

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 37 MAYO-AGOSTO DE 2016

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
37



SECRETARÍA DE CULTURA

MARÍA CRISTINA GARCÍA CEPEDA

Secretaria

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

DIEGO PRIETO HERNÁNDEZ

Director General

AÍDA CASTILLEJA GONZÁLEZ

Secretaria Técnica

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: Perspectiva interior del comedor de un proyecto de reformas para “la casa de un hombre acomodado”, de Emilio Dondé. Modelo tridimensional elaborado por Carlos Humberto Rojas, Laboratorio de Imagen y Análisis Dimensional, CNMH.

CONTRAPORTADA: Instrumentos de trabajo utilizados para fabricar la armadura del nuevo templo de San Gregorio de la Ciudad de México (1683). Col. Jorge Olvera Calvo.

CONSEJO EDITORIAL

Julieta García García

Nuria Salazar Simarro

Concepción Amerlinck de Corsi

Leopoldo Rodríguez Morales

Luis Alberto Martos López

Guillermo Boils Morales

Jorge Zavala Carrillo

Luis Fernando Guerrero Baca

Gustavo Becerril Montero

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

Ana Eugenia Reyes y Cabañas

Leopoldo Rodríguez Morales

Guillermo Boils M. | *Editor invitado*

Benigno Casas | *Producción editorial*

Horacio Jiménez | *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. 37, mayo-agosto de 2016, 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, Ciudad de México. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Culhuacán, C.P. 09840, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 28 de abril de 2017 con un tiraje de 1 500 ejemplares. Revista indexada en CLASE y Latindex.

boletin-cnmh.inah.gob.mx/web/boletin.php

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

<http://difusion.inah.gob.mx/imagenes/revistas/MonumentosHistoricos/18/Html/index.html>



Índice

3 Editorial

ARTÍCULOS

- 7 Contrato de obra para fabricar la armadura del nuevo templo de San Gregorio de la Ciudad de México (1683)
| MARÍA DEL CARMEN OLVERA CALVO
- 19 Notas sobre los catafalcos de la monarquía hispánica y su simbolismo, a la luz de sus ejemplos físicos (siglos xvii y xviii). El conjunto pictórico de Taxco | BENITO RODRÍGUEZ ARBETETA
- 47 Análisis estilístico e iconográfico de la portada del templo de San Nicolás Tolentino en Actopan, Hidalgo
| FABIOLA MORENO VIDAL
- 62 Papias Anguiano. Correrías de un pintor vuelto arquitecto en el Monterrey del siglo xix | ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL
- 88 Luz y espacio: la modernidad en la obra constructiva de Emilio Dondé Preciat en la Ciudad de México
| MARCELA SALDAÑA SOLÍS
- 104 Un proyecto de reformas para “la casa de un hombre acomodado” (1891-1896) | PEDRO PAZ ARELLANO
- 126 La arquitectura histórica en Quintana Roo
| LUIS JESÚS OJEDA GODOY/DAVID ANTONIO PÉREZ FERNÁNDEZ

152 Si las paredes hablaran... algunas modificaciones arquitectónicas al Museo Nacional | ELSA HERNÁNDEZ PONS

175 El conflicto anticlerical en la región zoque chiapaneca y la defensa de los bienes muebles e inmuebles, 1914-1935 | VIRGINIA GUZMÁN MONROY

RESEÑAS

192 Max Calvillo y Abraham O. Valencia Flores, *El Cuadrilátero: recinto histórico. La formación de un ícono de identidad del Instituto Politécnico Nacional, 1922-2014* | LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES

NOTICIAS

195 “Entender un edificio es entender su historia”, ingeniero Enrique Santoyo Villa (Zacatecas, 1936-Ciudad de México, 2016). *In memoriam* | MARÍA DEL CARMEN LEÓN GARCÍA



Editorial

El presente volumen inicia con un análisis de la investigadora María del Carmen Olvera acerca de la cubierta del desaparecido templo de San Gregorio, en la Ciudad de México. Para ello, la autora toma como fuente primordial el contrato celebrado en 1683 entre el provincial de la Compañía de Jesús en la Nueva España y el maestro Pedro Ximénez, un artesano cuyo oficio era la carpintería de lo blanco, especializado en la realización de cubiertas de armadura. El texto pone de manifiesto cómo el análisis de documentos ofrece amplias posibilidades para adentrarse en el conocimiento de los monumentos edificados en otro tiempo. En especial, este género de fuentes documentales —como la que está en la base del trabajo de María del Carmen Olvera— pasa a ser fundamental cuando se trata de los inmuebles que han desaparecido. Es entonces que los registros escritos de diversa índole adquieren un incuestionable peso decisivo, casi único, para que los investigadores obtengan insustituibles elementos informativos. Bien sea acerca de los procedimientos, las fechas, los artesanos, los promotores, las condiciones y un sinnúmero más de aspectos que estuvieron presentes en la época cuando se realizó una obra, así como acerca de sus características y cambios durante el tiempo en que ésta se hallaba en pie, como es el caso de la primera contribución, con que da inicio este número del *Boletín*.

Viene en seguida un texto que se ocupa de las arquitecturas efímeras: aquellas que se diseñaron y construyeron para homenajear a algún personaje fallecido, principalmente los monarcas. Por ende, se trata de obras que sólo estuvieron expuestas durante un tiempo limitado. El autor de esta colaboración, Benito Rodríguez Arbeteta, se detiene a examinar esa particular expresión de la actividad arquitectónica, abarcando los siglos xvii y xviii. Su artículo se centra en el examen de un conjunto de paneles, probablemente restos de un túmulo mortuario realizado a raíz de la muerte del rey Carlos III. Esos elementos proceden del templo de Santa Prisca, en Taxco, y son examinados, contrastándolos con una serie de

objetos arquitectónicos similares que se realizaron en la península ibérica durante los dos siglos señalados. De igual manera, el ensayo se ocupa de examinar el contenido simbólico inserto en este tipo de obras efímeras, cuyo componente necrófilo es, dado su propio carácter, muy significativo.

De entre las edificaciones conventuales más importantes del siglo *xvi* novohispano destaca, tanto por sus dimensiones como por su calidad constructiva y su forma arquitectónica, el conjunto agustino de San Nicolás Tolentino, en Actopan, Hidalgo. Este inmueble es el tema del que se ocupa Fabiola Moreno Vidal en el siguiente espacio del *Boletín*. En particular el examen que realiza se ocupa con mayor atención en la fachada occidental del templo, cuya singularidad compositiva contiene muy significativas características formales. Aunque esa fachada guarda una serie de rasgos de identidad con las de otras obras similares realizadas por la propia orden agustina en el siglo de la conquista, ésta del conjunto de Actopan muestra una muy particular solución formal, misma que es analizada con detalle por la autora. Así, se detiene a analizar aspectos concretos de la cantera labrada, al tiempo que de manera detallada da cuenta de esos componentes, exponiéndolos desde una perspectiva iconográfica.

Un personaje pintoresco que vivió en el Monterrey del siglo *xix* y respondía al nombre de Papias Anguiano, de oficio pintor y que devino arquitecto, es el objeto del siguiente texto. En él, Enrique Tovar Esquivel examina la participación del citado individuo como realizador de un cierto número de obras arquitectónicas, tanto en la capital del estado como en otras localidades de Nuevo León. Una de sus primeras obras en esa entidad fue un trabajo de diseño interior en una capilla de Linares, y tiempo después levantaría un mapa del partido de Linares. Ya vecindado en la capital neolonesa, comenzó su labor constructiva con el diseño y ejecución de dos fuentes, al tiempo que instaló una fábrica de ladri-

llos y comerció con lajas de piedra. Empero su obra más importante fue la fachada del ya desaparecido Palacio Municipal de la ciudad de Monterrey, proyecto de mediados del siglo *xix* que no fue exclusivo de él, pero en el cual tuvo una participación predominante.

El ingeniero arquitecto Emilio Dondé Preciat tuvo una participación por demás sobresaliente en el México de las últimas décadas del siglo *xix* y los primeros años del *xx* al realizar un gran número de obras edificadas. Es por ello que dos de las colaboraciones que integran este volumen se dedican a examinar buena parte de la actividad de ese destacado profesional. La primera de ellas, elaborada por Marcela Saldaña Solís, nos sitúa frente a un profesionalista impulsor de la modernidad en el México del Porfiriato. La segunda colaboración respecto a Dondé, realizada por otro autor, se verá aquí en el párrafo siguiente a fin de no alterar la secuencia en que están ordenados los textos del presente volumen. Por su parte, el trabajo de Marcela Saldaña muestra las condiciones contextuales en que se desarrolló la actividad de Emilio Dondé, enfatizando su papel como agente de la modernidad. Empero, son dos aspectos de los proyectos de aquel profesionalista los que atraen la atención de la autora: el manejo de la luz y su tratamiento del espacio. A ellos se añade el análisis de la importancia que tuvo el manejo de los nuevos materiales de construcción, que la industria del ramo iba desarrollando y los que Dondé supo incorporar a la realidad mexicana de una manera por demás innovadora.

A su vez, el otro trabajo acerca de Emilio Dondé que viene en seguida, es el desarrollado por Pedro Paz Arellano. En este caso el análisis se dedica a una sola edificación diseñada y construida por el ingeniero arquitecto: el inmueble situado en la Calle de Tacuba 53 y que fuera propiedad del señor Luis Escalante, alguien a quien el autor define como “un hombre acomodado”, con lo que deja ver que no de-

ben haber escaseado los recursos financieros para materializar la obra. El análisis que Paz Arellano hace tanto del proyecto como de otras consideraciones ligadas a la necesidad de ir tomando decisiones durante el desarrollo de la obra son muy detallados. Asimismo, el material gráfico que presenta a lo largo del escrito, en respaldo al mismo, es también muy apropiado, reforzando de manera pertinente la argumentación que expone. Al respecto, está muy bien planteado el análisis compositivo que hace de uno de los flancos del comedor, a partir de uno de los dibujos elaborados por el propio Dondé. Aunque el análisis se enfoca sólo a una edificación de dicho ingeniero arquitecto, el texto también se ocupa de presentar algunos otros aspectos de su vida profesional, con lo que se amplía la visión que ofrece, enriqueciendo y complementando el texto que lo antecede en este ejemplar del *Boletín*.

Hacer un recuento del acervo histórico arquitectónico existente en los 10 municipios que integran el estado de Quintana Roo, es el objetivo del trabajo que presentan Luis Jesús Ojeda Godoy y David Pérez Fernández. Cubre los realizados durante un periodo amplio que se extiende desde el siglo *xvi* hasta el *xix*, comprendiendo una nómina de 145 inmuebles que han sido identificados como monumentos históricos. El 80% de esas edificaciones, esto es un total de 116, se localizan en dos municipios quintanarroenses: Felipe Carrillo Puerto (con 86) y Tihosuco (con 30). El texto hace un recuento de los grandes procesos históricos por los que ha atravesado el actual estado de Quintana Roo desde la Conquista hasta el Porfiriato. En sus páginas se ofrece una visión de conjunto sobre el empleo de materiales propios de la región, así como de la diversidad de sistemas constructivos con que se erigieron esas decenas de edificaciones. Del mismo modo en que organizan la presentación de acuerdo con los diferentes géneros arquitectónicos, comenzando por los del religioso, que son con mucho los más abundan-

tes. En seguida se ocupan de las construcciones del género civil, resaltando los rasgos de sencillez que caracterizan a la producción regional, para terminar con las edificaciones del género militar, cuyo número es el menor, pero que sin embargo son construcciones de importancia por su solidez constructiva, su función y sus dimensiones. En especial el fuerte de San Felipe de Bacalar, que los autores designan como: “[...] el monumento más importante de la entidad”. Complementa el registro de los monumentos mencionando a los cementerios y a las arquitecturas para el agua y para la producción.

Una semblanza histórica acerca de un inmueble que en la actualidad es la sede del Museo de las Culturas, en la calle de Moneda 13 de la Ciudad de México es la que se ofrece en el trabajo de Elsa Hernández Pons. Se trata de un edificio erigido desde el siglo *xvi*, pero que ha vivido serias transformaciones al paso del tiempo, de suerte que su imagen actual es la que en lo esencial adquirió en el siglo *xviii*. Durante el periodo virreinal, su principal función fue albergar la Casa de Moneda, y cuando esta institución se mudó a la Calle del Apartado, entonces fungió como museo, alojando diversas instituciones y colecciones museográficas. De ahí que las páginas de este artículo se dediquen, entre otras cosas, a hacer un recuento de las principales etapas por las que ha atravesado la historia del predio donde se alojaron diversas dependencias, incluyendo el Museo Nacional de Antropología que ahí se hallaba establecido hasta 1964. La autora se ocupa de historiar las diversas funciones que ha tenido el inmueble, al igual que se refiere a las múltiples intervenciones que ha tenido a lo largo de los varios siglos de haber sido construido, incluyendo las considerables ampliaciones que experimentara, sobre todo en la primera mitad del siglo *xviii*. Los apéndices que contiene esta colaboración son materiales de gran utilidad para quien quiera adentrarse un poco más en el conocimiento del inmueble.

Un análisis de coyuntura, dentro de la zona zoque y durante la Guerra Cristera, así como sus repercusiones en el patrimonio de esa región chiapaneca, es el que desarrolla Virginia Guzmán. La autora llama la atención acerca de la importante función que desplegaron la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos, junto con el nombramiento de inspectores y subinspectores honorarios, así como las juntas vecinales que administraron los templos católicos e hicieron los inventarios de los bienes que había en los mismos. Dichas instancias fueron analizadas de acuerdo con lo que experimentaron en las condiciones específicas que se vivieron en varios lugares de aquella región del estado de Chiapas. Sobre todo en virtud de la delicada situación que surgió a raíz del conflicto entre la Iglesia católica y el gobierno de Plutarco Elías Calles, hacia 1926, y que se prolongara durante varios años. Entre las fuentes fundamentales de este trabajo estuvieron los archivos Estatal e Histórico del estado de Chiapas, así como el Archivo Institucional del INAH. De igual forma, la autora acudió a los testimonios de personas de edad avanzada, vecinos de localidades de aquella

región (de algunos de los cuales se incluyen fotos), así como a fuentes secundarias que abordaron el conflicto desde posturas contradictorias. El artículo presenta diversos factores contextuales que incidieron en el conflicto Iglesia-Estado, incluso los de índole internacional. Asimismo señala las diversas leyes de protección y conservación del patrimonio cultural que promulgara el Estado mexicano en diferentes momentos, deteniéndose en la quema de imágenes y otras manifestaciones de anticlericalismo que amenazaban con destruir objetos e inmuebles religiosos.

Complementan el volumen una reseña de Leopoldo Rodríguez Morales acerca del libro de Max Calvillo y Abraham O. Valencia Flores, *El Cuadrilátero: recinto histórico. La formación de un ícono de identidad del Instituto Politécnico Nacional, 1922-2014*, México, IPN, 2016, y una nota elaborada por María del Carmen León García en homenaje al recientemente fallecido ingeniero Enrique Santoyo Villa, especialista en mecánica de suelos.

GUILLERMO BOILS M.

Instituto de Investigaciones Sociales,
Facultad de Arquitectura, UNAM



Contrato de obra para fabricar la armadura del nuevo templo de San Gregorio de la Ciudad de México (1683)

“El compás absuelve lo que la pluma no puede”

DIEGO LÓPEZ DE ARENAS¹

A pesar de que el lujo y belleza de los alfarjes y artesonados de los templos de la Ciudad de México de los siglos XVI y XVII fue motivo de poemas y descripciones por parte de los cronistas y literatos de la época, en la segunda mitad de éste último siglo las bóvedas y cúpulas casi habían sustituido a las doradas techumbres mudéjares. Sin embargo, en 1683 se estrenó el artesón del general de los actos de la Real y Pontificia Universidad² y se contrató la armadura del templo del Colegio de San Gregorio de la Compañía de Jesús, motivo de estas notas.³

Palabras clave: carpintería de lo blanco, ordenanzas de carpintería, maestrías, armaduras.

Although the luxury and beauty of *alfarjes* (paneled wood ceilings) and *artesonados* (coffered wood ceilings) in sixteenth- and seventeenth-century Mexico City churches were the subject of poems and descriptions by chroniclers and writers of that time, in the second half of seventeenth century almost all of these vaults and domes were replaced by Mudejar gilded ceilings. However, in 1683 the *artesón* (vaulted roof) of the Hall of General Acts of the Royal and Pontifical University was unveiled and the *armadura* (wood structure to protect the ceiling) of the church of the Jesuit Colegio de San Gregorio was commissioned; this is the subject of the present text.

Keywords: carpintería de lo blanco (structural woodwork), carpentry ordinances, master craftsmen, wood ceiling.

El nuevo templo de San Gregorio se edificó para dar culto digno a las esculturas de la Virgen de Loreto y el Niño Jesús que, según narra Cayetano Cabrera y Quintero, trajo de Lombardía el padre Juan Bautista Zappa S.J., copias de las que “esculpió entalló y encarnó [...] San Lucas”, las cuales por sorteo quedaron en el Colegio de San Gregorio, cuando era Provincial de la Nueva España el padre Juan María Salvatierra, quien de inmediato las colocó en la sacristía del antiguo templo. Sin embargo, el 1 de julio 1679 se le construyó una capilla inmediata al

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

¹ Diego López de Arenas, *Breve compendio de carpintería de lo blanco y tratado de alarifes con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la Iometría y puntas de compás. Dedicado al glorioso patriarca San Joseph*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1633.

² La fábrica del salón fue obra del maestro de arquitectura y veedor de su gremio, Antonio Mexía; véase Manuel Toussaint, *Arte mudéjar en América*, México, Porrúa, 1948, p. 32.

³ El Colegio Seminario de Indios de San Gregorio fue fundado por los jesuitas para la educación de hijos de caciques y principales indígenas en 1586. Quedó agregado al Colegio de San Pedro y San Pablo, del cual dependió institucionalmente. Con la Ley de Desamortización de las Fincas Rústicas y Urbanas de las Corporaciones Civiles y Religiosas de México, del 25 de junio de 1856, expedida por el presidente sustituto Ignacio Comonfort, conocida como Ley Lerdo, el colegio dejó de funcionar como tal. El colegio está ubicado en la actual calle de San

templo antiguo, la que se concluyó en enero del año siguiente. A causa de la gran devoción que originó la imagen, don Juan de Chavarría y Valero donó importante caudal para la construcción de “uno de los buenos y más capaces templos de México”, que se inició en 1682 y se dedicó en 1686,⁴ y cuya armadura construiría el maestro Pedro Ximénez. Este templo estuvo ubicado en el mismo sitio en que se edificó el actual de Nuestra Señora de Loreto, obra de los arquitectos Ignacio Castera y José Agustín Paz, cuya primera piedra se colocó en 1809 y se concluyó en 1816 (figura 1).

El documento que aquí se presenta es el contrato convenido el 20 de diciembre de 1683 entre el padre Luis del Canto, provincial de la Compañía de Jesús de la Nueva España, y Pedro Ximénez, “maestro de armaduras”, vecino de la ciudad de México, para que este maestro fabrique en 1 400 pesos en reales, la cubierta de madera del templo de San Gregorio del colegio del mismo nombre, que se estaba construyendo en la ciudad de México. La obra quedaría bajo la supervisión del padre Juan Bautista Zappa

Ildelfonso núm. 72 del Centro Histórico de la Ciudad de México, y es sede de la Universidad Obrera de México Vicente Lombardo Toledano.

⁴ Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México: Celestial Protección de esta Nobilísima Ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo María Santísima en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, Milagrosamente aparecida en el Palacio Arzobispal el año de 1531 y jurada su principal patrona el pasado de 1737*, México, Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, 1746. Véase también el magistral estudio acerca de esa institución de Ileana Schmidt Díaz de León, *El Colegio Seminario de Indios de San Gregorio y el desarrollo de la indianidad en el centro de México, 1586-1856*, México, Universidad de Guadalajara/Plaza y Valdés Editores, 2012, pp. 51-53; refiere que el acaudalado Juan de Chavarría y Valero donó al colegio su hacienda de San José Acolman con el fin principal de que con sus réditos se sustentaran “siete sacerdotes lenguas” quienes debían evangelizar y adoctrinar a los indígenas en su propia lengua; esta obra pía con las dotaciones impuestas desde 1653 a las haciendas del Colegio de San Pedro y San Pablo permitieron la construcción de este magnífico templo cuando era provincial el padre Antonio Núñez; véase Francisco de Florencia, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, México, Academia Literaria, 1955, p. 133.



Figura 1. Planta y descripción de la Imperial Ciudad de México en América, en el año de 1760. Delineado por Carlos López y grabado por Diego Troncoso en 1749. Col. Museo Nacional de Historia, fragmento, en un círculo se aprecia el templo de San Gregorio.

S.J., rector del mencionado colegio, quien satisfaría los pagos de mano de obra y materiales; el maestro se comprometía a darla por terminada en el mes de mayo del siguiente año.⁵

No sabemos si esta obra se subastó públicamente o fue una contratación directa con el artífice y si éste presentó un fiador. El contrato establecido ante notario contiene la descripción del trabajo a realizar en el cimborrio y presbiterio del templo; la descripción de la armadura y su decoración, —de las cuales el maestro presentó la traza que firmó con el comitente—, los materiales a utilizar, las condiciones de pago y la fecha de entrega de la obra, así como la cantidad a que ascendía dicho trabajo que, como en la mayoría de los contratos de obra, sería finiquitada una vez que fuera vista y reconocida por “dos maestros del arte”:

Uno puesto por parte de dicho Reverendo Padre Provincial y otra por la del dicho Maestro y no habiéndolos del dicho arte que se nombren dos maestros de carpintería y si está ajustada a las cantidades de esta escritura y según demuestran los dichos dibujos y hallando que faltó alguna cosa declarándolo con juramento y estando discordes nombre el dicho Reve-

⁵ Archivo General de Notarías de la Ciudad de México (AGNCDMX), notario Baltazar Morante (379), Libro 2514, fs. 551-553, Obligación de obra, 1683.

rendo Padre Provincial o por quien por él fuérel otro maestro para que viniendo dos de los dichos maestros en que tiene algún defecto se compela al dicho maestro por todo rigor, justicia o como más convenga a que lo enmiende y haga a su costa y mención hasta que quede acabada y ajustada a dichas condiciones y dibujos.⁶

El nombre del maestro

La lectura del documento proporciona información importante. En primer lugar, se sabe cómo se denominaban los artífices que fabricaban estas estructuras arquitectónicas: el maestro Pedro Ximénez dice ser *maestro de armaduras* que vulgarmente llaman *media tijera*,⁷ es decir, es maestro de carpintería de lo blanco por su especialidad relacionada con la construcción y examinado según las Ordenanzas de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros de 1568.⁸ Como es sabido el trabajo artesanal en Nueva España estuvo reglamentado por las Ordenanzas de los oficios; en el caso de la carpintería, las ordenanzas hispalenses sirvieron como modelo para regular, vigilar y sancionar esta actividad. Los conocimientos establecidos como temas de examen daban lugar a la estructuración y jerarquía del gremio, según la dificultad de los temas en que se de-

⁶ *Ibidem*, fs. 551-552v.

⁷ Luis Torres Garibay explica “que la solución de cubierta de media tijera sobre vigas apoyadas en triple zapata, con gualdras de amarre y arrastres es posiblemente la que en primera instancia ofreció las condiciones más favorables para salvar los claros de las naves que fluctuaban entre los diez y doce metros”, en cap. V, “Organización y técnica en construcción. Madera”, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, vol. II, *El periodo virreinal*, t. II, *La consolidación de la vida virreinal*, México, UNAM/FCE, 2001.

⁸ “Ordenanzas de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros”, en Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de Gremios de la Nueva España, El trabajo en México durante la época colonial, Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de México*, introd. de Genaro Estrada, México, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920, pp. 80-85.

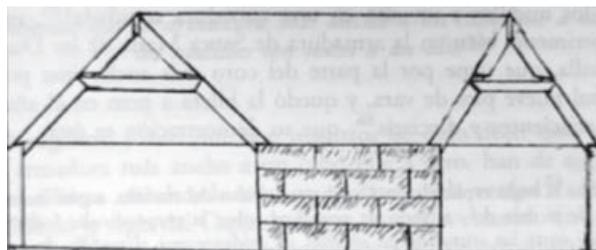


Figura 2. Armadura ataudada, en Diego López de Arenas, *op. cit.*, cap. 9, f. 7.

mostraba actitud e idoneidad, y donde cada escalón de complejidad incluía al inferior: maestro geométrico, lazero, armador, tendero.

Es pertinente agregar que en el *Léxico de alarifes de los siglos de oro* se define a la *armadura* como “el conjunto de piezas de madera, hierro u otra materia destinado a recibir el tejado con que se cubre un edificio”, y la *armadura de tijera* o “*Armadura ataudada*” como la “armadura en forma de ataúd, que tiene por lo tanto más luz en una cabecera que en la otra” (figura 2). También se explica que la *armadura de tijera* es “aquella cuyos pares se enlazan en su extremo superior a media madera cruzándose, y se apoyan en el embarbillado sobre los estribos y tirantes con alguna distancia”. Y agrega que Vitruvio —en el Libro Cuarto, Capítulo II— la menciona, “y es la más antigua llamada tijera: es armadura muy fuerte y de poco empuje para el edificio”⁹ (figura 3). Lilitiana Palaia manifiesta que esta armazón es un triángulo elemental que los tratadistas españoles del siglo XVII, como fray Laurencio de San Nicolás, en su *Arte y uso de la arquitectura*, denominaron armadura de tijera o cerchas y están formadas por sistemas de pares y tirantes que pueden incorporar un pendolón.¹⁰

⁹ Fernando García Salinero, *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968; véase Marco Vitruvio Pollión, *De Architectura (Alcalá de Henares, Juan Gracian, 1582)*, Valencia, Albatros Ediciones, 1978 (Juan De Herrera 4). Véase Eduardo Mariátegui, *Glosario de algunos antiguos vocablos de arquitectura y sus artes auxiliares*, Madrid, Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1876.

¹⁰ Lilitiana Palaia Pérez, “El diseño y la construcción de armaduras líneas de cubierta sobre obras de fábrica: Análisis de tres

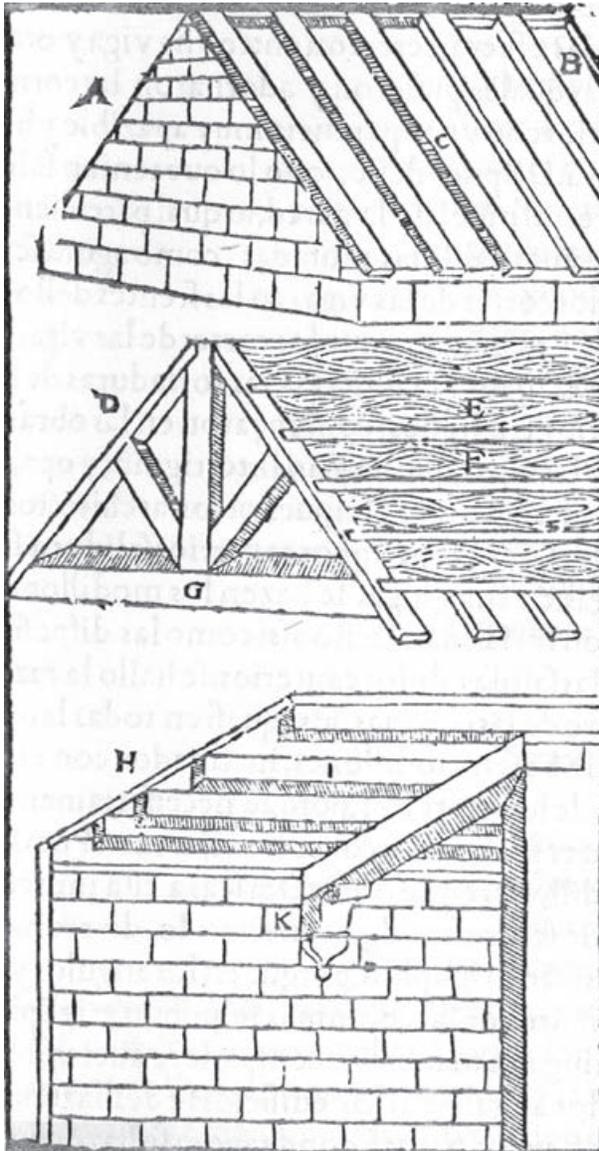


Figura 3. Armadura de tixera, en Marco Vitruvio Pollión, *op. cit.*

Por la suma importancia del comitente representante de una institución religiosa y la obra contratada, el maestro Pedro Ximénez debía ostentar el más alto grado en la carpintería de armar y ser un *geómetra* con amplios conocimientos teóricos en esa ciencia para llevarlos a la práctica con el uso de la *escuadra* y el *compás*: desde fabricar los cartabones y plantillas, para diseñar, trazar y *cons-*

casos en la C. de Valencia"; disponible en [polipapers.vpv.es/es/index.php/logia/article/download/3575/3805].

truir esas *estructuras* arquitectónicas, hasta conocer de los nuevos diseños y estilos para decorarlas con maravillosas lacerías y casetones.

Se puede aseverar que el maestro Pedro Ximénez era un autorizado maestro en su arte de carpintería de armar. Efraín Castro Morales, sustentado en fray Andrés de San Miguel, afirma que todavía "[...] durante el siglo xvii, la carpintería era considerada como una disciplina de gran relevancia y los maestros carpinteros como artistas consumados [...]". El fraile carmelita exalta a la carpintería:¹¹

De ella nacieron las repúblicas y reinos y el trato y comercio amigable de unos reinos y provincias con otros [...] Y toda suerte de *medidas* y *ángulos* de ella emanaron, y primero las puso el carpintero en práctica que el matemático las entendiese, y *de ella nació el arte de cantería y albañilería*, y como de su propia fuente tomó las herramientas y aprendió a labrar las piedras y los demás materiales y tomó la planta, perfil y techo y todas las partes y miembros de todo lo que encierra en sí la Arquitectura [...] Es ella tan abundante, copiosa y rica, que con una sola parte de muchas que tiene *puede hacer a su profesor consumado arquitecto* y el que las entendiese y penetrase todas, que con dificultad se hallará tal hombre, bien se podrá tener y seguir por maestro de arquitectos en toda suerte de Arquitectura.

Las mismas *Ordenanzas de carpintería* asientan que los conocimientos requeridos por los maestros carpinteros constructores de esas estructuras arquitectónicas, eran similares a los de los arquitectos y por esto es que en su último precepto u ordenanza dice: "Que el que se examinare de todo de Albañile-

¹¹ Efraín Castro Morales, "El Santuario de Guadalupe de México, en el siglo xvii", en *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, IIE-UNAM, 1974, p. 76; véase fray Andrés de San Miguel, *Obras*, introd., notas y versión paleográfica de Eduardo Báez Macías, México, IIE-UNAM, 1969, p. 108.

ría y Carpintería de todo use porque así conviene”. Fray Andrés de San Miguel asevera:

El entendido *carpintero* ha de entender con toda perfección la planta, perfil, techo, con todo su adorno, en que se encierra toda arte de edificar y que está obligado a saber el perfecto *albañil y cantero*. En esto convienen estos tres géneros de oficios y es muy fácil el tránsito del uno al otro cuanto a la traza, en rendimiento y comprensión de la cosa, pero en cuanto al obrarlo con la propia mano, más dificultad tiene el tránsito del cantero a carpintero, porque el cantero sólo usa del pico y escoplo y el carpintero usa de una infinidad de herramientas que, para saber usar de ellas, pide largo tiempo y ejercicio, además de estas cosas en que son semejantes e iguales estos oficios.¹²

Según las *Ordenanzas de carpinteros entalladores, ensambladores y violeros de 1568*, el maestro Ximénez como “geométrico ha de saber hacer una quadra de media naranja de lazo lefe y una quadra de mocarabes quadrada, u ochavado amedinado[...]”.¹³ Es decir, la quadra es la armadura cuadrada sobre la que se monta una cúpula o techumbre,¹⁴ aquí indica que la primera es una armadura cuadrada que sostiene una cúpula de media naranja comprensiblemente de madera, la segunda es una armadura cuadrada que soporta la techumbre ochavada con piezas de maderos escuadrados que se interponen a cada hilada de adarajas siguiendo el juego de polígonos que aquellas forman, y con labores de lazo o prismáticos.¹⁵ Cabe señalar que el *Léxico de Alarifes* define como lazo al “Adorno formado por una o varias cintas que por sus mutuas intersecciones y cambios de dirección engendran multitud de polígonos” y el lazo lefe [ligero?] como la “rueda de lazo

de diez compuesta en su totalidad con zafates redondos”.¹⁶

En las cláusulas del contrato se especifica que el maestro Pedro Ximénez, adjunta los *diseños de la obra* y se obliga a fabricar el cimborrio del templo de armadura ochavada de florones y lazo “como se demuestra en el *dibujo* [o diseño] que firman el padre provincial y el maestro”; asimismo el presbiterio “ha de ser en la misma forma y labor y en la altura que viene la armadura en el cuerpo de la iglesia; más o menos con poca diferencia desde la solera al almizate según demuestra el *dibujo* que también firman a sus espaldas [...]”. También concierta que “los dos costados del presbiterio han de ser de estrellas y nudillos de lazo en planta llana [...] y así la madera de los florones como la del lazo ha de ser todo de ayacahuite y el *dibujo* de los dichos costados asimismo firmaron [...]”. Por ser una copia notarial el documento no contiene los diseños que trazó el maestro.

Materia prima, herramientas y equipo de trabajo

En el documento queda manifiesta la necesidad de estos maestros de conocer las calidades, cualidades, costos y la disponibilidad de las maderas¹⁷ que iban a utilizar en cada uno de los elementos constructivos y decorativos. El maestro Ximénez asienta en las cláusulas del contrato que, para el cimborrio de armadura ochavada de florones, las vigas serán de madera de oyamel (*Abies religiosa*),¹⁸ de nueve varas

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ María del Carmen Olvera Calvo, “Materiales de construcción en la Ciudad de México durante la época virreinal: Sobre el uso y abuso que se hace de la madera para la Construcción”, México, INAH/Conaculta, *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 1, enero de 2004, pp. 93-102.

¹⁸ Según Antonio Torres Torija, *Introducción al estudio de la construcción práctica*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1895, p. 52, el *oyamel* se emplea en *vigas para los techos* y tiene mucha mayor elasticidad que otras pináceas. “Por

¹² Fray Andrés de San Miguel, *op. cit.*, p. 107.

¹³ Francisco del Barrio Lorenzot, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴ Fernando García Salinero, *op. cit.*

¹⁵ *Idem*.

y media,¹⁹ y el estribo que recibe dicha armadura de *cedro* (*Cupressus lindleye*),²⁰ al igual que las últimas soleras que reciben el techo. Afirma que los dos costados del presbiterio “han de ser de estrellas y nudillos de lazo en planta llana [...]”, como quedaron las naves de la iglesia que están ya acabadas, y explica que la madera del dibujo de los costados, así como los florones y los lazos, ha de ser de *ayacahuite* (*Pinus ayacahuite* var. *Veitchii* y *Pinus ayacahuite* Ehrenb. ex Schltdl).²¹

Asimismo el maestro Ximénez se obliga a poner por su cuenta toda la madera y clavazón necesaria para la obra, pero especifica que la colocación de los andamios, la subida de las maderas, asentar las soleras y subir las paredes paneles, así como enladrillar y terrar la azotea y darle corriente debe correr por cuenta del padre provincial; actividades que no corresponden al gremio de carpinteros.²²

[...] porque [la obligación] que es de dicho maestro es sólo maderas, labrarlas asentarlas y clavarlas, como también el costear y poner la tablazón del techo alto sobre sus vigas que son las dichas de nueve varas y media de oyamel que van referidas, que también han

su elasticidad suma, es el que resiste mejor los esfuerzos perpendiculares a la longitud de las piezas”. El pino soporta una presión mayor que las otras maderas.

¹⁹ Se puede inferir que se refiere a la vara castellana o de Burgos. Las vigas medían 7.94 metros.

²⁰ Hay dos clases de cedro el rojo que es más duro y resistente y el blanco y su carcomedura es muy difícil y “En México se usó mucho en la época de la conquista tanto en la vigería como en los cimientos y en la carpintería interior. Dura mucho dentro del agua y es fácil de labrar, puede dar vigas de dimensiones muy grandes sin nudos [...]”, en Antonio Torres Torija, *op. cit.*, p. 50.

