maní, ubicado en la región central del estado entre los paralelos 20° 21' y 20° 26' de latitud norte y los meridianos 89° 19' y 89° 26' de longitud, a una altura de 26 msnm, ocupa una superficie aproximada de 85 km².¹ Su terreno es llano y carente en lo que a corrientes de agua superficiales se refiere, por lo que el agua sólo se puede encontrar en sartenejas o aguadas (oquedades del relieve que almacenan el agua de lluvia) y en cenotes (cavernas subterráneas en las que se deposita el agua). Con base en el esquema de clasificación climática de Koeppen, el clima que predomina en todo el municipio es cálido subhúmedo (Aw);² su temperatura media anual es de 26 °C y su precipitación, entre los meses de mayo a octubre, oscila entre los 1 000 y 1 200 mm.³

Este municipio limita al norte con el de Mama (Mamita), al sur con Akil, al este con Teabo y al oeste con Dzan.⁴

Maní. Contexto histórico-político

A principios del siglo xv, como consecuencia de la desintegración del *multepal* (gobierno confederado) de Mayapán,⁵ la península de Yucatán se reorganizó

en varios *cuchcabalob* (“provincias”), “asociaciones existentes entre el lugar en donde [el linaje] estableció su residencia y el conjunto de pueblos sobre los que ejerció su dominio”.⁶

Maní, que había sido fundado entre 1224 y 1244⁷ por el linaje Xiu, se convirtió en el *batabil* (pueblo cabecera) del *cuchcabal* del mismo nombre. Los Xiu adquirieron estatus y prestigio sobre el resto de los linajes yucatecos cuando derrotaron a los Cocom en Mayapán (con quienes habían compartido el *multepal*) y extendieron su dominio cuando anexaron a su *cuchcabalob* otros *batabilob* que, si bien continuaron siendo gobernados por los mismos linajes, éstos les rendían obediencia.⁸ Muna y Oxcutzcab, por ejemplo, fueron integrados al *cuchcabal* hacia 1525 y 1550 a través de una alianza matrimonial entre Ix Kaul Xiu —hija del *halach uinic* de Maní Ah Tzulub Xiu— con el señor de los Pacab.⁹

En vísperas de la Conquista española, Maní era entonces el *cuchcabal* más importante de la península de Yucatán debido a su trascendencia política, la amplia extensión de su territorio y su gran densidad demográfica.¹⁰

Durante la Conquista los Xiu permitieron la intromisión pacífica de los españoles en su territorio. Es bien conocido que habiendo estado ya los espa-

Yaxa, México, IIF-Centro de Estudios Mayas-UNAM/Plaza y Valdés, 2001, p. 40.

⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁷ *Idem*.

⁸ Los *batabilob* gobernados por los Xiu eran Cauich, Dzan, Panabchén, Pustunich, Tekit, Yaxá, Yacman y Yotholin. Los *batabilob* anexados y gobernados por otros linajes eran Muna, Oxcutzcab (linaje Pacab), Mama, Sacalum (linaje Che), Pencuyut (linaje Ku), Teabo (linaje Nauat), Tèkax (linaje Uz), Ticul (linaje Uluac), Tikumche (linaje Chan); Sergio Quezada, *Pueblos y caciques yucatecos (1550-1580)*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 163-164.

⁹ Sergio Quezada y Tsubasa Okoshi, *op. cit.*, p. 38, *apud* Williams Edmond Gates (trad.), *Yucatan. Before and After the Conquest*, Dover Publications, 1978, p. 122.

¹⁰ Peter Gerhard, *op. cit.*, p. 102, calculó que la población del *cuchcabal* de Maní, al momento del contacto, era aproximadamente de 100 000 habitantes.

¹ H. Ayuntamiento de Maní, *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México. Estado de Yucatán, Maní*; disponible en [<http://www.e.local.gob.mx/work/templates/enciclo/yucatan/municipios/31047a.htm>]; consultado el 21 de octubre de 2013.

² Atlántida Coll de Hurtado, *El suroeste de Campeche y sus recursos naturales*, México, Instituto de Geografía-UNAM, 1975, p. 16, *apud* *Carta de climas de la República Mexicana*, 1976, p. 16.

³ Peter Gerhard, *La frontera sureste de la Nueva España*, México, IIF-Instituto de Geografía-UNAM, 1991, p. 99.

⁴ H. Ayuntamiento de Maní, *Enciclopedia de los municipios...*, *op. cit.*

⁵ Sergio Quezada y Tsubasa Okoshi (eds.), *Papeles de los Xiu de*

ñoles en Mérida el *chilam balam de Maní* aconsejó al *halach uinic de Maní* recibirlos con buen agrado, lo que facilitó al adelantado don Francisco de Montejo su primer acceso al interior de la península:

[...] hizo tejer una manta de algodón y les dijo que aquella suerte había de ser el tributo que les habían de dar, y mandó al señor de Maní que se llamaba Mochan Xiu que ofreciese a los ídolos aquella manta para que le tuviese guardada y quedase por memoria y aquella señal de la cruz y otras hizo hacer de piedra labrada y ponerlas en los patios de los templos [...]. Y después, cuando vinieron los españoles y supieron que traían la señal de la Santa Cruz, que era como la que su profeta Chilam Balam les había figurado, tuvieron por cierto lo que les había dicho y de recibir a los españoles de paz y no hacerles guerra.¹¹

Una vez consumada la Conquista don Francisco de Montejo obtuvo en encomienda “diez leguas cuadradas”¹² de la provincia de Maní, es decir, la mayoría de sus antiguos pueblos; sin embargo, los perdió inmediatamente tras la aplicación de las Leyes Nuevas, según las cuales un gobernador no podía tener encomiendas.¹³ A partir de 1549 estas encomiendas pasaron a manos de la Corona española, y el resto de los pueblos sujetos al antiguo *cuchcabal* de Maní fueron cedidos en encomienda a otros españoles.¹⁴

A lo largo de la década de 1550, cuando los pueblos de la antigua provincia fueron congregados, don Tomás López Medel, oidor de la Real Audiencia, nombró como cacique-gobernador de Maní a Ah Kukum Xiu —bautizado como don Francisco de

Montejo Xiu—, quien fuera hermano del Ah Mochan Xiu —nombrado don Melchor de Montejo Xiu—, pero muerto al poco tiempo de la Conquista.¹⁵

Desde la década de 1560 los caciques fueron golpeados por las autoridades españolas, y unos años después los Xiu perdieron la gubernatura de Maní, misma que los españoles continuaron depositando en miembros de linajes no históricos. En 1562, con motivo del auto de fe en el mismo pueblo, varios caciques Xiu fueron encarcelados y despojados de sus gubernaturas ya fuera temporal o definitivamente.¹⁶

En 1577 el alcalde mayor de Yucatán, Guillén de las Casas, nombró un corregidor para la provincia de Maní, la cual comprendía desde Muna y Telchac, al noroeste, hasta Peto, al suroeste.¹⁷ El corregidor permaneció en funciones hasta principios del siglo xvii, cuando fue sustituido por el capitán “de guerra”; al mismo tiempo se le anexaron a la provincia algunos pueblos del norte y la sede cambió ocasionalmente a Tékax u Oxcutzcab.¹⁸

Durante el siglo xvii el nombre de la antigua provincia de Maní se cambió por “La Sierra”, y la capital fue trasladada definitivamente a Oxcutzcab, lo que implicó la mudanza de la sede del poder político, de la autoridad y de la población no indígena a otro asentamiento, al que además ya habían transferido su residencia los descendientes de Ah Mochan Xiu.¹⁹ La consecuencia más importante para Maní consistió en la disminución de la importancia de su poder político, el olvido de su importancia histórica y el abandono por parte de los españoles peninsulares, criollos, mestizos y elites indígenas.

Hacia el final del siglo xviii, una vez introducido el sistema de intendencias, el partido de “La Sie-

¹¹ María del Carmen León Cázares (ed.), *Relaciones Histórico Geográficas de la Gobernación de Yucatán*, vol. 1, dibujos de Carlos Ontiveros, México, IIF-Centro de Estudios Mayas-UNAM, 1983, p. 69.

¹² Robert Chamberlain, *Conquista y colonización de Yucatán*, trad. de Álvaro Rodríguez Peón, pról. de Jorge Ignacio Rubio Mañé, México, Porrúa, 1974, p. 21.

¹³ Peter Gerhard, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴ *Ibidem*, p. 101.

¹⁵ Sergio Quezada y Tsubasa Okoshi, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶ Véase France V. Scholes y Eleonor B. Adams (eds.), *Don Diego Quijada Alcalde Mayor de Yucatán (1561-1565)*, vol. 1, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1938, p. 33.

¹⁷ En 1581, por ejemplo, el corregidor era Juan de Sanabria; María del Carmen León Cázares, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸ Peter Gerhard, *op. cit.*

¹⁹ *Idem*.



Figura 1. De izquierda a derecha: capilla de indios, portales, iglesia y local que ocupó la escuela de doctrina. Al frente: el atrio. Fotografía de Saúl Guerrero Rivero.

rra” fue dividido en dos subdelegaciones: “La Sierra Alta”, cuya capital era Tekax, y “La Sierra Baja”, con capital en Teabo.²⁰

El ex convento de San Miguel Arcángel de Maní

El predio que ocupa el conjunto del ex convento de Maní, ubicado al norte de la plaza principal de la población, abarca la manzana que limita al norte con la Calle 23, al sur con la 25, al este con la 26 y al oeste con la 28, abarcando así una superficie de 20 500 m² (figura 1).

Entre agosto de 2008 y febrero de 2009 el gobierno del estado de Yucatán, la Fundación Pedro y Elena Hernández, a través del Fondo Cultural Banamex, y la World Monuments Fund, con el apoyo del Centro INAH Yucatán, intervinieron en una primera etapa del proyecto de restauración del ex convento de San Miguel Arcángel de Maní para habilitarlo como inmueble sede del Museo del Bordado Yucateco.²¹ El proyecto consta de tres etapas, a lo largo de las que según Norma Laguna, arquitecto responsable del proyecto, las principales acciones de restauración y conservación comprenderán: 1) la exploración y consolidación de la capilla de indios, la antigua escuela y las caballerizas; 2) la conservación y restauración de la pintura mural y los retablos del

²⁰ *Idem*.

²¹ Leticia Sánchez, “El ex convento de Maní, recupera su esplendor”, en *Milenio online*; disponible en [http://impreso.milenio.com/node/8517993]; consultado el 21 de octubre de 2013.

convento e iglesia; 3) la reparación de aplanados en el interior del convento, iglesia y espacios interiores de servicio, y 4) la reposición y cambio de pisos.²²

Edificación e importancia del conjunto conventual

En 1547 los franciscanos fray Luís de Villalpando y fray Toribio de Benavente se dirigieron, a petición del adelantado, a congregar y evangelizar las comunidades de Maní:

[...] y habiendo pasado lo más del año 47 en estos santos ejercicios el santo padre fray Luís y su compañero religioso lego, le dijo el adelantado que gustaría mucho que fuese en persona a trabajar otro poco en su encomienda y pueblos de Maní y les predicase y hiciese como había visto que sería de importancia por ser gente más lúcida y poderosa, la de los Tutul Xiu.²³

Los frailes eligieron como sede de su convento Oxcutzcab “[...] por les parecer que aquel sitio era más acomodado y más en medio de todos”;²⁴ explicaron a los caciques indígenas que pretendían construir una iglesia y enseñarles la doctrina cristiana. Al principio obtuvieron una gran respuesta por parte de los caciques, quienes les proporcionaron los materiales y la mano de obra indígena necesaria para la construcción; sin embargo, a decir de Villalpando y como lo asentó Bernardino de Lizana en su obra, cuando los frailes los exhortaron a no tener esclavos, éstos planearon matarlos la noche

²² Roberto Hernández, “Convento de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán”; disponible en [www.robertohernandez.org/index.php?option=com_content&view=article&id=217:convento-de-san-miguel-arcangel-mani-yucatan&catid=122&Itemid=238]; consultado el 21 de octubre de 2011.

²³ Bernardino de Lizana, OFM, *Devocionario de Nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual de Yucatán*, ed. de René Acuña, dibujos de Moisés Aguirre, notas y apéndice de René Acuña y David Bolles, México, IIF-Centro de Estudios Mayas-UNAM, 1995, p. 158.

²⁴ *Ibidem*, p. 159.

de la víspera de San Miguel Arcángel, el día 27 de septiembre.²⁵

Un niño dio aviso a los frailes, quienes se ocultaron en su primitiva casa conventual, rezaron y pidieron a San Miguel Arcángel durante toda la noche hasta que fueron rescatados por una comitiva enviada a Peto por Montejo para apaciguar a los indígenas, de los que tenían noticia fraguaban una rebelión en contra del adelantado. Tras este atentado en contra de los frailes, los culpables fueron llevados a Mérida, donde fueron juzgados y encarcelados.²⁶

El cacique indígena de Maní, ausente durante el conato de los señores en contra de la vida de los frailes, se reunió con los franciscanos para asignar el que a la postre sería el sitio de la definitiva casa conventual:

[...] Ah Kukum Xiu ya dicho, trató con el santo varón que sería bien que pasase al sientto de Maní el seminario y convento, por ser más en medio de la comarca y haber allí más piedra y materiales que en Oxcutzcab, y considerado por el santo varón, le pareció bien y se ejecutó y se señaló el lugar y sitio donde la iglesia y convento se habían de edificar.²⁷

A mediados del siglo XVI, Maní, que según la cosmovisión indígena se localizaba en el centro de lo que fuera el *cuchcabal* prehispánico,²⁸ y por ser un sitio que por una parte contaba con un abundante número de construcciones prehispánicas, lo que in-

²⁵ *Ibidem*, p. 163.

²⁶ *Ibidem*, pp. 164-165.

²⁷ *Ibidem*, p. 166.

²⁸ Además de los cuatro puntos cardinales tradicionalmente conocidos (norte, sur, este y oeste), los mayas concibieron el centro, y así lo dejaron plasmado en los manuscritos que elaboraron antes y después de la Conquista, aunque pudieron haber referido un centro geográfico, político y/o religioso. La ubicación de Maní como el centro del *cuchcabal* se corrobora en el mapa que ilustra la distribución que de los montes hicieron los Xiu en 1557. Véase Ralph. L. Roys, *The indian background of colonial Yucatan*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1943, pp. 175-194.

dicaba el acceso a una gran cantidad de roca caliza, materia prima para su construcción,²⁹ por otra parte tenía cuando menos un cenote que facilitaba el acceso al agua.

A decir de Villalpando, en 1548 no se pudo comenzar la construcción del convento debido a la carencia de mano de obra indígena, lo cual puede ser explicado por las epidemias que azotaron la península, al final de la década de 1540, que trajeron como consecuencia la disminución de la población de la provincia de Maní hasta en 50% conforme los cálculos de Peter Gerhard.³⁰

El 29 de septiembre de 1549 los franciscanos celebraron su primer Capítulo Custodial, durante el cual se instituyó la Custodia de San José de Yucatán como independiente de la provincia del Santo Evangelio de México; se eligió como superior a fray Luís de Villalpando en sustitución de fray Juan de la Puerta, y se decidió la construcción de las próximas casas conventuales en Maní, Conkal e Izamal.³¹ De esta manera, después de las fundaciones de Campeche y Mérida en lo que se consideraron villas españolas, se hizo oficial el acuerdo que ya tenían Villalpando y Benavente con Ah Kukum Xiu de erigir su tercera casa en la que fuera la cabecera prehispánica más importante de la península de Yucatán a su llegada y otorgarle la advocación de san Miguel Arcángel.³²

²⁹ En la arcada que se encuentra al oriente del claustro bajo por la que se accede al huerto, aún hoy es posible apreciar piedras con motivos indígenas que fueron reutilizadas para la construcción del convento.

³⁰ Peter Gerhard, *op. cit.*, p. 102.

³¹ Robert Chamberlain, *op. cit.*, p. 326.

³² Aparentemente esta advocación se le otorgó a Maní por haber sido precisamente el día de san Miguel la fecha en que los frailes aprobaron formalmente su construcción. En nuestra opinión, es posible que la elección de este santo como patrono de Maní se haya determinado más bien tras el intento de atentado que sufrieron los frailes en Oxcutzcab, ocasión en que Villalpando y Benavente vieron en la comitiva española que mandó el adelantado, a las huestes de san Miguel como sus salvadores. Así pues, en agradecimiento, le confiaron al arcángel su convento.

La totalidad de la construcción del convento e iglesia de Maní estuvieron a cargo del arquitecto fray Juan de Mérida, quien “[...] enseñó a muchos indios la albañilería y cantería y dispuso las cosas de tal suerte que, con la brevedad dicha, acabó aquella máquina”.³³ Asimismo, fray Bernardino de Lizana advierte que el convento “se hizo todo en siete meses porque andaban en la obra seis mil indios”.³⁴ Al respecto, llaman la atención tanto el breve tiempo en que se llevó a cabo la obra, como la gran cantidad de indígenas que participaron en ella.

Respecto al tiempo, Miguel Ángel Bretos afirmó que la construcción (convento, iglesia, atrio, escuela y hospital) “tomó un total de siete años”, pero “no todos los componentes se construyeron al mismo tiempo o al mismo ritmo”.³⁵ Si bien la cantidad de indígenas podría considerarse un tanto exagerada, de acuerdo con el mismo autor es interesante la eficiencia y rapidez con que se manejaron los constructores, lo cual ha hecho cuestionarse a los estudiosos la forma en que se organizó el trabajo por parte de las autoridades indígenas, un tema que vale la pena mencionar.

El supuesto tradicionalmente manejado consiste en la explotación indígena a través del trabajo forzoso. Tsubasa Okoshi ha demostrado que la concepción maya yucateca prehispánica acerca del trabajo fue uno de los factores que permitió a los gobernantes tener autoridad sobre sus gobernados, pues el trabajo era sinónimo de aprovechamiento de los recursos humanos,³⁶ y sin duda durante los primeros años del periodo virreinal esta concepción no sólo no varió, sino que además se conjugaron

otros elementos de la cosmovisión prehispánica maya que lograron el éxito de los frailes en cuanto a sus peticiones hacia los caciques para la construcción de las edificaciones religiosas.

En 1554, siendo guardián del convento fray Antonio de Baldemoro, se comenzó la construcción de una noria “a un lado de una cueva grande de agua, [en donde] hallaron una sepultura que estaba cerrada de piedra por todas partes y en ella un cuerpo de extremada grandeza deshecho ya”.³⁷ Una vez concluidas las necesidades arquitectónicas de los frailes para evangelizar a los indígenas, se visualizó la construcción de otro componente arquitectónico, en esta ocasión, el que solucionara el problema del abastecimiento de agua.

En un principio la guardianía de Maní tuvo varios pueblos “bajo campana” que acudían a recibir de los cuatro o seis frailes que ahí residían³⁸ los sacramentos, aprender la doctrina cristiana y celebrar las fiestas. Antes de 1576, fecha en que se fundó otra casa conventual en Tekax, y que se levantaría como la segunda de la antigua provincia, las visitas de Maní eran Mama, Kantemo, Dzan, Panabchén, Muna, Teabo, Tèkit, Tiek, Yaxá, Oxcutzcab y el propio Tekax.³⁹ En cambio, para mediados del siglo XVII las únicas visitas que le quedaban a Maní eran Santiago (del pueblo de Dzan), Santa María Magdalena (de Tipikal) y San Pedro Apostol (de Chapab).⁴⁰ En la medida en que los franciscanos fundaron con-

³⁷ María del Carmen León Cázares, *op. cit.*, p. 109. El hallazgo de entierros en los cenotes por parte de los frailes nos hace contar con la evidencia documental que sustenta esta costumbre funeraria de los mayas prehispánicos.

³⁸ Véase Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: relación breve y verdadera de algunas de las muchas cosas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce siendo comisario general de aquellas partes*, vol. II, ed. de Jorge García Lacroix y Víctor García Castillo Farreras, pról. de Jorge Guirría Lacroix, México, IIH-UNAM, 1976, p. 369.

³⁹ Véase María del Carmen León, *op. cit.*, p. 355.

⁴⁰ Diego López Cogolludo, *Historia de Yucatán*, vol. 4, notas y acotaciones de Jorge Ignacio Rubio Mañé, México, Academia Literaria, 1954, p. 301.

³³ Bernardino de Lizana, *op. cit.*, p. 224.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Miguel Ángel Bretos, *Iglesias de Yucatán*, México, Dante, 1992, p. 48.

³⁶ Tsubasa Okoshi Harada, “Tenencia de la tierra y territorialidad: conceptualización de los mayas yucatecos en víspera de la invasión española”, en Lorenzo Ochoa (ed.), *Conquista, transculturación y mestizaje. Raíz y origen de México*, México, IIA-UNAM, 1995, p. 85.

ventos en los pueblos que al principio eran visitas,⁴¹ los habitantes de éstos dejaron de acudir a las guardianías (como fue el caso de Maní) y se convirtieron en nuevas cabeceras que absorbieron el trabajo de doctrinar a los pueblos que se encontraban más cerca de ellos. De esta manera, a partir del segundo lustro de la década de 1570 ya no acudió el mismo número de indígenas a la guardianía de Maní, y poco a poco la magna construcción quedó grande para el número de indígenas que se había visto disminuido, primero por las epidemias registradas a mediados del siglo xvi, después por el reducido número de visitas con que contaba, y por último por el gran número de indígenas que, tras las persecuciones inquisitoriales, huyeron de la región hacia las montañas.

Para el 23 de septiembre de 1588, fecha en que el comisario general franciscano fray Alonso Ponce visitó el convento de Maní, él mismo lo reportó como una obra terminada:

El convento de Maní (cuya advocación es de san Miguel) está acabado, con su claustro alto y bajo, dormitorio, celdas e iglesia; todo en cal y canto y la iglesia de bóveda con su capilla de lo mismo y algunos lazos de cantería; tiene una bonita huerta [...] y riégase todo con el agua que se saca de otra noria que está en la misma huerta. Los indios tienen una ramada grandísima y muy vistosa de más de doscientos pies de largo y ochenta de ancho; en esta tienen, arrimada al convento, su capilla, hecha de cal y canto y de bóveda, con algunos lazos, y a ésta llaman San Francisco [...] Aquella ramada está sobre un patio cuadrado, en que hay muchos naranjos puestos por orden y cuatro capillas, en cada esquina la suya. Dentro de este patio, arrimada a la iglesia, está la escuela de los indios,

la mejor de toda aquella provincia, de donde más y mejores cantores salen, porque tienen renta para los maestros y fiscales y así se tiene todo en muy gran cuidado. Para el servicio de esta escuela hay otra noria dentro della, de donde llevan encañada agua a una pila que está en el patio de una iglesia, para que la beba la gente en las Pascuas y otras fiestas solemnes en que hay concurso de indios.⁴²

A lo largo del siglo xvii el convento sufrió modificaciones nuevamente cuando fue colocada en los muros de la iglesia una serie de retablos que se conservan hasta nuestros días. El retablo principal, dedicado a san Miguel Arcángel, seguramente sustituyó la pintura mural que originalmente estuvo en el altar, mientras que los nichos que guardan las imágenes invocadas en el resto de los altares dedicados a san Antonio, la Virgen de la Luz, La Asunción, La Pasión, santa Lucía y la Sagrada Familia, fueron tallados en los mismos muros de la iglesia y posteriormente se le adosaron los componentes propios de los retablos, tales como las columnas, los relieves y las pinturas de caballete.⁴³

Diego López Cogolludo registra que para 1630 el guardián del convento fray Cristóbal de Rivera, inició la construcción de una iglesia de tres naves para los indios, pero no fue terminada debido a que Rivera se enfermó.⁴⁴ Bretos consideró las causas por las cuales Rivera pretendió transformar la capilla de indios en una gran iglesia dentro de un atrio en donde ya existía una pequeña iglesia de mampostería y concluyó que, a mediados de ese siglo, cuando en Ticul, Tekax, Oxcutzcab y Teabo se estaban construyendo con éxito grandes iglesias, los caciques de Maní intentaron reafirmar la grandeza que alguna vez habría tenido, pero habían perdido

⁴¹ En el siglo xvi se fundaron Tekax (1576), Oxcutzcab (1581) y Ticul (1591). Durante el siglo xvii se agregaron a la lista de conventos Muna y Teabo en el mismo año (1609) y Mama (1612); *ibidem*, pp. 301-302.

⁴² Antonio de Ciudad Real, *op. cit.*, pp. 368-369.

⁴³ Luis Vega Bolaños, *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Yucatán*, vol. 2, notas de Jorge Ignacio Rubio Mañé, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1945, p. 304.

⁴⁴ Diego López Cogolludo, *op. cit.*, p. 402.

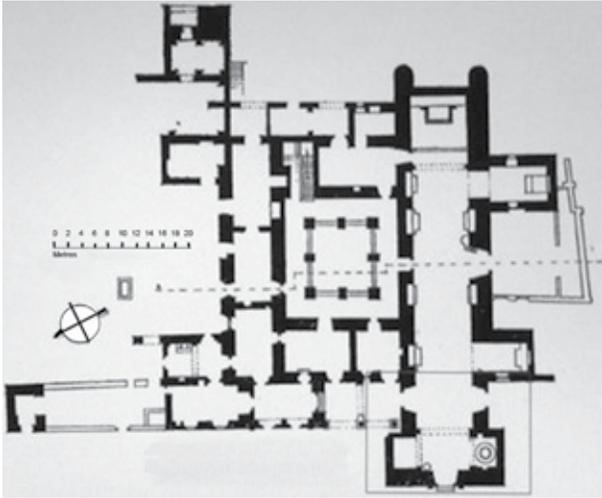


Figura 2. Plano del convento con las modificaciones hechas durante el siglo xvii. Marisol Ordaz Tamayo y Antonio Castro Villalba, *Arquitectura religiosa virreinal de Yucatán: el conocimiento histórico-técnico de las iglesias con estructura espacial conventual: el conocimiento de la arquitectura histórica como condicionante de la restauración*, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004, *apud* Luis Vega Bolaños, *op. cit.*, 1945.

su influencia y capacidad sobre la población, por lo que la transformación no se llevó a cabo.⁴⁵

Hacia 1730, durante la administración del guardián Zevallos, se realizaron varias modificaciones, tales como la reducción de los portales del convento, la construcción de la capilla del Santo Rosario en el lugar del bautisterio y el cambio del coro de madera por uno de mampostería que impidió la comunicación con el convento y la fachada que hoy podemos apreciar⁴⁶ (figura 2). En opinión de Bretos estos cambios fueron más bien de carácter estético y no práctico; tenían como objetivo aplacar el descontento local generado por la pérdida de la importancia del asentamiento frente a los otros antes mencionados.⁴⁷

Por último, durante este siglo las crónicas religiosas dan cuenta de la muerte de algunos frailes que sirvieron en el convento de Maní y que fueron enterrados en el cementerio que se encontraba junto al huerto, por lo que sabemos de la existencia de éste, misma que no fue reportada en su momento por el fraile.

⁴⁵ Miguel Ángel Bretos, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁶ Véase Diego López Cogolludo, *op. cit.*

⁴⁷ Miguel Ángel Bretos, *op. cit.*

El convento de Maní fue secularizado en 1821.⁴⁸ Después de esta fecha sólo continuó funcionando su iglesia, a la que acudían unos cuantos residentes del pueblo. Desafortunadamente, a su paso por Maní, el viajero Stephens reportó el deplorable estado de conservación del convento:

[...] construidos sobre las ruinas de otra raza, les ha llegado también su turno de hallarse vacilantes y próximos a convertirse en cabal ruina. El convento tiene dos pisos con una vasta galería que le circunda pero las puertas están rotas, las ventanas son unos cóncavos, el agua penetra en las habitaciones y el piso interior está cubierto de hierbas.⁴⁹

Elementos arquitectónicos del convento

Con base en el proceso de edificación antes expuesto, podemos afirmar que los componentes arquitectónicos del conjunto conventual de Maní al final del siglo xvi y con mayor precisión, para el año de 1588, son los típicos del estilo arquitectónico mendicante de ese siglo: un gran atrio rectangular, capillas posas, capilla de indios, iglesia principal, claustro y huerto. A continuación describiremos cada uno de los elementos arquitectónicos registrados por fray Alonso Ponce con base en el recorrido de superficie que hemos practicado; comentaremos, dado el proceso de deterioro que han sufrido, cuáles son las medidas de intervención y restauración a las que han sido sometidos en los últimos años, y por último, si continúan en funciones.

Claustro bajo y alto con dormitorios y celdas

El claustro de Maní está hecho de mampostería; cuenta con amplios pasillos techados con bóveda de

⁴⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁹ John Lloyd Stephens, *Viaje a Yucatán*, vol. 2, trad. de Juan Luis Bonor Villarejo, Madrid, Dastin, 2002, p. 193.



Figura. 3. Corredor del claustro alto. Fotografía de Saúl Guerrero Rivero.

cañón sostenidos por pilares con arquería de medio punto; consta de dos niveles conectados por dos escaleras, una interna y otra externa.

El claustro bajo tiene al frente un portal y dos cuartos, uno de los cuales sirvió como parte de la capilla de indios. En el interior, este claustro bajo cuenta con otra serie de cuartos entre los que es posible identificar el lugar que debieron haber ocupado la cocina, el refectorio y la sala de *profundis*; además, entre éstos se encuentra “la capillita del cementerio”⁵⁰ y uno que se conecta directamente a la iglesia, por lo que funciona como sacristía.

El frente del claustro alto está compuesto por tres cuartos que se localizan justo arriba de la capilla de indios, pero sólo uno de ellos conserva su cubierta de bóveda. Asimismo, este claustro alto cuenta

⁵⁰ Luis Vega Bolaños, *op. cit.*

con otros 10 cuartos más, los cuales seguramente albergaban las celdas de los frailes.

El piso original del claustro, que se encontraba a 25 cm debajo del actual, fue construido con cal pulida y hecho en mosaico de pasta color “rojo tabique”, según lo determinó el arquitecto José Antonio Vega Rangel, perito del Centro INAH Yucatán,⁵¹ y en general sus salones, han sido sometidos a trabajos de restauración debido al deterioro que presentaban. De esta manera fue como en 2003 se renovaron los aplanados y se inyectaron las grietas de los muros con una mezcla de cal y arena.

Los claustros del convento de Maní, cayeron en desuso desde el momento en que éste fue secularizado. En la actualidad se pueden apreciar por el público en el horario en que la iglesia se encuentra abierta (figura 3).

Iglesia de mampostería con advocación a san Miguel

La nave de la iglesia está formada por una sola bóveda de cañón que llega hasta el presbiterio, donde se halla el ábside con bóveda de nervadura. El interior de la iglesia se encuentra aplanado, pintado con vivos colores y decorado con los retablos mencionados; se pueden apreciar asimismo, cuatro capillas (Sagrario, Santo Sepulcro, Las Ánimas y Bautisterio) techadas todas ellas con bóvedas de cañón más bajas que la bóveda de la nave, y por último el coro, que ocupa la parte de la construcción que le fuera agregada a la iglesia durante el siglo XVIII.

Durante la primera etapa de restauración del ex convento en 2008, fue levantado el piso de la iglesia, pero a decir de la directora del proyecto “no se hizo ninguna excavación debido a que el edificio no presenta problemas estructurales y su deterioro se debe más bien a la falta de mantenimiento”.⁵²

⁵¹ Roberto Hernández, *op. cit.*

⁵² *Idem.*

En lo que a la nave y los muros se refiere, gracias al trabajo de impermeabilización éstos se encuentran en buenas condiciones, por lo que las medidas preventivas de conservación han evitado que continúe su deterioro y perturbación.

La fachada principal de la iglesia, que mira hacia el oeste y que fue construida durante el siglo XVIII, está compuesta por una puerta de arco de medio punto flanqueada por pilares que sostienen un friso y cornisa; arriba, el ventanal del coro y en la cima, una escultura de san Miguel posada en una peana dentro de una hornacina. Un frontón con dos espadañas, levantadas una en cada lado y compuestas cada una por tres campaniles, aunque sólo dos de la espadaña norte cuentan con campanas.

Como podemos ver, la iglesia de Maní aún se mantiene en pie y continúa cumpliendo con su función original. Es un centro de culto católico dedicado a san Miguel Arcángel, santo patrono del pueblo, a quien se le hace novenario y procesión anualmente; sin embargo, en la actualidad es la imagen de Nuestra Señora de la Asunción la que iguala o incluso supera la importancia de dicho santo patrono al ser celebrada cada 15 de agosto con la típica fiesta yucateca que comprende la vaquería, el novenario, la procesión diaria de cada uno de los gremios, las mañanitas, la procesión principal, la misa en su honor, las corridas de toros, etcétera.⁵³

Huerta con noria

Hasta hace unos años el terreno que ocupaba el huerto era un baldío, al que una vez practicada

⁵³ Desconocemos la fecha en que la población de Maní decidió celebrar una fiesta a Nuestra Señora de la Asunción además de la de su patrono san Miguel Arcángel. Desde el mismo siglo XVI el culto a las vírgenes de la Asunción y la Concepción es de primordial importancia en Yucatán, particularmente en Izamal, donde existe el santuario principal. El culto mariano, en general, fue adoptado en muchos pueblos yucatecos desde 1648, año en que la marea roja, la sequía, la peste y el hambre azotaron a



Figura 4. Noria restaurada. Fotografía de Saúl Guerrero Rivero.

una limpieza general se logró mantener lleno de árboles frutales y arbustos, por lo que aún hasta nuestros días continúa cumpliendo con su función original.

La noria es un instrumento de tecnología hidráulica por medio del cual se extrae el agua subterránea; consiste en una rueda con aletas y recipientes giratorios los cuales, en la medida que se sumergen, recolectan el agua. En Maní, la noria que se localiza al norte del claustro bajo y fuera techada en su tiempo con guano, si bien fue intervenida por Luis Millet Cámara, ya no se utiliza (figura 4).

De acuerdo con José Manuel Chávez Gómez y Leonardo Icaza Lomelí, las norias en Yucatán constituyen una solución arquitectónica al problema de cambiar el nivel del agua,⁵⁴ pues ésta es escasa a nivel superficial en la región *puuc*. Nosotros agregamos que las norias, en el caso particular de los conventos, no sólo cambiaron el nivel del agua: surtieron ésta a todo el conjunto.

la península y mucho fueron socorridos por la Virgen de Izamal; véase Diego López Cogolludo, *op. cit.*

⁵⁴ Estos dos autores identificaron y estudiaron varias norias en la región *puuc*, las cuales se encuentran concretamente en Muna, Mama, Nohcacab y Maní; véase José Manuel Chávez Gómez y Leonardo Icaza Lomelí, "Norias de Yucatán. Ensayo sobre el mestizaje de una síntesis geométrica", en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 18, México, INAH, enero-abril, 2010, p. 43.

Atrio

El atrio del convento de Maní, de forma cuadrangular, tiene una superficie de 7 268 m². Está delimitado por un pretil de mampostería que cumple con la función de barda atrial. A este atrio se accede a través de una pequeña escalinata, es decir, se encuentra a un nivel más alto que el de la calle, lo que llama mucho la atención y sugiere que éste se construyó tras el aplanamiento de una antigua plataforma piramidal. En el mismo siglo xvi el atrio de Maní fue testigo del auto de fe que el provincial franciscano Diego de Landa, apoyado por el alcalde mayor de Yucatán don Diego Quijada, realizó el 12 de julio de 1562. Con base en la información que recibió el guardián del convento de Maní, fray Pedro de Ciudad Rodrigo, de unos niños que hallaron una cueva llena de animales crucificados, además de otras pesquisas que revelaban la existencia de prácticas clandestinas que combinaban los sacrificios con la crucifixión cristiana, Landa ordenó la tortura pública de indígenas en su mayoría pertenecientes a la elite y a quienes consideraba como apóstatas, ya fuera atándolos de manos y pies, azotándolos o avergonzándolos públicamente con corozas y sambenitos; la quema de códices; la destrucción de esculturas de dioses mayas y el desenterramiento de los cuerpos de aquellos que en vida habían cometido idolatría a ojos de los frailes.

El atrio de Maní es un gran atrio, calculado en función de la magnitud de la población indígena que habría de acudir a él en sus primeros años, y en su tiempo resultó de vital importancia para mostrar a los indígenas el objetivo que perseguían los frailes a toda costa, la destrucción de las evidencias de la religión prehispánica y la imposición del cristianismo. Actualmente es sólo un gran patio.

Cuatro capillas posas, una en cada esquina

La única capilla posa que aún pervive en Maní se localiza en la esquina noreste del atrio; es un cuarto



Figura 5. Capilla posa. Fotografía de Antonio Augusto de Paz Palacios.

conformado por muros de mampostería aparejada nucleada, coronados con un pretil de mampostería y un techo abovedado (figura 5).

Mide aproximadamente 6 m de alto por 4 m de ancho; cuenta con dos accesos de arco de medio punto cuya apertura alcanza los dos metros y medio; uno mira hacia el sur y otro hacia el oeste. En el interior se puede apreciar un nicho cuadrangular orientado hacia el sur que mide un metro cuadrado, tiene una profundidad aproximada de 60 cm y se levanta a unos 50 cm del piso. No conserva restos de pintura mural; sin embargo, tanto la capilla como el exterior del resto del conjunto arquitectónico han sido pintados de color anaranjado como producto de los trabajos de restauración. La barda atrial se interrumpe para dar lugar a la capilla posa, por lo que ésta se encuentra justo en la esquina del atrio, y delante de ella corre un empedrado que forma un pasillo, que a su vez la comunicó con las otras tres capillas hoy desaparecidas. Es indispensable mencionar también que el pasillo no se termina al llegar al sitio que ocupó la capilla posa ubicada en el extremo sureste, continúa hasta llegar a la puerta lateral de la iglesia, y si uno cruza por dentro esta última, el pasillo se extiende a lo largo de todo el frente de la capilla de indios hasta culminar en la capilla posa original.

Las capillas posas eran cuatro estructuras cuadrangulares abovedadas ubicadas una en cada



Figura 6. Corredor de las capillas posas tapiado por la fachada de la iglesia que se construyó en el siglo XVIII. Fotografía de Saúl Guerrero Rivera.

una de las esquinas del atrio de los conventos, en las cuales se posaban las imágenes que se cargaban durante las procesiones de Semana Santa, particularmente la del Santísimo Sacramento; asimismo, funcionaban como marcadores de la ruta durante el rezo del santo Rosario o salones de catequesis. La capilla posa de Maní, junto con una en Motul y las cuatro de Izamal, son las únicas que en la actualidad se conservan en los ex conventos yucatecos, motivo por el cual consideramos urgente realizar una investigación al respecto.⁵⁵

Creemos que las capillas posas de Maní dejaron de utilizarse desde el siglo XVI o tal vez durante el transcurso del XVII, de tal manera que para el siglo XVIII, cuando se agregaron el coro y la fachada de la iglesia, el pasillo que comunicaba la capilla posa noreste con la sureste, fue tapiado y las procesiones (en caso de que aún se practicarán), ya no podían completar su ruta a menos que transitaran por las puertas laterales de la iglesia (figura 6).

⁵⁵ En algunas poblaciones del centro de México, por ejemplo, las capillas posas o el lugar que éstas ocuparon aún se utiliza cuando se monta un altar para que el sacerdote pose la custodia del Santísimo Sacramento durante las procesiones de Semana Santa.

Capilla de indios dedicada a san Francisco, construida con bóveda de nervadura y techada con ramada

La capilla de indios de Maní, conservada hasta nuestros días e intervenida durante los trabajos de restauración, es probablemente la más grande en lo que a sus dimensiones se refiere, de todas las que se encuentran anexas a los conventos yucatecos, lo cual indica la gran cantidad de indígenas que vivían en este pueblo. La ramada grandísima que refiere fray Alonso Ponce ha dejado de existir, debido a su constitución seguramente con palma, un material que, dada su condición perecedera, se deterioró hasta perderse; asimismo, a través del recorrido de superficie ya no es posible apreciar en dónde se encontraban las vigas de madera que sostenían dicha ramada.

La capilla se encuentra aplanada; no conserva restos de pintura o nichos, y por la descripción de Alonso Ponce sabemos que estuvo dedicada a san Francisco de Asís, fundador de la orden y a quien no se le dedicó ningún retablo al interior de la iglesia.

Existen muchas investigaciones acerca de las capillas de indios tanto en el centro de México como en la península de Yucatán, así como estudios que se han encargado de establecer tipologías acerca de las mismas; hacer un recuento de todos ellos es imposible en un trabajo como el presente. Por lo pronto podríamos decir que la capilla de indios de Maní, de una sola celda,⁵⁶ es el ejemplo típico de la capilla o templo enramada,⁵⁷ es decir, un presbite-

⁵⁶ John Mc Andrew, *The Open-air Churches of Sixteenth Century Mexico. Atrios, Capillas Posas, Open Chapels an Other Studies*, Massachusetts, University Press Harvard, 1965, p. 466.

⁵⁷ Pablo Chico Ponce de León, "Transformaciones y evolución de la arquitectura religiosa de Yucatán durante los siglos XVI y XVII. La metodología de la investigación histórica de la arquitectura y el urbanismo en un caso de estudio", tesis doctoral en Urbanismo, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, 2000, p. 665.

rio abovedado con una “nave” hecha con materiales perecederos, delimitada únicamente por troncos de madera sobre los que descansa la misma.⁵⁸ De igual manera, la capilla de indios, por haber sido en su tiempo un componente arquitectónico construido para una solución determinada, la de cantar la misa a un gran número de indígenas que no cabrían en una iglesia de cuatro paredes, cayó en desuso en la medida en que la población disminuyó durante el siglo XVI, perdiendo incluso su techo de guano, típico de este tipo de construcciones.

Escuela de indios con noria

Antes de hablar de la escuela es importante aclarar que la noria aquí construida no se conserva, y vale la pena decir que de esta noria se obtenía el agua que resolvía la necesidad de surtir la misma a la población que de ella necesitara; el agua se transportaba a través de un canal hasta una pila que, a decir de Ciudad Real, se encontraba en el atrio de la iglesia.

La escuela se conectaba con la iglesia por medio de una puerta lateral que mira hacia el sur, constituida por un arco de medio punto flanqueado por pilastras y rematado con un escudo de la orden de San Francisco labrado en bajorrelieve. La escuela de doctrina del convento de Maní definitivamente se ha perdido en su totalidad, siendo esta una de las causas por las cuales la mayoría de los investigadores han sugerido que las escuelas de doctrina no existieron como tales, pues eran otros componentes del conjunto conventual (las capillas de indios, las capillas posas y los interiores del claustro) los que cumplían con esta función. La información de las fuentes es muy clara cuando se menciona que fray Pedro de Gante fundó la primera escuela de doctri-

⁵⁸ *Idem*; Juan García Targa y Alfonso Jordi Gussinyer, “Los primeros templos cristianos en el área maya, Yucatán y Belice”, en *Estudios de Cultura Maya*, vol. 25, 2005, p. 73.

na en Texcoco hacia 1523,⁵⁹ y fray Juan de Herrera hizo lo propio en Campeche, Mérida y Maní, y aunque son escasos los datos acerca del local que las escuelas ocuparon para que puedan ser corroborados con los restos arqueológicos encontrados, en el caso del convento que ahora nos ocupa, contamos con la descripción del sitio exacto y las narraciones de cómo los frailes solicitaban a los caciques de los pueblos yucatecos construir “en torno a los monasterios, casas [como las] que cada pueblo hacía para los hijos suyos”,⁶⁰ mismas que funcionarían como sede de las escuelas de doctrina donde los hijos de los principales eran internados para aprender la doctrina cristiana, lo que nos recuerda la organización del trabajo que tenían los señores.⁶¹

Fray Juan de Herrera, entonces encargado de la evangelización de los indígenas de Maní, “[...] enseñó a cantar a los indios, les impuso caracteres castellanos en las manos y les enseñó la doctrina”,⁶² en una edificación que sirvió como internado para los niños que pronto se formaron como *ah cambezah* (maestros de doctrina) o *ah tsib* (escribanos). Además de participar de los actos religiosos, el aprendizaje de los caracteres latinos le dio la oportunidad, a esta nueva generación, de escribir documentos de tradición indígena (por ejemplo, los *chilam balam*), hacer sus propios registros de bautizos, matrimonios y defunciones, y elaborar diferentes tipos de solicitudes a las autoridades españolas. Es bien conocido el caso de Gaspar Antonio Chí, descendien-

⁵⁹ Antonio Rubial García, *La hermana pobreza. El franciscanismo de la Edad Media a la evangelización novohispana*, México, FFYL-UNAM, 1996, p. 152.

⁶⁰ Diego de Landa, OFM, *Relación de las cosas de Yucatán*, 9a. ed., introd. de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1966, p. 160.

⁶¹ Este modelo de casas, retomado por los frailes, correspondía a una institución que los mayas del Posclásico tardío conocían como “casa de jóvenes”. Cuando los varones hijos de los principales cumplían siete años de edad eran internados para aprender, entre otras cosas, el juego de pelota; Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva, *La educación maya en los tiempos prehispánicos*, México, IIF-Centro de Estudios Mayas-UNAM, 1998, p. 63.

⁶² Bernardo de Lizana, *op. cit.*, p. 206.

te de los Xiu, instruido en la escuela de indios de Maní.

Mucho tiempo antes de que se haya fundado en Maní una escuela de doctrina en castellano, lo que debió haber ocurrido hacia finales del siglo xviii,⁶³ su primera escuela de indios se cerró. A principios del siglo xvii la escuela que debió fundarse en el convento de Oxcutzcab se apropió de los hijos de la élite indígena de Maní, al mudarse ésta.

Canal de agua que comunicaba la escuela con una pila en el atrio de la iglesia

No es posible apreciar este canal ni la pila. Es necesario realizar trabajos de excavación para determinar si aún existe el canal debajo del piso actual, cuál fue el sistema utilizado para su construcción y medidas. En el peritaje para llevar a cabo los trabajos de restauración no se reportó nada.

Conclusiones

Con base en el estudio de las fuentes históricas podemos decir que el conjunto conventual de Maní, en Yucatán, no se levantó en el primer lugar elegido por los franciscanos para evangelizar a la que fuera la provincia indígena más importante a su llegada, pero sí en el pueblo más conveniente por ser éste el centro de dicha provincia, no necesariamente geográfico, sino político y religioso.

La construcción de Maní presentó cuando menos dos etapas. La primera inició en 1549, tuvo una duración de siete años y durante ella se realizó la obra principal constituida por el atrio con sus capillas, la escuela, la iglesia, la capilla de indios, los portales y el claustro, aunque es posible que en años posteriores estos mismos componentes archi-

tectónicos hayan sido acabados en su totalidad. La segunda se llevó a cabo hasta el siglo xviii, cuando se amplió la nave de la iglesia y se hizo la actual fachada. Existieron, sin embargo, otros componentes que habiendo sido trazados originalmente, como el caso de la noria y tal vez las caballerizas, se construyeron en periodos distintos a los de ambas etapas.

Es importante mencionar que a pesar de haber sido construido el convento con tal rapidez, esto no obedeció a la pronta conversión de los señores indígenas al cristianismo, sino a la manera que éstos tenían de organizar el trabajo de sus gobernados en vísperas de la Conquista española, la cual perduró en la medida en que contaron con un gran número de población que controlar. Apenas unos años después de iniciada la construcción del convento, habiendo sido bautizados los señores indígenas y supuestamente convertidas al cristianismo las elites religiosas, fueron sus propios hijos —educados en las escuelas de doctrina— quienes delataron sus prácticas religiosas en las que si bien se podía apreciar su adopción de los principios de la religión cristiana, desde la perspectiva de los frailes fueron consideradas como actos de idolatría y por tanto debían ser castigados en el atrio del mismo convento.

Los componentes arquitectónicos del convento de Maní solucionaron las necesidades de los frailes y cumplieron con una función determinada en su momento, pero en la medida en que el proceso evangelizador avanzó hacia la fundación de conventos en otros pueblos de la provincia prehispánica, su población disminuyó y sus elites se cambiaron a Oxcutzcab o se refugiaron en regiones no conquistadas, la gran obra arquitectónica quedó grande, se discontinuó el uso de dichos componentes, e incluso éstos terminaron por derrumbarse. De haber sido consumada la ampliación propuesta durante el siglo xvii, ésta no hubiera sido de utilidad y seguramente se hubiera arruinado como casi ocurrió con el resto del conjunto.

⁶³ Véase Dorothy Tanck de Estrada, "Escuelas y cajas de comunidad en Yucatán al final de la colonia", en *Historia Mexicana*, vol. 43, núm. 171, México, El Colegio de México, 1994, p. 410.

En el caso del presente estudio nos hemos dedicado a examinar los componentes arquitectónicos visibles por Antonio de Ciudad Real durante su visita en 1588, y podemos concluir al respecto que algunos de éstos, sin excepción, han sufrido deterioro debido al desuso, al transcurso del tiempo y a las condiciones climáticas que imperan en la región

hasta el grado de llegar a perderse. Afortunadamente los componentes que aún sobreviven ya han sido restaurados; algunos mantienen su función original, y hoy en día es posible apreciar —a través de ellos— la grandeza de un monumento histórico, como lo es el ex convento de San Miguel Arcángel de Maní.



El drama de la Independencia en el Coliseo potosino, actual Teatro Alarcón. Obra de Francisco Eduardo Tresguerras

El artículo se ocupa del coliseo edificado por Francisco Eduardo Tresguerras en San Luis Potosí pocos años después del proceso independentista. Hace ver la rápida reacción del cabildo potosino ante la necesidad de sustituir el incendiado edificio donde a lo largo de varios años se habían representado numerosos espectáculos que solazaban a la población. Lo analiza como obra arquitectónica de inicios del Neoclásico e inmueble que, a pesar de haberse ajustado a un predio de escasas dimensiones, fue solucionado con pericia artística y una clara evocación al dios de la comedia. Interpreta los símbolos utilizados por el autor para compartir su dolor y quebranto ante los horrores vividos por los mexicanos durante el conflicto bélico y su gozo por las promesas que se hacían de una nación independiente.

Palabras clave: San Luis Potosí, Teatro Alarcón, Tresguerras, Neoclásico, guerra de Independencia.

El contexto

Un nuevo coliseo, que después recibió el nombre de Teatro Alarcón, vino a sustituir al que se incendió el 16 de septiembre de 1824, permitiendo que de nuevo comediantes, actores, cantantes y poetas volvieran a divertir y a conmover a la población.¹

Aquel año México cumplía tres años de vida independiente y dos de república federal. La diputación provincial de San Luis Potosí, en contra del deseo de la mayoría de los potosinos, pero ávida de autonomía como las otras autoridades de su género, se había unido al Plan de Casa Mata, encabezado por Santa Anna, para destronar a Iturbide, emperador por tan sólo nueve meses y a quien el cabildo potosino y el pueblo habían jurado fidelidad. Con la abdicación y destierro de Iturbide, el 3 de marzo de 1823 dio inicio en México el régimen republicano. El 4 de octubre siguiente se aprobó la primera

* CNMH-INAH.

¹ El cambio de nombre a Teatro Alarcón sucedió entre la quinta y sexta década del siglo XIX. Dato que agradezco al doctor Jaime Cuadriello.



Figura 1. Fachada del coliseo, después llamado Teatro Alarcón, edificado por Francisco Eduardo Tresguerras. Fotografía de Israel Katzman, Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNWHHNAH. Agradezco al doctor Katzman su anuencia para la publicación de esta fotografía.

Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos, quedando San Luis Potosí como una de esas entidades. En consecuencia, el 21 de abril 1824, su recién elegido Congreso nombró como gobernador al antes jefe de la Diputación Provincial don Ildefonso Díaz de León.

A la sazón San Luis Potosí contaba con 12 000 habitantes y la situación económica era bastante precaria, pues tan sólo daban fruto dos de las minas de Real de Catorce. La industria era raquítica y la instrucción superior —casi desaparecida desde la salida de los jesuitas— no se había reorganizado. Respecto a la arquitectura, aún seguían en construcción las casas consistoriales que, iniciadas al final del Virreinato para ser las nuevas casas reales, pasaron a ser el palacio de gobierno del estado y sede del ayuntamiento, aunque en calidad de huésped.²

² Rafael Montejano y Aguiñaga, *El Palacio de Gobierno de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Academia de la Historia (Biblioteca de Historia Potosina; serie Estudios, 10), 1973, pp. 61-63.

La población inclinada más hacia el conservadurismo estaba profundamente desconcertada por los numerosos cambios en la mentalidad de los gobernantes; por ello fue importante para el cabildo continuar auspiciando ocasiones de esparcimiento donde la gente se pudiera reír, llorar o solazarse a través de obras de diferentes géneros teatrales, con las que se buscaba no sólo divertir sino también influir en la opinión del público concurrente. Fue así que tras el incendio del primer coliseo (figura 1), las autoridades, a pesar de la escasez de fondos, se dieron a la tarea de edificar uno nuevo. Para la construcción, y quizá porque había fallecido recientemente el académico Juan Bautista Crousset, encargado de la obra de las casas consistoriales, el cabildo comisionó al maestro mayor de la ciudad de Celaya, Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833). La corporación seguramente tomó en cuenta que el celayense había iniciado la fábrica de un teatro en su ciudad natal. La obra fue suspendida por los procesos de la Independencia, pero permaneció por mucho tiempo su frontispicio.³ También, según parece, Tresguerras tenía experiencia en bóvedas planas, pues ya en 1786 había hecho aquella en la que descansa el camarín de la parroquia de San Miguel Allende.⁴

A pesar del reducido tamaño del predio antes ocupado por el edificio calcinado, el terreno fue reutilizado para la nueva fábrica.⁵ Esta decisión seguramente obedeció a los pocos recursos con que contaba el ayuntamiento, pues existen datos de que se buscó otro terreno, aunque también sirvió a los intereses de Juan Guajardo, miembro del cabildo y tesorero de la Caja Nacional, a la vez que dueño del predio y empresario de la sala de espectáculos. Con el edificio se pretendió que

³ Abigail Carreño de Maldonado, *Imagen de Celaya*, Celaya, Guanajuato, Seriprint Co., 1999, p. 166.

⁴ Francisco de la Maza, "La parroquia de San Miguel Allende", en *Páginas escogidas*, selec. de Gabriela Oliva de la Maza, México, Universidad Nacional Autónoma de San Luis Potosí, 1990, p. 17.

⁵ El teatro se ubica en la calle Mariano Abasolo núm. 735, entre José María Morelos y Zaragoza.

lo invertido en el teatro resarciera al cabildo del gasto de la construcción y que los fondos de la ciudad se beneficiaran con los derechos sobre las entradas.

De aquí que —y seguramente de acuerdo con el cabildo— Tresguerras, para aumentar la capacidad de la sala, prescindió del vestíbulo y optó por escaleras angostas y escarpadas para acceder a las tribunas superiores y por palcos muy reducidos. Es probable que lo excluido de la calle donde se ubica el teatro, aunado al clima seco de San Luis Potosí, permitiera que la rúa fungiera como antesala o *foyer* del teatro. Estas limitantes no le impidieron al arquitecto hacer la fachada de cantera y al gusto que imperaba en el momento, cuando se abrevaba en modelos de tiempos pasados con una gran libertad compositiva, lo que producía edificios eclécticos inclinados a diversas modalidades estilísticas.

El celayense era un conocedor de las nuevas tendencias del arte. Durante su corta estancia en la ciudad de México había iniciado su carrera artística como dibujante cuando apenas contaba con 16 años y esta habilidad, que agradecía a la naturaleza, lo había llevado, como él mismo expresó, “de la mano para combinar la Música agradable, la Pintura corregida, la Arquitectura majestuosa, la robusta Estatuaria, el Grabado preciso y la conceptuosa Poesía”.⁶

A lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII, la sociedad aceleraba su paso hacia la permeabilidad de los estratos a través del uso del intelecto, del ejercicio de las artes y de las políticas racionales aplicadas en todas las áreas. En el campo de la arquitectura, el rococó aún convivía con los arqueologismos de diversas procedencias y con las formas “a

⁶ Francisco Eduardo Tresguerras, “Prólogo” al segundo tomo de los *Ocios literarios*, manuscrito que guarda el Museo Nacional de Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes, *apud* Jaime Cuadriello, “Un epígono de la tradición: los emblemas en los manuscritos de Francisco Eduardo Tresguerras”, en Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, México, El Colegio de Michoacán/Conacyt, 2002, p. 263.

la griega” que poco después conducirían a la opción neoclásica por parte del Estado.