²¹ El *ayacahuite* u ocote blanco es otra pinácea, y según Antonio Torres Torija, *op. cit.*, p. 52, “[...] existen y se emplean en las construcciones grandes planchas de ocote para sostener grandes pesos [...] El empleo de las planchas de ocote se hace por la diferencia de costo respecto al del de oyamel o cedro, de cuya madera también se sacan grandes planchas”.

²² Podemos afirmar que la obra del templo aún no estaba terminada.



Figura 4. Instrumentos de trabajo. Taladro manual de Arquímedes y berbiquí, siglos XVIII y XIX. Col. Jorge Olvera Calvo.

de ser por cuenta del dicho maestro y entran en dicha cantidad del conchavo [contrato].

Aunque estas estructuras de madera eran ensambladas, era necesaria la clavazón y herrajes de diversas dimensiones, para reforzar y ajustar la estructura y evitar así su deformación o que llegara a colapsar.

Acerca de los instrumentos de trabajo para cortar y tallar la madera que ocuparía el maestro no se menciona nada en el documento; no obstante, tuvo que haber contado en su taller u obrador —para fabricar cada una de las piezas de esas armaduras—, con un banco de carpintería, grandes prensas o tornillos para sostener la madera, grandes sierras para ser manipuladas por dos personas o sierras de uso individual, garlopas, sinfines, barrenas, brocas de metal, berbiquís, cepillos de madera, formones, escoplos, mazos de madera para ensamblar las piezas, martillos, cepillos, gubias, etcétera (figuras 4-6). Respecto al equipo de trabajadores cualificados con que debía contar Ximénez para la construcción de las armaduras en comento, se menciona en una cláusula del contrato que tendría un equipo conformado por oficiales carpinteros, y que sus jornales serían pagados semanalmente por el padre Zappa, rector del mencionado Colegio de San Gregorio.

El maestro y la geometría.

Sistemas de trazado mediante cartabón

Para la fabricación e instalación de estas armaduras y sus lacerías, el maestro geómetra, además de co-

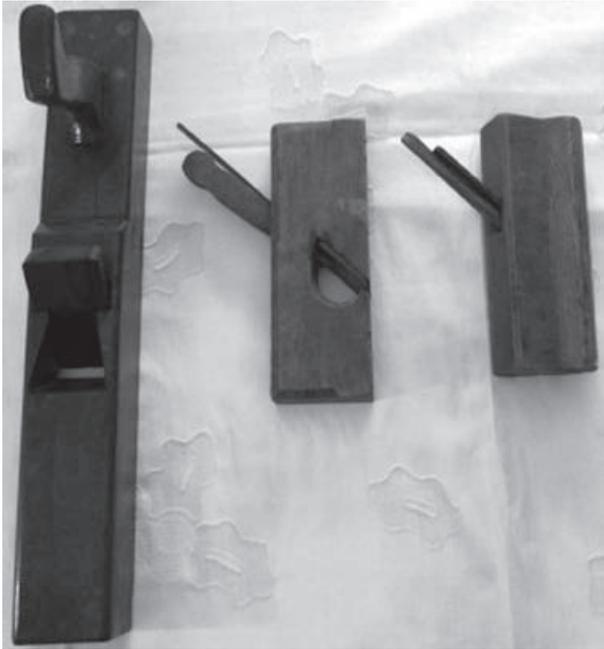


Figura 5. Instrumentos de trabajo. Cepillos para molduras, siglo XIX. Col. Jorge Olvera Calvo.

nocer las reglas de aritmética básicas y los sistemas de medidas para su aplicación en la práctica, debía manejar a la perfección los útiles de trazo: el *compás*, la *regla* y la *escuadra*; instrumentos con los que fabricaba sus propios cartabones, patrones necesarios para realizar todas las medidas y cortes de las piezas de dichas estructuras y sus labores.

El trazado de los cartabones y la demostración detallada de cómo trazar las armaduras con estos patrones está explicado de manera didáctica y con ilustraciones en varios tratados de arquitectura y de carpintería; la obra de Diego López de Arenas que como ya es sabido es un tratado dedicado por completo a la carpintería mudéjar²³ (figura 7), o como

²³ Diego López de Arenas, *op. cit.* Por ejemplo, su cap. 1 trata de “cómo sacarás los Cartabones para hacer una armadura de par e hilera y de sus medidas y cortes”, y para ello acota la necesidad de hacer una cambija. Según Eduardo Mariátegui, *op. cit.*, “La cambija es el semicírculo del radio conveniente para trazar las monteas, de las *armaduras*, *arcos*, etc.” El cap. 6: “De todos los dieciocho cartabones con que se cortan las armaduras y los lazos y boquillas”, también anota la necesidad de que todo maestro “que tratare de puntas de compás” sepa el uso del pitipié “que unos le llaman escala y otros pitipiés y otros vara pequeña:



Figura 6. Instrumentos de trabajo. Compases, siglos XVIII y XIX.

El arte y uso de Arquitectura de fray Laurencio de San Nicolás, cuya primera parte publicada en 1639 aborda igualmente, en sus capítulos XLVII y XLVIII, de manera didáctica y también con ilustraciones, la construcción de cartabones y el trazo, corte e instalación de las armaduras (figura 8):²⁴

Sabida la fábrica de los cartabones, y conocida por ella lo que levanta, resta el dar a entender sus cortes, y de la forma que se han de fortificar, como de las que llevan los chapiteles. Destos cartabones se hacen tres diferencias de armaduras [...] una que llamamos molinera [...] otra es de pares [...] la tercer diferencia de armadura la trae Vitruvio lib. 4, cap. 2 y es la más antigua, llamada tixera: es armadura muy fuerte y de poco empujo para el edificio.

y la verdad que no es otra cosa que una vara para medir lo que se desease en cosas pequeñas como si dixesemos en un pliego de papel quiero demostrar la planta de un edificio de cien varas [...]. Cabe señalar que todos estos tratados abordan enseñanzas de aritmética y geometría.

²⁴ Fray Laurencio de San Nicolás, *Arte y uso de la Arquitectura*, Madrid, s.p.i., 1639, Primera parte, Valencia, Albatros Ediciones (Juan de Herrera, 9), 1989, dir. por Luis Cervera Vera, cap. XLVII, que “Trata de que suerte se hayan de trazar las armaduras, y cuantas diferencias hay de ellas”; el cap. XLVIII “Trata de los cortes de las armaduras y de su asiento y fortificación”.

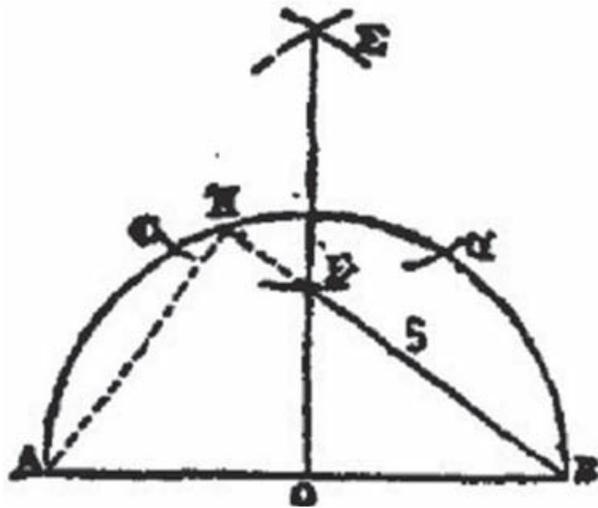


Figura 7. Cartabón en Diego López de Arenas, *op. cit.*, Capítulo Primero. De cómo sacar los cartabones para hazer una armadura de par y hilera y sus medidas y cortes.

La segunda parte de la obra de fray Laurencio de San Nicolás, impresa hasta 1664, igualmente refiere en sus capítulos del L al LIV la traza de “armaduras modernas de madera” y “del instrumento de cruz, y de sus medidas [...] instrumento muy importantísimo para tornear las cosas aovadas, como arcos rebaxados, cornisas aovadas, medias naranjas”.²⁵

Al igual que los arquitectos virreinales, el maestro carpintero de lo blanco Pedro Ximénez —además de los secretos y las soluciones de los diversos trazos geométricos aplicados a las construcciones de armaduras y sus lazos, obtenidos durante su aprendizaje y oficialato y en la misma práctica de su profesión—; es posible que contara o conociera alguno de los tratados de arquitectura o de carpintería ya señalados. Aunque un ejemplo ya muy tardío de que los maestros carpinteros llegaron a poseer algunos de estos tratados es de Mardith K. Schuetz-Miller, que presenta la imagen de una edición en español de 1787 del tratado de Vitruvio, con la firma autógrafa de “Joseph Carrer Carpintero. Castellón de Ampurias año de 1815”. Ejemplar que perteneció a la misión de Santa Bárbara, California.²⁶ Hay que

²⁵ *Idem.*

²⁶ Mardith K. Schuetz-Miller, *Building and builders in Hispanic*

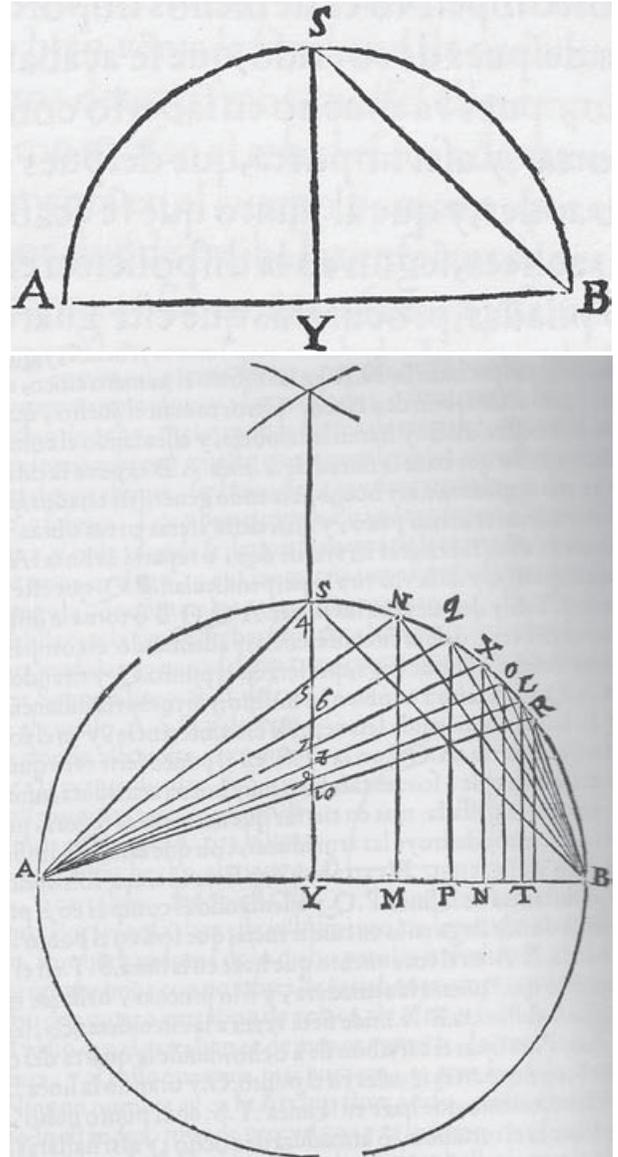


Figura 8. Cartabones en fray Laurencio de San Nicolás, *op.cit.*, Capítulo XLVII, pp. 79v y 80v.

recordar que, en las misiones del norte novohispano, generalmente se utilizó el sistema de armaduras y artonados en las techumbres. Como en otras corporaciones, es creíble que en el mismo gremio de los carpinteros se resguardaran algunas de estas obras o algunas láminas y grabados para uso de los

California 1769-1850, Tucson, Southwestern Mission Research Center/A Santa Bárbara California Trust for Hiostoric Prerservation, Presidio Research Publication, 1994.

maestros. Los conocimientos que sobre su profesión ostentaba y aplicaba el maestro Ximénez se pueden colegir también con el escrito de fray Andrés de San Miguel sobre carpintería mudéjar.

La ornamentación

Con todo este bagaje de conocimientos, y provisto con sus cartabones, el maestro Ximénez debió proceder a realizar en su obrador las medidas, trazos y cortes de todas las piezas de madera de la armadura y de la ornamentación para posteriormente trasladarse a ensamblar y asentar²⁷ la estructura en el citado templo.

Cabe señalar que la ornamentación de estas estructuras arquitectónicas quedaba sujeta al gusto del comitente y a los estilos de la época: decoraciones de lacería, elementos de entalladura y motivos pictóricos procedentes de la tradición mudéjar,²⁸ o los modelos decorativos “típicamente manieristas, a base de elementos geométricos” tomadas del Libro Cuarto del tratado de Sebastián Serlio, que tuvo gran difusión en Nueva España desde el siglo xvi.²⁹

²⁷ Asentar, “Lo mismo que plantar o estribar o insistir.” El Diccionario de Autoridades “define asiento en arquitectura como firmeza, seguridad y consistencia de los edificios.” En Fernando García Salinero, *op. cit.*

²⁸ José F. Ráfols, *Techumbres y artesonados españoles*, Barcelona, Labor, Biblioteca de iniciación cultural (Labor), Sección IV Artes Plásticas, 86, 1945.

²⁹ Santiago Sebastián, “La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 7, Caracas, Universidad de Venezuela/Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 30-67; Toussaint y Santiago Sebastián encontraron que los modelos decorativos serlianos fueron copiados o interpretados por maestros novohispanos: “La combinación de octágonos y de cuadrados la conocemos en un artesonado del convento dominicano de Atzacapotzalco [...] [pero] ningún grabado de Serlio ejerció tanta influencia en las techumbres hispanoamericanas como la combinación a base de casetones octogonales, exagonales y cruciformes es el caso de la capilla abierta de Actopan [...]”, *ibidem.*, pp. 34-35. Véase Sebastián Serlio Boloñés, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura [...] en los cuales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades. Agora nuevamen-*

En el contrato se estipula que el maestro Ximénez se compromete a fabricar el *cimborrio* de planta octagonal y decorarlo con “florones y lazo”, es decir, con lacerías y flores fantásticas a manera de rosas de gran tamaño.³⁰ Benito Bails, en su *Diccionario*, asienta que “se entallan florones en los casetones o artesonados”,³¹

Por la lectura de la cláusula referente a la fabricación de la armadura del *presbiterio*, se entiende que la nave del templo ya contaba con su artesón “decorado con *estrellas* y *nudillos de lazo* en planta llana”, y el maestro Ximénez se obligaba a realizar el mismo diseño y decoración en el mencionado *presbiterio*:

[...] ha de ser en la *misma* forma y labor y en la altura que viene la armadura en el cuerpo de la iglesia; más o menos con poca diferencia desde la solera³² al *almizate*.³³ Y los dos costados han de ser de *estrellas* y *nudillos*³⁴ de lazo en planta llana como bien están las naves de la iglesia que están ya acabadas y así la madera de los *florones* como la del lazo ha de ser todo de ayacahuite [...].

Por otro lado, se asienta en el convenio que Pedro Ximénez se compromete a entregar las arma-

te traducido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto. Dirigido al muy Alto y Poderoso señor Don Philipe Principe de España, Nuestro Señor, Toledo, Casa de Iván de Ayala, 1552.

³⁰ Fernando García Salinero, *op. cit.*

³¹ Benito Bails, *Diccionario der arquitectura civil*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1802.

³² Solera, Parte superior del muro que recibe las cabezas de los maderos. Suele ser un madero asentado de plano que sirve de establecimiento a la obra de carpintería que va encima, en Fernando García Salinero, *op. cit.*

³³ Almizate, Punto central del harneruelo// Parte *plana* del artesonado// Por extensión el mismo harneruelo o artesón, en Fernando García Salinero, *op. cit.* El harneruelo es el paño horizontal que forma el centro de los techos labrados; *idem.*

³⁴ Benito Bails, *op. cit.*, define *nudillo* como el “Madero corto ó zoquete, que se coloca en varias posiciones, introducido y recibido en las paredes para asegurar y clavar las maderas, molduras y guarnecidos”.

duras de madera en blanco: “[...] el dicho maestro se obliga de hacer y que hará la *capilla mayor, presbiterio y crucero de la iglesia* nueva que se está fabricando del Colegio del Señor San Gregorio de la misma Compañía de Jesús de esta dicha ciudad de México de *madera en blanco*”.

Si bien en el concierto no hay mención sobre la colaboración de maestros de otros gremios como el de doradores y pintores para policromar la ornamentación de las armaduras que el maestro entregaría de “madera en blanco”, es posible que sí exista el documento sobre la contratación de un maestro del gremio de doradores y pintores para finalizar la obra que el maestro armador estaba imposibilitado a realizar por las mismas ordenanzas.³⁵ En las *Ordenanzas de Carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros de 1568* se conmina a que ningún entallador del gremio de carpinteros pueda tomar a su cargo obra de pintura o dorado: “Que ningún pintor ni dorador pueda tomar a su cargo obra de talla y ensamblaje de madera, ni *entallador* obra de pintura o dorado, pena de treinta pesos y por la segunda doblada y diez días de cárcel”.³⁶ Estas cláusulas se revalidan en las nuevas *Ordenanzas de Pintores y Doradores de 1686*:³⁷

Que los ensambladores, entalladores y carpinteros no conchaben [contraten] ni reciban obra de pintura, ni dorado, pena de treinta pesos de minas por la primera y por la segunda doblada y diez días de cárcel y que los pintores, ni doradores, no reciban obra perteneciente a los oficios de ensamblador,

³⁵ En algunas ordenanzas españolas del gremio de pintores como las de la ciudad de Málaga de 1556, una de las especialidades era la de los maestros pintores de morisco, es decir pintura ornamental, especialmente para cubiertas sobre madera; véase Sebastián González Segarra, “Ordenanzas de pintores de Málaga. Pervivencia en el siglo XVIII”; disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2043337>].

³⁶ Francisco del Barrio Lorenzot, *op. cit.*, p. 84.

³⁷ *Ibidem*, p. 25.

entallador y carpintero bajo las mismas penas y que los Doradores puedan correr con las imágenes de escultura que es distinto oficio de los ensambladores y entalladores de madera, que pertenecen al oficio de carpinteros [...] Que ningún maestro de ensamblador, ni carpintero no pueda ser admitido a examen de pintor ni dorador, ni puedan tener obradores públicos, ni secretos de pintura ni dorado, ni valerse de oficiales, ni maestros de dichos oficios pena de cincuenta pesos por la primera y por la segunda doblada.

Por las normativas arriba señaladas, la colaboración o contratación de maestros del gremio de doradores y pintores fue necesaria para la completar la ornamentación de las ricas techumbres de armaduras y así evitar la intrusión de los carpinteros en el ámbito profesional de los pintores.

Terminación de la obra. El padre provincial Juan Bautista Zappa se compromete a pagar cada sábado sus jornales a los oficiales carpinteros, asimismo pagar las cantidades que “montaren los materiales [...] que se han de ir asentando [...]”. Al maestro Pedro Ximénez “[...] se ha de ir dando ocho pesos cada sábado para su comida y acabada dicha obra a vista y satisfacción del dicho reverendo padre provincial [...] se le ha de ajustar y pagar luego de contado [...] toda la restante cantidad, complemento a los dichos un mil cuatrocientos pesos en que se tiene concertada dicha obra [...]”.

Conclusión

Los instrumentos notariales nos presentan la vida jurídica de una época y reflejan, por tanto, las costumbres y la vida misma de esa sociedad: la preocupación y necesidad de dejar asentados ante el notario —quien daba fe de los actos y hechos jurídicos— sus escrituras, poderes, testamentos, etc., como prueba fidedigna de esos actos. El

contrato de obra aquí presentado nos permitió conocer aspectos poco conocidos sobre la actividad cotidiana de los maestros de carpintería de lo blanco y el nombre con que se les conocía a estos artífices que fabricaban estas estructuras arquitectónicas, “maestros de armaduras o maestros de media tixera”. El contrato de obra contiene la descripción del trabajo que se verificaría en el templo de San Gregorio, desde la presentación de la “traza” de la estructura, los materiales a utilizar y sus medidas, la decoración, hasta las condiciones de pago y las fechas de inicio y terminación de la armadura; todo ello con el fin de dar certeza y seguridad jurídica al comitente y al contratado. Esta obra del maestro Pedro Ximénez, coadyuvó a considerar al templo San Gregorio, demolido en 1809, como “una de las más hermosas, y capaces Iglesias que hay en México”.³⁸

Documento

AGNotarías Cd. de México

Notario Baltazar Morante (379), Libro 2514 fos.551-553

Obligación de obra, año 1683.

Al margen: Obligación de obra

Fecha para el dicho Reverendo Padre Provincial

En la Ciudad de México a veinte días del mes de diciembre de mil seiscientos y ochenta y tres años, ante mí el escribano [351 v.] y testigos, de la una el Reverendo Padre Luis del Canto de la Sagrada religión de la Compañía de Jesús y Provincial actual de su Provincia desta Nueva España y de la otra *Pedro Ximénez, maestro de armaduras que vulgarmente llaman media tixera*, vecino desta dicha ciudad y a quienes doy fe conozco= y dijeron que están convenidos y concertados como por la

presente se convienen y concertan el uno con el otro y por el contrario. En que el dicho maestro se obliga de hacer y que hará la *capilla mayor, presbiterio y crucero de la iglesia* nueva que se está fabricando del Colegio del Señor San Gregorio de la misma Compañía de Jesús de esta dicha ciudad de México de *madera en blanco* de la forma por la cantidad dentro del término y con las calidades y condiciones siguientes.- Primeramente se obliga el dicho maestro de hacer la *capilla mayor o cimborrio de armadura ochavada de florones y lazo* como se demuestra en el dibujo que firmaron los dichos Reverendo Padre Provincial y el maestro= Y los dichos *florones* han de ser más o menos del dibujo según los que cupieren= Las *soleras* han de ser que cojan por bajo del *arrocabe* de vigas de oyamel. El *estribo* que recibe la armadura ochavada ha de ser de cedro y las últimas *soleras* que reciben el techo [f. 352] han de ser también de cedro= Y todas las *vigas* de dicho techo han de ser de a nueve varas y media de oyamel.

= Y el *presbiterio* ha de ser en la misma forma y labor y en la altura que viene la armadura en el cuerpo de la iglesia; más o menos con poca diferencia desde la solera al *almizate* según se demuestra en el dibujo que también firman a sus espaldas los dichos Reverendo Padre Provincial y maestro.= Y los dos costados han de ser de *estrellas y nudillos de lazo en planta llana* como bien están las naves de la iglesia que están ya acabadas y así la madera de los florones como la del lazo ha de ser todo de ayacahuite, y el dibujo de los dichos dos costados. Así mismo firmaron a sus espaldas los dichos Reverendo Padre Provincial y maestro= Que por dicha obra acabada de a todo punto y poniendo el dicho maestro todas las maderas y clavazón que fuere menester para ella y entrando su trabajo y el de los oficiales que trujeren para que le ayuden y dándola armada y ajustada se le ha de dar y queda conchabada por precio de un mil y cuatrocientos pesos en reales, habiéndola primero y ante todas cosas si pareciere al dicho Reverendo Padre Provincial y a quien su poder y causa hubiere visto y reconocido dicha obra por los maestros

³⁸ Ileana Schmidt Díaz de León, *op. cit.*

del arte. Uno puesto por parte del dicho Reverendo Padre Provincial y a quien su poder y causa hubiere visto y reconocido dicha obra por los maestros del arte. Uno puesto por parte de dicho Reverendo Padre Provincial y otra por la del dicho Maestro y no habiéndolos [352v.] del dicho arte que se nombren dos maestros de carpintería y si está ajustada a las cantidades de esta escritura y según demuestran los dichos dibujos y hallando que faltó alguna cosa declarándolo con juramento y estando discordes nombre el dicho Reverendo Padre Provincial o por quien por él fuérole otro maestro para que viniendo dos de los dichos maestros en que tiene algún defecto se compela al dicho maestro por todo rigor, justicia o como más convenga a que lo enmiende y haga a su costa y mención hasta que quede acabada y ajustada a dichas condiciones y dibujos.

=Ytem es condición que no se le ha de dar ni ha de poder pedir el dicho maestro se le dé ninguna cantidad de pesos adelantado sino sólo que se haya de ir pagando las que montaren los materiales necesarios de vigas y clavazón, que se han de ir asentando como también se han de ir pagando las tablas de ayacahuite y los tablones para los florones, y cada sábado en todo el tiempo que durare dicha obra se ha de ir satisfaciendo, por mano del Reverendo Padre Juan Bautista Sapa [Zappa] de la misma Compañía de Jesús y Rector actual de dicho Colegio de San Gregorio, a los oficiales carpinteros que ayudaren al dicho maestro sus jornadas como también el dicho Reverendo padre Rector ha de ir satisfaciendo lo que montaren los materiales.

=Y al dicho maestro se ha de ir dando ocho pesos cada sábado para su comida y acabada dicha obra a vista y satisfacción del dicho Reverendo Padre Provincial [553r.] y declaración de dichos los maestros, se le ha de ajustar y pagar luego de contado al dicho Maestro y a quien por él fuera parte, toda la restante cantidad, complemento a los dichos un mil y cuatrocientos pesos en que así tiene concertada dicha obra la cual se obliga de acabar y darla puesta de todo punto para el día *fin de mayo del año que viene de mil seiscientos ochenta y*

cuatro, donde no ha de acabar dicha obra cien pesos menos de los dichos un mil cuatrocientos pesos y esto haya de ser y sea y se le pueda compeler a que la haga y acate dentro de un mes más de cumplir el primero plazo.

Ytem es declaración que el poner todos los andamios y subir las maderas necesarias para dicha obra y asentar las soleras y subir las paredes paneles? y enladrillar y terrar la azotea y darles corrientes y poner canales ha de ser por cuenta de dicho Reverendo Padre Provincial, porque la que es de dicho maestro es sólo maderas, labrarlas, asentarlas y clavarlas, como también el costear y poner la tablazón del techo alto sobre sus vigas que son las dicha de nueve varas y media de oyamel que van referidas, que también han de ser por cuenta del dicho Maestro y entran en dicha cantidad del conchavo= Y al cumplimiento y paga de lo que dicho es, el dicho Reverendo Padre Provincial obliga los bienes y rentas del dicho Colegio presentes y futuros y el dicho maestro su persona y los suyos habidos y por haber, dan poder el dicho Reverendo Padre Provincial a los jueces y justicias que de sus causas y de ésta conforme a derecho puedan y deban [553v.] conocer y al dicho maestro los jueces y justicias de Su majestad de cualquier partes que sean, en especial a las de esta ciudad y corte y Real Audiencia de ella a cuyo fuero y jurisdicción se somete y renuncia el suyo propio, domicilio, vecindad y la ley sit *conveneret de jurisdictioni* y las demás de su favor y general de derecho para que a ello les competan como por sentencia pasada en cosa juzgada y así lo otorgaron y firmaron siendo testigos

Francisco Martínez [rúbrica] Francisco de Altuzarra [rúbrica] Br. Diego de Olaizcosar vecinos de esta ciudad.

Ante mi Baltazar Morante [rúbrica]

Luis del Canto [rúbrica]

Pedro Ximénez [rúbrica]

Derechos ocho tomines y no más.

Notas sobre los catafalcos de la monarquía hispánica y su simbolismo, a la luz de sus ejemplos físicos (siglos XVII y XVIII). El conjunto pictórico de Taxco¹

La arquitectura efímera funeraria hispánica de los siglos XVII al XIX es un tema de los más estudiados en la actualidad por historiadores del arte, si bien estos estudios se iniciaron desde una perspectiva algo distinta, puramente histórica. En paralelo, se han venido identificando, además de las fuentes documentales, ciertos elementos materiales en el ámbito iberoamericano, lo que permite reconstruir paulatinamente algo que sólo se conocía por descripciones y algunas fuentes gráficas. En este contexto, y como nueva línea de trabajo, se presenta un ejemplo de interpretación interrelacionada entre estos elementos constructivos, a la luz de la emblemática e iconografía barrocas, para demostrar cómo estos objetos aportan datos sobre honras y exequias reales celebradas en los territorios de la monarquía hispánica. Se ha elegido para ello el conjunto de paneles, restos de un túmulo real, procedentes de Santa Prisca de Taxco, que se analizan, tanto en lo material —comparándolos con ejemplos españoles— como en lo conceptual, reconstruyendo su programa decorativo y las alteraciones del mismo a causa de los avatares históricos. Asimismo se ha podido establecer que estos lienzos proceden, probablemente, de un túmulo erigido en honor de Carlos III.

Palabras clave: iconografía, muerte, catafalcos, túmulos, exequias reales, oratoria, ánimas, Atienza, la Torre de Esteban Hambrán, Felipe IV, Carlos II, Fernando VI, Carlos III, Santa Prisca, Fénix, Cisne, Toisón, arte, emblemática, historia.

The Hispanic funerary ephemeral architecture from the 17th to the 19th centuries is one of the most studied topics by art historians, although these studies were initiated from a different, purely historical perspective. In parallel, we have come identifying, besides them sources documentary, some remains materials, both in America as in Spain, and is possible rebuild what only is known by descriptions and some images. In this context, and as a new line of research, we propose an example of interpretation connected between the Spanish and American constructive elements, analyzed to the light of the emblematic and iconography of the Baroque, to demonstrate that provide new data on them funeral rites and Royal obsequies held in them territories of the Hispanic monarchy. A set of painted panels from Santa Prisca de Taxco are analyzed, both materially and in the conceptual, compared with Spanish examples. It is proposed also a reconstruction of its decorative program, including the changes and losses because of the historical vicissitudes. Finally, it has been established that these paintings are probably part of one higher tumulus, erected in honor of Carlos III.

Keywords: iconography, emblematic, history, art, ephemeral architecture, tumuli, engraving, Royal Obsequies, oratory, souls in Purgatory, Atienza, La Torre de Esteban Hambrán, Felipe IV, Carlos II, Fernando VI, Carlos III, Santa Prisca, Phoenix, Swan, Golden Fleece.

Propósito de este trabajo y estado de la cuestión



modo de introducción y sin intención de realizar un recorrido exhaustivo, preciso es comentar que el tema de la arquitectura efímera funeraria hispánica viene siendo uno de los temas más estudiados en la actualidad por los historiadores españoles del Arte, si bien estos estudios se iniciaron desde una perspectiva algo distinta, puramente histórica. Sirva

* Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

¹ Agradezco al párroco de Atienza, Agustín González, las facilidades otorgadas para la consulta del archivo parroquial y el examen y fotografiado del catafalco; al director del Museo de Arte Virreinal de Taxco, Saturnino Abarca Villada, por las facilidades otorgadas para el examen del túmulo y fotografiado del mismo, y al investigador Jesús Gómez Jara por darme a conocer su trabajo acerca del catafalco de la Torre de Esteban Hambrán y por las fotografías del reverso que, gentilmente, me hizo llegar. Asimismo, a Nuria Salazar Simarro y a Alicia Bazarte.

de ejemplo el monumental trabajo acerca de Carlos II, publicado por el duque de Maura en 1911,² en el que se introduce un comentario sobre el valor testimonial de estas ceremonias al mencionar por vez primera las honras de Felipe IV, si bien habrán de pasar varias décadas antes de que este aspecto despierte el interés de los estudiosos.

En efecto, en España, el enfoque era muy distinto del actual, pues a principios del siglo xx los libros de honras y documentación complementaria fueron estudiados por su valor de documentos históricos sobre las circunstancias que rodeaban la muerte de los monarcas. Un ejemplo de ello es la tardía fortuna crítica de obras como la de Rodríguez de Monforte, de quien se tratará más adelante.³

Así, en un primer momento se localizaron libros, en su mayoría contemporáneos, que proporcionaban noticias sobre las correspondientes honras fúnebres de distintos personajes además de la realeza, cuyos lutos eran de celebración obligatoria en todas las ciudades del reino. En paralelo se ha venido identificando, además de las fuentes documentales, cierta cantidad de elementos materiales relacionados con exequias reales y señoriales en la península Ibérica (España y Portugal)⁴ y sus islas.

² Gabriel Maura Gamazo, duque de Maura, *Carlos II y su Corte*, 2 t., Madrid, Librería de F. Beltran, 1911, pp. 103-137. Además de las honras mencionadas, incluye en las pp. 132 a 135, un elenco de bibliografía respecto a la enfermedad y muerte del rey, y las honras celebradas en lugares de España y las Indias e Italia.

³ Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mag.d de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación que de horden de la reyna nra señora como super intendente de las reales obras dispuso D. Baltasar Barroso de Ribera Marques Malpica Mayordomo y Gentil Hombre de cámara de su Magd. que Dios aya y Gouernador de la guarda Alemana y escrivio el doctor D. Pedro Rodríguez De Monforte cappn. de honor de su Magd. Calificador de la suprema examinador sinodal deste Arçobispado y Cura de s. Iuan de Madrid*, Madrid, Francisco Nieto, 1666.

⁴ En Portugal destacamos un gran programa iconográfico basado en honras reales, que descubrimos en la ciudad de Évora;

Recordaremos que algunos estudios tempranos sobre este tema, enfocados ya desde la perspectiva histórico-artística, fueron realizados en México, como el de Francisco de la Maza, quien publicó en 1946 una recopilación, básicamente descriptiva, de las piras correspondientes a las honras celebradas en México desde la época de Carlos V hasta la mitad del siglo xix.⁵ Esta publicación fue muy poco difundida en España, por lo que su fortuna crítica ha sido tardía.

Desde el punto de vista artístico, el estudio de las honras fúnebres en España conoce su auge hacia la mitad del siglo xx, y puede decirse que comienza con estudios como las publicaciones de Antonio Bonet Correa⁶ y Jose Maria Azcarate,⁷ quienes incidieron en el estudio de los libros de cuentas y la documentación gráfica (grabados, dibujos, etc.) disponible. A partir de entonces el tema se hace popular entre los historiadores del Arte y son muchas las publicaciones relativas a la época de los Austrias y los Borbones, cuya bibliografía se ha incrementado últimamente. En 1992, Victoria Soto Caba realizó una recopilación semejante a la de Francisco de la

véase Benito Rodríguez Arbeteta, *Cor regis in manu Domini*, Madrid, 2013. Trabajo de fin de máster, que defendimos en la Facultad de Geografía e Historia de la UNED el 20 de febrero de 2013; Eadem, "Notas sobre la emblemática barroca hispánica: su difusión en Portugal", Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García, y Manuel F. Fernández Chaves (eds.), *Comercio y cultura en la edad moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 3063-3079.

⁵ Francisco de la Maza y de la Cuadra, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo xvi al xix*, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1946, *passim*. Algunas de sus interpretaciones son discutibles, especialmente su visión de la presencia del mundo prehispánico en los trazos de algunos dibujos de corte popular; véase, por ejemplo, las pp. 62 y 63.

⁶ Antonio Bonet Correa, "El túmulo de Felipe IV, de herrera Bar-nuevo y los retablos baldaquinos del barroco español", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, csic, 1961, pp. 285-295.

⁷ Jose Maria Azcárate, "Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXVIII, Valladolid, Univeridad de Valladolid, 1962.

Maza, publicando estampas de todos los túmulos reales que pudo encontrar hasta el momento en España.⁸

Los reinados de Felipe IV y Carlos II han sido objeto de gran atención, como demuestra la notable aportación de Steven N. Orso sobre el primero,⁹ así como las numerosas publicaciones de María Adelaida Allo Manero.¹⁰ En paralelo, se estudian otros aspectos, tanto de las exequias reales como de otros estamentos: emblemática y simbología, oratoria, etiqueta, liturgia, música, costes económicos, etcétera, sin que falten interpretaciones en clave religiosa, etnográfica, de ensayo o filosófica, entre otras miradas.¹¹

No obstante, predominan los estudios histórico-artísticos, basados sobre todo en las fuentes gráficas y textuales relativas al ornato del escenario, el *castrum doloris*, donde se alzaba la pira o túmulo.

En contrapartida, son muy escasos los restos localizados actualmente en España, de ahí la im-

portancia que reviste la identificación de cualquier elemento físico que, perteneciente a este tipo de estructuras, haya podido llegar hasta nuestros días. Por ello, proponemos una aproximación al tema desde otro punto de vista: el análisis de los escasos vestigios materiales existentes ya que, a pesar de ser tan general y reiterada la realización de exequias, ha dejado tras de sí escasas huellas físicas.