Desde que regresó Tresguerras a Celaya después de su estancia en México, ávido de aprender recurrió a numerosas láminas y tratados tanto barrocos como clásicos, así como a escritos que proponían este último estilo como el arte de la razón y de las monarquías absolutistas. De hecho, con esta mentalidad, a principios de la octava década de ese siglo, el rey Carlos III fundó la Real Academia de las Bellas Artes de San Carlos de México y decretó que toda la producción artística quedara sujeta a ella y a la Academia de San Fernando de Madrid. Nuestro arquitecto solicitó su reconocimiento en 1794, pero su deseo quedó frustrado ya que nunca fue aceptado; así lo revela el resentimiento que destilan sus escritos y dibujos.⁷

Para entonces la personalidad inquieta y modernizadora de Tresguerras lo ubicaba a la delantera del gusto de la mayoría de la sociedad celayense inmersa aún en la preferencia por las lacas y los dorados, los colores verdes y colorados, y las figuras que “campeaban” como si fueran monos, según él mismo narró.⁸ Fue por esto que, y no obstante que era un extraordinario dibujante, a mediados de la tercera década de su vida “dio de hocico en la arquitectura”, pues se percató de la conveniencia de dedicarse a este campo que le prometía una vida más satisfactoria y acorde con su pensamiento artístico. Para ejercerla, el celayense contaba con una gran

⁷ Xavier Moyssen, “Un documento y un proyecto de Francisco Eduardo Tresguerras”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 57, México, UNAM, 1986, pp. 187-188. Moyssen consultó la copia del manuscrito original propiedad del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez; véase Jaime Cuadriello, “Tresguerras, el sueño y la melancolía”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73, México, IIE-UNAM, 1998, pp. 87-123.

⁸ Francisco Eduardo Tresguerras, “Carta autobiográfica”, trasc. por Manuel Payno, *Artículos y narraciones*, México, UNAM, 2007 [1a. ed., 1945], p. 32; véase Francisco Eduardo Tresguerras, “Carta autobiográfica”, en *Ocios literarios*, ed., pról. y notas de Francisco de la Maza, México, IIE-UNAM, 1962, p. 200.

habilidad en cualquier tipo de trazo. Además, como él mismo escribió, las mudanzas en el gusto facilitaban que “cualquiera [lo fuera], con solo quererlo ser”, ya que bastaba manejar algunos términos arquitectónicos y citar algún tratado de arquitectura, alabar algunas obras, denostar otras, y “decidir magisterialmente” para ejercer como *arquitecte*.⁹ Esta opinión de Tresguerras coincide con la expresada en uno de los papeles críticos publicados por Diego de Villanueva en el que los arquitectos defensores de las ventajas del estilo rococó decían:

Hemos multiplicado el número de excelentes arquitectos, llegando ya a innumerable; los conocimientos y perfección de este arte, que en el sistema antiguo estaban llenos de dificultades, en el nuestro es la cosa más fácil del mundo; la experiencia diaria hace ver que el albañil más ignorante de las reglas del dibujo, proporción y buen gusto, en [sic] estando bajo nuestra mano, ya se halla en estado de declararse arquitecto, y con muy poca diferencia, así de nosotros, como de los mas famosos: pudiendo añadir para nuestra gloria y la de la Patria que los extranjeros han empezado a gustar nuestro método [...].¹⁰

A pesar de que en la obra arquitectónica de Tresguerras hay resabios del rococó, se observa que Tresguerras estimó la teoría arquitectónica clásica, la apreció y la estudió con dedicación, aunque consideró que él podía ser autodidacta, es decir, independiente de los gremios, donde solía aprenderse el arte de edificar. Además, en la época anterior a la Academia, y especialmente en las provincias, no existía una enseñanza estructurada y los constructores se formaban a través de la lectura de tratados y la contemplación de láminas y grabados en forma

⁹ *Idem*.

¹⁰ Diego de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura remitidos por un profesor de este Arte fuera de este Reino a uno establecido en una de nuestras provincias*, pp. 57-58.

semejante a como lo hizo Tresguerras. Por otro lado, el discurso ágil y la habilidad de nuestro arquitecto para posicionarse entre las elites le franquearon la entrada a los círculos de poder celayense y los de otras ciudades del Bajío. Diez años después de haberse iniciado en este arte, y a los 33 de edad, fue comisionado por las autoridades celayenses para erigir el templo de Nuestra Señora del Carmen, obra que realizó entre 1802 y 1807, usando un estilo relativamente inclinado al clasicismo. También en ese periodo se le encomendó construir el puente de La Laja en aquella misma ciudad. De las obras que hasta entonces había realizado, aseveró Tresguerras que las había “monteado desde la primera hasta la última piedra”, y dijo: “todas son de mi invención, aunque siguiendo las huellas del antiguo, sus reglas y proporciones y demás ápices o finuras”.¹¹ Con estas palabras nos dio a conocer su preferencia por la arquitectura de la antigüedad y su interés en las proporciones que dictaba esa teoría. En reconocimiento, el cabildo lo nombró Maestro Mayor de la ciudad con facultades para dirigir, revisar, destruir, o enmendar obras, ya para su “solidez, hermosura y perfección”, así como para “precaverlas de ruinas en su construcción o disputas en los deslindes”.¹² En los años siguientes, Tresguerras fungió como miembro del ayuntamiento de Celaya, y también lo hizo durante la segunda década del siglo XIX, época ensangrentada por la guerra de Independencia; se desconoce el número de obras que intervino o edificó, salvo por las capillas para las estaciones del Viacrucis en el atrio de la iglesia de San Francisco de su ciudad natal.¹³

Después de este conflictivo periodo los jefes políticos de las urbes mexicanas y sus cabildos se

¹¹ Francisco Eduardo Tresguerras, “Carta abutobiográfica”, *op. cit.*, p. 35.

¹² Francisco de la Maza, pról. a Francisco Eduardo Tresguerras, en *Ocios...*, *op. cit.*, p. 13.

¹³ En este lapso Tresguerras escribió dos obras de carácter religioso en las que vertió su angustia ante la muerte, despertada seguramente por los acontecimientos bélicos; ambas dedicadas a acompañar a Jesús y a María en sus rutas de dolor.

dieron a la tarea, en la medida que se lo permitieron sus respectivos erarios, de proveer a sus ciudades de los edificios o monumentos útiles a la reconstrucción social y anímica de los habitantes. Fue dentro de esta mentalidad que se hizo necesario el pronto remplazo del incendiado Coliseo potosino.

El edificio

Las dimensiones escasas del predio significaron un verdadero reto para Tresguerras quien, como comentamos, ajustó el proyecto al estrecho terreno, y al no poderse dar el lujo de diseñar un pórtico como era común en los edificios clasicistas, diseñó una fachada plana compuesta de dos cuerpos y un remate que podemos considerar coincide con lo que Israel Katzman llama un “eclecticismo integrado”, es decir, que el autor no tuvo la intención de retornar a un cierto estilo, sino que proyectó con espontaneidad y una aparente libertad, aunque no le fue posible “liberarse de centenares de concepciones y formas acumuladas en mil años” (figura 2).¹⁴

El eclecticismo “muy simplificado” de Tresguerras, como lo califica el autor citado se muestra en el primer cuerpo, con las cuatro doubles pilastras, que seguramente operan como contrafuertes y que flanquean las tres entradas que dan acceso a la sala de espectáculos. Para diseñar el imafrente Tresguerras se inspiró en la fachada del costado sur del Louvre, de la que escribió en el pie del dibujo que de ella trazó en San Luis Potosí: “es pieza que ofrece unos pensamientos tan naturales como sencillos y arreglados”. En el segundo cuerpo de la fachada del edificio parisino aparecen tres vanos separados por pilastras monumentales, y las de los extremos son pareadas y unidas por un tramo de la cornisa. En ellas vemos el modelo adoptado por el celayense para las pilastras del Coliseo potosino. Para adap-

¹⁴ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, vol. 1, México, UNAM, 1973, p. 115.

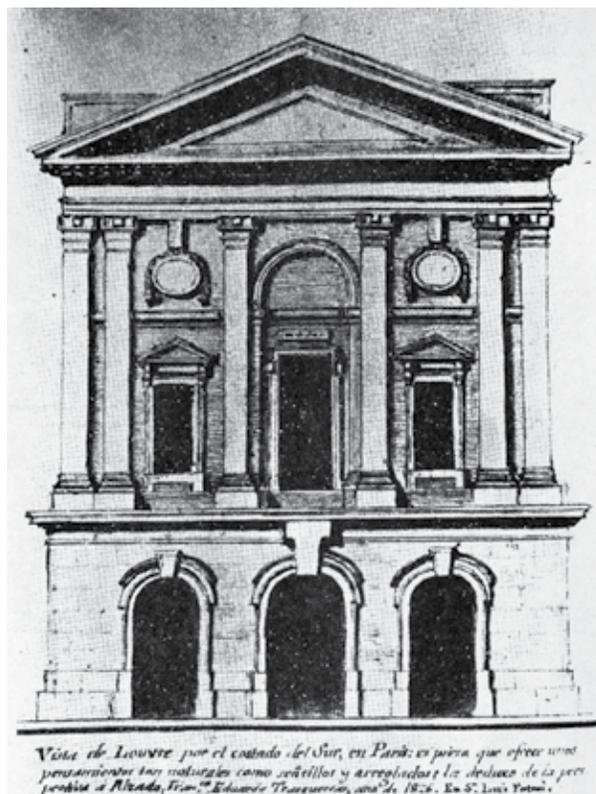


Figura 2. Vista del Louvre por el costado sur, Francisco Eduardo Tresguerras; dibujo *Vista del Louvre*, en Francisco de la Maza, “En el segundo centenario de Tresguerras”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 29, México, IIE-UNAM, 1960. Imagen obtenida de Francisco de la Maza, *Obras escogidas*, pról. y selec. de Elisa Vargas Lugo, México, Comité Organizador “San Luis 400”, México, IIE-UNAM (Col. Cuatro Siglos, Serie Obras escogidas de Autores Potosinos), 1992, p. 454.

tarlas a la extensión del frente del predio, Tresguerras las conectó mediante tres vanos ciegos superpuestos. El recurso aligeró la anchura de los apoyos y enfatizó el geometrismo que caracteriza a todo el imafrente.¹⁵ En seguida, y hacia los extremos, una entrecalle pauta el ritmo anterior a las pilastras esquineras ornamentadas con sillares horizontales y juntas remarcadas “como las muchas que se observan en el eclecticismo y que tuvieron su origen en el Renacimiento” (figuras 3 y 4).¹⁶

En los paramentos entre las pilastras existen tres arcos ciegos que refuerzan la estructura y albergan

¹⁵ Agradezco a Jaime Cuadriello la observación del origen de esta fachada.

¹⁶ Israel Katzman, *op. cit.*, p. 140. Las usaron Tolsá y José Gutiérrez, además de otros, y tienen antecedentes italianos desde el siglo XVI.



Figura 3. Parte central de la fachada del Teatro Alarcón; en las pilastras se observa el juego de profundidades que aligera su anchura. Fotografía de Hugo Cuéllar, 2014.

las portadas. Sus curvaturas contribuyen a la ornamentación del imafrente en cuyo diseño se observan tarjas muy planas con marcos rectangulares alternados con segmentos de círculo y acentuadas con cabezas de clavos redondos semejantes a los que usó en las enjutas de la *Fuente de Neptuno*, en Querétaro,¹⁷ en su *Proyecto para entrada de capilla*, así como en el *Proyecto para altar* y en el *Proyecto para altar mayor del Carmen de Celaya*. Es de notar la importancia que dio Tresguerras a los ritmos compositivos, debido seguramente a su experiencia en la música (figuras 5 y 6).

Las cornisas sobre las portadas se hacen eco de la que remata este primer cuerpo de las horizontales del arquitrabe y de la cornisa superior unificando

¹⁷ Obra hecha en 1797.



Figura 4. Pilastras unidas y pilastra extrema del Teatro Alarcón. Fotografía de Hugo Cuéllar, noviembre de 2014.

la composición gracias a que se repiten en las pilastras extremas, cuyo diseño es semejante al que dibujó Tresguerras en su *Proyecto para portada de capilla* (figuras 7 y 8).

En el segundo cuerpo y en el remate continúa esta voluntad geometrizar hasta afectar a los mismos roleos que en su decurso presentan dos ángulos casi rectos, semejantes, los que vemos en el dibujo recién mencionado. Esta forma se repite, de modo aún más rectilínea, en los frisos sobre las portadas.

El arco ciego que alberga la imagen de la comedia rima con los del primer cuerpo, y el fuste de las pilastras que lo flanquean está ornamentado en sus dos tercios superiores con un entablado de dos canales, apoyado en sendas hojas de parra acusando



Figura 5. Fuente de Neptuno, Tresguerras, Querétaro, 1797; disponible en [<http://wikimapia.org/15884872/es/Fuente-de-Neptuno#/photo/3623110>].

ya la dedicación del teatro a Dionisio, dios patrono del teatro y de la tragedia. Estos elementos verticales están coronados por capiteles seudojónicos cuyos roleos son círculos concéntricos que se hacen eco de los utilizados en las placas. Las pilastras jónicas sostienen el entablamento superior, consistente en una insólita cinta con lazos que remplazan a la balaustrada tradicional. Sobre ella corre otra cornisa, con un jarrón central y sendas esferas sobre los ejes de las pilastras que aligeran la visual del edificio, al igual lo hacen las figuras de los extremos (figura 9).

La ornamentación de la fachada se desarrolla en dos escenarios. El que da cuenta de la función propia del coliseo edificado para las representaciones artísticas, y el que utilizó Tresguerras para hablar de los acontecimientos que marcaron la época y su postura personal ante ellos. En el primero están los



Figura 6. Proyecto para el altar, Francisco Eduardo Tresguerras; dibujo en Francisco de la Maza, "Dibujos y proyectos de Tresguerras", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 18, México, IIEUNAM, 1950, pp. 27-33, lám. 10. Imagen obtenida de Francisco de la Maza, *Obras escogidas*, op. cit., p. 220.

símbolos de la comedia y de la música, además de las hojas de parra colocadas en las enjutas que riman con las de las pilastras superiores. Son franca evocación del dios griego Dionisio, también conocido como Baco, cuya misión divina era mezclar la música del *aúlos*, o flauta doble, para dar final al cuidado y a la preocupación.

En el otro ámbito están las esculturas águilas sobre la cornisa superior, que son verdaderos emblemas alusivos al conflicto bélico que separó a nuestro país de la Madre Patria y lo independizó. La del lado diestro es enigmática y plurisemántica, pues si bien es un águila muerta (figura 10), vista



Figura 7. Proyecto para portada de capilla, Tresguerras; dibujo en Francisco de la Maza, "Dibujos y proyectos de Tresguerras", *op. cit.*, lám. 9. Imagen obtenida de Francisco de la Maza, *Obras escogidas, op. cit.*, p. 220.



Figura 9. Símbolos dionisiacos: las hojas de parra, la comedia y la música. Fotografía de Hugo Cuéllar, noviembre de 2014.



Figura 10. Águila herida. Símbolo de la guerra, la oración y la muerte. Fotografía de Hugo Cuéllar, 2013.



Figura 8. En el remate se aprecia el tratamiento geométrico de los roleos. Fotografía de Hugo Cuéllar, 2014.



Figura 11. Orgullosa el águila de la Independencia. Fotografía de Hugo Cuéllar, 2013.

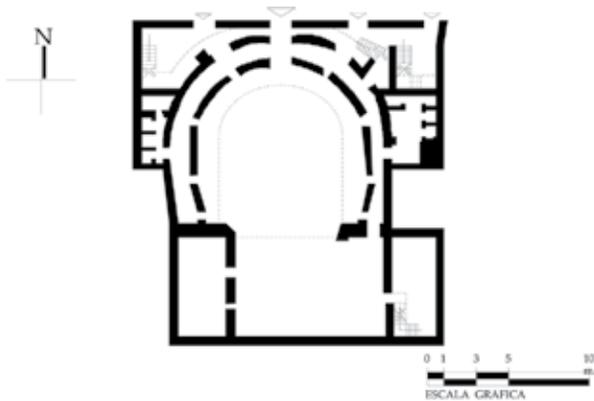


Figura 12. Planta del Teatro Alarcón. Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos del INAH, clave: 240280015110.

de costado, con su cuerpo atravesado por dos espadas cruzadas y saliendo de su pecho la embocadura de un cañón expeliendo flamas, la posición de esos elementos hacen surgir en la imaginación la figura de un orante herido; las llamas son sus manos juntas; una de las espadas su cabeza y la otra le atraviesa la espalda; además, el plumaje del ave evoca una genuflexión. En contraste, la del lado opuesto se yergue triunfante sobre un caído carcaj con flechas y ostenta gloriosa una guirnalda de hermosas flores (figura 11). Se puede presumir que estos elementos iconográficos son producto de la postura política de Tresguerras quien, si bien aplaudió el triunfo de la Independencia, se dolió y censuró el costo de la guerra.

En resumen, podemos decir que la reinterpretación angulosa hecha por Tresguerras de las fachadas barrocas da muestra de su deseo de componer con un vocabulario plástico con base en esquinas rectas y un mínimo de ornamentación figurativa de elocuente valor retórico.

Respecto al interior del edificio (figura 12), su planta muestra el partido rectangular en el que se inscribe la sala de espectáculos con forma de herradura, y el rectángulo del proscenio. Por su parte, la pintura hecha en el siglo XIX que lo muestra en uso, además de que plasma una representación de equilibristas frente a un pleno de espectadores, permite apreciar el gran arco rebajado del proscenio y

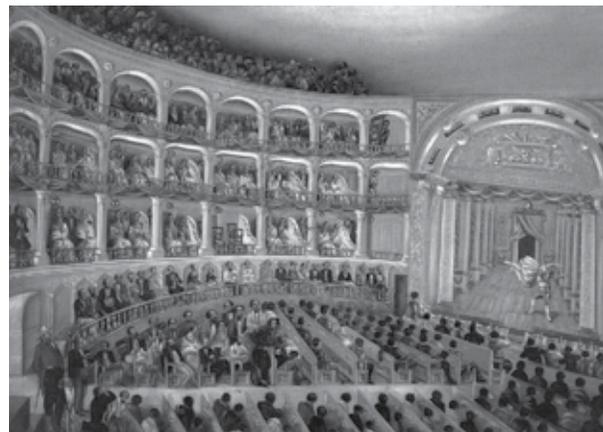


Figura 13. P. Romero, *Vista interior del Teatro de San Luis Potosí*, Óleo sobre tela, siglo XIX, 78.8 x 62.9 cm. Núm. de inventario: 10-398633, Museo Regional Potosino-INAH.

sus ornatos de estuco, así como los espacios para la concurrencia, consistentes en luneta, plateas, tres pisos de palcos y cazuela o galería alta.¹⁸ Llama la atención que en un espacio tan pequeño Tresguerras haya diseñado un teatro con la cantidad de localidades que muestra la pintura (figura 13).

Hacemos notar que del lado oriente del imahfronte existe una sección angosta con una entrada pequeña que, como se ve en el plano de la planta dibujado recientemente, comunica con las escaleras a las tribunas superiores. Quizá cuando la fábrica funcionaba como teatro era el acceso para los actores y para la tramoya, y se colige que Tresguerras no quiso incluirlo en la fachada por razones estéticas y prácticas (figura 12).

La bóveda casi plana que cubría al coliseo, se derrumbó tras el incendio ocurrido en 1900. Por ello no podemos conocer la técnica que utilizó el celayense. Se dice que, para aligerarla, la hizo a base de platitos. La cubierta se repuso al poco tiempo; con ello la sala sirvió a la población durante un total de 67 años, al cabo de los cuales, y precisamente por sus estrechas condiciones, la carencia de un espacio social para los asistentes, lo reducido de los camerinos y lo insuficiente de las bodegas para la tramoya,

¹⁸ Francisco de la Maza, *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, IIE-UNAM, 1969. pp. 30-31.

hizo que en 1894 su función como sala de espectáculos para los potosinos se pasara al teatro de la Paz.

El Teatro Alarcón siguió en manos del gobierno hasta 1909, después lo cedió a Octavio B. Cabrera. Tres años después lo compró Pedro Barrenechia, y en 1931 se le adjudicó a Ignacia Barrenechia. Después de cuatro años, en 1935 lo adquirió Ángel Díaz de León, y a los tres años fue comprado por Alberto Díaz de León Bocanegra, quien en 1943 lo vendió a la Sección 5 del Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y similares de la República Mexicana.¹⁹ El edificio quedó enlistado y ubicado en el Perímetro A en la Declaratoria de Zona de Monumentos Históricos de la Ciudad de San Luis Potosí, emitida el 19 de diciembre de 1990.

Conclusión

El coliseo construido por Francisco Eduardo Tresguerras en San Luis Potosí tiene valor histórico por haber sido el primero del México republicano, y quizá el único que conserva las características espaciales de los coliseos en nuestro país. Si bien el de Puebla (después llamado Teatro Principal) fue edificado entre 1742 y 1761, quedó reducido a escombros por el incendio de 1902 y, aunque fue reconstruido entre 1937 y 1940, no sabemos qué tanto se pudo rescatar de la estructura interior, ya que los conceptos y los materiales arquitectónicos habían cambiado.²⁰ Otra manifestación de la importancia histórica del coliseo/Teatro Alarcón son las múlti-

ples presentaciones de artistas locales y nacionales de reconocido nivel artístico que tuvieron lugar en su escenario, como lo narra Rafael Montejano y Aguiñaga.²¹ Fue además un sitio de reunión e intercambio social y cultural de la población durante casi siete décadas.

En el Teatro Alarcón se observó que tanto su forma y ornamentación externa como la estructura de su interior son producto del pensamiento ecléctico de principios del siglo XIX. Es un testimonio de que continuaba vigente la tradición clasicista que, siguiendo el gusto “a la griega”, dio lugar a esa variante del “canon”. Podemos decir que el eclecticismo tresguerriano en San Luis Potosí fue el siguiente eslabón artístico después del adoptado por Felipe Cleere, arquitecto y tesorero real, quien entre 1763 y 1806 engalanó la capital potosina con la Real Caja y el Santuario Guadalupano, obras en las que reunió formas del gótico y del clasicismo con otras del barroco y del rococó, y que introdujo el gusto por un clasicismo cercano al del alto Renacimiento con su portal de la Alhóndiga y la portada de la capilla del edificio de las Recogidas. Veinte años posterior, el vocabulario arquitectónico de Tresguerras en el Coliseo potosino, según la opinión de Israel Katzman, además de ser de un “eclecticismo integrado” porque “no destaca ningún estilo en especial”, se adelantó al que se usaría 70 años después.²² A esta importancia se aúna el que es un ejemplo meritorio de las aportaciones de los arquitectos que no se sujetaron al implacable veto y estrictas reglas de la Academia, y un testimonio de la inventiva de su autor que, con una formación autodidacta, supo crear edificios singulares dentro del gusto inclinado hacia el clasicismo, dejándonos una muestra valiosa de las expresiones regionales de esta modalidad estética.

²¹ Rafael Montejano y Aguiñaga, *Los teatros en la ciudad de San Luis Potosí*, México, Ponciano Arriaga, 1995.

²² Israel Katzman, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹ Ficha Nacional de Catálogo de Monumento Histórico Inmueble, núm. 240280015110, realizada por J. Caldera G, N. Torres R. y M. Pérez C., CNMH-INAH.

²⁰ Antonio Deana Salmerón, “El teatro Principal”, en *Tramoya*, pp. 84-90. Disponible en [<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4016/2/199336P84.pdf>]; véase Eduardo Gómez Haro, *Historia del Teatro Principal, de Puebla [Antiguo Coliseo o corral de comedias], desde los primeros pasos que se dieron para construirlo hasta su destrucción. Escrita con acopio de curiosos e interesantes datos, tomado del archivo de la ciudad*, Universidad de Harvard, Jesús Franco, 1902 [5a. reed., Puebla, Secretaría de Cultura, 1958].

Dos ilustres neoleoneses en el Paseo de la Reforma en 1894: fray Servando Teresa de Mier y el general Juan Zuazua

Hace 120 años, en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México fueron colocadas las efigies de dos hijos ilustres de Nuevo León: fray Servando Teresa de Mier y el general Juan Zuazua. Ese acto respondió a la invitación nacional del general Porfirio Díaz para enaltecer a dos de los más preclaros hijos de cada estado. Las esculturas pagadas por el gobierno de Nuevo León hoy se mantienen firmes en sus pedestales aunque su historia permanecía un tanto oscura... hasta hoy.

Palabras clave: escultura, Bernardo Reyes, porfirismo, Jesús Fructuoso Contreras, Fundación Artística Mexicana.

En 1887, el periodista Francisco Sosa publicó un escrito donde señalaba que existían en el Paseo de la Reforma pedestales destinados para estatuas y otras obras de arte propias de un lugar de recreo, “al que diariamente concurre la parte más distinguida de la sociedad, y hasta hoy no se ha dictado resolución alguna oficial respecto a las estatuas y piezas artísticas a que se destinarán los pedestales de que hablamos”.¹

Reflexionaba en su escrito que sería oneroso para el Distrito Federal levantar en esos pedestales las obras de ornato para lo cual estaban destinados; tarea que además llevaría muchos años. Su propuesta era que cada estado de la República costeara dos estatuas de tamaño natural donde se representaran a igual número de “personajes dignos de ser honrados con un monumento que perpetúe sus hechos”, añadiendo que por escasos que fueran los anales de algunos estados, cada uno de ellos poseía, con seguridad, a dos de sus hijos más preclaros.

Las estatuas de Paseo de la Reforma

La idea que expuso el periodista Francisco Sosa nació a raíz de la inauguración del monumento a Cuauhtémoc en una de las glorietas de dicho Paseo en ese año,² revelando que

* Centro INAH Nuevo León.

¹ Francisco Sosa, “A la prensa nacional”, en “Expediente formado con motivo de las estatuas que por cuenta del Estado se han de colocar en el paseo de la Reforma en la capital de la República”, Archivo General del Estado de Nuevo León (AGENL), Juntas patrióticas, 1875-1889, caja 3.

² Fue inaugurada el 21 de agosto de 1887. Salvador Novo, *Los paseos de la ciudad de México*, México, FCE, 1974, p. 41.

México no olvidaba a sus héroes y que había, además, “artistas capaces de producir obras dignas de cualquier pueblo culto”.³

Estos dos elementos fueron los ejes de su propuesta: representar en la primera ciudad de la República a dos personajes sobresalientes de “todas y cada una de las entidades federativas” e impulsar el arte mexicano.⁴

Proponía, además, que tres condiciones deberían seguirse para la erección de las estatuas: 1) que la honra sólo sería dada a personajes ya fallecidos;⁵ 2) que las estatuas fuesen de tamaño natural en bronce o mármol, y 3) que los proyectos fuesen aprobados por un jurado nombrado por la Secretaría de Fomento para asegurar la calidad de las obras.⁶ La iniciativa de Francisco Sosa fue publicada en las columnas del periódico *El Partido Liberal*.⁷ El artículo resultó un éxito y otros periódicos del país lo reprodujeron; en seguida, el Ejecutivo de la Unión tuvo a bien manifestarse a favor de dicha iniciativa a través de una circular que envió a todos los estados.

Cree el Presidente de la República que la realización del pensamiento iniciado por el señor Sosa, no sólo servirá para dar poderoso impulso al arte escultórico en México, sino que contribuirá muy eficazmente a fomentar en los ciudadanos noble estímulo para hacerse acreedores en el porvenir a la honra que se discierne, levantándoles estatuas a los que por sus virtudes cívicas, por su ciencia o por sus obras, merecen que su memoria sea perpetuada en un monumento artístico.⁸

³ Francisco Sosa, *op. cit.*

⁴ *Idem.*

⁵ ¿Quién iba a imaginar que años después de la muerte de Francisco Sosa sería representada su figura en bronce para ser colocada en el Paseo de la Reforma!

⁶ Francisco Sosa, *op. cit.*

⁷ Francisco Sosa, *Las estatuas de la Reforma*, t. I, México, 1974, Colección Metropolitana, 30, p. 11; Salvador Novo, *op. cit.*, p. 43.

⁸ México, 1 de octubre de 1887. “Expediente formado...”, *op. cit.*

El 18 de octubre de ese año, el gobierno de Nuevo León (siendo el general Lázaro Garza Ayala recién electo gobernador del estado) manifestó que contribuiría gustosamente a la proposición del gobierno federal. Sin embargo, un año y dos meses después, todavía no se formalizaba trabajo alguno, motivo por el cual la Secretaría de Fomento de la ciudad de México envió un segundo oficio fechado el 5 de enero de 1889, donde avisaba al gobierno de Nuevo León que el gobierno del Distrito Federal inauguraría las dos primeras estatuas que le correspondían un mes más tarde;⁹ invitando al gobierno de Nuevo León hiciera efectiva su promesa de levantar dos monumentos “destinados a perpetuar la memoria de los hombres que se consagraron al servicio de la patria” y fomentar, a la vez, “el arte que tanto estímulo y protección ha menester”.¹⁰ Tampoco tuvo efecto la exhortación de 1889, tal vez porque el gobernador Garza Ayala terminaba su gestión en octubre de ese año.¹¹

Para el 2 de abril de 1899 ya se habían inaugurado en el Paseo de la Reforma 34 estatuas.¹² Ello dio lugar a una obra conteniendo las biografías de esos 34 próceres mexicanos escritas por el mismo Francisco Sosa en 1900;¹³ entre ellas, las estatuas dona-

⁹ México, 5 de enero de 1889; “Expediente formado...”, *op. cit.* Las esculturas inauguradas fueron la del general Leandro Valle y la del licenciado Ignacio Ramírez; Salvador Novo, *op. cit.*, p. 44; José María Marroquí, *La ciudad de México*, t. III, México, Tip. y Lit. La Europea, 1903, pp. 642-655; *apud* Ernesto de la Torre Villar (comp.), *Lecturas históricas mexicanas*, t. II, México, UNAM, 1994, p. 351.

¹⁰ México, 5 de enero de 1889. “Expediente formado...”, *op. cit.*

¹¹ *Los gobernantes de Nuevo León. Historia (1579-1989)*, México, J. R. Forson y Cía., 1990, p. 148.

¹² Francisco Sosa, *Las estatuas...*, *op. cit.*, p. 17.

¹³ La primera edición fue en francés para remitirla a la Exposición de París como una aportación histórico-literaria de México. Una segunda edición apareció en castellano el mismo año. La tercera (que es la que se consultó) apareció en 1974. Existe otra publicación que aborda las biografías de los personajes representados en Paseo de la Reforma: *Los patriotas del Paseo de la Reforma*, México, Litográfica Machado.



Figura 1. Busto de fray Servando Teresa de Mier. Juan de Dios Arias y Enrique de Olavaría y Ferrari, *México a través de los siglos*, t. 4, *México independiente*, dir. de Vicente Riva Palacio, México, 1955, p. 176.



Figura 2. Busto del general Juan Zuazua. Juan de Dios Arias y Enrique de Olavaría y Ferrari, *México a través de los siglos*, t. 5, *México independiente*, dir. de Vicente Riva Palacio, México, 1955, p. 399.

das por el estado de Nuevo León.¹⁴ Pero, ¿quiénes fueron los dos personajes elegidos por el gobierno neoleonés para ser distinguidos en dicho Paseo?

Distinción a dos ilustres neoleoneses

Hasta 1893 el gobernador de Nuevo León, general Bernardo Reyes, retomó el asunto de las estatuas que representarían a dos de los más ilustres hijos que había dado Nuevo León a la patria para ser colocadas en el Paseo de la Reforma. La manera en que se eligieron a los dos insignes personajes neoleoneses es cuestión que se ignora.

El primer dato que señala la reactivación del tema de las esculturas proviene precisamente de una carta del general Bernardo Reyes, fechada el

¹⁴ Francisco Sosa, *Las estatuas...*, *op. cit.*, pp. 127-133; y t. II, pp. 7-17.

25 de mayo de 1893, en respuesta a otra que había recibido de los representantes de la Fundación Artística Mexicana, señores Gutiérrez Cortina y Juan Nublán, del 16 de mayo.¹⁵ En dicha misiva el general Reyes solicitaba a los dueños de la Fundación se encargaran de ejecutar las estatuas de los personajes que habrían de figurar en los pedestales del Paseo de la Reforma, a saber: Fray Servando Teresa de Mier (Monterrey, 1763-1827) y el general Juan Zuazua (Lampazos, 1821-1860), añadiendo que las imágenes de ambos próceres podían ser tomadas de las existentes en la obra *México a través de los Siglos*, tomos 4 y 5, páginas 169 y 384, respectivamente (figuras 1 y 2).¹⁶

¹⁵ Monterrey, 25 de mayo de 1893. "Expediente formado...", *op. cit.* Fundación Artística Mexicana tenía su domicilio en la ciudad de México.

¹⁶ *Idem.* La obra *México a través de los Siglos* apareció publicada

Las imágenes de los dos ilustres neoleonese

Las imágenes de fray Servando y del general Zuazua contenidas en *México a través de los siglos* no fueron suficientes para el general Bernardo Reyes, por lo que agregó en su carta descripciones de ambas personalidades con el objetivo de que los fundidores se formaran una mejor idea de lo que deseaba.

Respecto al padre Mier, apuntaba que sus biógrafos no daban idea de la complejidad de aquel hombre; consideraba de manera personal que en virtud de su vida agitada tanto en Europa como en América, “probablemente se hallaría un tanto destruido”, a pesar de las voces que decían que era una persona vigorosa,¹⁷ y era esta última impresión la que quería transmitir en la faz de aquel hombre. El general Reyes deseaba que sus rostros tuvieran la impronta de sus caracteres, que su personalidad combativa se reflejara en sus respectivas efigies. Esto es más palpable en la descripción que procura hacerles llegar del general Juan Zuazua, apegándose a lo que un biógrafo decía de aquel personaje:

El señor Zuazua tenía un aspecto marcial. Su estatura era proporcionalmente elevada, su mirada chispeante; su frente espaciosa y un poco echada hacia atrás. La gravedad de su continente; la circunspección y dignidad de sus maneras; el garbo y gentileza con que manejaba el más brioso corcel; el arrojo con que en ocasiones oportunas se precipitaba en lo más recio de la refriega, y debido al cual se hizo temible hasta de los salvajes; todas esas condiciones, con la firmeza de un carácter, concurrían a que sus compañeros de armas lo respetasen y le guardaran adhesión y fidelidad

por primera vez en 1884. Las imágenes que se presentan se tomaron de Juan de Dios Arias y Enrique de Olavaría y Ferrari, *México a través de los siglos*, tt. 4 y 5, *México independiente*, dir. de Vicente Riva Palacio, México, 1955, pp. 176 y 399, respectivamente.

¹⁷ *Idem.*

siempre. La confianza en él era ilimitada; todos sabían no solo que jamás esquivaba el peligro, sino que siempre triunfaba. Era uno de los capitanes que recuerdan la célebre frase del general La Rochejaquelein al arrojarse en lo más rudo de la pelea: “No quiero ser más que un húsar para tener el placer de batirme”.¹⁸

En realidad, la frase era: “¡Amigos, si avanzo, seguidme; si retrocedo, matadme; si muero, vengadme!”, lo que no deja de definir el temperamento del militar nacido en Lampazos, y que era lo que el general Bernardo Reyes quería proyectar a los artistas de Fundación Artística Mexicana.

Cabe acotar que el general Reyes no sólo buscó definir la personalidad de cada uno de ellos, sino que además buscó impregnar en sus imágenes la de sus momentos más activos y fuertes; llegó incluso a puntualizar aspectos estéticos de ambas figuras. En primer lugar, deseaba que fray Servando Teresa de Mier llevara “la vestidura talar”, que sin duda favorecería los “intentos del artista para darle una forma estética”.¹⁹

Con la figura del general lampacense fue más minucioso, ya que el general Zuazua fue un hombre valiente que supo batirse en combate, “yo quisiera —apunta el general Reyes— que se le representase con blusa y espada al cinto, pantalón de montar y bota fuerte, llevando la cabeza descubierta”; añadía que el retrato que aparecía en *México a través de los siglos* lo mostraba con el cabello “muy bien alisado”, pero el general Reyes consideraba que era mejor, “a juicio del artista, desordenarle un tanto la cabellera”.²⁰

Ciertamente, el retrato del general Zuazua, e incluso el del padre Mier, aparecidos en *México a través de los Siglos*, se muestran pasivos, sin manifestar lo que líneas más arriba el general Reyes describía.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

Si ambos personajes nacidos en Nuevo León iban a inmortalizarse en el Paseo de la Reforma, sería con posturas gallardas y rostros de gran carácter.

Cabe apuntar que el gobierno del estado de Nuevo León ordenó sacar una fotografía del cuadro al óleo que representaba al general Zuazua, “y que se halla hoy en Lampazos en poder de la familia del finado”, para que fuese entregada al artista que fundiría la estatua correspondiente.²¹ Ese mismo óleo había servido para sacar la reproducción que se encontraba en *México a través de los Siglos*; en su momento, el gobierno neoleonés había entregado una fotografía al editor para la obra mencionada. Queda por añadir que el retrato del mencionado óleo se hizo “cuando aún era joven el general”.²²

Finalmente, solicitaba que al pie de cada una de las estatuas fuese inscrito el nombre del personaje que representaba, esperando que a la brevedad le fueran enviados los diseños de fray Servando y del general Zuazua.

El 12 de junio el general Bernardo Reyes recibió respuesta de la Fundición Artística Mexicana, la misiva iba acompañada de “los croquis de las estatuas de fray Servando Teresa de Mier y del general Juan Zuazua” para que el gobernador se formara una idea del proyecto e indicara cambios si fuesen necesarios; expresaba que ciertamente no era posible en esos dibujos apreciar todos los detalles que debían contener las estatuas, y “que para calificar bien éstas, sería conveniente nombrar o encargar a alguna persona para que vea los bocetos”.²³

Al general Reyes le parecieron adecuados los diseños, aunque no estaba del todo convencido que el brazo izquierdo del general Zuazua estuviese pegado al cuerpo; en esa misiva del 17 de junio dejaba comisionado para el seguimiento de las obras en

México a su “apreciable amigo y compañero” general Juan Guerra²⁴ (figuras 3 y 4).

El costo de las obras

Respecto al precio de las esculturas, fue acuerdo inicial que se pagaran por ambas la cantidad de 6 000 pesos, en abonos de 500 pesos mensuales a partir de la firma del contrato; en éste, el general Reyes estaba considerado como agente del negocio y por lo tanto le tocaba por derecho el 5%, pero solicitó se modificasen dos cosas: 1) que la cantidad que le correspondía se le rebajase al estado de Nuevo León del valor total, quedando por pagarse 5 700 pesos, “y si algo más pudiese rebajarse, lo estimaría”, y 2) solicitaba que le permitieran pagar el total a la entrega de las mismas.²⁵

Los representantes de Fundición Artística Mexicana, señores Gutiérrez Cortina y Felipe Berriozábal, respondieron al general Reyes que no era su costumbre aceptar pagos al término de las obras; sin embargo, en su caso harían una excepción, aceptando las condiciones que solicitaba, “por tratarse del Estado que usted tan dignamente rige”.²⁶

La fundición de las obras

A principios de julio de 1893, las esculturas ya se estaban trabajando. El artista encargado de las obras fue Jesús Fructuoso Contreras.²⁷ Mientras estaban

²⁴ Monterrey, 17 de junio de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

²⁵ Monterrey, 25 de mayo de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

²⁶ México, 12 de junio de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

²⁷ Jesús Fructuoso Contreras nació en Aguascalientes el 20 de enero de 1866; desde joven desarrolló habilidades para el dibujo, fue discípulo del escultor Miguel Noreña; a los 17 años fue becado por el gobierno mexicano para estudiar en París. A su regreso realizó, con su maestro Noreña, la estatua de Cuauhtémoc que se encuentra en Paseo de la Reforma; estableció la Fundición Artística Mexicana, de donde salieron 20 estatuas de bronce que ornan el mismo Paseo.

²¹ “La estatua del general Zuazua”, en *La Voz de Nuevo León*, Monterrey, sábado 26 de mayo de 1894.

²² 17 de agosto de 1793. “Expediente formado...”, *op. cit.*

²³ México, 12 de junio de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*



Figura 3. Boceto de fray Servando Teresa de Mier, "Expediente formado con motivo de las estatuas que por cuenta del Estado se han de colocar en el paseo de la Reforma en la capital de la República", AGN, Juntas patrióticas, 1875-1889, caja 3.



Figura 4. Boceto del general Juan Zuazua. "Expediente formado con motivo de las estatuas que por cuenta del Estado se han de colocar en el paseo de la Reforma en la capital de la República", AGN, Juntas patrióticas, 1875-1889, caja 3.

en el proceso de elaboración, el comisionado general Juan Guerra tuvo oportunidad de acudir en varias ocasiones a la fundición y observar el avance de las mismas; escribía al general Reyes que sería conveniente sacar fotografías para que se formara una idea de las obras;²⁸ el general Reyes estuvo de acuerdo.

Cuando las estatuas de fray Servando y del general Zuazua estuvieron modeladas en barro, el 17 de agosto, el comisionado general Juan Guerra escribió avisando del envío de las fotografías para que fuesen examinadas. Agregó que las esculturas ten-

²⁸ México, 2 de julio de 1893. "Expediente formado...", *op. cit.*

drían 1.85 m de altura, 10 cm más que las existentes en Paseo de la Reforma.²⁹

El comisionado —general Juan Guerra— comentaba al general Reyes que el modelo del general Zuazua tenía "buen parecido", aunque en la fotografía se viera algo "carirredondo", pero era defecto de la imagen fotográfica;³⁰ añadía que el traje y

²⁹ El general Reyes quería que tuvieran dos metros de altura, pero el Ministerio de Fomento deseaba mantener una homogeneidad en las esculturas con una altura de 1.75 m; se hizo una concesión al escultor y director de la Fundición Artística Mexicana para que las estatuas de Nuevo León tuvieran 10 cm más. México, 17 de agosto de 1893. "Expediente formado...", *op. cit.*

³⁰ *Idem.*



Figura 5. Giordano Bruno, en Campo de Fiori, Roma, Ettore Ferrari, 1887; [www.panoramio.com/photo/88420853].



Figura 6. Fray Servando Teresa de Mier. José Fructuoso Contreras, 1893. "Expediente formado con motivo de las estatuas que por cuenta del Estado se han de colocar en el paseo de la Reforma en la capital de la República", AGN, Juntas patrióticas, 1875-1889, caja 3.

actitud del personaje le parecía adecuado; por otro lado, apuntaba que la figura del padre Mier estaba mejor, "por prestarse más el traje a la convención de las líneas; este está tomado del original, porque el escultor Contreras fue personalmente a la iglesia de Santo Domingo de esta ciudad (de México) y obtuvo que le permitieran tomar el modelo";³¹ además, consultó a la orden dominica si no había problema en representar a fray Servando con el cabello largo, por aparecer así en su retrato.

Respecto al arreglo de su rostro, el comisionado general Juan Guerra apuntaba que era "imaginario

³¹ *Idem.*

porque el referido retrato está de perfil y por lo mismo poco puede suministrar para su fisonomía de frente; pero su actitud y su fisonomía demuestra al hombre pensador y de carácter enérgico".³² Un dato interesante que proporciona respecto a esta obra y que lo comentó en confianza al general Reyes, es que la obra era "casi copiada de la famosa estatua de Giordano Bruno, notable aún en Roma".³³ ¡Interesante comentario del general Guerra!, toda vez que esa escultura había sido fundida y colocada en el

³² *Idem.*

³³ México, 5 de septiembre de 1893. "Expediente formado...", *op. cit.*

campo de Fiori en 1887,³⁴ y la escultura de fray Servando se estaba preparando hacia 1893, seis años después (figuras 5 y 6).

Ahora bien, respecto a la semejanza entre ambas esculturas, el general Guerra no se equivocaba del todo; hay posturas en la figura que denotan el parecido: la cabeza ligeramente inclinada al frente, los brazos caídos cruzando las manos, mientras una de ellas sostiene un libro y, finalmente, la pierna derecha avanzando un paso.

Dos cosas llaman la atención: 1) que los artistas nacionales se encontraban al tanto de los trabajos de sus colegas europeos, y 2) que la cultura general de un militar como Guerra era vasta, al punto de estar informado de las nuevas creaciones artísticas en el Viejo Mundo.

Para cumplir debidamente con el encargo de cuidar el parecido de las estatuas con los personajes, el general Juan Guerra llevó la fotografía de la obra del general Zuazua al licenciado Emeterio de la Garza y al general Mariano Escobedo, pues conocieron personalmente al general Zuazua; ambos personajes coincidieron en el parecido de la obra con el general Zuazua.³⁵

Para la escultura del general Zuazua se utilizó un modelo natural, que el mismo general Guerra conoció mientras modeló primero al desnudo y luego vestido: “un hombre bien formado y acostumbrado a postura, por tener más de 10 años de práctica en este oficio en la Academia. Con respecto a la amplitud de las botas también es copia del natural, porque, le repito, el modelo fue vestido al efecto y se compraron botas expresamente”.³⁶

Interesante la labor de los artistas, donde incluso la elección de la blusa (camisa) y la corbata buscó reflejar una estética sin sacrificio de la verdad,

³⁴ El escultor fue Ettore Ferrari, [www.panoramio.com/photo/88420853]; consultado el 11 de noviembre de 2013.

³⁵ México, 17 de agosto de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

³⁶ México, 5 de septiembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

“porque en aquél tiempo los oficiales portábamos el cinturón de la espada por encima de la blusa, aunque ésta por lo general iba por dentro del pantalón y la corbata indistintamente por dentro o por fuera del cuello de la blusa”,³⁷ prefiriéndose en este caso dejarla por fuera, como se hizo con el cinturón de la espada, porque de otra manera daría el aspecto de un hombre “en camisa”.

No obstante los detalles y el cuidado puesto en ambas figuras, el general Reyes seguía manifestando cierta preocupación por la escultura del general Zuazua; ante esta inquietud, el general Guerra incluso le señaló que el presidente Porfirio Díaz, el general Berriozábal, el general Loera y el coronel Luis de la Rosa, “todos lo encuentran bien, y hasta han opinado que se tomara un modelo pequeño de un pie de alto para estatuas en bronce, así se ha hecho y la verdad es que están muy bonitos, estas pequeñas estatuas las venderá la fundición por su cuenta”.³⁸

El general Guerra admite que, efectivamente, no se había dado cuenta de un defecto que el general Reyes le hizo notar (lamentablemente no aclara cuál es); “pero este defecto y el de la mayor edad que el general representa en su cara ya se están corrigiendo”.³⁹

Acaso los defectos que señaló el general Reyes eran algunos que tenían que ver con las prendas que tendría el general Zuazua; la corbata le parecía demasiado grande y consideraba que debía ir dentro del vestido; a ello contestaría el general Guerra que era posible reducir el tamaño de la corbata, pero juzgaba conveniente que debía conservarse fuera del vestido, “por ser más estética en esta forma sin por esto falsear la verdad”.⁴⁰

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ México, 20 de septiembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

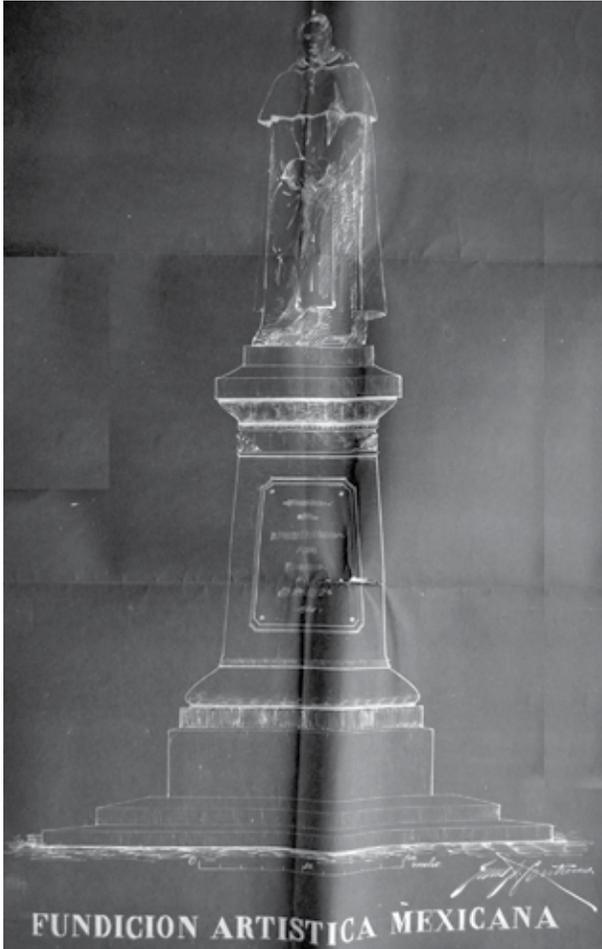


Figura 7. Fray Servando Teresa de Mier, Fundición Artística Mexicana. "Expediente formado con motivo de las estatuas que por cuenta del Estado se han de colocar en el paseo de la Reforma en la capital de la República", AGN, Juntas patrióticas, 1875-1889, caja 3.

El grabado de los nombres

Era tan puntual el cumplimiento del general Juan Guerra que hasta en el detalle de los nombres quiso consultar pareceres; apuntaba que el espacio para la inscripción era de 28 pulgadas de largo, y sentía que el nombre del padre Mier era demasiado largo para caber, aunque reflexionaba que si se elegía escribirlo en dos líneas iría en detrimento del tamaño de las letras; al final, el nombre fue inscrito en una sola línea.

No era petulancia la presencia de sus nombres, pues como discurría el comisionado general Juan Guerra: "no solo con el transcurso del tiempo sino



Figura 8. Jesús Fructuoso Contreras, fundidor artístico. Internet.

de la actualidad, nadie sabe qué personajes representan las estatuas que se han colocado",⁴¹ no logrando cumplir el objetivo de dar a conocer a los hombres prominentes de la nación. Una vez más acertaba el general Guerra; hace poco más de 10 años en la ciudad de México se levantó un registro de los personajes representados en el Paseo de la Reforma, y resultó tarea complicada averiguar sus nombres, toda vez que no existía una lista ordenada que los clasificara y no poseían su nombre inscrito en la misma estatua, permaneciendo incluso algunos como desconocidos.

Y mientras tanto, en Monterrey...

La carta del 5 de septiembre de 1893 —enviada por el general Guerra al general Bernardo Reyes— informando de los avances de las obras finalizó con un comentario sobre la situación política en el norte del país, lo que permite conocer el por qué se

⁴¹ México, 2 de julio de 1893. "Expediente formado...", *op. cit.*



Figura 9. Fray Servando Teresa de Mier. AGENI, *Periódico Oficial*, 2 de octubre de 1984.



Figura 10. General Juan Zuazua. AGENI, *Periódico Oficial*, 2 de octubre de 1984.

encontraba como gobernador interino el licenciado Carlos Berardi.

Supongo que la presente lo encontrará en Monterrey de seguro, de su expedición a los pueblos del norte del Estado de Coahuila y por lo que aquí se sabe, logró usted establecer la tranquilidad pública que se había alterado con motivo de las próximas elecciones en aquél Estado; lo felicito por tan plausible acontecimiento.⁴²

El general Reyes no estaría tan pronto en Monterrey como imaginaba su amigo el general

⁴² México, 5 de septiembre de 1893. "Expediente formado...", *op. cit.*

Guerra; hacia el 22 de septiembre todavía se encontraba en Coahuila,⁴³ pues no obstante que el general Reyes estaba a cargo únicamente de las fuerzas federales, también se encargó del reordenamiento político del estado coahuilense.⁴⁴ El general Guerra escribía de nuevo el 29 de ese mes,

⁴³ El levantamiento armado de agosto de 1893 de la familia Carranza en Cuatro Ciénegas y Ocampo, mismo que cobró mayor fuerza en el distrito de Río Grande, fue aplacado por el jefe de la zona militar, el general Reyes, quien fue destinado al estado de Coahuila con refuerzos federales para apaciguar el levantamiento; Romana Falcón, "La desaparición de jefes políticos en Coahuila. Una paradoja porfirista", p. 439; disponible en [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/88RT5MQA6HRYG6PFXJJQ8B5NUH4GVS.pdf]; consultado el 18 de diciembre de 2013.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 440.



Figura 11. Escultura en bronce de fray Servando Teresa de Mier en Paseo de la Reforma. Fotografía de Enrique Tovar.



Figura 12. Escultura en bronce del general Juan Zuazua en Paseo de la Reforma. Fotografía de Enrique Tovar.

apuntando haber recibido la candidatura que presentaba el general Reyes para “la renovación de los tres poderes en ese Estado en las próximas elecciones”.⁴⁵

Mientras el general Reyes estuvo comisionado en Coahuila, existió una gubernatura interina en Nuevo León a cargo de Carlos Berardi, quien el 10 de octubre de ese año informó a la población que el Congreso constitucional del estado decretaba la colocación de las estatuas de los neoleoneses fray Servando Teresa de Mier y general Juan Zuazua “en los pedestales que el Ejecutivo de la Unión ha puesto a disposición del Estado en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México”.⁴⁶

⁴⁵ México, 29 de septiembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

⁴⁶ “Decreto”, en *Periódico Oficial del Gobierno del Estado libre y*

Un sitio en Paseo de la Reforma

Hacia el 15 de noviembre se había prometido la entrega de ambas esculturas,⁴⁷ por lo que el 10 de ese mes el gobernador interino Carlos Berardi solicitó al secretario de Estado y al Despacho de Comunicaciones y Obras Públicas le señalaran al general Juan Guerra, comisionado para tal negocio, la designación de los pedestales “que han de servir para la colocación de las estatuas”;⁴⁸ pero las estatuas no se concluirían en la fecha prometida; demorarían

soberano de Nuevo León, t. XXVIII, núm. 41, Monterrey, 10 de octubre de 1893, p. 2, y 11 de octubre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.* La gubernatura interina de Carlos Berardi terminaría en diciembre.

⁴⁷ México, 7 de noviembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

⁴⁸ Monterrey, 10 de noviembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

algo más de lo previsto, “según informes del artista a cuyo cargo fue encomendado este trabajo”;⁴⁹ no obstante, los lugares donde se colocarían ya estaban designados desde el mes de septiembre.

El lugar que tocará a las estatuas de Nuevo León serán las dos esquinas noroeste y suroeste de la calzada de la Reforma y la glorieta donde está la estatua de Colón, lo digo porque del orden que llevan, estas esquinas están ahora libres y tengo entendido que no hay por terminarse otras que pudieran ocupar los lugares de que vengo hablando; esto es una fortuna porque estas esquinas y las otras dos que están enfrente, son las mejores y allí lucirán más las estatuas de nuestro Estado.⁵⁰

Una observación le hizo el general Guerra al general Bernardo Reyes (quien en noviembre de 1893 se encontraba todavía en Saltillo): que el presidente de la República había suspendido las fiestas que se tenía por costumbre celebrar cuando se inauguraba una escultura, toda vez que al elegirse como descubrimiento de algunas de ellas una fecha de fiesta nacional, sólo acudían la comisión del gobierno del estado respectivo y el comisionado de la Secretaría; sin embargo, el general Guerra hacía hincapié que si era deseo del general Reyes se hiciera una fiesta, nombrara un par de oradores.⁵¹

El general Bernardo Reyes regresó a Nuevo León en diciembre; por esos días se habían terminado las estatuas, y el día 21 depositaron al Banco Nacional los

5 700 pesos por la entrega de las mismas.⁵² Eso no sería todo; el año cerraría con una nueva propuesta.

Un proyecto para Nuevo León

El 16 de diciembre el artista Jesús Fructuoso Contreras envió al gobernador general Bernardo Reyes un proyecto para levantar un monumento a fray Servando Teresa de Mier en el estado de Nuevo León con las siguientes características: la estatua sería de bronce, el pedestal de piedra roja de San Luis, con placas de mármol e incrustaciones de bronce, a un costo de 2 200 pesos, agregando que igual podía hacerse con la del general Zuazua. El motivo del abaratamiento de las posibles obras era porque ya tenían los modelos de las estatuas. Anexó a su carta el proyecto del monumento,⁵³ y aunque no dejó de ser interesante, nunca se llevó a cabo (figuras 7 y 8).