En este contexto, el hallazgo y la interpretación interrelacionada de elementos constructivos con determinadas características, a la luz de la emblemática e iconografía barrocas, aportará nuevos datos sobre honras y exequias celebradas en los territorios de la Corona española, que se conocen gracias a descripciones, pero no materialmente.

Se pretende aquí establecer una comparativa entre lo poco que ha sobrevivido, tanto en España como en México. El estudio se centra además en una nueva mirada sobre los paneles hallados en la iglesia de Santa Prisca de Taxco, con los que se ha erigido un túmulo facticio en el museo de la localidad.

En 1981, Santiago Sebastián realizaba una corta mención al túmulo¹² mexicano de Toluca y al español de la Torre de Esteban Hambrán, en Toledo, publicado por Cruz Valdovinos un año antes,¹³ lo que constituye las primeras noticias acerca de ejemplos físicos de este tipo de arquitectura efímera.

Poco a poco se han venido identificando otros restos materiales, especialmente túmulos populares pertenecientes a las hermandades o cofradías “de ánimas”, que han sobrevivido gracias a su reutilización y uso hasta mediados del siglo xx y aun al

¹² El túmulo, referido aquí como montaje efímero erigido en honor del difunto, recibe otros nombres en la documentación, tales como “pira”, “túmbulo”, “máquina de espanto”, “catafalco”, etcétera.

¹³ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 115 y 410, respectivamente. El túmulo toledano fue publicado por J. Manuel Cruz Valdovinos en 1980, y se recoge en el apéndice de la segunda edición.

⁸ Victoria Soto Caba, *Catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1992, *passim*.

⁹ Steven N. Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, *passim*.

¹⁰ De su ingente aportación, destacamos: María Adelaida Allo Manero, “Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV”, en *España e Hispanoamérica, Cuadernos de investigación: Historia*, t. 7, fasc. 1-2, 1981, pp. 73-96; EADEM: “Líneas de investigación sobre el lenguaje emblemático del arte efímero. Las composiciones simbólicas para las exequias reales de la Casa de Austria”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 85, 2001, pp. 5-12; EADEM, “Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica”, en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 10, 1993 (ejemplar dedicado a Manuel Expósito Sebastián), pp. 597-602; véase la bibliografía reciente de esta autora en [http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=29769]; consultado el 20 de octubre de 2014, a quien agradecemos las noticias al respecto.

¹¹ Entre otras publicaciones con estos tipos de enfoque, destacamos las de Javier Varela, *La muerte del rey: El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990; Claudio Lomnitz, trad. de Mario Zamudio Vega, *Idea de la muerte en México*, México, FCE, 2006; Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Valencia, Encuentro, 2011.

presente. Destacan el mencionado de la Torre de Esteban Hambrán en Toledo¹⁴ y, en clave más popular, los de Río Negro del Puente¹⁵ y Abraveses de Tera,¹⁶ ambos en la provincia de Zamora. Estos ejemplos (correspondientes al tipo más económico de gradas o pirámide escalonada que se utilizó también en las Indias, como testimonia el caso de la pira de Toluca), se complementan con otros hallazgos, algunos de los cuales permanecen inéditos.

A este corto grupo hemos aportado el mejor conocimiento del llamado “catafalco de Atienza” (figura 1),¹⁷ de compleja decoración programática, que según tradición oral se usaba para colocar exento o bien en lo alto de gradas de distintas alturas, siguiendo el uso de las cofradías de ánimas y difuntos, extendidas a lo largo de la geografía española, que encargaron su mobiliario tomando frecuentemente como modelo los túmulos reales y nobiliarios y sus decoraciones alegóricas.

Hemos dado a conocer también algunos restos materiales de un túmulo de grandes dimensiones, de tipo arquitectónico. A este respecto, es necesario consignar que son escasísimos los elementos funerarios anteriores al siglo XIX que proceden con seguridad de túmulos arquitectónicos, entendiéndose

como tales los erigidos con estructuras más complejas que los de pirámide escalonada, por lo que el hallazgo de tres “pináculos” en el museo de Zamora, reutilizados pero correspondientes a un túmulo de grandes dimensiones, presumiblemente real, pues se vincula iconográficamente con los erigidos a la muerte de Felipe IV¹⁸ constituye hasta la fecha una excepción.

También podemos mencionar un catafalco de posible uso infantil,¹⁹ así como la localización de diversos restos de los que paulatinamente iremos dando noticia.

Procedentes de exequias reales, aparte de los restos conservados del museo de Zamora, sólo conocemos hasta la fecha la importante serie de paneles pintados de las llamadas “Exequias florentinas”, organizadas en honor de Felipe II y Margarita de Austria,²⁰ y al conjunto, ya mencionado, de paneles pintados localizados en Taxco (Guerrero, México),²¹ que pertenecieron posiblemente a un túmulo real borbónico, aparentemente de modestas dimensiones.

Sin los textiles y el resto del ajuar mueble no puede entenderse lo que verdaderamente significaron las grandes máquinas arquitectónicas, por lo

¹⁴ Véase José Manuel Cruz Valdovinos, “Un catafalco rococó en la torre de Esteban Hambrán”, en *Goya*, núm. 155, Madrid, 1981, pp. 272-279. Más reciente: Jesús Gómez Jara, “Una escenografía catequística sobre la muerte, el catafalco de ánimas de la Torre de Esteban Hambrán”, en César Pacheco Jiménez (coord.), *La muerte en el tiempo: Arqueología e historia del hecho funerario en la provincia de Toledo*, Talavera de la Reina, Toledo, Colectivo Arrabal, 2011, pp. 451-476.

¹⁵ Tomás Montesinos, “Túmulo funerario. La muerte de Carballeda”, en vv.aa., *Las edades del hombre: Encrucijadas*, Astorga, Fundación Las Edades del Hombre, 2000, pp. 97-98.

¹⁶ Véase el breve análisis iconográfico de Emiliano Pérez Menca, *Catafalco de Abraveses de Tera: La cuatro caras*; disponible en [<http://epmencia.blogspot.com.es/2013/11/catafalco-de-abraveses-de-tera-la.html>]; consultado el 14 de noviembre de 2014, a quien agradecemos las noticias al respecto.

¹⁷ Benito Rodríguez Arbeteta, “Nemini Parco: el catafalco y la Cofradía de Ánimas de Atienza”, en Francisco Javier Campos (coord.), *El mundo de los difuntos: Culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2014, pp. 303-326.

¹⁸ Benito Rodríguez Arbeteta, “Datos sobre la reutilización de piezas en los lutos reales del Barroco. Identificación de tres elementos constructivos”, en *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 8, núm. 29, 2014; disponible en [<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/398/425>]; consultado el 3 de enero de 2015.

¹⁹ Algo más tardío que los mencionados, es interesante por sus inscripciones el pequeño ejemplar —quizá para uso infantil y posiblemente con partes antiguas reaprovechadas— del Museo Sacro de Bembibre.

²⁰ Véase el catálogo realizado con motivo de su exposición en Valladolid: vv.aa., *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, *passim*.

²¹ Véase, entre los diversos estudios, el trabajo de Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz Barriga, *Los túmulos de Santa Prisca*, Chipalcingo, Guerrero, Instituto Guerrerense de Cultura, 1991, *passim*.



Figura 1. Imágenes de la Muerte doctora en el catafalco de Atienza, España.

común cargadas de significados simbólicos de raíz que pueden aproximarnos a la realidad de estas solemnidades. Cabe mencionar el muy suntuoso de los príncipes de Éboli, conservado en la Colegiata de Pastrana (Guadalajara, España), que incluye juego de blandones, cruz, equipo, paño funerario y ajuar litúrgico, ricamente trabajado en terciopelo, seda, oro, ébano y bronce. El más antiguo de los paños funerarios conservados es, posiblemente, el de los condestables de Castilla, en Burgos, ya que se describe en un inventario de 1542.²²

Volviendo al conjunto de paneles encontrado en la iglesia de Santa Prisca de Taxco, por tratarse (al menos parcialmente) de restos de un túmulo creado en origen para exequias reales, proponemos una visión comparativa con los programas simbólicos de dos ejemplos españoles, que demuestran cómo, en el ámbito social, el prestigio de las representaciones reales fue tan intenso que condicionó el aspecto de toda esta maquinaria fúnebre durante siglos.

²² VV.AA., *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado: quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Valladolid, Sociedad Estatal Conmemoraciones, Junta de Castilla y León, 2004, p. 427.

La “muerte-viva” y la “muerte doctora” de Atienza

El esquema ideológico presente en las imágenes que decoraban los túmulos reales puede resumirse en dos aspectos básicos: 1) en lo político; el rey (o la reina, o el príncipe) ha muerto, pero la dinastía continúa, y se perpetúa, y 2) en lo religioso; el rey ha vivido y fallecido como buen cristiano, ha defendido la religión y goza de la vida eterna.

Una de las formas de expresar estas ideas es proponer un programa simbólico contenido en imágenes que debían interpretarse, fueran jeroglíficos, personificaciones, elementos heráldicos y otros. Visualmente se recurre a la representación de la muerte como ser vivo, imagen ya empleada en las “danzas de la muerte” medievales en las que se presentaba como esqueleto en posturas activas.

Era preciso también trazar un guión, pues normalmente se elaboraban secuencias a modo de un relato, siguiendo las pautas de una acción dramática. Esta podía ser variable, pero pretendía un mismo resultado: la muerte, aparentemente invencible y señora del mundo, pierde su poder cuando Dios

lo dicta, tanto en la Tierra (día del Juicio Final, tras la Resurrección) como en el plano celestial, ya que el justo que asciende al cielo se libera del infierno, que es la muerte eterna. Es decir, se provoca el terror y espanto al espectador, pero puede ser salvado gracias a una buena y cristiana forma de morir, lo que finalmente tranquiliza y predispone a considerar un “final feliz”.

Así, la representación de la muerte puede variar, desde su visión como ejecutora implacable a la de una compañera y guía amistosa, que muestra pautas de conducta para que el cristiano se libere de su poder más temido: la eternidad del condenado.

Por ejemplo, en el “catafalco” de la iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza, su compleja decoración pictórica presenta una serie de esqueletos o “muertes” en actitudes vivaces. Dos de ellos se han pintado ataviados con vestimentas de doctor, y otro con ropas reales, junto con la frase “*Tota vita descendum est mori*” (“A lo largo de la vida hay que aprender a morir”), máxima que proviene del *Diálogo de la brevedad de la vida*, obra creada por el filósofo y político hispano romano Lucio Anneo Seneca. La primacía de la luz sobre las tinieblas fue un tema popular en la España del barroco, e incluso el teatro del Siglo de Oro exploró las posibilidades teológicas de este concepto, como puede verse en algunos autos de Pedro Calderón de la Barca.²³

Como se verá más adelante, esta idea está asimismo relacionada con la decoración de los túmulos novohispanos, concretamente el de Taxco, simbolizada aquí en la figura del remate, que se ha identificado, a nuestro juicio impropriamente, como fénix.

Interpretando el resto de las imágenes de Atienza a modo de secuencia, ya advertíamos que la intención del pintor es presentar la muerte como sabia y docente, capaz de compartir su sabiduría con

otros, pues enseña a los vivos —en especial a los de la Cofradía de Ánimas local y los feligreses de esta población— cómo determinada forma de vivir debe ser el aprendizaje para bien morir. Y para ello toma imágenes que evocan las honras fúnebres de todos los estamentos, con el rey al frente y los príncipes de la Iglesia, incluso el Papa, un trasunto de las viejas “danzas de la muerte” medievales.

Así, la muerte, al igualar las clases sociales, toma prestada parte de la iconografía regia, por lo común sus signos de poder (corona, cetro, manto, etc.), en esta ocasión consistentes en un manto púrpura y la corona, que el esqueleto sujeta boca abajo. Completa la secuencia una muerte junto a una tiara y un capelo (alusivos a obispos y cardenales) con la advertencia genérica de que nadie, por mucho que sea su poder terrenal, se salva de morir.

El hecho de que por dos veces se repita la escena de la muerte ataviada con ropajes académicos (bonete hispánico o de cuatro picos, gola y capa negra), al principio y final del relato visual, refuerza la idea de una enseñanza. El catafalco representa en realidad un ataúd en cuyo interior la muerte se manifiesta de diversas maneras, pero siempre en provecho del difunto, pues otra de las imágenes sirve de colofón a esta lección: la muerte sopla una vela que no se apaga, su poder no sirve. Y, ¿qué vela es esa? Obviamente la luz de Cristo, la Vida Eterna. “*Et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt*” (“La luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la percibieron”). Jn 1,5.²⁴

Todo ello podría observarse por los fieles en las ceremonias fúnebres, pues el catafalco estaba pensado para colocarse sobre un túmulo con base de tarimas decrecientes, de una o varias gradas según el tipo de solemnidad, con su correspondiente cera para la iluminación, también con número variable de blandones, de cuatro a 16. En las exequias más

²³ Benito Rodríguez Arbeteta, “Nemini Parco...”, *op. cit.*, p. 316.

²⁴ *Ibidem*, p. 315.



Figura 2. Túmulo de la Torre de Esteban Hambrán (Toledo, España). Detalle con Muerte Doctora.

humildes, el catafalco se situaba directamente en el suelo o sobre una alfombra, y se cubrían una o dos mesas con paños negros, colocando encima una cruz y una calavera o algún motivo similar.

Aunque constan pagos por tapizar el túmulo de tela negra, es de suponer que siendo desmontable tendría su propia decoración y podría llevar asociados otros jeroglíficos mortuorios. Por su parte, el catafalco, desde lo más alto y visto de frente, mostraba la calavera con el bonete y gola²⁵ advirtiendo que, a lo largo de la vida, no cabe distraerse, bajar la guardia ni un momento, porque “*A momentum pendet aeternitas*” (“La eternidad depende de un instante”). Es famosa la anécdota del emperador Carlos V, quien asistió a una representación de sus propias exequias, muriendo poco después. Famiano Strada²⁶ glosa tal suceso en clave religiosa, añadiendo una frase de Séneca relacionada con la que se utiliza en el catafalco: “Debemos prepararnos más para la muerte que para la vida”, pues la vida ya se vive, pero la muerte ha de venir.

Por tanto, no hemos de ver aquí la muerte como una reina distante, ni derrotada ni victoriosa, sino como una maestra que enseña al vivo el camino correcto, la buena muerte, puerta de la verdadera vida (la vida eterna). El tema de la “muerte sabia”, maestra

²⁵ *Ibidem*, p. 308, n. 10.

²⁶ Filippo Picinelli, *El mundo simbólico. Las aves y sus propiedades*, Colegio de Michoacán, 2012, pp. 285-286, apartado 332.

o doctora, como imagen positiva para el hombre de recto vivir, se encuentra asimismo en otros restos de túmulos, como el de la Torre de Esteban Hambrán, donde aparece en el plano frontal, flanqueando una muerte guerrera o caballerosa. Con la pluma en su mano muestra un libro abierto, donde se lee la misma enseñanza: “*Sicut Vita / finis ita*” (“Según haya sido la vida, así será el fin”) (figura 2).²⁷

Otra referencia, más sutil, aparece en los paneles del Museo de Toluca, donde la escena del hombre que extrae un panal de abejas (símbolo, entre otros conceptos, de la oratoria), de la boca de un león, explicada con la leyenda “En la boca de la Muerte/el que vive con cordura/halla toda la dulzura”. Así, la muerte implacable se convierte en una amiga y maestra que guía por el camino que conduce a la verdadera vida.

Sobre la decoración y la estructura de los túmulos, a la luz de los ejemplos físicos

Refiriéndonos a los ejemplos supervivientes, es preciso destacar que el catafalco de Atienza, además de su decoración simbólica, tiene pintados algunos detalles más que acentúan el trampantojo, simulando en los laterales estar cubierto por un paño mortuario rematado con una cenefa de encaje, sobre el que se disponen las cinco escenas de esqueletos y la calavera frontal. De esta forma se crea una doble ilusión: o se trata de ventanas a través de las que se contemplan diferentes asuntos o bien pinturas enmarcadas que se han dispuesto sobre el paño fúnebre, al igual que el que cubría en ocasiones parte de los túmulos reales y de las altas jerarquías sociales.

El empleo de la pintura es especialmente adecuado para la decoración de construcciones en madera. En cuanto a la estructura, la forma más simple de elevar es el sistema de tarimas formando una pi-

²⁷ Jesús Gómez Jara, *op. cit.*, p. 463. El autor lo menciona como clérigo, aunque entendemos que aquí dicta magisterio.

rámide escalonada (túmulos turriformes), lo que se impuso también por razones económicas tanto en España como en las Indias. Victoria Soto resalta su pobreza compositiva y menor costo, calificándolo de solución “casera”,²⁸ ya que era fácil de construir y revestir con paños negros decorados a veces con pasamanería de galones o encajes dorados, plateados o en crudo. Obviamente, en el caso de exequias reales al menos no se escatimaba el paño, decorado con ricas franjas.

De hecho los propios túmulos, por su elevado y a veces imprevisto coste, se consideraron lujo superfluo y se prohibieron o se limitaron en algunas pragmáticas,²⁹ aunque consta que éstas no se cumplieron, pese a que llegaron a imponerse multas muy elevadas a los infractores, incluso a la alta nobleza.³⁰

En buena parte de los restos materiales que se han identificado hasta la fecha, la pintura imita el textil bordeado por el galón decorativo, en todo o en parte, sistema por el que los comitentes se ahorran el tener que revestir de paño el túmulo cada vez que se armaba, ya que la tela, además de ser costosa, se mancharía con facilidad a causa de la cera derretida que se consumía en el entorno, quedando inservible. Así se hizo en el caso de los túmulos de la Torre de Esteban Hambrán y la pira de Toluca.

El grabado publicado por De la Maza que representa el túmulo del marqués del Villar del Águila, erigido en 1744 en Querétaro (figura 3),³¹ muestra otro túmulo turriforme, con zócalo o basamento y cinco cuerpos escalonados, pintado fingiendo paños negros con pasamanería perimetral y distintos

²⁸ Victoria Soto Caba, *op. cit.*, p. 222.

²⁹ En la época que nos ocupa, y en Nueva España, las exequias se restringieron a tenor de algunas disposiciones, como la Real Cédula de 1776, que incluía normas sobre las medidas de los túmulos y núm. de luces; véase Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz, *op. cit.*, p. 63, n. 28.

³⁰ Véase Victoria Soto, *op. cit.*, p. 73.

³¹ Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 75, lám. 9.

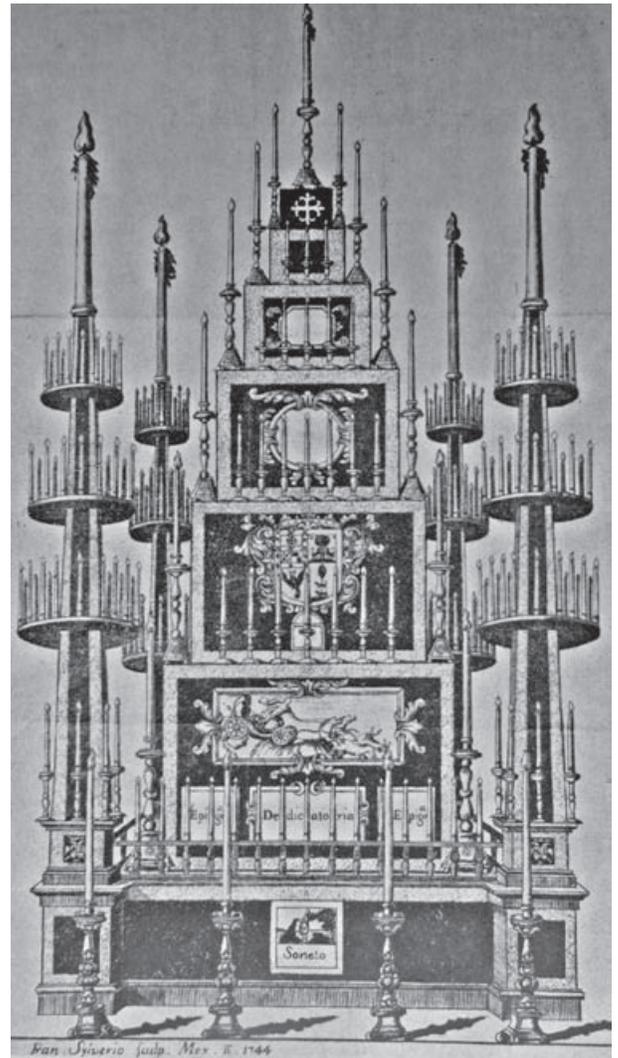


Figura 3. Túmulo del marqués del Villar del Águila, erigido en 1744 en Querétaro.

motivos alegóricos y heráldicos, lo que recuerda al paño funerario de los príncipes de Éboli, ya mencionado, y otros, como los de la catedral de Segovia.

En el museo de Bellas Artes de Toluca se conservan 16 paneles pintados de parecida estética, presumiblemente partes de un túmulo, que se presentan en la sala armados en cuatro alturas, en una composición facticia, ya que no está documentado su uso. Proviene de la iglesia del Carmen, donde se encontraban desarmados.³² La estructura de pirámide

³² María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres*



Figura 4. Túmulo de la Torre de Esteban Hambrán. Vista lateral.

escalonada parece indicada para su reconstrucción y probablemente sea la correcta, precisamente por la imitación de los textiles con su franja decorada, pero no deja de ser hipotética, lo que destacamos aquí en relación a lo que se comenta más adelante sobre otro hallazgo, algo posterior: los paneles pintados de Taxco.

Otro ejemplo excepcional de decoración funeraria, en este caso con marcos fingidos, enriquecidos con alegorías e imágenes, y un frontal de altar textil simulado mediante la pintura, es el mencionado catafalco o túmulo rico de la parroquia de Santa María de la Torre de Esteban Hambrán (Toledo) (figura 4), que, al igual que el de Atienza hasta hace pocos años, posee la particularidad de estar en uso.

funerarias en la Nueva España, Zamora, El Colegio Michoacano/El Colegio Mexiquense, 2001, p. 193.



Figura 5. Túmulo de la Torre de Esteban Hambrán. Vista del reverso.

Se trata de una estructura liviana, de marcado carácter teatral, con base en lienzos integrados en un armazón de madera, que se ensambla formando visualmente una pirámide algo abierta, escalonada en cuatro alturas (falta la trasera), con remate de un ataúd entre figuras recortadas llorosas y una cartela con imagen de un ánima bendita en lo alto. Tiene tres elementos recortados en forma de cuadros de marco fingido y esqueletos, también recortados, con sus cartelas. Lleva los escudos de Santo Domingo y la Inquisición o Santo Oficio, entre numerosas y complejas pinturas con textos alegóricos.³³

Al dorso, se advierten los restos casi perdidos de unas pinturas similares, aunque más simples, que se han reaprovechado pintando por detrás (figura 5), y donde figura una firma, la de Luis Cosón, y la fecha de 1753, lo que marca al menos una fecha *post quem*. La decoración pintada conserva algunos detalles de trampantojo, como la imitación realista del encaje blanco de los manteles de altar.

En su estado actual el túmulo es, simplemente, una decoración espectacular e imponente, a modo de bambalinas, no pisable, al carecer de estructura sólida que permita deambular por sus niveles.

Su presentación originaria podría haber tomado la forma, en planta, de medio hexágono, tal como es

³³ Para una visión ordenada de todos los paramentos y figuras recortadas, véase Jesús Gómez Jara, *op. cit.*, *passim*.

representado por Barquero Díaz en una de las escenas del nivel inferior del túmulo de Toluca, con la leyenda “*Amor in túmulo sedet*”,³⁴ donde aparece un amorcillo, con los ojos vendados y sin fuego en su antorcha, sentado sobre un pequeño túmulo muy similar al dorso del que se comenta, con fingida decoración textil y borde de pasamanería, decorado con tibias cruzadas y calaveras. No creemos que se trate de un error de perspectiva, pues el pintor se ha esforzado por destacar volumétricamente el último nivel (donde solía colocarse la cruz o algún objeto simbólico a modo de remate), mientras que el resto parece insinuar un túmulo abierto de estructura ligera.

Más complejo es el caso del Museo de Arte Virreinal de Taxco, donde se conservan paneles procedentes de al menos dos túmulos que se han armado en pirámide escalonada de cuatro lados. Asimismo, se custodian en el mismo museo parte de los blandones encontrados conjuntamente y una gruesa cadena larga de techo, con eslabones de hierro parcialmente dorado que llevan cada uno cuatro flores de lis caladas en su interior.

Creemos acertada la opiniones de Prado Núñez y Barquero Díaz³⁵ y, posteriormente la de Víctor Mínguez entre otros,³⁶ sobre la serie principal, que procedería de los restos de un túmulo erigido para la celebración de exequias de algún rey español fallecido en el siglo XVIII. Partiendo de esta premisa, existen algunas anomalías que es preciso aclarar.

En lo referente al montaje y disposición de los paneles, parte de éstos se hallan numerados, comenzando con el número 7, mientras que dos más no tienen número o bien no se halla visible, a los que se suma un tercero de diferentes dimensiones que creemos parte del mismo conjunto.

³⁴ Véase imagen disponible en [http://www.asisucedo.com.mx/2013/05/28/conoce-el-túmulo-funerario-del-museo-de-bellas-artes]; consultado el 23 de octubre de 2014.

³⁵ Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz Barriga, *op. cit.*

³⁶ Víctor Mínguez Cornelles, “La muerte...”, *op. cit.*, p. 165.

Ante la reconstrucción que se presenta, como obra completa, la pregunta es obvia: ¿dónde se colocarían los que faltan? Por otra parte, los tres niveles del actual montaje, incluyendo tres paneles de pintura popular que no pertenecen al conjunto,³⁷ alcanzan una altura total de apenas 3 m, a los que podrían añadirse 1.68 m de altura adicionales si se incorporara el panel que representa a Europa, que, según plantean Prado Núñez y Barquero Díaz, sería parte del nivel inferior.

Con todo, un resultado total de 4.60 m queda muy lejos de la altura de los grandes túmulos regios, de dimensiones colosales que superan los 30 m, algo que estaría acorde con las dimensiones del escenario, la iglesia de Santa Prisca. Si, por las razones que más adelante se expresan, los paneles corresponden realmente a un túmulo erigido en honor de Carlos III, debe recordarse que poco antes, en las exequias del prócer José de la Borda, fallecido en 1778, se levantó en Santa Prisca (cuya obra había costado entre 1751 y 1758) un túmulo que podría ser similar a los de pirámide escalonada.³⁸

Parece extraño para la mentalidad de la época dedicar al rey un monumento fúnebre similar en tamaño y estructura a los empleados para los particulares. Además, a Taxco, como rica ciudad minera, le correspondería erigir un túmulo costoso, con preferencia de tipo arquitectónico y de considerable al-

³⁷ *Ibidem*, p. 166. Existe la hipótesis de que estos paneles fueran copia de escenas desaparecidas. Aunque es una cuestión abierta por carecer de documentación conocida, pensamos que, al ser estas escenas de tipo religioso, no se entiende bien su uso, ya que si el propio blasón real fue cubierto con alegorías mexicanas, no parece que, en este contexto, se quisieran evocar imágenes relacionadas con el pasado virreinal. En definitiva, podría ser parte de un túmulo de cofradía de ánimas que, al igual que el de la Torre de Esteban Hambrán, no se concibió para ser contemplado en redondo.

³⁸ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *op. cit.*, p. 225. Aunque se ha sugerido que pudiera ser comitente del túmulo real el hijo de José de Borda; Manuel de la Borda y Verdugo, cura eclesiástico de Cuernavaca, no parece viable esta opción, ya que los paneles del posible túmulo de Carlos III son más antiguos que los añadidos en el cuerpo superior.

tura, siguiendo los estilos en boga del momento, el rococó o el más avanzado estilo neoclásico (que no es el caso) que dejaría atrás las piras apiramidadas del barroco, más provincianas y baratas. Lo contrario hubiera sido contraproducente.

Por otra parte, el elaborado programa iconográfico que presentan los paneles implica un nivel intelectual que mal se aviene a la posibilidad de que el túmulo propuesto, exiguo en sus proporciones, proviniera de un ámbito diferente, de menor grandiosidad, como sería el caso de alguna iglesia secundaria. Además, y contrariamente a los restos conocidos, que simulan o se revisten de telas negras con pasamanerías más o menos ricas, los lienzos de Taxco tienen el fondo blanco y, tanto los marcos internos de rocalla como los perimetrales son amarillo ocre, evocando los dorados con los que posiblemente se ensamblaran.

Por todo ello, proponemos una hipótesis alternativa, como es que realmente sean restos de un gran basamento con zócalo de diferentes alturas, sobre el que se erigiría un túmulo mayor, posiblemente de baldaquino, con colgaduras. Un ejemplo de estos grandes zócalos es el túmulo erigido en México a la muerte de Luis I.³⁹ También se emplearon en

³⁹ Véase la descripción de José de Villerías, *Llanto de las estrellas al ocaso del sol anochecido en el oriente. Solemnes exequias, que la augusta memoria del Serenissimo, y Potentissimo Señor Don Luis I. De las Españas*, México, 1725, en Santiago Sebastián López, "Arte Funerario y Astrología: la Pira de Luis I", en *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 2, 1991, pp. 113-126; disponible en [<http://espacoastrologico.org/artefunerario-y-astrologia/>]; consultado el 8 de enero de 2015: "[...] Erigiose toda la máquina sobre un cuadrado plano, que tuvo ciento veinte pies Geométricos de circunferencia, y más de quarenta de diámetro: sobre que se levantaba el zócalo hasta ocho pies de altura, en cuyos angulos imitó tan al vivo la perspectiva quatro pedestales, que rehundiendo ingeniosamente en virtud de los claros y oscuros los espacios intermedios, agradaban más con el engaño que pudieran con la verdad. Subiase al Pavimento descansadamente por dos escaleras de a tres baras de ancho, ocho gradas de derme, y un pie de huella, de las quales una caía a la parte del Coro, y otra a la de el Altar, dejando libres los costados para la Pintura [...] La superficie exterior de este fundamento (quitando los que

los túmulos de Fernando VI, hermano de Carlos III, fallecido en 1759, y María Amalia de Sajonia, que murió al año siguiente, realizados en la Ciudad de Mexico,⁴⁰ o el de la misma reina, levantado en Manila,⁴¹ este último con decoración parecida al de la Torre de Esteban Hambrán, incluyendo las figuras medio descarnadas que asimismo se encuentran en las pinturas de escuela sevillana y virreinal mexicana.

Además, decoración de la pira de Fernando VI coincide con las pinturas de Taxco en presentar fanfarria de banderas y armas, y otras escenas que posiblemente sirvieron de modelo para éstas. Nótese asimismo que aparecen con frecuencia representaciones de las cuatro partes del mundo (Europa, Asia, África, América).

Los paneles funerarios de Taxco y su programa decorativo

Prado Núñez y Barquero Díaz⁴² indican que probablemente los paneles pintados del museo de Taxco, que consideran parte de un túmulo turriforme, habrían sido creados para las exequias de Carlos III, algo que encaja como hipótesis plausible, pero que es necesario argumentar más allá de las cuestiones estilísticas. En cuanto a que este túmulo real sea en efecto turriforme, hemos expresado nuestras dudas

ocupaban las dos entradas) se partió altemadamente en veinte tableros de vara y quarta de ancho, y dos y media de alto, que fingiendo a iguales trechos muy hermosos relieves de Arquitectura, y despejando en la parte superior vistosos requadros, adornados pulidamente de molduras y cartelas, en que se colocaron los hyeroglíficos [...]. El grabado que acompaña muestra con toda claridad un doble zócalo, el primero con paneles de tipo paisajístico similares a los de Taxco y el segundo con los blasones de los reinos de España.

⁴⁰ Véase imágenes en Francisco de la Maza y de la Cuadra, *op. cit.*, pp. 95 y 99, figs. 12 y 13, respectivamente.

⁴¹ Archivo General de Indias (AGI), MP Estampas, 143, 1762.

⁴² Para las referencias de este capítulo, continuamos empleando el trabajo de Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz Barriga, *op. cit.*, pp. 38-63, así como la numeración que dieron a los paneles.

más arriba, al tiempo que proponemos otra posibilidad (figura 6).

Por ello es preciso acometer un estudio más profundo de la iconografía y cotejarla con los nuevos descubrimientos de monumentos funerarios, arriba mencionados, que se localizan principalmente en España y han aportando nuevos datos sobre la arquitectura efímera barroca, sus fuentes iconográficas, su utilización y el entorno social que les dio vida.

Tras proponer las posibilidades estructurales pasamos a analizar, siquiera parcialmente,⁴³ sus aspectos estilísticos y el programa decorativo. Respecto a éste, las escenas paisajísticas con esqueletos representando la muerte “viva”, en actitudes activas, se integran al estilo de los restos de Atienza y Toluca en la tradición de la pintura barroca, mientras que los marcos de rocallas y el fondo de colores claros corresponde a la estética del rococó, que se decanta por las paletas suaves y los dorados, aspecto que nos sitúa preferentemente en la segunda mitad del siglo XVIII, posiblemente en sus últimas décadas.

También el gusto por la representación de trofeos militares “a la fanfarria” se encuadra en esta época, y pueden verse composiciones semejantes en la escultura decorativa de los grandes edificios oficiales de este periodo.

Inicialmente debe aclararse que, en lo relativo a las escenas protagonizadas en Taxco por esqueletos (la “muerte viva”), la interpretación que se les asigna⁴⁴ no es, a nuestro juicio, adecuada, ya que en la retórica visual de los túmulos reales hispánicos las acciones de la muerte no están dirigidas al reino sino al personaje, el rey difunto, frontera sutil, ya que el rey encarna tanto al Estado como a la dinastía.

⁴³ Se excluyen de este estudio algunos aspectos, como la presencia de los animales simbólicos relacionados genéricamente con la monarquía hispánica, especialmente el águila y el león, en el contexto funerario regio. Acerca de ellos, en breve será publicado un artículo complementario.

⁴⁴ Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz Barriga, *op. cit.*, p. 45.



Figura 6. Taxco. Vista general del montaje actual en el museo.

Por tanto, la muerte no destruye los símbolos heráldicos de los reinos representados genéricamente por Castilla (castillo o torre y león), sino que borra el blasón personal del difunto, pues ya no lo necesita, y le advierte que no escapará a su poder, por muy alto que vuele.

Es posible que esta incorrecta interpretación haya sido la causa de su supervivencia, al ver en estas escenas la destrucción de la Corona española, lo que se aviene con las ideas de emancipación.

En cuanto al lenguaje visual, este tipo de representaciones, por macabras y directas, serán sustituidas en proporción creciente, a lo largo del siglo XVIII en la metrópoli o en Nueva España, por imágenes menos crudas, apaciguadoras, como ninfas, la Paz o la Fama llorando, programas astrales, imágenes de las Virtudes, el águila de México doliente, etcétera, elementos que expresan el dolor contenido ante la

ausencia en vez del horror ante la descomposición de la carne.

Sólo en ámbitos populares permanece el gusto de lo macabro, presente en los catafalcos relacionados con las cofradías de ánimas, que aún representan la dureza de los tormentos infernales y los cadáveres en sus ataúdes. En el caso de Taxco se aprecian dos líneas estéticas: la decoración, elegante y clara, a la moda, y las escenas, ya arcaizantes, deudoras aún de la crudeza barroca. Pero hay más: los repintes, consecuencia de al menos una reutilización en la etapa republicana, ocultaron, hasta las recientes restauraciones, el sentido original de las escenas.

Todo ello —a juzgar por la numeración, faltan series completas (del 1 al 6), existiendo tres paneles sin número visible— abre la posibilidad de que existieran más elementos. De ser así es posible únicamente, en el mejor de los casos, una lectura parcial, pero nunca completa.

La *damnatio memoriae*: el escudo real y la imagen de España

Además de la importancia que tienen los paneles de Taxco por su rareza, otra circunstancia viene a convertirlos en un conjunto singular: el hecho de que fueran reutilizados en un contexto nuevo, el México posthispánico, donde se consideró preciso desligarse del pasado eliminando las referencias a la etapa de integración en la Corona española.

El resultado es que, a la lectura iconográfica de este conjunto, ya compleja de por sí, se superpone otra correspondiente a ideas contrapuestas que transforman y ocultan los elementos originales.

Un proceso de eliminación paulatina del pasado virreinal mexicano fue decretado con el mandato republicano de la Constitución de 1824, en cuyo artículo primero se expresaba que: “La nación mexicana es para siempre libre é independiente del go-

bierno español y de cualquiera otra potencia”. Esto se acompañaba de un intento, promulgado “desde arriba”, de borrar todo vestigio de la “dominación española”.