La inauguración de las estatuas

Al tenerse por terminadas y recibidas las esculturas de fray Servando y del general Zuazua, se designó el 5 de febrero de 1894 para su inauguración en la calzada de la Reforma. Sin embargo, la fecha fue aplazada en virtud del cambio que se haría de los pedestales por no tener las dimensiones convenientes.⁵⁴ La nueva fecha para inaugurarlas sería el 5 de mayo de ese año;⁵⁵ pero tampoco tuvo lugar la inauguración. No faltó un periódico capitalino que atribuyera tales cancelaciones “al poco parecido de la estatua que representa al general Zuazua con la personalidad de aquél jefe neoleonés”; la culpa, argumentaba dicho diario, la tenía la Comisión nom-

⁴⁹ México, 17 de noviembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

⁵⁰ México, 29 de septiembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

⁵¹ México, 17 de noviembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.* Es de notar que no obstante ya existía un gobernador interino en Nuevo León, el general Juan Guerra escribió sus cartas al general Bernardo Reyes y no al gobernador interino Carlos Berardi.

⁵² Monterrey, 21 de diciembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

⁵³ México, 16 de diciembre de 1893. “Expediente formado...”, *op. cit.*

⁵⁴ México, 30 de enero de 1894. “Expediente formado...”, *op. cit.*

⁵⁵ México, abril 28 de 1894. “Expediente formado...”, *op. cit.*

brada por el gobierno de Nuevo León de los escasos datos que dieron sobre el personaje;⁵⁶ pero como ya se apuntó, se dieron los suficientes. El 29 de junio, el comisionado general Juan E. Guerra renunció a la comisión por enfermedad, siendo nombrado en su lugar el licenciado Narciso Dávila.⁵⁷

Finalmente, el presidente de la República, general Porfirio Díaz, dispuso que las esculturas del padre Mier y del general Zuazua fueran inauguradas el 15 de septiembre de 1894. En ese día, el presidente fue acompañado por una comisión del ayuntamiento de la ciudad de México y por el senador Narciso Dávila, en representación del estado de Nuevo León,⁵⁸ quien agradecía la invitación que el Ejecutivo federal había hecho a los estados de la República para colocar sobre Paseo de la Reforma,

[...] dos estatuas de sus esclarecidos hijos, con el fin laudable de perpetuar la memoria de los beneméri-

tos mexicanos que con el sacrificio de la vida, con sus trabajos, virtudes y talentos dieron existencia a la Patria y la encaminaron a su engrandecimiento; el de Nuevo León, aceptando tan patriótica idea, eligió las de Fray Servando Teresa de Mier y General Juan Zuazua.⁵⁹

El *Periódico Oficial* del 2 de octubre de 1894 publicó los fotograbados de fray Servando Teresa de Mier y del general Juan Zuazua, previos a su colocación en los pedestales que les correspondían en el Paseo de la Reforma (figuras 9 y 10). Al tiempo que se publicaban los fotograbados, *El Siglo XIX* publicaba una edición extraordinaria dedicada al gobierno de Nuevo León, toda vez que el editor-propietario consideró que era su deber contribuir “como mexicano, a perpetuar la memoria de los ilustres neoleonenses que se consagraron al bien de la Patria”.⁶⁰



⁵⁶ “La estatua del general Zuazua”, en *La Voz de Nuevo León*, Monterrey, sábado 26 de mayo de 1894, p. 1.

⁵⁷ México, 29 de junio de 1894; y México, 8 de julio de 1894. “Expediente formado...”, *op. cit.*

⁵⁸ “Erección de las Estatuas de los distinguidos nuevoleonenses fray Servando Teresa de Mier y General Juan Zuazua”, en *Periódico Oficial del Gobierno del Estado libre y soberano de Nuevo León*, t. XXIX, núm. 39, Monterrey, 18 de septiembre de 1894, p. 1.

⁵⁹ “Las estatuas del Estado en el Paseo de la Reforma”, en *La Voz de Nuevo León*, sábado 22 de septiembre de 1894, p. 2.

⁶⁰ Ciudad de México, 24 de septiembre de 1894. AGNL, Juntas patrióticas, 1890-1905, caja 4, anexo 3.

A través del lente del explorador: una aproximación al álbum fotográfico *Ciudades y ruinas americanas*, de Désiré Charnay

Durante el siglo XIX, los ideales de la Ilustración, el romanticismo, el darwinismo y el positivismo influyeron para que numerosos exploradores europeos se lanzaran a la búsqueda y entendimiento de antigüedades en lugares remotos y exóticos, con la finalidad de darlas a conocer al mundo occidental. Este trabajo se centra en los viajes que el explorador y fotógrafo francés Désiré Charnay realizó en México y en su álbum fotográfico *Ciudades y ruinas americanas*. La importancia de esta obra es que corresponde a unas de las primeras fotografías que se tomaron de ruinas arqueológicas en México, y por ello son hoy valiosos documentos históricos. Específicamente se plantean algunas consideraciones y comentarios sobre el ejemplar que se conserva en el acervo de la Mapoteca Manuel Orozco y Berra, tratando de indagar tanto la edición a la que corresponde como a la forma en que pudo haber llegado a este archivo.

Palabras clave: Désiré Charnay, exploradores, historia de la fotografía, antigüedades americanas.

Durante el siglo XIX numerosos viajeros y exploradores llegaron a México con la idea de internarse por el país, recorrer pueblos y ciudades, y descubrir antiguas ciudades perdidas en las selvas o en parajes remotos. Los principios ideológicos de la época influyeron en el ánimo de estos aventureros, quienes soñaban con develar los misterios de un mundo desconocido y mostrar a Occidente los portentos descubiertos, de tal modo de que los hechos hablaran por sí mismos.

Lo cierto es que, en la mayoría de los casos, las exploraciones produjeron diarios plenos de descripciones, anécdotas, comentarios y en ocasiones interpretaciones, a veces acompañadas de viñetas, dibujos, o espléndidas litografías. Por supuesto que todo este material es hoy en día un valioso testimonio de una época perdida.

A partir de la invención del daguerrotipo en 1839 y el posterior desarrollo de otras técnicas de fotografía, los viajeros contaron con un nuevo recurso para mostrar a Europa imá-

* Especialistas en conservación y restauración de fotografías; egresadas de la ENCRYM.



Figura 1. Interior del patio del palacio en Mitla. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

genes de esos mundos presentados como exóticos; como ya han señalado otros autores, había nacido una nueva óptica de exploración:

Tal perspectiva histórica estaba influida por las posturas de diversos movimientos en boga durante el siglo XIX, como el romanticismo, el darwinismo social e incluso el positivismo. Los fotógrafos enfocaron su fascinación por el Nuevo Mundo recurriendo a lo “exótico” y a lo culturalmente diferente; también, eligieron retratar aspectos de sociedades indígenas en un estado “virgen” o estático, que no habían sido influidas por cambios sociales y que de alguna manera remitían a un pasado remoto.¹

En efecto, la ilustración con el interés por el estudio de la cultura y del hombre; el romanticismo con sus ideales de exaltación de los sentidos y la búsqueda de lo exótico; el darwinismo con sus teorías evolutivas, y el positivismo, con la premisa de que las leyes de la naturaleza y la historia podían ser descubiertas a través de una investigación lógica y ordenada, fueron el respaldo ideológico que alentó el deseo de emprender esos largos viajes.

Quizás uno de los exploradores fotógrafos más conocidos, pero también considerado entre los

¹ Adam T. Sellen y Lynne S. Lowe, *Ruinas de Yucatán. Álbum fotográfico del siglo XIX*, México, UNAM, 2013, pp. 10-11.



Figura 2. Firma de Charnay impresa fotográficamente; ésta probablemente se hizo sobre el negativo, con grafito. Detalle de la fotografía *La cárcel en Chichen-Itza*. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Fotografía de Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

más excéntricos, es el francés Désiré Charnay, quien llegó a México en una época especialmente difícil por el permanente estado de guerra que prevalecía. A pesar de ello, se adentró en Oaxaca, Tabasco, Chiapas y Yucatán, con la finalidad de fotografiar los célebres monumentos arqueológicos que el gran público conocía sólo por los diarios e ilustraciones de sus predecesores. Más allá de sus textos, lo más valioso de la obra de Charnay son sus espléndidas fotografías,² y si se consideran todas las dificultades técnicas, logísticas y prácticas que implicó el obtenerlas, entonces estos documentos visuales adquieren un doble valor.

Cités et ruines américaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal es una obra constituida por 48 fotografías en papel albuminado y fue publicada por primera vez en París en 1862.³ Aunque se conservan algunos ejemplares en diversos archivos y bibliotecas, en nuestro caso específico, tuvimos la oportunidad de trabajar con el que se resguarda en la Mapoteca Manuel Orozco y Berra, como parte de un proyecto de la Especialidad en Conservación y Restauración de Fotografías, de la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, iniciado en 2009 bajo la

² Oliver Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

³ Désiré Charnay, *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal, recueillies et photographiées par Désiré Charnay avec un texte par M. Viollet-le-Duc*, Paris, Gide, 1862.



Figura 3. Portada del álbum fotográfico *Ciudades y ruinas americanas*. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

dirección de la restauradora María Fernanda Valverde, y retomado en 2011 con la asesoría de la restauradora Estíbaliz Guzmán Solano.⁴

Este álbum es uno de los primeros testimonios fotográficos que registraron el aspecto y estado de conservación de diversos monumentos arqueológicos de México hacia mediados del siglo XIX y es, por ende, un valioso documento histórico; si además se considera la época y el momento en que las fotografías se tomaron, resulta una obra de gran mérito técnico, pues el autor recorrió el país en tiempos de disturbios políticos y guerra, por lo que el viaje fue tan riesgoso como problemático, además de trabajar en climas extremadamente húmedos y calurosos, con la imposibilidad de conseguir los químicos y materiales adecuados.

Claude Joseph Désiré Charnay nació en Ródano, población cercana a Lyons, Francia, el 2 de

⁴ María Alejandra Garavito Posada, "Proyecto de Conservación del Álbum de Fotografías Cités et Ruines Américaines de Désiré Charnay, procedente de la Mapoteca Manuel Orozco y Berra", Especialidad Internacional en Restauración de Fotografías, Programa Internacional, México, ENCRYM, 2009; Juliana Bittencourt y Patricia E. Carrillo, "Proyecto de Conservación del Álbum de Fotografías Ciudades y Ruinas Americanas Mitla, Palenque, Ixamal, Chichen-Itza Uxmal de Désiré Charnay, procedente de la Mapoteca 'Manuel Orozco y Berra'; dictamen del estado de conservación", Especialidad Internacional en Restauración de Fotografías, Programa Internacional, México, ENCRYM, 2011.



Figura 4. Interior de la casa del cura en Mitla, Izamal. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

mayo de 1828. Hijo de una familia económicamente solvente, tuvo la posibilidad de estudiar literatura en el Lycée Charlemagne, escuela tradicional de ciencias fundada por Napoleón Bonaparte. Pudo también emprender algunos viajes por Inglaterra y Alemania. Después de su graduación, a los 17 años de edad, viajó a Estados Unidos para dedicarse a la docencia en una escuela de señoritas de Nueva Orleans, y fue allí donde, en 1850, conoció la célebre obra de John Lloyd Stephens;⁵ la fascinante narración del viaje, la descripción de las misteriosas ruinas mayas perdidas en la jungla y las litografías de Frederick Catherwood lo entusiasmaron al grado de que decidió, cuando le fuera posible, explorar él mismo las tierras americanas, y así lo hizo, a través de varias expediciones realizadas en México, Centro y Sudamérica.

En algún momento antes de 1857, Charnay aprendió las técnicas de la fotografía; leyó el entonces popular manual de Van Monckhoven y seguramente recibió instrucción para el manejo del proceso del colodión húmedo; sin embargo, su nivel de conocimiento y práctica nos es desconocido, pero su experiencia más bien parece haber sido modesta.⁶

⁵ John Lloyd Stephens, *Incidentes de viaje en América Central, Chiapas y Yucatán*, Nueva York, Harper & Brothers, 1841, e *Incidentes de viaje en Yucatán*, Nueva York, Harper & Brothers, 1843.

⁶ Keith F. Davis, *Désiré Charnay. Expeditionary Photographer*, Albuquerque, University of New México Press, 1981, p. 108.

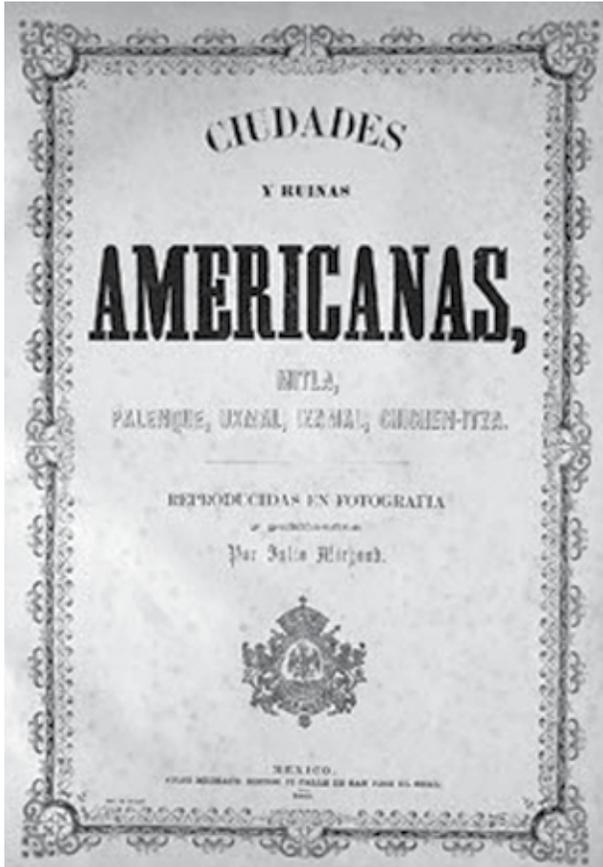


Figura 5. Portada del álbum fotográfico *Ciudades y ruinas americanas*, de Désiré Charnay, editado y publicado por Julio Michaud. Reprografía cedida por Julio Romo Michaud.

Charnay realizó tres viajes a México; el primero entre 1857 y 1860, con la finalidad de emprender una expedición científica fotográfica, para lo cual consiguió una comisión por parte del Ministerio de Instrucción Pública de Francia, pues por ese entonces el gobierno francés mostraba un especial interés económico y político por México. El segundo viaje lo llevó a cabo entre 1880 y 1882, y el tercero y último en 1886.⁷

El 7 abril 1857 salió de París hacia Liverpool, en donde abordó el paquebote trasatlántico *América*, de la compañía Cunard, con destino a Boston. Permaneció en Estados Unidos durante ocho meses, tiempo que aprovechó para visitar Nueva York, las

⁷ Françoise Brunet *et al.*, "Le Yucatán est ailleurs", en *Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, Arles, Musée du quai Branly-Actes Sud, 2007.



Figura 6. "Piedra del sol", en Désiré Charnay, *Álbum fotográfico mexicano*, ed. y publicado por Julio Michaud. Reprografía cedida por Julio Romo Michaud.

caídas y rápidos del Saint Laurent, la región de los Grandes Lagos, las cataratas del Niágara y el río Misisipi. Fue hasta finales de noviembre que llegó a Veracruz, en donde contrató un convoy de carretas para poder trasladar, hasta la ciudad de México, sus 1 800 kilos de equipaje.⁸

A pesar del deseo de Charnay por emprender inmediatamente el largo viaje por el interior del país, tuvo que permanecer un tiempo en la ciudad de México, pues sus fondos tardaron más de tres meses en llegar desde Francia. Sin embargo, aprovechó la estancia para recorrer la capital y sus alrededores, fotografiando los sitios y edificios arqueológicos e históricos más representativos. Durante ese tiempo conoció al fotógrafo y editor francés Julio Michaud, quien llegó a México en 1837 y había instalado un prestigiado estudio fotográfico.⁹

⁸ Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*, México, Conaculta, 1994, pp. 33-34.

⁹ Fernando Aguayo, *La firma Julio Michaud, productores y preservadores de imágenes*, México, Fototeca Digital Fotógrafos y Editores Franceses en México/Instituto Mora; disponible en en [http://lais.mora.edu.mx/ff/ensayoAguayo.html/Imagen]; consultado el 13 de abril de 2011.



Figura 7. "Panorámica de la ciudad de México con la iglesia de Betlemitas en primer plano", en Désiré Charnay, *Álbum fotográfico mexicano*, ed. y publicado por Julio Michaud. Reprografía cedida por Julio Romo Michaud.

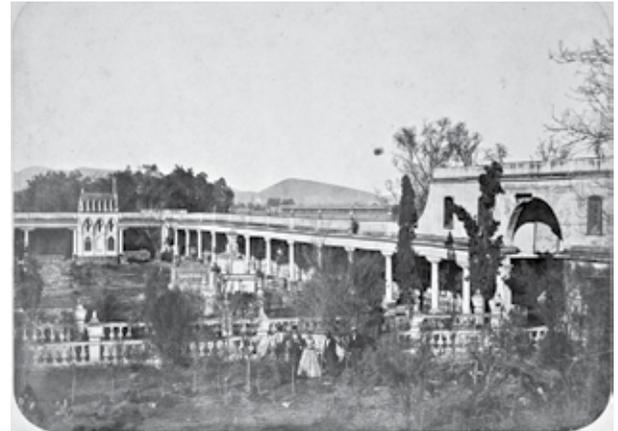


Figura 8. "Panteón de Santa Paulal", en Désiré Charnay, *Álbum fotográfico mexicano*, ed. y publicado por Julio Michaud. Reprografía cedida por Julio Romo Michaud.

Durante esa primera estancia, Charnay también conoció al notable historiador Manuel Orozco y Berra, quien era también ingeniero en topografía, jurisperito, y además detentó el cargo de Oficial Mayor de la Secretaría de Fomento durante los gobiernos de Comonfort y Juárez; también formó parte del grupo de intelectuales de Maximiliano.

Con las imágenes de la ciudad y sus alrededores, Charnay preparó un trabajo al que intituló *Álbum fotográfico mexicano*, que fue editado y publicado por Michaud en 1860. La obra consta de 25 fotografías originales de 34 x 44 cm, acompañadas por textos explicativos escritos por Orozco y Berra. Más allá de los ensayos históricos explicativos de Orozco, ya de por sí importantes, este álbum constituye un valioso documento gráfico sobre el aspecto que lucían los monumentos de la ciudad y sus inmediaciones a mediados del siglo XIX, y pareciera como un ensayo de lo que más tarde será el álbum *Ciudades y ruinas americanas*.

El álbum incluye imágenes de la portada sur del Sagrario Metropolitano, de la "Piedra del sol", que desde su hallazgo en 1790 había sido colocada en la base de la torre oeste de la catedral; una panorámica de la ciudad de México captada desde la azotea del Palacio de Minería, en la que se ve en primer plano

la desaparecida iglesia de los betlemitas; el claustro de Nuestra Señora de La Merced, en donde se aprecia la iglesia que fue demolida en 1860, es decir, tres años después de la primera visita de Charnay; la iglesia de La Santísima, el Palacio de Minería, la iglesia de Santo Domingo, la portada de la iglesia de San Francisco, la Alameda Central, el Paseo de Bucareli, el Castillo de Chapultepec, el ya desaparecido panteón de Santa Paula, que había sido fundado por el arzobispo don Alonso Núñez de Haro y Peralta, en 1784, para servicio del hospital de San Andrés, y en 1836 se remodeló y abrió para uso de toda la población; la casa de los mascarones de San Cosme, la Villa de Guadalupe, la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, una vista de Texcoco, una de Tacubaya y la plaza central de Puebla, entre otras.¹⁰

Es posible que de la venta de este álbum el explorador obtuviera algunas ganancias para recuperar un poco de los muchos gastos imprevistos que le implicó la organización y realización del viaje. Como haya sido, lo cierto es que Charnay finalmente partió rumbo al anhelado primer viaje de exploración; visitó los sitios arqueológicos de Mitla (Oaxaca), Palenque (Chiapas), Izamal, Chichén

¹⁰ Désiré Charnay, *Álbum fotográfico mexicano*, México, Julio Michaud Editor (Colección particular de Julio Romo Michaud), 1860.

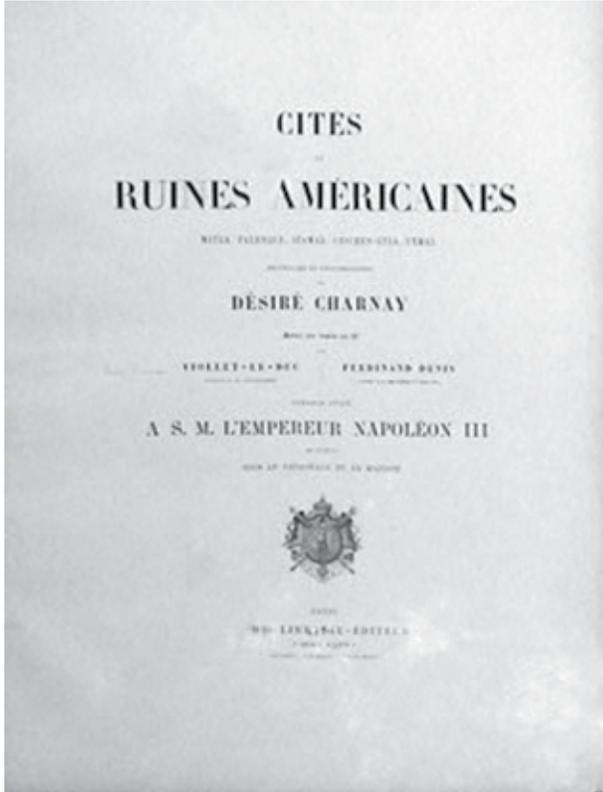


Figura 9. Portada del álbum editado por Gide [1862]. Reprografía del álbum perteneciente a la New York Public Library.

Itzá y Uxmal (Yucatán), entre otros. Durante esta primera travesía sufrió numerosos contratiempos debidos a la inestable situación política y a la guerra civil desatada en el país; fue asaltado, embaucado y aprendido por militares. Pero sobre todo, enfrentó el gran reto que le significó el medio ambiente en el sureste mexicano, con sus condiciones de alta temperatura y humedad, lo accidentado de la geografía, así como las dificultades propias de viajar a través de la selva con numerosos baúles de equipaje y equipo. La travesía fue larga y el tiempo para el trabajo fotográfico corto. Se ha mencionado que, de los dos años y medio que Charnay vivió en México, en realidad ocupó muy pocos días en los sitios fotografiados; así, en Mitla sólo estuvo dos semanas, en Chichén Itzá nueve días, en Uxmal ocho días y en Palenque nueve días.¹¹

¹¹ Keith F. Davis, *op. cit.*, p. 16.



Figura 10. Ambavarano de Désiré Charnay. Misión de 1863: álbum de Madagascar. Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Disponible en la página de la institución.

En diciembre de 1860, después de haber vuelto del sureste y una vez que se publicó el *Álbum fotográfico mexicano*, Charnay regresó a Francia, en donde pasó los siguientes años organizando y preparando sus materiales para finalmente, en 1862, publicar con el editor Gide¹² y el impresor J. Claye, el álbum *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichen Itzá, Uxmal*, en un formato de 54 x 71 cm (medidas del soporte secundario), con un costo de 500 francos.

A pesar de que el álbum sólo fue accesible para la gente rica y pudiente o para los eruditos, el trabajo fue conocido por un amplio público gracias a varias exposiciones que se organizaron para mostrar sus fotografías. Esta edición del álbum incluía 48 fotografías y dos fotolitografías, así como un prólogo escrito por el célebre Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc,¹³ y fue muy importante porque ofreció al gran público la primera visión científica de las ruinas fotografiadas por Charnay.¹⁴ De hecho, en la Biblioteca de París existe un ejemplar especial de este álbum, que fue un obsequio del autor para Napoleón III; destaca porque en la parte inferior derecha del soporte secundario tiene los títulos de las fotografías

¹² Conocido y activo editor en París durante el siglo XIX.

¹³ Prestigioso arquitecto precursor de la restauración de reconstrucción moderna.

¹⁴ Keith F. Davis, *op. cit.*



Figura 11. *Andrianamandronou. Gouverneur de Tamatove*. Misión de 1863: álbum de Madagascar. Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Disponible en la página de la institución.

en grafito, escritos a mano por Charnay y un encuadernado especial hecho por J. Weber.¹⁵

El impacto de la publicación de las fotografías puede inferirse a partir del gran número de álbumes editados y de su amplia circulación.¹⁶ La edición francesa de 1863, hecha por Gide, contó con el patrocinio de Napoleón III; más tarde, Charnay envió a la “Exposición Universal de Fotografías de París” de 1867, sus imágenes de las ruinas americanas, las que recibieron elogios y se reconocieron como una hazaña para la época:

¹⁵ *Photographers for the Emperor*. Bibliothèque Nationale de France: Virtual Exhibitions; disponible en [http://expositions.bnf.fr/napol/bande/index_us.htm]; consultado: 10 de junio de 2012.

¹⁶ Claude Joseph Désiré Charnay, *Apuntes y fotografías de México a mediados de siglo XIX*, introd. y notas de Guillermo Tovar de Teresa, México, Celanese Mexicana, 1981.



Figura 12. *Antaymour: Guerrier Malgache*. Misión de 1863: álbum de Madagascar. Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Disponible en la página de la institución.

[...] es un trabajo hermoso que tiene una gran importancia histórica. Las placas se hicieron con colodión húmedo y tienen un gran tamaño; una dificultad más que tuvo que vencer y que aumenta el mérito del artista.¹⁷

El álbum original de Charnay, *Cités et ruines...*, fue también reprografado y editado en México por Julio Michaud en 1865, aunque en un formato más pequeño, con fotografías de 15 × 22.9 cm y con soporte secundario de 29.9 × 41.8 centímetros.

Gracias al exitoso trabajo en México, Charnay ganó crédito en Europa y fue considerado para par-

¹⁷ “La Revue photographique, 1862”, *apud* Sabrina Esmeraldo, *Étude de vingt-six négatifs sur papier de Désiré Charnay et reproduction du procédé négatif au colodion humide*, IFROA, Département de Restauration des Photographies, 1993, p. 287.

ticipar en otras exploraciones; en 1863 lo hizo como fotógrafo y escritor en una expedición oficial francesa a Madagascar, en donde realizó varios viajes cortos y emprendió luego un largo reconocimiento en canoa alrededor de la isla y a través de sus lagos y ríos. En realidad, las exploraciones de Madagascar se realizaron con el deseo de extender la influencia francesa, idea muy acorde con la política de expansión imperialista de esa nación durante el siglo XIX. Como resultado de la larga travesía, Charnay publicó en *Le Tour du Monde* un artículo acerca de la isla, su gente, su paisaje y su historia.

Charnay viajó de nuevo a Estados Unidos entre 1867 y 1870, pero no hay información sobre sus recorridos ni ocupaciones, puesto que durante esos años no escribió ni produjo nada. Cinco años después volvió a la acción, pues en 1875 recorrió Sudamérica, visitando Brasil, Chile y Argentina para *Le Tour de France*, y en 1877 publicó algunas de sus experiencias en *À travers La Pampa*,¹⁸ que resultó un sencillo diario de viaje carente de fotografías y de datos científicos, y por ello actualmente se considera como un trabajo de menor importancia.

Entre 1878 y 1879, emprendió una nueva expedición hacia Java y Australia, patrocinada por una agencia del gobierno francés, aunque en esta ocasión con fines exclusivamente de investigación, de historia natural y etnología. A lo largo del viaje se visitaron museos, jardines botánicos, zonas naturales, ruinas y se tomaron mediciones craneales de los nativos; de igual manera, se colectaron objetos que fueron embarcados a Francia como armas, cráneos humanos, manufacturas, aves, minerales, así como numerosos negativos y fotografías. De regreso a Francia, Charnay presentó un resumen del viaje, ante la Geographical Society de París el 21 de noviembre de 1879.

¹⁸ Désiré Charnay, *A travers la pampa*, París, E. Martinet, 1877.

Entre 1880 y 1882 se publicaron algunos artículos en la revista *North American Review*¹⁹ y después, en 1885, su libro *Las antiguas villas del Nuevo Mundo*, en el que describe sus trabajos en México y Centroamérica.²⁰

En el mismo periodo, entre 1880 y 1882, volvió por segunda vez a México, en un viaje que él mismo consideró como la cúspide de su carrera, participando en un proyecto francoamericano al que había sido invitado por el Ministerio de Instrucción Pública. Al mismo tiempo, un empresario francés de Nueva York, Pierre Lorillard, le donó 100 000 francos para emprender una más amplia exploración en México, de allí que a las ruinas de Yaxchilán las rebautizara con el nombre de Villé Lorillard.

En este viaje Charnay visitó los volcanes, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, y recorrió Tula y Teotihuacán —en donde realizó excavaciones—, Comalcalco, Palenque, Acanceh, Izamal, Chichen Itzá, Kabah, Uxmal y Yaxchilán; en este último sitio coincidió con el explorador Alfred Maudslay. Viajó luego a Tehuantepec y de allí a Oaxaca, con la idea de realizar una nueva y corta visita a Mitla.

En 1886 Charnay regresó a México por tercera y última ocasión para emprender un exhaustivo recorrido a través de Yucatán, el cual fue documentado en su trabajo *Ma dernière expédition au Yucatán*,²¹ reeditado en México en 1888.²² En esa ocasión visitó Izamal, Ek Balam y la isla de Jaina. Todavía el viejo explorador visitó Yemen en 1897, y pasó el resto de sus días viviendo en un pequeño departamento de París.

¹⁹ Désiré Charnay, "Six Semaines á Java", en *Le Tour du Monde*, primer semestre, 1880, pp. 1-2; "Six Mois in Australie", en *Le Tour du Monde*, primer semestre, 1880, pp. 33-112.

²⁰ Désiré Charnay, *Les Anciennes villes du Nouveau Monde. Voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique centrale, par Désiré Charnay 1857-1882*, París, Hachette, 1885.

²¹ Désiré Charnay, "Ma Dernière Expédition au Yucatan", en *Le Tour du Monde*, núm. 53, París, 1877, pp. 273-320.

²² Désiré Charnay, *Viaje a Yucatán a fines de 1886*, trad. y anotaciones de Francisco Cantón Rosado, Mérida, Talleres Gráficos Guerra, 1933.



Figura 13. *Chichen Itza [An edifice]*. Grabado de Fredrick Catherwood, publicado en *Incidents of travel in Yucatan*, de John L. Stephens, Nueva York, Public Library. Disponible en la página de la institución.

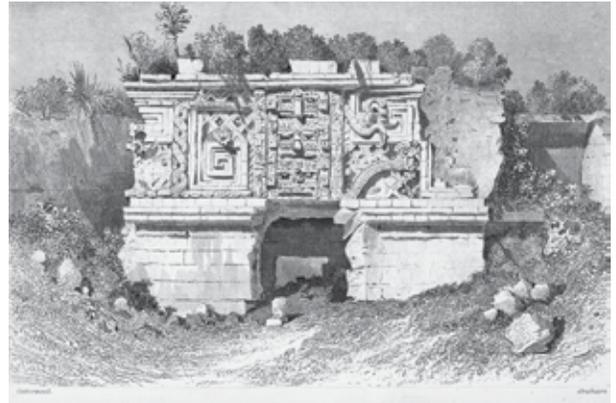


Figura 14. *Part of façade of the Monjas*. Grabado de Fredrick Catherwood, publicado en *Incidents of travel in Yucatan*, de John L. Stephens, Nueva York, Public Library. Disponible en la página de la institución.

Hacia 1910, como parte de los eventos conmemorativos por el centenario de la Independencia, el gobierno de Porfirio Díaz decidió otorgar un reconocimiento a quien se consideró como el pionero más representativo de la arqueología mexicana; es decir, el explorador que más aportes había logrado al conocimiento y la difusión del pasado arqueológico e histórico mexicano. Charnay se entusiasmó con la idea de ser reconocido por su trabajo; sin embargo, la presea fue finalmente concedida al inglés Alfred Maudslay.

Herido en sus sentimientos, poco a poco Charnay cayó en el olvido; viejo y desilusionado, quien fuera precursor del uso de la fotografía para la arqueología moderna y la investigación histórica, el infatigable explorador Désiré Charnay murió de neumonía en París, el 24 de octubre de 1915.

Su álbum *Ciudades y ruinas americanas. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*, fue resultado de un ambicioso y vasto proyecto de exploración y registro fotográfico tanto arqueológico como arquitectónico, llevado a cabo a finales del siglo XIX. Las imágenes constituyen las primeras fotografías de las que entonces se conocían como “antigüedades mexicanas”. Los sitios arqueológicos de México visitados por el autor, se habían dado a conocer previamente en Europa a través de los diarios de

viaje, descripciones, planos, dibujos y litografías de exploradores anteriores a Charnay, como los dibujos de Castañeda y los grabados de Catherwood, quien empleó la *camera lucida* para hacer dibujos y practicó la daguerrotipia en el viaje que realizó por Yucatán —acompañando a John Lloyd Stephens— entre finales de 1841 y junio de 1842, pero tuvo grandes dificultades, según narra Stephens:

[...] teníamos con nosotros un aparato de Daguerrotipo, el mejor que se podía procurar en Nueva York, con el cual, inmediatamente a nuestro arribo a Uxmal, Mr. Catherwood empezó a tomar vistas; pero los resultados no fueron suficientemente perfectos para vestir sus ideas. A veces, las cornisas y ornamentos proyectados, arrojaban partes del objeto en sombras mientras que otras estaban en un amplio brillo; así que, mientras algunas partes fueron bien llevadas a cabo, otras requirieron dibujo a lápiz para suplir los defectos.²³

Debido a tales problemas técnicos, Catherwood necesitó realizar dibujos y bocetos para complementar los daguerrotipos, los que más tarde le sirvieron de referencia para realizar los grabados publicados

²³ John L. Stephens, *Incidents of Travel in Yucatan*, vol. 1, Nueva York, Dover Publications Inc., 1963, p. 100.



Figura 15. Fachada del Palacio de las Monjas en Chichen Itza. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.



Figura 16. Bajo Relieve de los Tigres en el Palacio del Circo en Chichen-Itza. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

en 1843, en el libro *Incidentes de viaje en América Central, Chiapas y Yucatán*.

También en 1841, el austriaco Emanuel von Friedrichsthal había utilizado el daguerrotipo para captar imágenes de los monumentos arqueológicos de Centroamérica y Yucatán, las que mostró a un grupo de asombrados periodistas en Nueva York; sin embargo, después de su repentina muerte al volver a su patria, la madre vendió sus pertenencias y la obra se perdió.²⁴

Es por todo ello que la intención de Charnay fue realizar una documentación de manera más completa y fidedigna respecto al tema, apoyándose para eso en el profundo entendimiento de la fotografía:

Sorprendido por la forma incompleta en que ciertos viajeros habían abordado este gran tema, me pareció que todo, en obra tan vasta, textos y grabados, debería hacerse de nuevo. Atribuí la indiferencia del público hacia una civilización tan original a las incertidumbres que la ocultan a medias, y como quería que nadie pudiese refutar la exactitud de mi trabajo elegí la fotografía como testigo.²⁵

²⁴ Adam T. Sellen y Lynneth S. Lowe, *op. cit.*, p. 9.

²⁵ Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*, *op. cit.*, p. 29.

Debido a esto, algunos autores coinciden en aceptar que Charnay “[...] fue incuestionablemente el primer gran fotógrafo importante de Yucatán, y su trabajo en 1858-59 representó el primer uso sistemático de la fotografía como una herramienta en la arqueología mexicana”.²⁶

Aunque la motivación por crear el álbum definitivamente no fue la búsqueda de una expresión artística, actualmente se reconocen sus cualidades estéticas, las que pueden constatarse en los encuadres, en los ángulos seleccionados para las distintas tomas, la luz y los detalles mismos de la imagen. De hecho, considerando el trabajo tanto del *Álbum fotográfico mexicano*, como el de *Ciudades y ruinas americanas*, las fotografías del primer viaje de Charnay a México fueron, sin lugar a dudas, las más significativas de su carrera: “Sus composiciones de gran formato, limpieza y sencillez daban a estas fotografías una fuerza gráfica memorable y monumentalidad.”²⁷

Por citar sólo un ejemplo, la fotografía que lleva el número 30 del álbum de la Mapoteca Orozco y Berra, o “Puerta principal del palacio del gobernador en Uxmal”, presenta un encuadre que distorsiona la perspectiva y utiliza las propias líneas del edificio como

²⁶ Keith F. Davis, *op. cit.*, p. 104.

²⁷ *Ibidem*, p. 130.



Figura 17. Puerta principal del Palacio del Gobernador en Uxmal, Yucatán. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.



Figura 18. Imagen comparativa que permite identificar diferencias en los tonos de las fotografías del álbum. Sin embargo, es difícil determinar el tono de las imágenes bajo la capa de barniz amarillenta. La capa fue aplicada en un momento posterior a la fecha de producción del álbum. Imagen realizada a partir de reprografías del álbum perteneciente a la Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Imagen elaborada por Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

elemento compositivo de la imagen; de igual forma, el primer y segundo planos proporcionan un equilibrio que no existe en otras imágenes del propio autor, en donde se respetan las leyes de la perspectiva.

Por supuesto que la misma obra posee también un gran mérito técnico, si se consideran todas las dificultades iniciales que el autor tuvo que superar y que narró en sus relatos.

Yo esperaba mi equipaje desde hacía dos meses y no llegaba; temía que el estado de los caminos no permitiese al encargado enviármelos. Así era preciso que me pusiera a trabajar con los recursos que la ciudad me ofrecía. Fabriqué el nitrato y el fumicotón, tenía vidrios y uno de mis instrumentos: encontré éter y alcohol. Para revelar las imágenes necesitaba sulfato de hierro, que se encuentra dondequiera.²⁸

²⁸ Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*. México, 1858-

Los resultados a veces le parecieron “fenómenos fotográficos” difíciles de explicar: “He buscado en vano la explicación de fenómenos tan curiosos y dejo a los fotógrafos eruditos la tarea de encontrar sus causas”.²⁹

Resulta interesante que existan marcadas diferencias de contraste y tono entre las fotografías de las distintas regiones que integran el álbum, lo que bien puede ser resultado de esa gran capacidad de improvisación ante las distintas situaciones que encontré en las muy diversas regiones y climas en que trabajé.

Las fotografías muestran edificios, esculturas y paisajes, que hoy son valiosos documentos de la situación de los sitios en el siglo XIX; algunos monumentos han desaparecido por completo, como el gran mascarón modelado en estuco de la estructura hoy conocida como “Kabul”, en Izamal. Esta escultura se conoce sólo por la litografía de Frederick Catherwood y por la fotografía de Charnay, pero es mucho más detallada esta última; la fotografía, así, adquiere una nueva dimensión, como documento único de un patrimonio perdido.

El caso específico del álbum que forma parte del acervo histórico de la Mapoteca Orozco y Berra,³⁰

1861. *Recuerdos e impresiones de viaje*, México, Banco de México, 1994, p. 115.

²⁹ *Ibidem*, p. 116.

³⁰ Ficha técnica del álbum fotográfico: título: *Cités et ruines*



Figura 19. Cabeza gigantesca al pie de la Segunda Pirámide en Izamal. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.



Figura 20. Cabeza gigantesca en Izamal. Grabado de Fredrick Catherwood publicado en *Incidents of travel in Yucatan*, de John L. Stephens, Nueva York, Public Library. Disponible en la página de la institución.



Figura 21. Árbol de Sta Maria del Tule Oajaca. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

tiene formato horizontal y está integrado por 48 fotografías de plata, sobre papel albuminado, obtenidas por ennegrecimiento directo. Están totalmente adheridas a un soporte secundario de papel. Al margen de cada fotografía tienen el título con letra manuscrita. Como agregados posteriores, las fotografías fueron enteladas, barnizadas y encuadernadas para formar el álbum.

No hay portada ni índice, pero sobre la guarda se lee la inscripción: “Monumentos Arqueológicos” y las siglas S.A.G. (Secretaría de Agricultura y Ganadería), mientras en la contraguarda anterior tiene

américaines Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itza, Uxmal. Autor: Désiré Charnay. Núm. de inventario: L3-A3-06. Fecha o época: 1862. Editor: Gide o Michaud. Dimensiones: álbum: alto: 52 cm, ancho: 71 cm, y espesor: 5.5 cm. Soporte secundario: largo: 52.1 cm y ancho: 69.7 cm. Las fotografías tienen dimensiones variables y hay dos vistas panorámicas conformadas por dos imágenes adheridas a soportes secundarios, unidas entre sí por una tela.

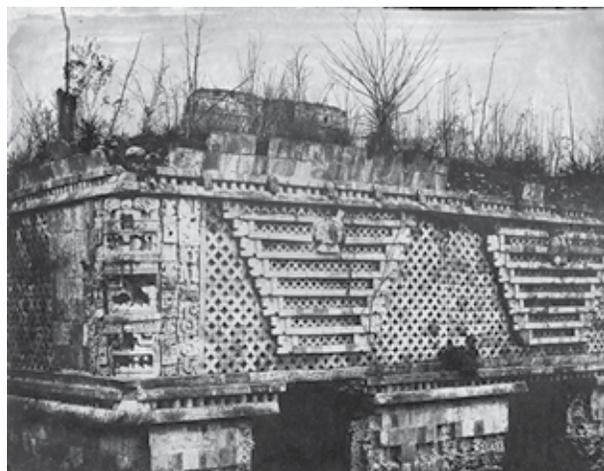
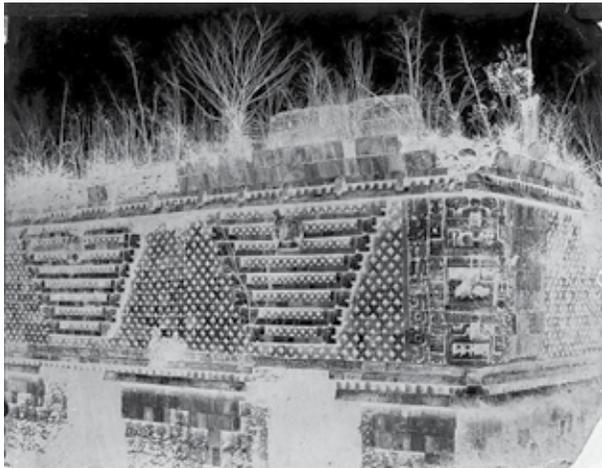


Figura 22. Negativo y positivo de la fotografía *Casa del Enano* en Uxmal. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

adherido un recorte de papel con las siglas “SARH” (Secretaría de Recursos Hidráulicos) en impreso y en manuscrito la fecha “28/V/82”. Cada página del álbum contiene una fotografía con su respectiva leyenda y dos sellos impresos: el de “Ministerio del Fomento” y el número de la imagen.

Las fotografías muestran diversas tomas de las zonas arqueológicas de Mitla, Palenque, Izamal, Chichén-Itzá, Uxmal y el árbol de Santa María del Tule,³¹ aunque no están agrupadas por sitios ni existe un patrón de registro de estructuras.

³¹ El álbum contiene 16 fotografías de Mitla, cuatro de Izamal, tres de Palenque, nueve de Chichén-Itzá, 15 de Uxmal y una de Santa María del Tule.



Figura 23. Bajorrelieve del patio del Palacio en Palenque, lado derecho. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

Las fotografías fueron obtenidas por ennegrecimiento directo; por lo general, en este procedimiento las impresiones resultantes son del mismo tamaño que el negativo original, pero en este caso el tamaño es diferente, lo que se podría explicar por recortes hechos en las fotografías antes de ser adheridas al soporte secundario, para eliminar defectos de manufactura evidentes en las orillas.

Cuarenta y tres de las fotografías del álbum se produjeron a partir de negativos de vidrio y cinco (cuatro de Palenque y uno de Uxmal) a partir de negativos de papel. Estas últimas carecen de la definición y del contraste que se observa en el resto, lo cual se debe a la impresión de las fibras del papel del soporte de los negativos. Charnay hizo los negativos de Palenque con papel iodado,³² pero se desconoce la localización de estos negativos, salvo el de Uxmal, que está resguardado en el Musée du Quai Branly, en París.³³

El álbum de la Mapoteca Orozco y Berra presenta ciertas diferencias respecto de otros ejemplares:³⁴ no tiene los impresos de papel con los títulos de las fotografías ni el nombre del editor

³² Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*, op. cit., p. 222.

³³ Sabrina Esmeraldo, *Étude de vingt-six négatifs sur papier de Désiré Charnay et reproduction du procédé négatif au collodion humide*, París, IFROA, Département de Restauration des Photographies, 1993, p. 38.

³⁴ Se desconoce cuántos ejemplares se hicieron del álbum.

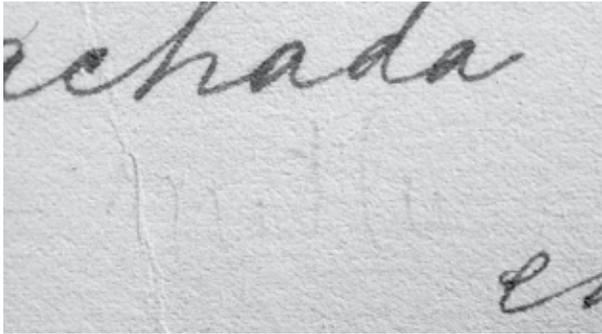


Figura 24. Detalle del título manuscrito con tinta ferrogálica y de la inscripción al grafito parcialmente borrada. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Fotografía de Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

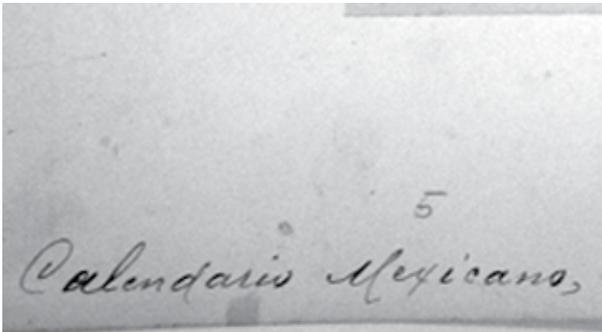


Figura 25. Título manuscrito con tinta ferrogálica. Colección Julio Michaud. IIEUNAM.

(“Gide, Éditeur, Paris.”) y del fotógrafo (“Charnay, photogr.”) que aparecen adheridos sobre los soportes secundarios de la edición de Gide de 1862, y no incluye la primera lámina de esta edición, que corresponde a “La piedra del sol”. Sin embargo, las dimensiones del soporte secundario son similares a las de esta edición. En comparación con la edición regalada a Napoleón, este ejemplar tiene una inscripción al grafito parcialmente borrada en la fotografía 32, con el título y otra información ilegible.

Por otro lado, el álbum publicado en 1865 en México por Julio Michaud es de menor tamaño, y comúnmente los soportes secundarios tienen el sello en seco “Julio Michaud México” o un impreso con la leyenda “Julio Michaud, Editor Mexico” y “Fotografía, Julio Michaud”, ninguno de los cuales aparece en el álbum de la Mapoteca

Manuel Orozco y Berra. Sin embargo, los títulos manuscritos de este último se asemejan a los de las fotografías publicadas por Julio Michaud que resguarda el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.³⁵ El álbum difiere de las ediciones de Michaud y Gide porque no tiene índice ni portada.

Las diferencias señalan que el álbum de la Mapoteca Orozco y Berra corresponde a una edición distinta a aquéllas; es posible que Charnay encargara a Michaud la impresión de este ejemplar en México, quizá como prueba, antes de llevar sus negativos a París. De esta primera impresión Michaud pudo haber obtenido sus reprografías. Otra posibilidad es que Charnay trajera este álbum en su segundo viaje, pero si éste fuera el caso, faltaría explicar la razón por la cual no cuenta con las etiquetas del editor Gide.

Como ya se mencionó, durante el primer viaje a México, Désiré Charnay conoció al historiador Manuel Orozco y Berra;³⁶ es probable entonces que, en retribución a la ayuda que el erudito brindó al explorador durante su estancia en México y por haber escrito los textos del *Álbum fotográfico mexicano*, le hubiera enviado u obsequiado un ejemplar.

Es poco probable que Orozco recibiera el álbum de manos de Michaud, pues su edición es de un formato menor al de la Mapoteca Orozco y Berra; considero que éste es más parecido al formato editado por Gide.

³⁵ Colección Julio Michaud.

³⁶ Manuel Orozco y Berra fue un gran conocedor de los acervos documentales institucionales, así como de las colecciones privadas más importantes de su época, y en consecuencia, fue un apasionado coleccionista y copista de documentos antiguos, sobre todo gráficos. A decir de Chavero, en la introducción al primer tomo de *México a través de los Siglos* (México, Cumbre, 1975): “No hubo crónica que no estudiase el señor Orozco, ni manuscrito que no conociese, ni jeroglífico ni monumento que no interpretase”. La obra de Orozco, a decir de Enrique Florescano, significó una profunda revaloración de esa época.

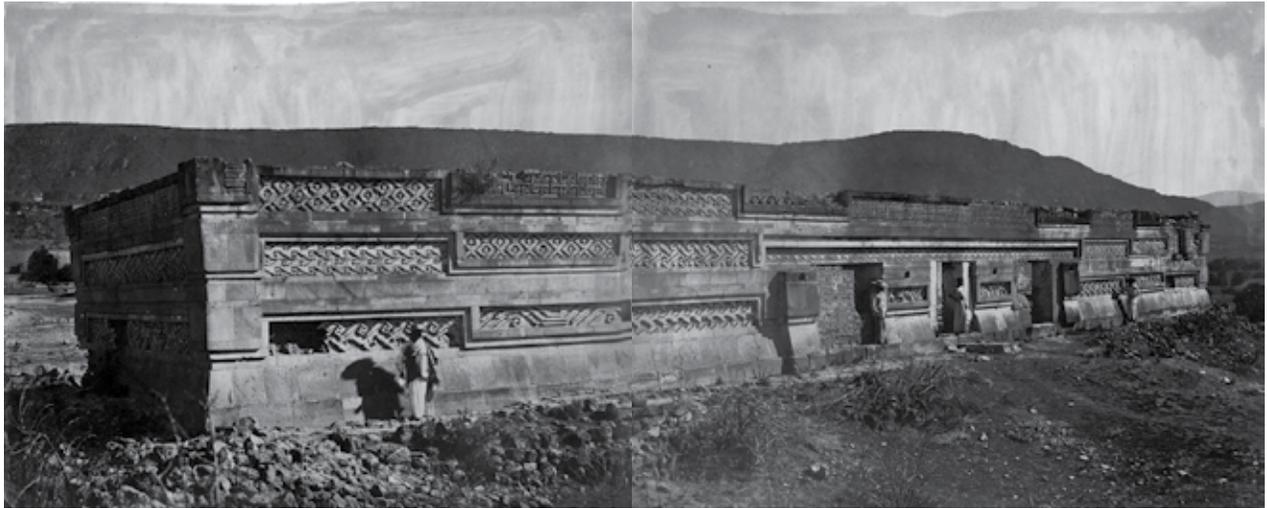


Figura 26. Fachada del Palacio Grande en Mitla. Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Reprografía de Agustín Estrada, Juliana Bittencourt y Patricia Carrillo.

La creación de la Mapoteca data de 1877, año en que también se fundó el Departamento Cartográfico del Ministerio de Fomento. El acervo histórico, en principio, se formó por lo que fuera el archivo de ese Ministerio, así como de las colecciones de Amado Aguirre, Domingo Díez, Pastor Rouaix y otros. Un importante acervo fue donado por el propio don Manuel Orozco y Berra, quien a lo largo de su vida reunió más de 6 500 documentos, entre copias de códices, mapas y cartas de navegación, cartografía militar, topográfica e hidrológica, así como planos arquitectónicos; es por ello que, en 1977, la Mapoteca fue bautizada con su nombre.

Es posible entonces que el álbum ingresara a la Mapoteca junto con el resto del legado de Orozco y Berra. Ya en épocas más recientes, las fotografías se entelaron y se barnizaron;³⁷ posteriormente el álbum se encuadró en la forma en que aún se en-

³⁷ El barniz aplicado a las fotografías, quizá con la idea de protegerlas, sufrió un proceso de oxidación y amarillamiento, formando una capa burda que oculta tanto detalles de las imágenes como las cualidades de las impresiones. Es evidente que cambió y alteró la superficie de las albúminas, aumentó el brillo de las imágenes y acrecentó su contraste-tono. La aplicación no fue uniforme, pues se observan acumulaciones y escurrimientos propios de la huella de una brocha.

cuentra en la actualidad.³⁸ De igual forma, se aplicaron sellos a los soportes secundarios con el número de la página y la referencia al momento en que perteneció al Ministerio de Fomento.

Para concluir este breve trabajo, cabe agregar que muchos de los hallazgos arqueológicos e interpretaciones de Désiré Charnay fueron, al final de su carrera, cuestionados por el mundo científico de la nueva era y el autor cayó en el descrédito y el olvido; sin embargo, hay que considerar que éste tuvo la desventaja de haber aparecido en un momento transicional entre la época de la exploración tradicional, empírica, descriptiva, y el surgimiento de la exploración científica moderna. Pero más

³⁸ El *Álbum* presenta una media encuadernación encartonada con puntas en piel y tela plastificada, de lomo cuadrado, guardas de papel acharneladas y cabezadas industriales en color rojo y amarillo. Las medidas son: 52 x 71 cm y 5.5 cm de espesor. El cuerpo del *Álbum* está formado por 48 de hojas de papel de cáñamo de 0.45 mm, laminadas por el reverso con tela de algodón, que cumplen con la función de soporte y al mismo tiempo forman las charnelas del sistema constructivo. La costura es de tipo plana, con seis puntos realizada con hilo doble; cuenta con un endose de tubo. La unión del cuerpo y las tapas se da únicamente por las charnelas de las guardas, las cuales son de percalina color rojo, sobre las que se colocó un refuerzo en keratol color negro que cubre la costura y las cañuelas internas.

allá de esta situación, su aporte como precursor de la fotografía en el registro arqueológico e histórico es innegable, lo que le otorga un gran mérito.

Respecto al álbum fotográfico *Cités et ruines américaines* del acervo de la Mapoteca Orozco y Berra, podemos concluir que se trata de un valioso documento histórico que corresponde a una edición incierta. Todavía hace falta determinar con precisión su origen, es decir, el lugar y el impresor, así como el proceso por el cual el álbum llegó hasta la Mapoteca. Sin embargo, con los trabajos de la ENCRYM se avanzó en el análisis de sus características físicas y en la investigación histórica, tema que aún no está agotado. La

comparación con ejemplares de acervos de diferentes instituciones resultó una importante herramienta metodológica para valorar la unicidad de esta obra.

Agradecimientos

Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, María Fernanda Valverde Valdés, Estíbaliz Guzmán Solano, Carlos Vidali Rebolledo, Julio Romo Michaud, Agustín Estrada, María del Carmen Valverde y Luis Martos López.



Las máquinas de coser y sus aportes en la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX y de la primera del XX: un estudio de cultura material industrial

[...] el objeto es la última oportunidad, la certeza definitiva sobre la que descansa todo discurso del pasado para poder ser en última instancia verificado.¹

La máquina de coser es uno de los muchos adelantos tecnológicos que llegaron a nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX, fruto de la carrera tecnológica que se experimentó en diversas partes del mundo, y que contribuyó a abonar los terrenos para el arribo de una de las transformaciones más importantes que cimbró a todo el territorio nacional: la Revolución industrial. Sus evidencias más maduras las hallamos en el Porfiriato (1876-1910). Este invento, fruto del desarrollo tecnológico que se experimentó en nuestra nación, modificó sensiblemente las técnicas de elaboración de las prendas, función que se había desarrollado básicamente de forma manual, lo que trastocó la organización interna familiar y la transmisión de los conocimientos en cuanto a la producción del vestuario se refiere; de la misma manera, la introducción de este tipo de maquinarias favoreció la inserción de nuevos códigos simbólicos implícitos en el acto del vestir, situación que se reforzó con el apoyo del desarrollo de las técnicas de la publicidad que se venían implementando. Así, el estudio de este tipo de bienes de consumo nos permite tener un mejor acercamiento a la comprensión de los fenómenos sociales y tecnológicos que dieron pie a la industrialización en México.

Palabras clave: máquina de coser, Revolución industrial, prendas, códigos simbólicos.

La máquina de coser es uno de los muchos adelantos tecnológicos que llegaron a nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX, fruto de la carrera tecnológica que se experimentó en diversas partes del mundo, y que contribuyó a abonar los terrenos para el arribo de una de las transformaciones más importantes que cimbró a todo el territorio nacional: la Revolución industrial. Sus evidencias más maduras las hallamos en el Porfiriato (1876-1910), por

* Museo Numismático Nacional.