Visto desde fuera, el caso es parecido al de Portugal en su Restauración o separación de la Corona: se marcó un paréntesis, propiciando el retorno a lo que podría denominarse “fase anterior”, en este caso el mundo prehispánico, lo que ofrecía ciertos problemas de encaje, pues estaba muy alejado de la mentalidad europea presente en la mayoría de la población, que seguía teniendo un elevado componente de sangre española. Por otra parte, la religión mayoritaria mexicana continuaba siendo la católica, según se expresaba en la misma Carta Magna, lo que implicaba cierto respeto al arte virreinal novohispano religioso, siempre y cuando no mostrara directamente los símbolos de “la dominación”.

Toribio Esquivel Obregón, en su artículo “Crisis industrial”, publicado en el diario *La Prensa* el 15 de junio de 1892, *Una visión sobre la economía de México en 1891*, cierra su trabajo, muy crítico con la etapa virreinal: “Cuando el reformador quiso volver al pueblo la conciencia de sí mismo y regenerarlo, hubo de borrar hasta el último vestigio de la dominación española, para dejar que el espíritu y el carácter nacional siguieran sus propias y naturales tendencias”.⁴⁵

De ello se deduce que, en opinión de ese autor, el carácter nacional mexicano era opuesto al pasado español, por lo que era preciso borrarlo, incluso si se aplicaba una *damnatio memoriae*⁴⁶ sistemática.

Por supuesto tales designios no se llevaron a cabo en su totalidad, y la historiografía mexicana

⁴⁵ Toribio Esquivel Obregón, *Una visión sobre la economía de México de 1891 a 1945*, Archivo Toribio Esquivel Obregón. recopilación hemerográfica, México, 1977, Universidad Americana, caja 2, exp. 10, p. 30.

⁴⁶ O “condena de la memoria”, castigo romano, reservado a los enemigos del estado, similar al ostracismo griego, que borraba todo vestigio de un suceso o persona, prohibiendo recordarlo.



Figura 7. Panel B-4. El escudo real y el repinte del siglo XIX.

contemporánea viene rescatando su pasado virreinal con criterios de independencia científica, lo que ofrece un panorama mucho más ajustado de su verdadera naturaleza. El caso que estudiamos es, posiblemente, un ejemplo de este cambio de actitud y mentalidad, lo que, unido al valor histórico que ya posee de por sí, se incrementa éste a la luz de esta nueva perspectiva.⁴⁷

Esto se concreta en dos casos: un panel exento con figura de matrona sosteniendo el escudo de España (el de Castilla en su versión simplificada), y un panel (B-4) (figura 7)⁴⁸ con el escudo real entre trofeos que, antes de la retirada parcial de repintes estaba cubierto por el águila con la serpiente y el nopal, ante un fondo de celajes por el que se transparentaba la corona.⁴⁹ Actualmente el repinte, retirado parcialmente, permite entrever lo que había debajo: el escudo real con los cuarteles o divisiones correspondientes a sus reinos principales. Tiene

⁴⁷ En aplicación de lo dispuesto por el Congreso mexicano de 1825 de borrar toda evidencia de los escudos reales en los edificios públicos, el repinte con el águila mexicana ocultaba plenamente el escudo real, no complementándose sino sustituyéndolo, de lo que se deduce que, siendo todavía útiles los paneles decorados para ciertas funciones en la iglesia de Santa Prisca, hubo que adecuarlos a los nuevos tiempos, eliminando las referencias originales.

⁴⁸ Seguimos la numeración propuesta por Prado y Barquero, *op. cit.*

⁴⁹ Véase ilustración en *ibidem*, p. 44.

una cartela en la parte superior con el texto: “*Arma mea non tuli mecum 1.Reg.21&8*”, parte del versículo 8, capítulo 21, del Libro de los Reyes: “(y David dijo á Ahimelech:) ¿No tienes aquí á mano lanza ó espada?, porque no tomé en mi mano (mi espada ni) mis armas, por cuanto el mandamiento del rey era apremiante”.⁵⁰ David, huyendo del rey Samuel, visita al sacerdote Abimelech en el Templo y le solicita comida y un arma, pero allí sólo se encuentra la espada de Goliath, vencido por David, que había sido ofrendada al santuario. Abimelech, considerando que esa arma había sido suya, permite que se la lleve. Quizás este pasaje aluda a que, tras la muerte, cada uno dispone como defensa únicamente lo que ha hecho en la vida, es decir, sus buenas acciones.

Volviendo al escudo, un dato de especial importancia para la correcta datación de todo el conjunto es la interpretación heráldica de este blasón, parcialmente cubierto por el repinte republicano.

Las partes visibles plantean problemas de interpretación no sólo en las anomalías apreciables en ciertos cuarteles, sino también en los esmaltes o colores. En general este escudo, al menos en su parte apreciable guarda, como ya se apuntó más arriba, relación directa con el túmulo de Fernando VI realizado en México⁵¹ descrito por Antonio Moreno, “Lágrimas de la Paz vertidas en las exequias del Señor Don Fernando de Borbón, por excelencia el Justo, VI Monarca de las Españas [...] celebradas en la Augusta Metropolitano templo de esta Imperial Corte de México. Año de 1762”,⁵² ya que los modelos utilizados en el panel B-2 (armas en triunfo o fanfarria) y el panel del escudo, B-4 (escudo), son los mismos.

⁵⁰ Cursivas mías.

⁵¹ VV.AA., *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 284-285, fig. 198.

⁵² Francisco de la Maza y de la Cuadra, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México, UNAM, 1946, pp. 97-99.

Estas no son las únicas coincidencias, ya que los lienzos de Taxco se inspiran también en grabados que reproducen los jeroglíficos que adornaban el túmulo del joven rey, lo que indica de forma fehaciente que fueron realizados con posterioridad.

Por otra parte, el escudo pintado en Taxco se basa en un modelo anterior a la nueva disposición sobre el escudo de España de 1763.

Considerando que en los túmulos el blasón es el propio del rey, se trata pues de un escudo personal, casi con certeza, de Carlos III, aunque existe una anomalía en los cuarteles que representan el reino de Nápoles, cuyas barras se han pintado de azul en vez del rojo preceptivo. Aunque pudiera tratarse de una deficiente interpretación de la heráldica, podría no ser así, aludiendo a una circunstancia biográfica de Carlos III, quien fue rey de Nápoles y Sicilia entre 1734 y 1759, hasta ser llamado a la sucesión en España, por fallecimiento de su padre y hermanos. Es posible entonces que el monarca usara personalmente una modalidad de escudo distinta al empleado como general en los reinos.

En la iglesia de Santiago el Real de Medina del Campo (Valladolid, España), se conserva un escudo de Carlos III en un lienzo pintado en la pared de la epístola del altar mayor con el cuartel de Nápoles en azul y blanco (figura 8).

Como complemento a este escudo, el panel B-2 presenta, encuadrado entre rocallas, un trofeo de armas a la fanfarria, con media armadura frontal con el yelmo empenachado, dos rodelas, cuatro cañones a los costados, cuatro banderas (en las blancas se distingue la Cruz de San Andrés), picas, hachas, lanzas, bolardos, trompetas y dos atabales, todo enmarcado por una banda o filacteria dividida en dos tramos, con el texto: "*Occisus est... et perierunt/ arma bellica. 2. Reg. 1&25 et 27*".

La frase, basada libremente en un fragmento del libro segundo de los Reyes, versículos 25-27, refiere la pregunta retórica que realiza David en su endecha sobre la muerte de Saúl y su hijo en la batalla de Gilboé contra los filisteos.



Figura 8. Escudo de Carlos III. Medina del Campo, España. Iglesia de Santiago el Real.

Se cambia aquí el género, pasando de plural a singular, y eliminando "*robusti*" ("los fuertes"): "*25 quomodo ceciderunt fortes in proelio Jonathan in excelsis tuis occisus est 26 doleo super te frater mi Jonathan decore nimis et amabilis super amorem mulierum 27 quomodo ceciderunt robusti et perierunt arma bellica*" ("¿Cómo cayeron los valientes en la batalla? ¿Cómo fue muerto Jonathan en tus altos? Duélome por ti, mi hermano Jonathan, hermoso sobremanera y amable más que el amor de las mujeres. Como una madre a su hijo único, así te amaba yo. ¿Cómo cayeron los fuertes y perecieron las armas de combate?").

La frase, adaptada a la muerte de un solo sujeto, hace referencia a la desgracia e inestabilidad que provoca en un reino la muerte del rey.



Figura 9. Panel exento con inscripción Europa. Obsérvese el marco de rocallas bajo los repintes.

Otro de los paneles que pueden ayudar a identificar cuál sea el monarca difunto sería el que se exhibe exento, que analizamos guiados por la fotografía publicada por Prado Núñez y Barquero Díaz realizada antes de su restauración (figura 9).⁵³

Extremadamente deteriorado, representa una escena de interior, con suelo enlosado en perspectiva y cortinajes rojos, donde se sienta en alta silla rococó una mujer ataviada con manto real y corona, que sujeta con la mano izquierda el escudo de Castilla con las lises borbónicas, mientras señala a una mesa donde reposa un arca y encima, un libro abierto, repintado sobre la composición original, donde apenas se lee: “[...] amor [...] la constitución / No puede ser [...] <Dios(?)> [...] el que ab<o>/rrese a su Hermano [...]”.⁵⁴ De la boca de la matrona sale una filacteria, asimismo un repinte, con la siguiente letra latina: *Deux nobis haec otia*

⁵³ Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁴ Quizá se refiera a un pasaje de San Juan: “El que aborrece a su hermano está en tinieblas, y en tinieblas anda sin saber adónde va, porque las tinieblas han cegado sus ojos” (1 Jn 2,9-1 l). La alusión a la Constitución dota a estas frases incompletas de un presumible significado político, posiblemente en el contexto emancipatorio. En esta pintura es plausible que existan tres capas de repintes, mientras que la imagen original ha quedado oculta definitivamente tras la reciente restauración, que elimina las transparencias.

*facit*⁵⁵ (“Dios nos ha concedido este descanso”), frase tomada de las *Églogas* de Virgilio (E., I, 6), que solía ponerse en las portadas de las casas de campo. Debajo se transparentan los restos de otra filacteria, con su frase latina prácticamente perdida: “*fere <t>rum > <Flev <i/t> > <omni [...] > <Reg.3&31 [...]*”.

La indicación remite al Libro de los Reyes, que actualmente es el Segundo Libro de Samuel, 3: 31-32, y que corresponde al siguiente pasaje, incompleto quizá por corresponder a media filacteria: “*Porro rex David sequebatur feretrum. Cumque sepelissent Abner in Hebron, levavit rex David vocem suam et flevit super tumulum Abner; flevit autem et omnis populus*”⁵⁶ (“Y el rey David iba caminando detrás del féretro, cuando sepultaron a Abner en Hebrón. El rey prorrumpió en sollozos ante la tumba de Abner, y todo el pueblo se puso a llorar”). Esta referencia a Abner es un recurso frecuente en la oratoria panegírica hispánica del barroco, y puede estar relacionada con el arca (o féretro) sobre el bufete que aparece en la escena.

En la parte inferior derecha se aprecia la palabra “<Eur>opa” en letras mayúsculas, con parecida grafía a la que se encuentra en el panel C-4, rodeada de trazos que podrían ser restos de otras palabras.

Esto parece un repinte, al igual que parte del suelo, las cortinas, la filacteria y el libro abierto so-

⁵⁵ De difícil lectura, se transcribió incorrectamente, quedando sin identificar. Véase Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz, *op. cit.*, p. 39: “*Devi Nobis Hace Ocia Fecit*”.

⁵⁶ 2 Samuel 3, 31-33.31 *Dixit autem David ad Ioab et ad omnem populum, qui erat cum eo: “Scindite vestimenta vestra et accingimini saccis et plangite ante exequias Abner”. Porro rex David sequebatur feretrum. 32 Cumque sepelissent Abner in Hebron, levavit rex David vocem suam et flevit super tumulum Abner; flevit autem et omnis populus. 33 Plangensque rex et lugens Abner ait: “Numquid, ut mori solent insensati, mori debuit Abner?” 31 Luego David dijo a Joab y a todo el pueblo que estaba con él: “Rasguen sus vestiduras, vístanse de luto y láméntense por Abner”. Y el rey David iba caminando detrás del féretro, 32 cuando sepultaron a Abner en Hebrón. El rey prorrumpió en sollozos ante la tumba de Abner, y todo el pueblo se puso a llorar.*

bre el arca. Si se observa atentamente se aprecian, semiocultas, las hojarascas del marco barroco que enmarcan en óvalo apaisado la escena y que se corresponden estéticamente al resto de la serie. El repinte, al igual que el realizado con el escudo, elimina las referencias borbónicas, sustituyéndolas por ideas más acordes con el México de la Independencia.

Es obvio que la mujer es imagen de España, según la iconografía de Covarrubias Orozco,⁵⁷ que la figura como la diosa Atenea portando el escudo castellano, idea que se recoge también en el virreinato, como atestigua el biombo llamado “De las Naciones” del Museo Franz Mayer, en el que se ve una matrona entronizada acompañada de Atenea, muy semejante a la pintura de Taxco, acompañada de una cartela que le identifica como España.⁵⁸ En todo caso es frecuente en la iconografía interna que Europa esté representada por España, en cuyo caso es probable que la escena se completara con un lienzo adicional, simétrico, representando a América, al tiempo que se completaría la filacteria, la mesa o bufete y el arca, ahora cortadas.

Quizás existieran otros paneles con imágenes simbólicas de Asia y África, completando todas las partes del mundo conocido, donde la monarquía hispánica poseía territorios.

En cuanto a la escena superpuesta, aunque no es identificable la frase completa escrita en el libro, asociada a la frase de Virgilio, parece que la figura de la matrona hispánica, con su escudo a la vista, adopta un aire pasivo, como de un pasado ya superado, con referencia a luchas fratricidas.

⁵⁷ Sebastián Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sanchez, 1610, centuria III, p. 212.

⁵⁸ Basado en la serie de grabados, que incluye el que representa a España: “Virtudes y defectos de los pueblos europeos”, de Paul Decker, 1737; véase Marita Martínez del Río de Ledo, “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”, en vv.aa., *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*, México, Museo Nacional del Arte/El Equilibrista, 1994, pp. 133-150 y 144-145.

La muerte destruye el blasón del rey y le persigue hasta los cielos

De menores medidas que la serie B, los paneles de la serie C complementan el sentido. La numeración ficticia propuesta por Prado y Barquero, se basa en los números existentes en algunos paneles, pintados sobre los marcos fingidos de la esquina superior izquierda. Posiblemente se hayan pintado mucho después, para una posible reutilización, ya que dejan sin razón de ser a las elaboradas molduras de trampantojo que delimitan cada escena. Además, por la disposición del escudo real, el orden sería: B-1, imagen principal (castillo) (figura 10); B-2, imagen secundaria (león) (figura 11); C-3, escudete (escudo de menor tamaño, colocado en el centro del mayor, con las flores de lis borbónicas) (figuras 13 y 14), y al exterior, rodeando, el collar de Toisón con una posible referencia a la Orden del Espíritu Santo en la cruz añadida al vellocino o carnero (C-1) (figuras 17 y 18).

Así ordenados constituyen una secuencia en la que la muerte, representada por un esqueleto, destruye los blasones básicos del rey: el escudo de Castilla, que representa a España (castillo y león, contracuartertelados) surmontado por el escudete con las lises, impuesto por el cambio de dinastía, y el collar de Toisón como principal insignia de la Casa Real española (figura 17). El panel C-2 (figura 19) muestra el águila dinástica portando la corona, a la que la muerte amenaza.

Iniciando la acción, la primera escena (B-1) representa a la muerte, con un sudario negro, que hace palanca con su guadaña para derribar una torre, en un lúgubre paisaje en el que se esparcen restos de sillares (figura 10).

La banda o filacteria dice: “*Ululate [...] quia devastata est fortitudo vestra, Ysaías 25 & 14, l'*”, elipsis de la frase completa: “*Ululate (naves maris), quia devastata est fortitudo vestra*”, lo que se traduce: “*Gemid (naves de Tharsis), porque ha sido devastada vuestra fortaleza*”.



Figura 10. Panel B-1. La Muerte derriba la torre.

Este pasaje de Isaías es conocido sobre todo por su mención de Tarsis, en el extremo del Mediterráneo, desde lo antiguo identificada con la Península Ibérica⁵⁹ y el reino de Tartessos, recurso que también se utiliza en la oratoria fúnebre española.⁶⁰

La torre o castillo es la figura heráldica del jefe o cuartel principal del escudo de Castilla/España, seguida por el león rampante (de pie).

Como curiosidad indicaremos que la imagen de la muerte derribando una torre, aunque en diferente contexto, aparece en un grabado del libro de Joaquín Bolaños, "La portentosa vida de la muerte", editado en México y fechado en 1792, que consiste en una biografía ficticia, moralizante, de la Parca como si de un personaje vivo se tratara, incluyendo su propia muerte, en la línea tradicional de la "muerte-viva" que se ha comentado más arriba.⁶¹

⁵⁹ Véase [<http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/4327/tarsis/>]; consultado el 23 de octubre de 2015.

⁶⁰ Como ejemplo tardío, en la oración fúnebre de las honras del héroe Gravina, el paralelismo entre las naves de Tharsis y España: *Oración fúnebre, que en las solemnes exequias del exc.mo. Sr. D. Federico Gravina. [...] celebradas [...] en la Iglesia de R.R.P.P. Carmelitas Descalzos de la ciudad de Cádiz a XXIX. de mayo de MCDXXXVI, dixo el doctor Don Josef Ruíz y Roman [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1806. En la p. 38 se utiliza la misma frase.

⁶¹ Blanca López de Mariscal, *Fray Joaquín Bolaños. La portentosa vida de la muerte*, México, El Colegio de México, 1992, cap. XXIII, p. 205 de la ed. original.

En el panel B-3 un marco de rocallas muestra un paisaje con fondo montañoso y cielo claro. En el primer plano, la muerte, con arco y flecha en las manos, contempla como cae un león herido por sus saetas (figura 12).

En el cielo, flota una filacteria con el mote: "*Percusit leonem::in diebus nivis. 2. Reg. 23&. 20*", que corresponde al libro segundo de los Reyes (2 Samuel: 23), episodio en el que Bananías, secretario y consejero de David y hombre de fuerza desmesurada, mata un león en un día nevado.⁶² Quizás el pasaje fue elegido por esta precisión. La muerte es el héroe Bananias, que caza al fiero león, imagen de España y también de su soberano,⁶³ "un día nevado", es decir, un día de invierno.

Como es usual entre las series de jeroglíficos que se dedican a las exequias reales, varias aluden a circunstancias personales del finado.

En este caso, un día de nieves, referido al invierno, resulta acorde con la fecha de fallecimiento de Carlos III, quien murió el 14 de diciembre de 1788, por lo que es otro argumento más para afianzar la hipótesis de que el conjunto de paneles pintados procediera de un túmulo erigido en su memoria.

Volviendo a la escena del panel, la representación de la muerte como arquera, contrapuesta a la

⁶² *Et Banaías filius Ioiada viri fortissimi magnorum operum de Capsehel ipse percussit duos leones Moab et ipse descendit et percussit leonem in media cisterna diebus nivis* ("Después, Benaia hijo de Joiada, hijo de un varón esforzado, grande en hechos, de Cabse-el. Este hirió dos leones de Moab: y él mismo descendió, e hirió un león en medio de un foso en el tiempo de la nieve").

⁶³ El león es uno de los símbolos más representativos de la monarquía hispánica, utilizado en gran cantidad de exequias como las de Felipe IV, María Luisa de Orleans, Carlos II, Felipe V, María Amalia de Sajonia (en esta ocasión convertido en símbolo astral), etcétera. Sobre este tema recurrente ver dos de los estudios realizados en las últimas décadas del siglo xx. Sobre el león y su significado en el entorno regio: Steven N. Orso, *op. cit.*, 1989, pp. 82-83; véase Letizia Arbeteta Mira, "Cordero y León, Carlos II en el salón de los Espejos", *Reales Sitios*, 1993, 30 (118), pp. 33-40. Respecto a esta figura y algunos de sus significados en un contexto global, véase Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 127-143 y 160-162.



Figura 11. Panel B-2. Detalle y grabado de las Honras de Felipe VI en México.



Figura 12. Panel B-3. Muerte con arco y flecha en las manos mata a un león.

figura del amor, también arquero, es frecuente en la simbología funeraria cristiana, tema recurrente, vigente desde la Edad Media en toda Europa, con ejemplos innumerables en casi todos los países.

Asunto gran fortuna crítica, ha sido objeto de numerosos estudios parciales y sistematizaciones, alguna referida al ámbito hispánico.⁶⁴

En el contexto de la oratoria fúnebre regia, esta imagen fue empleada asiduamente, como es el caso de las exequias de María Luisa de Orléans, primera mujer de Carlos II, fallecida en 1689. Y respecto al mundo novohispano pudo verse en ocasiones como las exequias de Carlos V, donde ya se presentó la Muerte como arquera. Su imagen, durante siglos corona, alternando el arco con la guadaña, diversos túmulos idianos. Aparece también junto al lecho del agonizante Carlos II en los jeroglíficos de sus exequias, escena repetida innumerables veces, como la del políptico-*vanitas* del museo de Tepozotlán y que volvemos a encontrar en un grabado de Antonio Moreno⁶⁵ visualmente semejante al que nos

⁶⁴ Véase Víctor Mínguez Cornelles, "La muerte arquera cruza el Atlántico", *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 2012, vol. 24, pp. 149-170.

⁶⁵ De un conjunto de grabados que ilustran la obra de autor desconocido: *Lagrymas de la Paz, vertidas en las Exequias del Señor D. Fernando de Borbon por excelencia el Justo Monarca, de los que con*

ocupa,⁶⁶ que reproduce uno de los 43 jeroglíficos⁶⁷ que decoraban el zócalo y pedestales de la pira de Fernando VI,alzada en la catedral de México el año 1762 .

Aquí el parecido no se limita a la postura del esqueleto, tan similar al pintado en Taxco que evidencia ser su fuente de inspiración; también está el león, en este caso abrazado a un olivo, árbol de la paz, que representa al rey difunto.

Superponiendo el grabado a una reproducción de similar tamaño del panel pintado, verificamos que ha sido prácticamente calcada la figura del esqueleto: la imagen es exactamente la misma, a excepción del arco, que en el grabado es corto y en la pintura más largo, mientras que las costillas, el coxis, la columna vertebral, los omóplatos, las cuen-

tan esclarecido nombre ilustraron la Monarchia Española, México, Imprenta del Real Colegio de San Ildefonso, 1762.

⁶⁶ Véase imagen y breve comentario en Víctor Mínguez Cornelles, "La muerte...", *op. cit.*, p. 165. Curiosamente el autor, que en la p.166 describe el "túmulo" de Taxco, al mencionar la escena de la muerte asaeteando al león, no parece advertir la filiación de ésta con el grabado, pese a que publica su imagen prácticamente al lado; véase la n. 65.

⁶⁷ Noticias en Francisco de la Maza y de la Cuadra, *Las piras...*, *op. cit.*, 1946, pp. 97-99. Una aproximación iconográfica en Santiago Sebastián, "Los jeroglíficos del catafalco mexicano de Fernando VI", en *Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. I, México, pp. 231-236.



Figura 13. Panel C-3. La muerte pisando las flores de lis y señalando la azucena marchita.

cas orbitales y otros detalles del peculiar esqueleto son los mismos. Además, son iguales el marco de rocallas e incluso el remate del cortinaje que cuelga en la parte superior izquierda.

Pero aunque las imágenes son similares, la intencionalidad difiere, lo que demuestra que el grabado se ha utilizado únicamente como apoyo compositivo de la escena, pero no en lo conceptual, aunque también se encuentran un león, la muerte con el arco y el árbol/olivo, que en Taxco no tiene papel alguno.

El emblema grabado tiene un epigrama distinto (lo que refuerza la idea de que se utilizó para ser aplicado a una circunstancia distinta) y el león del grabado es rampante, con las patas apoyadas en el árbol, mientras que el de Taxco parece derrumbarse, aunque tras un atento examen observamos que sus patas traseras, de postura un tanto incoherente, están tomadas asimismo del grabado y, para completar la figura, el anónimo pintor resuelve el tema con claro desconocimiento de su anatomía, pues debe presentarlo en una posición diferente, para la que no dispone de referencias plásticas.

Todo ello demuestra que el grabado es fuente directa del panel pintado. Podría pensarse que los paneles proceden de un túmulo de Fernando VI con variantes locales, pero las frases latinas apuntan a



Figura 14. Panel C-3. Detalle de las cuatro flores de lis.

un programa muy diferente, original en el campo de las exequias reales y ciertamente complejo, por lo que creemos como más probable que se copiara directamente el grabado publicado en el libro de honras, adaptándolo a la nueva escena deseada. Esto sirve para establecer una fecha de 1762 hacia adelante.

Además, puesto que el escudo es utilizado en los primeros años del reinado de Carlos III como rey de España, y que aparecen trofeos militares y el Toisón exclusivo de los varones, está claro que los paneles están dedicados a un difunto masculino que ha de ser, necesariamente, Carlos III, lo que confirma las hipótesis precedentes.⁶⁸

Siguiendo con la secuencia, el panel C-3 representa un paisaje cenital en cuyo primer plano se aprecia la figura de la muerte con manto negro, apoyada en la guadaña; bajo su pie apresa una flor de lis. Hay otras tres esparcidas sobre el suelo. Señala a una mata seca de azucenas. Una cartela dice: "Ex

⁶⁸ Hemos evaluado asimismo la posibilidad de que el túmulo estuviera dedicado a Carlos IV, pero ni su escudo ni la fecha y lugar de su muerte, 1819, en Nápoles, aconsejan valorar esta posibilidad, ocho años después del Grito de Dolores. No obstante, murió en enero y exilado, reinando en España su hijo Fernando VIII. Anteriormente, Carlos IV había abdicado en favor de Napoleón, hecho que fue origen de la Guerra de la Independencia española.



Figura 15. Cadena de hierro con lises doradas. Museo de Arte Virreinal. Taxco.

siccatum ect [sic] foenum, et cecidit flos. Ysai 4<0> &7'. La cita proviene de Isaías, en el contexto de un pasaje penitencial expresado en el capítulo 40 y los versículos 6-8: "Omnis caro fenum, et omnis gloria eius quasi flos agri; 7 exsiccatum est fenum, et cecidit flos, quia spiritus Domini sufflavit in eo. Vere fenum est populus. 8 Exsiccatum est fenum, et cecidit flos; verbum autem Dei nostri manet in aeternum" ("Toda carne es como la hierba y todo su esplendor como flor del campo. *La flor se marchita, se seca la hierba*, en cuanto le dé el viento del Señor, pues ciertamente hierba es el pueblo. La hierba se seca, la flor se marchita, mas la palabra de nuestro Dios permanecerá eternamente") (figura 13).⁶⁹

⁶⁹ Cursivas mías.



Figura 16. Cadena con eslabones flordelisados. Detalle.

El fragmento en cursivas se ha extrapolado de forma que alude, apoyado por la imagen, a la azucena o flor de lis, figura heráldica que aparece en el escudo de los Borbones, repetida tres veces y sobre campo de azur (azul), blasón importado por la rama borbónica española.



Figura 17. La Muerte rompe el collar del Toisón.

En el contexto de que “toda carne es hierba” entendemos que, de nuevo, se trata de una alusión al monarca como persona y no como encarnación del Estado, precisamente porque el escudo real tiene sólo tres flores de lis y aquí hay cuatro, una más que probablemente representa al difunto. Así, el pueblo es hierba, y el rey también. La misma anomalía heráldica la encontramos en la cadena, ya mencionada, que se conserva en el museo, quizás utilizada para sostener un baldaquino textil (figuras 15 y 16).

A continuación, en el panel C-1, vemos en otro paisaje boscoso a la Muerte que, con la capucha de su manto echada sobre el cráneo, remata su tarea, separando los eslabones de un collar, el del Toisón de oro. En el suelo aparecen esparcidas las piezas y entrepiezas que lo componen, además del colgante que representa el vellocino o “tusón”, insignia de la Orden,⁷⁰ y que los miembros de ésta tenían obligación de llevar sobre sí en todo momento.

La presencia de una cruz, no habitual en los collares de la Orden, sugiere el empleo doble de

⁷⁰ Respecto al Toisón, véase Letizia Arbeteta, *op. cit.*, 1998, y Víctor Mínguez, “El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”; Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza (coords.), *Emblemática trascendente, hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 11-38; Letizia Arbeteta Mira, “Las joyas Reales de la Monarquía Hispánica: una aproximación iconográfica”, *Aurea quersoneso: Estudios sobre la plata iberoamericana, siglos XVI-XIX*, México, Conaculta/IHAH, 2014, p. 379.



Figura 18. Panel C-1. Detalle del Toisón.

las insignias, tanto del Toisón como la cruz correspondiente a la Orden francesa del Espíritu Santo.

La filacteria dice: “*Et tulit catenam de collo:: et con <fre >git eam. Jeremias. 28. & 10*”. El texto mencionado, en la versión vulgata, completa la frase, cambiando la palabra “cadena” por “yugo”: Jer. 28,10 *Et tulit Hananias propheta iugum de collo Ieremiae prophetae et confregit illud* (“El profeta Ananías tomó el yugo que estaba sobre el cuello de Jeremías y lo quebró”). Este pasaje hace referencia al yugo de madera simbólico que llevaba Jeremías y que rompió el profeta Ananías, anunciando que los pueblos —entre ellos el judío— se liberarían pronto del yugo de Nabucodonosor, rey de Babilonia. Sin embargo, Dios habla a Jeremías y le ordena decir a Ananías que por el yugo que rompió pondrá otro de hierro, sometiendo todos los pueblos, hasta las propias bestias, al poder de Nabucodonosor, y que por tanto Ananías era un falso profeta y debía morir en ese año, lo que sucedió en el mes de septiembre.

En una primera lectura es obvio que la Muerte asume el papel de Ananías, rompiendo los eslabones del collar del Toisón, símbolo del yugo de madera, según se indica. En el pasaje bíblico, al romperlo Dios lo sustituye por uno de hierro. Así, en lugar de quebrar el poder del rey, lo hace más fuerte. Y

Ananías (la Muerte), por su falta, ha de perecer en breve.

El Toisón es la joya identificatoria de los monarcas hispánicos, no la corona, por lo que la referencia a un personaje real difunto, varón (recordemos que las mujeres no podían pertenecer a la Orden) está clara.

Quizás este peculiar pasaje pueda leerse también en clave política, refiriéndose a la monarquía española (representada aquí por el poderoso rey de Babilonia, en el sentido de imperio muy poderoso), que sufrió diversos levantamientos internos o bien a acechanzas enemigas. Éstos, en lugar de mermarla, la habrían vuelto más fuerte.

En lo exterior, y ciñéndose al reinado de Carlos III, podría referirse al Tratado de París, firmado en 1763 poniendo fin a la guerra de entre Inglaterra y los nacientes Estados Unidos de América, por el que España recuperó Menorca, Florida y la costa de Honduras.

El siguiente y último panel de la serie, colocado en orden, sería el C-2 (figura 19), que se representa de nuevo en un paraje boscoso, desértico y crepuscular. En el cielo, donde aparecen unas estrellas y entre un rompimiento de nubes, asciende un águila, con una corona en el pico. La muerte aparece corriendo, alzando el brazo izquierdo a modo de advertencia mientras en su diestra lleva un reloj de arena alado en el que ha caído toda la arena, imagen del tiempo agotado. Una larga filacteria, que cruza toda la composición, dice: “*Si exaltatus fueris, ut Aquila, et si inter sidera posueris nidum tuum: inde detraham te. Abd.1*”, lo que corresponde a Abdías.1,4: “*Si exaltatus fueris ut aquila et si inter sidera posueris nidum tuum, inde detraham te, dicit Dominus*” (“Aunque te alces como el águila, aunque coloques tu nido entre las estrellas, de allí te precipitaré, dice el Señor”).

El sentido de este jeroglífico se inscribe en una de las más usadas imágenes en el entorno funerario: “*Venit hora*” (“Llegó la hora”), el momento



Figura 19. Panel C-2. Vista general. Grabado de las Honras de Felipe IV, Monasterio de la Encarnación, Madrid.

mismo de la muerte. Aquí, la Parca exige al águila que baje desde las alturas, pues todo es inútil, ya que, por muy lejos que vaya, le alcanzará. En la *Descripcion de las honras...* de Pedro Rodríguez de Monforte, obra ya mencionada que es uno de los libros con ilustraciones de jeroglíficos más difundido en el ámbito hispánico, aparece uno de ellos bajo el lema “*Venit hora*”, con el reloj alado y una

calavera coronada debajo, que representa al rey, idea que se repite, antes y después, en numerosas ocasiones.⁷¹

Aquí la iconografía se basa en el águila, figura heráldica vinculada a los Trastámara castellanos y después a los Austrias hispanos, en su doble significado: ave imperial e imagen de Júpiter, el rey de los dioses grecorromanos. Es incorporada asimismo por la dinastía Borbón española, ya que, en definitiva, su derecho a la sucesión proviene del parentesco con los Habsburgos. La idea es sutil: el rey, representado por la corona, puede vivir gracias a la sucesión dinástica, pero la muerte le reclama, utilizando las mismas palabras que Dios, por lo que se entiende que actúa en su lugar, exigiendo al vivo, sea quien sea, que se someta a su poder.

La Muerte vencida

El espectador de esta teatralización barroca, que ha contemplado los jeroglíficos hasta llegar a este punto, siente que le abruma el poder de la muerte: nadie escapa, es implacable hasta con los más poderosos.

Sin embargo no es ese el mensaje final que se desea transmitir: la muerte es poderosa, sí, pero lo es más la fe de Jesucristo, que garantiza triunfar sobre tan inmenso poder.

Por ello cuando se representan escenas como éstas, en las que la muerte avanza, imparable, arrasando todo, a diferencia de la Edad Media (recuérdense pinturas como *El triunfo de la Muerte*, de Brueghel), en lugar de dejar al espectador preso de angustia y aterrorizado, se le propone una esperanza. El poder de la muerte tiene también dos límites:

⁷¹ Acerca del águila y este mote, véase José Javier Azanza López, "Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V", en Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza (coords.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2001, pp. 40, 52-53.



Figura 20. Panel C-4. Vista general.

1) individual, pues cuando muere el sujeto ya no lo puede volver a matar, sino que depende del Juicio Divino para decidir su vida o su muerte eterna, y 2) universal, el futuro Juicio Final que llegará con el fin de los tiempos, cuando los muertos resuciten y quede la muerte sin papel alguno. En definitiva, volvemos a la vieja idea de que "la muerte también muere".

Así se aprecia en la escena del panel C-4, que transcurre en un paisaje similar a los anteriores, aunque algo más despejado. En la parte superior izquierda, un hermoso ángel ataviado de ropajes dorados y rojos flota sobre una nube tocando un clarín.⁷² Al otro extremo se sienta la muerte sobre el tocón de un gran árbol talado, apoyando su mano en la cabeza, las piernas cruzadas, en postura meditativa o de cansancio.

En el suelo están esparcidas sus armas: la hoz, el arco con su flecha, las otras flechas en su carcaj. En el cielo flota una cartela con la frase: "Ubi est, mors, victoria tua? Corinth. 15&55" ("¿Dónde está, muerte, tu victoria?") (figura 20).

La cita remite a la primera Carta a los Corintios, c. 15, versículo 55, que completo dice: "¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está tu agui-

⁷² A diferencia de la trompeta, el clarín no tiene válvulas.

jón?”. El versículo anterior alude a la resurrección, momento en que la Muerte perderá todo su poder, aclarándose después: 54: “Cuando lo que es corruptible se revista de la incorruptibilidad y lo que es mortal se revista de la inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra de la Escritura: La muerte ha sido vencida”.