¹ Josep Ballart, *El patrimonio histórico y arqueológico, valor y uso*, Madrid, Ariel, 2002, p. 89.



Figura 1. Publicidad de la compañía Singer en México, 1895. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

lo que el estudio de este tipo de bienes de consumo permite tener un mejor acercamiento a la comprensión de los fenómenos sociales y tecnológicos que dieron pie a la industrialización en México. El arranque de la industrialización de nuestro país estuvo lleno de tropiezos y fue sólo durante el gobierno de Porfirio Díaz cuando se vio cristalizado dicho esfuerzo industrializador. En consecuencia, hacen su aparición o adquieren gran auge los medios de comunicación modernos, como el ferrocarril mexicano, la electricidad y los primeros teléfonos, entre otros. Junto a estos grandes adelantos llegan a nuestro país las primeras máquinas de coser, gracias a convenios comerciales con otras naciones que se encontraban en una situación industrial más avanzada que la nuestra o mediante la adquisición directa.

Así, las máquinas de coser fueron introducidas en nuestro país por vez primera por los mismos usuarios, cuando éstos regresaban a México de los viajes que realizaban al extranjero. Sin embargo, una vez establecidas en nuestra nación las diversas casas importadoras para finales del siglo XIX, el proceso de adquisición fue de concesionario a usuario, haciendo la obtención de estos bienes de consumo un producto más asequible a los estratos sociales que no tenían la capacidad económica para traer del extranjero estas novedades tecnológicas aplicadas a la confección de prendas. Amén de que

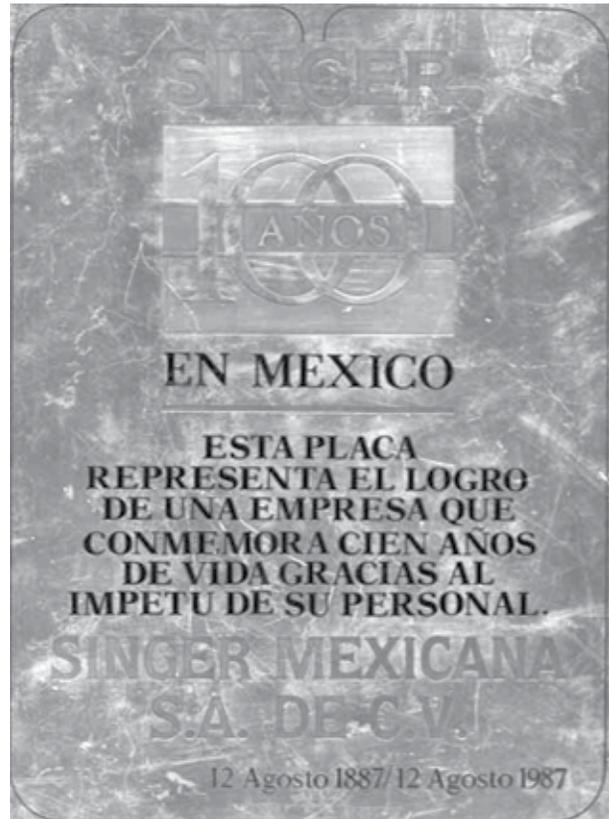


Figura 2. Placa conmemorativa de los 100 años de la compañía Singer en México, 12 de agosto de 1887-12 de agosto de 1987. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

al abatir los tiempos de producción y acceder a los bienes de consumo que estas máquinas prometían, incentivó al poco tiempo su inserción en el gusto de la gente de aquellas épocas.

La aparición de la máquina de coser y la evolución de los procesos en el ramo textil, promovieron cambios sustanciales que se reflejan en la vida cotidiana de los habitantes del México de ambos siglos. A la par de este innovador invento, encontramos el nombre de Singer, una de las muchas marcas de la época y quizá la más importante de máquinas de coser de los siglos XIX y XX. Estas máquinas dieron la vuelta al mundo y esto, en el caso particular de nuestro país, coadyuvó a transformar entre otras cosas la forma de confeccionar las prendas, que hasta entonces había sido un proceso meramente manual. La evolución de este proceso terminó por



Figura 3. Uso de las máquinas de coser por los sectores populares. Jesús Galindo y Villa, *Geografía de la República Mexicana*, t. 2, *Geografía Biológica y geografía humana*, México, Sociedad de Edición y Librería Franco Americana, 1927, p. 437.

cambiar las relaciones sociales de producción que se habían mantenido prácticamente intactas desde el México prehispánico y durante la etapa colonial, suceso que desembocó en la conformación de las primeras tiendas departamentales, talleres de costura y casas de sastres.

La importancia de los cambios que se gestaron en el sistema productivo doméstico, que era la unidad productiva más elemental, y al mismo tiempo un mecanismo crucial en lo que se refiere a la continuidad de la cultura, y cuya dinámica hacía de las mujeres transmisoras de esta información como una forma de preservar sus valores y cultura de una generación a otra (lo que se podría considerar como una suerte de memoria social impresa en el textil), en muchos casos se vio gravemente alterado. El corte en la conducción de estos conocimientos representó un nuevo orden o esquema mental que tuvo su punto más álgido en las transformaciones acaecidas durante la segunda mitad del siglo XIX, a través de la llegada de la máquina de coser. Con ello no sólo se transformó la forma en que el hombre se relacionaba para producir, sino que fue la alteración de una naturaleza productiva cuya forma milenaria de confeccionar las prendas se amplió del ámbito de la

familia al industrial, y con ello aparecieron de nueva cuenta valores formales y simbólicos que nutrieron la conformación de la cultura de los habitantes de parte del siglo XIX y de la primera década del XX. Sin embargo, dicho proceso no contribuyó a la extinción de las manifestaciones populares de la elaboración de las prendas de innumerables culturas en nuestro país, debido a que la máquina de coser al poco tiempo tuvo un papel preponderante en las estrategias culturales del vestir para la transmisión de la cultura vía este medio.

En síntesis, el arribo de la máquina de coser, y en particular de la marca Singer, trajo consigo no sólo maquinaria y una lógica productiva distinta, ya que a su llegada nuevas formas de comercialización se dieron cita. Estos mecanismos de consumo encontraron eco no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo, de ahí que las ventas por pagos de letras, entre otros, fueran estrategias de mercado que se incorporaban en cada país al que llegaban, con lo cual también se contribuyó a universalizar el modelo económico, es decir, el “capitalismo industrial”.

Para esos momentos la política del controvertido general Porfirio Díaz era incluir a México en el concierto de las naciones y de los países civilizados, por lo que la clase dominante mexicana encontró en parte de Europa, y posteriormente de Estados Unidos, elementos que pudieran satisfacer este tipo de aspiraciones, debido a que para el siglo XIX y principios del XX las reglas de urbanidad, de buenas costumbres y de los más altos desarrollos científicos, tecnológicos, artísticos, y por supuesto de la moda, estaban establecidos lejos de nuestras costas, lo que hacía ver a estos países como cuna de la alta civilización. A esto hay que sumar que dichas naciones industrializadas, mediante su publicidad y demás estrategias de mercado, extendían y universalizaban una nueva forma de organización social (el capitalismo), y todo un mundo de bienes de consumo, incluidas desde luego las máquinas de coser.

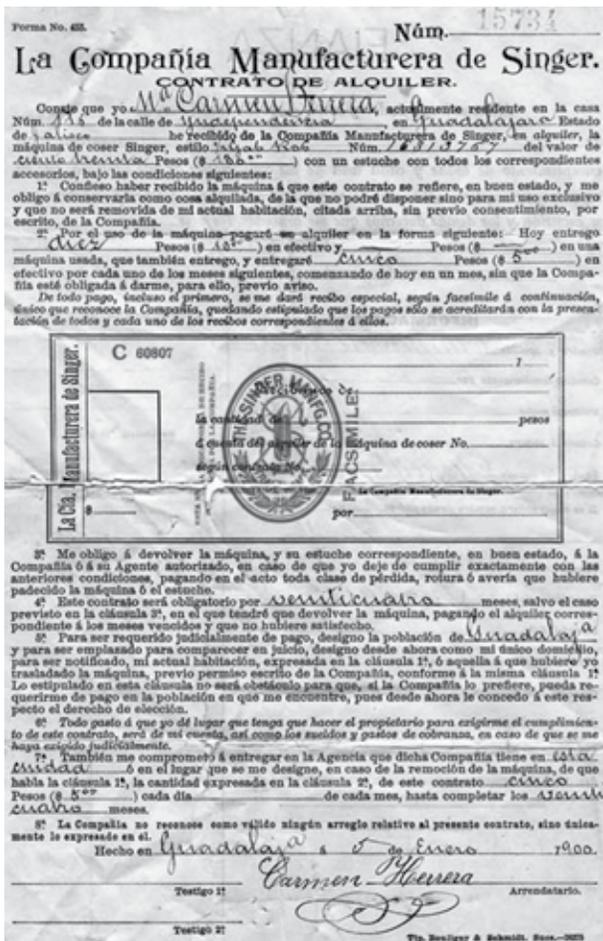


Figura 4. Contrato de pago de letras que realizó la compañía Singer en nuestro país para 1901. Gracias a este tipo de adquisiciones se estandarizó el uso de las máquinas de coser en sectores de la población de muy escasos recursos. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

Esta necesidad de adquirir dichos bienes por los sectores dominantes de nuestra sociedad, da a suponer que importar costumbres y bienes de consumo daba la apariencia de que estas minorías sociales poderosas del país adquirirían, junto con los objetos, un nivel de vida similar a la de los grupos sociales exitosos europeos o estadounidenses, con el fin de satisfacer esta necesidad de pertenencia a una tradición cultural que ellos tenían en gran valía, incluso por encima de la propia. En otras palabras, el interés por pertenecer a un grupo cultural se llenaba con la adquisición de bienes de consumo que eran de uso común de otros países (la máquina de coser formó parte de ese universo de bienes de consumo



Figura 5. Personaje masculino de la alta sociedad, finales del siglo XIX. Colección particular.

de prestigio), lo que explica en buena medida esa necesidad de las clases poderosas y de la naciente clase media mexicana por mostrar similitudes a las sociedades acomodadas de otros países mediante el uso común de bienes de consumo y de costumbres. Occidente fue el origen no sólo de la Revolución industrial y del capitalismo, ya que al caso de Inglaterra y otros países de ese continente hay que sumarse el de Francia, que puede considerarse como el venero de la revolución intelectual con la Ilustración. Esta especie de encanto por la modernidad, el progreso y la imagen de gran mundo, se



Figura 6. Fotografía femenina a la moda y motivos *art nouveau*, 1905. Colección particular.

trata de adquirir y representar no sólo al interior del país sino fuera de éste, por lo que todos los medios visuales y escritos de la época se empeñan en mostrar de manera constante a México como parte de los países modernos y civilizados. De esta manera, se construyó todo un código visual, cuyo objetivo era precisamente exponer a estas minorías sociales como un rasgo común de nuestro país, aun cuando dichas minorías, que aunque poderosas social, económica y políticamente hablando, estaban lejos de reflejar las condiciones socioculturales y económicas de la reciente nación.

Todo este complejo código visual no nace de la nada, ya que para su elaboración se necesitó de una

base tecnológica que la pudiera realizar, así como de antecedentes ideológicos gestados por la misma sociedad. Si bien es cierto que las máquinas de coser son un invento relacionado con las faenas propias de la producción de prendas, es indudable que éstas participaron de forma directa en la construcción del intrincado lenguaje visual en donde no sólo se da forma a un ideal de progreso del país en su conjunto, sino que también favorecieron a darle cuerpo a la idea de lo femenino, y a confeccionar la imagen idealizada tanto del hombre como de la mujer. Éstas no sólo participaron en instaurar nuevos patrones de consumo. También coadyuvaron a la construcción de nuevos códigos simbólicos capaces de ser captados visualmente. En este sentido hay que subrayar su papel determinante en la elaboración de códigos visuales que hicieron evidentes símbolos implícitos en el vestir que definieron la posición social de sus usuarios, ya sea al interior del núcleo familiar o en la monolítica estructura social de por aquellos años. Lenguaje visual que, por cierto, termina por representar a la sociedad que lo reproduce.²

Este cúmulo simbólico se lleva del plano puramente ideológico propiciado por toda la literatura de consumo, al material, al plano de lo puramente concreto, es decir, a la confección final de las prendas, gracias al apoyo de la industria textil, pero sobre todo a las capacidades técnicas de las máquinas de coser, que aparte de unir telas unen y crean símbolos que serán explotados por uno u otros actores de la vida social. Esta propaganda era tan efectiva que movía las fibras más íntimas de la sociedad decimonónica y de principios del siglo xx: deseos, senti-

² “[...] el discurso publicitario refleja las aspiraciones de una burguesía urbana en auge y con solvencia económica. Los objetos, usos, modas y costumbres que se promovían hablaban de gustos refinados, marcadamente afrancesados, aunque la influencia estadounidense se hacía presente a través de estos bienes de consumo, de manera paulatina y ascendente a medida que avanzaba el siglo xx”, Julieta Ortiz, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, 2003, p. 69.



Figura 7. Catálogo de El Palacio de Hierro, invierno de 1913. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

mientos y necesidades se creaban y transformaban en dichos medios mecánicos de la imagen; las paredes de la ciudad se encontraban repletas de esta información que el observador codificaba prácticamente a cada esquina, algo que en la actualidad es común, pero que era innovador para el momento.³

En este sentido, las imágenes publicitarias son fundamentales para entender cómo se construye esta intrincada red de símbolos que, por supuesto, imprimen sentido y orientación a los diversos actores sociales y que se formó gracias al apoyo tecnológico de las máquinas de coser.⁴

³ “Las imágenes estaban destinadas a todas las clases sociales y perseguían todos los fines imaginables [...] se habían convertido en algo corriente tanto en los libros como en las revistas y periódicos. Su empleo se extendió a las fachadas de los edificios para publicidad y propaganda, y a las paredes interiores para decoración [...]. Cuando la comunidad se vio sumergida en ese mar de imágenes impresas, buscó en ellas la mayor parte de su información visual”, W. M. Ivins Jr., en Julieta Ortiz, *op. cit.*, p. 27.

⁴ “Las figuras simbólicas no son creaciones arbitrarias del ‘alma’

Existe un efecto de complicidad entre las imágenes publicitarias de periódicos, revistas y demás representaciones visuales con las máquinas de coser. Digamos que mientras la publicidad creaba estas necesidades del vestir en el imaginario colectivo, las máquinas de coser transformaban los bosquejos de las prendas tomaban formas en artículos de uso diario, dándoles el aspecto que necesitaban y deseaban los usuarios, y sólo mediante el uso de esta particular maquinaria se pudo llevar a la práctica lo que la publicidad, en términos de imagen, vendía a la gente.

Sólo con las máquinas de coser se transformaron los bosquejos en prendas, por lo que la evolución de esta maquinaria dio la pauta a nuevos y complejos diseños del vestir que ayudaron a su vez a la creación de nuevos códigos. Este tipo de comportamiento impulsó una suerte de realimentación que se desarrollaba entre las capacidades tecnológicas de las máquinas de coser y la literatura de consumo, la cual presentaba innovadores diseños en las prendas, que en muchos casos iban más allá de las capacidades tecnológicas del momento, de tal suerte que se crearon máquinas que llenaron estas necesidades. Asimismo, la presencia de tan distintas maquinarias para las más diversas funciones despertó la imaginación en el campo del vestir, lo que inspiró a su vez nuevos bosquejos: guantes, sombreros, trajes, zapatos, vestidos, calcetines, sombrillas y todo tipo de prendas bordadas se pudieron realizar gracias a la máquina de coser. La deuda que tiene la humanidad con este invento es mayúscula, ya que sólo gracias a ella la imagen del hombre de los siglos XIX y XX se pudo construir (por lo menos la de las grandes urbes, y de los sectores de la sociedad que se acoplaron rápidamente a los nuevos procesos

humana, sino los puntos de referencia necesarios, los valores que dan sentido y significado a las acciones sociales [...]”, Joan-Carles Melich, *Antropología simbólica y acción educativa*, México, Paidós, 1996, p. 12.



Figura 8. *El mayor orgullo*, cuadro de Paul Wagner, en el semanario *El Mundo*, 2 de febrero de 1896. En esta imagen se observa, desde luego, una máquina de coser.

productivos y a la adopción de su imponente carga de símbolos).

Los dueños de las casas editoriales y los productores de máquinas de coser ayudaron, sin querer o en algunos casos conscientes de ello, a la creación de un complejo universo simbólico mediante un lenguaje publicitario; este era un tipo de expresión gráfica de la más alta calidad, que desde sus inicios contó con expertos dibujantes y grabadores egresados de las escuelas de arte de la época.

Incluso existió un intenso tráfico de publicaciones extranjeras que arribaban a nuestro país; revistas de ciencia y tecnología, así como literarias, entre otros temas que, en su mayoría, estaban vinculados a cuestiones de modas y de eventos sociales, así como a contenidos relacionados con la confección de prendas y bordados, los cuales eran adquiridos

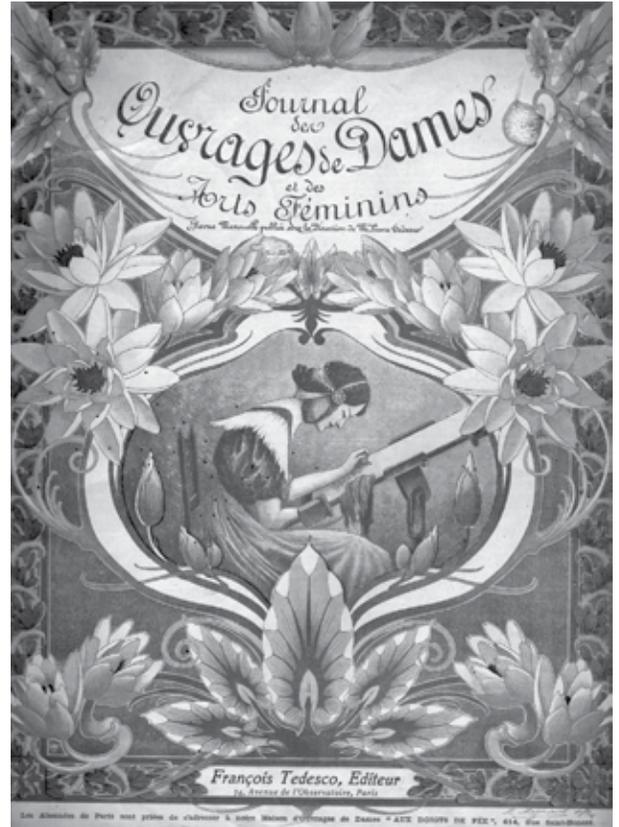


Figura 9. Portada de *Journal des Ouvrages de Dames et des Arts Feminins*, principios del siglo xx. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

con la mayor asiduidad y traídos desde puntos tan apartados como Francia, Inglaterra, España y Alemania. Ejemplo de dichas publicaciones son *The Theatre*, *Journal des Ouvrages de Dames et des Arts Feminins*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Mundo Ilustrado*, *El Correo de Ultramar*, *Nuevo Mundo* y *El Mundo Científico*, entre muchas otras.

Estas publicaciones promovían una moda a todas luces urbana, que hacía lo posible por apartarse de las tradiciones del vestir rural. Sin embargo, la máquina de coser no sólo favoreció a estas creaciones de la elite y de la creciente clase media ciudadana, sino que también se adaptó rápidamente a las necesidades del vestir de grupos culturales menos favorecidos social y económicamente hablando, por lo que las expresiones populares del vestir no se mantenían al margen de estos adelantos tecnológicos,

ya que la máquina de coser se adecuó en muchos casos a las creaciones del espíritu de cada tradición cultural, a su forma de confeccionar la tela y sus teñidos, y a las representaciones o motivos decorativos de cada expresión social, salvo aquellas culturas que han conservado su tradicional proceso productivo, prácticamente intacto desde antes de la llegada de los españoles.⁵

Las máquinas de coser apoyaron a la transformación de la mentalidad del siglo XIX y parte del XX, por lo que su presencia ayudó a conformar todo un modo de vida. Todos estos cambios en la base productiva de la confección de las prendas de aquellos momentos en nuestro país, no se encuentran al margen de los intrincados códigos visuales que sólo se pudieron construir con estas máquinas. De hecho, podríamos concluir que la llegada de cambios profundos en los modelos preestablecidos de los modos y relaciones sociales de producción, trajo aparejados cambios en la estructura simbólica. Hasta que llegó un momento en que pensar en una casa sin máquina de coser era como privarse de cualquier artículo de primera necesidad dentro del hogar, ya que la presencia de éstas aseguraba la confección y arreglo de las prendas y permitía a sus poseedoras acceder a todo ese universo de mensajes implícitos en el vestir que sólo se podía construir con dichas maquinarias.

Hombres, mujeres y niños participaron de manera activa en la creación y refuerzo de los mensa-

⁵ Los grupos indígenas han enriquecido su trabajo textil asimilando materiales nuevos como la chaquira, la lentejuela, los encajes, las telas, los listones, y también el acrilán, el poliéster y las anilinas. Siguen practicando con destreza y excelencia las técnicas del bordado y deshilado, que en realidad fueron enseñanza de los españoles; entre ellas se encuentran el bordado en punto de cruz, la puntada mexicana, el hilo contado, el pepenado y el bordado con chaquira. Con nuevas tecnologías, como la máquina de coser, realizan bordados extraordinarios (como los ternos yucatecos y tehuanos). Lydia Lavin y Gisela Balassa, *Museo del traje mexicano*, vol. 4, *El Siglo de las Luces*; vol. 5, *El Siglo del Imperio y la República*, México, Clío, 2001.



Figura 10. Infante con ropón para recuerdo familiar, 1908. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

jes visuales que aplicaban a la vida cotidiana, pero que provenían de los medios impresos que en buena parte eran extranjeros, así como de fotografías y demás artículos publicitarios: trajes de bodas, primeras comuniones, bautizos, vestidos de luto, disfraces para carnavales, ropa para los diversos eventos sociales o para las diversas actividades u horas en que esta sociedad se juntaba para sus sesiones de trabajo o momentos de esparcimiento son testimonio de estos mensajes implícitos en el vestir, a los cuales hay que sumarles los símbolos propios de cada género, ya que tanto hombres como mujeres participaban de estos códigos.⁶

⁶ “[...] la elaboración de un nuevo lenguaje que crea imágenes de fácil aprehensión, con ciertas dosis de fantasía, humor y, en ocasiones, de una belleza tipificada y en ambientes idealizados. Lo popular radica en una aceptación casi siempre inmediata de la imagen por la fascinación que ejerce su contenido ya que, además de las promesas de bienestar implícitas, reflejan aspi-

Existe todo un acervo simbólico que se transmite al momento de socializar y que es adquirido desde las etapas más tempranas del ser humano. No es una condición biológica, sino más bien su origen debe buscarse en el ámbito de lo cultural. Este tipo de conocimiento, en su mayoría, es socialmente adquirido, y el vínculo de éste con el infante puede ser mediante los padres en primera instancia, así como a través de los maestros.

Así, desde la niñez los individuos aprenden a relacionarse con los símbolos, y en el caso del vestir éstos adquieren una gran relevancia en eventos como bautizos, primeras comuniones y fiestas en general, por lo que era común la elaboración de trajes especiales para los distintos eventos sociales en los que participaban. Por tal motivo, la máquina de coser no sólo hacía uniones de tela, sino que dotó de prendas específicas a los actos simbólicos de esta sociedad; en otras palabras, sin las prendas que confeccionaron estas máquinas, no se hubiera dado ni extendido de la manera en que lo hizo aquel sistema de símbolos.⁷

De igual forma, existía todo un código visual fomentado por las clases privilegiadas en el que los niños también estaban a la moda portando trajes que sólo se podían adquirir si se pertenecía a estos elevados grupos sociales, moda que en muchos casos también venía de Europa o Estados Unidos. Tal es el ejemplo de los famosos trajes de marinerito que tanto usaron los niños de esta época.

Algunos ritos de paso infantiles —como los bautizos, confirmaciones o los 15 años, aunque más recientes— representan, al igual que los anteriores, una etapa crucial en la vida de las personas, al introducirlos y valores subyacentes en el inconsciente colectivo”, Julieta Ortiz, *op. cit.*, p. 85.

⁷ “Lo significativo del símbolo es su función: es una ‘cosa’ que no hace referencia a sí misma sino que remite a otra. No importa que ‘cosa’ sea símbolo. Puede ser un objeto material, una palabra, un sueño, una imagen, una narración [...]. De ahí que comprender el símbolo implique siempre percibir dos elementos: el símbolo y aquello que el símbolo significa”, Joan-Carles Melich, *op. cit.*, p. 63.



Figura 11. Niño con vestuario para primera comunión, 8 de marzo de 1899. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

ducirlas en diversos actos simbólicos de la sociedad que los establece, los pone en marcha y los preserva en cada nueva generación, de suerte que no es difícil encontrar a los impúberes en ritos que los preparan para su futura inserción en la sociedad. En este sentido, la máquina de coser siempre estuvo presente en los eventos de mayor trascendencia de estas sociedades, y asistió con sus propios símbolos a eventos que también contaban con su propia carga simbólica.⁸

⁸ “El hombre, desde niño, vive inmerso en un universo simbóli-

Todas las sociedades humanas, sean pasadas o presentes, dan sentido a su existencia a través de una construcción global del mundo. Esta búsqueda de sentido mediante esquemas conceptuales, los cuales por supuesto son simbólicos, hace que cada actor social cumpla un rol determinado en su estructura social, por lo que incluso existe un lenguaje simbólico a partir de las características propias de cada género. Gracias a él, y como mecanismo de reproducción del mismo, la publicidad echó mano de tal código difundiendo imágenes simbólicas, tanto de hombres como de mujeres, o creando otras.

Existe un intrincado código visual en el siglo XIX que explota de manera reiterativa la imagen de la mujer. Para el caso femenino son interesantes, e incluso de llamar la atención, algunas vertientes de dicha estructura publicitaria, ya que para la moral de la época existe una construcción simbólica que echa mano de la imagen literaria y fantástica de la mujer, en la cual se le emplaza a mundos irreales donde se busca resaltar la sensualidad femenina. En muchos casos dichas imágenes se encuentran acompañadas de ninfas, ángeles, hadas, duendes y demás seres de la naturaleza terrena así como fantástica, o mezclando las formas humanas femeninas a las de seres de una enorme fantasía... pueden aparecer en ropa interior, semidesnudas o mostrando parte o completamente el busto.

Las escenas bien podrían ser escandalosas para los códigos de moralidad que imperaban en la época; sin embargo, es en los medios publicitarios donde se dan estas licencias. Dichos medios son los responsables en buena medida de que las máquinas de coser, aparte de coser todos estos diseños, buscaran desarrollar nuevas capacidades tecnológicas para confeccionar toda esta suerte de sueños de mujeres exóticas y tratar de transformar a las féminas en verdaderas musas. En este sentido podríamos apuntar, porque el símbolo es esencial al modo de ser de la realidad humana", *ibidem*, p. 68.



Figura 12. Imágenes de carnaval, adolescentes vestidas de árbol y hada, respectivamente; finales del siglo XIX. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

tar que la mujer por lo general estuvo relacionada a exóticos códigos simbólicos que fueron la fuente de inspiración de innumerables escenas de ensueño. Es así como la mujer de esa época se ubica simbólicamente hablando en el terreno de lo fantástico, de lo sobrenatural, nada que ver con la mujer-objeto que actualmente impera en los modelos publicitarios, pero que indiscutiblemente dicha concepción presente del bello sexo derivó de la publicidad de la época que nos ocupa. En otras palabras, es en la época que nos atañe, con sus estrategias publicitarias, que la imagen femenina de musa del siglo XIX y principios del XX se transfigura a la de mujer-objeto que impera en la actualidad.

Este tipo de publicidad, podríamos decir de corte fantástico, se vincula directamente con los movimientos artísticos de la época: baste recordar al romanticismo y al *art nouveau*. Este último es un estilo artístico que surge en Francia a finales del siglo XIX y culmina aproximadamente en 1910, el cual se carac-



Figura 13. Publicidad de la compañía New Home. En la imagen se ve cómo a la máquina de coser se le atribuye la realización de sueños y fantasías desde la edad más temprana. St. Anne's Virtual Sewing Machine Gallery, 2005. Disponible en [<http://www.sewitgoes.net/Vict/victsmc.html>].

terizaba, entre otras cosas, por emplazar a la mujer a mundos fantásticos con una gran movilidad plástica, la cual se acentúa gracias al uso de novedosos diseños que van a privilegiar la curva sobre la línea recta, con una gran explosión de motivos vegetales acompañados por insectos y demás organismos de la naturaleza. La máquina de coser no se mantuvo ajena a estos movimientos artísticos, ya que también echó mano de estos nuevos valores estéticos.⁹

En el campo de la publicidad en muchos casos verdaderamente se trata de alejar a la mujer del plano de lo terrenal, aunque los productos y necesidades a que se haga alusión en los anuncios sean netamente terrenos.

También existe otra vertiente que recurre a la imagen femenina de forma más dramática y violenta con fuertes alusiones a su efecto mortífero en los hombres. Esta particular imagen del sexo (débil) terminó por darle forma a lo que después se conocería como la *feme fatal*. Es así como aparecen viñetas donde el sexo (débil) termina por ser el dominante, sin apartarse de sus, por demás explorados, atributos de pureza, ingenuidad y belleza.¹⁰

⁹ “[...] la mujer de la época era de movimientos estudiados y precisos y su figura llena de adornos simbolizaba el romanticismo”, Víctor Ruiz, “Ropa y clase en los festejos del Centenario”, en *México en el tiempo, Memoria de lo cotidiano*, México, Jilguero, 2000, p. 48.

¹⁰ El lado oscuro de la vida femenina, enfrentada a los rigores

Como fácilmente se podrá deducir, esta es la misma construcción simbólica con que la sociedad actual (por lo menos la de los grandes centros urbanos) se contempla a sí misma; sólo es necesario echar una ojeada a la publicidad del momento para cerciorarnos de que la vejez es una imagen que hay que erradicar en nuestras sociedades modernas, o por lo menos mantener oculta.

El discurso publicitario femenino contrasta con la imagen masculina que se trató de explotar, ya que, por el contrario, al hombre por lo general se le ubica en el plano de lo real y aparece en imágenes que reflejan un aire de distinción, solemnidad, poder, e incluso de control sobre las potencias de la naturaleza. La máquina de coser procuró a estos hombres de diversos atuendos. Dichos atavíos eran una especie de emblemas que llevaba el portador, ya sea para hacer referencia al nivel que ocupaban éstos en la estructura social, o para denotar oficios, o cierto tipo de filiaciones, entre otros.¹¹

Estas imágenes masculinas dan claras muestras de reflejar una gran seguridad de los personajes y de retratar individuos de una toma de decisión siempre certera, e incluso de irradiar hasta un cierto dejo de sabiduría y, por supuesto, de hacer patente la elegancia y buen gusto que caracterizaba a los hombres de la elite.

de la supervivencia, casi siempre sin preparación y sin medios, es descrito de modo implacable por los escritores naturalistas de fin de siglo. La trágica Santa de Federico Gamboa representa la fatalidad de un entorno social hostil y degradado, donde la miseria, la enfermedad y la ignorancia cobran como víctima a la joven heroína. Esta mujer lleva en su nombre —Santa— toda la ambigüedad del modernismo finisecular: la mujer ángel/demonio, impregnada de una fascinación equívoca de inocencia y perversión que suscitó el surgimiento de una rica iconografía. Julietta Ortiz, *op. cit.*, p. 336.

¹¹ “La representación de hombres, jóvenes, niños y ancianos, por el contrario, está más sujeta a esquemas convencionales en los que haya poca injerencia de una especulación de carácter sexual o de connotaciones fetichistas. Al hombre se le emplaza en ámbitos sobrios, sin demasiado énfasis en la moda masculina y con alguna breve alusión a artículos de su preferencia. Se le relaciona con tareas profesionales y de productividad [...], *ibidem*, p. 344.



Figura 14. Tarjeta de la compañía Singer con niñas, 1895. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

Existe una diferencia más o menos evidente en cuanto a la publicidad que se desprende de ambos géneros, ya que si bien es cierto los hombres representados son a todas luces bien parecidos, o como comúnmente se dice: de buen ver, también es cierto que no es el poder seductor del hombre lo que interesa explotar de las imágenes a nivel de publicidad, como así ocurre con otros de sus atributos. Para el caso femenino, sí existe una marcada inclinación a resaltar sus encantos físicos tanto como el producto que anuncian. Dichos efectos de la publicidad también alcanzaron a las máquinas de coser, por lo que las técnicas de mercadotecnia retacaron el mercado de imágenes de estos bienes de consumo relacionados a las actividades femeninas, o simplemente estas maquinarias aparecían asociadas al bello sexo.¹²

Es indiscutible que en la publicidad era común la presencia de faunos, centauros, querubines y mil y una diversas representaciones de seres mitológicos o de deidades de género masculino. Sin embargo, éstos no dejan de representar lo que son, es

¹² “En este sentido, el discurso publicitario, a partir del siglo xx, creó un espacio que, [...] permite ciertas transgresiones al representar a una mujer que se muestra, que asiente pasivamente ante el voyeurismo consumista, esto genera una cosificación femenina que trasmuta su imagen en un objeto más de consumo. Se produce así la ilusión de que al adquirir tal o cual producto se posee también a la persona que lo ofrece”, *ibidem*, p. 330.

decir, las relaciones conceptuales que identifican a los hombres están perfectamente separadas del mundo fantástico y exótico al cual sí pertenecen las mujeres. Al parecer sólo el caricaturismo dio rienda suelta a estos esbozos masculinos que trataban de ridiculizar a los representados.

La vida pública para el siglo xix y principios del xx en México, como se ha mencionado, estaba repleta de simbolismos en el vestir; al traje de uso diario se sumaban los correspondientes al día de campo, trajes de gala o los rigurosos atavíos de luto, comidas, cenas, bailes y demás eventos sociales, como lo era practicar algún deporte o desarrollar alguna actividad, lo que significó no sólo la creación de prendas adecuadas a tales eventos o actividades, sino de todo un minucioso sistema de mensajes cuya disposición presentaba una lógica interna para la estructuración de configuraciones simbólicas.

Incluso las tonalidades de dichas prendas se usaron para remarcar o reforzar dichos mensajes. Es así como en las ceremonias religiosas más comunes —bautizos, comuniones, confirmaciones y bodas, entre otros— se tenía al blanco como el color de la pureza y al negro para las escenas de duelo.¹³

En el ámbito de las configuraciones simbólicas, el iniciar o introducir a las lozanas generaciones de aquel tiempo en los códigos implícitos en el vestir, involucró el uso de diversos recursos para hacer llegar a los jóvenes educandos los heterogéneos mensajes contenidos en el acto del vestir, asociados a cada uno de los episodios sociales de la existencia mundana. Es así como a la instrucción o formación

¹³ Las sociedades humanas, aparte del lenguaje verbal y del lenguaje corporal utilizan para comunicarse un lenguaje social formado por signos y símbolos que se vehicula por medio de los objetos. La ropa y los adornos personales son una de las formas más universales de este lenguaje social que los individuos utilizan para expresar cómo son, cómo viven, cómo se sienten o cómo quieren que los demás interpreten el lugar que ocupan dentro del grupo. Josep Ballart, *op. cit.*, p. 83.

femenina siempre fue imprescindible enseñar a coser (incluso hoy en día en muchas secundarias públicas se sigue impartiendo, como desde hace muchos años, la materia de corte y confección), y para aquellas mujeres que tenían (como se decía antaño) “la fortuna de nacer en buena cuna”, ya en edad mayor ocupaban una gran parte de su tiempo al lado de una máquina de coser.¹⁴

Respecto a lo anterior, el papel del juego fue fundamental, debido a que dicha actividad trajo consigo la elaboración de juguetes vinculados con la confección de prendas en donde las niñas aprendían, mediante juegos, la manufactura de los distintos tipos de ropa, y a través de las muñecas los códigos y símbolos propios del vestir.

En este punto es necesario advertir que incluso la máquina de coser en su formato infantil de juguete cumplió con un papel netamente didáctico, por lo que podemos aseverar que desde las etapas más tempranas de la vida dichos bienes de consumo han sido uno de los objetos más valiosos con que contó la sociedad decimonónica y de principios del siglo xx, por lo que hay que recalcar que la máquina de coser fue tan importante porque las lozanas generaciones de antaño se relacionaban con éstas desde la más tierna infancia, y mediante el papel didáctico del juego los infantes se ponían en contacto no sólo con el objeto en cuestión, sino con un sistema productivo al que tarde o temprano se incorporarían y con todo un universo simbólico por descubrir y posteriormente por reproducir.¹⁵

¹⁴ Entre los pasatiempos más frecuentes estaba la pintura, el bordado, la costura a mano, y luego en la máquina de coser. Cristina Barros y Marco Buenrostro, *Vida cotidiana ciudad de México. 1850-1910*, México, Conaculta, 2003, p. 66.

¹⁵ Muy pronto el niño comienza a formar parte de un universo simbólico y signico. La mayoría de los cuentos y narraciones infantiles ponen en contacto al niño con el imaginario simbólico, con el conjunto de mitos que constituyen su mundo de la vida. Otro tanto podríamos decir de los juegos. Éstos también remiten a los pequeños al mundo simbólico arcaico. El niño necesita del universo simbólico (mítico) para poder orientarse dentro del



Figura 15. Juguetes para recortar, conocidas como Cucas, década de 1950. Colección de Sinhúe Lucas Landgrave.

Al percatarse de las posibilidades educativas, es decir del valor didáctico que guardaban los juguetes, la compañía Singer desplegó una serie de productos, o bienes de consumo, paralelos a los de las máquinas en cuestión, creando muñecas y pequeñas imitaciones de máquinas de coser. Por ejemplo, las famosas Cucas de la década de los cincuenta, las cuales contaban con diversos aditamentos, todos de cartón, que enseñaron a los niños la importancia de las máquinas de coser, relacionándolos con este tipo de maquinaria a través de formatos de juguete que en su vida adulta cambiaran por los modelos mayores u originales. Además de familiarizarse desde temprana edad con la marca (esta situación creó una especie de fidelidad a la misma), y con diversos tipos de prendas que el infante o educando aprendía a reconocer para determinadas ocasiones, este aprendizaje se daba a través del orden que guardaba la ropa no sólo en el juguete, sino en su propio cuerpo, aprendiendo además los códigos en el vestir de cada sexo, para después extender esta asociación en primera instancia con sus familiares, y lo que es más importante, con los demás miembros

grupo social, para conocer las distintas maneras de vestirse, de comportarse, para saber lo que está bien o lo que está mal, lo que posee valor y lo que no lo tiene. Joan-Carles Mélich, *op. cit.*, p. 75.

bros de la sociedad, haciendo de una experiencia netamente lúdica, una instrucción social que facilitaba la aprehensión de estos códigos o redes simbólicas.

Tal importancia respecto al uso de las prendas no es gratuita. Al fenómeno del vestir se suman, como hemos visto, las más heterogéneas manifestaciones de la vida cotidiana palpables desde el nacimiento, la niñez, juventud, adultez, hasta concluir con la propia muerte. Repercusiones to-

das que, en el campo del lenguaje simbólico, permitió la construcción de innumerables formas y matices.

Testimonio mudo de este amplio repertorio de símbolos, la máquina de coser más que hilvanar recortes de seda, lana, casimir o demás textiles, unió redes conceptuales que hicieron posible la creación de un vasto repertorio de mensajes cuyos códigos, con las adaptaciones propias a las necesidades actuales, son prácticamente las mismas.



Orígenes de la modernidad arquitectónica en México

Primeros ejemplos de una arquitectura moderna en concreto armado. El quiosco del Bosque de Chapultepec, 1921

La modernidad arquitectónica es un cambio estético y tecnológico, pero también uno ideológico y de voluntad política. El pequeño quiosco para ventas construido apenas terminada la Revolución por el gobierno federal, y que aún existe hoy en día en el Bosque de Chapultepec, testimonia el avance y difusión del uso del concreto armado en la ciudad de México en 1921. Si bien hubo ejemplos anteriores, en el quiosco se aprecian con singular potencia las posibilidades estructurales y plásticas del material, logrando una inusitada renovación estética, en un periodo de transición. Actualmente en desuso y en necesidad de mantenimiento y restauración, el presente trabajo pretende señalar su relevancia y ponerlo a luz para contribuir a su preservación.

Palabras clave: arquitectura moderna, quiosco, concreto armado, restauración.

146 |

Ubicado en el borde de lago, entre el Paseo de la Reforma y la Avenida de las Grutas, con vista en primer plano del Castillo de Chapultepec en lo que se conoce como la Primera Sección del Bosque de Chapultepec en la ciudad de México. El edificio representa uno de los primeros ejemplos de una arquitectura moderna en México fruto de una renovación estética y tecnológica, a través del uso del concreto armado.¹ Fue construido por el gobierno federal en 1921 durante la presidencia de Álvaro Obregón como equipamiento del bosque. No fue el único de su tipo, pero su emplazamiento y características lo hace uno de los más representativos. Además de ser el único que se ha conservado hasta nuestros días.

Orígenes de la modernidad arquitectónica²

Cabe recordar que a principios de la tercera década del siglo xx por su apariencia estética coexistían tres grandes tendencias en torno a la producción arquitectónica. La primera repre-

* Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM.

¹ La primera obra de concreto armado en México data de 1902; fue realizada en la ciudad de Mérida, Yucatán. Sin embargo, en esta obra la tecnología de concreto no manifiesta el potencial del concreto armado en su partido arquitectónico o en su forma; Miguel Rebolledo, *Cincuentenario del concreto armado en México (1902-1952)*, México, Editores e Impresores Beatriz de Silva, 1952.

² Por modernidad arquitectónica me refiero a la renovación arquitectónica que se gestó a partir de la década



Figura 1. Vista actual del quiosco para ventas en Chapultepec, 2014. Archivo Alejandro Leal.

sentaba la continuidad de la arquitectura académica de corte ecléctico del periodo porfirista a través de una mezcla de estilos como el neogótico, neoárabe, neogipcio, etc.; la segunda, la que buscaba un referente de identidad nacional en la arquitectura a partir de una rama neocolonial y otra neoprehispánica, y la tercera, la que adoptaba las más recientes tendencias importadas de Europa y Estados Unidos, siendo la más relevante la representada por el estilo *nouveau*. En contraste, en cuanto a los sistemas constructivos empleados y los notables avances tecnológicos de la época, las diferencias fueron menos evidentes y las categorías más difíciles de precisar. Es decir, hubo edificios neogóticos construidos con

de 1920, la cual fue denominada “Estilo internacional” en 1932, con motivo de la exposición y posterior publicación de un catálogo con el mismo nombre en el MOMA por el historiador Henry Russel Hitchcock y el arquitecto Philip Johnson. En dicho catálogo se reunió una producción arquitectónica internacional, pero mayoritariamente europea, producida desde 1922, que cumplía con tres principios fundamentales: 1) que la arquitectura ya no se considerara como masa, sino como volumen; 2) que la regularidad sustituyera a la simetría axial; no se trataba de la monotonía de una regularidad absoluta, sino más bien de la composición rítmica de formas regulares, y 3) la renuncia a toda decoración. Por su formación como historiador de arte, en Hitchcock es evidente que la clasificación de esta nueva corriente arquitectónica se da en términos formales y estéticos y no hace hincapié en la revolución tecnológica que la estaba produciendo, en particular la importancia del concreto armado en poder permitir alcanzar estos tres principios rectores. De manera muy particular el volado o marquesina monolítico de concreto.



Kiosko para ventas, en la Gran Avenida.

Figura 2. Otro ejemplo de un quiosco para ventas en el Bosque de Chapultepec. Álbum *Obras materiales, 1920-1924*, del gobierno federal, 1924. Archivo Rafael Fierro Gossman.

estructuras de concreto armado o edificios eclécticos o *nouveau* con estructura metálica, y viceversa. Además, al coexistir una amplia variedad de sistemas constructivos las soluciones no siempre fueron las más ortodoxas. Fue en este escenario palpitante que se construyó el quiosco para ventas en Chapultepec. Dentro de un contexto local perturbado y estremecido por la Revolución Mexicana y su reciente terminación, y en el ámbito internacional una Europa aún en recuperación de los estragos causados por la Primera Guerra Mundial.

Por la fecha de construcción del quiosco en 1921, y por el hecho de que fuera construido por el gobierno federal, es evidente que no hubo una única consigna de cómo tuvieron que ser los edificios patrocinados por el Estado. Pensemos en un momento en proyectos contemporáneos, como el pabellón de México en la exposición de Río de Janeiro, de Carlos Obregón Santacilia, de 1922, al igual que el Centro Escolar Benito Juárez de 1924, ambos de corte neocolonial respondiendo a las inquietudes del Ateneo de la Juventud y a la influencia vasconcelista.³ Es decir, si bien hubo una marcada preferencia por una arquitectura de composición académica basada en elementos del pasado colonial, a la par hubo otras expresiones plásticas, como la

³ Ministro de Educación durante 1920-1924.

que representa el quiosco. Sin embargo, es preciso matizar que tal vez se consideró una arquitectura mucho más cargada de simbolismo histórico para usos y partidos, como el de la educación o la representación del país en el exterior; y se optó por otra arquitectura más “comercial”, o a la “moda”, para construcciones “mundanas” y cercanas al orden del equipamiento urbano que al de la alta cultura. En cualquier caso es importante señalar que el uso del concreto armado por parte del Estado seguramente respondía a una lógica económica de promover el uso del material. Desde finales de 1919 el gobierno venía promoviendo la recuperación de la planta productiva cementera, sobre todo en Hidalgo y en Monterrey, después de haber llegado a mínimos históricos en su producción por los estragos de la Revolución.⁴ Esta promoción fue previa y antecedió a la que hicieron de forma muy exitosa los industriales de este ramo, primero con la publicación de la *Revista Cemento*, a partir de 1925, y posteriormente con la *Revista Tolteca*, en 1928.

Los periódicos y revistas de la época evidencian que la toma de postura crítica a las dos primeras tendencias, y la génesis de lo que a partir de los años treinta se conoció como “estilo internacional”,⁵ no se dio hasta 1924, fecha que coincidió con el cambio de gobierno de Obregón a Calles y la salida de Vasconcelos de la Secretaría de Educación, y por tanto, el comienzo de un ambiente aún más propicio para la producción de una nueva arquitectura. Como ejemplo de ello tenemos la construcción de la Granja Sanitaria en Huipulco por José Villagrán García, considerada en la historiografía actual como uno de los primeros ejemplos de “arquitectura moderna” en el país.⁶ Ciertamente tanto el edificio

⁴ Véase Enrique X. de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, 2a. ed., México, IIE-UNAM, 2008, p. 80.

⁵ *Ibidem*, p. 159.

⁶ Véase Edward Burian (coord.), *Modernity and the Architecture of México*, Austin, University of Texas, 1997, p. 74.

como el autor fueron trascendentales en el desarrollo de la arquitectura moderna en México. Pero el propósito de este trabajo es señalar que edificios modestos, como el quiosco para ventas en Chapultepec, evidencian que las transiciones de una etapa a otra fueron más largas y muchas veces anteriores a lo que se ha dado a conocer hasta ahora en la historiografía.

Desarrollo de la arquitectura en concreto armado

El uso del concreto armado en México se conoció desde 1900,⁷ pero se extendió a partir de 1902, cuando entraron en sociedad el contralmirante Ángel Ortiz Monasterio y el ingeniero naval Manuel Rebolledo como representantes exclusivos del sistema Hennebique en México,⁸ probablemente el sistema de construcción en concreto armado más difundido y utilizado en el país en aquella época, aunque no el único.

Uno de los primeros ejemplos sobresalientes de una arquitectura construida en concreto armado que evidenció las posibilidades plásticas del material fue la residencia particular del arquitecto Adamo Boari en la colonia Roma, en la ciudad de México, en 1908, donde se aprecia el uso de marquesinas en voladizo y ventanas en las esquinas del volumen, desafiando la lógica estructural, además de macetones en las esquinas a manera de remate.

[...] con características que la ubican en una situación de vanguardia en el México de la primera década del siglo xx. La casa Boari, se erigió en la parte sur del terreno, con una estructura de concreto armado y en-

⁷ Véase Mónica Silva Contreras, “Arquitectura y materiales modernos: funciones y técnicas internacionales en la ciudad de México, 1900-1910”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 22, México, INAH, mayo-agosto de 2011.

⁸ Enrique X. de Anda, *op. cit.*, p. 79.



Figura 3. Vista de la casa Boari desde la esquina de las avenidas Veracruz (Insurgentes Sur) y Jalisco (Álvaro Obregón), 1911. Archivo Rafael Fierro Gossman.

cofrado integral, cosa que la pone a la delantera de las aportaciones técnicas y en un estilo que en ese momento se denominaba modernismo (y nosotros catalogaríamos como “Nouveau”).⁹

Antes de 1908 el concreto se había utilizado de muchas formas; una de ellas fue en las cimentaciones de los edificios, como la del Palacio de Relaciones Exteriores (1903-1904), ya que se había popularizado el material como una solución tecnológica novedosa para resolver el problema más apremiante que presentaban las construcciones en la ciudad de México; los frecuentes hundimientos de los edificios por la mala calidad del suelo.

Pero también se utilizó de otras formas, como fue el caso del edificio para el Banco Agrícola, Hipotecario, Mutualista y de Ahorros, de Nicolás y Federico Mariscal (1904-1905), donde gran parte de los muros y pasillos en voladizo se construyeron utilizando esta tecnología, lo que marcó un precedente en su utilización. Pero más allá de ciertos

⁹ Rafael Fierro Gossman, “La casa Boari Dandini en la Colonia Roma”, en *Grandes casas de México*, 14 de septiembre de 2014; disponible en [<http://grandescasasdemexico.blogspot.mx>]; consultado el 27 de octubre de 2014.

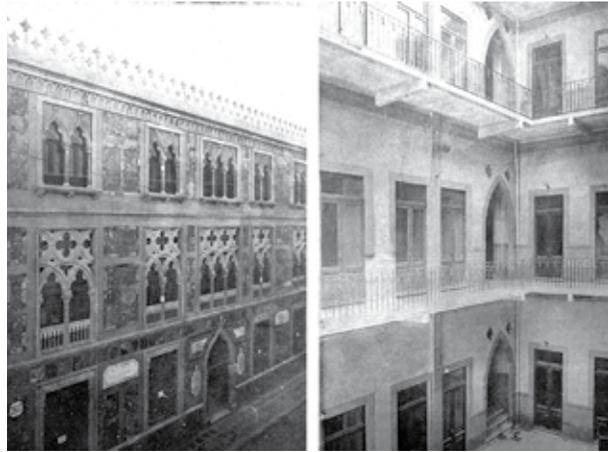


Figura 4. Par de vistas donde se aprecia la fachada ecléctica en estilo veneciano y el patio interior con los pasillos en voladizo de concreto armado. Ejemplo de una arquitectura con rasgos innovadores concebida en las tradiciones vigentes. Fotografías históricas del Banco Agrícola, Hipotecario, Mutualista y de Ahorros, de los arquitectos Nicolás y Federico E. Mariscal Piña, *El Mundo Ilustrado*, 18 de septiembre de 1904.

elementos como los pasillos en voladizo, como un todo, no logró condensar el adelanto tecnológico en uno expresivo.

Otro ejemplo significativo fue el edificio de las Fábricas Universales, del arquitecto francés Eugène Ewald, construido por el ingeniero Miguel Ángel de Quevedo (1907-1908), el cual manifiesta una evolución más equilibrada entre el adelanto tecnológico y la expresión estética del edificio; a través de una clara modulación estructural se implementó el sistema constructivo a base de marcos rígidos de concreto armado, otorgando una inusitada ligereza y transparencia al edificio, cualidades más que acertadas para la exhibición y venta de mercancías, convirtiéndose en un gran aparador.

La casa de Boari y el edificio de las Fábricas Universales representaron una arquitectura audaz que marcó el cambio entre la arquitectura ecléctica del periodo porfirista a una arquitectura con otros valores estéticos más ligados a la modernidad. Sin embargo, esta arquitectura vio su futuro truncado por los hechos acontecidos en el país. En un primer momento, con el comienzo de la Revolución Mexicana, la cual se extendió de 1910 a 1921, y posteriormente, a nivel internacional, con la Primera



Figura 5. Las Fábricas Universales. Guillot, México. Atlas de bolsillo.



Figura 6. Publicidad del ingeniero Modesto C. Rolland que muestra la sala de exhibición de Fiat en Paseo de la Reforma. Revista de Ingeniería, núm. 15, 1915. Archivo Histórico del Palacio de Minería.

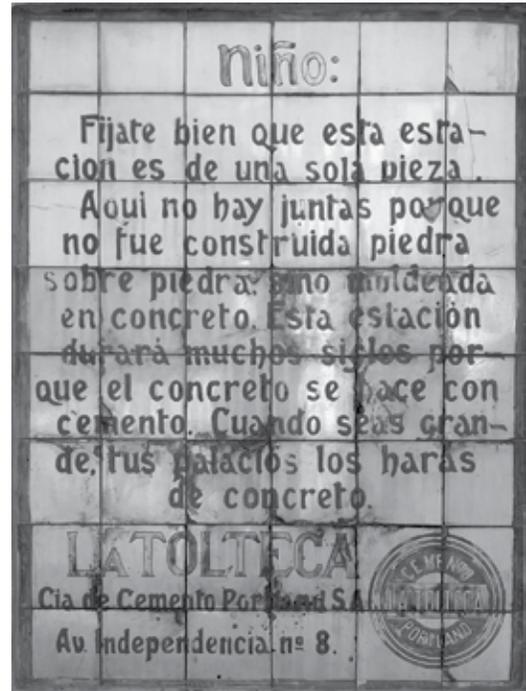


Figura 7. Leyenda de Cementos Tolteca, 2014. Archivo Alejandro Leal.



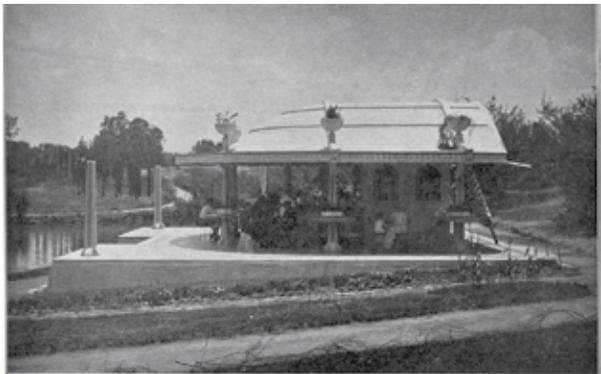
Figura 8. Tren escénico de Chapultepec. Archivo Villasana.

Guerra Mundial, de 1914 a 1918, por lo que no es casual que la fecha de construcción del quiosco en Chapultepec sea justamente en 1921, y que aunque hayan pasado tantos años entre una obra y la otra, estén más vinculadas de lo que aparentemente podrían estarlo.

Un caso aislado de este periodo trágico que vale la pena rescatar sería la estructura a manera de hangar diseñada por el ingeniero Modesto C. Rolando para un concesionario de automóviles Fiat en el Paseo de la Reforma en la ciudad de México en 1913.



Figura 9. El quiosco Moctezuma. Archivo familia Guerrero.



QUIOSQUE DE CHAPULTEPEC.—Kiosko para ventas, a la orilla del Lago. Construido en 1931.

Figura 10. Fotografía del álbum *Obras materiales, 1920-1924*, del gobierno federal, 1924. Archivo Rafael Fierro Gossman.

Lo vanguardista de la estructura es innegable, pues se compone de tres marcos de concreto armado, con 22 metros de claro.

A manera de comparación, un edificio que ha recibido mayor atención por parte de los historiadores de la arquitectura¹⁰ en cuanto al uso del concreto, y que se encuentra en el actual zoológico de Chapultepec, es la vieja estación del tren escénico del bosque. Construido en 1928, coincidiendo con la publicación de la *Revista Tólteca*, y siete años después que el quiosco para ventas, diseñado por el arquitecto José Gómez Echevarría; en su fachada porta la famosa leyenda de Cementos Tolteca: “Niño: Fíjate bien que esta estación es de una sola pieza...”.

¹⁰ Por ejemplo, Enrique X. de Anda, *op. cit.*



Figura 11. Vista donde se aprecian los macetones arriba de la cubierta, así como los globos de las luminarias. En las mesas se observan unas macetas hoy en día desaparecidas. También se puede ver la relación original del edificio con los andadores que conducen a las grutas y que forman el borde del lago. Fotografía *La ciudad de México en el tiempo*.

El género arquitectónico del quiosco

Es importante destacar la importancia de los quioscos en la cultura urbano-arquitectónica de finales del siglo XIX y principios del XX, aunque por quiosco hoy en día pensemos sobre todo en los quioscos que existen en jardines y plazas de barrios típicos o pueblos. Ese tipo de quioscos fue originalmente diseñado para albergar a un grupo u orquesta musical para poder disfrutar de la música en los espacios públicos. Su origen se remonta a 1848, cuando en Francia fue autorizada la ejecución de música al aire libre. Así, los llamados *kiosque a musique* se diseñaron utilizando la tecnología del momento, a través de esbeltas columnas y cubiertas metálicas; rápidamente se convirtieron en una arquitectura producida industrialmente y de venta por catálogo, logrando con ello su exportación a todo el mundo. De esa forma el primer quiosco musical que llegó a México fue el que se instaló en el zócalo de la ciudad en 1878, el cual fue fabricado por la compañía Méry Picard-Ingénieur Constructeur, de París.¹¹

A la par del quiosco para música, hubo otros muchos tipos de quioscos, de carácter más comercial, a manera de puntos de venta de bienes y servicios. Lo que todos tuvieron en común fue su cualidad de

¹¹ Roberta Vassallo, “La arquitectura del hierro en México durante el Porfiriato”, tesis doctoral, México, IIE-UNAM, marzo de 2013, p. 335.

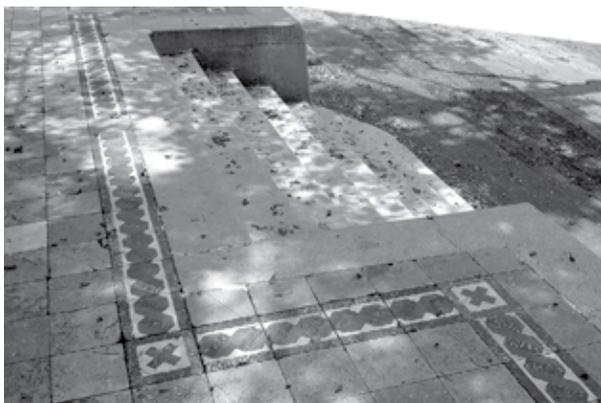


Figura 12. Detalle de pavimentos de pasta en plataforma de desplante y el perímetro de terrazo, 2014. Archivo Alejandro Leal.



Figura 13. Detalle de columnas y traves de liga, 2014. Archivo Alejandro Leal.

estar contruidos con estructuras metálicas, armados en espacios públicos, plazas y calles, a manera de equipamiento urbano. Desde el quiosco de venta de refrigerios y cervezas, hasta la venta de boletos de tranvía. Actualmente, este segundo tipo de quioscos en su mayoría ha desaparecido, al ser considerados una arquitectura comercial efímera. Aún falta mucho por investigar y documentar acerca de este género de edificaciones.

El quiosco para ventas de Chapultepec, a diferencia de los quioscos del Porfiriato, estuvo construido mediante el uso del concreto armado, lo que evidenció dos cosas: 1) el conocimiento y difusión del uso del concreto armado, y 2) la preferencia de éste sobre el acero para construir el mismo tipo que se había construido antes en metal. Las razones son diversas; seguramente la construcción en concreto armado era más económica, rápida y sencilla en comparación con comprar un quiosco por catálogo en el

extranjero y traerlo, en particular en ese momento histórico, con la economía del país en muy mal estado, así como las relaciones comerciales con el exterior. Esta decisión se transformará en tendencia, y para la década de los treinta, incluso los edificios de oficina de muchos niveles optaran por la construcción con base en marcos rígidos de concreto armado en lugar del armado de estructuras metálicas, fenómeno que sólo se acentuará durante el resto del siglo xx.

Respecto al quiosco

No sabemos quién fue el autor del quiosco; sólo se sabe que fue financiado por el gobierno federal y construido en 1921. Seguramente esta condición ha coadyuvado a su olvido. Además, como muchos otros quioscos, éste se encuentra en una indefinición tipológica entre lo que se consideraría propia-



Figura 14. Detalle de cubierta y vista posterior, 2014. Archivo Alejandro Leal.

mente como arquitectura o equipamiento urbano. Siendo una obra modesta, es curioso que de cualquier forma se le haya incluido en el álbum *Obras materiales*, del gobierno federal, de 1920-1924, sobre todo si pensamos lo vasto del país y la coyuntura política y social de aquella época. En todo caso, nos advierte de la importancia que en aquel momento tuvo el inmueble.

Descansando sobre una plataforma que nivela la pendiente natural del suelo que limita el borde del lago principal de Chapultepec, el quiosco se levanta apoyado sobre seis columnas sueltas y los muros que albergan al negocio. La plataforma está recubierta de piso de pasta de cemento (piezas de 20 x 20 cm) con patrones coloridos y cenefas perimetrales a la plataforma y al desplante de la caseta de ventas. Los límites de la plataforma están conformados por piezas coladas in situ de terrazo (granito artificial), negociando la transición entre el plano horizontal e inclinado de los costados de la plataforma. Exis-



Figura 15. Fotografía del álbum *México*, 1925, del periódico *Excélsior*, 1924. Fotografía de A. González. Archivo Rafael Fierro Gossman.

ten dos postes que originalmente fueron luminarias que enmarcan la vista principal al lago y definen los límites de la plataforma. Curiosamente, tanto en las fotos de época como hoy en día no hay evidencias de un barandal o pasamanos para evitar la caída de los comensales de la plataforma.

Las columnas realizadas en concreto armado tienen una forma dúctil que arranca en forma de cruz y progresivamente se va afinando para terminar en una sección cuadrangular de proporciones esbeltas. Las columnas, además de soportar el peso de la cubierta, sostienen mesas circulares. Dichas mesas circulares están realizadas en terrazo. La plataforma presenta una escalinata, también construida en terrazo, que baja y conecta la plataforma con el camino que circunda al lago y que lleva a las grutas. Desde la posición privilegiada del quiosco se alcanza a ver buena parte del lago, y la vista remata en el Castillo de Chapultepec.

Es de especial interés la cubierta, que también toma una forma dúctil, propia del material con que está construida, y a manera de paño cubre la caseta de ventas y se extiende sobre las columnas, generando una extensa marquesina a través de un voladizo. Este espacio cubierto, pero abierto, fue destinado originalmente para albergar pequeñas mesas para que se sentaran a consumir los productos adquiridos y al mismo tiempo gozar del entorno



Figura 16. Detalles de mosaicos hexagonales, 2014. Archivo Alejandro Leal.

y las vistas a la sombra. Las esbeltas columnas que reciben el peso de la cubierta están reforzadas con traves de liga, las cuales estabilizan toda la estructura al conectar las columnas con el cuerpo de ventas. La cubierta tiene una trabe de borde y una serie de traves transversales resueltas hacia arriba, otorgándole una tectónica particular y sirviendo de apoyo a unos macetones (ahora desaparecidos).

La caseta de ventas, a la cual se accede por la parte posterior, tendría dos condiciones espaciales. Una primera, por donde se entra y que podría ser un área de bodega o preparación, se encuentra iluminada por pequeñas ventanas y está más cerrada del exterior que la otra parte. En contraste, el frente de la caseta se resuelve en media circunferencia, con tres grandes aperturas que operan con una cortina metálica y mediante una barra curva de terrazo que funciona como mostrador. A través de tres vanos se abre completamente al exterior a través de unas cortinas metálicas, sólo quedando delimitada por dos castillos que reciben las traves de liga de las columnas.

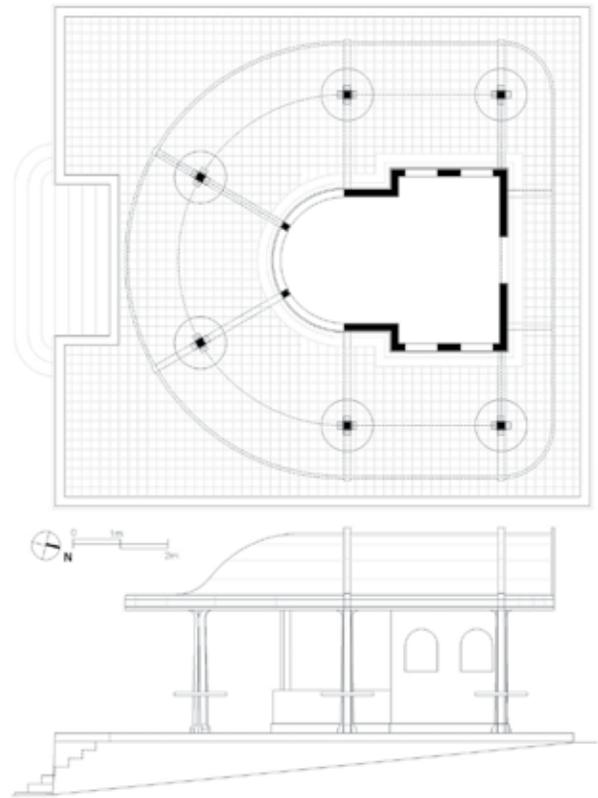


Figura 17. Plano del levantamiento arquitectónico, 2014. Archivo Alejandro Leal.

Un detalle y material peculiar es la aplicación de mosaicos hexagonales en el borde de la cubierta a través de una cenefa y a manera de tableros en los muretes debajo de la barra/mostrador de la caseta, ambos con motivos florales.

Resumiendo sus cualidades y características, se evidencia el lado más convencional del edificio en su apego a la simetría en el partido básico del edificio, así como en el modo que se usó el cemento en los pisos de pasta y terrazos, y las aplicaciones de mosaicos hexagonales en tableros y cenefas. No obstante de ello, la solución final del edificio resulta racional y moderna. En particular, el elemento más importante, la cubierta, la cual con su forma resalta la plástica dúctil del concreto armado, y con sus columnas remetidas y el borde en voladizo caracteriza al edificio de una modernidad inusitada, acorde con las capacidades del novedoso material.



Figura 18. Deterioro de la losa de concreto. 2014. Archivo Alejandro Leal.



Figura 19. Proximidad y mala relación con el módulo comercial de la librería; se aprecian restos del antiguo andador, 2014. Archivo Alejandro Leal.



Figura 20. Fotografía aérea donde se muestran el Paseo de la Reforma y la entrada al bosque con la Avenida de las Grutas; a los costados del acceso al bosque se encuentran la cafetería (a la derecha) y la librería (a la izquierda); a espaldas de la librería está el quiosco de 1921. Imagen de Google maps, 2014.



Figura 21. Interior de la librería; al fondo apenas se aprecia el quiosco de 1921. No existe relación entre las partes. Fotografía de Jesús Sánchez.

Estado actual

El quiosco se encuentra en un estado de abandono; está cerrado y no tiene uso alguno. La puerta, ventanas y cortinas metálicas no son las originales. También se aprecia una adición de mosaicos de tipo veneciano distintos a los originales de orden hexagonal. Uno de los postes luminaria ahora sostiene una mampara triangular para colocar anuncios.

La construcción reciente de unos módulos de servicio (sanitarios, vigilancia, cafetería y librería) contiguos a la Avenida de las Grutas, destruyó la relación original que tenía el quiosco con su entorno, dejándolo aislado y olvidado detrás de estos nuevos equipamientos. Resulta sorprendente que no se haya pensado en su reacondicionamiento como

cafetería o galería, y que los nuevos elementos no hayan considerado la presencia de este inmueble. Más aún, si se considera el emplazamiento del mismo, el cual es mucho mejor que el de los nuevos módulos, pues no sólo ve al lago sino se pone en relación con el Castillo de Chapultepec.

El edificio requiere de mantenimiento preventivo urgente, pues se está deteriorando rápidamente. La cubierta de concreto armado en partes tiene la varilla expuesta, así como crecimiento de vegetación. Diversos detalles originales del mismo, como los moldeados en concreto, los pisos de pasta y mo-



Figura 22. Vista del quiosco desde las grutas. Fotografía de A. la Rochester, 1925. Archivo Rafael Fierro Gossman.



Figura 23. Judíos sirio-libaneses tomando una cerveza en el quiosco, ca. 1950. Archivo Kehilá Ashkenazi de México.

saicos hexagonales, están en peligro de desaparecer. No obstante, aún no presenta daños estructurales de importancia.

Conclusiones

Apremia reconocer el patrimonio arquitectónico y social que este edificio representa, tanto para la historiografía de la arquitectura moderna en México, como para la historia urbana de la ciudad de México. La forma en que se conjugó el partido arquitectónico, la tecnología constructiva y la estética en el quiosco, evidencia los inicios de un cambio de paradigma en 1921 que a la postre resultara en la consolidación del lenguaje moderno en la arquitectura como la corriente preponderante. El emplaza-

miento del edificio se convirtió en uno de los puntos de encuentro sociales más importantes, donde muchísimas generaciones disfrutaron del lugar y lo hicieron parte de sus recorridos dominicales en familia. Se precisa de una labor de mantenimiento y de restauración urgentes. Sin embargo, su preservación a largo plazo estará supeditada a que se le dé un nuevo uso, quizá como complemento de la librería y cafetería de reciente factura. Es inaudito que el edificio no se ocupe para lo mismo que se diseñó, siendo que las condiciones aún son las mismas, y el entorno —salvo los añadidos contemporáneos poco afortunados— sigue igual. En el cuidado y preservación de sitios como éste, podemos abonar a fortalecer nuestra memoria urbana que posibilite una ciudad más humana y justa.

Arqueología histórica en áreas urbanas en El Salvador: una práctica en contextos intensamente transformados

El presente artículo representa uno de pocos acercamientos tenidos hasta el momento en cuanto a la mejor comprensión del periodo de la República en El Salvador mediante estudios arqueológicos. En este apartado, el autor propone un periodo Republicano dividido en tres fases: República-federal, Republicano-temprano y Republicano-moderno. Estas fases se hacen presentes en contextos arqueológicos en áreas urbanas en este país. La arqueología practicada en edificios históricos en esta región siempre encontrará un vínculo con la historia de los terremotos y otros eventos naturales. De este modo, aquí se analiza el fenómeno natural como elemento detonante de transformación física de las urbes salvadoreñas a lo largo de los últimos dos siglos. Esta transformación física estará también condicionada al desarrollo económico, social y político de cada época. El presente trabajo toma como base algunos resultados obtenidos en actividades de rescate y salvamento arqueológico realizados en tres iglesias históricas de El Salvador durante la última década. Los resultados han permitido reconocer contextos y materiales arqueológicos que, al articularse con otros estudios, permiten establecer un marco teórico para el discernimiento de este periodo a través de la arqueología. Este apartado resume a su vez casi 15 años de experiencia en la práctica de la arqueología histórica llevadas a cabo en zonas urbanas de este país.

Palabras clave: arqueología, urbano, El Salvador, historia, terremotos, república.

En El Salvador, la arquitectura, la modalidad constructiva y la traza urbana han visto cambios significativos en los últimos siglos, y mucho de su pasado urbano tangible ha desaparecido. El trabajo de los arqueólogos en áreas urbanas de este país encontrará diversidad de retos en cuanto a la interpretación de hallazgos o comprensión de contextos, sobre todo cuando éstos son dados en sectores intensamente transformados. De aquí viene la importancia de compartir la experiencia en la arqueología practicada en áreas urbanas en ese país, a manera de consolidar un marco teórico para la interpretación arqueológica en estos contextos.

Entre otros factores, los fenómenos naturales funcionan como detonantes para que esta transformación urbana ocurra. En El Salvador, tanto la arqueología histórica como

* Universidad de British Columbia, Canadá.

la arqueología tradicional encontrarán una estrecha relación con la historia geológica de la región. Este pequeño país centroamericano se localiza en un área considerada geológicamente como una de las más activas en el mundo. Ubicado en el Cinturón de Fuego del Pacífico, El Salvador posee más de una treintena de volcanes, algunos aún activos. Sumado a lo anterior, se tienen movimientos telúricos a diario¹ y un promedio de grandes terremotos cada 15 o 20 años.² Por otro lado, su posición geográfica frente al Pacífico le expone constantemente a depresiones tropicales que en ocasiones llegan a acumular más de 1 200 mm de agua en pocos días. Además, con frecuencia es influenciado por huracanes de la región del Caribe y tormentas tropicales formadas muchas veces en su costa. El impacto de los eventos naturales ha contribuido en la formación histórica y el carácter social de esta nación.

El poder de las erupciones volcánicas, como ironía ecológica, ha dejado suelos fértiles para la agricultura, propiciando el asentamiento humano en este territorio por más de 2 000 años. En arqueología, la influencia volcánica en asentamientos humanos, en cierto modo puede ser tomada como una ventaja suprema. En El Salvador no es raro encontrar campos de cultivo o surcos agrícolas de épocas prehispánicas sepultados por ceniza volcánica. Más aún, en ese país se tiene el caso de Joya de Cerén, un poblado maya sepultado por el volcán Loma Caldera en el 590 d. C., cuyo estado de conservación permite a los arqueólogos estudiar la vida doméstica con tal detalle como si se tratase de un asentamiento recientemente abandonado.³ Duran-

te la Colonia, estos fenómenos eruptivos también se repitieron; tal es el caso del obraje de añil San Andrés, sepultado por el volcán El Playón en 1658, en el valle de Zapotitán.⁴ El perfecto estado de conservación de este obraje es tal que pudiese incluso ser activado nuevamente. De este modo, en la línea del tiempo el impacto de los fenómenos geológicos en esta tierra furiosa ha sido tan intenso que pueden ser rastreados a través de la arqueología. En los últimos siglos, ya en la época de la República, los fenómenos naturales han influenciado el trazo y modalidades constructivas de las ciudades contemporáneas.

La transformación física de las urbes modernas y la renovación de infraestructura en el interior del país ha sido continua. Como resultado, las ciudades salvadoreñas tendrán diferentes semblantes de acuerdo con la economía, política y sociedad de cada época. Siendo así, la historia registra fisonomías urbanas que parecieran efímeras, desapareciendo con cada siniestro natural y el advenimiento de nuevos materiales y técnicas constructivas, arquitecturas y demandas urbanísticas apegadas al mundo moderno, entre otros aspectos. La reconstrucción de las ciudades derivada de la destrucción causada por eventos naturales muchas veces es percibida como la apertura de un nuevo capítulo histórico en la arquitectura e ingeniería local. Dichos factores hacen del terruño un lugar fértil para la arqueología histórica y la oportuna actividad de rescate arqueológico.

El periodo histórico en El Salvador, al igual que en toda América Latina, es comprendido a partir del siglo xv, demarcada por la intrusión española al continente y posterior colonia. En El Salvador, la Colonia llegaría hasta 1821, definido por la indepen-

¹ Ministerio de Medio Ambiente y Recursos Naturales; disponible en [<http://www.snet.gob.sv/Geologia/Sismologia/1crono.htm>]; consultado el 15 de mayo de 2014.

² Según el Servicio Geológico Nacional (SNET), este país reporta más de 55 terremotos destructivos desde 1524; disponible en [<http://www.snet.gob.sv/ver/sismologia>]; consultado el 15 de mayo de 2014.

³ Payson D. Sheets, *Before the Volcano Erupted. The Ancient Cerén*

Village in Central America, introd. y apéndice de Brian R. McKee, University of Texas Press, 2002.

⁴ Paul Amaroli, "Investigaciones arqueológicas en el área de nuevas instalaciones en el parque arqueológico San Andrés", informe preparado para el Patronato Pro-Patrimonio Cultural, El Salvador, 1996.

dencia de las Provincias Unidas Centroamericanas y luego República Federal de Centroamérica, y el posterior nacimiento de las cinco repúblicas centroamericanas a partir de 1840. De este modo, el periodo de la República para este país se propone dividido en tres fases históricas: República-federal (1821-1840), Republicano-temprano (1840-1932) y Republicano-moderno (1932-presente).

La fase República-federal es determinada por los cambios propiciados por la independencia de la región centroamericana y la conformación de un bloque político-geográfico confederado hasta 1840. En aquel escenario, la casta con identidad criolla era la nueva clase dominante y dueña de la tierra, encargada de controlar el nuevo sistema republicano, llevando a aquel país hacia un nuevo espectro social liberado de los estigmas coloniales y de dominio español. No obstante, durante esta fase, la región se transforma en una macabra rueda de conflictos políticos y militares entre sus provincias, que giran en torno a su dinámica económica y estratégica ubicación geográfica, así como al establecimiento de una ideología política regente ya sea conservador o liberal. Aquellos intereses políticos condujeron en 1839 a la atomización definitiva de la región centroamericana en cinco repúblicas,⁵ dando lugar a la fase Republicano-temprano, la cual corresponde a un El Salvador independiente. Se crearían así fuerzas armadas locales y nuevas constituciones.

Al inicio de las repúblicas en Latinoamérica, la visión de supremacía sobre lo indígena y sobre las creaciones locales aún prevalecía como herencia colonial.⁶ La nueva república también heredaría la vieja traza urbana establecida durante la Colonia,

con sus centros de control y comercio a los costados de la Plaza Mayor, la residencia elite y la segregación de viviendas, la cual también haría distinción de la clase social. No obstante, la fase Republicano-temprano agregará su propio carácter ciudadano y su nueva arquitectura y monumentos como símbolo de los nuevos poderes de gobierno y la economía imperante. Se abrirían escuelas y universidades en las principales ciudades, y la educación adoptaría esquemas alineados con las enseñanzas externas. El avance de las ciencias reemplazaría el conocimiento local, la tradición, la medicina, la arquitectura nativa y sus sistemas de construcción, y se conformaría una nueva patria, la cual redactaría su historia en línea con su ideal político.⁷

En El Salvador, luego del establecimiento definitivo de una ideología liberal, se hace latente la demanda por dinamizar la industria y potencializar la agricultura, lo cual es percibido desde las últimas décadas del siglo XIX. Lo anterior implicaría la abolición sistemática de los *ejidos* y expropiación de tierras indígenas, acarreado consigo el descontento de ciertos sectores sociales, agudizado en gran medida con la entrada y dominio del comercio y política exterior. Ya entrado el siglo XIX y principios del XX, aquellas familias criollas, en su mayoría dueños de la tierra, pasarían a ser los dueños de las empresas e industrias. En la primera mitad del siglo XX, el manejo de la economía se encontraba ya en manos de una elite cafetalera y empresarios, ejerciendo enorme influencia en los gobiernos de

bién Alfredo Behrens, *Culture and Management in the Americas*, California, Stanford Business Book, 2009.

⁷ Véase Carlos Gregorio López Bernal, "Historiografía y movimientos sociales en El Salvador (1811-1932): un balance preliminar", en *Revista de Historia*, núm. 67, 2013; José Heriberto Erquicia Cruz, "El papel de la arqueología salvadoreña en la construcción del Estado-nación y el imaginario nacionalista, 1883-1930", en *Identidades*, vol. 1, núm. 2, 2011, pp. 173-187; Fabricio Valdivieso, "The Uses of Archaeological Resources for the Benefit of Rural Communities in El Salvador", tesis de maestría, Canadá, Universidad de British Columbia, 2014, pp. 51-59.

⁵ Véase Alejandro D. Marroquín, *Apreciación sociológica de la independencia Salvadoreña*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2000.

⁶ Gustavo G. Politis y José Antonio Pérez Gollán, "Latin American Archaeology: From Colonialism to Globalization", en Lynn Meskell y Robert W. Preucel (eds.), *A Companion to Social Archaeology*, Blackwell Publishing, 2007, pp. 336-352; véase tam-

turno, dando lugar al conflicto de clases, y desencadenando la reconocida masacre indígena de 1932.⁸ A partir de la matanza, un nuevo fenómeno de transformación rural se presenta. Los sobrevivientes indígenas optan por la cultura mestiza y esconden su identidad entre la población campesina en general, perdiéndose gradualmente la lengua *náhuatl*, la vestimenta y costumbres. Estos grupos incluso no fueron considerados en los procesos políticos subsiguientes a la masacre, quedando sin voz en la toma de decisiones para el beneficio de sus comunidades. Más aún, no fueron incluidos en los censos nacionales luego de los años de 1930, siendo de este modo borrados de los registros oficiales.⁹ Con el tiempo, la agricultura también cambiaría, sustituyéndose algunos cultivos tradicionales y sistemas agrícolas, y adoptando nuevas semillas, agregando así nuevos elementos a la dieta y recetas locales. Los nuevos mercados, el comercio y la industria abren brecha hacia la nueva fase moderna en línea con las nuevas hegemonías en el mundo. Sin embargo, en este nuevo horizonte social en El Salvador también toma fuerza la identidad mestiza, al tiempo en que se suprime gradualmente lo indígena. Lo indígena, dentro de este espectro, es relacionado con la clase social, la pobreza, y como un vocablo despectivo para medir el desarrollo y la educación,¹⁰ y no es visto como un grupo étnico con sus propios valores y autosuficiencias.

Inicia aquí la fase Republicano-moderno, en donde la vida en el campo dependerá cada vez más de las urbes. A partir de aquel etnocidio de 1932 se impone un nuevo régimen de gobierno, el cual tendrá

⁸ Thomas P. Anderson, *Matanza: El Salvador's Communist Revolt of 1932*, University of Nebraska Press, 1971.

⁹ Alejandro D. Marroquín, "El problema indígena en El Salvador", en *América Indígena*, vol. 35, núm. 4, 1975, pp. 747-771; Rodolfo Barón Castro, *La población de El Salvador*, Biblioteca de Historia Salvadoreña, 1978 [1942].

¹⁰ Alejandro D. Marroquín, *op. cit.*; Ramón Rivas, "Conceptualización e interpretación de la definición indígena", en *Colección Antropología*, núm. 5, El Salvador, UTEC, 2005.

también influencia en los nuevos patrones constructivos de la época. Es en esta fase en que la arquitectura salvadoreña en áreas urbanas ve el alumbramiento de nuevas tendencias basadas en cánones netamente extranjeros, alejándose de las manifestaciones locales.¹¹ En esta fase, el campesino también dependerá de la nueva tecnología —como las máquinas y herramientas industriales— para la agricultura. No obstante, la fricción entre clases tiñe esta última fase con masacres campesinas, revueltas populares, golpes de Estado, represión, y finalmente un levantamiento armado desencadenado en la década de 1980, con un periodo de posguerra, el cual duraría ya entrando al nuevo siglo. Lo anterior intensifica las migraciones desde el interior del país hacia las ciudades principales, transformándolas. Las urbes salvadoreñas se tornarían hacia una nueva plantilla, en donde se adoptarían nuevos patrones urbanísticos y arquitectónicos. Lo anterior propicia una dinámica citadina que es también determinada por la nueva clase media emergente, con una población mayoritariamente de cultura mestiza. Por su lado, el incremento de la industria y el comercio propician su traslado a otros sectores de las ciudades en expansión. Así, también las instituciones públicas y privadas y la banca son movidas a nuevas zonas y centros de desarrollo urbano, dando forma a los actuales emporios.

En la actualidad, muchos de los hallazgos arqueológicos, así como los contextos intensamente transformados por sucesivas construcciones y la relevancia de ciertos personajes históricos enterrados en inmuebles republicanos en El Salvador, serán entendidos en este contexto histórico urbano y rural, ya sean en la efervescencia política del siglo

¹¹ Manuel Rivas Merino, "El legado gráfico arquitectónico de Armando Sol", en *Kóot*, vol. 1, núm. 2, revista de Museología del Museo Universitario de Antropología, El Salvador, UTEC, 2010; véase Rafael Tobar [<http://xpressate.net/hablemos-de-arquitectura/>], consultado el 12 de noviembre de 2014.

xix como en el agudo conflicto de clases del siglo xx. De este modo, el Republicano-temprano y el Republicano-moderno se definen con un antes y un después en la vida política, social y económica de la nación a partir del impacto cultural propiciado tras la masacre indígena de 1932 y el enrutamiento de la sociedad hacia la modernización del Estado. Estas fases pueden ser percibidas mediante el hallazgo arqueológico en las áreas urbanas en donde las elites sociales e instituciones gobernantes tuvieron su asiento, vistos éstos como protagonistas y artífices de cambios en la vida ciudadana. El comercio y las industrias históricas también son percibidos en el subsuelo de la ciudad moderna.

El presente artículo comparte algunos resultados obtenidos en actividades de rescate arqueológico realizados por el autor en El Salvador, luego que los terremotos de 2001 afectaran un número considerable de iglesias históricas y otros inmuebles. Este documento se divide en cuatro partes. En la primera se analiza el efecto de los fenómenos naturales en la transformación física de la urbe a través del tiempo. La segunda parte resume tres casos de estudio en la arqueología de rescate en iglesias históricas en El Salvador; estos casos incluyen el hallazgo de los restos de quien fuese el segundo obispo de El Salvador en la Iglesia Inmaculada Concepción, en Santa Tecla, la recuperación y evaluación de material cultural proveniente de contextos arqueológicos dentro del templo Nuestra Señora de la Asunción, en Ahuachapán, y finalmente se tienen algunas apreciaciones críticas obtenidas a consecuencia de la exhumación de quien fuese el primer presidente de la República Federal de Centro América, general Manuel José Arce y Fagoaga en la iglesia La Merced, en San Salvador. Con base en los casos de estudio previamente expuestos, la tercera parte provee una sección de resultados generales en cuanto a la práctica arqueológica en inmuebles históricos intensamente transformados, y explica de manera

global el material acaecido en estos contextos en ese país. La cuarta parte cierra con una sección de análisis y conclusión en cuanto al entendimiento de los espacios intensamente transformados y reconoce un patrón estratigráfico general para la distinción de fases republicanas dentro del subsuelo en edificaciones históricas en El Salvador.

Panorama histórico de una ciudad salvadoreña ante los fenómenos naturales

Los terremotos han permitido que las ciudades y pueblos coloniales y republicanos en El Salvador hayan sido reconstruidos numerosas veces. El caso más notable sería la ciudad de San Salvador en el valle de Quetzalcoatlán, el cual por sus constantes temblores popularmente se le conoce como “el valle de las hamacas”. Según algunas fuentes, el concepto de aquella ciudad en el siglo xvi se limita a un conjunto de casas y ranchos de madera y paja, una iglesia y un edificio municipal. No obstante, la arqueología ha demostrado la existencia de una dinámica de ciudad temprana más compleja de lo que antes se ha creído. Desde 1528 la ciudad de San Salvador ya había tenido un asiento anterior en el valle de La Bermuda, cerca de Suchitoto, a no más de 30 km de la actual ciudad de San Salvador. Aquel lugar se le conoce hoy día como Ciudad Vieja, el cual ha sido intensamente estudiado, desde 1996, por arqueólogos históricos dirigidos por William Fowler Jr.,¹² quienes han llegado a reconocer la antigua cuadrícula urbana, sistemas constructivos —los cuales utilizan adobe, piedra y teja—, y la función de algunos edificios en aquella primera villa. Los arqueólogos también han llegado a identificar la manufactura local de algunos objetos y una

¹² Véase William R. Fowler Jr., *Ciudad Vieja: excavaciones, arquitectura y paisaje cultural de la primera villa de San Salvador*, 1a. ed., San Salvador, Secretaría de Cultura de la Presidencia/Editorial Universitaria, UES (Col. Bicentenario), 2011.

primera clasificación cerámica al momento de contacto y durante la Colonia temprana. De este modo se sabe que en Ciudad Vieja las instituciones de control, incluyendo el clero y el cabildo, sumadas a la residencia española, el comercio y la industria, se alojaban en el casco urbano, aunque no necesariamente contiguo a la Plaza Mayor.¹³ Los barrios donde residían los indios aliados de los españoles, es posible que correspondan con los márgenes de la ciudad; sin embargo, es muy poco lo que se sabe aún de estos grupos en aquel asentamiento. San Salvador fue movida a su asiento actual en 1545, posiblemente llevando consigo un patrón de asentamiento y una dinámica social muy similar al de Ciudad Vieja.¹⁴

El plano más remoto de San Salvador en el valle de Quetzalcoatlán se ubica en 1594, elaborado por Jorge Lardé¹⁵ a principios del siglo xx, con base en estudios históricos. Para aquel año, San Salvador ya había experimentado la ruina causada por los terremotos de 1575, 1581 y 1594, lo cual implicaría nuevas reconstrucciones y posiblemente un cambio en su traza original. El trazo proporcionado por Lardé demuestra un San Salvador que coincide con las ordenanzas de 1576 de Felipe II, constando de una plaza central y ocho calles angostas. Al igual que en su asiento anterior en La Bermuda, los asentamientos indígenas se ubican en la periferia rural de la

nueva ciudad. Esta urbe se ve limitada por caminos rurales que conectan con pueblos indígenas próximos, como Mejicanos, Guarumal, Cuscatancingo, Antiguo Cuscatlán, Soyapango, San Jacinto y La Chacra, los cuales hoy día han sido absorbidos por el “Gran San Salvador”. En el casco central se ubicaba la Plaza Mayor, la parroquia, el cabildo, el convento Santo Domingo, el convento La Merced, el convento San Francisco y el hospital Santa Bárbara. De acuerdo con las referidas ordenanzas, es posible que los contornos de la Plaza Mayor tuvieron portales en los que se concentraban el comercio y las ferias. El cuadro central de la ciudad y parte de la traza urbana sigue en su lugar original dentro del San Salvador moderno. De este modo, pese a que esta ciudad tiene más de cuatro siglos en su actual asiento, ninguno de sus edificios actuales tendrá más de 150 años.¹⁶ Sin embargo, algunos edificios contemporáneos aún mantienen relación con las instituciones que le dieron origen durante la Colonia. Así, se tiene el caso de la iglesia El Rosario, cuyo solar fue ocupado por la primera iglesia parroquial de El Salvador durante la Colonia y la República-federal, y luego catedral en las primeras décadas de la fase Republicano-temprano. También el solar que ocupa la actual catedral fue ocupado por el convento de los dominicos en tiempos coloniales hasta las primeras décadas de la fase Republicano-temprano. Otro caso lo son la iglesia La Merced, la iglesia San Esteban, El Calvario, Nuestra Señora de Candelaria y la iglesia San Francisco; todas ocupan un solar previamente administrado por el clero durante la Colonia, aunque no se tiene mayor información —anterior al siglo xix— relativa a las primeras arquitecturas, distribución y uso de los espacios en sus respectivos solares.

Actualmente no ha sido posible encontrar mayores registros cartográficos del desarrollo urbano de

¹³ De acuerdo con William R. Fowler Jr., *op. cit.*, p. 209, “la hipótesis de la iglesia ubicada en el lado este de la plaza quedó descartada. Hay que recordar que los planos ideales para las ciudades hispanoamericanas de la Conquista y la época colonial temprana siguen sus normas generales pero también manifiestan bastante variación en las ubicaciones relativas de las estructuras más importantes, como es la iglesia. La hipótesis con que trabajamos actualmente es que la iglesia está a una cuadra al este de esta plataforma (Estructura 4E2) y la plaza, en la esquina sureste del cuadrante 4F del mapa del sitio”.

¹⁴ Adquiere el rango de “ciudad” en 1546, por acuerdo de Carlos I de España.

¹⁵ En Gustavo Herodier, *San Salvador, el esplendor de una ciudad, 1880-1930*, El Salvador, ASESUISA, Fundación María Escalón de Núñez, 1997.

¹⁶ *Idem.*

San Salvador durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Esto puede deberse a que el desarrollo de esta ciudad dependía de la capitania general de Guatemala, y su crecimiento poblacional también se veía afectado por las epidemias y otros fenómenos naturales. Es a partir de 1700 en que empiezan a archivar este tipo de registros de manera constante. De este modo, la obtención de esta información en los siglos anteriores al XVIII incumbe en un territorio propio de la arqueología histórica.

La arqueología practicada en este cuadro histórico en el centro de San Salvador ha logrado recuperar información, la cual puede ser contrastada con la evidencia documental. Por ejemplo, en 1994, Castellón Huerta¹⁷ excava en la Catedral Metropolitana, logrando demostrar la existencia de restos del antiguo convento de Santo Domingo, fundado en 1551, sumado a otros rasgos coloniales.¹⁸ Luego, en 2013, Heriberto Erquicia dirige un proyecto de

rescate arqueológico en el solar ocupado por el antiguo ayuntamiento municipal o cabildo, en donde moraban las oficinas del alcalde mayor y las cárceles, el cual funcionó desde 1789 y fue destruido por el terremoto de 1873; en el mismo solar fue edificado el entonces Palacio Municipal, el cual funcionó desde 1877 y fue consumido por un incendio en 1919. Este solar se localiza al costado sur de la actual Plaza Libertad (antes Plaza Mayor) en el Centro Histórico de San Salvador. Erquicia demuestra la existencia de muros, canaletas, ladrillos, cerámica mayólica, porcelana, clavos, herraduras y otros materiales de los periodos colonial y republicano.¹⁹ Al igual que el predio ocupado por la actual catedral, este solar del antiguo Palacio Municipal es también un contexto arqueológico intensamente transformado durante las fases Republicano-temprano y Republicano-moderno.

La modificación o remodelación de plazas y edificios en el Centro Histórico de San Salvador y zonas colindantes muchas veces informó de evidencias arqueológicas que trasciende lo que llamamos histórico, y llevan este contexto hacia épocas prehispánicas, lo cual indica que este valle fue también el asiento de comunidades indígenas en épocas remotas. Peccorini,²⁰ en 1913, fue el primero en reportar la existencia de sitios arqueológicos prehispánicos en San Salvador y contiguo a “La Puerta de La Laguna” en la zona de Antiguo Cuscatlán, muy próximo a esta ciudad. Poco después, Lothrop y Lardé,²¹ en

¹⁷ Blas Román Castellón Huerta, “Excavaciones arqueológicas en la Catedral Metropolitana de San Salvador”, en *VIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala (1994)*, Guatemala, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1995.

¹⁸ Los dominicos, franciscanos y mercenarios fueron expulsados de la provincia del Salvador (El Salvador) en 1829 durante la fase República-federal. Este convento se convierte desde entonces en parroquia Santo Domingo, la cual fue constantemente dañada por sucesivos terremotos a lo largo del siglo XIX. Luego del terremoto de 1873 y durante la consolidación de los gobiernos liberales este espacio fue ocupado por el Colegio Nacional y posteriormente la Universidad Nacional, compartiendo espacio con la entonces Catedral Metropolitana. La Universidad Nacional es consumida por un incendio en 1955, y la entonces Catedral Metropolitana también es reducida a cenizas por un incendio años antes en 1951, iniciándose así la construcción de un nuevo edificio, proyecto que duraría 40 años. Según Blas Román Castellón Huerta (*op. cit.*, p. 285): “la construcción de este nuevo edificio debió destruir completamente los vestigios coloniales y prehispánicos en el subsuelo, al hacer el sótano más de ocho metros debajo del nivel actual. El atrio suroeste en donde se excavó, quedó a salvo de esta intervención por lo cual se pudo determinar que correspondía posiblemente a la sacristía de la iglesia dominica antigua y al inicio del claustro que se encontraba en el extremo poniente de ésta. La actual avenida España y el Parque Universitario deben estar por encima de los restos del claustro del monasterio antiguo”.

¹⁹ José Heriberto Erquicia Cruz, “Sondeo Arqueológico ‘Centro Comercial Libertad’, San Salvador, El Salvador”, informe inédito, El Salvador, Departamento de Arqueología, Secultura, 2013.

²⁰ Atilio Peccorini, “Algunos datos sobre la arqueología de la República de El Salvador”, en *Journal de la Société de Américanistes*, vol. 10, núm. 1, 1913, p. 176.

²¹ Jorge Lardé y Larín, “Índice provisional de yacimientos arqueológicos en El Salvador”, en *Revista de Etnología, Arqueología y Lingüística*, vol. 1, núms. 3 y 4, 1926a; “Arqueología Cuzcatleca: vestigios de una población pre-Máyica en el valle de San Salvador, C.A., sepultados bajo una potente capa de productos volcánicos”, en *Revista de Etnología, Arqueología y Lingüística*, vol. 1, núms. 3 y 4,

los años de 1920, son los primeros en practicar la arqueología en la ciudad de San Salvador. Estos investigadores reconocen contextos prehispánicos en capas estratigráficas en El Zapote, lugar conformado por una pequeña loma en el barrio San Jacinto. En aquel tiempo, San Jacinto todavía era parte de la periferia rural de la ciudad. Luego, en 1944, en ese mismo lugar Boggs²² identifica una tumba prehispánica. Sin embargo, en 1939 el mismo Boggs²³ ya había dirigido un primer rescate arqueológico en el Club Internacional, en el Centro de San Salvador, recuperando material prehispánico, lo que le acredita también como pionero en la arqueología urbana en este país. Más adelante, en 1955, Porter y Haberland²⁴ excavan en Barranco Tovar, localizado al sur de San Salvador, en donde recuperan y analizan una importante cantidad de fragmentos cerámicos y figurillas preclásicas localizadas bajo ceniza volcánica. Con este estudio se dictamina un importante precedente en la práctica de la arqueología en esta ciudad, y se sabe ya con mayor certeza de la existencia temprana de asentamientos prehispánicos en este valle. En 1994, Castellón Huerta²⁵ también identifica cerámica del tipo Salua y Rojo Inciso del periodo Clásico tardío (600-900) en el subsuelo ocupado hoy día por la Catedral Metropolitana de San Salvador.

1926b. S. K. Lothrop, "Pottery Types and their Sequence in El Salvador", en *Indian Notes and Monographs, Museum of the American Indian, Heye Foundation*, vol. 1, núm. 4, 1927, pp. 165-220.

²² Stanley H. Boggs, "A Preconquest Tomb on the Cerro El Zapote, El Salvador", en *Notes on Middle American Archaeology and Latin American Ethnology*, vol. 2, núm. 32, Washington, D. C., Carnegie Institution of Washington, 1944, pp. 8-15.

²³ Stanley H. Boggs, "Archaeological Material from the Club Internacional", en *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, núm. 60, Washington, D.C., Carnegie Institute of Washington, 1945.

²⁴ Muriel N. Porter, "Material Preclásico de San Salvador", en *Comunicaciones*, vol. 4, núms. 3 y 4, San Salvador, Instituto Tropical de Investigaciones Científicas, 1955, pp. 105-112; Wolfgang Haberland, "Ceramic Sequences in El Salvador", en *American Antiquity*, vol. 26, núm. 1, 1960.

²⁵ Blas Román Castellón Huerta, *op. cit.*, p. 288.

Hasta la actualidad se han realizado aproximadamente una treintena de intervenciones y rescates arqueológicos dentro del área urbana de San Salvador y zonas colindantes.²⁶ Mucha de la arqueología practicada en esta ciudad se orienta a reconocer contextos prehispánicos con relación a la ceniza del volcán Ilopango, arrojada en el 536 d. C.²⁷ Muchos otros sitios en San Salvador reportan también la presencia de surcos de cultivo arqueológico sepultado por la referida ceniza. Esta gruesa capa blanca de ceniza volcánica llega en ocasiones a alcanzar hasta los 15 m de profundidad, la cual parece haber borrado de la faz todo asentamiento en la región, incluyendo el occidente de El Salvador.²⁸ Esto también parece indicar que los antiguos moradores en este valle debieron también bregar con los fenómenos naturales de grandes magnitudes. Sin duda, un dato estremecedor para la futura ciudad de San Salvador.

San Salvador se consolida como el principal centro urbano del país a partir de la primera mitad del siglo XIX. El 28 de enero de 1835 esta ciudad fue declarada capital de la República Federal de Centro América. Ahí residieron las autoridades federales hasta su completa disolución el 30 de julio de 1839. La ciudad de San Salvador como urbe republicana ya había sido descrita por reconocidos viajeros en el siglo XIX. Entre estos personajes, en 1839 John

²⁶ En las últimas cuatro décadas se ha incrementado la realización de excavaciones exploratorias y salvamentos tanto en el Centro Histórico como en las áreas proyectadas para nuevas urbanizaciones, incluyendo Madre Selva, Cerro El Portezuelo, Zacamil, El Zapote y Complejo Cultural San Jacinto, Cumbres de Cuscatlán, y boulevard Monseñor Romero (Óscar Arnulfo). En el pasado se han reportado sitios arqueológicos en las colonias San Mateo, Zacamil, Saburo Hirao, y sectores aledaños al Estadio Cuscatlán.

²⁷ Robert Dull, John Southon, Steffen Kutterolf, Armin Freundt, Savid Wahl y Payson Sheets, *Did the Ilopango TB Eruption Cause the AD 536 Event?*, afiche presentado en la reunión de 2010 organizado por American Geophysical Union, 2010.

²⁸ Véase detalles en documental dirigido por el autor, *The Pre-classic-Period in El Salvador* (parte 7 de 7); disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=IwALfRuHD7Y>].

L. Stephens²⁹ es testigo del asiento de esta ciudad en su inestable valle. Cuando Stephens visita San Salvador, no habían pasado muchos años desde el último temblor fuerte en 1831, el cual causó ruina y destrucción en esta capital; y otro acaecido el 22 de marzo de 1839, que hizo pensar en abandonarla tras desquiciarse muchas casas, y afectando algunas localidades cercanas a Quezaltepeque, Nejapa y Opico.³⁰

Casi 15 años después de la visita de Stephens, el 16 de abril de 1854, la ciudad de San Salvador, capital de la entonces nueva República de El Salvador,³¹ sucumbe ante un nuevo terremoto, siendo temporalmente trasladada al valle de Santa Tecla. Esta ciudad en ciernes se llamaría Nueva San Salvador, y albergaría a las familias más pudientes del país.³² La nueva ciudad fue diseñada rompiendo con la cuadrícula tradicional española, adoptando un nuevo cuadro y edificando la nueva catedral, la cual sería conocida como el templo de la Inmaculada Concepción.³³ Este templo estaría a cargo del



Figura 1. San Salvador, siglo XIX. Vista idealizada de la Plaza Mayor (hoy Plaza Libertad), desde el portal de la iglesia parroquial (hoy iglesia del Rosario), en un grabado hecho en París por el pintor salvadoreño Francisco Cisneros (1823-1878), impreso por M. Dupressoir. En primer plano aparece la antigua fuente y, al fondo, el volcán de San Salvador. Cortesía del coleccionista Carlos Quintanilla.

obispo Pineda y Saldaña, de quien se hablará en este artículo (figura 1).

Para aquellos tiempos, los estragos ocasionados por la naturaleza probablemente no eran tan catastróficos como en la actualidad, debido a la sobrepoblación en que se vive. Pero es seguro que las ciudades eran muy vulnerables para estos fenómenos, debido en parte a los materiales utilizados para la construcción de estructuras, y más aún cuando se habitaban zonas que con facilidad se derrumbaban o se inundaban, ocasionando graves desastres. Los temporales, por su lado, también son fenómenos recurrentes en la región centroamericana; actualmente causan graves daños a las cosechas, desbordamiento de ríos, colapsos frecuentes de casas y deslizamientos en las zonas montañosas. George E. Squier,³⁴

vador, "Bendición de la Nueva Ciudad. A la muerte del Señor San Martín. Visita del Señor Presidente del Estado a la ciudad de San Salvador", Cojutepeque, 7 de diciembre de 1854; Miguel Ángel Gallardo, *Papeles históricos (a Santa Tecla en su primer centenario)*, Santa Tecla, La Libertad, 1954 [1964].

³⁴ George E. Squier, reconocido diplomático estadounidense, quien en los círculos intelectuales de Washington le nombran *Chargé d'Affaires de los E.E.U.U. en Centroamérica*. Se le atribuye a Squier las primeras referencias arqueológicas y antropológicas en El Salvador; véase William R. Fowler Jr., *El Salvador, antiguas civilizaciones*, El Salvador, Fomento Cultural BAC, 1995; Juan Albarracín-Jordán y Fabricio Valdivieso, "Pasado, presente y futuro de la arqueología en El Salvador", en *Identidades*, vol. 4, núm. 6, pp. 59-93, 2013.

²⁹ J. L. Stephens, *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, San José, Costa Rica, Educa, 1971.

³⁰ *Ibidem*, pp. 41-42; Stephens describe San Salvador: "Entrando por una hermosa puerta y con los suburbios llenos de árboles frutales y de flores, era difícil darse cuenta del estado miserable en que se encontraba la ciudad. A medida que avanzábamos veíamos montones de escombros y grandes casas con el frente caído o agrietado, señales de los terremotos que habían arruinado la ciudad que era el asiento del gobierno y que ahora se encontraba despoblada. Esta serie de temblores había empezado el tres de octubre anterior (el mismo día en que me embarqué para el país) y durante veinte días seguidos tembló la tierra, en ocasiones hasta quince o veinte veces en veinticuatro horas [...]. La mayor parte de los habitantes abandonaron la ciudad y los que se quedaron dormían bajo manteados en los patios de sus casas. Todas éstas se encontraban más o menos dañadas, algunas de ellas inhabitables y otras enteramente caídas".

³¹ Conocido como El Salvador a partir de 1915.

³² Miguel Ángel García, "San Salvador, desde la Conquista hasta el año de 1894, en lo político, social, ciencias, letras y bellas artes", en *Diccionario histórico enciclopédico de la república de El Salvador*, San Salvador, Imprenta Nacional, 1952, p. 496.

³³ *Gaceta del Salvador*, "Crónica local. Fiesta del Salvador en la antigua capital", Sección Fundación de la nueva ciudad de San Salvador, Cojutepeque, 11 de diciembre de 1954; *Gaceta del Sal-*



Figura 2. El terremoto del 16 de abril de 1854, por el viajero polaco-francés Arnold Boscowitz. Cortesía de la Asociación Museo de la Ciudad.

a su paso por San Salvador a mitad del siglo XIX, recuerda un temporal de algunos días, al que los habitantes llamaron el diluvio de 1852.³⁵

Antes de 1854 la ciudad de San Salvador era la tercera más grande e importante de Centroamérica (figura 2), siguiendo a León y encabezada por Guatemala. San Salvador era en aquel tiempo habitada por aproximadamente 30 000 almas.³⁶ Lo que hoy día es el centro de San Salvador, en aquel tiempo se admiraba éste en una ancha y elevada llanura, sobre una meseta montañosa a 2 115 pies sobre el nivel del mar (medido con barómetro). Su clima, según documentos de la época, era fresco en comparación con el de la costa, y modificado por una cadena de colinas hacia el sur, conocida como Cordillera del Bálsamo. En los alrededores de San Salvador, en lo que ahora son urbanizaciones y un nudo de calles y avenidas que convergen con centros comerciales, edificios públicos y plazas, entre otros, eran en aquel tiempo, como nos es de imaginar, áreas cubiertas de follaje y fauna, bañadas éstas a diario —tanto en la estación seca como en la de lluvia—

³⁵ Miguel Ángel García, *op. cit.*

³⁶ *Idem.*

por un rocío grueso, elementos que hacían que esta ciudad tuviera una atmósfera como de campo y jardín, como aún se aprecia en algunos rústicos poblados en el interior del país.³⁷ El casco urbano dejaba también mucho que admirar, con iglesias y casas generalmente blancas, tal como nos narra Squier en su viaje a la ciudad en 1852.³⁸ Las viviendas eran bajas y ninguna de más de un piso, con gruesas paredes edificadas para resistir los terremotos. Como es de admirar en casas actuales en muchos pueblos centroamericanos, en el San Salvador de antaño se tenía la modalidad de edificar las casas con un patio interior al centro a manera de jardín y algunas con fuente de agua. San Salvador ocupó un área ancha en proporción a su población. El contorno de la Plaza Mayor, aún sin empedrar, era en aquel tiempo el centro del comercio y concentración social de la

³⁷ Squier proporciona una romántica descripción de lo que fue en aquel momento la ciudad capital, cual pareciese otra escondida en la actual: “Con la excepción de la parte central y empedrada, San Salvador era un bosque literalmente embovedado de árboles frutales de los trópicos. Las casas entechadas de rojo, rodeadas de cercas de maguey siempre verde, sombreadas por cocoteros y naranjales, con un fondo de plataneros, con sus anchas hojas verdes agobiadas bajo el peso de sus pesados racimos de dorado fruto, más bien parecía retiro del Paraíso, que cosa alguna de lo que nuestras frías imaginaciones del norte se figuran como habitaciones terrestres. Un paseo a caballo en el fresco de la mañana o cuando comenzaba a caer el rocío de la tarde y el cielo parecía bañado en oro derretido, un paseo entre las mil sentadas trajinadas y cubiertas de verdura, que conducen a las aldeas de Mejicanos o San Marcos escondidas con sus pintorescas iglesias en una glorieta natural, era uno de aquellos placeres no comunes, que compensaban por las molestias de un viaje, por el hambre, el cansancio y los trabajos de viajar en los trópicos, Walter Scott, hablando de espectáculo raro, un paseo semejante equivale a diez años de vida y deja una fuente perenne de gratos recuerdos. [...]”. Miguel Ángel García, *op. cit.*, toma este artículo de la *Revista del Departamento de Historia* y lo agrega en español al *Diccionario histórico enciclopédico de la República de El Salvador*. En nota al final del texto, p. 498, se confirma que este dato histórico fue editado por el *Heraldo de Nueva York* el 15 de junio de 1854, atribuyéndose los créditos a Squier, quien visitó San Salvador antes de la ruina de 1854.

³⁸ San Salvador también fue visitado por el escritor y viajero Percy F. Martín, quien la calificó como “muy bella”, así como también se tienen las observaciones del inglés John Baily, en Gustavo Herodier, *op. cit.*, p. 27.

época. En aquella pequeña ciudad capital era posible distinguir las construcciones públicas y privadas, y definir las como buenas y de relativa belleza y elegancia.³⁹

Para 1802, en sus últimos años de colonia, el comercio en San Salvador se aprecia en gran cantidad. Sus ferias anuales eran ya famosas en el extranjero, pues atraían gente de toda Centroamérica, México y hasta del Perú, donde se negociaba, entre otras cosas, añil, tabaco, bálsamo, algodón, vainilla, cacao y ganado;⁴⁰ el comercio se apreciaba en gran cantidad. Algunos cronistas agregan que en el mercado de la época concurrían víveres en abundancia venidos de numerosos pueblos de los alrededores, y no pasaba un día en que no rondasen entre 500 a 2 000 personas en la plaza principal. Squier agrega que para 1852 aquellas ferias establecidas durante la Colonia, aún eran muy concurridas de gente venida hasta de 50 leguas alrededor; también se percibían extranjeros y comerciantes de diversos puntos de Centroamérica. En estas ferias incluso se hacían contratos, ventas y cambios.⁴¹

Tras el triunfo liberal en la segunda mitad del siglo XIX, aquellas vastas propiedades pertenecientes a la Iglesia que monopolizaba el mercado de tierras, pasaron a manos públicas y privadas.⁴² La vida urbana sufrió cambios notables, se destruyeron conventos, se vendieron propiedades eclesiásticas, se cambiaron nombres de calles y avenidas, muchas de las edificaciones religiosas fueron convertidas en bibliotecas y colegios, y comenzó la creación de cementerios lejos del alcance territorial del clero católico.⁴³ La ideología liberal también propició la

transformación del cotidiano paisaje urbano surtido de religión; tales eran las imágenes de los santos en los nichos de las casas y cruces entre tejados, por el uso de escudos y banderas como signos cívicos que engrandecían el ego patriótico de la población en aquellos nuevos países independientes.⁴⁴ Asimismo, esto contribuyó a la creación de nuevos hábitos culturales, los cuales eran promovidos por la elite, diferenciando el orgulloso presente en las repúblicas independientes de aquel “frío y cerrado pasado” colonial. No obstante, dentro de aquel sentir localista se seguía un fuerte interés por imitar las costumbres europeas, tenidas y traídas en gran parte por el íntimo contacto comercial que mostraban a los asombrados viajeros u hombres de negocios de la elite.

El contacto con Europa definió en las nuevas naciones centroamericanas el rostro arquitectónico y cambios en la traza urbana en sus ciudades, emulando cada nación un modelo de civilización occidental, pero con la idiosincrasia local. También la alta sociedad importó libros, moda, música, arte, culinaria, etiqueta y educación. Entre estos nuevos estilos de vida ciudadano, como los teatros, los cafés y las alamedas o paseos, se combinan aquellas viejas costumbres (peleas de gallos, corridas de toros y la fiesta patronal, entre otras) que motivaron asimismo la construcción obligada de plazas para estas actividades.⁴⁵

Los cambios en el ambiente urbano también son estimulados por las reformas constitucionales, las cuales otorgaron un nuevo impulso a la agricultura

vador, Biblioteca de Historia Salvadoreña, Concultura, 2001; Ramón López Jiménez, *Mitras salvadoreñas*, San Salvador, Ministerio de Cultura, Bancasa, 1997.