Uno de los jeroglíficos pintados para las exequias de Carlos III en Pamplona (reutilizado para otras exequias mediante el sencillo procedimiento de tapar las referencias al difunto y sustituirlas por otra, en este caso “Isabel”, refiriéndose quizás a su nieta María Isabel, fallecida en 1848) utiliza la misma frase, coincidencia que ya señala Javier Azanza.⁷³

Se acompaña de una imagen que coincide con el sentido de las existentes en Taxco: la personificación del rey como una flor de lis, unida a la tierra por un tallo que corta con una guadaña la Muerte, representada en un esqueleto vivaz, idea que aclara en soneto que le acompaña, escrito en romance:

Soneto / De las iras de Dios ministro triste, /avorto de la envidia i el pecado./ A cvio agudo azero azicalado, /nadie en el vniverso se resiste:/ Aunque con (Carlos) isabel tv furia embiste, / i executas en (el)la el golpe airado,/ la parte principal, que le ha informado./ sobre tronos de luz excelsa asiste; /volando sobre el sol i las estrellas/ a la rejión celeste haze partida, / i golfos surca ia de inmensa gloria./ Pvues si con tu rigor sv dicha sellas, /dandole por cadvca Eterna vida: /¿Dónde está dura Mverte tv victoria?

⁷³ Javier Azanza López, “Oración fúnebre, emblemática y jeroglíficos en las exequias reales: palabra e imagen al servicio de la exaltación regia”, en Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, p. 183, fig. 6. Este autor, en un trabajo anterior, ya había advertido la coincidencia entre la lis y el jeroglífico C-3 de Taxco; véase José Javier Azanza López y José Luis Molins Mugueta, *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna. Ceremonial funerario, arte efímero y emblemático*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005, pp. 246-247.

Sin embargo nadie parece haber reparado en el tocón donde se sienta la muerte, correspondiente a un árbol de gran porte, probablemente secular, lo que puede simbolizar las propias obras de la muerte, que ha sido desarraigada del mundo tras haber finalizado su trabajo.

En el jeroglífico que nos ocupa, tangente al marco superior, se aprecia un texto que podría ser un repinte, pues su grafía se parece a la inscripción “Europa” que aparece en el panel exento con figura de matrona. Dice: “*Magnas id fama per urbes*”. Pertenece a *La Eneida*, de Publio Virgilio Marón: “*Ex templo Libiae, magnas id fama per urbes. /_Fama, malum qua non aliud velocius ullun [...]*”, que Baltasar de Vitoria traduce como: “Por los Lugares todos, y Ciudades/ de Lybia vuela la ligera Fama./ La Fama un Mal, un monstruo, que en presteza/Ninguno otro le excede, ni le llega [...]”.⁷⁴

Es posible que se refiera a algún difunto o conmemoración, ya en época republicana, para los que, a tenor de los repintes del lienzo exento, se reutilizaron estas pinturas, ocultando algunos elementos y cambiándolos por otros, como estas alusiones clásicas, que le dotarían de un nuevo sentido, más profano.

¿Fénix que resucita o canto del cisne?

En el almacén o bodega de la iglesia de Santa Prisca, además de estas pinturas y otro conjunto de carácter marcadamente popular, aunque asimismo interesante, se encontraron diversos objetos, como candeleros, recipientes para aguas de color y un largo etcétera que alcanzaba las 800 piezas, entre ellas la imagen de un ave, tallada en madera, que se estimó correspondía a los restos de túmulos, como posible remate de uno de éstos, posiblemente el “de los

⁷⁴ Baltasar de Vitoria (OFM), *Segunda parte del Theatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, imprenta de Juan de Ariztia, 1738, pp. 482-483.



Figura 21. Cisne. Madera policromada.

esqueletos” que ya hemos comentado y que, en el montaje actual, se ha colocado en su cima.

Reiteradamente identificada por la crítica como “Ave Fénix”, se ha venido citando por ser imagen de la Resurrección. Los fénix, según los describe Plinio en su *Historia natural*, en Arabia son aves grandes, parecidas al águila, con plumaje color púrpura, un

collar de plumas doradas y cola azul,⁷⁵ cuando envejecen, se autoinmolan en las llamas y vuelven a renacer, por lo que son asociados frecuentemente al mundo funerario. El problema es que la imagen en cuestión es blanca, tiene el cuello largo y carece del pico de águila propio de los fénix.

Se trata, en realidad, de un cisne, y como tal también posee una importante tradición relacionada con la muerte, avalada por tradición muy antigua, que ya recogía Eliano, citando las palabras de Platón: “[...] Nuestros antepasados creían que después de cantar la canción llamada ‘del cisne’ moría” (figura 21).

Su origen más cercano, a partir del Renacimiento, podría remontarse a los jeroglíficos de Horapolo (su edición príncipe es de 1505), concretamente el que viene señalado como: “III-Viejo que cultiva la música: “Como representan ‘viejo que cultiva la música’ [...] pintan un cisne, pues este entona su canto mas dulce cuando envejece”. Recogiendo esta analogía del cisne con el hombre, el autor interpreta que éste canta mejor al envejecer, cerca ya de la muerte.

En el entorno funerario cristiano la imagen cobra un significado adicional, mucho más rico, ya que representa al alma pura, despojada de los pecados mediante la confesión, que se prepara a enfrentarse con la muerte, lanzando una especie de cántico de gloria como el de los primeros mártires.⁷⁶

Esta antigua imagen platónica de la “confiada aceptación” del morir, quizás explique su inclusión en los programas iconográficos del barroco, pues Horapolo comenta:

[...] el cisne tiene sobre los hombres ciertas ventajas, pues sabe cuándo le llega el término de su vida, y sin

⁷⁵ Véase “El mito del Ave Fénix”, en Plinio, *Historia natural*, Barcelona, A. Anglada Aufruns, Bosch, 1983, p. 139.

⁷⁶ Véase los distintos significados simbólicos de la figura en el apartado “El cisne”, en Filippo Picinelli, *op. cit.*, pp. 275-290.

embargo, sobrelleva con buen ánimo la cercanía de la muerte, ya que ha recibido de la Naturaleza el más bello don: tiene fe en que en la muerte no hay nada de triste y doloroso. Los hombres sienten miedo de lo que ignoran y consideran a la muerte como el mayor de los males. En cambio, tan grande es el buen ánimo del cisne, que hasta el momento final de su vida canta y rompe en un canto fúnebre, que es, por así decirlo, un homenaje a sí mismo [...].⁷⁷

La emblemática hispánica ha tratado asimismo este asunto en clave cristiana. Por ejemplo, una versión de este asunto fue empleada por Hernando de Soto en su *Emblemas moralizadas*, publicada en 1599, a la muerte del marqués de Tarifa, presentando a los cisnes como imagen de la buena muerte.⁷⁸ Para el tema que nos ocupa resulta muy interesante la relación entre fénix y cisne que establecen Hernández y Jerónimo de Huerta en su traducción de la *Historia Natural* de Plinio, publicada en 1627.⁷⁹

⁷⁷ Las referencias a Eliano, Platón, Horapolo y Huerta, entre otros, en Horapolo, *Hieroglyphica*, Jesús María González de Zárate (ed.), Madrid, Akal, 1991, pp. 337-339.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 338; véase imagen y comentario completo en Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, ed. e introd. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, emblema III, cap. VII, pp. 19v-21.

⁷⁹ Jesús María González de Zárate, *op. cit.*, p. 338: Plinio, *Hist. Nat.*, X, XXIII, “[...] que lo que fabularon muchos de su canto [...], el cual afirman ser en extremo suave y sonoro, aunque lúgubre y triste: unos dicen que le entonan y levantan cerca de su muerte, apartados en soledad, agradecidos y alegres de ver que se llegue su partida para ir a gozar de los dioses, de quien eran criados y siervos, como dijo Sócrates en el Fedón de Platón, y por esta causa los Indios y Egipcios tenían a estas aves, como a la Fénix, por sabias. Otros dicen que cantan en cualquier tristeza y congoja, haciendo muestra del ánimo con que vencen el dolor y penas, mucho mejor que los hombres. Otros dicen que viendo la luz del alba antes de salir el sol, por que estando el aire quieto y sereno se oiga más fácil su voz. También afirman otros que cantan a las riberas del mar, sino lo contradicen las tempestades y borrascas, y otros que tan solamente cuando sopla el viento céfiro [...] De aquí salio el proverbio de los antiguos griegos ‘Cygnea cantio’; y queriendo los egipcios significar a un viejo músico, pintaban a un cisne, el cual como cantor fue dedi-

En el entorno funerario regio de los monarcas hispanos, ampliamos el texto de Famiano Strada, arriba citado, sobre el emperador Carlos V, quien es comparado con un cisne:

[...] El emperador Carlos V fue también un cisne que predijo para sí mismo la muerte, porque pensaba que así debían ordenarse nuestras cosas, como si se tratara de una marcha qué terminara nuestra vida; según refiere Famiano Strada, vistiendo toda la servidumbre de luto, cantando los monjes responsos en fúnebre ceremonia, asistió a su propio funeral [...] Este ensayo le resultó favorable, porque, al día siguiente [de] estas exequias simulada[s], fue presa de la fiebre, se fue consumiendo poco a poco y murió con harto sentimiento de piedad y devoción. [...].⁸⁰

En 1665, al morir el rey Felipe IV, en las honras que se hacen en la Corte, uno de los jeroglíficos recoge la tradición del canto del cisne, que, agonizando sobre la orilla del mar, aparece junto a un arpa, mientras que otro nada entre las aguas. Conocemos la escena por el grabado que realizara Pedro de Villafraña para la edición de Rodríguez de Monforte, ya mencionada.

El epigrama que le acompaña hace hablar al cisne, imagen del difunto, en este caso el rey: “En el morir considero \Nn goço tan superior, \Que afecto cantar mejor \En albricias de que muero”.

Estos ejemplos, extraídos entre las muchas referencias literarias, bastan para demostrar la pertinencia de un cisne entre los restos del catafalco real de Taxco, pues le dota de un sentido final: es el alma del difunto que, cantando un himno de gloria, se eleva a los cielos.

cado a Mercurio, aunque otros dedicaron a Apolo, no solamente por ser ave cantora, sino por la blancura de su cuerpo, que significa luz del día, como la negrura del cuervo, la oscuridad de la noche [...].”

⁸⁰ Filippo Picinelli, *op. cit.*, p. 285.

Conclusiones

Aunque la temática de las solemnidades funerarias del barroco en el ámbito hispánico es tema que ha sido objeto de numerosos estudios, hemos propuesto un cambio de enfoque, basado en el análisis y comparación de los escasos restos materiales que han sobrevivido hasta nuestros días, algunos pertenecientes a grandes máquinas fúnebres.

Los túmulos novohispanos, puestos en relación con restos similares en España, como el catafalco de la Torre de Esteban Hambrán, el de Atienza y algunos otros materiales publicados o no, ofrecen, en su calidad de objetos físicos, una demostración palpable de sus usos y transformaciones, imposibles de apreciar más allá de la documentación disponible si ésta no se apoya en vestigios. Esto permite avanzar en la comprensión real del papel de estas obras efímeras, verdaderos testimonios materiales de la Historia, en sus respectivos entornos sociales y, aunque mucho se ha escrito, todavía queda mucho por decir.

En cuanto a los lienzos existentes en Taxco, si bien son numerosos los autores que señalan coincidencias con otras representaciones funerarias regias, entendemos que faltaba una primera aproximación global, ordenando las secuencias, definiendo lo que falta y separando lo que no corresponde al conjunto. Por ello, a la vista de lo que se expone en el museo, concluimos que posiblemente su montaje originario no sería una pirámide, sino el zócalo o base de un túmulo mucho más alto, tal vez en forma de baldaquino, como sugieren las peculiares cadenas que se conservan conjuntamente, así como el panel “sobrante” que se encuentra expuesto sobre pared y que, a nuestro juicio, pertenece al mismo conjunto. Las dimensiones del túmulo original, hoy sumamente exiguas, estarían más acordes con la magnificencia de la iglesia y la importancia del difunto.

Respecto a su programa iconográfico, el examen físico de las pinturas ha permitido observar que la numeración no corresponde a la disposición originaria de los lienzos, faltando en varios de ellos lo que indica una reutilización. Determinadas frases simbólicas son asimismo repintes que transforman dos escenas (en las que aparecen imágenes de la monarquía hispánica) cambiando su sentido inicial, lo que puede deberse al rechazo del pasado hispánico que tuvo lugar en el México del siglo XIX.

Aun siendo incompleta, hemos realizado una lectura ordenada de la acción representada, sus fuentes teóricas y gráficas, así como sus paralelos en la retórica funeraria regia. Por ello, se han aportado nuevos datos sobre su uso originario, puesta en escena e iconografía, avanzando la sistematización efectuada por Prado y Barquero.

Puede concluirse, en definitiva, que el tiempo y los avatares históricos han ido alterando el aspecto de este conjunto y su simbolismo. En cuanto al ave complementaria —en realidad un cisne y no un fénix, como reiteradamente se ha afirmado— abunda en la hipótesis, ya resuelta con el examen del escudo y otras circunstancias, de que estamos ante los restos de un túmulo provincial reaprovechado,⁸¹ que fue creado en origen con ocasión de las exequias de un personaje real, probablemente Carlos III.

⁸¹ En la época estudiada, el influjo de las cofradías de ánimas en la cultura popular simplifica las imágenes luctuosas del poder, reservando únicamente los emblemas más usuales, de fácil reconocimiento, tales como figuras heráldicas, blasonario y demás. Aunque corrientes de opinión recientes creen advertir la presencia de cierta visión crítica desde la ilustración, esto debería ser demostrado fehacientemente, ya que el respeto a la figura regia seguía vigente en todos los reinos de España y, si acaso, los túmulos reales tendían a ser más contenidos y serios, plenamente ortodoxos desde el punto de vista religioso y muy estudiados desde la perspectiva de la propaganda política.

Análisis estilístico e iconográfico de la portada del templo de San Nicolás Tolentino en Actopan, Hidalgo

Las portadas son los elementos más llamativos de los conjuntos conventuales del siglo xvi; poseen una infinidad de elementos simbólicos elaborados con una finalidad didáctica, cuya interpretación y significado se ha ido perdiendo a través de los años. En este artículo procuramos hacer una relación de los componentes arquitectónicos y estilísticos, así como de la carga simbólica que éstos poseen, todo esto reunido en la portada del templo agustino de Actopan, la cual es uno de los elementos más sobresalientes que ocupa gran parte de la fachada. El monasterio de Actopan, atribuido a fray Andrés de Mata —el más importante sin duda del estado de Hidalgo por sus grandes dimensiones y por su riqueza escultórica y pictórica—, reúne formas arquitectónicas de diversos estilos dentro del Renacimiento, combinando tendencias manieristas con decoración plateresca y románica.

Palabras clave: portada, Actopan, ex convento, San Nicolás Tolentino, plateresco.

In the sixteenth century facades are the most striking components of convent complexes. They have an infinite number of symbolic elements made with a didactic purpose, although the interpretation and meaning have been lost through time. This article attempts to establish a relationship between architectural and stylistic components, as well as the symbolic charge they possess by examining the facade of the Augustinian church in Actopan, where the visual program occupies much of the facade. The monastery of Actopan, attributed to Fray Andres de Mata, undoubtedly the most important religious construction in the state of Hidalgo for its size and its sculptural and pictorial wealth, brings together different Renaissance styles, combining Mannerist trends with Plateresque and Romanesque decoration.

Keywords: facade, Actopan, former convent, San Nicolás Tolentino, Plateresque.

Antecedentes históricos

El nombre “Actopan” es náhuatl; se compone de *atoctli*, “tierra húmeda, gruesa y fértil”, y *pan*, “en o sobre”, por lo que significa “En tierra húmeda, gruesa y fértil”.¹

En fecha desconocida, los otomíes fundaron el poblado con el nombre original de *Mañutzi*, que significa “Mi caminito”. Hacia el año 644 hicieron su aparición los toltecas, y la convivencia de éstos con los otomíes ocasionó la división del pueblo en dos parcialidades que continúan existiendo al momento de la conquista española: Tetitlan y Atocpa.² Como otras poblaciones del estado de Hidalgo, se le menciona en relación con la llegada de Xólotl al valle de México.

En 1117 es conquistado por grupos chichimecas y, a causa de esta invasión, pasó a depender del reino de Acolhuacan en 1120. Actopan e Itzcuintlapilco fueron conquistados por los tepanecas de Atzacapotzalco a finales del siglo xiv. La conquista mexicana se realizó en

* Coordinación Nacional de Obras y Proyectos, INAH.

¹ Arturo Vergara Hernández, *El infierno en la pintura mural agustina del siglo xvi. Actopan y Xoxoteco en el estado de Hidalgo*, México, Instituto de Artes Pachuca-UAEH, Hidalgo, 2008, p. 54.

² Luis Mac Gregor, *Actopan*, México, INAH, 1955, p. 13.

1427 durante el reinado de Itzcóatl; a partir de ella fueron incorporados a la provincia otomí de Huey-puchtle, tributaria de la Triple Alianza. Casi siempre mencionados juntos en las crónicas y relaciones, Actopan e Itzcuincuitlapilco eran comunidades otomíes con minorías chichimeca-pame.³

Según Justino Fernández, la fundación española de Actopan se llevó a cabo el 16 de julio de 1546.⁴ Pero se sabe que Actopan fue visitado por primera vez por los españoles antes de consumada la conquista, a finales de 1519 o principios de 1520, pasando la región al dominio español entre 1521-1522.⁵

La ciudad de Actopan se ubica en la región centro-sur del estado de Hidalgo. Se encuentra en el límite oriental del Valle del Mezquital, por lo que es una región árida y fría, de poca precipitación pluvial que cae sólo en tiempo de lluvias.⁶ Fray Juan de Medina Rincón hace alusión, en un documento de 1571, al ambiente semidesértico en que se ubica Actopan, diciendo que “sus campos dan poco pan por falta de lluvias, sus habitantes son gente otomí muy pobre y se sustentan del zumo del maguey de que abunda en estos secadales”.⁷

Fundación del convento de San Nicolás Tolentino de Actopan

En su avance septentrional, los agustinos fundaron la doctrina de San Nicolás Actopan en 1546. En 1548, durante la sexta reunión del capítulo de la orden, se tomó la decisión de elevar este centro evangelizador a

la calidad de priorato.⁸ La construcción del convento se inició probablemente en 1550, estando a cargo de la obra fray Andrés de Mata, siendo provincial fray Alonso de la Vera Cruz. La mayor actividad constructiva del convento de Actopan se dio entre 1550-1560.⁹ En un muro del claustro alto del convento se lee: “Este curato se fundó en el siglo 16. á 8 de julio de 1546. á los 24 á 10 meses y 25 días de la Conquista de Mejico, que fue en 13 de agosto de 1521”.

El convento de Actopan se fundó en los límites de los pueblos de Actopan e Itzcuincuitlapilco, cuyos caciques, don Pedro Itzcuincuitlapilco y don Juan Inica Atocpa, fueron despojados de sus extensas tierras, a cambio de lo cual les fueron dadas vestiduras de diáconos para que pudieran entrar a la iglesia.¹⁰ Los mismos aparecen pintados en el cubo de la escalera del convento.

Hacia el año de 1573 el conjunto ya estaba concluido, contando con tres edificios: la capilla abierta, la iglesia y el convento, además de las caballerizas, la huerta y una cisterna de grandes proporciones para usos de la comunidad.¹¹

Características del conjunto conventual

De los conventos fundados por la Orden de los Ermitaños de San Agustín, en la Nueva España, uno de los más importantes sin duda es el de Actopan, no sólo por las dimensiones y singularidad del conjunto arquitectónico sino porque cuenta con un vasto repertorio ornamental distribuido en todos sus espacios.

Los detalles y la magnitud del mismo revelan que, desde un principio, sus constructores —aun-

³ Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España*, México, UNAM, 1986, p. 44.

⁴ Justino Fernández (comp.), *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, vol. 1, México, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984, p. 23.

⁵ Peter Gerhard, *op. cit.*, p. 44.

⁶ Arturo Vergara Hernández, *op. cit.*, p. 54.

⁷ “Descripción del arzobispado de México”, en Francisco del Paso y Troncoso, *Papeles de la Nueva España*, Segunda Serie: Geografía y Estadística, t. III, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1906, p. 69.

⁸ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1983, p. 609.

⁹ *Ibidem*, p. 68.

¹⁰ Salvador Roquet, *El convento de Actopan*, México, El Faro, 1938, p. 3.

¹¹ “3.2.1 Ex Convento y Templo de San Nicolás Tolentino (municipio de Actopan)”, 3. Ex conventos de Hidalgo, México, Documental fotográfico en Técnicas Alternativas de la Arquitectura del siglo XVI de Hidalgo, México, pp. 38-39.

que tal vez sería más adecuado decir sus patrocinadores— tuvieron en mente la realización de una obra que fuera trasunto sin igual de sus aspiraciones o ideales de evangelización en estas tierras recién conquistadas.¹²

El conjunto conventual de Actopan se encuentra dentro de la veintena de conventos que los frailes agustinos construyeron en el estado de Hidalgo; comparte con ellos la misma unidad temática, estructural, arquitectónica y estilística. Está constituido —como lo estuvieron los otros conjuntos— por cuatro partes esenciales: atrio, la capilla abierta y la cruz atrial; la iglesia, el convento propiamente dicho y la huerta (figura 1).

A la izquierda del templo se encuentra la capilla abierta; consiste en un presbiterio que se abre por un solo arco visible desde el atrio. Es una gran bóveda de medio cañón, de mampostería, que mide 17.5 m de ancho y más de 12 de altura.¹³ La bóveda está decorada en su interior con pintura mural cuyo programa obedece a un plan didáctico para inculcar a los indios el temor a Dios, el peligro de la idolatría y las asechanzas del mal.¹⁴

El templo es de una sola nave, de 14.5 × 64 m,¹⁵ tiene bóveda de crucería en el presbiterio, reposando sobre el ábside poligonal. El resto de la cubierta es de bóveda de cañón corrido. Ambas se encuentran divididas por el arco triunfal. El coro está soportado también con una bóveda de crucería que se apoya en arcos torales muy rebajados. El interior



Figura 1. Conjunto conventual de San Nicolás Tolentino de Actopan. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

presenta altares neoclásicos en los muros laterales y en el presbiterio, construidos a finales del siglo XIX. En el exterior la cabecera de los muros está decorada con almenas.¹⁶

El templo cuenta con una sacristía anexa que comunica con un amplio bautisterio de planta cuadrada; está techado con bóveda de crucería con terceletes cuyos elementos están pintados con motivos vegetales.

A la planta baja del convento se ingresa a través del portal de peregrinos. En el interior se encuentran la sala de profundis, el refectorio, y junto a éste está la cocina; desde el refectorio se puede acceder a la huerta, donde se ubican las caballerizas y los dos depósitos de agua sobre los cuales está el corredor de estudio de los frailes.

¹⁶ Ramón Moreno, "3. Tres fuentes y tres partes integrantes del plateresco", en *Arte plateresco y conventos agustinos en México*; disponible en [<http://platerescoagustinomx.blogspot.mx/>]; consultado el 10 de febrero de 2016.

¹² José Guadalupe Victoria, "La portada de la iglesia de Actopan", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 54, México, UNAM, 1984, p. 61.

¹³ "3.2.1 Ex Convento y Templo de San Nicolás Tolentino (municipio de Actopan)", *op. cit.*

¹⁴ "Capilla abierta, templo y ex convento de San Nicolás de Tolentino (Actopan)", en *Categorías: Conventos de México*, 5 de diciembre de 2015; disponible en [[https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_de_Tolentino_\(Actopan\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Nicol%C3%A1s_de_Tolentino_(Actopan))]; consultado el 10 de febrero de 2016.

¹⁵ "3.2.1 Ex Convento y Templo de San Nicolás Tolentino (municipio de Actopan)", *op. cit.*

El cubo de la escalera, que comunica el claustro bajo con el claustro alto, está decorado con pintura mural; ésta es la más rica y completa de todos los conventos agustinos, ya que concentra a todos los personajes vinculados a la orden agustina; está inspirada en textos religiosos —como *Brevissima relación de la destrucción de las indias* de fray Bartolomé de las Casas—¹⁷ y en pequeños grabados del un libro escrito por el beato Alonso de Orozco.

En general los muros del claustro muestran pinturas murales al fresco, donde se representan pasajes bíblicos con una función evangelizadora para los indígenas. En su arquitectura pueden apreciarse elementos renacentistas; en la bóveda, nervaduras góticas y el medio cañón del románico. El claustro bajo presenta arcos ojivales, contrafuertes y una bóveda de nervaduras; en el claustro alto los arcos son de medio punto sobre las columnas toscanas y estructura de viguería de madera. Las celdas se encuentran en el claustro alto cubiertas con bóveda de cañón.¹⁸

Estilos en la portada

La portada del templo de Actopan es un ejemplo del estilo Plateresco, dentro del cual los agustinos emplearon un esquema de composición renacentista,¹⁹ con *columnas*²⁰ *pareadas* a cada lado de la puerta y un gran repertorio de ornamentos clásicos

¹⁷ Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terrán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, UNAM, 1995, p. 127.

¹⁸ “Capilla abierta, templo y ex convento de San Nicolás de Tolentino (Actopan)”, *op. cit.*

¹⁹ La proporcionalidad matemática del conjunto arquitectónico (planta, alzado, columnas, capiteles, entablamentos y cornisas), convierte los edificios del Renacimiento en construcciones racionalmente comprensibles, cuya estructura interna se caracteriza por la claridad. Todo ello se concreta en la formulación de la llamada Sección Áurea, o Número de Oro, igual a $1 + \sqrt{5}$, 1,618, que corresponde a una proporción considerada particularmente estética.

²⁰ Se utiliza la columna fundamentalmente, tanto por su función constructiva (sustentante) como decorativa, bien aislada,



Figura 2. Portada del templo de San Nicolás Tolentino de Actopan. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

como *basas*, *columnas estriadas* con *capiteles corintios*, *entablamentos*, *frontones* y *arcos de medio punto*; otros tomados del gótico como la *arquivolta*, *hornacinas* y la decoración con *querubines* y algunos incluso del románico como el *tímpano*. Además, por las proporciones que emplea esta portada se la podría considerar dentro de la corriente manierista (figura 2).

La portada se ornamentó —acorde con el plateresco— con elementos como *flores*, *frutos*, *veneras*, *cabezas de animales*, pertenecientes al repertorio renacentista. También se incluyeron piezas de la arquitectura militar medieval como las *almenas*.

formando arquerías o combinada con pilares. Se emplea el repertorio de los órdenes clásicos. La columna es esencial dado que el estudio de sus proporciones es uno de los fundamentos del clasicismo, y sirve como pauta para determinar toda la proporción del edificio. Este carácter rector de la columna es el fundamento esencial de la belleza arquitectónica en la concepción renacentista. Se utilizan todos los órdenes romanos, desde el rústico al compuesto, enriquecido el corintio, que es el más utilizado.

La portada de Actopan es una conjunción de estilos con un sentido simbólico que transmite un mensaje evangélico piadoso, moralizante y escatológico dentro la arquitectura. A continuación se procederá a explicar tanto el estilo plateresco como la corriente manierista y su influencia en la Nueva España.

El estilo arquitectónico reinante en la Nueva España durante el siglo XVI fue el Plateresco, dentro del cual se pueden distinguir dos modalidades diferentes: primero, el plateresco con la influencia medieval del gótico tardío y del mudéjar que se caracteriza principalmente por una exuberante decoración en bajorrelieves planiformes y elementos mudéjares como alfiz, arcos polilobulados, etcétera; segundo, el Plateresco plenamente renacentista que aparece de manera algo posterior al primero y que es el que se emplea en la portada de Actopan, en el que se destaca el uso de los motivos ornamentales renacentistas, como *medallones*, *grutescos* y *columnas abalaustradas*, así como el esquema arquitectónico de la composición ornamental.²¹ Además su aplicación en la Nueva España se vio notablemente enriquecida por el aporte e interpretación de los artistas indígenas, quienes le imprimieron una característica particular al incluir símbolos prehispánicos y su forma de trabajar la piedra.

El arte plateresco no fue un orden arquitectónico, sino un arte decorativo, mezcla de tendencias introducidas en España por artistas alemanes, italianos y árabes. Conformó la primera etapa del Renacimiento español, surgió hacia finales del siglo XV y se desarrolló durante la primera mitad del XVI; fue, sobre todo, el arte ideológico de la creciente monarquía de los reyes católicos y buena parte del reinado

²¹ Wakako Yokoyama, "Las portadas religiosas en los pueblos tarascos del siglo XVII: auge y persistencia de un estilo regional. Formación del estilo michoacano y su expansión en los pueblos tarascos", en Carlos Paredes Martínez (dir. gral.), *Arquitectura y espacio social en poblaciones purépechas de la época colonial*, Morelia, UMSNH/Universidad Keio/CIESAS, 1998, p. 22.

de Carlos V. Éste, como sus abuelos los reyes católicos, también impulsó al plateresco como un arte de Estado. Son tres fuentes y tres partes integrantes del plateresco: la sobriedad del románico, la monumentalidad de las ojivas y los arcos quebrados del gótico y el clasicismo renacentista italiano.²² En general se caracteriza por el empleo de una profusa decoración a base de guías vegetales, guirnalda y grutescos en los marcos de puertas y ventanas, al igual que en columnas y pilastras. También se encuentran medallones con representaciones de bustos humanos y las columnas son abalaustradas; algunas ventanas de los coros son geminadas y a veces se llegaron a utilizar grandes rosetones en las fachadas a la manera de los templos góticos.

El *manierismo* es un estilo artístico dentro del Renacimiento que surge en Italia hacia la tercera década del siglo XVI. Durante el *cinquecento* los artistas logran un perfecto conocimiento de las reglas clásicas, lo que produce el deseo y hasta la competencia entre ellos por alcanzar mayores posibilidades artísticas. Las nuevas generaciones, a partir de los años treinta del siglo XVI, empiezan a reivindicar la libertad de creación frente a la autoridad de la norma²³ utilizando los elementos de forma libre y transgresora. Se rechaza el equilibrio y la armonía de la arquitectura clásica.

El manierismo se originó en Venecia, por el patrocinio de los mercaderes, y en Roma, gracias a los papas Julio II y León X, pero finalmente se extendió hasta España, y de ahí pasó a América gracias a los tratados de arquitectura; los más empleados por los frailes constructores fueron los *Siete libros de Arquitectura* de Sebastián Serlio.

En la arquitectura manierista los edificios pierden la claridad de composición y pierden so-

²² Ramón Moreno, *op. cit.*

²³ María Luz Jorquera, "El Manierismo", en *Historia del Arte*, 4 de mayo de 2009; disponible en [<http://luz-historia-arte.blogspot.mx/2009/05/el-manierismo.html>]; consultado el 10 de febrero de 2016.

lemnidad con respecto al clasicismo pleno.²⁴ Se alteran las proporciones de los elementos clásicos, como es el caso de las columnas de la portada de Actopan donde pareciera que las columnas más pequeñas con su entablamento se agigantaran para formar otra portada. En el manierismo la decoración gusta por compartimentar las fachadas de los edificios donde se multiplican los elementos arquitectónicos, aunque no cumplen una función estructural.

Desde el punto de vista decorativo, asume particular importancia la utilización del grutesco, un tema pictórico de origen romano centrado en representaciones fantásticas e irracionales de plantas, animales y personas; está muy de moda durante el manierismo; este tipo de decoración es ampliamente utilizado en la pintura al interior de los conjuntos conventuales agustinos.

Descripción de la portada

Por lo general en las iglesias conventuales del siglo XVI el presbiterio se halla orientado hacia el este y el ingreso con su portada hacia el oeste; este es el caso de Actopan. La composición de la portada consta de dos grupos de un mismo orden, incluido uno dentro del otro, y éstos a su vez inscritos en una fachada rectangular.

El mayor es un cuadrado casi perfecto. El cuadrado menos alto sirve de encuadramiento al arco del portón. El todo remata con una ventana que da luz al coro.

El vano de acceso al templo está conformado por dovelas con cabecitas de querubines alados perfectamente tallados. La parte superior del vano es un arco de medio punto; está flanqueado por pares de columnas que en su primer tercio presentan

contraestrias; estas columnas soportan un entablamento cuyo friso está ornamentado con cabecitas de querubines; la cornisa presenta denticulos en la parte inferior. En los intercolumnios se ubican dos hornacinas por lado con peanas y doseles muy ornamentados. En las enjutas del arco se ubican los medallones de San Nicolás Tolentino y San Agustín de Hipona. Sobre la cornisa se ubica un enorme tímpano rodeado por una arquivolta a manera de abanico de cuatro hileras compartimentadas en casetones, que alojan flores, veneras, platos con frutas y peces.

Cabe mencionar que esta primera portada se encuentra dentro de la otra de mayores dimensiones, la cual está conformada por pares de columnas sumamente alargadas que descansan sobre doble pedestal; poseen capiteles compuestos decorados con cabezas de carnero y de león. En los intercolumnios hay hileras de hornacinas; cuatro por lado. Sobre las columnas se ubica el entablamento cuyo friso está decorado con grutescos; en el centro, siguiendo el eje del vano de la puerta, existen dos estructuras cúbicas que contribuyen a dar mayor movimiento al entablamento. Sobre éste, al centro, se ubica el vano con arco de medio punto flanqueado por columnas abalaustradas que cargan un entablamento sencillo cuya cornisa presenta denticulos en la parte inferior. En las enjutas hay medallones con detalles florales. La moldura que señala el frontón de la fachada también presenta denticulos. El frontón está rematado por almenas.

Las portadas son consideradas como entradas que permiten el acceso a la salvación, al lugar donde habita Dios, por lo que requieren destacarse por su belleza, además de contener una serie de elementos que invitan a los hombres a entrar en el reino de los cielos; también en ellas estaba simbolizado el mismo Cristo.

A continuación se llevará a cabo una exposición de los elementos arquitectónicos y decorativos que

²⁴ "Arquitectura manierista", en *El manierismo*, octubre de 2005; disponible en [<http://www.arteespana.com/manierismo.htm/>]; consultado el 10 de febrero de 2016.



Figura 3. Pares de columnas mayores y menores y hornacinas en los intercolumnios. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

conforman la portada, así como su mensaje simbólico en los que corresponda.

Columnas pareadas (o geminadas). Composición arquitectónica formada por una pareja de columnas

idénticas, situadas en el mismo plano, y que generalmente comparte un mismo pedestal común.²⁵

En el caso de Actopan hay dos juegos de columnas pareadas flanqueando el ingreso; las de mayor tamaño enmarcan la portada y poseen doble pedestal. Están ligeramente empotradas en el muro, poseen estrías con junquillos hasta el tercio medio de sus fustes. Los capiteles son compuestos con acantos y cabezas de carnero. Una variante dentro de las columnas pareadas, y que está presente en el caso de Actopan, es la de separar las dos columnas entre sí y colocar en el espacio intermedio varias hornacinas superpuestas; entre las columnas de mayor tamaño se colocaron cuatro hornacinas por lado, y en las que se hallan junto a la puerta dos a cada lado (figura 3).

Las columnas de las portadas por lo general no sostienen nada y pueden ser una remembranza de las columnas del templo de Salomón. Dicho templo tenía dos columnas que flanqueaban la puerta principal; Hiram, herrero experto, las había fundido en bronce y medían unos 10 m de altura y su capitel 2.5. A la columna de la derecha se le dio el nombre de Jaquin, que significa “Dios asienta el templo”, y a la de la izquierda se la llamó Bóaz, “la fortaleza está en Dios”.²⁶

Capitel. Del latín *caput* (cabeza) y *capitellum* (cabezita). Remate, más o menos ornamentado del fuste de una columna, de una pilastra o de un pilar. Hay una enorme variedad de capiteles según las épocas y los estilos.²⁷ Los capiteles de las columnas gigantes de la portada del templo de Actopan presentan como decoración cuatro cabezas de carneros cada uno, y en medio de éstas destaca la cabeza de un león (figura 4).

²⁵ “Columnas pareadas”, en *Categoría: Elementos arquitectónicos*, 12 de octubre de 2008; disponible en [http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Columnas_pareadas]; consultado el 26 de noviembre de 2014.

²⁶ Víctor Ballesteros García, *Los conventos del estado de Hidalgo*, México, UAEH, 2000, p. 66.

²⁷ Rosina Lajo, *Léxico de arte*, Madrid, Akal, 2001, p. 39.