⁴⁴ Rodolfo Cardenal, *op. cit.*

⁴⁵ Véase Rodolfo Barón Castro, *Reseña histórica de la villa de San Salvador*, El Salvador, Concultura, 1950; Gustavo Herodier, *op. cit.*, Ángela Cecilia Lovo Gumero, Claudia Lissette Portillo Flores y Gladys Evelin Ruiz Alfaro, “La arquitectura del siglo XIX en El Salvador”, tesis, Antiguo Cuscatlán, Universidad Albert Einstein, 1998.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Véase publicaciones realizadas por el Departamento de Historia de la Administración del Patrimonio Cultural preparado por Enrique Kuny Mena, San Salvador.

⁴¹ Miguel Ángel García, *op. cit.*

⁴² Para el caso de San Salvador, se sugiere ver a Blas Román Castellón Huerta, *op. cit.*, pp. 283-295.

⁴³ Rodolfo Cardenal, *El poder eclesiástico en El Salvador*, El Sal-

intensiva, el nacimiento de nuevos propietarios de la tierra y el advenimiento de nuevas industrias, cuyos dueños residirían en las ciudades principales. De este modo, la Constitución de 1886 promueve la producción de café, el cual luego pasaría a ser el principal producto de exportación del país. El café daría lugar al advenimiento de una nueva casta social poderosa: los cafetaleros. A principios del siglo xx, el país se convertiría en potencia mundial en la exportación de este producto, un legado que impactaría el modo de vida de ciudades y pueblos salvadoreños. El poder del café transformaría la arquitectura pública y residencias privadas de finales del siglo xix y principios del xx. Esto es todavía perceptible en ciudades como San Salvador, Santa Ana, Ahuachapán, Chalchuapa, Sonsonate, Suchitoto, Santa Tecla, San Vicente, Usulután, Santiago de María y San Miguel, entre otros, en donde muchas de las fachadas de casas de familias pudientes, edificios públicos y cementerios parecen emular la arquitectura de las regiones en donde gran parte del café era enviado.⁴⁶ La renta producida por el café incentiva la construcción de carreteras y se renuevan puertos, se activa la línea férrea, y el país se encamina a la modernización, dinamizando a su vez el comercio interno.⁴⁷ Se intensifica la importación de bienes con Europa, incrementando la introducción de nuevas tecnologías, material constructivo, muebles, porcelana, licor y artículos de lujo para la clase alta. La producción local gradualmente acoplaría su creación a estas nuevas formas de vida con el fomento de la industria, produciendo moda local y productos con plantillas europeas y estadounidenses a lo largo del siglo xx.

En el transcurso de los dos últimos siglos, tanto San Salvador como otras ciudades principales del país han mostrado diferentes ambientes urbanos.

⁴⁶ Fomento Cultural Banco Agrícola, *El Salvador, La República*, tt. I-II, El Salvador, BAC, 2000; Miguel Ángel Gallardo, *op. cit.*

⁴⁷ Fomento Cultural Banco Agrícola, *op. cit.*

Estos escenarios fueron capturados en dibujos, litografías y fotografías de antaño, resguardadas hoy día en colecciones públicas y privadas, incluyendo periódicos de la época como *La Gaceta del Salvador*, *El Constitucional*, e importantes publicaciones de antaño. Estos documentos en ocasiones describen aspectos culturales de la ciudad y su dinámica social y económica.

En estos últimos dos siglos de república se han tenido al menos cinco fases constructivas con estilos arquitectónicos distintos dentro de la misma ciudad, siendo muy poco lo que existe de las primeras décadas del periodo Republicano-temprano. De este modo, las ciudades modernas de El Salvador se verán salpicadas de edificios con arquitecturas históricas diversas, como legado de la historia sísmica y el devenir económico y político de la nación.

Entre los terremotos más memorables que han afectado San Salvador en los últimos dos siglos de República, se tienen el del 17 de abril de 1854, el cual dio origen a la ciudad de Santa Tecla, proyectada en su momento como la nueva capital de San Salvador, como se ha indicado en párrafos anteriores. En la arquitectura tradicional de la época se utilizaba adobe, bahareque, cal y canto, ladrillo o lozas de barro y en ocasiones madera. Otro memorable siniestro ocurrió el 19 de marzo de 1873, el cual deja la ciudad por los suelos, propiciando la adopción de nuevos materiales constructivos con el objetivo de crear estructuras más livianas (figura 3). Se fomenta así la construcción con lámina troquelada, importada de Francia y Bélgica, destinada a las áreas urbanas.⁴⁸ Mientras tanto, la construcción en el área rural era a base de palma, caña brava, piedra y tierra.⁴⁹ De

⁴⁸ Ángela Cecilia Lovo Gumeró *et al.*, *op. cit.*

⁴⁹ Algunos analistas contemporáneos afirman que la construcción nativa a base de palma y paja representa un verdadero sistema constructivo exitoso adaptado al ambiente local, con materiales livianos cuya flexibilidad soporta los movimientos telúricos. A su vez, su arquitectura es ventilada y fresca para un clima tropical, y su construcción requiere materiales acce-



Figura 3. Catedral de San Salvador en ruinas, luego del terremoto de 1873. Grabado publicado en la revista *Harper's Weekly*, 10 de mayo de 1873, p. 389. Cortesía de Carlos Cañas-Dinarte.

hecho, el San Salvador de finales del siglo XIX era una urbe aún con matices rurales en su periferia, rodeada de fincas de café y pastos.

Para principios del siglo XX la ciudad se ve encaminada a la modernización, producto de la bonanza del café y el crecimiento comercial con el mundo.

sibles en el medio, al alcance de todos. La arqueología también ha demostrado que la construcción nativa es una respuesta exitosa al medio. Joya de Cerén, en el valle de Zapotitán, es un claro ejemplo. Este sitio, sepultado por Loma Caldera durante el periodo Clásico, parece adoptar un sistema antisísmico, en el cual cada estructura utiliza una plataforma de donde emergen columnas y paredes de *bahareque*, propiciando una sola unidad arquitectónica. De este modo, cada unidad se torna en una sola pieza al momento de soportar un sismo, evitando que el movimiento golpee una pared con otra. Estas paredes y columnas a su vez se encuentran ancladas a la referida plataforma y no directamente al suelo. Un caso excepcional es la denominada Estructura 3, o Casa Comunal, cuya construcción fue encontrada íntegra, la cual soportó tanto los sismos previos a la caída de ceniza volcánica, así como el impacto del flujo piroclástico. De este modo, la arquitectura doméstica en Joya de Cerén responde a las demandas de la vida común de aquellos habitantes mayas. Por ejemplo, la permeabilidad en cuanto a la filtración de sonido exterior en el interior de estas estructuras es un alcance en la construcción doméstica prehispánica. Así también, la arquitectura a base de columnas y techos de paja produce sombra, la cual es aprovechada para invisibilizar el interior de las habitaciones, separando las entradas principales de cada estructura mediante una terraza o porche, creando un efecto de luz. Cuando el exterior tiene mayor luz, las personas de afuera no pueden ver adentro por el efecto de sombra, por lo menos durante el día. La filosofía de vida es un enclave importante en la adopción de un sistema constructivo adecuado al medio; véase Cynthia Robin, "Outside our Houses: The Practices of Everyday Life at Chan Nohol", en *Journal of Social Archaeology*, núm. 2, Belice, 2002, pp. 245-267.

Las principales instituciones del gobierno, casa presidencial (Casa Blanca), el Palacio Nacional, la universidad nacional, biblioteca, hospitales, teatros, el coro nacional, las principales cedes eclesiásticas, almacenes y residencias de la clase alta se localizan en el casco central de la ciudad y barrios contiguos. También se tienen ya muchas familias extranjeras residiendo en esta ciudad. Asimismo, se percibe un cierto crecimiento de la clase media en el área urbana, resultado de la contratación de personal para el comercio urbano, como las tiendas de productos importados, farmacias, restaurantes, ferreterías, hoteles, bancos y otros. A esta transformación se suma el empedramiento y pavimentación de calles y plazas. Los postes de electricidad empezaron también a transformar el paisaje, introducidos a partir de 1892.⁵⁰ Su entorno citadino se adapta a los modernos sistemas de comunicación de la época, con estaciones del ferrocarril que conectan el oriente y el occidente del país, así como servicios de tranvía, telégrafo y teléfono, y poco después el radio. A su vez, el alumbrado público sustituiría la iluminación a base de nafta y gasolina, y en otros casos a base de gas y petróleo, cuyo sistema había sido introducido por Gerardo Barrios en la década de 1860.⁵¹ A

⁵⁰ El primer dínamo se estableció en Agua Caliente, conduciendo electricidad hasta San Salvador. Luego, en las primeras décadas del siglo XX fue edificada una nueva represa hidroeléctrica sobre el río Acelhuate, a la altura de Milingo, en San Salvador. Esta presa, visitada por el autor, aún existe, siendo administrada por manos privadas. Su construcción consiste en una monumental armazón de cal y canto de unas 500 varas de largo por 35 pies de profundidad, el cual retiene el cauce del río. La presa aprovecha una caída natural de unos 200 pies de altura. Para 1919, esta corriente ponía en acción cuatro dinamos, produciendo 11 000 volts para alumbrar la pequeña ciudad de San Salvador de manera permanente.

⁵¹ El primer candil callejero en El Salvador fue inaugurado en 1840, cuando por decreto, el entonces general Francisco Malespín Herrera estableció el sistema de alumbrado público. Aquel primitivo sistema consistía de un cajete de barro y trazo de mecha, el cual utilizaba aceite de coco. Su colocación debía ser en el punto principal de las puertas o ventanas de las casas de balcón, ubicadas en esquinas o situadas en medio de la cuadra. Aquel nuevo orden propició la creación del Cuerpo de

principios del siglo xx las estrechas calles diseñadas para el paso de carretas y carruajes empezaban a verse circuladas por los primeros automóviles, y luego surgirían avenidas más anchas mientras la ciudad se expande hacia sus costados, más que todo hacia el poniente. Sin embargo, para esa época la urbe es siempre el escenario de la concentración de las clases populares, en donde el mercado y las ferias serían parte de la dinámica económica, social y cultural en la pequeña ciudad. Su coexistencia con el área rural es siempre latente a lo largo del siglo xx, en donde el sistema constructivo de la vivienda en estas áreas es también transformado acorde a las demandas urbanas venidas con la modernidad.

El 6 de septiembre de 1915 un nuevo terremoto trae zozobra a las principales ciudades del occidente salvadoreño, y luego, el 7 de junio de 1917, el volcán de San Salvador ocasionaría un mayor daño destruyendo la capital. El auge económico de la nación en la primera mitad del siglo xx dio un nuevo empuje en la reconstrucción de las urbes, introduciendo una vez más nuevos materiales.

Para finales del siglo xix, el uso de concreto y de vigas de hierro era una alternativa en las construcciones en Latinoamérica. Según algunas fuentes, el cemento ya es comercializado en El Salvador en la década de 1900,⁵² aunque son pocas las construcciones que utilizaban este material. Las primeras construcciones son a base de cemento Portland, importado a Latinoamérica desde Europa,⁵³ el cual

Serenos, encargados de encender y apagar los faroles y anunciar la hora.

⁵² Xavier Tafunell, "On the Origins of isi: The Latin American Cement Industry, 1900-30", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 39, núm. 2, 2007, pp. 305-306 y 308.

⁵³ Aunque el cemento también era producido en Estados Unidos y en varios países latinoamericanos ya desde finales del siglo xix, incluyendo la vecina Guatemala desde 1902, traerlo de Europa era más conveniente. El cemento Portland europeo, además de ser un producto de mejor calidad, al distribuirse también dinamizaba el comercio transatlántico de modo que los mismos barcos eran nuevamente cargados rumbo a Europa

se vio entorpecido con la Primera Guerra Mundial. Lo anterior indujo a que la producción de cemento en los países latinoamericanos mejorara y se extendiera, con inversión estadounidense. La producción latinoamericana de cemento también tiene un nuevo empuje luego de la gran depresión en la década de 1930 en Estados Unidos. Luego se sumarían los estragos causados por la Segunda Guerra Mundial.⁵⁴ De este modo, El Salvador produce su propio cemento hasta 1949, sustituyendo en gran medida la importación del cemento Portland.⁵⁵ A partir de entonces, la producción de cemento en este país dinamiza la construcción local. El cemento fue visto como una alternativa constructiva por excelencia, aplicada primeramente en las construcciones citadinas, dando un nuevo giro al rostro de las ciudades contemporáneas. Este material se utilizaría en la nueva arquitectura pública y privada, y en la nueva construcción vertical a partir de 1930, dando inicio con la fase Republicano-moderno.⁵⁶ Con el tiempo, este material remplazaría las construcciones tradicionales en el interior del país. De este modo, la antigua arquitectura habitacional y pública del San Salvador de antaño fue gradualmente remplazada. Los edificios de madera y lámina, en su mayoría no mayores de dos niveles, fueron demolidos adrede,

con productos locales. Xavier Tafunell, *op. cit.*, pp. 305-306, 308, 302-320.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 302-320.

⁵⁵ Holcim, disponible en [<http://www.holcim.com/sv/quienes-somos/historia-holcim-el-salvador.html>]; consultado el 18 de mayo de 2014.

⁵⁶ Incluso fue utilizada en la restauración de edificios prehispánicos, como Tazumal y San Andrés, en la misma década. El cemento también fue un método alternativo en la restauración arqueológica en otros países, incluyendo México, Perú y Estados Unidos; Augusto Molina-Montes, *Archaeological Building: Restoration or Misrepresentation, Falsification and Misreconstruction of Pre-columbian Art*, Washington, D. C., Treatise for Harvard University, 1982; Robert W. Preucel y Frank G. Matero, "Placemaking on the Northern Rio Grande. A View from Kuaua Pueblo", en Patricia E. Rubertone (ed.), *Archaeology of Placemaking. Monuments, Memories, and Engagement in Native North America*, California, Left Coast Press, 2008, pp. 81-99.

otros fueron consumidos por incendios o derribados por terremotos, de modo que uno a uno eran remplazados por la nueva arquitectura. El *art déco*, el diseño racionalista y la construcción minimalista de cuatro, cinco y hasta ocho niveles remplazaría la arquitectura ecléctica y otros estilos ya iniciada a finales del siglo xix.⁵⁷

A mediados del siglo xx el tranvía ya ha desaparecido, las calles son asfaltadas, se instalan semáforos, y el sistema de autobuses urbanos más el incremento del tráfico vehicular ocupa las angostas calles del Centro Histórico de la ciudad, perfilando en la urbe una nueva faz. El centro de San Salvador luce, a partir de 1950, con un rostro moderno y altamente comercial.⁵⁸ Algunos edificios con diseños adoptados a principios del siglo xx —emulando la Europa gótica, neoclasicista y románticista— sobrevivirían la época de la construcción vertical a base de concreto y hierro. Por su parte, la clase pudiente se mueve hacia otros sectores que otrora fuesen áreas rurales, extendiendo los caminos, calles asfaltadas, electricidad y conduciendo el servicio de agua hacia dichos sectores, en donde la clase media también ocupa nuevos espacios.⁵⁹ Esta nueva ten-

⁵⁷ Según Oscar Monedero —arquitecto e investigador de la Universidad de El Salvador (UES)— hasta aproximadamente 1932 (año del levantamiento campesino), la arquitectura salvadoreña había estado, en mayor medida, en manos de maestros de obra. Algunos de ellos eran verdaderos artesanos, unos que incluso se habían instruido bibliográficamente de autores extranjeros y otros que combinaban sus ideas con el propietario; podría decirse que en muchas ocasiones era el propietario quien “diseñaba”; véase Rafael Tobar [<http://xpressate.net/hablemos-de-arquitectura/>], consultado el 12 de noviembre de 2014.

⁵⁸ Véase Jorge Henríquez, “Las plazas que tenemos, vemos y utilizamos”, en *El Salvador Investiga*, vol. 3, núm. 6, 2007, pp. 35-43.

⁵⁹ A mediados de 1930, Armando Sol y Ernesto de Sola figuran como los primeros arquitectos salvadoreños graduados en el extranjero, importando nuevas ideas en la arquitectura local, siendo reconocidos como autores de la arquitectura moderna salvadoreña. La arquitectura de De Sola y Sol, visible en varias residencias de clase alta y media de la época localizadas en diferentes puntos del país, pero sobre todo en San Salvador, rompe con el patio central colonial, el cual era hasta el momento considerado una arquitectura ideal para el clima tropical. Estos ar-

quitectos conciben la inclusión de elementos novedosos, como el vestuario en la puerta principal, desde el cual se distribuyen todos los componentes de la vivienda, mismo que es todavía vigente en la arquitectura contemporánea. Luego vendrían nuevos arquitectos y se crearía la escuela de arquitectura en la Universidad de El Salvador en 1954; véase Rafael Tobar [<http://xpressate.net/hablemos-de-arquitectura/>], consultado el 12 de noviembre de 2014; Manuel Rivas Merino, *op. cit.*

dencia de expansión derivada del crecimiento poblacional, también lleva consigo parte del comercio y da lugar al surgimiento de nuevas instituciones en otros sectores de la ciudad. La administración comunal se torna más compleja. Algunas de las antiguas residencias en el Centro Histórico son luego divididas en varias propiedades, y finalmente transformadas en mesones. Con este movimiento urbano se rompe el tradicional patrón ciudadano cargado desde la Colonia y durante toda la fase Republicano-temprano.⁶⁰

Pero la inexperiencia del cemento no contemplaba la resistencia adecuada para soportar movimientos telúricos. El penúltimo gran terremoto, ocurrido el 10 de octubre de 1986, dejó gran parte del Centro Histórico de San Salvador por el suelo. De este modo, la mayoría de los edificios derribados o dañados por dicho evento fueron estructuras macizas a base de cemento, edificadas a mediados del siglo xx. Aquellas grandes armazones de concreto carecían de soportes adecuados, y aparentemente eran erigidas sin estudios previos de resistencia de materiales⁶¹ (figura 4).

A partir de la segunda mitad del siglo xx, los estilos y formas de vida extranjeras ya habían penetrado en el imaginario ciudadano, filtrándose a través de los medios de comunicación y la nueva tecnología, como el cine y la televisión; véase Manuel Rivas Merino, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁶⁰ Resultado de aquella inexperiencia con el uso del cemento, también es percibido en Tazumal, tras el derrumbe en octubre de 2004 de una sección edificada con este material en 1950. Las posteriores intervenciones arqueológicas realizadas para remover en su totalidad el cemento, demostraron que dicha restauración carecía de vigas de hierro y utilizaba piedras repelladas con hormigón para soportar la construcción. Estas piedras fueron colocadas directamente sobre las estructuras prehispánicas originales. Irónicamente, la conservación del sitio desde aquellas

⁶¹ Resultado de aquella inexperiencia con el uso del cemento, también es percibido en Tazumal, tras el derrumbe en octubre de 2004 de una sección edificada con este material en 1950. Las posteriores intervenciones arqueológicas realizadas para remover en su totalidad el cemento, demostraron que dicha restauración carecía de vigas de hierro y utilizaba piedras repelladas con hormigón para soportar la construcción. Estas piedras fueron colocadas directamente sobre las estructuras prehispánicas originales. Irónicamente, la conservación del sitio desde aquellas



Figura 4. Aspecto del Centro Histórico de San Salvador luego del terremoto del 10 de octubre de 1986.

No obstante, la hecatombe de 1986 también da una lección de historia en la ingeniería y arquitectura salvadoreña en cuanto al uso del concreto. Una vez más, como en el pasado, se abre paso a nuevas modalidades constructivas, considerando el reforzamiento y estabilidad de futuras estructuras, la aplicación apropiada de materiales constructivos, y la adopción de nuevos diseños arquitectónicos que de algún modo se acoplarían a este suelo movedizo. El crecimiento de la ciudad y la construcción de edificios públicos, después de aquel episodio, fue reorientada hacia otros sectores más seguros dentro o fuera de la ciudad capital. Como efecto adverso, también se abandona de manera parcial el Centro

primeras restauraciones se basaba en conservar el cemento y no la evidencia prehispánica; véase Manuel López, “El monumento arqueológico Tazumal”, en *Boletín Informativo Investigaciones del Patrimonio Cultural*, El Salvador, Impresos Litográficos de Centro América, 1983; Fabricio Valdivieso, “Tazumal y la estructura B1-2. Registro de una deconstrucción arqueológica y nuevos aportes para su interpretación”, inédito, El Salvador, Concultura, 2007.

Histórico de San Salvador, dando lugar a la proliferación de la venta informal y degradación del ambiente urbano. Hoy día, este Centro Histórico es un tema de discusión entre gobierno y sector privado.⁶² No obstante, el San Salvador de antaño quedaría bajo los cimientos de las nuevas edificaciones, incluyendo los viejos empedrados en plazas y calles, las caballerizas de las antiguas residencias, los rieles del tranvía, antiguas modalidades constructivas, incluyendo rellenos de nivelación de edificios; y bajo estos antiguos edificios se encontrarían entierros acontecidos en las antiguas instalaciones eclesiásticas. Es sin duda un recurso propicio para la instalación de ventanas arqueológicas en diferentes puntos de la actual ciudad histórica.

El sábado 13 de enero de 2001, a las 11:35 de la mañana, un nuevo terremoto de 7.6 grados Richter, con 45 segundos de duración, es sentido en todo el territorio salvadoreño y países vecinos, afectando gravemente 172 de los 262 municipios de El Salvador. Tal destrucción fue más evidente en casas y edificios públicos de construcciones de adobe y bajareque, así como en las montañas, las cuales ocasionaron cuantiosos derrumbes, sepultando personas y viviendas. En Santa Tecla, antes conocida como Nueva San Salvador, se tiene el desastroso episodio vivido en la colonia Las Colinas, en donde un alud de tierra proveniente de las montañas al sur, que conforman parte de la Cordillera del Bálsamo, cae sobre gran cantidad de hogares de clase media, soterrando a casi medio millar de personas. Un mes después, el 13 de febrero, un segundo terremoto de más de 6 grados Richter es sentido en casi toda la nación y causa nuevos destrozos (figura 5).

A consecuencia de este nuevo episodio sísmico, muchos templos católicos históricos resultan consi-

⁶² Fabricio Valdivieso, *Diagnóstico sectorial del patrimonio cultural en la región metropolitana de San Salvador*, estudio elaborado para Secultura, El Salvador, Epyypsa-Lotti-León Sol, 2010; véase también Jorge Henríquez, *op. cit.*



Figura 5. Vista a la Cordillera del Bálsamo y alud de tierra sobre residencias en la ciudad de Santa Tecla. Suceso causado por el terremoto del 13 de enero de 2001. Fotografía de Fabricio Valdivieso, desde el campanario de la desaparecida iglesia Inmaculada Concepción.

derablemente dañados. En algunos casos sufren tal daño que sus encargados se ven o se sienten obligados a derribarlos con la intención de evitar mayores peligros, y dar inicio con las tareas de reconstrucción. De este modo, el entonces Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (Concultura),⁶³ a través de la Unidad de Arqueología,⁶⁴ se encargaría de supervisar y dirigir proyectos de rescate arqueológico en los edificios históricos intervenidos para restaurarlos. Algunos de estos proyectos se extenderían por más de dos años, proporcionando información sin precedente. Así, por vez primera un número considerable de edificios históricos en El Salvador serían intervenidos con actividad arqueológica, junto con trabajos de restauración. Entre estos edificios dentro de San Salvador se incluyen el Palacio Nacional, el Teatro Nacional, el edificio del Coro, y el Castillo de la Policía. En Santa Tecla se tienen intervenciones de rescate arqueológico en el antiguo edificio

⁶³ A partir de 2009 se conoce como Secretaría de Cultura de la Presidencia (Secultura).

⁶⁴ Hoy Dirección de Arqueología de la Secultura.

de la penitenciaria, la parroquia Inmaculada Concepción, y algunas residencias del Centro Histórico de la ciudad. En otras ciudades, la intervención arqueológica es aplicada en los templos de Nuestra Señora de la Asunción (Ahuachapán), San Pedro Apóstol (Metapán), San Miguel Arcángel (Ilobasco), San Andrés (Apaneca), San Antonio del Monte (Sonsonate) y El Pilar (San Vicente), entre otros. En algunas de estas intervenciones participarían también arqueólogos consultores y estudiantes de las carreras de arqueología de la Universidad Tecnológica de El Salvador (UTEC). Con estas intervenciones se logran reconocer tipologías de artefactos, incluyendo cerámica y vidrios, e identificar patrones de enterramiento, sistemas constructivos, arquitecturas y administración de espacios durante los periodos de la República-federal, Republicano-temprano y Republicano-moderno. De este modo se tiene un precedente que permite orientar la arqueología histórica de El Salvador hacia un nuevo territorio de estudio. Se logra así establecer un primer marco teórico para el entendimiento del pasado republicano de la nación. Las estratigrafías y los materiales recuperados también delimitan contextos de acuerdo con cada época. A continuación se expone el resultado de algunos de los rescates dirigidos por el autor entre 2001 y 2008, tanto en inmuebles en proceso de restauración a consecuencia de los últimos terremotos, como en sitios considerados históricos en donde acontecen rasgos de interés (figura 6).

Rescates arqueológicos en áreas urbanas: tres casos de estudio

Caso 1. Iglesia Inmaculada Concepción, Santa Tecla. El hallazgo de un obispo

La iglesia parroquial Inmaculada Concepción, en Santa Tecla, se pensó como una nueva catedral, luego que el terremoto de 1854 asolara la ciudad



Figura 6. Principales ciudades de El Salvador.

capital. Esta iglesia fue fundada aquel mismo año por el segundo obispo de San Salvador, Tomás Miguel Pineda y Saldaña, quien desde 1875 se supone fue enterrado frente al altar mayor de este templo (figura 7).⁶⁵ El terremoto del 13 de enero de 2001 dejó considerables daños al inmueble, el cual fue evaluado por ingenieros estructurales, quienes en fecha 17 de enero las autoridades del templo optaron pronto por derribarlo y dar lugar a los primeros pasos de reedificación de un templo moderno. Cabe decir que irónicamente un terremoto dio origen a este templo, y un terremoto terminó con el mismo.

Los restos del obispo fueron encontrados durante los trabajos de demolición del edificio. Este inusual hallazgo requirió de intervención arqueológica inmediata, lográndose registrar la modalidad de enterramiento de uno de los personajes más célebres del siglo XIX en El Salvador. Sus restos aún vestían sus ornamentos, los cuales yacían en un lujoso féretro de vidrio y madera en el interior de una bóveda. Las labores de rescate se limitarían a seis horas de trabajo arqueológico, lográndose documentar el contexto y artefactos. Lo que a continuación se expone representa una sección del informe final

⁶⁵ Anónimo, "Biografía del Ilmo. Y Rmo. Señor Don Tomás Miguel Pineda y Saldaña, Segundo Obispo de San Salvador. Desde su nacimiento en 1791 hasta su promoción al episcopado de Antigua en 1848", cap. 1, inédito, cortesía del Museo de la Ciudad, sin fecha; Roberto Molina y Morales; "Estampas históricas de San Salvador", en *La Prensa Gráfica*, San Salvador; 4, 5, 9, 14 y 18 de diciembre 1945; Roberto Molina y Morales, "Iglesia Parroquial de la Concepción", inédito, 1954.



Figura 7. Obispo Ilmo. Dr. Tomás Miguel Pineda y Saldaña. Retrato al óleo. Cortesía del arzobispado en San Salvador.

elaborado a consecuencia de los rescates arqueológicos realizados por el autor en la ciudad de Santa Tecla, una de las zonas más afectadas por dicho fenómeno natural⁶⁶ (figura 8).

La tumba de un obispo

Para el 22 de febrero de 2001, el antiguo templo Inmaculada Concepción se encontraba demolido, a excepción de la torre del campanario construida en la década de 1970. Durante los trabajos de remoción de escombros, el tractor arrancó accidentalmente un pedazo de la parte superior de una bóveda de ladrillo localizada en el sector ubicado supuestamente frente al altar mayor donde se encontraron

⁶⁶ Fabricio Valdivieso, "Rescates arqueológicos y recopilación de datos históricos de la parroquia Inmaculada Concepción y su contexto urbano en Nueva San Salvador, luego del terremoto del 13 de enero del 2001", informe técnico, El Salvador, Concultura, 2002.



Figura 8. Templo Inmaculada Concepción, Santa Tecla. Década de 1960. Cortesía de la Asociación Museo de la Ciudad.

los restos de Pineda y Saldaña. En esa ocasión los restos estaban conformados por fragmentos óseos entremezclados con tela en regular estado de conservación, y combinando fragmentos de madera y vidrio. Este material se encontraba depositado en el interior de un féretro no muy visible debido a lo limitante de la perforación accidental. Los responsables dieron aviso inmediato al Instituto de Medicina Legal, que remitió el caso al entonces Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (Concultura). El 27 de febrero se presentaron al sitio dos arqueólogos de la Unidad de Arqueología de la misma institución. A primera vista parecía tratarse de un personaje importante (figuras 9 y 10).

Como referencia inmediata se tiene una placa fúnebre, la cual describe en latín el nombre del obispo Tomás M. Pineda y Saldaña, localizada ésta en la otrora primera columna del lado norte en el interior del templo, casi frente al ya retirado altar mayor. Del mismo modo se tienen datos de fuentes documentales que indican que el obispo fundador del templo da testimonio de su deseo por “dormir el sueño eterno a los pies de la Virgen Purísima”.⁶⁷ Las referencias también añaden que este individuo fue enterrado en un cajón de cristal, madera y zinc. Este dato fue comprobado, ya que esta fue la única

⁶⁷ “Bautismos de la Parroquia de San Pedro Perulapán”, t. 28, pp. 184 y 185, firmado por José Ma. Martínez; dato tomado de Roberto Molina y Morales, “Iglesia Parroquial de la Concepción”, *op. cit.*



Figura 9. Entierro del obispo. En este sector yacía el templo Inmaculada Concepción, Santa Tecla. Las líneas blancas indican el área que ocupó el templo. La flecha señala la ubicación del entierro. Vista desde el antiguo campanario, ahora desaparecido. Fotografía y adaptación de Fabricio Valdivieso.

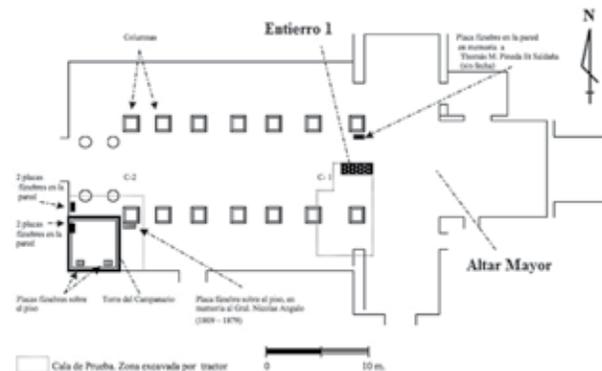


Figura 10. Plano del templo Inmaculada Concepción, Santa Tecla. Dibujo de Fabricio Valdivieso.

tumba existente frente al altar mayor, y con las mismas características proporcionadas por las fuentes documentales del siglo XIX. También fue el único sacerdote cuyo sepelio es registrado en este templo, quedando de este modo claro que el entierro encontrado corresponde a quien fuese el segundo obispo de El Salvador, fallecido la noche del 6 de agosto de 1875, y sepultado el 8 del mismo mes. Por las características del hallazgo, Pineda y Saldaña tuvo honras el día de su sepelio, siendo en este sentido muy admirado y querido por la sociedad del siglo XIX.

Rescate

Inmediatamente se procedió a realizar un rescate arqueológico bajo las limitantes de tiempo y con recur-

sos extremadamente reducidos. Se extendió la excavación y limpieza del rasgo, con la colaboración de un obrero destacado en la zona, lográndose obtener un mejor detalle del contexto, e identificando del mismo modo los límites del entierro. Se tomaron alturas y medidas y se obtuvieron fotografías, al mismo tiempo en que se elaboraron dibujos, los cuales no pasaron de ser sucintos debido a las circunstancias del caso, motivadas por la presión de los encargados por liberar cuanto antes la zona de trabajo. Se dedicó la mañana y parte de la tarde de ese mismo día para rescatar cuanto antes y en lo posible aquellos restos. Por tratarse de una iglesia, se creía en la posibilidad de encontrar más entierros, por lo que el rasgo fue denominado para la ocasión: Entierro 1. No obstante, fue el único entierro encontrado en el área que ocupó el templo.

En este rescate, las herramientas utilizadas fueron una cámara Fuji Work Record y otra Canon EOS Kiss, cordel, nivel de pita, brújula, cintas métricas de 5 y 50 metros, cuchara para excavar, escobillas, plumones marcadores, bolsas plásticas transparentes, cajas de cartón para clasificación y almacenaje, libreta de campo, clavos y cordel. De este modo se tomaron los datos, para luego extraer los restos colocándolos ya clasificados en las cajas. El material recuperado incluyó vidrio, metal, madera, tela, yeso, osamenta, y otros. Finalmente se elaboró un reporte técnico, y los restos fueron entregados a la parroquia sin mayores estudios.

Resultados

El entierro se localiza a 196° AZ y 29.80 metros de la arista de la pared oeste de la capilla de la parroquia. Su orientación es de Este a Oeste, misma orientación tenida por el desaparecido templo en forma de cruz latina. Este rasgo se compone de tres partes.

1) *Bóveda*. Refiere a la recámara en la cual se deposita el ataúd o féretro. Esta recámara se tiene en un 90% conservado, a excepción del golpe acciden-



Figura 11. Féretro y bóveda al momento del hallazgo. Fotografía de Fabricio Valdivieso.

tal ocasionado por el tractor al momento del hallazgo. Dicho golpe le extrajo una porción de su parte superior, permitiendo el contacto del rasgo con la superficie o exterior. Sus materiales constructivos comprenden argamasa de cal y ladrillo rojo. La base o suelo interior se compone de baldosas rojas de 20×20 cm por lado, con 3 cm de grosor. Las paredes interiores fueron construidas a modo que cerraran en forma de arco o bóveda. Todo el espacio mide 2.40 m de largo \times 80 cm de ancho, con profundidad aproximada de 80 cm a 1 metro.

En general, el entierro presenta 70% de conservación de regular a pésimo estado. La humedad que prevalece en los suelos del llano de Santa Tecla contribuye a que el material orgánico en la tierra se desintegre con facilidad. Sin embargo, la bóveda en que descansaba el féretro contribuyó a aislar buena parte de la humedad, permitiendo que el ataúd y su contenido se conserven de manera relativa (figura 11).

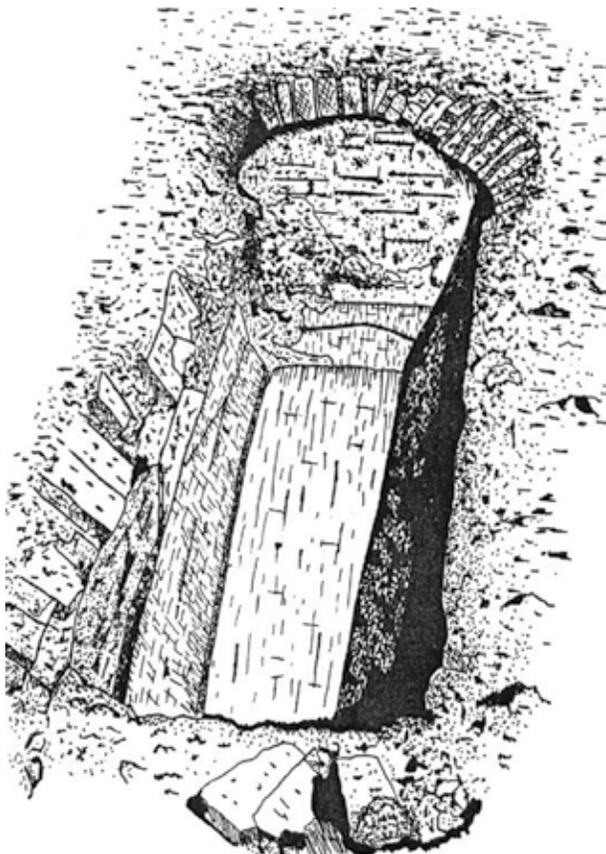


Figura 12. Férero y bóveda luego de retirados los restos. Dibujo de Fabricio Valdivieso.

2) *Férero*. Es la caja donde se depositó el cuerpo u osamenta. Este rasgo presenta 75% de conservación. Se trata de una lujosa urna fúnebre de vidrio y madera forrada con tela. En el contorno exterior del férero se percibe una decoración de yeso color dorado, con ligeros relieves en pésimo estado de conservación. La tela que forra los exteriores de madera se encuentra también en pésimo estado de conservación, en el cual difícilmente se perciben algunos dibujos de flores, con un desgastado color rojo. No fue posible identificar el tipo de tela. El cierre del férero utiliza un candado muy propio de la época, el cual se encuentra en el lado norte del férero. El candado posee cerradura al centro, mismo que enganchaba dos argollas de roscas que se atornillaban al madero, cerrando así el ataúd. El arranque del férero se tiene a 80 cm de profundidad.

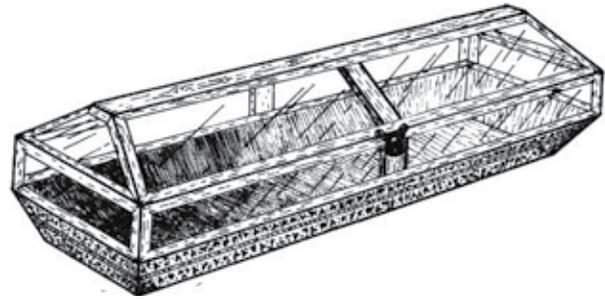


Figura 13. Perspectiva hipotética del férero. Dibujo de Maximiliano Valdivieso.

La madera generalmente se percibe semidescompuesta debido a la humedad del suelo, pero aún en buen estado. En cuanto al resto de la madera que conformaba la base del férero, se encontraba en regular estado de conservación, dejándose ver la manera en que dichos restos sujetaban los vidrios que conforman las paredes laterales, sirviendo como mostrador. El fragmento más grande de madera mide 43 cm de ancho por 1.86 m de largo. Las piezas laterales de la parte inferior del férero son planas y divergentes. Entre la madera se encuentran también clavos forjados, que por lo general miden 7 cm de largo; se recuperaron 20 muestras en regular estado de conservación.

Sobre el cuerpo se encontró un madero largo de 20 cm de ancho, el cual fue parte de la sección superior del mueble, formando el punto de intersección de las hojas de vidrio laterales, a modo que dicha intersección mostrara paredes de vidrio recto convergentes, conformando así la tapa del ataúd. Ninguno de los vidrios se recuperó completo, y varios de éstos estaban sobre la osamenta. Algunos fragmentos largos de los vidrios laterales aún permanecían *in situ* con relación a su posición original, es decir, misma posición tenida al momento en que el obispo fue sepultado. Se tienen vidrios que alcanzan un ancho hasta de 21.5 cm y un largo variable, que no excede las dimensiones del ataúd (figuras 12 y 13).

Cabe agregar que en el exterior del férero e interior de la bóveda, en la esquina suroeste se

encontró una botella de vidrio adherida a una base de argamasa, la cual se presume pudo contener vino. Esta botella mide 21.5 cm de largo con 6.5 cm de diámetro máximo, y 2 cm de diámetro mínimo.

3) *Cuerpo y ornamentos*. Tal como se menciona en otras líneas, el cuerpo se encuentra en el interior del féretro, con sus ornamentos, orientado este-oeste. Técnicamente se trata de un entierro cuya osamenta se presenta en depósito indirecto, de carácter primario, en posición decúbito dorsal extendido, y denota un estado de conservación que tiende de lo regular a pésimo. Sobre los ornamentos yacen fragmentos de vidrio largos y algunos pequeños en escombros, como parte del féretro colapsado, cubriendo y presionando los restos óseos. La presión del vidrio sobre los ornamentos propició una conservación favorable en los colores y formas de los tejidos, ya que el mismo cristal le protegió de otros contactos dentro del lecho. Estos restos de ornamentos conservados muestran lentejuelas metálicas, hilo metálico, malla decorativa y un traje elaborado con un material similar al terciopelo. La tela muestra dibujos de flores tejidas. El fondo de la misma se percibe de color rojo y café. En otros casos estos textiles se encontraron en mal estado de conservación, al punto que al pretender extraerlos se rompieron, quedando éstos en los dedos del arqueólogo. También se tienen restos del calzado, específicamente el tacón y parte de la suela.

Los restos de ornamentos y los vestigios humanos eran casi inentendibles debido al estado de conservación, en su mayor parte pulverizado en un 70%. También los huesos se presentan de regular a pésimo estado de conservación, percibiéndose algunos huesos largos (como costillas y fragmentos de extremidades), y huesos irregulares en menor densidad. La osamenta se extrajo en bulto junto a los ornamentos, utilizando para esta ope-

ración la colocación de una lámina bajo el cuerpo, y a manera de pala extraer el bulto para luego introducirlo lentamente en dos cajas y finalizar el rescate.

Observaciones

Es común aun en nuestros días enterrar sacerdotes con sus ornamentos. Por lo general, los sacerdotes son vestidos con un alba o sotana, luego la estola, y sobre ésta la casulla. Algunos obispos son enterrados con mitra. En el caso de Pineda y Saldaña, se cree que probablemente fue sepultado con solideo, aunque no fue reconocido debido al alto grado de descomposición del material.

Para marzo de 2001, los responsables informan que los restos fueron incinerados y colocados en una pequeña caja especial para trasladarlos a la Catedral Metropolitana, y luego ser trasladados a la nueva iglesia Concepción para ser enterrados nuevamente. Todo esto se da bajo la autorización del arzobispado de San Salvador, a cargo de monseñor Fernando Sáenz-Lacalle.

Aunque no fue posible obtener un análisis detallado de los restos recuperados, en esta oportunidad se logró registrar el patrón de enterramiento de un personaje ilustre en la historia política y eclesiástica de El Salvador. No se logró identificar otros entierros en el sector ocupado por la nave central del templo, por lo que es posible que este obispo fuese el único individuo enterrado en el área. Tampoco fue posible evidenciar construcciones anteriores al templo Inmaculada Concepción, y los rellenos identificados en la estratigrafía no arrojan muestras de artefactos o ripios, como en otros sitios de la misma época. De este modo se puede concluir que Tomas Pineda y Saldaña fue enterrado en un suntuoso féretro de vidrio y zinc, el cual yacía dentro de una bóveda en el primer templo católico construido en la ciudad de Santa Tecla a partir de



Figura 14. Iglesia Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Imagen previa a los terremotos de 2001. Fotografía de Fabricio Valdivieso.

1854. No obstante, es muy posible que se tengan otros entierros fuera de lo que fue la nave central de este templo primerizo.

En esta oportunidad, el subsuelo del templo Inmaculada Concepción proporciona un panorama pulcro de sectores no transformados por sucesivas construcciones. Este dato puede ser comparado con otros inmuebles de la misma época, los cuales han tenido una intensa actividad constructiva a lo largo de su historia, tales como Nuestra Señora de la Asunción (Ahuachapán) y La Merced (San Salvador) expuestos en los siguientes casos.

Caso 2. Iglesia Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán

La iglesia Nuestra Señora de la Asunción se localiza en la ciudad de Ahuachapán, cabecera del departamento de Ahuachapán, en el occidente de El Salvador. Esta ciudad se encuentra a pocos kilómetros de la frontera con Guatemala. El departamento de Ahuachapán, así como Sonsonate y Santa Ana, ha sido en los últimos 125 años una de las regiones más ricas en la producción de café en el país (figura 14).

La historia de esta iglesia en Ahuachapán puede trascender los 300 años. Se presume que en este mismo espacio fueron edificados varios templos en diversas épocas, como lo indican las fuentes documen-

tales, entierros y rasgos arqueológicos encontrados en eventuales intervenciones al subsuelo. El actual templo se estima fue edificado entre 1870 y 1880.

Este inmueble tuvo sus primeras intervenciones arqueológicas en 1985, dirigidas por el arqueólogo Paul Amaroli en el sector de la nave central del templo. Amaroli⁶⁸ registró por vez primera la estratigrafía del inmueble, recuperó y clasificó artefactos de diferentes épocas, y registró algunos entierros coloniales y republicanos, así como restos de estructuras prehispánicas en la zona.⁶⁹

La últimas intervenciones de restauración y estabilización del inmueble ocurrieron poco después que los terremotos del año 2001 causaran daños al área de la nave central y parroquia. Dichas intervenciones estuvieron a cargo de la arquitecta Berta Marina Meléndez, contratada por el Comité Pro Restauración de la Iglesia Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán. A partir de octubre de 2002, el proyecto incluye asistencia arqueológica dirigida por el autor, con el objetivo de registrar y recuperar toda información relacionada al pasado del templo. De este modo se realizaron dos sondeos arqueológicos en el sector de la sacristía para reconocer la estratigrafía previamente identificada por Amaroli. Así, también se supervisaron todas las intervenciones de suelos realizadas por los restauradores del edificio con el fin de rescatar y registrar información de interés. En un principio, los rescates arqueológicos de 2002 se concentraban en ha-

⁶⁸ Paul Amaroli, "Una investigación arqueológica en la iglesia colonial de Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán, El Salvador, Centro América", manuscrito, El Salvador, Departamento de Arqueología, Secultura, 1985.

⁶⁹ Amaroli reporta la existencia de dos alineamientos de piedras, los cuales podrían representar estructuras prehispánicas o coloniales. De este modo, en aquellas excavaciones, Amaroli detalla que cerca de los 160 cm de profundidad no recuperó tiosos ni obsidias, "lo cual indica que el sitio preclásico debajo de la iglesia quizá no se trata de una construcción monticulada [...], sino de un depósito primario, posiblemente el resultado de la acumulación de los desechos de la antigua vida cotidiana"; Paul Amaroli, *op. cit.*, p. 8.

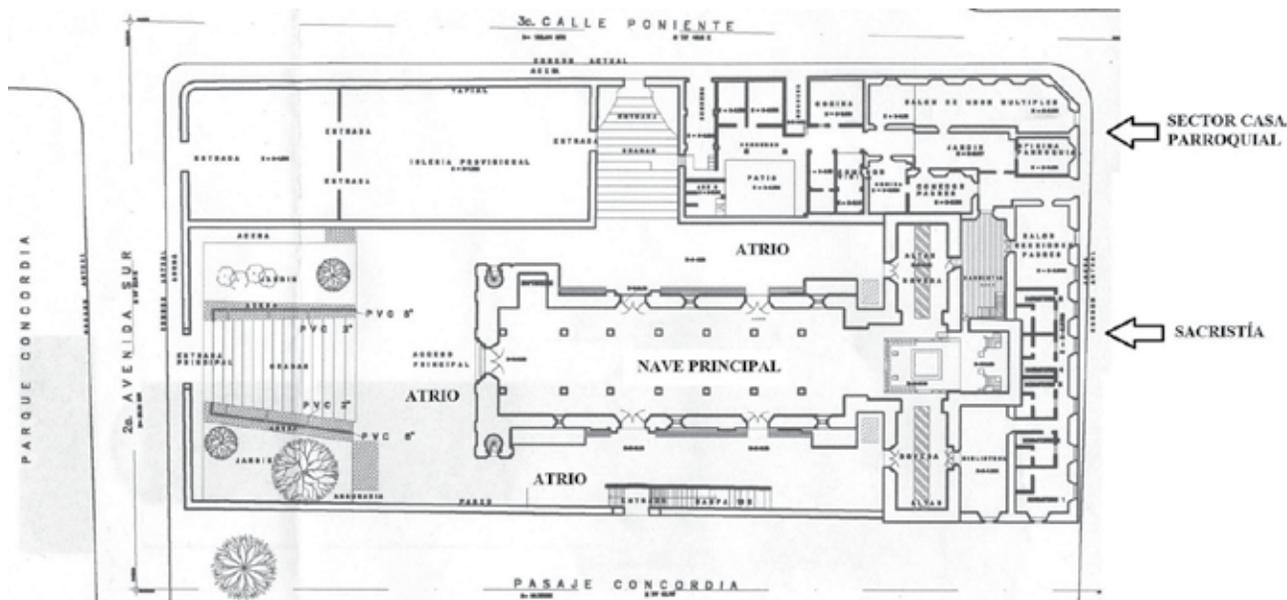


Figura 15. Plano de conjunto del templo parroquial Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Dibujo de Berta Marina Meléndez; adaptaciones de Fabricio Valdivieso.

llazgos de restos óseos, resultado de enterramientos en templos anteriores al actual, como se ha dicho. Así se sumaba el hallazgo de cerámica, vidrio y porcelana del siglo XIX. Debido a la frecuencia de materiales arqueológicos acaecidos en cada intervención de suelos, aquella asistencia se transformaría en un verdadero proyecto de rescate arqueológico que duraría hasta finales de 2003 (figura 15).

Contexto estratigráfico

Las excavaciones arqueológicas realizadas, incluyendo dos pozos de sondeo, permitieron distinguir dos capas estratigráficas básicas en Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán. La Capa I, identificada luego de remover el piso del templo, casa parroquial y sacristía, es similar a la capa identificada por Amaroli en las investigaciones arqueológicas de 1985, con algunas variantes. Esta capa se compone de arena y limo relativamente suelta, con tonalidades cafésosas y blancas, producto de la mezcla de suelos para su compactación. La Capa II se localiza bajo la Capa I, y se compone de tierra café oscura

medio consistente, en cuyo contexto se depositaron entierros de periodos históricos. De este modo, la Capa I corresponde a un relleno empleado para la construcción del templo a finales del siglo XIX y en las últimas décadas de la fase Republicano-temprano, con un espesor variable en diferentes sectores de la iglesia. La Capa II, por su lado, corresponde a un estrato natural intervenido ocasionalmente por osamentas humanas, depositadas antes de 1880, año estimado en que se edificó el actual inmueble, como se explica adelante.

En la Capa I, o relleno, se tienen ripios como material de mezcla utilizados como parte de un sistema constructivo puesto en práctica en la época en que se edificó el actual templo, probablemente como acompañamiento para solidificar o compactar la terracería. Esta Capa I contiene al menos dos subcapas: la subcapa inferior es la que presenta mayor grosor (67.5 cm promedio), y la superior, de 22.5 cm promedio. Estas subcapas, en ambas operaciones, se componen de diferentes texturas y tonalidades. Dichas subcapas se encuentran divididas por una delgada capa de 6.5 cm promedio, compuesta por

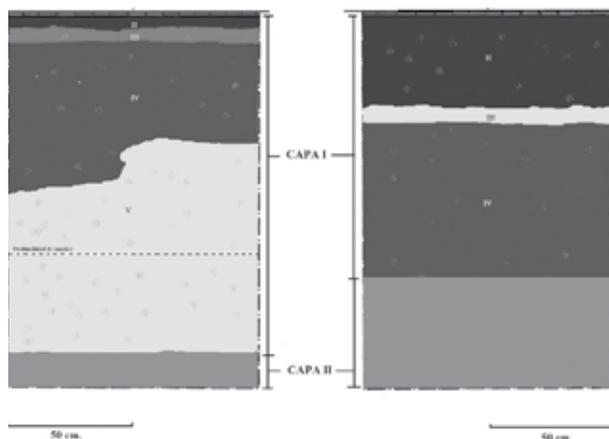


Figura 16. Perfil estratigráfico obtenido del sondeo realizado en el templo Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Dibujo de Marlon Escamilla y Fabricio Valdivieso.

un mezcla de piedra pómez, la cual probablemente fue utilizada como aislante (figura 16).

Artefactos recuperados

Este relleno reconocido como Capa I posee material cultural mezclado, como se ha dicho, conteniendo fragmentos que en su mayoría incluye huesos de animales, posiblemente utilizado como alimento (figura 17). El material orgánico es seguido en cantidad por alfarería y porcelana doméstica. Se tienen también restos de botellas cerámicas, vidrio, lítica de tradición indígena, incluyendo piedras de moler

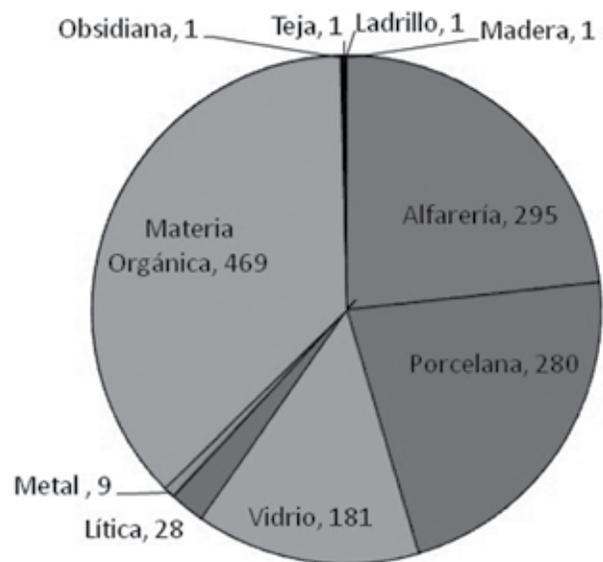


Figura 17. Datos cuantitativos generales del material arqueológico recuperado en el templo de Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán.

fragmentadas y una lasca de obsidiana, metal, incluyendo una lata y un candelabro, un fragmento de teja, un fragmentos de ladrillo y uno de madera. Este material en tiempo corresponde con las primeras cuatro décadas de la fase Republicano-temprano (1840-1880). El material recuperado proviene en su mayoría del sector de la sacristía, casa parroquial y atrio (tabla 1). El material cultural y las osamentas encontradas en la Capa I nunca se perciben *in situ*, a excepción de un lote de armas y municiones rela-

Tabla 1. Distribución cuantitativa de material arqueológico recuperado en el templo de Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán.

| Material | Sector casa parroquial | | | | | Sector templo | | | | Sector sacristía | Totales |
|-----------|------------------------|--------|----------|----------|-----------------|---------------|-----------|-----------|--------------|------------------|---------|
| | Pasillo | Cocina | Corredor | Corredor | Comedor visitas | Altar mayor | Pared sur | Acera sur | Bóveda norte | | |
| Alfarería | 51 | 7 | 25 | 30 | 92 | 2 | — | 2 | 2 | 84 | 295 |
| Porcelana | 32 | 5 | 28 | 32 | 42 | 2 | — | 6 | — | 133 | 280 |
| Vidrio | 18 | 4 | 18 | 17 | 32 | — | — | 8 | — | 84 | 181 |
| Lítica | — | — | 5 | 10 | 11 | — | 1 | 1 | — | — | 28 |
| Metal | 4 | — | — | — | — | 1 | — | 2 | — | 2 | 9 |
| Orgánico | 87 | — | 26 | 55 | 44 | — | — | 1 | — | 256 | 469 |
| Obsidiana | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | 1 |
| Teja | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | 1 |
| Ladrillo | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | 1 |
| Madera | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | 1 |
| Totales | 192 | 16 | 102 | 144 | 222 | 8 | 1 | 20 | 2 | 559 | 1 266 |

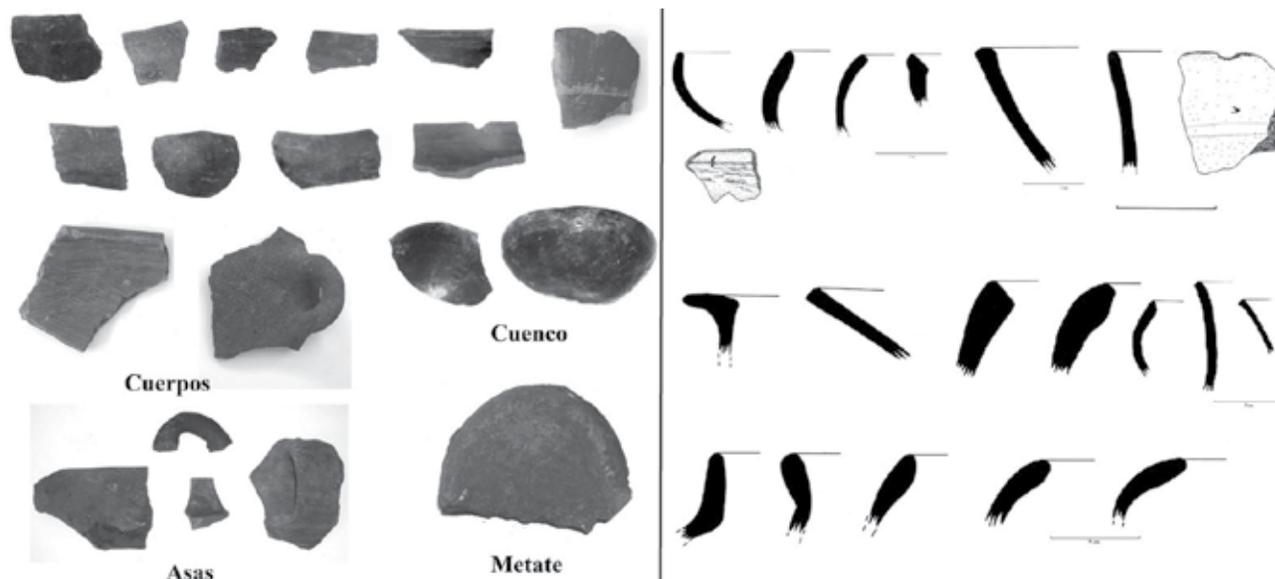


Figura 18. Alfarería y lítica recuperada en Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Dibujo y fotografías de Fabricio Valdivieso.

cionadas con incidentes bélicos de mediados del siglo xx dentro de la fase Republicano-moderno.