Figura 4. Capiteles con cabezas de carnero y friso con roleos en los pares de columnas mayores. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

Dentro la iconografía cristiana el carnero representa a Cristo pastor de almas; el carnero, que es el cordero adulto, es el que está frente al rebaño y es el que guía a las ovejas. El carnero también puede ser la representación de Cristo triunfante, ya que como los carneros tienen que luchar golpeando con la frente a sus adversarios, así Cristo como un ariete con cabeza de carnero y poste de madera realizó la redención del género humano clavado en la cruz, y sólo por medio de esa madera obtuvo la victoria sobre el mal por una parte y sobre la justicia de Dios por otra.²⁸

El león puede representar a Cristo resucitado ya que en la Edad Media se creía que los cachorros de león nacían muertos y que al tercer día su padre los resucitaba por medio de su aliento; entonces la muerte aparente de los pequeños leones representa la estancia de Jesucristo en el sepulcro y que al tercer día resucita de entre los muertos. El león también puede representar a Cristo vigilante debido a la antigua creencia de que el león dormía con los ojos abiertos; así se vio la imagen del Cristo atento que todo lo ve y que guarda del mal a las almas, como un pastor vigilante.

²⁸ Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo, simbolismo animal en la antigüedad y la edad media*, vol. I, trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, p. 144.



Figura 5. Parte del entablamento donde se ve el remate del capitel con cabeza de león, friso con querubines y cornisa con denticulos. Se ve parte de la arquivolta con flores de cuatro pétalos. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

Entablamento. Conjunto de piezas pertenecientes a la arquitectura clásica que se apoyan directamente sobre las columnas. Se divide en tres secciones: arquitrabe, friso y cornisa.²⁹ En el caso de Actopan tenemos dos entablamentos el superior apoyado sobre las columnas que enmarcan la portada y el inferior sobre las columnas más pequeñas; en ambos casos su función es meramente decorativa. En su parte central el entablamento superior posee dos ménsulas con querubines que, a manera de decoración, sostienen la ventana del coro (figura 5).

Arquitrabe. Parte inferior del entablamento, la que apoya directamente sobre las columnas. Su función es servir como dintel para repartir el peso del entablamento entre las columnas sobre las que se apoya.³⁰

Friso. Parte de mayor amplitud de un entablamento, comprendida entre el arquitrabe y la cornisa. Aparte de su función estructural tiene una función ornamental o decorativa; es la parte del entablamento donde se esculpen bajorrelieves narrando historias o elementos simbólicos.³¹ En el caso de

²⁹ Rosina Lajo, *op. cit.*, p. 70.

³⁰ "¿Qué es un entablamiento?", 19 de agosto de 2011; disponible en [<http://loslugarestienenmemoria.blogspot.mx/2011/08/que-es-un-entablamiento.html>]; consultado el 10 de octubre de 2014.

³¹ *Idem.*



Figura 6. Frontón que remata la fachada con almenas. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

Actopan el friso superior está decorado con roleos y vasos, y el inferior con querubines.

Cornisa. Parte superior del entablamento y la más sobresaliente de la arquitectura; su función es impedir que el agua de lluvia incida directamente sobre el edificio, protegiéndola así de ésta. También tiene una función decorativa, como remate arquitectónico.³²

Frontón. Elemento arquitectónico de origen clásico que consiste en una sección triangular o gablete que marca el remate o coronamiento de la fachada; fue muy utilizado durante el Renacimiento como elemento decorativo.³³ En el caso de Actopan se lo empleó como remate de la fachada del templo decorado con almenas y cuyo límite inferior está marcado por una cornisa (figura 6).

Portón. En la mayoría de los templos los accesos están cerrados con grandes puertas dobles de madera. En el caso de Actopan las puertas están constituidas por tableros; ambas hojas poseen postigos (puertas chicas dentro de otras mayores).

La puerta es símbolo de una transición, del paso de un dominio a otro; por ejemplo, de este mundo al más allá, o de la vida secular a la religiosa. Las representaciones de Cristo en las puertas medievales,

³² *Idem.*

³³ José Ramón Paniagua, *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2009, p. 164.



Figura 7. Ventana coral flanqueada por columnas abalaustradas. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

por ejemplo en los tímpanos, suelen aludir a la conocida palabra de Jesús “yo soy la puerta”; en cambio las figuraciones de María suelen apoyarse en la interpretación simbólica de María como *puerta del cielo*, ya que por ella entró el Hijo en el mundo.³⁴

Umbral. Escalón de piedra situado en la parte inferior de la puerta, colocado un poco por encima de ésta, en oposición al dintel y limitada por las jambas.³⁵

Como la puerta, es obvio símbolo del tránsito de un lugar a otro, o de una situación a otra, o incluso de la separación entre el estado anterior y el venide-

³⁴ Udo Beker, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Swing, 2008, p. 349.

³⁵ Rosina Lajo, *op. cit.*, p. 208.

ro; en este caso, además, con la significación añadida de evento inminente; de lo que va a sobrevenir. En muchas culturas el umbral del templo se consideró sagrado, lo cual exigía una cierta purificación antes de entrar.³⁶

Ventana coral. Generalmente destaca sobre el entablamento y sirve para iluminar el interior del coro. En el templo de Actopan la ventana coral se encuentra coronando la portada y dentro de un vano con arco de medio punto que termina en impostas y con casetones en el intradós; la flanquean dos columnas abalaustradas que soportan un entablamento con cornisa denticulada; en las enjutas se ubican unos pequeños medallones en forma de flor (figura 7).

Arquivolta con casetones. Está compuesta por cada una de las molduras que forman una serie de arcos concéntricos decorando el arco de las portadas medievales en su paramento exterior vertical, acompañando a la curva en toda su extensión y terminando en la imposta.³⁷ En el caso de Actopan la arquivolta se halla directamente apoyada sobre la cornisa del entablamento inferior, formando con ésta, en su parte central, un tímpano rehundido (figura 8).

Generalmente las arquivoltas se adornaban con relieves, desde decoraciones de tipo geométrico hasta elementos escultóricos, como en el románico y el gótico.³⁸ En el caso de Actopan la arquivolta está decorada con casetones, los cuales contienen querubines en el primer arco; los demás contienen flores, frutos, veneras y peces (figuras 9 y 10).

Hornacinas o nichos. Huecos de planta semicircular abiertos en el espacio de un muro para colocar en ellos urnas o estatuas.³⁹ En el caso de la

³⁶ Udo Beker, *op. cit.*, p. 421.

³⁷ "Arquivolta o archivolta", 10 de mayo de 2015; disponible en [<https://es.wikipedia.org/wiki/Arquivolta>]; consultado el 26 de noviembre de 2014.

³⁸ "Arquivolta", en *Categoría: Elementos arquitectónicos*, 16 de mayo de 2011; disponible en [<http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Arquivolta>]; consultado el 10 de noviembre de 2014.

³⁹ Mario Camacho Cardona, *Diccionario de arquitectura y urbanismo*, México, Trillas, 2007, p. 430.



Figura 8. Arquivolta con casetones, tímpano y entablamento; también se puede ver parte del arco de medio punto del vano de acceso al templo. Fotografía de Fabiola Moreno Vidal.

portada de Actopan, éstos se hallan ubicados entre las columnas pareadas y no poseen ningún tipo de imagen.

Las hornacinas de Actopan poseen a los lados columnillas dóricas; soportan una imposta que da la vuelta en el hueco de la hornacina; el arco tiene decoración de venera por presentar esta la forma de una concha marina que sobresale del muro, y está decorada con hojas y roleos. La peana o repisa es de planta semihexagonal y está soportada por una ménsula con decoraciones de acantos, roleos y flores.

La portada del templo de Actopan tiene en total 12 hornacinas; el 12 es símbolo de perfección y en especial en la consumación del reino de Dios, como lo refleja el libro del Apocalipsis;⁴⁰ representa a los 12 apóstoles, los 12 signos del zodiaco, los 12 meses.

Tímpano. En el románico y el gótico es el espacio delimitado entre el dintel y las arquivoltas de la fachada de una iglesia o el arco de una puerta o ventana; éste puede estar decorado con pintura o talla.⁴¹ En el templo de Actopan el tímpano se ubica sobre la cornisa del entablamento inferior; es liso y originalmente presentaba pintura decorativa.

⁴⁰ Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2000, p. 150.

⁴¹ Rosina Lajo, *op. cit.*, p. 200.



Figura 9. Querubín del arco de medio punto del vano de acceso al templo. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

Querubines. En la angelología cristiana, un querubín es un tipo de ángel, el segundo de los nueve coros angélicos. Se consideran los guardianes de la gloria de Dios. Su nombre significa “los próximos” o “los segundos”. Se les suele representar con la forma de un niño con alas, o solamente la cabeza con alas.⁴²

Tienen una característica de guardianes, por lo que se los representa muy cerca de las puertas de ingreso a los templos; en el caso de Actopan se hallan decorando los casetones del arco y las jambas, y parte de la arquivolta de la portada. Cumplen la función de vigías del atrio, es decir, de la viña del Señor, y a su vez protegen la entrada al templo donde habita Dios. En la portada de Actopan las cabecitas aladas de querubines se ubican rodeando el vano de ingreso al templo, y en el friso del arquitrabe que encuadra al arco del portón.

Flores y frutos. Representan los goces que los fieles cristianos alcanzarán en el paraíso de las delicias. Este concepto está representado en las viandas, flores y frutos que se esculpieron en la arquivolta del templo de Actopan. También representan las acciones de los hombres, que son como frutos que les permitirán que se les abran o no las puertas del cielo.⁴³

⁴² “Querubín”, en *Categorías: Ángeles, Angelología*, 18 de febrero de 2012; disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Querub%C3%ADn]; consultado el 26 de noviembre de 2014.

⁴³ Víctor Ballesteros García, *op. cit.*, p. 68.

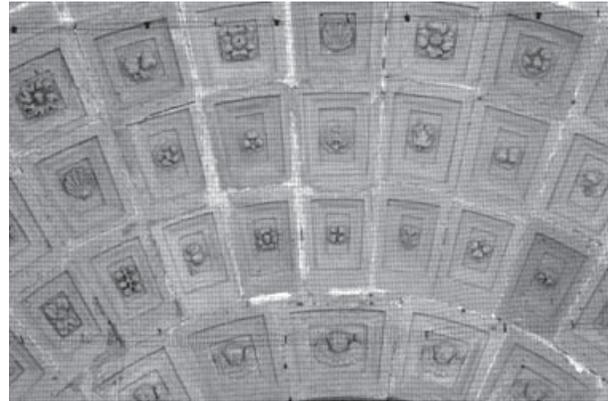


Figura 10. Detalle de la arquivolta con decoración de flores, frutos veneras y cabecitas de querubín. Fotografía de Alejandro Navarrete García.

Nahui-Ollin. En náhuatl significa “cuatro-movimiento”. Representa al Quinto Sol; de acuerdo con la mitología náhuatl la tierra ha pasado por cinco etapas diferentes desde su creación, regidas cada una por un sol. Según los mexicas existieron cuatro soles o edades antes que la nuestra, cada una de las cuales finalizó con grandes catástrofes naturales que diezmaron a la humanidad.⁴⁴ El Quinto Sol o “Quinta Era”; según la cosmogonía de los aztecas, concluyó hacia finales del año 2012.

El *Nahui-Ollin* es el símbolo que guarda la concepción del Universo, es decir, del espacio y el tiempo de la cultura náhuatl. Es la figura omnipresente en la iconografía y fue representado bajo infinitas variantes tanto en códices como el Borbónico y en estelas como la Piedra del Sol, pero siempre formado por cuatro puntos unificados por un centro. En la simbología náhuatl el 5 es la cifra del centro. Es el eje del que parten los cuatro rumbos del Universo, y su centro constituye el punto de contacto entre el Cielo y la Tierra.⁴⁵ En la arquivolta de la portada de Acto-

⁴⁴ Tribu Arcoíris, “El Quinto Sol: Profecía azteca y otras culturas”, 26 de noviembre de 2011; disponible en [http://tribuarcoiris.blogspot.mx/2011/02/quinto-sol-mayas-aztecas-mitos.html]; consultado el 20 de enero de 2016.

⁴⁵ Filo Zitlaxochitzin, “El Nahui-Ollin plasmado en el Calendario Azteca y en la pintura guadalupana: el universo de la cultura náhuatl cifrado en un símbolo”, 7 de diciembre de 2013; disponible en [http://www.tonantzinguadalupe.org/el-nahui-ollin-plasmado-en-el-calendario-azteca-y-en-la-pintura-guadalupana/]; consultado el 4 de agosto de 2015.

pan, así como en muchas portadas del siglo XVI en la Nueva España, el *Nahui-Ollin* ha sido representado como una flor de cuatro pétalos con un núcleo bien diferenciado; aparece como uno más de los elementos decorativos de la arquivolta, pero es el símbolo de mayor trascendencia para los indígenas; en ninguno de los estilos traídos de Europa las flores de cuatro pétalos forman parte del repertorio ornamental.

El *Nahui-Ollin* se refiere a la conjunción del Sol con el planeta Venus; marca la importancia simbólica de este acontecimiento,⁴⁶ cinco ciclos sinódicos venusianos corresponden casi exactamente a ocho años de 365 días ($5 \times 365 \text{ días} = 8 \times 365 \text{ días} = 2\,920 \text{ días}$). La conexión con el “año ritual” de 260 días se daba después de un *Huehuetiliztli*, periodo de 104 años que corresponde a 65 ciclos sinódicos venusianos y 146 “años rituales”.⁴⁷

El *Nahui-Ollin*, eje de la filosofía náhuatl, refleja la naturaleza física de su creador Quetzalcóatl (el planeta Venus en movimiento). Es un lugar donde espacio y tiempo se unen en uno solo, en el que el ave habita las tres dimensiones del cielo y la serpiente habita las dos dimensiones de la tierra. Es el Sol en el centro del cielo, el momento cuando el águila celeste custodiada por los cuatro rumbos, se posa en el cenit.⁴⁸ Por las parábolas de Quetzalcóatl se sabe que es durante el ciclo vital del corazón, cuyo símbolo es también el *Nahui-Ollin*, debe alcanzar su florecimiento, es decir, debe llegar a ser un “corazón florido”.⁴⁹

Plato con peces. Está relacionado con la eucaristía, ya que considera al pez como una deliciosa fuente

⁴⁶ Laurette Séjourné, *El universo de Quetzalcoatl*, México, FCE, 1989, p. 62.

⁴⁷ Esperanza Carrasco Licea y Alberto Carramiñana Alonso, “Venus y los ciclos de Kukulcán”, en *Diario Síntesis*, 9 de abril de 1996; disponible en [<http://www.inaoep.mx/~rincon/venus2.html>], consultado el 21 de enero de 2016.

⁴⁸ Puri2aprendiendovida: “Ollin”, 22 de junio de 2012; disponible en [<https://puri2aprendiendovida.wordpress.com/2012/06/22/simbolos-precolombinos-ollin/>], consultado el 20 de noviembre de 2015.

⁴⁹ Filo Zitlalxochitzin, *op. cit.*

de alimento espiritual provista por el “Salvador de los Santos”. El símbolo como tal pudo haber sido inspirado por la multiplicación milagrosa de los panes y peces, o por la comida de los siete discípulos luego de la Resurrección, en las orillas del Mar de Galilea.⁵⁰

Venera o concha. Se considera a la concha como instrumento del bautismo que simboliza el comienzo de la peregrinación terrenal hacia la tierra prometida de Dios. También el simbolismo cristiano ve la concha como una imagen del sepulcro que rodea al hombre después de su muerte, antes de que pueda resucitar.⁵¹

Denticulo. Del latín *denticulus*, diminutivo de *dens*, “diente”. En arquitectura clásica, cada uno de los paralelepípedos rectangulares que constituyen un ornamento denticulado dispuesto debajo de la cornisa en los órdenes jónico y corintio.⁵² En la portada de Actopan los denticulos se hallan decorando la cornisa ubicada por debajo de la arquivolta.

Medallón. Adorno de forma redonda u ovalada que contiene una escultura en bajorrelieve; fue muy utilizado en edificios renacentistas;⁵³ en las portadas de templos cristianos se emplea para indicar la orden religiosa a la que pertenece el templo, su advocación y los principales santos de la orden.

En la portada del templo de Actopan podemos identificar cuatro medallones; dos de ellos contienen el escudo de la orden de los agustinos; éstos se encuentran ubicados en las enjutas (superficies angulares curvas comprendidas entre el arco y un rectángulo imaginario que lo contenga) de la arquivolta y del arco de ingreso al templo; éstos contienen las imágenes del lado izquierdo de san Agustín con la tiara, el báculo y la maqueta de un templo, y la de san Nicolás Tolentino del lado derecho con dos perlices vivas sobre un plato (figura 11).

⁵⁰ Maurice Hassett, “Symbolism of the Fish”, en *The Catholic Encyclopedia*, vol. 6, Nueva York, Robert Appleton Company, 1909, trad. por Pedro Royo; disponible en [http://ec.aciprensa.com/wiki/Simbolismo_del_pez]; consultado el 20 de enero de 2015.

⁵¹ Udo Beker, *op. cit.*, p. 112.

⁵² Rosina Lajo, *op. cit.*, p. 60.

⁵³ Mario Camacho Cardona, *op. cit.*, p. 481.



Figura 11. Medallones con las figuras de san Agustín de Hipona (a), san Nicolás Tolentino (b) y el escudo agustino (c). Fotografías de Alejandro Navarrete García.

Escudo agustino. Tiene su origen en un pasaje de las *Confesiones* de san Agustín, cuando el santo habla de su conversión al cristianismo y dice, refiriéndose a la divinidad: “Habías atravesado nuestro corazón con las flechas de tu amor, y llevábamos tus palabras atravesadas en nuestras entrañas [...]”. El escudo consiste en un corazón atravesado por tres flechas, y sobre él un capelo del que salen cordones con borlas, el cual simboliza la dignidad episcopal de san Agustín como obispo de Hipona.⁵⁴

La orden de San Agustín transformó su escudo o emblema al llegar a América, pues el mar se ha representado abajo o detrás del corazón. Con este nuevo elemento se quiso destacar la empresa evangelizadora americana.

San Nicolás Tolentino (fiesta: 10 de septiembre). Fue miembro de la orden de los agustinos eremitanos, fundada un año antes de su nacimiento y a la que accedió en 1256, tras una infancia y juventud de fervor religioso. Se ordenó sacerdote en 1269 en Cingoli y pasó a dedicar su vida al apostolado desde Tolentino. Centró su tiempo en la meditación y la oración, así como en la atención de los enfermos y necesitados. Declaró que en una ocasión, hallándose gravemente enfermo, tuvo una visión de la Virgen María que le daba de comer unos bocados de pan, con lo que quedó repentinamente sano. En

⁵⁴ Víctor Ballesteros García, *op. cit.*, p. 72.

memoria de ello se bendicen en el día de su festividad unos panecillos llamados “de San Nicolás”.⁵⁵ Se lo representa con una alondra en una escudilla, canasta con panes llevada por un ángel. Estrella sobre el pecho, flamas del purgatorio, flor de lis, lirio blanco, perdices resucitadas que vuelan desde una escudilla. Hábito negro constelado de estrellas.⁵⁶

San Agustín de Hipona (fiesta: 28 de agosto). Uno de los padres latinos de la Iglesia. Llevó una vida de contradicciones, pero gracias a la influencia de su madre, santa Mónica, y de san Ambrosio de Milán, se convierte y se consagra a la Iglesia. Dejó una vasta obra filosófica y teológica; son famosas sus *Confesiones* y *La ciudad de Dios*. Se le representa vestido de obispo, pues lo fue de la ciudad de Hipona. En sus manos puede llevar varios objetos, como un libro, un báculo obispal o un corazón flameante, o bien un corazón atravesado por una o tres flechas, maqueta de templo, pluma de ave para escribir.⁵⁷

Grutesco. Tipo de decoración, escultórica o pictórica de tipo fantástico, en el que el artista funde caprichosamente los diversos reinos de la naturaleza,

⁵⁵ “Nicolás de Tolentino”, en *Categoría: Religiosos de Italia del siglo XIII, Santos agustino*; disponible en [https://es.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%A1s_de_Tolentino]; consultado el 20 de octubre de 2014.

⁵⁶ Mariano Monterrosa Prado, *Repertorio de símbolos cristianos*, México, INAH, 2004, p. 310.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 220.

creando seres monstruosos, en parte animales, en parte humanos y en parte vegetales o inanimados.⁵⁸

El nombre de grutesco parece ser que proviene de la decoración descubierta en los últimos años del siglo xv en Roma, en algunas de las dependencias de las Termas de Tito, llamadas por entonces *grutas*.⁵⁹ Los grutescos abundan en la decoración escultórica de la arquitectura renacentista, en especial en su primera fase, conocida como plateresco; mucho de este tipo de decoración se puede apreciar en las portadas de los conventos agustinos del siglo xvi; en el caso de Actopan se pueden ver en elementos lineales, como el friso ubicado por encima de la arquivolta decorado con grutescos vegetales, y el que está por debajo de ésta, con cabecitas de querubines.

Columna abalaustrada. Presenta su fuste con la forma de un balaustre, es decir, con su contorno moldeado con distintos grosores a lo largo de su recorrido, a veces combinando tramos lisos con otros estriados y de diferente grosor o finalmente tallado con pequeños elementos decorativos. Su uso es característico del arte plateresco que surge durante la primera etapa del Renacimiento.⁶⁰ En el templo de Actopan las columnas abalaustradas que enmarcan la ventana del coro presentan capiteles corintios.

Almenas o merlón. Elemento arquitectónico típico de la arquitectura militar medieval. Se trata de cada uno de los salientes verticales y rectangulares dispuestos a intervalos regulares que coronan los muros de castillos, torres defensivas, etcétera.⁶¹ En

⁵⁸ Tomás Pérez Molina, "Arquitectura del Quattrocento"; disponible en [<http://tom-historiadelarte.blogspot.mx/2007/02/la-arquitectura-del-renacimiento.html>]; consultado el 12 de febrero de 2016.

⁵⁹ "Grutesco", en *Categoría: Elementos arquitectónicos*; disponible en [<http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Grutesco>]; consultado el 15 de febrero de 2016.

⁶⁰ "Columna abalaustrada", en *Categoría: Elementos arquitectónicos*; disponible en [http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Columna_abalaustrada]; consultado el 15 de noviembre de 2014.

⁶¹ "Almena", en *Categoría: Elementos arquitectónicos, Términos de arquitectura militar, Defensas medievales*; disponible en [<https://>

los conventos-fortaleza de la Nueva España cumplen una función decorativa e ideológica indicando que los frailes son los soldados de Dios y están para defender el cristianismo de los ataques de sus enemigos; por lo general tienen la forma de bloques rectangulares con un remate piramidal. En el templo de Actopan se hallan sobre el frontón de la fachada en número de nueve; sirven para jerarquizar el ingreso.

Reflexión final

El conjunto conventual de San Nicolás Tolentino de Actopan es la más importante muestra del arte conventual traído a la Nueva España por los religiosos agustinos; en él se reflejan las técnicas constructivas, el sistema organizacional y sobre todo el pensamiento evangelizador y moralizante de estos frailes constructores.

El método de transmitir sus ideas acerca de qué es el cristianismo a la inmensa población indígena fue totalmente nuevo, como nueva fue la religión monoteísta que los indígenas debían asimilar; toda esta preocupación por transmitir el temor a Dios y ser convincente en ello, logró trascender el tiempo a través de la pintura mural que se encuentra profusamente distribuida en todo el conjunto conventual.

En el caso de la portada, que es el tema que ocupa este estudio, el mensaje evangelizador se expresa a través de símbolos, los cuales he procurado interpretar y recuperar, ya que fueron olvidados y se los ha tomado por simples elementos decorativos faltos de carga expresiva. A través de la exploración de los elementos que componen la portada se ha logrado concluir que ésta simboliza a Cristo como la puerta que nos da paso a la salvación, y por ende a la vida eterna, en la cual gozaremos de todos los

es.wikipedia.org/wiki/Almena]; consultado el 15 de noviembre de 2014.

dones propios del Paraíso, éstos representados en las flores y frutos; la portada también nos advierte acerca del importante paso que estamos a punto de dar para el que debe mostrarse gran respeto y humildad; no se está ingresando a cualquier lugar; se está pasando de la muerte a la vida, de la oscuridad a la luz.

Cabe destacar que la portada de Actopan fue elaborada dentro del movimiento cultural denominado Renacimiento en su variante española conocida como plateresco, el cual mezcla indiscriminadamente —como sucede en el caso de Actopan— ele-

mentos decorativos de otras corrientes, como el gótico, mudéjar y románico; es un estilo eminentemente decorativo y se enfoca en mostrar elementos que identifiquen a los patrocinadores del edificio y su ideología; por las proporciones alteradas de la portada encaja en otra tendencia dentro del Renacimiento denominada manierismo.

La portada de San Nicolás Tolentino de Actopan es una importante muestra del lenguaje simbólico utilizado con fines instructivos por los frailes agustinos del siglo xvi, así como de los estilos decorativos empleados y fusionados en la Nueva España.



Papias Anguiano. Correrías de un pintor vuelto arquitecto en el Monterrey del siglo XIX

Papias Anguiano es uno de los arquitectos prácticos más conocidos del Monterrey decimonónico gracias al diseño y construcción de la fachada del Palacio Municipal de Monterrey (hoy Museo Metropolitano de Monterrey). El artículo expone algunos eventos de su vida y obras a la luz de nuevos documentos.

Palabras clave: biografía, pintor, escultor, arquitecto práctico, constructor, agrimensor.

Papias Anguiano is one of the most well-known architects active in nineteenth-century Monterrey known for designing and building the facade of the Municipal Palace of Monterrey (today the Museo Metropolitano of Monterrey). This article explores events from his life and his works in light of new documents.

Keywords: biography, painter, sculptor, practicing architect, builder, surveyor.

Su claro origen criollo y oscuro nacimiento

Durante la primera mitad del siglo XIX apareció en el devenir cotidiano de la ciudad de Monterrey un personaje que desde su llegada fue calificado de “excelente arquitecto”, término que se fijó en el lenguaje de las autoridades locales, pero nunca en voz propia, pues cada vez que le inquirían sobre su oficio contestaba ser pintor.

Este hombre respondía al nombre de Papias Anguiano y fue precisamente su apelativo el que determinó su nacionalidad entre los historiadores regiomontanos que lo creyeron griego, incluso un despistado diría que era italiano.¹ Si bien el nombre de Papias es de origen mediterráneo, el hombre que lo usaba no lo era. “Las cosas le pertenecen al lenguaje” —dice Julián Herbert—, y bastó su nombre extranjero para revestirlo de europeo siendo criollo de nacimiento.²

Así lo atestiguarían sus padres José Ignacio Anguiano y María de los Santos Medrano si hubieran dejado testimonio de la cuna de su hijo Papias, pero basta con el testimonio de este último para saber que nació en la villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes alrededor de 1800.³ Cabe agregar que además de llamarlo Papias, sus padres le antepusieron los nombres de José Antonio, y que al menos contó con un hermano mayor

* Centro INAH, Nuevo León.

¹ Juan Ignacio Barragán cita a Papias Anguiano como “de origen griego”, en *Arquitectos del Noreste*, Monterrey, Urbis Internacional, 1992, p. 11.

² Julián Herbert, *La casa del dolor ajeno*, México, Random House, 2015, p. 69.

³ Hoy ciudad de Aguascalientes. En los documentos parroquiales Papias aparece como “de origen español”. Archivo de la Parroquia de San Felipe de Linares (APFL), Libro de casamientos en que se asientan las partidas de los que se hacen en esta parroquia de la ciudad de San Felipe de Linares, 1820. fs. 69v-70.

llamado Domingo Anguiano; injusto sería no mencionarlo toda vez que fue él quien se encargó del destino de Papias durante algunos años.⁴

Por otra parte, no debe sorprendernos la imprecisión del año de su nacimiento. Si no se contaba con la partida del bautismo era común en aquel tiempo perder el recuerdo del año en que alguien fue parido; incluso era frecuente que los padres ignoraran la fecha de nacimiento de un hijo;⁵ y Papias (así, sin acento) no conocía el suyo con certeza.

En 1815 afirmaba tener 22 años,⁶ en 1830 decía contar con 30 años,⁷ en 1846 aseguraba ser de edad de 44 años,⁸ y finalmente, el último documento donde Papias Anguiano asentó su edad fue aquel donde declaró haber sido robado, era el año de 1864 y manifestó contar con 64 años;⁹ por lo tanto su nacimiento debió ocurrir entre 1793 y 1802.

El asunto se torna más complejo cuando descubrimos que su padre —José Ignacio Anguiano— falleció el 9 de agosto de 1786,¹⁰ lo que retraería la

fecha del nacimiento de Papias cercana al año de la defunción de su padre; por si fuera poco, una revisión de los libros de bautismos de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Aguas Calientes muestran un importante vacío entre los años de 1786 y 1802. Lo que no resuelve por el momento el día en que su madre lo dio a luz.

Infancia en la ciudad de México

Originario de la villa de Aguas Calientes, apenas aprendió a caminar comenzó su largo andar. Su crianza tuvo lugar en la ciudad de México hasta cumplidos los 15 años,¹¹ mudándose posteriormente a la ciudad de Guadalajara, lugar donde aseguraba haber residido por tres años;¹² pero como se verá más adelante, esa cifra se elevará a más del doble. Le seguirían Guanajuato, Zacatecas, San Luis Potosí, Linares y Monterrey. Se tiene por cierto que en tres de dichos lugares conquistó el corazón de una dama, y para mayor prueba de sus afectos: dos matrimonios comprobables, un amasiato y una hija con cada mujer que amó.

Nada existe sobre su cotidiano sostenimiento; lo único claro es que mientras vivió en Guadalajara estuvo bajo el amparo y guía de su hermano mayor Domingo Anguiano, pues los padres de ambos habían fallecido.

Su vida en Guadalajara

No hay duda que Papias Anguiano se encontraba en la ciudad de Guadalajara en 1815; se estaba en

de la Asunción de Aguas Calientes, 1783. Archivo de la Parroquia del Sagrario antes de la Asunción, Aguascalientes, Libro de Defunciones, vol. 13, f. 82v. Salvador Anguiano tuvo un hermano llamado Luis Antonio, que falleció el 24 de diciembre de 1785, *ibidem*, fs. 176v-177.

¹¹ Aunque es de esperarse que los años proporcionados por Papias Anguiano sean en algunas ocasiones imprecisos, la información que aporta sobre los lugares donde vivió es valiosa.

¹² APSFL, Libro de casamientos en que se asientan..., *op. cit.*, fs. 69v-70.

⁴ Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de Guadalajara (APSMG), Libro de información matrimonial, núm. 13.

⁵ Puede parecer absurdo, pero valga el siguiente ejemplo asociado al arquitecto práctico en cuestión. En 1864, Papias Anguiano fue robado y la justicia interrogó a los padres del presunto culpable: el mandadero Carpio Hernández, una de las preguntas era el lugar y año de su nacimiento; su madre Mariana Sánchez contestó que nació en Monterrey y “no recuerda la edad que pueda tener ni hay memoria (documento) del año en que nació”, en tanto que su padre Ruperto Hernández declaró “que ignora la edad que tenga [...] y que nació en Matehuala”. Al final ambos padres acordaron que había nacido en Matehuala y fueron dos médicos quienes calcularon la edad de Carpio en aproximadamente 10 años. Monterrey, 21 de junio de 1864. Archivo General del Estado de Nuevo León (AGENL), Tribunal Superior de Justicia, Jueces de Letras, exp. 4052/13.

⁶ APSMG, Libro de información matrimonial, núm. 13.

⁷ APSFL, Libro de casamientos en que se asientan..., *op. cit.*, fs. 69v-70.

⁸ AGENL, Civil, vol. 248, exp. 34, Monterrey, 18 de abril de 1846.

⁹ AGENL, Tribunal Superior de Justicia, Jueces de Letras, exp. 4052/13, Monterrey, 21 de junio de 1864.

¹⁰ Esto ya plantea incluso una paternidad dudosa. José Ignacio Anguiano fue hijo de Salvador Anguiano y Ana Vicenta Alonso. *Libro duodécimo en el que serán contenidas las partidas de entierros que se hacen en la parroquia de esta villa de Nuestra Señora*

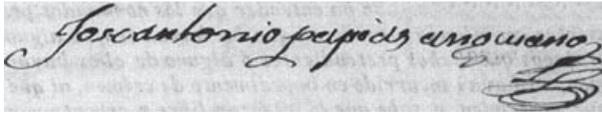


Figura 1. Signatura del arquitecto práctico José Antonio Papias Anguiano, 1815.

plena guerra independentista y la vida se vivía al día y lo más normal que se podía; Papias también lo intentaba y en esa fecha y lugar inició una relación sentimental con la señorita Sebastiana Espinosa; la formalizó, y el 18 de noviembre acudieron a la catedral de Guadalajara para cumplir con su información matrimonial.

En ese documento Papias Anguiano declaraba ser soltero y vecino de ese curato desde los 15 años, de calidad español y 22 años cumplidos.¹³ Tres testigos certificaron conocerlo desde niño,¹⁴ lo que dio solidez al dicho de Papias, quien firmó su declaración como José Antonio Papias Anguiano (figura 1). Si llegó a los 15 años y tenía 22 cumplidos, no fueron tres sino siete los años que tenía de vivir en Guadalajara y que, como se verá más adelante, estuvo al menos un año más en esa ciudad.

Papias requirió del consentimiento de su hermano mayor Domingo Anguiano (toda vez que sus padres estaban difuntos) para llevar a cabo su matrimonio con Sebastiana Espinosa; éste lo concedió el 18 de noviembre (figura 2), llevándose a cabo el acto nupcial en el Sagrario Metropolitano de Guadalajara el 30 de noviembre de 1815.¹⁵ En ese mes se enteraron de la captura de José María Morelos y Pavón en Temazcala, Puebla, y 22 días después del matrimonio de Papias, Morelos era fusilado en San Cristóbal, Ecatepec. La vida se vivía al día.

¹³ APSMG, Libro de información matrimonial, núm. 13.

¹⁴ Testigos Félix Zárate (español, de 30 años, originario de Guadalajara), Calixto Soto (español, de 51 años, originario de Aguas Calientes y vecino de Guadalajara) y José María Rodríguez (español, de 21 años, originario de Guadalajara). APSMG, *idem*.

¹⁵ APSMG, Libro en que se asientan las partidas de los casamientos que se hacen en la administración de este curato (1805-1810), vol. 16, f. 80v.

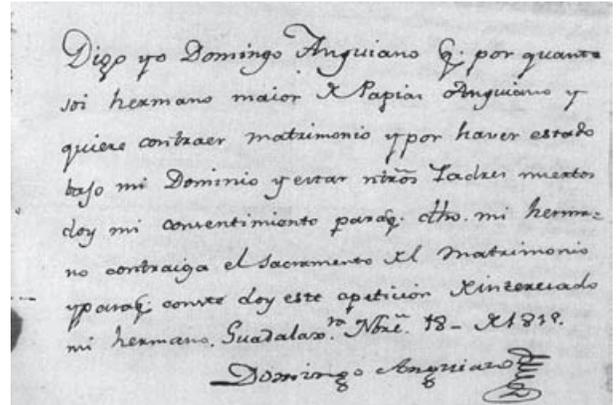


Figura 2. Consentimiento de Domingo Anguiano, Guadalajara, 18 de noviembre de 1815. APSMG, Libro de información matrimonial, núm. 13.

Del acta matrimonial se desprende que la joven Sebastiana Espinosa era originaria y vecina del curato de Guadalajara, hija legítima de Silvestre Espinosa y Cirila Urbina, española y “doncella” de 17 años.¹⁶ En realidad, Sebastiana contaba con 16 años cumplidos, pues había nacido el 20 de enero de 1799.¹⁷

Del matrimonio nació una niña el tres de diciembre de 1816. Al bautizarla seis días más tarde, sus padres buscaron ser precisos en la información del acta bautismal. Aseguraron que el alumbramiento de María Francisca Ygnacia Antonia Anguiano ocurrió a las tres de la mañana del día martes.¹⁸ Acaso la escrupulosidad de los datos del parto de María Francisca fueron consecuencia de la imprecisión del nacimiento de su padre Papias.

Cuando Papias Anguiano abandonó la ciudad de Guadalajara con destino a la población de León, Guanajuato, en 1821, es probable lo hiciera en un territorio ya independiente; en ese año la guerra intestina llegaba a su término naciendo la nación

¹⁶ APSMG, Libro en que se asientan las partidas de los casamientos..., *op. cit.*, vol. 16, f. 80v.

¹⁷ Fue bautizada el 25 de enero de 1799 con el nombre de María Antonia Sebastiana Espinosa Sevilla; primera hija del matrimonio formado por José Silvestre de Jesús Espinosa y María Cirila Sevilla, quienes se casaron en el Sagrario Metropolitano de la catedral de Guadalajara el 4 de octubre de 1797.

¹⁸ APSMG, Libro de Bautismos (1815-1817), vol. 49, fs. 127-127v.

mexicana; se ignora si viajó solo o con su esposa Sebastiana y su hija María Francisca de cinco años de edad.

Andares por Guanajuato, Zacatecas y San Luis Potosí

En la población de León, Guanajuato, permaneció durante un año para luego mudarse a Zacatecas, ciudad donde habitó por tres años, viajando posteriormente a San Luis Potosí, para estar cinco años en ese lugar. ¿Qué sucedió con su familia?

Destaca la movilidad de Papias Anguiano por el territorio mexicano. Trasladarse era una aventura y la mayoría de las personas no lo hacían. Morían donde nacían. ¿Para qué trasladarse a otro lugar? ¿Qué sentido tenía? Viajar por placer se juzgaba en el siglo XIX como un acto incomprensible debido a los riesgos y molestias implicados. “Los caminos eran malos; los medios de transporte escasos: los albergues incómodos y el costo de movilización elevado”.¹⁹ A ello debe agregarse que se desplazó por caminos donde seguramente existían gavillas que se resistieron a entregar las armas al final de la guerra por usarlas para asaltar las diligencias.

Su continuo trajinar lo llevaría a la población de Linares, lugar al que llegó, de acuerdo con su segunda acta matrimonial, firmada en septiembre de 1830, “de ocho meses a esta parte”; es decir, en enero de ese año.²⁰

Linares y la capilla del Señor de la Misericordia

En realidad Papias arribó a Linares mediando el año de 1829. ¡Qué memoria la de Anguiano! En

¹⁹ Leopoldo I. Orendain, *Cosas de viejos papeles. III recopilación*, Guadalajara, Centro Bancario de Guadalajara, 1970, pp. 135-145.

²⁰ APSFL, Libro de casamiento..., *op. cit.*, fs. 69-69v.

julio era contratado como artífice para la obra de la cuarta etapa constructiva de la capilla del Señor de la Misericordia (1829 y 1830). ¿Cómo pudo olvidarlo?²¹

La capilla del Señor de la Misericordia tiene su propia historia. Los cimientos de ella fueron levantados a petición de doña Agustina Ignacia del Valle en 1788 por devoción que tenía de una escultura cristológica que poseía; aunque al año siguiente se detuvo por muerte de la bienhechora. Las obras continuarían entre 1791 y 1792, “sin duda la de mayor envergadura durante la cual se concluyó la portada y se realizó el cerramiento de las bóvedas”,²² pero la obra sufriría nuevamente un estancamiento.

En adelante los trabajos de construcción se llevarían con suma calma hasta la primera década del siglo XIX, terminándose el 19 de enero de 1809, quedando constancia de la fecha en una de las vigas del dicho sotocoro. La tercera etapa constructiva daría comienzo el 11 de abril de 1825, concluyéndose el 22 de octubre de ese año. “En esta etapa se construyó el segundo cuerpo, la torre del campanario, el cimborrio y la linternilla”.²³

El resultado final fue una capilla con tres bóvedas, dos accesos, el principal mirando al norte y el lateral con vista al poniente. La fachada principal tiene una torre de dos cuerpos en su lado poniente. La portada cuenta con dos cuerpos y tres calles, destacando del conjunto las cuatro columnas antropomórficas (cariátides),²⁴ siendo el

²¹ Lydia Espinosa, *Capilla del Señor de la Misericordia*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009, p. 23.

²² *Ibidem*, p. 21.

²³ *Ibidem*, p. 23.

²⁴ De ninguna manera son “atlantes”, tal y como lo señalan Javier Sánchez y Héctor Domínguez para nombrar las figuras antropomórficas de la portada de esta capilla. *Ibidem*, p. 25. Este tipo de errores son comunes, ya que tanto las figuras de atlantes como de las cariátides son empleadas para cargar, con la salvedad que en el primer caso lo hacen con sumo esfuerzo, “sufren” la pesada carga; iconográficamente se define como un



Figura 3. Fachada de la capilla del Señor de la Misericordia, Linares, Nuevo León.

fuste definido por el cuerpo y la cabeza (figura 3).²⁵

Un altar al Señor de la Misericordia

Terminada la construcción de la capilla, los trabajos se concentraron en la construcción de dos altares; el principal sería dedicado al Señor de la Misericordia y el segundo al Señor San José; además de otros trabajos decorativos al interior de la capilla, ésta sería

castigo; en tanto que las cariátides siempre se verán cargando sin el cansancio y pesadumbre de los otros, siendo además representadas como figuras antropomórficas femeninas.

²⁵ En este caso los fustes son lienzos que ocultan el tronco, piernas y brazos, dejando expuestos en la parte superior la cabeza, y en la inferior los pies, que muestran los dedos bien definidos sobre los basamentos. En tanto, las cabezas están coronadas por penachos que reproducen hojas de acanto, cual capiteles corintios. Estas cariátides son únicas en el noreste mexicano y tienen similitudes con las del primer cuerpo de la portada principal de la capilla de la Inmaculada Concepción de la ex hacienda de Ciénega de Mata, en Lagos de Moreno, Jalisco y con las columnas-cariátides (nombradas así por Manuel Toussaint) del segundo cuerpo de la portada sur de la catedral de Zacatecas. Jesús López de Lara, *Catedral de Zacatecas*, s.p.i., p. 30.



Figura 4. Altar al Señor de la Misericordia, en la iglesia del mismo nombre, Linares, Nuevo León.

la cuarta etapa conocida y en ella intervendría “don Papias Anguiano”, nombrado así en el documento titulado *Julio 8 de [1]829. Memoria de los gastos que en construir el altar del Señor de la Misericordia se van haciendo desde esta fecha*. Apareció contratado como “artífice” del altar a partir de ese momento hasta el 19 de mayo de 1830 (figura 4).²⁶ Todavía no surgía la figura del arquitecto práctico, pero estaba por imprimirle un estilo: el neoclásico.

Las obras tuvieron un receso de poco más de dos años y la construcción del altar no se terminó;

²⁶ Lydia Espinosa, *op. cit.*, p. 195. De acuerdo con la primera memoria (la 19), bajo la dirección de Papias Anguiano se realizaron trabajos en la capilla consistentes “en echar los cimientos del altar principal para los cuales se emplearon ocho carretas de piedra colorada, treinta sillares, un millar de ladrillos, cantera tosca, cal y arena. Los gastos fueron elevados pues la suma total erogada ascendió a 548 pesos 6 reales, 6 tomines, que se fueron pagando a lo largo de año, sin que en mayo de 1830 se hubiera terminado”; *ibidem*, p. 23.

la razón es desconocida pero se intuye: dinero. Y mientras Papias Anguiano esperaba ejercer nuevamente su oficio en la capilla, ocupó su tiempo en enamorar a María Gertrudis López de Lara, vecina de la ciudad de Linares; logró su intención al punto de casarse con ella un 8 de septiembre de 1830 en la iglesia parroquial de San Felipe de Linares.²⁷

Ambos venían de un matrimonio anterior, pero sólo María Gertrudis lo declaró; afirmaba ser viuda en primeras nupcias de don José Luis González,²⁸ sepultado en el camposanto de la parroquia de Linares; no sin antes haber procreado con él dos hijos. Había cumplido 32 años de edad. En tanto que Papias Anguiano se declaraba soltero, de 30 años. ¿Su esposa Sebastiana y su hija María Francisca quedaron en el olvido? Nada pudo averiguarse sobre el destino de ambas mujeres.

El matrimonio de Papias con María Gertrudis quedó religiosamente consumado cuando su esposa se embarazó al año siguiente, dando a luz el 30 de diciembre de 1831; era una niña a la que decidieron llamar María de Jesús Concepción Sabina Anguiano López, bautizándola el 11 de enero de 1832 en la iglesia de San Felipe de Linares.²⁹

La niña María de Jesús no cumpliría un año cuando su padre Papias era nuevamente contratado como “artífice” para la obra de la capilla, comenzando el 19 de diciembre a la par de los demás obreros; entre ellos, los maestros albañiles Jesús y Rodrigo Cázares y los maestros carpinteros Bernardino González y Juan Padilla.³⁰ Se

²⁷ APSFL, Libro de casamiento..., *op. cit.*, fs. 69-69v.

²⁸ El matrimonio tuvo lugar en la ciudad de San Felipe de Linares el 6 de mayo de 1819; ella tenía 27 años y José Luis González, originario de Saltillo, tenía 34. Los dos niños nacidos del matrimonio fueron bautizados en la iglesia de San Felipe de Linares. José Franco Domingo González López el 14 de mayo de 1820, y José Luis Bartolo González López el 27 de agosto de 1822.

²⁹ APSFL, Libro de Bautismos, núm. 8, f. 90v.

³⁰ Su designación como artífice lo separa del resto de los trabajadores, toda vez que ese término definía al artista, al creador, y no sólo al constructor.



Figura 5. Altar lateral dedicado al Señor San José, en la iglesia del Señor de la Misericordia, Linares, Nuevo León.

buscó concluir el panteón construido en el altar mayor, construir el altar del Señor San José (figura 5) y “reedificar por dentro la capilla, pintarla, echarle el pavimento de ladrillo y concluir su cementerio”.

En la *Memoria de la obra material en la capilla del Señor de la Misericordia* [...] 1832-1833 quedó constancia de los trabajos realizados por Papias.³¹ Pintó las tres bóvedas y paredes de la capilla, dirigió la construcción del púlpito, dándole un color blanco para luego dorarlo; también pintó al óleo el pavimento del presbiterio. En ese mismo espacio rotundió [*sic*],³² perfiló y pintó el arco y columnas del presbiterio; mudó la mampara de la puerta de la sacristía y la rotundió.

³¹ Lydia Espinosa, *op. cit.*, pp. 197-209.

³² Acaso provenga de la voz *rotundo*, que significa “redondo”, refiriéndose al acto de redondear.

Construyó la tarima para el altar mayor y una puerta para el panteón; pintó la sacristía, rotundió y puso la ventana del presbiterio. Levantó el sota-banco de la mesa del altar mayor, la pintó de blanco y luego doró al estilo del panteón.³³ También se le pagó por los profunancios [sic] y cirios del panteón. Dirigió e intervino en la compostura de las dos puertas de la capilla, quitándolas y colocándolas más alto, echándoles batientes de piedra, así como la colocación de las puertas del cementerio con sus batientes de piedra.

Dirigió la conclusión del cementerio y la colocación de las tarrajas como remate del mismo.³⁴ Dio color a la mesa de la sacristía, le puso maque (barniz) a la cruz en que está fijado el santísimo Cristo,³⁵ y dio color a las puertas de la iglesia y cementerio. Además, retocó la sagrada imagen del Señor de la Misericordia, doró el altar del Señor San José, y doró y pintó la puerta del sagrario, sin olvidar su inversión por el oro que ocupó en la baranda del comulgatorio.³⁶ Sobresale la construcción “del panteón” en que colocarían la sagrada imagen del Señor de la Misericordia,³⁷ el cual “hizo y se le pagó lo siguiente”:

Un panteón estucado de blanco bruñido y dorado a la agua, pintar el presbiterio y echar el pavimento de ladrillo en el presbiterio en 800 pesos según contrato de los que se anotaron 371 pesos y medio en la Memoria No. 19, por lo que se le había ministrado hasta 19 de mayo de 1830, y solo correspondían a ésta los restantes 428 pesos, medio real.³⁸

³³ No hay precisión respecto a este término.

³⁴ La tarraja era una “tabla o chapa de metal cortada con arreglo al perfil de una o varias molduras para formar las de yeso. Corona”; Viuda de Joaquín Ibarra, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Madrid, Impresora de la Real Academia por la viuda de don Joaquín Ibarra, 1803, p. 824.

³⁵ La cruz fue tallada con madera de nogal y colocada por el maestro carpintero Juan Padilla.

³⁶ Lydia Espinosa, *op. cit.*, p. 209.

³⁷ *Ibidem*, p. 205.

³⁸ *Ibidem*, p. 207.

En total se le pagó a Papias Anguiano la cantidad de 647 pesos. La obra de la capilla concluyó el 23 de septiembre de 1833; tristemente, en ese mes la ciudad de Linares sufría los embates del cólera *morbus*, haciendo estragos no sólo en el municipio sino en todo el estado de Nuevo León desde su entrada en julio de ese año.³⁹ En la primera semana de septiembre sumaban 622 muertos por dicha enfermedad.⁴⁰ La función realizada para colocar la imagen en su altar ocurrió el 30 noviembre de 1833.⁴¹

Ahora bien, es preciso detenernos en el altar construido para el Señor de la Misericordia; Papias resolvió hacer tres nichos adosados al muro; penetran en él y de sus orillas emergen las molduras definiendo sus formas. Sobresale el central, un nicho en forma de cruz; esa singularidad no se repite en ningún otro altar nuevoleonés (figura 6).

El nicho cruciforme

Gloria Fraser los llamó “retablo-crucifijo”,⁴² aludiendo a los dos retablos de la catedral de Chihuahua: el del Cristo de Mapimí y el de Nuestra Señora de los Dolores; pero existe un problema esencial: los retablos no se definen por sus nichos, y estos últimos coexisten en diferentes tipos de retablos.

La particularización del nicho ofrece mejores formas de reconocerlo, y en este particular caso estamos ante un nicho cruciforme,⁴³ por ser el

³⁹ Hernán Salinas Cantú, *Sombras sobre la ciudad*, Monterrey, Editorial Alfonso Reyes, 1975, p. 52.

⁴⁰ AGENL, Estadística de los Municipios, Linares, caja 1, exp. 1725/02, 6 de septiembre de 1833. Asombra el número toda vez que al compararse con los fallecidos en la ciudad de Monterrey hasta diciembre apenas sumaban 608. Hernán Salinas, *op. cit.*, p. 65.

⁴¹ Lydia Espinosa, *op. cit.*, pp. 209-211.

⁴² Gloria Fraser Giffords, *Sanctuaries of Earth, Stone, and Light*, Tucson, The University of Arizona Press, 2007, p. 300.

⁴³ Nicho: “Concavidad formada artificialmente en la fábrica para colocar en ella alguna estatua” u otra cosa. *Diccionario de la Lengua Castellana*, Madrid, En la Imprenta Nacional, 1837, p. 510.



Figura 6. Nicho cruciforme en el altar de la iglesia del Señor de la Misericordia, Linares, Nuevo León.

espacio que acoge en su forma de cruz al símbolo de la misma forma o la efigie de Cristo crucificado.⁴⁴

Un inventario de 1801 describe al retablo del Cristo de Mapimí como “un colateral pequeño de madera dorada que en el medio tiene *un nicho con vidrio al frente* y en él colocada una imagen de Cristo Crucificado con el título del Señor de Mapimí”.⁴⁵ Clara Bargellini apuntará que se trata de un “retablo de madera con estípites”.⁴⁶ Si bien la autora no menciona al nicho ni su forma, sí lo hace cuando se refiere al retablo de Nuestra Señora de los Dolores, señalando que al centro hay un nicho “en forma de cruz”.⁴⁷

⁴⁴ Encontraremos ejemplos donde las cruces o Cristos crucificados estarán simplemente enmarcados con una moldura sin llegar a ser propiamente un nicho; tales ejemplos los encontramos en el remate del retablo del transepto izquierdo de la Santa Cruz en Sevilla, España. Joseph A. Baird, *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*, México, IIE-UNAM (Estudios de Arte y Estética, 24), 1987, p. 60, foto 16; o el Cristo de Mapimí de la parroquia de Cuencamé, Durango.

⁴⁵ Cursivas mías. Clara Bargellini, *La Catedral de Chihuahua*, México, UNAM, 1984, p. 91.

⁴⁶ “Según una inscripción en el cuadro de la Dolorosa del retablo, ‘a devoción de Alejandro Manuel de Quijano Calderón, se hizo este colateral, Año de MDCCLXII’.” *Ibidem*, pp. 49-50.

⁴⁷ Lo describe como un “un cuerpo enmarcado y dividido por cuatro columnas estriadas en tres calles con remate mixtilíneo”. Fue “acabado entre 1801 y 1813”. *Ibidem*, p. 76.

Estos nichos no son una excepción norteña; se encuentran en diferentes puntos del país ornando retablos o fachadas de templos. En el remate de la fachada del templo de San Agustín de Querétaro, Querétaro; al centro del segundo cuerpo de la fachada de la iglesia de Dolores Hidalgo, Guanajuato, y en el remate de la fachada de la iglesia de Tancoyol, Querétaro, por citar algunos ejemplos. Respecto al nicho de Tancoyol, Gustin Monique apuntará que tiene “forma de cruz”, siendo esa única presencia la que alude a la exaltación de la cruz.⁴⁸ La Ciudad de México también cuenta con excelentes ejemplos, destacando el del retablo de la iglesia de San Pablo El Viejo, en el barrio de La Merced; además de los que existen en el retablo mayor de la capilla de San Felipe de Jesús y en el retablo de las Reliquias, ambos en la catedral de México. Acaso Papias, en sus constantes correrías, haya grabado en su mente las formas arquitectónicas que llegaron a impresionarle.

El mapa del partido de Linares

| 69

La actividad laboral de Papias Anguiano se vuelve incierta al término de sus trabajos en la capilla del Señor de la Misericordia; aunque seguramente siguió trabajando en la región; por otra parte, sus actividades personales como el de la mayoría de las personas no tienen registro, a excepción de uno; en 1834 los vecinos de Linares socorrieron al contingente de tropa de la milicia activa del estado de Nuevo León con monturas y sillas; Papias Anguiano entregaría a uno de los milicianos, el cabo José María Ruiz, una silla aviada y “armas de agua” valuada en nueve pesos.⁴⁹

Habrían de transcurrir ocho silenciosos años en la vida de Papias para saber algo de él. El 23 de fe-

⁴⁸ Monique Gustin, *El barroco de la Sierra Gorda*, México, INAH (Departamento de Monumentos Coloniales, 20), 1969, p. 188.

⁴⁹ AGENL, Estadística de los Municipios, Linares, caja 1, exp. 1725/02, Lista de vecinos..., 14 de junio de 1834.

brero de 1841 el gobierno de Nuevo León solicitó al Ayuntamiento de Linares la elaboración de un mapa del partido, orden que fue cumplida a mediados de año cuando el alcalde Francisco Benítez de Herrera lo encargó a Papias Anguiano.⁵⁰ El mapa fue terminado el 6 de agosto de 1841 y enviado a la capital del estado el día 11 (figura 7).⁵¹

Mirando con atención, el mapa aporta valiosa información de quien lo elaboró. La signatura tímidamente descubre a Papias Anguiano como pintor, quien rubricó el mapa como acostumbraban los maestros de ese arte y no los arquitectos o agrimensores: "Papias Anguiano lo hizo".

Sin duda, la petición del gobierno del estado de Nuevo León enmarca la elaboración del mapa con un sentido geopolítico; las interpretaciones del documento pictórico pueden ser varias; abordaré lo estético por ser obra de un pintor en tareas de agrimensor.

La solución plástica para representar el territorio del partido de Linares no es ciertamente única; obedece a una larga tradición de construcciones visuales donde el espacio circular tuvo su máximo esplendor en los mapas novohispanos del siglo XVI. Baste recordar el mapa de Tenochtitlan grabado por el alemán Plinius en Nuremberg hacia 1524, cuya forma circular evocaba otro realizado para Venecia,⁵² plano que por cierto cerraba un largo periodo de mapas geográficos medievales.⁵³

⁵⁰ El *Mapa del partido de Linares* es un documento gráfico que se encuentra en el AGENL. El inventario lo ubica dentro de las fichas de nivel geográfico con el núm. 4; su título completo es *Mapa del partido de la ciudad de Linares departamento de Nuevo León*. Las medidas son: 30.8 cm de largo por 42.3 cm de alto.

⁵¹ AGENL, Correspondencia de Alcaldes, Linares, 11 de agosto de 1841. El mapa aparece publicado por primera vez en *El noreste cartográfico*, obra de Octavio Herrera, quien atribuye erróneamente su elaboración a Francisco Buitrón de Herrera, que en realidad se llamaba Francisco Benítez de Herrera, alcalde de Linares y que al calce firmó validando la elaboración del mapa. Octavio Herrera, *El noreste cartográfico. Configuración histórica de una región*, México, Fondo Editorial Nuevo León, 2008, pp. 154-155.

⁵² Alexandra Russo, *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*, México, IIE-UNAM, 2005, p. 38.

⁵³ Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la compo-*

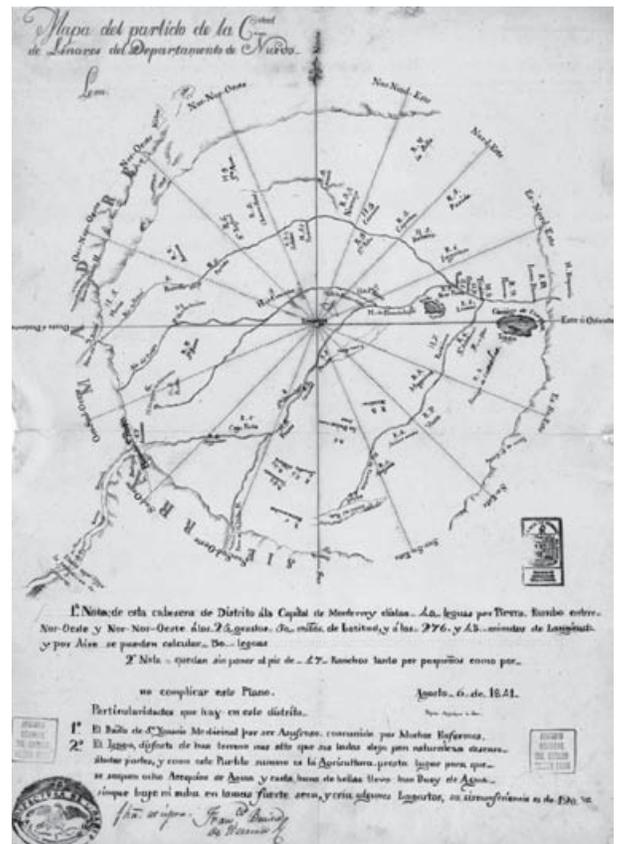


Figura 7. Mapa del partido de la ciudad de Linares del Departamento de Nuevo León, "Papias Anguiano lo hizo", Linares, 6 de agosto de 1841.

El espacio circular definido en el mapa de Linares nos lleva a reconocer al centro como el lugar geográfico más importante; "desde un punto de vista psicológico, la tendencia céntrica representa la actitud egocéntrica que caracteriza la forma de ver las cosas".⁵⁴ La ciudad de Linares es el centro del mundo que le rodea, y como tal define direcciones y distancias; la ciudad reclama su estatus de preeminencia y esa distinción es notable en las distancias entre haciendas y ranchos; todas se ofrecen con respecto a Linares y no de otra forma.

Linares es, dentro de la concepción del mapa, punto del cual parten los ejes cardinales, dividiéndolo en cuatro cuadrantes con tres subdivisiones

sición en las artes visuales, Madrid, Akal (Arte y Estética, 58), 2001 p. 86.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 10.

radiales punteadas en cada uno. A pesar de su centralidad, Linares debía sujeción a otra ciudad que estaba por encima suyo: Monterrey, y si el mapa no mostró la capital reinera es porque buscó privilegiar la posición de Linares en el espacio circular.

Mostrar visualmente a Monterrey rompería la hegemonía del centro para crear uno más. Dos centros difíciles de conciliar en un documento pictórico donde la ciudad principal no sólo es corazón del mapa, sino centro de la hoja que lo contiene. No obstante la exclusión de la capital regiomontana, ésta fue ingeniosamente representada mediante una nota y una representación visual. La nota señala:

1ª. Nota: De esta cabecera de distrito a la capital de Monterrey distan = 40 leguas por tierra; rumbo entre nor-oeste y nor-nor-oeste, a los 25 grados, 50 minutos de latitud; y a los 276 (grados) y 48 minutos de longitud; y por aire se pueden calcular 30 leguas.

La nota no carece de interés. Linares, como “cabecera de distrito”, se supedita a Monterrey, ciudad “capital”. Desde el punto de vista nominal, los títulos que ostentan una y otra define su estatus en la geografía política de Nuevo León. Papias Anguiano estaba consciente de que Linares no era una isla, sino que formaba parte de un espacio geopolítico más amplio.

Además, el autor proporciona, y esto sí es una verdadera curiosidad, dos distancias posibles entre ambas ciudades: 40 leguas por tierra y 30 leguas “por aire”. Esta particularidad define un tanto el pensamiento matemático de Papias Anguiano, no sólo tiene presente una concepción circular del espacio geográfico y la importancia de su centro en el ámbito geográfico, político y social, sino también le quedan claros los conceptos geométricos.

Lo que observamos en esas dos longitudes es que la distancia más corta entre las dos ciudades

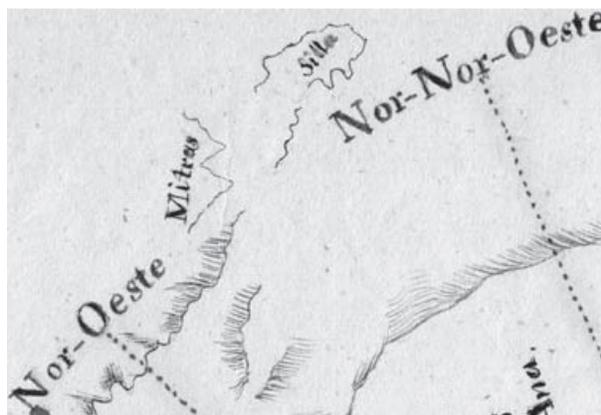


Figura 8. Cerro de la Silla y Mitras. Detalle del Mapa del partido de la ciudad de Linares departamento de Nuevo León; 6 de agosto de 1841, “Papias Anguiano lo hizo”.

es la línea recta, simple geometría euclidiana; y no hay distancia más corta entre las dos poblaciones que por los aires; pues por tierra, el viajero debía someterse a los accidentes propios de la geografía nuevoleonense, donde los obstáculos de barrancas y cauces de ríos originaban necesarios rodeos para salvar las pendientes; por tierra no hay línea recta.

Al apuntar que Monterrey estaba situado con “rumbo entre nor-oeste y nor-nor-oeste, a los 25 grados, 50 minutos de latitud; y a los 276 (grados) y 48 minutos de longitud”, observamos que esta ubicación queda entre los cerros de las Mitras y la Silla (figura 8), que por cierto están fuera del cerco montañoso que define el límite espacial del mapa; es decir, queda implícita la lejanía de estos lugares respecto al centro de Linares.

El trazo de los dos macizos montañosos hizo presente al gran ausente, toda vez que los cerros de la Silla y las Mitras son elementos geográficos incorporados a la imagen de la ciudad capital.⁵⁵ De esta manera se representó Monterrey sin generar un conflicto de poder con Linares, que siguió teniendo la primacía visual por encima de la capital, porque

⁵⁵ Hay una trampa visual en la representación de ambas elevaciones montañosas; parecieran tener una posición invertida, y la tienen mirándolas desde el centro de Monterrey, pero el punto de observación es Linares, por lo que su ubicación es correcta.

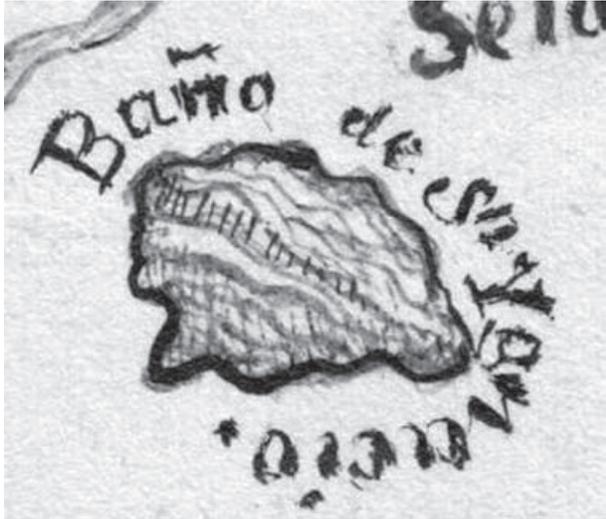


Figura 9. Depósito natural de agua "Baño de San Ignacio". Detalle del Mapa del partido de la ciudad de Linares departamento de Nuevo León, "Papias Anguiano lo hizo", 1841.

en lo particular, en lo regional, en esa intimidad del partido, Linares era y es el centro.

La delineación del cerro de la Silla y las Mitras permitió integrarlos a la cadena montañosa de la Sierra Madre Oriental, que sirvió de lindero para definir los términos del mapa, agregándose además la Sierra del Fuste (hoy Sierra de Villagrán, Tamaulipas) y la Sierra de San Carlos (hoy parte del territorio tamaulipeco).

En la Sierra Madre Oriental, Papias Anguiano destacó la presencia de la Boca de Morelos, Boca del Potosí, Boca de Santa Rosa, Boca de Pabillo y el Piloncito (hoy cerro del Pílon; su cima sirve de límite entre Nuevo León y Tamaulipas). Las sierras enmarcan el espacio del partido de Linares cual territorio geopolítico independiente del resto del estado de Nuevo León.

Apenas es perceptible la ausencia de estos límites montañosos al nororiente porque la anotación de los puntos cardinales también definen la circunferencia del mapa; pero la construcción del cerco circular no es total; en su extremo contrario (surponiente) el cauce del actual río Santa Rosa rebasa los límites del mapa al introducirse por la Sierra Madre



Figura 10. "Ciénega de Conchos con representación de un cocodrilo en sus aguas". Detalle del Mapa del partido de la ciudad de Linares departamento de Nuevo León, "Papias Anguiano lo hizo", 1841.

Oriental pasando "Juáregui", "Buanito" y "Banco", extendiéndose hasta "Los Pinos", finalizando con una nota que dice: "Hasta aquí llega la jurisdicción de Linares". No olvidó delinear sus ríos: Santa Rosa, Pabillo, Camacho, del Pueblo o Hualahuises, Potosí y Conchos. Además registró dos depósitos naturales de agua: el Baño de San Ygnacio y Lago de Conchos.

El Baño de San Ignacio llegó a ser citado por el doctor Eleuterio González reflexionando sobre la posibilidad de que su origen indicara formaciones volcánicas.⁵⁶ Añadió que sus aguas despedían ácido sulfhídrico y depositaba azufre en polvo, lo que olfativamente no era muy agradable, aunque gracias a esas características se le atribuía la curación de algunos males (figura 9).⁵⁷

Hay un comentario de Papias y no se puede eludir: la "cría de algunos lagartos"; lo dice para el lago "Ciénega de Conchos" y en el mapa dibuja (y aquí emerge el pintor) un lagarto que asoma la cabeza y una pata (figura 10). El curioso dato deja abierta una línea de investigación para este reptil en territorio nuevoleonés. Finalmente, el mapa menciona la existencia de 104 lugares habitados (ranchos, ha-

⁵⁶ José Eleuterio González, *Colección de Noticias y Documentos para la historia del Estado de Nuevo León*, Monterrey, Imprenta del Gobierno en Palacio, 1885, p. 15.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 26.

ciendas, el pueblo de Hualahuises y la ciudad de Linares).

En los años en que Papias Anguiano estuvo en la ciudad linarense tuvo como actividad alterna la cría de ganado barranqueño, lo prueba el cobro del impuesto del 17 de diciembre de 1842 por 4 pesos y 25 centavos.⁵⁸ Este dato, además de aportar información sobre sus actividades secundarias, señala algo todavía más importante: su presencia en la ciudad de Linares.

Residencia en Monterrey

La llegada de Papias Anguiano a la ciudad de Monterrey ocurrió en fecha posterior al pago de impuestos de su ganado barranqueño en 17 de diciembre de 1842 y antes de la firma del contrato para hacer unas fuentes el 30 de mayo de 1843. Nuevamente le rodea el misterio familiar, pues al parecer se trasladó solo a la capital nuevoleonesa.

Durante las primeras décadas del siglo XIX el crecimiento urbano de la ciudad de Monterrey estuvo estancado; no se verificaron obras civiles ni religiosas de importancia. La guerra de Independencia fue un factor determinante en esa paralización constructiva, toda vez que la situación social era inestable, las inversiones estaban detenidas y lo único que crecía era la incertidumbre.

El panorama de Monterrey por aquellos años era el de una pequeña población con casas de sillares y otros de ínfimos materiales, solares sin ocupar y con una fauna que andaba en libertad por las terregosas calles y callejones de la ciudad; lo mismo se encontraban vacas o burros excretando a media calle, que cerdos y gallinas comiendo de la basura arrojada por los vecinos o revolcándose en las acequias que todavía cruzaban por el medio de la población.

⁵⁸ AGENL, Estadística de los Municipios, Linares, caja 2, exp. 1726/01, 1842.

Había un crecido interés por continuar con obras de ampliación en la iglesia-catedral, en tanto, semiabandonadas estaban extramuros las obras del hospital nuevo, el convento de capuchinas y la malograda nueva catedral. Cada uno de dichos edificios terminaría por readaptarse a nuevas necesidades. En 1824 las viejas casas consistoriales pretendieron ser renovadas en su totalidad, y fue el extranjero Juan Salas (con nombre castellanizado) el que formó un mapa o diseño que si bien fue aprobado por el Congreso del estado en 1828, no se contó con el dinero para llevarlo a cabo a un solo tiempo; se trabajó en distintos años (1830, 1832 y 1834) hasta dejarlas terminadas de acuerdo con dicho plan, pero no a cargo de Juan Salas.⁵⁹

Si bien hacia 1830 estaban construyéndose las capillas del Roble y San Caralampio (de dimensiones modestas), por otra parte el colegio viejo de San Francisco Javier tenía algunos años de haberse demolido.⁶⁰

El intento de ensanche de la ciudad al norte de ella en la última década del siglo XVIII quedó truncado por casi 40 años, cuando después de la guerra independentista, se reactivó la inversión y el interés por fincar al norte de la ciudad. En 1849 se levantó un plano de esa parte de la ciudad con el objetivo de dar destino a las peticiones de adquisición de solares, plano que por cierto repetía las proporciones del plano levantado por Juan Bautista Crouset en 1796.⁶¹

La llegada de Papias Anguiano a Monterrey coincidió con el inicio de obras municipales; una de

⁵⁹ "Memoria que de los distintos ramos puestos a su cuidado eleva al Supremo Gobierno del Estado el Ayuntamiento de Monterrey", manuscrito, Monterrey, 1834.

⁶⁰ AGENL, Fondo colonial, correspondencia primeros alcaldes, Monterrey, caja 3, 15 de octubre de 1824.

⁶¹ Enrique Tovar Esquivel, "Plan de la nueva ciudad de Monterrey, 1796. Territorio de lo ideal, Monterrey", en *ACTAS, Revista de Historia de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, Monterrey, UANL, núm. 7, enero-julio de 2011, p. 46.

ellas, la adecuación de un espacio para la venta de productos cárnicos. En 1843 el municipio establecería una plaza para la venta de carne en el lugar que fue casa y terreno de Cayetano de León el 25 de abril.⁶² Ahí nacería la Plaza de la Carne o plazuela del Rastro, como también se le llamó; y una de las adecuaciones que recibiría sería la construcción de una fuente al centro, lo que permitiría a los trajinantes la limpieza de su espacio.

La primera fuente de la ciudad

El beneficio que recibiría la población con la presencia de una fuente pública no era únicamente ornamental e higiénico; también posibilitaba que el canal principal de ella alimentara canales secundarios para el surtimiento de agua en algunas propiedades, beneficiando también a las arcas municipales por concepto del suministro de agua.

Bajo ese entendido el municipio resolvió invertir en la construcción de la fuente en la nueva Plaza de la Carne y otra más en la Plaza de Armas, “aprovechando la ocasión de hallarse en esta ciudad un excelente arquitecto”,⁶³ que no era otro que Papias Anguiano. Fue en ese momento que se le citó por primera vez como “arquitecto” (práctico naturalmente).

El contrato lo firmó el 30 de mayo de 1843 comprometiéndose a construir dos fuentes para la ciudad por 3 000 pesos, cantidad que sería pagada en “tres partidas de mil pesos adelantada una, la otra concluida la fuente de la plazuela que será de aquí a dos o tres meses y la otra a la consumación de la obra”;⁶⁴ es decir, de la segunda fuente.