La alfarería recuperada en Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán, sugiere manufactura indígena, entre la que se tienen bordes de cuencos, ollas, cántaros y cómales. La gran mayoría de estos fragmentos son burdos y pocos poseen decoración. Se tienen así algunos fragmentos con pintura roja sobre naranja, y otros negros con rojo. Algunos incluyen mica en su pasta, sobre todo los fragmentos burdos, mientras otros se perciben ahumados en sus paredes externas. Esta alfarería ha sido elaborada tanto en tornos como modelados (figura 18). En Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán, las asas de algunas ollas son agregadas, mientras que algunos bordes poseen decoración en relieve modelado. Entre la alfarería encontrada se presentan también algunos fragmentos con decoración vidriada en color verde o rojo, parecido a los bañados en plomo de la actualidad. A este juego de utensilios de manufactura local se le agregan también piedras de moler o metates, los cuales fueron encontrados en la primera capa del subsuelo y en las paredes del

templo, utilizados en este último como parte del sistema constructivo del inmueble actual.

Por su lado, la porcelana recuperada es de manufactura foránea, distinguiéndose de la alfarería por su solidez, translucidez y decoración, al tiempo en que ésta es usualmente cocida a mayor temperatura, haciéndola más resistente, siendo a su vez más ligera, con superficie más blanca, más lisa y brillante. Entre la porcelana recuperada se reconocen fragmentos de platos, jarrones, teteras o cafeteras y tazas decoradas (figura 19). La decoración azul y blanco es la de mayor presencia.⁷⁰ Otros diseños presentan líneas trazadas y punteadas, fragmentos policromos y bordes decorados con motivos fitomorfos y ramilletes de flores.⁷¹ También se tienen

⁷⁰ El azul de la porcelana, en el siglo xix, lo obtenían del cobalto, siendo pintadas a mano, aplicando variadas técnicas de impresión; véase Olivia Barcklay Jones, "De la cerámica inglesa", en *Cerámica inglesa en México*, México, Museo Franz Mayer/Artes de México, 1996, pp. 11-15. El cobalto también se utiliza para dar el color azul a las botellas.

⁷¹ Los bordes decorados con flores y grecas, los centros blancos en los platos, o pequeños motivos centrales, ramos y monogramas, aparecen hasta finales del siglo xix; Ana Paulina Games Martínez, "Un viaje de imágenes", en *Cerámica inglesa en México*, México, Museo Franz Mayer, 1994, p. 30.



Figura 19. Porcelana recuperada en Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Dibujo y fotografías de Fabricio Valdivieso.

fragmentos incompletos con algunas leyendas, las cuales sugieren corresponder con casas inglesas.⁷²

Respecto al vidrio, entre los fragmentos recuperados sólo un botellín, aparentemente de alguna medicina, se encuentra completo, a excepción de una cala tenida en su boquilla. La mayoría de las boquillas aquí identificadas sugiere el uso de cor-

⁷² Se sabe que entre 1780 y 1800 las fábricas de porcelana inglesa producen las primeras vajillas estampadas, decoradas en azul y blanco, los cuales copiaban líneas sencillas y motivos orientales (pagodas, puentes y sauces) y bordes de diseños geométricos de estilo chino, imitando aquella tan codiciada porcelana china. Entre 1800-1815 los diseños en la porcelana empezaron a elaborarse con mayor complejidad. Luego, hasta 1835, el azul fue el color de mayor dominio en la porcelana. Entre 1835 y 1845 aparecen las primeras vajillas de colores, utilizando el verde, morado, sepia y rojo. El azul, por su lado, sigue empleándose de modo tradicional, al tiempo en que lo hacen más difuso (*flow blue*), dando el efecto de tinta corrida; Ana Paulina Games Martínez, *op. cit.*, pp. 25-30.

cho. La forma de las boquillas permite reconocer la utilidad o contenido del frasco: boquillas cerradas contienen líquidos, boquillas abiertas pueden referir a frascos para especias, polvos o medicinas. La mayoría de estas botellas parece haber sido utilizada para licores. Se tienen también fragmentos de botellas de gres (figura 20).

El asentamiento prehispánico

Respecto al asentamiento preclásico identificado por Amaroli en el área de la nave central del templo, no se tienen rasgos en el sector de la casa parroquial y la sacristía. El hecho de no percibirse evidencias prehispánicas en las zonas señaladas, permite considerar tres posibilidades: 1) que estos rasgos se encuentren a mayor profundidad de lo excavado (1.50

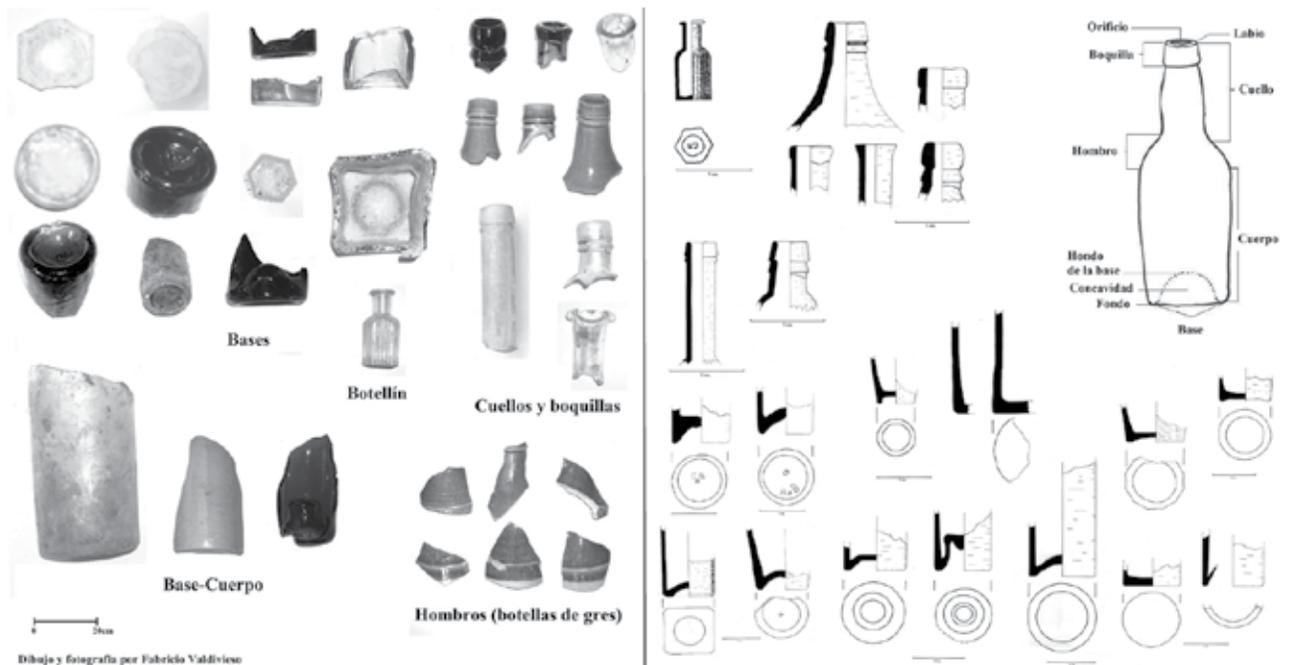


Figura 20. Botellas recuperadas en Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Dibujo y fotografías de Fabricio Valdivieso.

cm); 2) que los límites del asentamiento preclásico no se extienden hacia estos sectores, y 3) que estos suelos fueron removidos por los constructores del templo; para explicar esta idea, se debe señalar que el sector de la nave central en donde Amaroli excavó se encuentra en un nivel más elevado que el sector sacristía y casa parroquial; por lo tanto, la profundidad en que Amaroli encontró las evidencias preclásicas varía de las profundidades excavadas en el sector sacristía y casa parroquial, de modo que las excavaciones en estas últimas áreas son relativamente más profundas si su medida se toma desde los suelos del sector del templo. De esta manera se puede creer que de haber existido evidencias preclásicas en el sector casa parroquial y sacristía, éstas pudieron ser removidas por los constructores que modificaron los suelos para las actuales edificaciones, es decir, que los suelos preclásicos pudieron encontrarse en niveles superiores a los contextos aquí identificados.

Los entierros (periodo colonial, República-federal y Republicano-temprano)

Respecto a los entierros de la Capa II, en el sector sacristía se identifican cinco individuos orientados norte-sur, localizados bajo las paredes y pisos de la habitación. En el sector de la casa parroquial se identifican otros cinco entierros, distribuidos bajo la cocina, comedor y jardín, todos orientados este-oeste. Estos entierros corresponden a personas adultas, las cuales se supone fueron depositadas sin ataúd, ya que no fue posible encontrar clavos ni restos de otro material en su contexto inmediato. En detalle, algunos de estos restos posiblemente daten de la Colonia, y otros provengan de la fase República-federal y primeras décadas de la fase Republicano-temprano. En otras palabras, los entierros aquí encontrados corresponden a un templo antecesor, sepultados en el sector del posible antiguo atrio, jardines o patio exterior. O bien, estos restos pudieron ser sepultados en la nave la-

teral norte y este de un templo antecesor, aunque en este caso es muy poco probable, porque se cree que los individuos enterrados en el interior del templo tuvieron mayor suntuosidad en dicho acto, algo parecido con algunos entierros encontrados por Amaroli en la nave central, los cuales se orientan con la cabeza hacia el altar mayor. Los entierros identificados por Amaroli en la nave central fueron depositados en la Capa I o relleno, lo cual indica tratarse de entierros más recientes que los localizados bajo la casa parroquial y sacristía. De igual modo, Amaroli señala la carencia de féretros en algunos individuos encontrados bajo el atrio actual en excelente estado de conservación. Cabe señalar que al no encontrarse restos de ataúdes, se cree que los cuerpos fueron depositados envueltos en materiales perecederos, o sin ninguna cobertura más que la vestimenta.⁷³

Por su lado, la tierra en la cual yacen los entierros en esta ocasión encontrados, o Capa II, carece de material arqueológico fragmentado. Sin duda estos individuos fueron enterrados en una época en que no se utilizaba porcelana, vidrio y otros ripios como mezcla para la construcción de un edificio. Es decir, para enterrar a un individuo es necesario remover la capa superficial, y luego de depositar el cuerpo se rellena con la misma tierra. En este caso, de corresponder a la época de la actual iglesia, estos cuerpos hubiesen sido enterrados con la misma tierra que extrajeron de la Capa I. Lo anterior hubiese presentado, en su contexto inmediato, tiestos y otros materiales revueltos.

Armas y recámara

(periodo Republicano-moderno)

En octubre de 2003 las excavaciones de reconocimiento de rasgos culturales y registro de suelos se

⁷³ Casos similares se tienen en los primeros estratos de otros templos en el interior del país, como Santiago Apóstol (Chalchuapa), San Pedro Apóstol (Metapán) y San Juan Bautista (Nahuizalco), entre otros.

habían extendido hacia el pequeño jardín de la casa parroquial del templo. En esta zona, a no más de 30 cm de la superficie uno de los trabajadores encontró una munición no detonada calibre 7 mm, lo que fue motivo suficiente para concentrar nuestro interés en el reducido espacio donde yacían algunas macetas. De este modo, se trazó una cuadrícula de excavación que cubriera 4.15 m de largo con 1.43 m de ancho al contorno del hallazgo. Para realizar esta excavación fue indispensable contar con el apoyo de un buen amigo y colaborador de la entonces Unidad de Arqueología, Giovanni Zaghini, especialista en armas, quien incorporó un detector de metales a la búsqueda de estas evidencias.

Como resultado, la excavación logró detectar primeramente ocho fusiles de 1.23 m de largo colocados de cuatro en cuatro en direcciones contrarias (este-oeste y oeste-este). Debido a la acidez del suelo, los fusiles se encontraban en pésima conservación, pues carecían de sus partes de madera (como la culata), dando una referencia anticipada del tiempo en que debieron permanecer enterrados. Estas armas aún conservaban las alzas de mira regulables y las argollas en las cuales se enganchaba el portafusil (correa), siendo todavía notorias las puntas de mira y el enganche para la bayoneta. De antemano se constató que se trataba de fusiles de cerrojo con cargador interno para almacenar cinco cartuchos de tiro 7 mm. El cerrojo se tiene a 90 grados del fusil, al mismo tiempo que estos se encontraban cerrados (figura 21).

Al momento de enterrarse, estos fusiles fueron depositados sobre abundante munición, la cual yacía en cajas de cartón cuyos restos todavía se percibían adheridos a los cartuchos. Dichas cajas contenían 20 cartuchos cada una. El estado de conservación de los cartuchos supone un alto grado de oxidación, mientras que otros aún se perciben intactos.

En el mismo contexto, contiguo a los fusiles en el sector oeste, se encontró otro lote de municiones



Figura 21. Fusiles y municiones en su contexto. Fotografía de Fabricio Valdivieso.

de 7 mm depositado a granel. Consecuentemente, a 85 cm de distancia hacia el sector este se obtuvo un tercer lote de municiones, también depositado a granel. Toda la munición encontrada nunca fue detonada. En este último rasgo, entre los cartuchos de munición curiosamente se encontró una afeitadora metálica de dos piezas y una pequeña medalla de la Virgen de la Milagrosa.

Al concluir la excavación se contabilizó un total de 1 391 cartuchos de municiones de 7 mm, sumado a los ocho fusiles de cerrojo, cada uno con sus accesorios, incluyendo la placa de culata y gancho de cincheta trasera. El análisis de Zaghini permite considerar que estos fusiles son de manufactura española de la fábrica Oviedo, cuyos modelos se produjeron entre 1909 y 1910, los cuales eran distribuidos en Latinoamérica a lo largo de la primera mitad del siglo xx.

También se tiene el hallazgo de una recámara subterránea, posiblemente relacionada a la época de las armas (figura 22). Dicha recámara se localiza bajo la sacristía de la misma casa parroquial, a pocos metros del jardín. Se trata de una curiosa habitación cuya profundidad oscila los 3.81 m, en un área de 2.5 m de largo que corre de norte a sur, y 1.30 m de ancho de este a oeste. Esta oscura recámara se presenta como una bóveda de cañón sostenida por columnas con detalles arquitectónicos ornamenta-



Figura 22. Recámara subterránea en el sector sacristía durante la restauración del templo de Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Fotografía de Fabricio Valdivieso.

les, y cuya área total la componen tres espacios formando una T. A dichos espacios les denominamos: ala norte, ala sur y centro (figura 23).

Una de las paredes en el ala norte contiene dos nichos, cuya función es desconocida, posiblemente escondrijos. En la misma ala se tiene una perforación o pequeño pozo, en cuyo interior se encontró un antiguo candelabro decorado con una cruz soldada en hierro. Mientras tanto, en el ala sur, en la parte superior de la bóveda se tiene un orificio, el cual traspasa la pared hacia el exterior, sugiriendo un respiradero o entrada de aire.

Nadie pudo proporcionar información relacionada con esta habitación, de modo que su función es desconocida. Algunos creemos que esta recámara se trata de un escondite. Su construcción denota detalles arquitectónicos vistos en edificios con arquitectura adoptada en la primera mitad del siglo xx. No obstante, también se reporta que en aquella época, por los años de 1930, se realizaron algunas remodelaciones al inmueble, las cuales posiblemente dieron lugar a la construcción de este espacio secreto.

El fusil Oviedo se conoce como máuser español.⁷⁴ En esta versión, España tomó como base el fusil máuser alemán producido en 1893, siendo

⁷⁴ El máuser español es un arma utilizada en la guerra civil española, preámbulo de la Segunda Guerra Mundial, siendo éstos

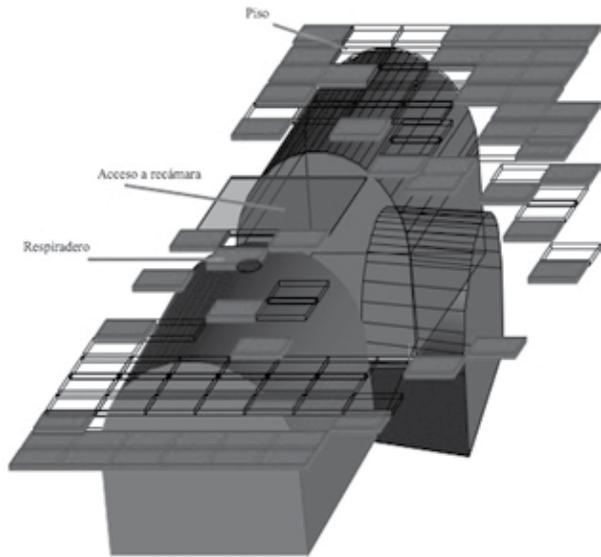


Figura 23. Hipotético explicativo del interior de la recámara del templo de Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Dibujo de Fabricio Valdivieso.

este último el precursor del cerrojo. El máuser alemán era el arma oficial utilizada por el ejército de El Salvador en la primera mitad del siglo xx, mientras que el máuser español era distribuido en países como México, Brasil y Uruguay. En Centroamérica fue utilizado por Guatemala. La diferencia entre el máuser alemán y el español es determinada por la posición del cerrojo, un dato muy importante que permite algunas interpretaciones. De este modo se desprende la posibilidad de que, por tratarse de una ciudad fronteriza con Guatemala, sumado a la inestabilidad política de la época, este armamento debió venir de Guatemala para reforzar grupos insurgentes en El Salvador. A nivel de especulación, esta recámara pudo haber sido construida años antes, durante las restauraciones de 1930, posiblemente con algún objetivo relacionado al caos político de aquellos años. La modificación del templo, en este los más robustos y avanzados de su época. Este fusil era muy preciso y potente, algo muy importante para la infantería. Los máuser constituyen un sistema de repetición para cinco cartuchos y uno en la recámara, siendo sus partes principales un cañón de tres cuerpos escalonados, unidos por medio de roscas al cajón de los mecanismos de alimentación en su interior, el mecanismo de disparo y los elementos de seguridad y puntería, y finalmente la caja y el guardamano de madera.

caso, parece remitir a considerar al papel tenido por la Iglesia católica durante la confrontación social en esta etapa de la historia salvadoreña, misma época que define el paso de la fase Republicano-temprano al Republicano-moderno.

El templo y su transformación

De este modo, las fuentes históricas apuntan a que el actual templo fue edificado entre los años de 1870 a 1880, teniéndose, antes de esa fecha, sucesivos templos en esta misma área.⁷⁵ Dichos templos, en un principio, se presume fueron edificados con materiales perecederos, y luego, para finales del siglo xviii, según se reporta, se utiliza piedra, adobe, madera y teja, y se tiene una casa parroquial en el área.⁷⁶ Dichos templos fueron más pequeños que el actual, y mientras más retroceden en el tiempo se cree que estas edificaciones fueron más ordinarias.⁷⁷ El agrandamiento o edificación de nuevos templos se debe, entre otras razones, al crecimiento de la po-

⁷⁵ Se cuenta con una primera investigación documental inédita realizada por Joaquín Salaverría y Miguel Sánchez en 1985, quienes revisaron el Archivo General de Centro América en Guatemala (AGDCA), y el Archivo del Convento de la Iglesia de Ahuachapán (ACIA). Así también, Salaverría y Sánchez revisaron el Archivo de la Curia Metropolitana y el Archivo General de la Nación, ambos en San Salvador.

⁷⁶ Según Joaquín Salaverría y Miguel Sánchez ("Libro de Bautismos de 1796 a 1798"), el entonces párroco de Ahuachapán reporta que un incendio arrasó la casa pajiza parroquial. Dicho incendio se debió, según la referencia, a un cohete disparado en una de las misas. De este modo se cree que aquella casa estuvo anexa al templo.

⁷⁷ En un reporte municipal, del 24 de octubre de 1858, se menciona para Ahuachapán, que aquella villa constaba de un "[...] plano ligeramente inclinado al O, compuesta de tierra café barrosa; su superficie es desigual, y sus calles torcidas y mal empedradas. Tiene una iglesia cubierta de teja sin capilla, donde se venera la bellísima y consagrada imagen del Dulce Nombre de Jesús; su cementerio colocado a Barlovento [...]"; Jorge Lardé y Larín, *El Salvador, pueblos, villas y ciudades*, El Salvador, Ministerio de Cultura (Historia, 3), 1957, p. 39. La iglesia mencionada es sin lugar a dudas la de Nuestra Señora de la Asunción, puesto que es la única que se tenía. La iglesia El Calvario, segunda en la ciudad, se construyó hasta finales del siglo xix.

blación, al desarrollo social y económico del pueblo con el auge del café, y el protagonismo político de la Iglesia a través del tiempo, sin olvidar los desastres naturales que motivan a nuevas edificaciones.

La primera nota de un templo en Ahuachapán se tiene en el año de 1695, sin que se precise la ubicación del mismo dentro del asentamiento.⁷⁸ No obstante, nos apoyamos en la hipótesis que dicha iglesia siempre estuvo en el área actual. Según fuentes históricas, para principios del siglo XVIII Ahuachapán fue declarado “el pueblo de Nuestra Señora de la Asunción de Aguachapa”,⁷⁹ denominándole a su iglesia como tal, considerando esto un único testimonio del templo en la urbe, llegando hasta la actualidad con su nombre original y siendo siempre el templo de mayor importancia en la localidad. Las excavaciones de Amaroli demuestran un posible atrio rústico y un atrio bien conservado anterior al actual.⁸⁰

En este sentido, los templos aquí edificados se presume tuvieron áreas verdes o atrios en su contorno, los cuales eran ocupados como zonas de enterramientos. Sin embargo, en el sector del pasillo contiguo al comedor y cocina de la casa parroquial, en estas últimas excavaciones se identificó un empedrado, el cual puede sugerir restos de aquel antiguo atrio.

Es posible que los templos anteriores tuvieran un nivel más bajo que el actual. De hecho, el nivel de la nave norte del actual templo es más elevado que la sacristía. Este último sector se encuentra al nivel de la calle, mientras que el resto del templo tiene un relleno que lo eleva partiendo de las graderías en el acceso principal del sector poniente.

⁷⁸ AGDCA, A3.16.4. leg. 535, exp. 5983, revisado por Joaquín Salaverría y Miguel Sánchez. Este documento hace referencia a una tasación de los indios tributarios del pueblo de Ahuachapán. En ese mismo expediente se hace mención de la ya existente plaza pública y cabildo.

⁷⁹ AGDCA, A1.10217. leg. 1573, exp. 10217, revisado por Joaquín Salaverría y Miguel Sánchez.

⁸⁰ Paul Amaroli, *op. cit.*, p. 8.

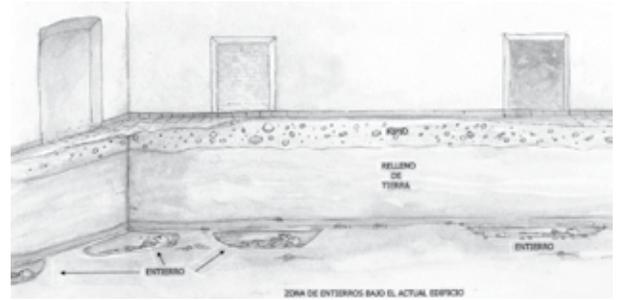


Figura 24. Hipotético explicativo de contenido del subsuelo en la casa parroquial del templo Nuestra Señora de la Asunción, Ahuachapán. Dibujo de Claudia Alfaro.

Sin embargo, no se descarta la existencia de ciertas elevaciones en las anteriores edificaciones. Amaroli concluye, con base en sus hallazgos, que el antiguo atrio consistía en una serie de gradas elaboradas mediante ladrillo y empedrados. En una fecha desconocida, agrega Amaroli, ésta fue cubierta por cantidades de relleno para crear un atrio más amplio.

En síntesis, mientras construían el actual templo, se cree que al rellenar el área los constructores removieron la superficie del atrio o patio trasero aquí supuesto, y colocaron el relleno,⁸¹ mismo que contiene artefactos de la época, sin que dicho relleno tocara los cuerpos. Incluso podemos afirmar que esos constructores removieron el suelo hasta llegar al ras de los enterramientos, posiblemente sin percibirlos; luego levantaron la estructura dejando esos cuerpos bajo los pasillos, habitaciones, puertas, salones y muros de la actual edificación (figura 24).

Caso 3. Iglesia El Rosario, San Salvador. Exhumación del primer presidente de la República Federal de Centroamérica

Según *La Gaceta del Salvador*, correspondiente al 17 de diciembre de 1847, el general Manuel José Arce y Fagoaga, quien fuera el primer presidente de la República Federal de Centroamérica y fundador de la Fuerza Armada de El Salvador, murió el 14 de diciembre de ese mismo año, a la edad de 60 años

⁸¹ También Capa I identificada en la estratigrafía.

(figura 25). El deceso ocurrió en casa del general Fermín Paredes, ubicada frente a la Administración de Rentas, en el barrio La Vega, de San Salvador. Los restos mortales de Arce y Fagoaga fueron sepultados frente al altar mayor del antiguo templo La Merced, localizado en la 10a. avenida Sur y 6a. calle Oriente, en el Centro Histórico de San Salvador.

La edición del 5 de septiembre de 1978 del periódico *El Diario de Hoy* reporta que los restos de Arce y Fagoaga fueron exhumados, sin que el reportero lograra conseguir mayor información referente a motivos o detalles de la actividad. Las fotografías de aquella exhumación, archivadas en la Secretaría de Cultura (Secultura), tienen fecha de los meses de abril y mayo del mismo año. Para 1978, la sepultura se localizaba en el sector sureste de la actual iglesia La Merced. En esa fecha, los restos del prócer fueron removidos para ser trasladados a una capilla edificada en el sector sur del templo, la que luego fue conocida como “capilla cívica”, frente al Cristo Crucificado, en la cual yacía una lápida alusiva al prócer.

En 2002 el gobierno propuso el proyecto de edificación del Monumento a los Próceres Nacionales y Plaza Memorial en las instalaciones del cuartel El Zapote, en el barrio de San Jacinto, al sur de la ciudad de San Salvador. Con este proyecto se exhumarían algunos próceres, los cuales serían enterrados en la referida plaza. La oportunidad sería aprovechada para conocer patrones funerarios y registrar, mediante la técnica arqueológica, todo detalle de la célebre tumba. De este modo, la figura de “exhumación” adoptó el tono de “rescate arqueológico”, tal como se expone a continuación. Los restos de Arce y Fagoaga fueron exhumados el 4 de septiembre de 2002, siendo ésta la segunda exhumación conocida realizada desde 1978.

Durante toda la actividad, el equipo de exhumación estuvo rodeado por una elegante escolta o guardia de honor conformada por cadetes de la Escuela

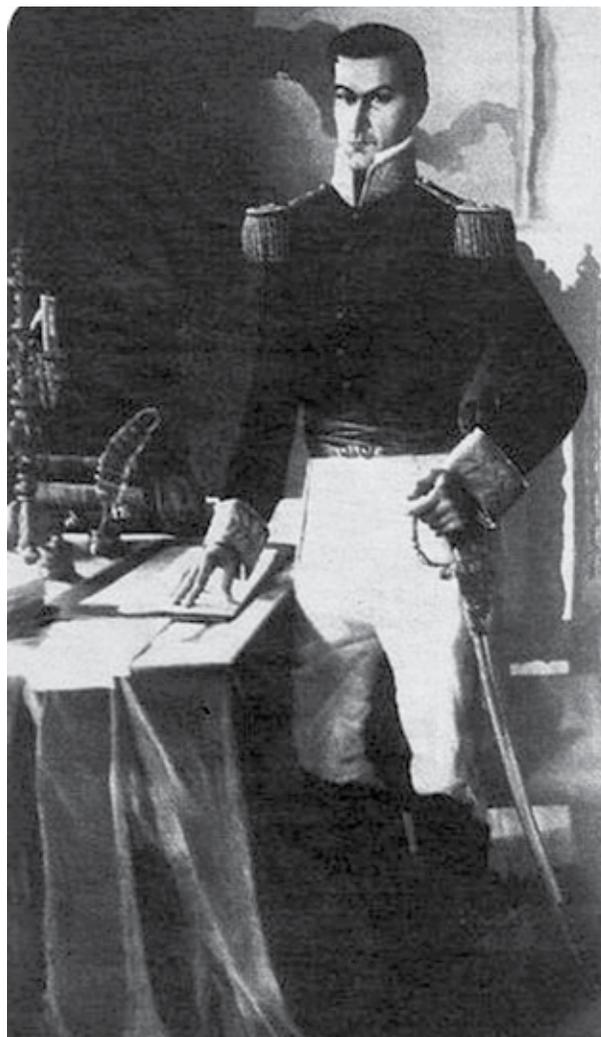


Figura 25. General Manuel José Arce y Fagoaga. Cortesía de Secultura.

Militar “Capitán General Gerardo Barrios”, quienes se apostaron al contorno del área de actividad y sector de la sepultura, hasta el acceso al templo.

Resultados

Técnicamente se trata de un entierro secundario, indirecto, cuya osamenta se percibe envuelta en tela y otros materiales, los cuales componen parte de la indumentaria del individuo, rasgo que se denomina “bulto”. Éste se encuentra en el interior de un féretro moderno putrefacto, el cual colapsó

sobre los restos. El féretro se localiza en el interior de una bóveda de cemento, la cual contiene una ligera fuga de agua. Ésta fue la causante del acelerado proceso de deterioro del féretro, a la vez que contribuyó al daño del contenido del bulto al que se hace referencia, permitiendo que el material óseo se pulverizara, el metal se oxidara aceleradamente, y el cuero y tela se pudrieran. Sin embargo, se extrajeron muestras en pésimo estado de conservación. Luego se logró extraer restos del féretro y se seleccionó el material útil para muestreo, según el procedimiento planificado (figura 26).

La mayor parte del material óseo, tanto pulverizado como semicompleto, se colocó en un nuevo féretro lujoso. En este nuevo féretro, de pequeñas dimensiones, se tiene un revestimiento metálico en su interior, el cual permitirá que los restos del prócer se conserven por mucho más tiempo. Los restos permanecieron en capilla ardiente en la escuela militar "Capitán General Gerardo Barrios", hasta mayo de 2004, siendo trasladados al recién inaugurado Monumento a los Próceres Nacionales, localizado en el interior del cuartel El Zapote-Museo Militar.

No se tiene dato de alguna exhumación realizada a los restos antes de 1978. Muchos consideran que la exhumación de 1978 fue la primera intervención a los restos del prócer, desde 1847. De ser así, con un registro arqueológico en aquel momento, se hubiese tenido nota de anteriores intervenciones, saqueos, o en caso de encontrarse *in situ*, se tendrían datos precisos relacionados con la orientación del entierro, modalidades funerarias o ceremoniales, forma del féretro, vestimenta, materiales contenidos tanto en el interior del ataúd como en el individuo y posición de objetos, entre otros. No obstante, se carece de toda esta información.

En esta ocasión, los restos recuperados aún carecen de estudios detallados en laboratorio. Estudios de ADN podrían confirmar si en realidad el cuerpo encontrado en esta ocasión se trata del emblemático primer



Figura 26. Restos óseos del general Manuel José Arce y Fagoaga al momento de abrir el féretro. Fotografía de Fabricio Valdivieso.

presidente de la República Federal de Centroamérica. No obstante, según las muestras recuperadas, es evidente que este individuo portaba indumentaria de lujo. Con base en el tipo de botón, de aproximadamente una pulgada de diámetro, éste sugiere pertenecer a un traje con cierres suntuosos. Así, los restos de caponas sugieren cierto rol en la sociedad. Las fuentes históricas, la lápida y el carácter de la indumentaria del individuo suponen corresponder al general Manuel José Arce y Fagoaga.

El prócer en un contexto transformado

Un aspecto importante a considerar es la trayectoria histórica en el uso del espacio que hoy ocupa la actual iglesia La Merced, siendo esta última una construcción moderna. Primeramente este espacio fue ocupado por la iglesia y parroquia Nuestra Señora de La Merced erigida por la orden de los mercedarios en 1631.⁸² No hay datos claros de cuántas iglesias debieron sustituir aquel primer edificio durante la Colonia. Sin embargo, se sabe que aquella iglesia de las primeras décadas de la República es conocida ya como La Merced, siendo dañada por los terremotos de 1854 y 1873, lo que condujo a su demolición. Luego, en este mismo lugar se construyó un nuevo templo de lámina y madera. El segundo templo fue de

⁸² Gustavo Herodier, *op. cit.*, p. 361.

nuevo dañado por el terremoto de 1917, demolido y remplazado por una tercera edificación. Esta última también fue remplazada por un cuarto templo en 1970, mismo que resultó dañado por el terremoto de 1986, teniendo sus últimas remodelaciones en 1995.⁸³ De este modo, la iglesia en la cual fue enterrado el prócer en 1847 ya no existe, y los suelos en este espacio aparentemente han sido alterados en varias ocasiones. Aunque no se puede afirmar, es muy posible que estas construcciones sucesivas en La Merced debieron encontrar entierros coloniales y republicanos. Más aún: el supuesto entierro de Arce y Fagoaga encontrado en 1978 pudo haber sido tocado por alguna de las reedificaciones anteriores. Podríamos creer que los constructores de los diferentes templos debieron de algún modo respetar los restos del prócer, y los diseños de los templos parecen haber seguido la misma orientación que el primer edificio. O por el contrario, los restos de este personaje fueron removidos y readecuados a la posición del altar mayor de los nuevos templos. El hecho es que el entierro encontrado en 1978 aún se mantenía frente al altar mayor de la iglesia moderna.

Las evidencias materiales recuperadas en 2002 fueron pocas, si consideramos la posibilidad de atuendos de un general de la época y prócer de la nación. Lo anterior puede deberse a que en la supuesta primera exhumación en 1978, o mucho antes posiblemente, se saqueó la mayor parte del material contenido en el referido entierro.

Resultados generales

Contextos transformados en inmuebles históricos

Los casos citados en este artículo dejan una enseñanza en la práctica de la arqueología histórica en ciudades que han experimentado cambios urbanos

⁸³ Información proporcionada por el proyecto de Inventario de Bienes Culturales Inmuebles, Secultura.

intensos a lo largo del periodo Republicano. Los terremotos son el detonante para que esta transformación de inicio a un nuevo episodio de renovación física en las ciudades afectadas. De este modo, el cambio arquitectónico implica un nuevo uso de los espacios, poniendo a prueba la interpretación de los hallazgos arqueológicos en contextos intensamente transformados. En el caso de la Iglesia católica, esta institución ha tenido un papel protagónico en la sociedad salvadoreña desde la Colonia. El crecimiento de la comunidad católica también es un factor influyente en la edificación de nuevos templos al paso del tiempo. Los terremotos justifican la demolición y reedificación de templos más grandes y sólidos para soportar el impacto de los fenómenos naturales. Por lo tanto, la construcción, demolición y posterior reconstrucción de un templo se verá como un ciclo incesante de transformación de los espacios a lo largo de la historia del inmueble. Las intervenciones aquí expuestas han demostrado que el subsuelo de muchos templos católicos puede llegar a contener remanentes arqueológicos importantes que permitan conocer el pasado inédito del inmueble y de la misma institución eclesiástica. Bajo esta perspectiva, los solares que ocupan estas iglesias pueden ser vistos y tratados como verdaderos sitios arqueológicos-históricos.

Los tres casos aquí expuestos dejan también una lección en cuanto a las lógicas de búsqueda e interpretación de evidencias arqueológicas en inmuebles históricos fuertemente transformados. La fuente documental y antiguos planos son en estos casos instrumentos supremos antes de emprender cualquier excavación en dichos espacios. No obstante, en el caso de las iglesias muchas veces el investigador encontrará la carencia de fuentes documentales y registros que permitan reconocer la relevancia histórica de cierto inmueble. De este modo, la observación crítica al entorno se hace indispensable. Primeramente, la importancia histórica de un tem-

plo en la urbe puede entenderse al evaluar el tamaño del solar ocupado, el volumen de la edificación, su arquitectura, el número de entierros contenido en determinado templo y los personajes célebres que yacen enterrados en cada inmueble.

En primera instancia, un plan de investigación consistiría en comprender las dimensiones y orientación de las iglesias u otras estructuras desaparecidas dentro del área, y con esta información pretender localizar rasgos arqueológicos de interés en el actual solar. De este modo se ve la necesidad de comprender las construcciones antecesoras dentro del solar, las cuales incluirían el área de los antiguos atrios y jardines, posiblemente ocupados en la actualidad por nuevos establecimientos, incluyendo comercios o residencias. Así, la intervención arqueológica en una ciudad de constante renovación implica encontrar contextos arqueológicos complejos en el subsuelo de algunos inmuebles. Dichos contextos pueden verse traslapados, alterados, o superpuestos, siendo un obstáculo en la interpretación histórica del edificio y el entendimiento de los rasgos acaecidos.

En cuanto a los hallazgos arqueológicos en iglesias en El Salvador, por lo general el patrón funerario ha sido el de mayor presencia.⁸⁴ Se ha dicho

⁸⁴ Por lo general, la actividad de investigación arqueológica en El Salvador ha proporcionado muestras interesantes de patrones de enterramientos y artefactos extraídos de templos, como Santiago Apóstol (Chalchuapa) y San Juan Bautista (Nahuizalco); ambos proyectos fueron dirigidos por la entonces Unidad de Arqueología, bajo la dirección del arqueólogo José Vicente Genovés, en 1997; San Miguel Arcángel, de Ilobasco, asistido por el autor en 2005; El Pilar en San Vicente, en un proyecto dirigido por el arqueólogo Fabio Amador en el año 2003; entre otros casos. Incluso en el subsuelo de la Catedral Metropolitana, en un proyecto dirigido por Blas Román Castellón Huerta (*op. cit.*), en 1994 se dio el curioso hallazgo de un entierro colonial, siendo muy probable que éste refiera a un eclesiástico del antiguo convento de Santo Domingo. Este rasgo se acompañaba de ofrendas compuestas de vasijas, cuya decoración y forma presentan motivos nativos, sugiriendo la práctica de costumbres indígenas en rituales cristianos. Todos estos informes inéditos pueden encontrarse en las oficinas del Departamento de Arqueología de Secultura en San Salvador.

ya que las iglesias eran cementerios hasta entrado el siglo XIX. Esta actividad de enterramientos en el contexto de un templo católico es practicada desde los primeros años de la Colonia hasta ya entrado el periodo Republicano-temprano. Al paso del tiempo, las múltiples epidemias y desastres motivaron el aumento de entierros en las iglesias. Así, en 1844 el Estado incluso prohibió sepulturas en las mismas por razones de salubridad pública y decencia; sin embargo, siempre se continuó enterrando por el pago de cierta cantidad de dinero, lo cual serviría para la construcción de cementerios en cada pueblo.⁸⁵ La creación de cementerios vendría también a suplir la demanda de enterramientos para nuevos sectores religiosos, ateos y suicidas, absorbido por el ideal liberal ya consolidado en la segunda mitad del siglo XIX. Surgen así dentro de los cementerios la construcción de capillas y monumentos de identidad para ciertos sectores religiosos y sociales. En muchos casos, las familias pudientes dentro del campo santo son identificadas de acuerdo con el volumen y arte en sus mausoleos. De este modo, los cementerios tendrían también una transformación física tras la nueva faz política surgida en el Republicano-temprano. No obstante, la práctica de enterrar en las iglesias continúa en menor escala durante el Republicano-moderno, algunas con el uso de criptas.

Generalmente, cuando una estructura es demolida para dar lugar a una nueva edificación, el registro de entierros en el área se pierde, removiendo lápidas y tal vez removiendo los mismos entierros durante la nivelación de suelos para la nueva estructura. Es posible también que algunos entierros de los antiguos templos aún permanezcan en la zona, pese a cualquier construcción en el área. Dichos entierros quedarían sepultados bajo una nueva capa de relleno o concreto en diferentes sectores del actual edificio, o incluso bajo el piso de inmuebles ad-

⁸⁵ Véase Rodolfo Cardenal, *op. cit.*

yacentes, calles o parqueos. Cuando un templo es demolido y reedificado, por lo general los entierros acacidos en el templo anterior quedan en el anonimato o relegados al olvido. Muchas veces, dentro de la nuevas iglesias se seguirán practicando enterramientos, incorporando así nuevos entierros al contexto de los entierros anteriores. En un cuadro arqueológico, estos contextos se verán traslapados con entierros de diferentes épocas en un mismo espacio y nivel subterráneo. Por su lado, los folios históricos, en caso de que los hubiese, harán referencia a determinados individuos enterrados en el templo antecesor, por lo común sin detalles de su ubicación o rasgos funerarios que permitan identificarlos. En algunos casos, los testamentos de ilustres, e incluso algunos periódicos de la época, hacen referencia a la ubicación de determinado entierro dentro del inmueble.

Los planos a detalle relacionados con los templos anteriores permitirían ubicar las naves centrales y laterales, o áreas de mayor potencial de enterramientos en los antiguos edificios, y así tener una idea de dónde buscar o excavar en el actual inmueble. En algunas iglesias, los atrios también eran áreas de enterramiento. Se tienen casos que permiten señalar un número estimado de entierros, hasta el grado de ascender éstos y sobrepasar posiblemente los 200 individuos en un área reducida o definida por los límites estructurales del inmueble. Tal es el caso del templo Nuestra Señora de la Asunción, en Ahuachapán, en donde los entierros incluso se extienden por debajo de la casa parroquial y sacristía adyacente a este inmueble.

En el caso de la iglesia Inmaculada Concepción demolida en 2001, ésta fue la primera iglesia edificada en dicho solar; por lo tanto, no se tienen alteraciones de suelos previas a dicha construcción en 1854. Lo anterior fue comprobado por las calas arqueológicas practicadas en el área durante el rescate y la revisión de fuentes documentales. En este

sentido, el templo Inmaculada Concepción, tras ser demolido por vez primera para dar lugar a un nuevo templo, permitió el registro de un entierro importante. Este caso nos recrea lo que en otras épocas debió suceder en otros templos, en donde los constructores debieron remover suelos para las nuevas edificaciones, posiblemente aflorando algunos entierros sin que aquellos rasgos fuesen reportados o atendidos por expertos. Por ejemplo, el solar que ocupa la actual iglesia La Merced, en San Salvador, se sabe que albergó otros edificios desde 1631. Es posible que la remoción sucesiva de suelos para dar lugar a nuevas construcciones en el solar de la referida iglesia pudo remover también entierros y rasgos arqueológicos de diferentes épocas.

El conocimiento sobre la ubicación de altares y otros muebles dentro de las iglesias anteriores sería clave para determinar una excavación. Según fuentes documentales, algunos personajes son enterrados frente a determinado altar o santo localizado en alguna de las recámaras o naves laterales de los templos antecesores. Por ejemplo, el lugar donde estuvo el altar mayor es una referencia para encontrarse con el obispo Tomás Pineda y Saldaña en Inmaculada Concepción, o con el prócer Manuel José Arce y Fagoaga en La Merced, siguiendo las fuentes históricas. Sin embargo, se advierte que la ubicación de muebles, como altares o santos, en general no son añadidas a los planos, por lo que cualquier excavación en contextos transformados sería al cálculo y al azar. Así, la ubicación de naves laterales o recámaras de los antiguos templos en el solar del templo actual pone un grado más de dificultad para la ubicación precisa de determinado entierro o rasgo. Aquí entra el criterio en cuanto al tamaño, orientación y disposición de los espacios del templo anterior, y evitar entraparse con las dimensiones de anteriores templos, las cuales pueden confundir al investigador. En el caso de la iglesia Inmaculada Concepción, en Santa Tecla, el templo había des-

aparecido al momento del rescate, lo cual fue un obstáculo en la ubicación y área del antiguo altar mayor, próximo al cual yacía enterrado el obispo, según fuentes documentales. Sin embargo, este personaje pudo ser reconocido con base en la descripción del féretro proporcionada por las fuentes históricas, y por tratarse también del único entierro en el área. En este sentido, en cuanto a reconocer un determinado personaje se tendría que conocer algún dato en particular acerca del individuo al momento de ser enterrado: vestimenta, tipo de féretro u otros detalles que permitan identificar el entierro. Una vez recuperados los restos, pruebas de ADN pueden ayudar a confirmar la identidad del personaje.

Por último, de contar con planos, la búsqueda de personajes históricos en los inmuebles actuales siempre sería un juego de imaginación y dimensiones entre las estructuras fantasmas anteriores dentro del espacio que ocupa la estructura presente. En el caso de la iglesia La Merced, por tratarse de una estructura edificada en los años de 1970, deja dudas en cuanto a la ubicación original del entierro del prócer Manuel José Arce y Fagoaga, quien, como se ha dicho, fue sepultado frente al altar mayor del desaparecido templo de 1847. Las dudas se deben a que cuatro construcciones prosiguieron al edificio en que el prócer fue enterrado.

Los tres casos aquí expuestos permiten analizar el posible contexto histórico en el subsuelo de las ciudades intensamente transformadas. Las ciudades experimentan procesos continuos de transformación de acuerdo con nuevas tecnologías, servicios públicos o privados, arquitecturas y demandas demográficas. La historia de las ciudades también se refleja en sus trazos urbanos. Con base en estas tres experiencias en la arqueología urbana salvadoreña, podría pensarse que muchos edificios en el Centro Histórico de San Salvador debieron alterar remanentes arquitectónicos y rasgos arqueológicos

de edificaciones previas. Esto pudo darse a consecuencia del advenimiento de la edificación vertical y la intensificación en el uso del concreto a mediados del siglo xx. Habrá casos en que los contextos arqueológicos de edificaciones anteriores en determinado edificio pudieron ser completamente removidos por la actividad de nivelación de suelos, terracería, o incluso por la edificación de criptas, parqueos o bodegas subterráneas, u otros motivos complementarios al edificio actual. De ser este el caso, la evidencia o confirmación de un antiguo establecimiento en determinado solar dependería de manera absoluta de las fuentes documentales.

Evaluación general de artefactos recuperados en contextos históricos urbanos

Cerámica

La cerámica es el material de mayor presencia en el subsuelo de inmuebles históricos en áreas urbanas en El Salvador, seguido por el vidrio. En cuanto a la cerámica encontrada tanto en Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán, como en el Centro Histórico de San Salvador y Centro Histórico de Santa Tecla, en esta ocasión se dividen en dos tipos: porcelana y alfarería.

Por lo general la porcelana recuperada es material de desecho, siendo muy raro encontrar algún espécimen completo, a excepción de una jarra proveniente del subsuelo del edificio del Coro Nacional, en San Salvador, en 2003 (figura 27). Los diseños y formas reconocidas en la porcelana recuperada en Nuestra Señora de la Asunción, en Ahuachapán, guardan mucha semejanza con materiales recuperados en el Centro Histórico de San Salvador y el Centro Histórico de Santa Tecla.⁸⁶

⁸⁶ Se incluyen aquí las intervenciones realizadas en el Coro Nacional, Palacio Nacional y Teatro Nacional en San Salvador, así como en residencias históricas de San Tecla, colegio Tridentino, Penitenciaría, y otros. También puede compararse con materiales recuperados por otros investigadores en el edificio de la Poli-

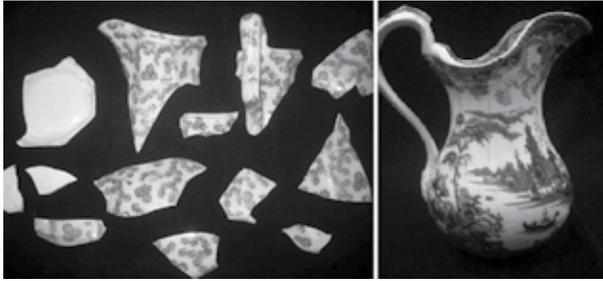


Figura 27. Porcelana recuperada en el Coro Nacional, San Salvador. Izquierda: restos de tetera fragmentada incompleta; derecha: jarra decorada completa. Fotografía de Fabricio Valdivieso.

Algunas imágenes en porcelana encontradas en estas tres ciudades reflejan escenas domésticas y escenarios campestres de una Europa victoriana. Mucha de la porcelana recuperada en contextos arqueológicos en El Salvador parecen corresponder con casas inglesas.⁸⁷ No obstante, en San Salvador⁸⁸ y Ahuachapán se tienen también especímenes de porcelana china, y otros que parecen imitar estilos orientales.⁸⁹ Mucho de este material recuperado, tanto en Nuestra Señora de la Asunción en Ahua-

—
 cía Nacional Civil (Castillo de la Policía) en San Salvador, y templo Santiago Apóstol, en Chalchuapa, y solar del antiguo Palacio Municipal de San Salvador; véase Fabio Amador, “Reparación y remodelación del edificio central de la policía”, informe elaborado para Concultura, 2005; José Heriberto Erquicia, “Investigación arqueológica en Palacio Nacional”, informe elaborado para Concultura, 2001; Fabricio Valdivieso, “Rescates arqueológicos y recopilación de datos históricos de la parroquia Inmaculada Concepción y su contexto urbano en Nueva San Salvador, luego del terremoto del 13 de enero del 2001”, informe técnico, El Salvador, Concultura, 2002.

⁸⁷ Se sabe bien que, en el transcurso de su historia, las fábricas inglesas han sido numerosas, con sucesivas innovaciones en sus diseños y formas; por ello resulta sumamente difícil rastrear el origen de determinada vajilla; véase Ana Paulina Games Martínez, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁸ En la Catedral Metropolitana de San Salvador, Blas Castellón Huerta (*op. cit.*, p. 288) atribuye esta porcelana al tipo Ming. En el solar ocupado por el antiguo Palacio Municipal, José Heriberto Erquicia (*op. cit.*, 2013, fig. 5) atribuye las características de esta porcelana al tipo Kang Shi, producida entre 1661 y 1722.

⁸⁹ Tal como lo hizo Inglaterra a finales del siglo XVIII; ya a finales del XIX algunos países americanos dieron también en fabricar porcelanas con motivos orientales. No obstante, las familias prominentes lograban adquirir vajillas venidas del otro lado del globo; véase Ana Paulina Gamez Martínez, *op. cit.*

chapán como en el solar ocupado por el antiguo palacio municipal, en el Centro Histórico de San Salvador,⁹⁰ presenta vajillas con decoración azul y blanco, y otras con motivos fitomorfos. También se ha logrado recuperar cerámica de transferencia, tanto en Ahuachapán como en Santa Tecla, y en el Centro Histórico de San Salvador.

En cuanto a la alfarería, tanto en Ahuachapán como en el Centro Histórico de Santa Tecla y San Salvador,⁹¹ se recuperaron fragmentos vidriados color café y algunos decorados con bandas verdes o rojas. Asimismo, en los cascos históricos de las tres ciudades se ha logrado recuperar material de tradición indígena, incluyendo asas y bordes, los cuales sugieren ollas, comales y cuencos domésticos relacionados a épocas históricas, y algunas cerámicas que bien pueden datar del periodo Clásico tardío (600-900) y Posclásico (900-1521) encontradas particularmente en San Salvador.

Botellas

En El Salvador no se cuenta aún con un método o una clasificación estandarizada de botellas. La clasificación aquí expuesta toma como modelo el sistema utilizado por Wilson.⁹² Los vidrios recuperados en general corresponden a contextos de la fase Republicano-temprano, resultado de las construcciones o remodelaciones realizadas en inmuebles de la época y la actividad comercial e industrial dinamizada en la segunda mitad del siglo XIX en El Salvador. Las botellas en su mayoría se encuentran fragmentadas, utilizadas como parte del relleno que

⁹⁰ José Heriberto Erquicia Cruz, *op. cit.*

⁹¹ Identificada por Blas Román Castellón Huerta, *op. cit.*, p. 288; José Heriberto Erquicia en el solar del antiguo Palacio Municipal (“Sondeo arqueológico...”, *op. cit.*, fig. 17), y por el autor en el Coro Nacional documentado en “Hallazgos arqueológicos en antiguo edificio del Coro Nacional en San Salvador”, informe inédito, El Salvador, Dirección de Arqueología, Secultura, 2003.

⁹² Rex L. Wilson, *Bottles on the Western Frontier*, Tucson, The University of Arizona Press, 1981.

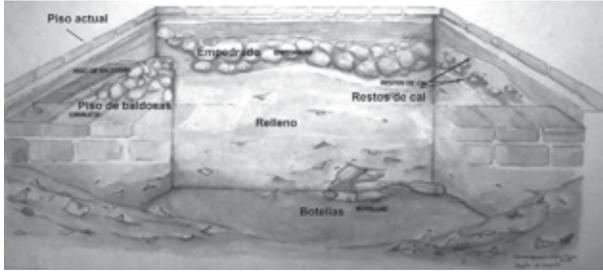


Figura 28. Reconstrucción hipotética de un basurero localizado bajo los cimientos del templo Santiago Apóstol. Se cree que este templo fue edificado entre 1681 y 1743, con remodelaciones durante el siglo xx (Claudia Ramírez, "Templo Santiago Apóstol, Informe de Excavaciones", en "Chalchuapa, Fuentes Arqueológicas", inédito, Departamento de Arqueología, Concultura, 2007, p. 74). Dibujo de Claudia Alfaro.

da paso a la construcción de los inmuebles históricos. Las botellas completas por lo común proceden de basureros arqueológicos localizados bajo las construcciones actuales, como es el caso de Santiago Apóstol, en Chalchuapa (figura 28), y el colegio Tridentino, en Santa Tecla (figura 29).

Las botellas recuperadas en contextos de la fase Republicano-temprano en Nuestra Señora de la Asunción (Ahuachapán), Santiago Apóstol (Chalchuapa), Centro Histórico de San Salvador y Centro Histórico de Santa Tecla, sugieren en su mayoría corresponder a licores. Se tienen botellas de vidrio color verde y ámbar o negro. El color de una botella es importante puesto que éste ayuda a conservar el líquido contenido, como el vino. Por ello suponemos que la mayoría de estas botellas eran utilizadas para contener vino. Lo anterior se deduce no sólo por el color del envase, sino también por la concavidad en las bases, detalle importante porque mediante ésta el vino puede permanecer fijo en posición horizontal, permitiendo que el líquido humedezca el corcho, evitando la intrusión de oxígeno en su contenido.⁹³

⁹³ Durante el siglo xvii dieron inicio las primeras botellas de vino elaboradas en gruesos cristales negros y de variadas formas. No es hasta el siglo xviii en que el mundo conoce las primeras botellas cilíndricas con características muy similares a las actuales, con variadas diferencias en sus acabados, siendo éste casi el único recipiente para su envasado; Ronald R. Switzer; *The Bertrand Bottles A study of 19th-Century Glass and Ceramic Contain-*

Los contextos Republicano-temprano de El Salvador también demuestran la existencia de botellas de gres importadas y utilizadas como contenedores de cerveza u otros líquidos. Muchas de estas botellas de gres son similares a los ejemplares producidos y distribuidos por Holanda e Inglaterra en el siglo xix.⁹⁴ Se tienen también botellas que corresponden con otros licores finos. Ya algunos viajeros del siglo xix y principios del xx, así como las referencias periodísticas de eventos suscitados en aquella época, dejan en claro que la bebida del pueblo era la chicha y el aguardiente, mientras que la gente de sociedad, no sólo en El Salvador sino en toda Latinoamérica, bebían ginebra, whisky, brandy, vino y champaña. No obstante, es posible que las botellas fuesen también reutilizadas para verter en las mismas otros líquidos no alcohólicos.

En excavaciones arqueológicas realizadas en Santa Tecla,⁹⁵ Chalchuapa⁹⁶ y San Salvador,⁹⁷ ha sido posible recuperar muestras de frascos de tónicos o medicinas y botellas para condimentos, incluyendo un espécimen de salsa inglesa del siglo xix (figura 30). El último proyecto arqueológico realizado en el solar ocupado por el antiguo Palacio Municipal en San Salvador logró recuperar una botella de "Agua Florida" (Murray y Lanman) y un frasco de "Crema de Miel" de la marca Hinds.⁹⁸ En el Centro Histórico de Santa Tecla y en Santiago Apóstol de Chalchuapa se recuperaron frascos miniaturas presuntamente

ers, Washington, National Park Service U.S., Department of the Interior, 1974; Carolina Ortiz Castro, "Botellas de vidrio como marcadores sociales y cronológicos, siglos xvii-xx, bases para un catálogo arqueológico de Colombia", tesis de maestría en Antropología, Colombia, Universidad de Los Andes, 2007.

⁹⁴ Véase catálogo proporcionado por Miyuki Takada, *Sitio arqueológico La Casa de Comercio Holandesa en Degima*, Japón, Comité de Educación de la Alcaldía Municipal de Nagasaki, 2002.

⁹⁵ Asistido por el autor en 2002 y 2003.

⁹⁶ Claudia Ramírez, "Templo Santiago Apóstol. Informe de excavaciones, en Chalchuapa. Fuentes arqueológicas", inédito, Departamento de Arqueología, Concultura, 2007.

⁹⁷ José Heriberto Erquicia, *op. cit.*, 2013.

⁹⁸ *Ibidem*, figs. 21 y 22.

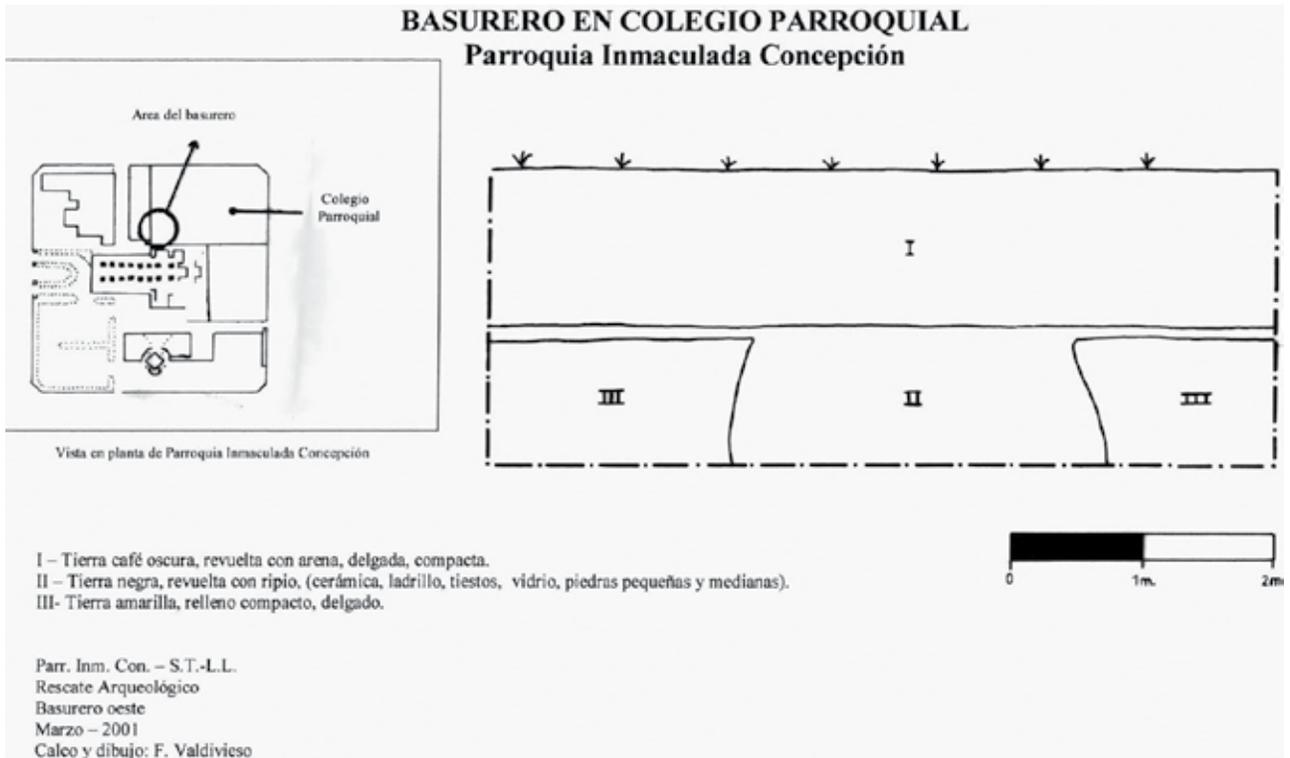


Figura 29. Basurero localizado en el colegio Tridentino, Santa Tecla. Dibujo de Fabricio Valdivieso.

utilizados como tinteros, mientras que en Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán, fue posible recuperar botellines miniatura posiblemente para medicamentos. Por los grabados en los frascos encontrados y por anuncios comerciales de antaño, sabemos que en aquella época se consumían medicamentos multipropósitos, los cuales servían para curar todo mal; por ejemplo, una misma solución para un dolor de cabeza, indigestión, gripe, fiebre, cólera y otros, al tiempo en que era reconstituyente para el organismo.

Las botellas encontradas en Ahuachapán y en Santa Tecla muestran boquillas y bases, así como fondos y cuerpos con intrusión de burbujas de aire. Las formas de estos recipientes son inconstantes, aparentemente elaboradas a mano. La constancia en la forma de una botella se empieza a ver a finales del siglo XIX, con la utilización de las primeras máquinas de envasado de vidrio en serie.

En El Salvador, durante el referido siglo XIX, la importación de botellas cerámicas y de vidrio sustituyó gradualmente a las tradicionales botellas y vasos de barro, recipientes de cuero, morros y otros contenedores naturales y artesanales para almacenar líquidos. Lo mismo sucede hoy día con los plásticos, los cuales sustituyen a los contenedores de vidrio.⁹⁹

Comentarios

Los materiales recuperados en Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán, son comparables con

⁹⁹ Véase Gabriel Escibano Cobo y Alfredo Maderos Martín, *Distribución y cronología de las botijas en yacimientos arqueológicos subacuáticos de la península Ibérica, Baleares y Canarias*; disponible en [https://www.academia.edu/1193835/Distribucion_y_cronologia_de_las_botijas_en_yacimientos_arqueologicos_subacuaticos_de_la_Peninsula_Iberica_Baleares_y_Canarias], consultado el 29 de septiembre de 2014.



Figura 30. Botellas recuperadas del templo Santiago Apóstol, Chalchuapa. Arriba: envases para tónicos y tinteros; abajo: una botella de salsa Lea & Perrins, 1840. Fotografía y dibujo de Claudia Ramírez, Claudia Alfaro y Cynthia Castaneda. Cortesía del Departamento de Arqueología, Secultura, El Salvador.

otros materiales y contextos observados en inmuebles edificados a finales del siglo XIX y principios del XX. Entre estos edificios se incluyen el Coro Nacional de San Salvador,¹⁰⁰ Colegio Tridentino y residencias en la ciudad de Santa Tecla,¹⁰¹ edificio de la antigua penitenciaría en Santa Tecla,¹⁰² iglesia Santiago Apóstol en Chalchuapa,¹⁰³ edificio central de la Policía Nacional Civil en San Salvador,¹⁰⁴ Palacio Nacional en San Salvador,¹⁰⁵ Teatro Nacional en San Salvador,¹⁰⁶ Plaza de los Relojeros (antiguo Palacio Municipal) en San Salvador,¹⁰⁷ ex

¹⁰⁰ Asistido por el autor en 2003.

¹⁰¹ Asistidos por el autor en 2002 y 2003.

¹⁰² José Heriberto Erquicia, "Informe de sondeos arqueológicos llevados a cabo en el antiguo edificio de la penitenciaría de Nueva San Salvador, actual Museo de la Ciudad", inédito, Concultura, Departamento de Arqueología, 2006. Proyecto asistido por el autor.

¹⁰³ Véase Claudia Ramírez, *op. cit.*, pp. 67-105; asistido por el autor en 1997 y 1999.

¹⁰⁴ Fabio E. Amador, "Proyecto arqueológico Reparación y Remodelación del edificio Central de la Policía Nacional Civil", informe inédito, Departamento de Arqueología, Concultura, 2005. Proyecto asistido por el autor.

¹⁰⁵ José Heriberto Erquicia, "Investigación arqueológica en Palacio Nacional"... , *op. cit.* Proyecto asistido por el autor.

¹⁰⁶ Asistido por el autor en 2003.

¹⁰⁷ José Heriberto Erquicia, "Sondeo arqueológico..." , *op. cit.*

cine Libertad (antigua Casa Blanca o despacho presidencial) en San Salvador,¹⁰⁸ basílica El Pilar en San Vicente,¹⁰⁹ templo Nuestra Señora de la Paz en Tamanique,¹¹⁰ templo San Antonio del Monte en Sonsonate,¹¹¹ iglesia San Pedro Nonualco en La Paz,¹¹² e iglesia parroquial San Miguel Arcángel en Ilobasco.¹¹³

Como resultado, las iglesias suelen contener un estrato de enterramientos, cuyos contextos pueden variar entre épocas, ya sean coloniales, Republicano-federal y Republicano-temprano. Este estrato puede entenderse como "capa de enterramientos" relacionada con la zona en que yacen cuerpos sepultados en las iglesias históricas, y por lo general es el estrato más profundo en el perfil estratigráfico de un edificio histórico. Esta capa conteniendo entierros es seguida por capas utilizadas para la compactación o nivelación de suelos que dieron lugar a las últimas fases de edificación de los inmuebles históricos en El Salvador. Esta última capa se denomina "capa de relleno", la cual puede arrojar dos grupos genéricos básicos de artefactos en el contexto arqueológico republicano: ya sea material de la fase Republicano-moderno o Republicano-temprano. Mediante estas capas y su material contenido se hace factible la identificación de la fase constructiva

¹⁰⁸ Roberto Gallardo, "Informe preliminar sobre excavaciones arqueológicas en el ex cine Libertad, San Salvador, El Salvador", informe inédito, Departamento de Arqueología, Secultura, 2013.

¹⁰⁹ Fabio E. Amador, "Estudio arqueológico El Pilar", inédito, Departamento de Arqueología, Concultura, 2003. Proyecto asistido por el autor.

¹¹⁰ José Heriberto Erquicia, "Supervisión de calas del estudio de rehabilitación estructural y diagnóstico arquitectónico del templo Nuestra Señora de la Paz en Tamanique, L.L.", inédito, Departamento de Arqueología, Concultura, 2004.

¹¹¹ Claudia Ramírez, "Proyecto Reconstrucción del templo San Antonio del Monte, supervisión de calas de estudio y propuesta estructural-arquitectónica", inédito, Departamento de Arqueología, Concultura, 2003.

¹¹² Marta González de Arenas, "Iglesia San Pedro Nonualco", informe de excavaciones de sondeo, Departamento de Arqueología, Concultura, 2005.

¹¹³ Asistido por el autor en 2005.

de determinado inmueble o el contexto de ciertos rasgos arqueológicos. La capa de relleno contenido en inmuebles de la fase Republicano-moderno con frecuencia contiene vidrios, plásticos, canicas, papel aluminio, restos de llantas, restos de juguetes, propagandas publicitarias, sistemas de cañerías o cables y alambres, tapones, fibra de vidrio y metales, entre otros, en su mayoría de manufactura industrial, los cuales mezclan artículos domésticos, misceláneos constructivos y objetos de comercio en general. En ocasiones pueden también ser alterados por otros rasgos resultantes de la actividad humana en determinado momento, como lo es el hallazgo de armas en Nuestra Señora de la Asunción, o tumbas modernas, o incluso alteración provocada por tuberías, drenajes, calles u otras modificaciones constructivas.

Por su lado, la capa de relleno conteniendo material cultural encontrada en edificios del periodo Republicano-temprano corresponde con las últimas seis décadas del referido periodo, es decir, a partir de 1870.¹¹⁴ Es en este contexto en donde parece iniciarse la costumbre de mezclar ripios en los suelos de compactación. En estos ripios más antiguos se incluyen fragmentos de desecho doméstico como botellas, porcelanas, metales y hasta huesos de animales comestibles. Aunque el material doméstico es el más común en la capa de relleno del periodo Republicano-temprano, en ocasiones a este grupo de objetos pueden agregarse fragmentos metálicos (monedas, clavos, hierros no identificables, restos de candelabros y herraduras o antiguas latas de alimento, entre otros). En una ocasión se logró recuperar los restos de una cajetilla de cigarrillos curiosamente conservada y encontrada bajo el suelo de relleno en el Palacio Nacional, en el centro de San Salvador, construido en 1911.

¹¹⁴ Nótese que la capa de nivelación reconocida en el templo Inmaculada Concepción de Santa Tecla, edificado en 1854, no expone material ripio, como cerámica, porcelana y metales.

Los fragmentos de botellas finas de licor y otras bebidas, pociones o incluso materiales para usos cosméticos, como lociones, en general se encuentran asociados a los mismos contextos en que yace la porcelana fina, en el periodo Republicano-temprano. Estos contextos por lo común se encuentran en los centros históricos donde habitaba la clase pudiente, el clero y las administraciones de gobierno. De hecho, el vidrio y la porcelana por lo general están ausentes en contextos históricos fuera de las áreas urbanas y sectores periféricos a los cascos históricos.

No obstante, tanto en Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán, como en la zona de residencias en el Centro Histórico de Santa Tecla, en el edificio del Coro Nacional¹¹⁵ y en solar del antiguo Palacio Municipal en San Salvador, también se recuperaron fragmentos de alfarería y líticos de tradición indígena o manufactura local, lo que permite sugerir el uso de implementos variados en las cocinas y mesas de la época. Lo anterior hace pensar que las familias pudientes incluían platillos o recetas locales en sus dietas, las cuales también demandaban el uso de piedras de moler para procesar los alimentos. No obstante, también es seguro que algunos de dichos utensilios de tradición indígena y manufactura local fueron utilizados por la servidumbre u otros empleados en aquellos hogares. Es bien sabido que las costumbres culturales de ambos sectores sociales, es decir la clase pudiente y las clases populares e indígenas, han coexistido desde tiempos tempranos en la Colonia y extendidas hasta la República, lo cual es demostrado por las referencias documentales y, en este caso, por las fuentes arqueológicas. Por ejemplo, Castellón Huerta¹¹⁶ identifica fragmentos de tradición indígena, incluyendo

¹¹⁵ Asistido por el autor y documentado en "Hallazgos arqueológicos en antiguo edificio del Coro Nacional en San Salvador", informe inédito, Unidad de Arqueología, Concultura, 2003.

¹¹⁶ Blas Román Castellón Huerta, *op. cit.*, p. 288.

platos y ollas monocromos color café o gris, los cuales le es difícil datar, localizados en el subsuelo de la actual Catedral Metropolitana de San Salvador, mismo espacio donde funcionó el convento de los dominicos durante la Colonia. Amaroli, en Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán, excavado en 1985, también observó la presencia de cerámica de tradición indígena, la cual ubica en el periodo protohistórico (1200-1700).¹¹⁷ En esta última iglesia, el autor también recuperó cerámica de tradición indígena, que fue encontrada mezclada con la porcelana y otros artefactos en la capa de relleno del siglo XIX. En las recientes intervenciones realizadas en el solar ocupado por el antiguo Palacio Municipal de San Salvador, dirigidas por Erquicia en 2013, además de registrar restos de edificaciones coloniales, como las del antiguo cabildo (edificado en 1790), y materiales que incluyen mayólica del tipo policromo Panamá tipo A (1600-1650), policromos aucilla (1650-1700) y mayólicas Guatemala (1580-siglo XX), se tiene también material de tradición indígena que se cree es Posclásico tardío (1200-1525),¹¹⁸ o bien de la Colonia temprana.

La cronología cerámica en el periodo de transición del Posclásico a la Colonia representa un problema para los arqueólogos mesoamericanos.¹¹⁹ Incluso se sabe de focos de resistencia indígena en cuanto a abandonar sus creencias y costumbres en Centroamérica y México.¹²⁰ De este modo, algunas tradiciones cerámicas debieron continuar vigentes en áreas donde la Colonia no tuvo mayor impacto. La

¹¹⁷ Paul Amaroli (*Una investigación arqueológica en la iglesia colonial...*, *op. cit.*, p. 8) advierte que esta cerámica “[...] bien puede ser de la misma edad, o más antiguo que la construcción en sí.”

¹¹⁸ José Heriberto Erquicia, “Sondeo arqueológico...”, *op. cit.*, fig. 17.

¹¹⁹ Véase Jeb J. Card, “The Ceramics of Colonial Ciudad Vieja, El Salvador: Culture Contact and Social Change in Mesoamerica”, tesis doctoral, Nueva Orleans, Louisiana, Universidad de Tulane, 2007.

¹²⁰ Véase Joel W. Palka, “Historical Archaeology of Indigenous Culture Change in Mesoamerica”, en *Journal of Archaeological Research*, núm. 17, 2009, pp. 297-349.

vida en las áreas urbanas gira a ritmos distintos a las áreas rurales, permitiendo que la sociedad citadina transforme sus costumbres de manera más acelerada, mientras en el campo las tradiciones logran en gran medida conservarse, al menos hasta la República-moderna. Lo anterior es debido en gran parte al dinamismo causado por el comercio y conglomeración social, y la influencia de los gobiernos e instituciones existentes en las áreas urbanas, como la iglesia, las escuelas, el transporte y la tecnología en la comunicación a distancia. De este modo, el material con identidad indígena, o híbrido, producido en las áreas rurales es llevado a los mercados en las ciudades, las cuales formarían parte de los utensilios utilizados sobre todo por la servidumbre y las clases populares. En el contexto arqueológico urbano, este material en desecho se mezcla con las vajillas y otros utensilios utilizados por la clase pudiente y otros ciudadanos. Por último, esta mezcla es añadida como ripio para los rellenos constructivos de las edificaciones suscitadas en las últimas décadas del periodo Republicano-temprano y al principio del periodo Republicano-moderno, como se ha dicho.

La misma dinámica comercial tenida a partir de la segunda mitad del siglo XIX denota el incremento de productos extranjeros en los contextos arqueológicos. En ese mismo siglo, la industria cerámica tuvo un desarrollo considerable debido en gran parte a la demanda comercial de productos alimenticios a consecuencia de las revoluciones agrícola e industrial alrededor del mundo. Lo anterior permitió que la técnica de la elaboración de este material se acelerara, utilizando métodos más baratos para su manufactura. Para principios del siglo XX, la demanda y la técnica de elaboración dio paso a que la porcelana fuera adquirida por la población en general, a lo que antes fue exclusivo de la alta sociedad.¹²¹ Lo mismo ocurre con los vidrios, cuya

¹²¹ Olivia Barclay Jones, *op. cit.*, p. 14.

manufactura también empieza a darse en la localidad. En síntesis, este incremento de la industria y el comercio es determinante para la distinción entre las fases tempranas y modernas dentro del periodo Republicano, observable en los rellenos constructivos de estos inmuebles.

Discusión. Heterotopías y el entendimiento de los espacios

Los lugares varían de acuerdo con el uso del espacio; por consiguiente, no existe un concepto universal para un lugar. En la arqueología practicada en espacios altamente transformados, la interpretación del contexto puede variar de acuerdo con la mentalidad de cada época. Estudiar un espacio históricamente transformado es como estudiar varios sitios arqueológicos en un mismo contexto. Esto sucede con los materiales encontrados de diferentes épocas en un mismo relleno, así como cimientos de edificios de diferentes periodos combinados entre sí a un mismo nivel de excavación. Lo anterior implica un verdadero reto para la interpretación de un pasado con diferentes épocas permisible en un mismo plano. En 1967 Foucault¹²² se refirió al uso del término “heterotopías” como parte de un fenómeno aplicable para el mundo moderno. Para Foucault, los lugares son heterogéneos, en donde los espacios son compartidos, lo cual hace que no exista un sitio real. En otras palabras, estos sitios son creados de acuerdo con la cultura y la sociedad existentes. De este modo, el concepto del sitio varía en el tiempo.

Pueden verse las heterotopías en lugares que han sido utilizados durante siglos y luego abandonados. Algunos lugares son reocupados de nuevo por sociedades distintas y acondicionados con nuevos elementos culturales cargados de religión

¹²² Michel Foucault, “Of Other Spaces”, en *Diacritics*, núm. 16, 1986, pp. 22-27.

y política. La idea o pensamiento colonial y la idea o pensamiento ciudadano en las ciudades republicanas en su fase federal, luego temprana y luego moderna, parecen diferir, aunque la ciudad parezca tener la misma traza del siglo xvi. La política y la economía de cada época permitirá la construcción del entorno físico de la ciudad y el uso de los espacios. De este modo, la ciudad puede ser entendida de acuerdo con estos factores, incluyendo el temor general a los eventos naturales. De este temor se desprende la adopción de nuevos sistemas constructivos y arquitecturas adaptadas a los edificios históricos. De la sociedad moderna y sus demandas se desprende la instalación de sistemas de aire acondicionado, electricidad, agua e internet en edificios del siglo xix, así como la tecnología para la vía pública dentro de la antigua urbe. Serán estos dos mundo culturales en un mismo contexto, o una misma ciudad adaptada a diferentes tiempos.

En estos espacios pueden fundirse varias culturas y periodos, en donde se ven reflejados muchos lugares en un mismo espacio. De este modo, nos preguntamos ¿cuál es el patrimonio que vale para la cultura existente y la política imperante? Muchas veces se da lugar a la segregación o la exclusión del pasado de otras culturas o de ciertos sectores sociales. Se viene a cita el caso de la ciudad de México sobre la antigua Tenochtitlán, la capital azteca, la cual durante la Colonia permaneció oculta tras las edificaciones coloniales. Estas últimas representaban el patrimonio del colonizador, hasta entrada la era de la República, y el advenimiento de excavaciones arqueológicas, la cual incorpora el pasado dentro de la ciudad moderna y lo integra a una sociedad multiétnica. En El Salvador, los cascos urbanos en las ciudades históricas de la nación generalmente han sido utilizados por múltiples sectores sociales. En los centros históricos, la elite social y las institucio-

nes públicas importantes han encontrado asiento, pero también las clases populares han hecho de estos espacios el escenario perfecto para la expansión del mercado y la confrontación social.

Podríamos imaginar el uso de los espacios en diferentes épocas y comprender los cambios históricos tenidos en cada urbe. Foucault señala que dentro de las heterotopías, el tiempo, la ilusión, la construcción social y sus normas, la moda, la cultura y las tendencias juegan un rol importante en la creación de espacios o sitios. Esto se percibe también en las grandes ciudades con pasado arqueológico, tales como México, Beijing, Roma, Estambul; todas tienen espacios reutilizados en muchas formas, y aunque la ciudad es antigua, la misma ciudad es nueva. Las ciudades más antiguas de El Salvador, como San Salvador, Ahuachapán, Sonsonate, Santa Ana, Santa Tecla, Suchitoto, San Miguel y otras, pueden ser vistas dentro de las heterotopías descritas por Foucault. De este modo, son varias ciudades en un mismo lugar, una reconstruida sobre la otra. La ciudad histórica es en sí un sitio arqueológico que merece ser visto como un escenario de transformación social y cultural en el tiempo.

Por último, valdría la pena analizar el pensamiento atrás del diseño y uso de los espacios en cada momento histórico, tal como lo han hecho otros expertos en la arqueología histórica.¹²³ Para El Salvador, la pequeña aldea prehispánica de

¹²³ Véase James Deetz y Richard L. Bushman, "A Cognitive Historical Model for American Material Culture.1620-1835", en *Bulletin of the American School of Oriental Research*, Supplementaries Studies 20, *Reconstructing Complex Societies: an Archaeological Colloquium*, 1974, pp. 21-27. Con base en estudios realizados en Plimonth, un sitio colonial en Massachusetts, y basado también en el trabajo de Henry Glassie (1969), Deetz propone el estudio del comportamiento humano y el estudio de aspectos intangibles de la cultura a través de la evaluación de artefactos y contextos. Según Deetz, es posible trazar un mapa cognitivo utilizando la información arqueológica; este mapa puede entenderse al observar la manera en que la cerámica y otros artefactos han sido utilizados en diferentes lugares.

Joya de Cerén puede tenerse como ejemplo en una arquitectura y un uso de espacios construido con base en una filosofía de mundo muy ajena a los conceptos modernos de desarrollo y bienestar. Reflexionar sobre filosofía de mundo con base en las estructuras habitacionales y públicas de Joya de Cerén puede ser una de las más importantes claves de este sitio que en ocasiones nos remite a considerar nuestra situación humana actual. Esta filosofía se percibe tras la existencia del modo constructivo y la distribución de espacios en cuatro simples paredes edificadas de bahareque, una banca para dormir y un acceso. Es un modelo de vida que pertenece a los exteriores y no al interior de una construcción. Es decir, la vida no se condiciona al espacio cerrado, como nuestras casas modernas, en donde se tiene una habitación para cada miembro de la familia, una sala y una cocina por casa. En la vivienda nativa, la habitación es vista como un espacio reducido, en donde el hogar es afuera.¹²⁴ En ocasiones parece que esta forma de vida se integra con el ambiente y ofrece una armonía social mejor que las de muchas comunidades actuales, en donde la propiedad, el consumo desmedido y la explotación del medio corrompen esta armonía. Para algunos, el desarrollo urbano moderno con plantilla occidental puede ser entendido como un equilibrio perdido. Sin embargo, mucha arquitectura actual vanguardista parece tender hacia este concepto integrado con el medio, como debió ser entendido por muchos constructores prehispánicos. La interpretación de los espacios en cada momento histórico depende del entendimiento de la filosofía de mundo de cada sociedad y condicionada por su situación social, política y económica en la línea del tiempo.

¹²⁴ Véase también Rafael Cobos y Payson D. Sheets, *San Andrés y Joya de Cerén*, El Salvador, Bancasa, 1997. Y en Cinthia Robin, *op. cit.*

Conclusión

Las excavaciones y rescates arqueológicos realizados en áreas urbanas en El Salvador logran identificar un rasgo arqueológico general en la mayoría de casos. Se trata de una capa básica reconocida como “capa de relleno”. Esta capa corresponde a un suelo artificial utilizado para nivelar superficies y preparado como base para erigir una nueva estructura. A estos rellenos arqueológicos se les agrega ripio conteniendo material de desecho. El color de estos rellenos puede presentarse cafésoso o blanquecino. A veces incluye niveles delgados de arena, pómez, piedrines o grava, los cuales son utilizados como aislante constructivo. La capa de relleno es generalmente colocada sobre la capa de entierros en los contextos religiosos, o sobre estratos naturales compuestos en edificaciones públicas. Incluso sobre otros contextos culturales, ya sean prehispánicos, coloniales o de las primeras décadas de la República. A veces el relleno se tiene sobre estratos conteniendo carbón y residuos de quema, posiblemente relacionado a incidentes ocurridos en edificios anteriores. O incluso sobre otras estructuras, como muros, empedrados, pisos de baldosas, ladrillos, rocas, cimientos de columnas y otros, los que pueden resultar como terceras capas genéricas, las cuales incluyen arquitecturas y otros rasgos.

El relleno es una técnica constructiva percibida a partir de las últimas seis décadas de la fase Republicano-temprano y es extendida hasta la fase Republicano-moderno. Los materiales de desecho varían en cada capa de relleno de acuerdo con la época de construcción del inmueble. En las edificaciones construidas en la fase Republicano-temprano se tienen desechos por lo común domésticos, a veces tejas y ladrillos, mientras que en la capa de relleno de la fase Republicano-moderno se empiezan a incluir otros productos más industrializados y comerciales, y materiales no necesariamente domés-

ticos, acercándonos más a los contextos actuales. En ocasiones pueden encontrarse dos o más rellenos distintos en el subsuelo de un mismo edificio con diferentes episodios constructivos durante la fase Republicano-temprano y Republicano-moderno.

Si bien los rellenos son los rasgos que arrojan mayor material cultural del periodo republicano, los basureros también son comunes en el subsuelo de inmuebles históricos de El Salvador, y éstos suelen arrojar el mayor número de materiales, y en raras ocasiones se tendrán piezas completas. Un importante basurero es reportado en el solar ocupado por el antiguo Palacio Municipal de San Salvador, el cual arroja abundante material de los siglos XIX y XX, entre los que se tienen mayólicas, porcelanas, alfarerías y vidrios.¹²⁵

En los contextos religiosos se reconoce una capa particular, denominada “capa de enterramientos”, y suele encontrarse en los estratos más profundos, y bajo la capa de relleno. Esta capa con entierros parece corresponder con épocas coloniales, periodo de la República-federal, y las primeras décadas del periodo Republicano-temprano.

Por el momento, en El Salvador la intervención arqueológica ha permitido un acercamiento preliminar hacia la industria y comercio de la época, lo que también permite conocer el remplazo y aceptación de nuevos productos y prácticas sociales. La porcelana tendría incluso un valor simbólico en los hogares de las familias pudientes, así como las botellas conteniendo licores importados como muestra de poder adquisitivo y mensaje social. Pero este valor simbólico puede incluso trascender el estatus social y adoptar planos distintos, encaminados hacia una liberación cultural o trascender hacia el tributo entre lo terrenal y lo espiritual. Un ejemplo lo es el valor simbólico de la botella encontrada a un costado del féretro del obispo Saldaña en Inma-

¹²⁵ José Heriberto Erquicia, “Sondeo arqueológico...”, *op. cit.*

culada Concepción, en Santa Tecla, expuesto en el presente artículo, y la suntuosidad de algunos enterramientos percibidos en otras iglesias.

Por su lado, el valor simbólico de la porcelana, vidrios y otros objetos encontrados en el contexto Republicano-moderno recibe una connotación diferente al de la fase Republicano-temprano. Esto se debe a que estos objetos son ya producidos de manera industrial y comercializados en la localidad, lo cual permite que se encuentren al alcance de todos, corrompiendo el significado del producto como estatus social y signo de poder adquisitivo.

En los últimos años de la fase Republicano-temprano acontecen nuevos episodios sísmicos y se adoptan nuevas arquitecturas. Estos eventos son detonantes en la aceptación de una nueva época en la vida social citadina. La hecatombe es una oportunidad para cambios, irrumpiendo la tradición constructiva, y dejar el pasado atrás, abriéndose hacia una nueva realidad perceptible en la arquitectura y el uso de los espacios. La fase Republicano-temprano, cabe recordar, es un episodio donde la ideología liberal se consolida ya a finales del siglo XIX. El poder político influye sobre este dominio del pasado, y su interés por dejar atrás la huella de la ideología conservadora es evidente al adoptar en la urbe un nuevo paisaje político. Lo hizo también el gobierno de la Centroamérica federal con la abolición del viejo estigma colonial en la nueva República independiente. Y antes también lo hicieron los gobiernos coloniales al extinguir los antiguos gobiernos indígenas y construir sobre sus ciudades.

Luego de los siniestros naturales, la reconstrucción ofrece una ventaja para exponer en el ambiente el poder económico y político de la nación naciente. En la segunda mitad del siglo XIX, esta oportunidad se ve en paralelo al triunfo liberal luego de una extensa confrontación política iniciada durante la República-federal. La sociedad liberal no soslayó el poder e impacto social tenido por las edificaciones

monumentales y la construcción de un paisaje urbano en el ego de la sociedad, mismo escenario que se sabe deja semblanza de una economía próspera que apunta hacia un nuevo régimen de gobierno. Se crean plazas, bustos y estatuas públicas, monumentos y nuevos nombres de calles y avenidas, entre otros, los cuales son utilizados para exaltar la gloria de personajes ilustres y próceres alineados con la ideología de turno, y dejar semblanza de ese pasado histórico en el ambiente. Se edifica así una atmósfera en la cual despunta la historia oficializada por las autoridades gobernantes, con sus héroes, mártires y hazañas. De este modo, la construcción de lugares tendrán un potente efecto en la imaginación del público, y son aceptados tal cual, engrandeciendo el ego patriótico y creando una identidad nacional.

En el contexto religioso, el olvido o desinterés por construir sobre zonas ocupadas por entierros anteriores, tal se percibe en la mayoría de iglesias republicanas de El Salvador, es parte de esa dinámica de la cultura por dejar el pasado en el pasado. La construcción o extensión de templos republicanos sobre entierros coloniales es una clausura a una época dominada por las colonias. Así, el fenómeno se repite con el advenimiento de nuevas construcciones sobre entierros suscitados en los primeros años del periodo Republicano-temprano, en donde el poder eclesiástico ejercía mayor influencia en los gobiernos conservadores de Centroamérica. Los entierros son clausurados y muchos de éstos olvidados con la nueva edificación de inmuebles tras el triunfo liberal ya en las últimas décadas de la fase Republicano-temprano. Las nuevas edificaciones dejarían bajo sus cimientos cementerios con individuos sin nombre ni fecha, y en áreas en donde el peatón actual ignora la presencia de tumbas dentro de la ciudad moderna. La destrucción del patrimonio, como los cementerios de ciertas épocas y monumentos, facilita que el pasado no deseado sea relegado al olvido. Las heterotopías son percibidas en estos contextos

de liberación de la cultura y el remplazo sistemático de la ideología política en un proceso histórico.

En el periodo Republicano-moderno, la nueva arquitectura se verá en línea con las tecnologías, industrias y modas en el mundo. En esta fase, la arquitectura a base de cemento ejerce un control absoluto en el ambiente urbano. No obstante, los diseños arquitectónicos también son definidos por la pugna e inestabilidad social y la política, el cual puede verse reflejada en la arquitectura de ciertos edificios y residencias. Por ejemplo, las construcciones militares de defensa, las garitas en algunas casas de personalidades importantes en épocas de conflicto, la vivienda urbana a base de muros de defensa, rejas y portones cerrados, y las modificaciones dadas a ciertos inmuebles considerados históricos, como la ex Casa Presidencial, en el barrio San Jacinto, en San Salvador, son sólo algunos ejemplos. En este caso, la iglesia Nuestra Señora de la Asunción, de Ahuachapán, parece presentar la arquitectura surgida en una época, como lo es el hallazgo de una recámara y las armas y municiones encontradas en un contexto paralelo.

Finalmente, las experiencias expuestas en el presente artículo plantean algunos de los problemas de investigación más comunes en la arqueología histórica en áreas urbanas en El Salvador. Entre dichos problemas destacan el limitado presupuesto y el poco personal profesional especializado en cuanto al tema de la arqueología republicana. Sin embargo, en El Salvador poco sabemos de los efectos de la conquista, colonización y la adaptación y transformación de la sociedad bajo el régimen republicano. Los estudios aplicados en áreas urbanas en El Salvador aún se perciben desarticulados unos con otros, cada uno enfocado en el estudio de determinado sitio en particular. A su vez, aunque ya se cuenta con un número considerable de reportes y estudios arqueológicos en inmuebles históricos en El Salvador, poco ha sido publicado, limitando el debate crítico en cuanto a la práctica de

la arqueología histórica con énfasis en la República y la formulación de un marco teórico consensuado para analizar metodologías aplicadas en este campo, tipologías de artefactos, evaluación global de contextos y rasgos, y esclarecimiento en la distribución de materiales en espacio y tiempo, vinculados también al contexto centroamericano con el cual se tiene una historia republicana en común. De hecho, la arqueología histórica en Centroamérica se ha visto concentrada más que todo en asuntos que conciernen a la cultura europea y mestiza, aunque muchos investigadores en las últimas décadas han mostrado mayor interés por conocer el desarrollo social y cultural de las comunidades indígenas en la periferia de las áreas urbanas y las zonas rurales.¹²⁶

No obstante, en este país la arqueología practicada en contextos republicanos ha dado pasos importantes en cuanto al reconocimiento de contextos y artefactos. En general, los temas más frecuentados en la arqueología histórica salvadoreña incluyen asuntos relacionados con la Colonia,¹²⁷ los ingenios de hierro,¹²⁸ los obrajes de añil,¹²⁹ arqueología subacuática enfocada en pecios de los siglos XIX y XX,¹³⁰ salinas¹³¹ e iglesias. Se tiene también un importante

¹²⁶ Joel W. Palka, *op. cit.*

¹²⁷ William R. Fowler Jr., *Proyecto arqueológico Ciudad Vieja*, San Salvador, Concultura, 2003; José Heriberto Erquicia, "Panorama de las investigaciones arqueológicas históricas en Ciudad Vieja, la antigua villa de San Salvador: 1996-2006", Segundo Encuentro de Historia, Universidad de El Salvador, 2007.

¹²⁸ Con relación a los ingenios de hierro en El Salvador, sugiero consultar el trabajo realizado por José Heriberto Erquicia, *El hierro de la tierra del Reino de Guatemala*, "Los ingenios de hierro en El Salvador, un acercamiento desde la arqueología histórica", en *La Universidad*, núms. 14-15, 2011, pp. 283-304.

¹²⁹ José Heriberto Erquicia, "Proyecto de registro y reconocimiento de sitios arqueológicos históricos de El Salvador. Azul índigo: Los obrajes coloniales de añil, San Vicente y La Paz. Fase III", en *Recopilación de Investigaciones 2011*, vol. 3, 2012.

¹³⁰ Marlon Escamilla, *Arqueología subacuática de El Salvador: Explorando el patrimonio cultural sumergido*, San Salvador, Papeles de Arqueología. Fundación CLIC: Arte y Nuevas Tecnologías, 2008.

¹³¹ Anthony P. Andrews, "Las salinas de El Salvador: bosquejo histórico, etnográfico y arqueológico", en *Mesoamérica*, núm. 21, Antigua Guatemala, CIRMA, 1991, pp. 71-93.

inventario de inmuebles históricos, organizado y dirigido por instituciones de gobierno y financiado en su momento por la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).¹³² Recientemente se suma

el estudio de las molindas y otras industrias.¹³³ Así se irán sentando las bases para la formulación de un marco teórico sólido que permita evaluar la historia republicana a través de la arqueología.

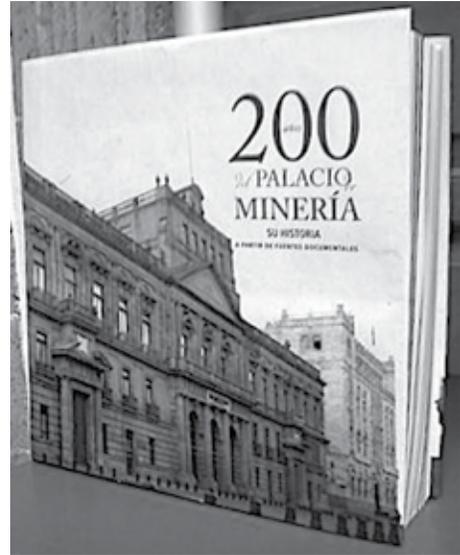


¹³² Este inventario se encuentra en la Dirección de Registro de Bienes Culturales (DRBC), Secultura, El Salvador.

¹³³ Fabricio Valdivieso, "Estudio complementario de investigación arqueológica del área a ser afectada por el futuro embalse del proyecto hidroeléctrico 'El Chaparral'", San Salvador, CEL-Concultura, manuscrito en el Departamento de Arqueología, Secultura, 2009; José Vicente Genovés, "Proyecto El Cimarrón, Santa Ana-Chalatenango, El Salvador. Prospección arqueológica de superficie", informe final de actividades presentado a Concultura, El Salvador, 2006.

Presentación del libro *200 años del Palacio de Minería. Su historia a partir de fuentes documentales*

María del Carmen León García*



El pasado 22 de febrero se presentó el libro *200 años del Palacio de Minería. Su historia a partir de fuentes documentales*. No podía tener mejor marco que la 35 FERIA Internacional del Libro del Palacio de Minería, ni más bello recinto que la Biblioteca Antonio M. Anza, donde se resguarda el fondo reservado de dicha institución.

Los presentadores, encabezados por el maestro José Gonzalo Guerrero Zepeda, director de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México, encarnaron lo más destacado de la historia y la investigación relacionadas con el Palacio de Minería, *alma mater* de la UNAM. Así, la doctora

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

María Elisa García Barragán Martínez y el doctor Eduardo Báez Macías —ambos del Instituto de Investigaciones Estéticas—, el doctor José Omar Moncada Maya —director del Instituto de Geografía— y el físico Francisco Omar Escamilla González —responsable del Acervo Histórico del Palacio de Minería— hablaron por espacio de dos horas acerca del contenido de esta novedosa y amplia edición de 700 páginas, más de 300 imágenes y unos 4.8 kilos de peso.

En punto del mediodía del 22 de febrero, la Biblioteca Antonio M. Anza, acondicionada para albergar a más de 120 personas, estuvo al tope. Muchos más lectores quisieron entrar, pero las puertas de la biblioteca se cerraron un par de

minutos después de mediodía, para aislar el lugar y dar paso a los comentarios, advertencias, reflexiones y anécdotas que hicieron de esas dos horas una placentera invitación a leer tan importante libro escrito por 11 autores.

El libro se compone de 11 capítulos, algunos escritos conjuntamente entre dos investigadores. Dichos capítulos engloban la historia del Palacio de Minería desde los orígenes del predio hacia 1797, hasta la velaria que hace unas décadas se colocó para dar sombra a su patio principal. Los autores consultaron 35 diferentes acervos, entre bibliotecas, archivos y fototecas, por lo que la versión que presentan no sólo es una revisión de lo ya publicado respecto al edificio, sino un verda-



Figura 1. Asistentes a la presentación del libro *200 años del Palacio de Minería. Su historia a partir de fuentes documentales*.

dero *corpus* científico y crítico de la historia en dos vertientes, tanto de la disciplina a que ha estado dedicado, es decir, la ingeniería en diversas ramas, como a la historia de la construcción, no sólo la estética, sino también de la técnica, los materiales y la mano de obra.

Ciertamente, este libro es fruto del trabajo que viene realizando desde febrero de 2007 el seminario de investigación permanente “Constructores, mano de obra, técnicas y materiales de construcción en México, siglos XVI-XX. El punto de vista social para los monumentos históricos”. Fundado dentro de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH,¹ entre 2007

¹ Siempre ha funcionado con sedes alternas para las sesiones de trabajo: Coordinación Nacional de Monumentos

y 2010 el seminario tuvo dos primeras etapas en que definió su estructura, especialidad y alcance. Tras ese periodo, se consolidó la prioridad de las investigaciones basadas en fuentes primarias para escribir la historia de la construcción en México. Fruto de ello es la publicación de los números 22 y 23 del *Boletín de Monumentos Históricos*. Al iniciar 2011, y ante la cercanía de que se cumplieran 200 años de la edificación del Palacio de Minería, concluido el 3 de abril de 1813, los miembros del Seminario “Constructores...” decidieron enfocarse en una

tos Históricos (CNMH), Correo Mayor 11, Centro Histórico, y Archivo Histórico del Palacio de Minería (AHPM), Tacuba 5, entresuelo, Centro Histórico; con una periodicidad normal de seis semanas entre cada sesión, la cual se ajusta cuando el trabajo lo requiere.

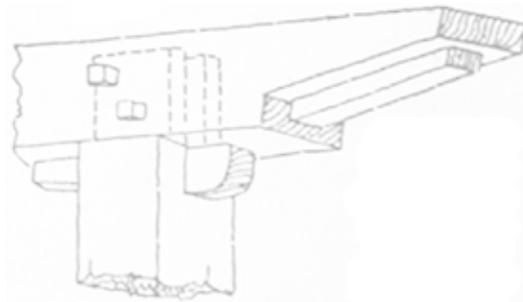
obra conjunta para conmemorar con nuevas y meticulosas investigaciones tan memorable evento. Durante más de dos años, bajo la coordinación del doctor Leopoldo Rodríguez Morales, los investigadores participaron en este proyecto con sus trabajos individuales o en pares, pero siempre presentándolas a la consideración, críticas y sugerencias del cuerpo colegiado constituido en este seminario. Cabe mencionar que para este propósito se integraron al seminario otros estudiosos que enriquecieron en gran medida la obra que se proyectó. Los investigadores-autores que escribieron *200 años del Palacio de Minería...* son: Gabriela Sánchez Reyes (CNMH-INAH), Iván Denisovich Terán (FFL-UNAM), María Cristina Soriano Valdez (AH-Archivo General de Notarías), Virginia Guzmán (CNMH-INAH), Leopoldo Rodríguez Morales (CNMH-INAH), Francisco Omar Escamilla González (AHPM-UNAM), Lucero Morelos Rodríguez (Posgrado en Historia, FFL-UNAM), Mónica Silva Contreras (UIA), Guillermo Boils Morales (IIS-UNAM). A Omar Escamilla debemos el

inmenso y cuidadoso trabajo de coordinación editorial del libro.

“La vida del Palacio de Minería está ligada íntimamente a la historia de la ingeniería mexicana”, señaló el maestro Gonzalo Guerrero Zepeda, y agregó: “existen no pocas obras

sobre este tema; hay varias que han hablado del Palacio y habrá más, e incluso algunas específicas sobre algunos aspectos del propio recinto, pero hacía falta ir a buscar información inédita, para ampliar los conocimientos en la historia”. Y justificó el hecho que esta publicación

tenga tan bella edición, a cargo de la Facultad de Ingeniería de la UNAM y de la Asociación de Ex alumnos de la Facultad de Ingeniería (SEFI), que se puede adquirir en la tienda del Palacio de Minería; parte de su costo será invertido en becas para los alumnos de dicha facultad.



Primer Coloquio Mexicano de Historia de la Construcción: Materiales, Técnicas y Mano de Obra

Leopoldo Rodríguez Morales*



Los días 28, 29, 30 y 31 de octubre de 2014 se celebró en la ciudad de México el Primer Coloquio Mexicano de Historia de la Construcción: Materiales, Técnicas y Mano de Obra. La historia de la construcción es una disciplina independiente desde hace muchos años. Hasta la fecha se han celebrado cuatro congresos internacionales (Madrid, España; Cambridge, Inglaterra; Cottbus, Alemania; París, Francia) y otros tantos nacionales (España, Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos). En este primer coloquio se avanzó en el conocimiento de las características de la historia de la cons-

trucción en nuestro país: en los sistemas y materiales constructivos que se usaron, tanto en la época prehispánica como en el virreinato, en el México independiente del siglo XIX y en el XX, que es cuando entran en escena los nuevos materiales y sistemas constructivos, sobre todo el concreto armado y el hierro.

Las ponencias tuvieron lugar en la Biblioteca Antonio M. Anza del Palacio de Minería, precisamente en el que fue el Laboratorio de resistencia de materiales de construcción, fundado en 1892, y primero en su tipo en nuestro país, y cuya permanencia duró décadas, hasta que fue trasladado a la Facultad de Ingeniería, en Ciudad Universitaria

Este primer coloquio fue organizado por Mónica Silva Contreras, Francisco Omar Escamilla González, Marcela Saldaña Solís y Leopoldo Rodríguez Morales, integrantes del Seminario de investigación permanente de Historia de la Construcción; otros miembros participaron como moderadores de las mesas. El Seminario de Historia de la Construcción dio inicio en 2007 a iniciativa de María del Carmen León García, en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH; actualmente el coordinador es Leopoldo Rodríguez Morales. Es un seminario interdisciplinario e interinstitucional en donde participan investigadores tanto de la UNAM como de la Universidad Iberoamericana y del INAH. Tiene su sede tanto

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Fotografías de Norma Cervantes Lozano.



en dicha Coordinación como en el Archivo Histórico del Palacio de Minería.

En el primer día, para dar la bienvenida a los participantes del evento, fue ofrecida una visita guiada a los vestigios arqueológicos localizados en la parte sur de la Catedral Metropolitana, a cargo del arqueólogo José Álvaro Barrera Rivera. Posteriormente, en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos se brindó a los concurrentes un convite.

El coloquio estuvo dividido en seis mesas de trabajo. El miércoles 29 se llevó a cabo la mesa 1, moderada por Gabriela Sánchez Reyes (Construcción prehispánica), en donde hubo siete ponencias, cuyos temas abarcaron diferentes sitios arqueológicos del país, entre ellos, Veracruz; el cerro del Tlatoani, Chalcatzingo, en Mo-

relos; Cantona, Puebla. Al final de esta mesa, el doctor Dirk Bühler, del Deutsches Museum, dio la conferencia magistral “El museo: un recurso inestimable para el estudio de la Historia de la Construcción; objetos, documentos, exposiciones e investigaciones del Deutsches Museum, Munich”. Por la tarde, se brindó a todos los asistentes una visita guiada por algunos espacios del Palacio de Minería, en donde se resaltaron los aspectos históricos-constructivos del inmueble: de la reedificación que realizó Antonio Villard Olea entre 1827 y 1834; a la bóveda de hierro, diseñada por los arquitectos Emilio Dondé y Eleuterio Méndez, elaborada en Alemania e instalada en 1879, y hasta las reformas elaboradas por la Secretaría de Fomento, entre 1882 a 1909, en la parte que ocupó del edificio.

En la mesa 2, del jueves 30, por la mañana: “México, siglos XVI y XVII”, moderada por Francisco Omar Escamilla, se presentaron ocho ponencias, algunas dedicadas a investigar las técnicas y los sistemas constructivos de diferentes monumentos históricos, como iglesias, conventos, norias, techumbres (Morelos, Yucatán, Michoacán, Chiapas, Estado de México), en tanto otras estuvieron relacionadas con el uso de materiales como el hierro y la madera. En la mesa tres: “México y Guatemala, siglos XVIII y XIX”, moderada por Marcela Saldaña Solís, se presentaron cuatro ponencias dedicadas a los materiales y sistemas hidráulicos (misiones del norte, conventos), a tratados de construcción, al papel desempeñado por los ingenieros de la frontera norte; por la tarde, y como moderadora Lucero Morelos Rodríguez, se presentaron dos ponencias, una acerca de las instalaciones hidráulicas del convento de Capuchinas, en la Antigua Guatemala, y otra relacionada con la construcción de la Nueva Guatemala. La mesa 4: “Técnicas de estudio y

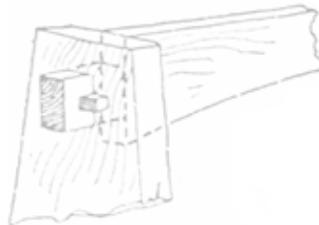
conservación de materiales”, moderada por Iván Denisovich Alcántar Terán, en donde se presentó una ponencia sobre clioingeniería; otra abordó la estereoscopia y fotogrametría digital en los monumentos; otra más fue acerca del uso del concreto armado en los edificios históricos.

El viernes 31, último día del coloquio se instaló la mesa 5, moderada por Leopoldo Rodríguez Morales, “Ciudad de México, siglos XVIII y XIX”; se presentaron ocho trabajos relacionados, por un lado, con edificios como el Real Apartado, el templo de la Concepción, las aduanas, el circo Orrín, y por otro lado los sistemas y materiales de construcción usados

por el arquitecto Emilio Dondé, la tipología de las accesorias, el abasto de materiales para la ciudad, y las normas jurídicas para las construcciones. En la mesa 6, “México siglo XX”, moderada por Iván Denisovich Alcántar Terán, fueron siete las ponencias, algunas de las cuales giraron en torno a la actividad constructiva en Jalisco, el sistema de bóvedas tabicadas de Rafael Guastavino aplicado en México, los medios impresos y su influencia en la práctica constructiva; las otras ponencias analizaron edificios emblemáticos como el Palacio de Minería, el Instituto Geológico de México, el edificio La Nacional, y los multifamiliares diseñados por Mario Pani.

Es necesario comentar que este primer coloquio fue un éxito total, tanto en participantes con ponencias como por el numeroso público asistente a todas las sesiones. Damos a ellos las gracias por hacer posible este evento; al mismo tiempo anunciamos que el próximo coloquio será en 2016, a celebrarse en la ciudad de Mérida, Yucatán, el cual será organizado por la Universidad Autónoma de Yucatán.

Por supuesto, se agradece el apoyo otorgado para la realización de este Primer Coloquio Mexicano de Historia de la Construcción a las autoridades, tanto de la Facultad de Ingeniería, Palacio de Minería, de la UNAM, como de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, del INAH.



1. La Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, a través de la Subdirección de Investigación, invita a todos los investigadores en antropología, historia, arquitectura y ciencias afines a colaborar en el *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, con el resultado de investigaciones recientes que contribuyan al conocimiento, preservación, conservación, restauración y difusión de los monumentos históricos, muebles e inmuebles de interés para el país, así como con noticias, reseñas bibliográficas, documentos inéditos, avances de proyectos, decretos, declaratorias de zonas y monumentos históricos.
2. El autor deberá entregar su colaboración en original impreso, con su respectivo respaldo en disco compacto (CD) o vía correo electrónico con su nombre, título de la colaboración y programa de captura utilizado. Deberá incluir un resumen no mayor de 10 renglones, un abstract, así como cinco palabras clave, que no sean más de tres de las que contiene el título del artículo.
3. El paquete de entrega deberá incluir una hoja en la que se indique: nombre del autor, dirección, número telefónico, celular, fax y correo electrónico, institución en la que labora, horarios en que se le pueda localizar e información adicional que considere pertinente.
4. Las colaboraciones no deberán exceder de 40 cuartillas, incluyendo ilustraciones, fotos, figuras, cuadros, notas y anexos (1 cuartilla = 1800 caracteres; 40 cuartillas = 72000 caracteres). El texto deberá presentarse en forma pulcra, en hojas bond carta y en archivo Word (plataforma PC o Macintosh), en letra Times New Roman de 12 puntos, en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas), a espacio y medio. Las citas que rebasen las cinco líneas de texto, irán a bando (sangradas) y en tipo menor, sin comillas iniciales y terminales.
5. Los documentos presentados como apéndice deberán ser inéditos, y queda a criterio del autor modernizar la ortografía de los mismos, lo que deberá aclarar con nota al pie.

a) nombre y apellidos del autor; *b)* título de la obra en letras cursivas; *c)* tomo y volumen; *d)* lugar de edición; *e)* nombre de la editorial; *f)* año de la edición; *g)* página(s) citada(s).
8. Las citas de artículos de publicaciones periódicas deberán contener:

a) nombre y apellidos del autor; *b)* título del artículo entrecomillado; *c)* nombre de la publicación en letras cursivas; *d)* número y/o volumen; *e)* lugar de edición; *f)* fecha y página(s) citada(s).
9. En caso de artículos publicados en libros, deberán citarse de la siguiente manera:

a) nombre y apellidos del autor; *b)* título del artículo entrecomillado; *c)* título del libro en letras cursivas, anteponiendo la preposición en; *d)* tomo y volumen; *e)* lugar de edición; *f)* editorial; *g)* año de la edición; *h)* página(s) citada(s).
10. En el caso de archivos, deberán citarse de la siguiente manera:

a) nombre completo del archivo y entre paréntesis las siglas que se utilizarán en adelante; *b)* ramo, nombre del notario u otro que indique la clasificación del documento; *c)* legajo, caja o volumen; *d)* expediente; *e)* fojas.
11. Las locuciones latinas se utilizarán en cursivas y de la siguiente manera:

op. cit. = obra citada; *ibidem* = misma obra, diferente página; *idem* = misma obra, misma página; *cfr.* = compárese; *et al.* = y otros.

Las abreviaturas se utilizarán de la siguiente manera: p. o pp. = página o páginas; t. o tt. = tomo o tomos; vol. o vols. = volumen o volúmenes; trad. = traductor; f. o fs. = foja o fojas; núm. = número.
12. Los cuadros, gráficos e ilustraciones deberán ir perfectamente ubicados en el *corpus* del trabajo, con los textos precisos en los encabezados o pies y deberán quedar incluidos en el disquete o disco compacto (CD).
13. Las colaboraciones serán sometidas a un dictaminador especialista en la materia.
14. Las sugerencias hechas por el dictaminador y/o por el corrector de estilo serán sometidas a la consideración y aprobación del autor.
15. Sobre las colaboraciones aceptadas para su publicación, la Coordinación Editorial conservará los originales; en caso contrario, de ser negativo el dictamen, el autor podrá apelar y solicitar un segundo dictamen, cuyo resultado será inapelable. En estos casos, el texto será devuelto al autor.
16. Cada autor recibirá cinco ejemplares del número del *Boletín de Monumentos Históricos* en el que haya aparecido su colaboración.

* * *

Las colaboraciones podrán enviarse o entregarse en la Subdirección de Investigación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, en la calle de Correo Mayor núm. 11, Centro Histórico, México, D.F., C.P. 06060, tel. 55 42 56 46.

correo electrónico: boletin.cnmh@inah.gob.mx