⁶² Se pagaron 1 400 pesos. Archivo Histórico de Monterrey (AHM), Correspondencia, vol. 82, exp. 13, Monterrey, 25 de abril de 1843.

⁶³ AHM, Correspondencia, vol. 82, exp. 13, Monterrey, 30 de mayo de 1843.

⁶⁴ *Idem*.

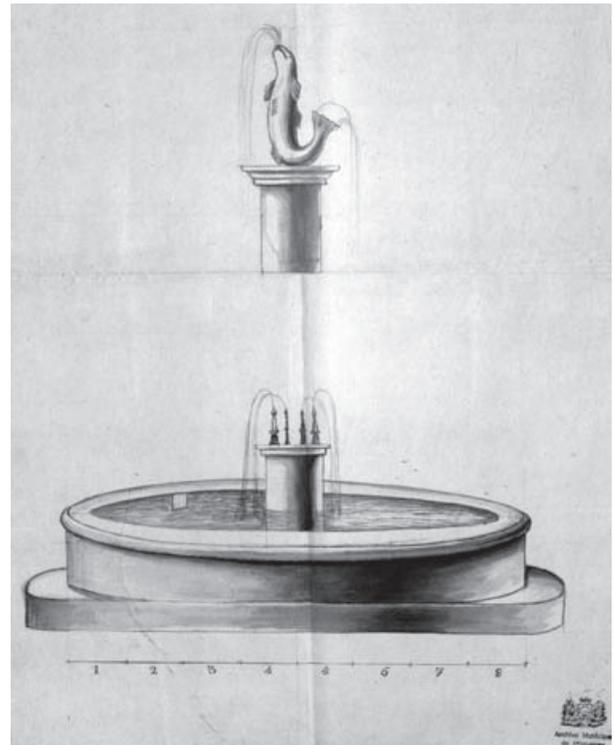


Figura 11. Boceto de la fuente de la Plaza de la Carne, sin firma, 1843. AHM, Correspondencia, vol. 82, exp. 4, 1843, f. 11.

Si bien el municipio determinó la construcción de las fuentes, fueron los miembros del clero quienes prestaron el dinero para que eso sucediera; por una parte, el primer pago de 1 000 pesos se logró gracias a que el gobierno hipotecó una propiedad en favor del señor doctor José León Lobo;⁶⁵ por la otra, la fianza necesaria para respaldar el trabajo de Papias Anguiano fue proporcionada por el cura de la ciudad, don José María García.⁶⁶

Aunque el boceto no está firmado y no se aclara en documento alguno quién es el autor, es posible atribuirlo al pintor Papias Anguiano, toda vez que él corrió con todos los trabajos de las fuentes,

⁶⁵ AHM, Correspondencia, vol. 82, exp. 13, Monterrey, 3 de junio de 1843. En julio, Papias extendía un recibo donde constaba los 1 000 pesos recibidos del Ayuntamiento “para principios de gastos de la construcción de fuentes”. AHM, Correspondencia, vol. 131, exp. 9, f. 13, Monterrey, julio de 1843.

⁶⁶ AHM, Protocolos, vol. 42, exp. 33, Monterrey, 4 de noviembre de 1843.

siendo el diseño parte de esos trabajos. La fuente sería de forma circular y es posible que estemos observando en el boceto dos posibles diseños del surtidor; la primera posibilidad sería la de un pilar con cuatro surtidores, y la segunda posibilidad es que estuviera rematado por un delfín que surtiría el líquido por la boca y la cola; aunque aquí no aparece, al final la fuente contó con un plato intermedio (figura 11).

La obra de la fuente comenzó en junio de 1843 y fue entonces que el municipio reparó en algo que inicialmente no había contemplado en el contrato: la construcción de los canales de conducción de agua. La obra de la primera fuente no produciría los efectos deseados si no llegaba el agua, que por cierto debía ser “lo más limpia” posible; ello requería la construcción de un canal cubierto (ademe) “a lo menos desde las compuertas hasta el punto donde da principio la obra ya contratada”.⁶⁷ El olvido retrasó la conclusión de la obra; esto es que la fuente contará con el vital líquido. Diez meses después la obra hidráulica se autorizó y Papias Anguiano la comenzaría en abril de 1844.⁶⁸

Meses atrás, otros trabajos de carácter esporádico ocuparían su tiempo. En julio de 1843 Papias acompañó a la Comisión de Fiestas para dictaminar qué tan apropiado era un terreno conocido como “El Bolsón” o “de la ciudad” para levantar una plaza de toros.⁶⁹ En febrero de 1844 levantaría un templete para el Ayuntamiento,⁷⁰ y dos meses después

sería invitado a levantar el plano de la plaza de toros acompañándolo del respectivo presupuesto.⁷¹

La fuente que debía terminarse en dos o tres meses había sufrido un retraso considerable a tal punto que en abril de 1845 todavía no estaba concluida; en ese mes se ordenó que apenas fuera recibida la primera fuente, se le dieran a Papias los siguientes 1 000 pesos para el comienzo de la segunda,⁷² pero transcurrió el año y la obra de la cañería todavía no estaba terminada;⁷³ en diciembre el Ayuntamiento ordenó se concluyeran los trabajos,⁷⁴ lo que sucedió en 1846, año en que ya estaba funcionando. Con motivo de la intervención estadounidense en ese año la segunda fuente no se realizó.

La primera fuente desapareció años más tarde, quedando sólo testimonios visuales de su presencia en tres distintos planos levantados en 1846. El primero es el *Plan of Monterey*, de Adolphus Heisman, observándose la planta circular de la fuente al centro de la Plaza de la Carne, identificación precisada en las “Explicaciones” del mismo plano que en su letra “E” señala una “plaza and Fountain” (figura 12).⁷⁵

El segundo plano en que aparece la primera fuente que tuvo Monterrey es prácticamente desconocido; se trata del *Plan of Monterey*, cuyo autor fue C. R. Norman, publicado en 1847 (figura 13); tiene la virtud de ser más preciso en su planta, ya que además de ilustrar su circunferencia externa,

⁶⁷ AGENL, Correspondencia, vol. 82, exp. 13, Monterrey, 12 de junio de 1843.

⁶⁸ El municipio proporcionaría los materiales “para la empresa de que se haya encargado”. AGENL, Correspondencia, vol. 131, exp. 8, Monterrey, 8 de abril de 1844. Un mes más tarde le pagaron 300 pesos a cuenta de ese trabajo. AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1844/033, p. 2, Monterrey, 6 de mayo de 1844.

⁶⁹ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1843/061, Monterrey, 6 de julio de 1843.

⁷⁰ Papias extendió un recibo por tres pesos y tres reales al comisionado Martín Peña para la compra de materiales. AHM, Correspondencia, vol. 131, exp. 1, f. 21, Monterrey, 17 de febrero de 1843.

⁷¹ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1844/028, p. 1, Monterrey, 22 de abril de 1844.

⁷² AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1845/034, p. 2, Monterrey, 22 de abril de 1845.

⁷³ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1845/073, p. 3, Monterrey, 20 de octubre de 1845.

⁷⁴ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1845/082, pp. 2-3, Monterrey, 15 de diciembre de 1845.

⁷⁵ Observación mencionada por primera vez en Ahmed Valtier Mosqueda, “El teniente Adolphus Heiman y su plano de Monterrey”, en *ACTAS. Revista de Historia de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, Monterrey, UANL, núm. 4, julio-diciembre de 2003, pp. 44-49.

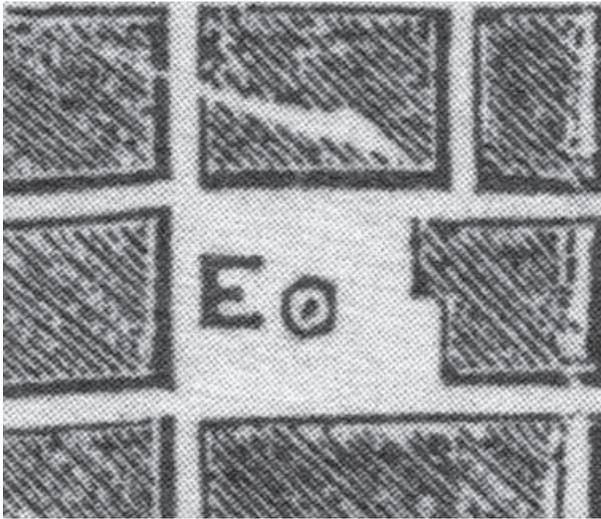


Figura 12. Fuente en la Plaza de la Carne. Detalle del *Plan of Monterey*, 1846, teniente Adolfus Heiman.

muestra al centro una forma cuadrada, tal vez un segundo plato.

La representación más sorprendente de la fuente fue registrada en la litografía *View of Monterey*, de Stephen Hill, que define con más elocuencia su forma (figura 14). Muestra un cuerpo principal conocido como anillo, y al centro aparece un pilar de cuya boca superior brota agua desplegando una cortina radial. ¡La fuente estaba funcionando!

Tierras para agostadero y fábrica de ladrillos

Aunque Papias Anguiano llegó a mediados de 1843, fue hasta principios del año siguiente que decidió radicar definitivamente en la ciudad de Monterrey, por lo que buscando proporcionarse los recursos necesarios para su subsistencia y los de su industria solicitó tres suertes (porciones) de terreno para agostadero, deseando ocuparlos para la agricultura, actividad que sería de utilidad para él y de ornato para la población. Los terrenos solicitados estaban en “la boquilla, sobre la loma al sur de esta ciudad” de Monterrey.⁷⁶

⁷⁶ AHM, Civil, vol. 246, exp. 32, Monterrey, 30 de enero de 1844. Este mismo terreno “capaz de siete almudes de siembra” desea-

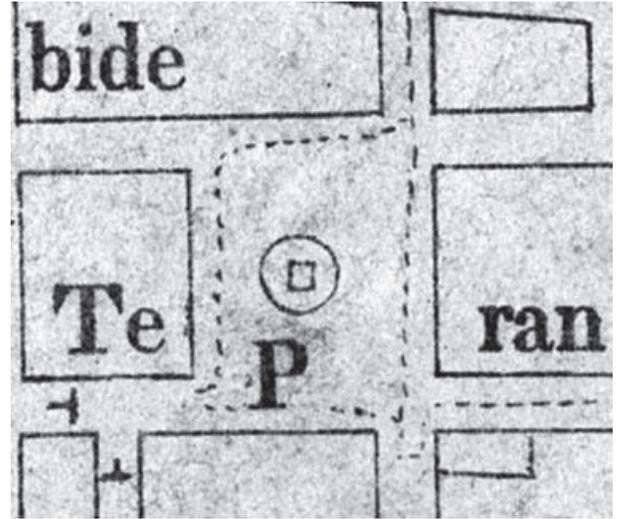


Figura 13. Fuente en la Plaza de la Carne. Detalle del *Plan of Monterey*, 1847, C. R. Norman, del 1er. regimiento O. V.

Resulta extraña su petición de tierras de agostadero para la agricultura, pues se sabe que ese tipo de terrenos sólo sirven para el ganado o la extracción de material. El Cabildo decidió que las tierras serían proveídas hasta que el gobierno hiciera el reparto, lo que ocurrió un par de meses más tarde.⁷⁷

Con la posesión de esas tierras Papias Anguiano se inició como contratista; en marzo ya estaba ofreciendo al municipio de Monterrey 150 carretas de “buena piedra laja a peso cada una y de buena calidad”, sabiendo que ésta hacía falta para el empedrado de las calles de la ciudad.⁷⁸ La piedra laja no era otra que la piedra de río obtenida de los terrenos que le rentó el Ayuntamiento.

A finales de diciembre de 1844 y en calidad de vecino, Papias solicitó otro terreno al Ayuntamiento para poner una fábrica de ladrillos en los márgenes del río Santa Catarina “por el camino del pueblo de

ba traspasarlo a Cecilio Sepúlveda el 30 de junio de 1856. AHM, Civil, vol. 263, exp. 49.

⁷⁷ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1844/010, pp. 2-3, Monterrey, 1 de febrero de 1844.

⁷⁸ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1844/022, p. 2, Monterrey, 21 de marzo de 1844.



Figura 14. Detalle de la litografía *View of Monterrey*, 1846, por Stephen Hill.

Guadalupe al sur”;⁷⁹ solicitando que la renta del mismo fuera moderada “en consideración a que siendo una empresa nueva que demanda muchos gastos, no podré llevarla a su fin sin muchas economías y sacrificios”.⁸⁰ En junio de 1856, Papias Anguiano buscaba traspasar un temporal “dentro de la boquilla” a Cecilio Sepúlveda,⁸¹ como era un terreno arrendado al Ayuntamiento, requería de su permiso y éste le fue concedido toda vez que no les perjudicaba.⁸²

En 1857 recibió merced de dos manzanas en el repueblo del Sur.⁸³ Tres años después (mayo de 1860) María Inocente Elizondo tenía en arrendamiento una manzana de terreno en el nuevo repueblo del sur (propiedad del Ayuntamiento de Monterrey) y solicitaba permiso para traspasarlo a Papias Anguiano; el permiso se concedió toda vez que “el nuevo arrendatario es hombre conocido y capaz de

pagar”.⁸⁴ ¿Por qué seguir alquilando tierras si ya poseía propias?

El 25 de agosto de 1862, Papias Anguiano solicitó título de arrendamiento de un temporal que poseía,⁸⁵ y las tierras recibidas por merced fueron vendidas en agosto y octubre de 1864 a Luis de la Garza y Garza. La primera fue vendida en 150 pesos; tenía 100 varas por lado, un cuarto de terrado y una noria. La segunda manzana fue vendida en 100 pesos; tenía 106 varas cuadradas.⁸⁶

Este manejo de tierras por parte de Papias Anguiano siempre le produjo buenos dividendos; extraía piedra para obra, la vendía al Ayuntamiento y particulares, y la usaba cuando realizaba alguna obra, además de especular con ella.

La fachada del Palacio Municipal

En marzo de 1851 el Ayuntamiento de Monterrey buscó reformar sus viejas casas consistoriales; sabían que el extranjero Juan Salas había dejado un plano para su ejecución y que estaba en poder del extranjero Blacayer [*sic*], pero dicho sujeto no estaba en la ciudad y el cabildo decidió acordar con Papias Anguiano la realización de la obra ocupando el diseño formado por otro arquitecto existente en

⁷⁹ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1844/093, p. 1, Monterrey, 26 de diciembre de 1844.

⁸⁰ AHM, Civil, vol. 246, exp. 9, Monterrey, 23 de diciembre de 1844; y AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1844/093, p. 1, Monterrey, 26 de diciembre de 1844.

⁸¹ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1856/029, p. 7, Monterrey, 30 de junio de 1856.

⁸² AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1856/030, p. 6, Monterrey, 22 de julio de 1856.

⁸³ AHM, Civil, vol. 305, exp. 47, Monterrey, 27 de julio de 1857; y AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1857/042, p. 2, 27 de julio de 1857. Se le concedió por 52 pesos. AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1857/062, p. 3, Monterrey, 20 de octubre de 1857.

⁸⁴ AHM, Civil, vol. 271, exp. 55, Monterrey, 14 de mayo de 1860. Este terreno fue traspasado por Viviano Villarreal como tutor de Amada Anguiano, hija de Papias Anguiano (que para 1870 ya había fallecido). La propiedad lindaba por el norte, calle de por medio, con terrenos de la ciudad, por el sur, con una manzana destinada para plaza; por el oriente, otra también de la ciudad, y por el poniente, terreno perteneciente a don Luis de la Garza, era una manzana de 100 varas en cuadro. José María Ramos la traspasaría posteriormente a Juan Castillo, y éste traspasó la propiedad a Abraham Guerra en 1870. AGENL, Civil, vol. 295, exp. 2.

⁸⁵ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1862/030, Monterrey, 25 de agosto de 1862, p. 2.

⁸⁶ AGENL, Notarías, Tomás Crescencio Pacheco, vol. 9, Monterrey, 1 de agosto de 1864, fs. 232-233. AGENL, Notarías, Tomás Crescencio Pacheco, vol. 9, Monterrey, 30 de octubre de 1864, fs. 304-305.

esta ciudad.⁸⁷ Nada se resolvió en ese momento, y en abril se presentaron dos planos para la construcción de la fachada de las casas consistoriales; uno de ellos pertenecía a Papias Anguiano. Ambos fueron rechazados.

Los dos que se han tenido presentes sobre la mesa ninguno es a propósito según juicio de las personas que entienden y tienen nociones de ello, y por lo mismo (el presidente de la Comisión Sr. Valdés) hizo proposición para que se solicite un arquitecto que forme un nuevo plan sencillo, elegante y sólido que contenga siete arcos y proponga al mismo tiempo los puntos o condiciones que deben tener presentes por su parte para llevar a efecto el así presentado.⁸⁸

¿Cuál fue el plano que al final se usó para la fachada de las casas consistoriales? Se ignora; sólo que Papias Anguiano consiguió la dirección de la obra, aunque no por mucho tiempo, como se verá más adelante. En ese mes de abril hicieron acopio de materiales; nada se había comenzado hasta no reforzar las viejas paredes compuestas de lodo, y por ende no podrían resistir la nueva fábrica. En la segunda semana de mayo se destruyó la pared “que mira al frente de la plaza”, de acuerdo con la proposición de Papias,⁸⁹ levantándola con mejores materiales.

La obra nueva comenzó con la apertura de la zanja para la cimentación de “los pilares de los portales que van a construir al frente de la plaza”; no tuvieron que cavar demasiado; a una vara de profundidad encontraron la roca madre, por lo que el comisionado en obras públicas —Jacinto Lozano—

manifestó que era suficiente para la cimentación. Papias no compartía esa opinión, ya que a pesar de la dureza de la piedra los cimientos debían profundizarse mínimo dos y medio varas para formar las bases de otros pilares.⁹⁰

¡Ya estaban cavando e increíblemente todavía no contaban con los planos! Esto le costaría el trabajo a Papias Anguiano; en junio era removido por incumplimiento; se tomó la propuesta del maestro Leandro Aguilar, quien ofrecía labrar y poner toda la piedra necesaria para los arcos de los portales hasta dejarlos en estado de recibir los altos del frente por 500 pesos.⁹¹

¡Asombra darse cuenta que la obra por la que Papias Anguiano ha sido conocido no fue realizada completamente por él! Los bajos realizados por el maestro Aguilar serían continuados en sus altos por Papias, pues en febrero de 1852 fue nuevamente admitido como director de la obra con nuevos planos formados en enero de ese año.⁹²

Mientras avanzaba la obra del Palacio, el Ayuntamiento decidió a mediados de año que la obra debía contar con director y sobrestante, “funciones incompatibles para servirse por una misma persona”, manteniendo la dirección Papias Anguiano y ocupándose a Juan N. García como sobrestante.⁹³

Además de la hechura de puertas de madera y herrería para los balcones, puertas y ventanas, la fachada del Palacio Municipal recibió una capa de pintura de manos de Papias Anguiano, que terminó el 1 de septiembre de 1853; con ese trabajo y la realización del escudo de armas de la ciudad se

⁸⁷ AHM, Actas de Cabildo, vol. 030, exp. 1851/023, Monterrey, 18 de marzo de 1851, pp. 1 y 2.

⁸⁸ AHM, Actas de Cabildo, vol. 30, exp. 1851/037, Monterrey, 25 de abril de 1851, pp. 4 y 5.

⁸⁹ Enrique Tovar Esquivel y Julia Santa Cruz Vargas, *Antiguo Palacio Municipal: de la Colonia a los tiempos revolucionarios*, Monterrey, Municipio de Monterrey/INAH, 2009, p. 72.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ AHM, Actas de Cabildo, vol. 30, exp. 1851/052, Monterrey, 16 de junio de 1851, pp. 2 y 3.

⁹² AHM, Actas de Cabildo, vol. 31, exp. 1852/016, Monterrey, 9 de febrero de 1852, p. 3; AHM, Actas de Cabildo, vol. 31, exp. 1852/017, Monterrey, 12 de febrero de 1852, p. 2. Se le pagaron 60 pesos por ellos. AHM, Correspondencia, vol. 95, exp. 6.

⁹³ AHM, Actas de Cabildo, vol. 31, exp. 1852/055, Monterrey, 12 de julio de 1852, p. 2.



Figura 15. Plano de la ciudad de Monterrey y sus egidos, ingeniero Isidoro Epstein, 1865. Col. Orozco y Berra, estado de Nuevo León, varilla 01, núm. de control 901.

daba por concluida la obra de la fachada oriental de corte neoclásico del Palacio Municipal. Días antes, el *Periódico Oficial* aludía al término de los trabajos del edificio:

Plaza Principal.- Magnifico y sorprendente estuvo este lugar de recreación el domingo por la noche (29 de agosto) con motivo de haber estrenado su nuevo alumbrado, a cuyo acto asistió una numerosa concurrencia. Consiste esta mejora en treinta y dos faroles de un tamaño regular, colocados simétricamente en pies derechos, de fierro, pintados de verde, los cuales arrojan la luz suficiente para presentar a golpe de vista el nuevo y elegante ser que el Gobierno ha dado a la plaza principal con la conclusión de la interesante fachada del Palacio de Ayuntamiento.⁹⁴

El informe de gobierno de ese año aseguraba que la fachada era “de las mejores que tiene esta ciudad, atendida la simetría y elegancia de su construcción”.⁹⁵

⁹⁴ “Plaza Principal”, en *Periódico Oficial del Gobierno del Estado*, Monterrey, 1 de septiembre de 1853.

⁹⁵ *Memoria del Ayuntamiento de 1853*, Monterrey, 31 de diciembre de 1853.



Figura 16. Fachada del Palacio Municipal de Monterrey, Nuevo León, Alberto Fahrenberg, ca. 1868. Central University Libraries, Southern Methodist University.

Tres años más tarde, José Sotero Noriega describiría al Palacio Municipal en los siguientes términos:

El único que indica el principio del buen gusto, presentando la parte que mira a la plaza mayor una vista agradable por la simetría y buen compartimiento de su fachada, quítale algo de su hermosura el desmesurado espesor de las columnas de la portalería que forma el primer piso, si no es de una construcción verdaderamente artística, no carece de belleza.⁹⁶

La primera imagen conocida de la fachada del edificio fue proporcionada por Isidoro Epstein en su *Plano de la ciudad de Monterrey y sus egidos*, 1865. El plano contiene en cada una de sus esquinas una imagen de la ciudad; una de ellas se titula *Plaza de Zaragoza, Palacio Municipal y Cerro de la Mitra*, se encuentra en el extremo inferior izquierdo y puede observarse que la fachada oriental está concluida en todas sus partes (figura 15).

Tres años después el fotógrafo Alberto Fahrenberg realizaría una fotografía del edificio, siendo la primera vez que una cámara captaba con su lente la todavía reluciente obra (figura 16); los detalles son aún más claros e importarán en la medida que muestran el diseño del escudo de ar-

⁹⁶ José Sotero Noriega, “Monterrey”, en *Apéndice al Diccionario Universal de Historia y Geografía*, coord. Manuel Orozco y Berra, México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, t. II, IX de la obra, 1856, p. 883.

mas de la ciudad de Monterrey, como se verá más adelante.

Algo de reconocimiento debió lograr Papias Anguiano con el diseño de la fachada del Palacio Municipal en 1852, ya que dos familias nuevoleonas lo honraron llamando a sus respectivos hijos nacidos en ese año con su nombre. ¡Lástima que salieron unos bribones cuando crecieron!, uno acusado de hurto en Cadereyta y otro condenado por riña en Dr. Arroyo.⁹⁷ El nombre no hace al personaje.

Escudo de armas del Palacio Municipal

La fachada estaba terminada y sólo faltaba su remate. El Ayuntamiento determinó que fuera el escudo de armas de la ciudad de Monterrey el que ornara al edificio, y esta decisión daría paso a la creación de un escudo que desde 1667 ya contaba con el permiso de la reina Mariana de Austria⁹⁸ y que hasta 1853 no había sido diseñado.

Se ignora quién determinó los elementos que conformaron el escudo; lo cierto es que Papias Anguiano fue el autor del diseño de “la cúpula que debe llevar al frente el Palacio Municipal” con las armas de la ciudad presentándolo a la Comisión respectiva el 14 de marzo de 1853.⁹⁹ El dato es de lo más importante toda vez que quedó consignada la

⁹⁷ En 1871 había un Papias Castillo, vecino de Cadereyta, de 19 años, tenía el mismo oficio que su padre Pedro Castillo González: sombrerero. Fue acusado de robar un dinero y aunque había pruebas circunstanciales, no fueron suficientemente sólidas, por lo que fue absuelto. AGENL, Tribunal Superior de Justicia, Segunda Sala, Cadereyta, exp. 205/03, 5 de febrero de 1871. En 1875 había un Papias Reyes en el municipio de Dr. Arroyo, de 23 años. Fue herido con un arma cortante en el cuello por Pedro Estrada al haber injuriado a éste último, “le dijo cabrón y otras palabras semejantes”. Ambos fueron presos y condenados a tres meses de obras públicas. AGENL, Tribunal Superior de Justicia, Primera Sala, Dr. Arroyo, exp. 190/02, 5 de julio de 1875.

⁹⁸ Archivo General de la Nación (AGN), Reales Cédulas Originales y Duplicados, vol. D26, exp. 322, 9 de mayo de 1672.

⁹⁹ AHM, Actas de Cabildo, vol. 32, exp. 1853/028, Monterrey, 14 de marzo de 1853, p. 2.

fecha más antigua de la creación del escudo. El diseño quedó sobre la mesa del cabildo el 31 de marzo,¹⁰⁰ pero la decisión no se tomó en ese momento; fue hasta el 11 de abril en que se permitió la contratación de Papias Anguiano para hacer el frontis del Palacio Municipal de acuerdo con el diseño que tenía presentado, al que debía agregar únicamente un asta bandera.¹⁰¹ El 19 de abril Papias formalizó su trabajo mediante un contrato:

1°. El señor Papias se compromete a hacer el escudo de Armas de la ciudad de piedra labrada conforme al diseño que tiene presentado, siendo su altura de cuatro varas.

2°. Igualmente se compromete a colocarlo y pintarlo de aceite y dejarlo enteramente concluido para el día 15 de junio próximo por el precio de 200 pesos.

3°. *La águila con que concluye el referido escudo ha de ser de madera de sabino por no poderse construir de otra materia que preste más solidez.*

4°. La Comisión se compromete a darle al señor Papias tres hombres para el taller, mezcla y demás material que necesite, dándole la gente necesaria para colocar el expresado escudo en su lugar.

5°. El importe se le dará parcialmente conforme lo permitan los escasos del fondo municipal, en el concepto que la Comisión se compromete solemnemente a satisfacer el importe, concluida la obra.¹⁰²

El punto 3 es el más importante del contrato porque devela una verdad que siendo tan clara, no se había reparado en ella. El escudo remataría con un águila tallada en madera de sabino “por no poderse construir de otra materia que preste más solidez”. ¡El remate del escudo era un águila! ¡No una corona como todos han sostenido que era inicialmente!

¹⁰⁰ AHM, Actas de Cabildo, vol. 32, exp. 1853/026, Monterrey, 31 de marzo de 1853, p. 4.

¹⁰¹ AHM, Actas de Cabildo, vol. 32, exp. 1853/028, Monterrey, 11 de abril de 1853, p. 2.

¹⁰² Cursivas mías. AHM, Correspondencia, vol. 91, exp. 19.



Figura 17. Escudo de Armas de Monterrey. Detalle de la Presidencia Municipal de Monterrey, Nuevo León, Alberto Fahrenberg, ca. 1868. Central University Libraries, Southern Methodist University.

¡Natural! ¡El escudo de Armas era la creación decimonónica de una nación independiente!

Días más tarde la Comisión de Obras Públicas dio cuenta al cabildo del contrato con Papias Anguiano.¹⁰³ El escudo de Armas se esculpió y es posible apreciarlo (incluyendo el asta bandera) por primera vez en 1868 (como ya se ha mencionado), cuando el fotógrafo Alberto Fahrenberg tomó una fotografía de la fachada del Palacio Municipal de Monterrey (figura 17).

El escudo de Armas de la ciudad de Monterrey esculpido y colocado en la fachada del Palacio Municipal es el más antiguo conocido y puede considerarse el primero que ha tenido la ciudad regiomon-tana. Las posturas contrarias a esta idea carecen de rigor científico, son controversiales y hasta absurdas.¹⁰⁴ Lo documentado, fechado e incluso foto-

¹⁰³ AHM, Actas de cabildo, vol. 032, exp. 1853/030, Monterrey, 25 de abril de 1853, p. 2.

¹⁰⁴ En 1946 Carlos Pérez-Maldonado argumentó que aunque apareciera en la fachada del Palacio Municipal el escudo de Armas de la ciudad, “eso no quiere decir de ninguna manera que en 1853 se haya ideado”, añadiendo que aunque en la cédula real emitida en 1672 no venga la descripción del escudo, “suponemos que fue el mismo que se usa hasta la fecha”, pero no el de la fachada, sino la imagen de un lienzo que él poseía y que no tenía la menor idea de cuando fue pintado. ¡Vaya defensa! Sólo demostró una obtusa postura que tuvo éxito porque nadie se atrevió a decir lo contrario. Carlos Pérez-Maldonado, *La ciudad Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey*, Monterrey, Im-

grafiado es el escudo de armas que conocieron los habitantes de Monterrey en la fachada del Palacio Municipal en 1853 y que la irracional decisión del alcalde municipal Félix González Salinas hizo que se perdiera en 1945.¹⁰⁵

El puente de las Damas

Al concluirse el escudo de armas, Papias fue contratado en julio de 1853 para construir un puente que cruzara el arroyo de Santa Lucía en la calle de las Damas.¹⁰⁶ El constructor se comprometía a poner el material necesario a excepción de la piedra de cimiento; el puente sería de calicanto y su bóveda de mampostería, empedrado, con asientos a uno y otro lado, con el compromiso de concluirlo el 1 de septiembre. A cambio se le pagarían 525 pesos, se le darían 10 hombres diarios, “herramienta necesaria de barras, parigüelas, palas, azadones y piedra de cimiento”.¹⁰⁷

De vez en cuando, y a diferencia de otros constructores en Monterrey, la vida laboral de Papias está salpicada de algunas vivencias personales y

presora Monterrey, 1946, p. 26. Otra opinión vertida por Israel Cavazos, sin la mínima reflexión, es aquella que asegura que Papias Anguiano labró el escudo “conforme al que la reina doña Marina de Austria concedió a la ciudad en 1672”. Es tan inocente la insinuación que pudiera pasar por verdadera; lo único que concedió Marina de Austria fue el permiso para tener escudo; ni más ni menos. Israel Cavazos Garza, *Crónicas y sucesidos del Monterrey de los siglos XIX y XX*, Monterrey, UANL, 2012, p. 188.

¹⁰⁵ Fue sustituido por otro escudo similar, pero de cemento, cambiando su leyenda que originalmente decía “M. Y. A. DE 1853” (Muy Ylustre Ayuntamiento de 1853) por el de “H. Ayuntamiento-1945”. ¿Con qué mérito cambió el alcalde tanto escudo como leyenda? La razón esgrimida fue que el anterior era anticuado. Actuó con toda la seguridad de su ignorancia. Este último escudo duró menos que el anterior, siendo eliminado de la fachada en 1978.

¹⁰⁶ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1853/042, Monterrey, 11 de julio de 1845, p. 2. La calle de las Damas cambiaría el nombre por el de Puebla, y después por calle de Emilio Carranza.

¹⁰⁷ AHM, Correspondencia, vol. 91, exp. 19, Monterrey, 4 de julio de 1853. Cabe apuntar que varios vecinos de la zona cooperaron económicamente para su erección.

cotidianas documentadas. Al día siguiente de haber terminado de pintar la fachada del Palacio Municipal (2 de septiembre de 1853) su hija Concepción Anguiano, de 21 años de edad, daba a luz a su nieto José Guadalupe Esteban del Corazón de Jesús Echagaray y Anguiano.¹⁰⁸

Todavía no terminaba el puente de las Damas cuando ya estaba encargado de otro. El 6 de marzo de 1854 Papias era contratado para dirigir la construcción del puente de Dr. Mier,¹⁰⁹ tendría que pasar casi un año después (febrero de 1855) para que el puente de las Damas estuviera funcionando.¹¹⁰ En aquellos años Papias mantenía una relación afectiva con Emiteria García que no terminó en el altar,¹¹¹ aunque el fruto de esos afectos llegaría el 15 de septiembre de 1854 con el nombre de Amada de los Dolores Anguiano García; la recién nacida fue bautizada tres días después en el Sagrario Metropolitano de Monterrey.¹¹²

Ingeniero civil de la ciudad

A partir de 1856 su actividad laboral comenzó a declinar todavía fue nombrado ingeniero civil de Monterrey con un sueldo de 45 pesos,¹¹³ encargándose de

¹⁰⁸ El 8 de septiembre de ese año era bautizado en el Sagrario Metropolitano de la ciudad de México. Concepción Anguiano se encontraba casada con José Echagaray. Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de México, Libro de Bautismos de Españoles (1851), f. 118v.

¹⁰⁹ AHM, Misceláneo, vol. 29, exp. 11, Monterrey, 6 de marzo de 1854.

¹¹⁰ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1855/011, 20 de febrero de 1855, p. 1.

¹¹¹ Hay una Emiteria García bautizada en el Sagrario Metropolitano de la catedral de Monterrey el 6 de marzo de 1833, siendo su nombre completo María Rita Emiteria García Lerna, y sus padres Francisco García y Concepción Lerna.

¹¹² Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Monterrey, Libro de bautismos (1853-1859), registro 662, f. 163. En 1930, Amada Anguiano contaba con 76 años (el Censo Nacional señala que tenía casi 70 años, lo que indica que no recordaba su edad); para ese año ya era viuda, dedicada a los quehaceres domésticos, de religión católica. "México censo nacional, 1930", disponible en [databasewithimages, *FamilySearch*(<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:SP86-LGF>): consultado el 22 de diciembre de

dirigir los empedrados de la ciudad y propuesto para dirigir la obra del Parián. Al año siguiente fue destituido de su cargo "porque nada hacía"; la Comisión de Obras Públicas argumentó que la dirección de los empedrados que estaban a cargo de Papias la había delegado "al preso Pozuelos que es algo inteligente, ofreciéndole por ello dos reales" por día, por lo que tomó su lugar Antonio Lafranco, con este último iba a comenzarse la obra del Parián.¹¹⁴ Es probable que al inicio de esta obra, la primera fuente que tuvo Monterrey, se perdiera al tiempo que la Plaza del Rastro.

A finales de 1857 y principios de 1858, la iglesia de San Francisco sufrió un incendio; no fue demasiado grave, aunque sí requirió compostura, por lo que en febrero de 1858 se presentaron dos presupuestos para arreglar el techo de la iglesia franciscana; uno de los que se ofrecieron para su reparación fue Papias Anguiano, presentando un "Presupuesto que demuestra el gasto que hace la compostura del menoscabo o destrucción en la iglesia de Nuestro Señor Seráfico Padre San Francisco en la quemazón" (tabla 1).

Se ignora quién realizó el trabajo. Prácticamente sin obra dónde servir, en mayo de 1859 solicitó al cabildo le compraran una mesa redonda que bien podía servir para el salón de sesiones; se le aceptó siempre y cuando no costara más de 25 pesos.¹¹⁵ El trabajo era ya escaso y apenas fue considerado para realizar el avalúo del terreno de la plaza de toros para el Ayuntamiento el 13 de octubre de 1862.¹¹⁶ Uno de sus últimos trabajos sería la dirección de la

2015), Amada Anguiano in household of Emilio Almaguer, Monterrey, Monterrey, Nuevo León, México; p. 1105, AGN, Distrito Federal; FHL microfilm 1,507,690.

¹¹³ AGENL, Correspondencia, vol. 100, exp. 3, Monterrey, 17 de noviembre de 1856; y AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1856/032, Monterrey, 4 de agosto de 1856, pp. 3-4.

¹¹⁴ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1857/010, Monterrey, 16 de febrero de 1857, p. 7.

¹¹⁵ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1859/021, Monterrey, 9 de mayo de 1859, p. 3.

¹¹⁶ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1862/036, Monterrey, 13 de octubre de 1862, p. 3.

Tabla 1. Presupuesto presentado por Papias Anguiano para la reparación de la iglesia de Nuestro Señor Seráfico Padre San Francisco^a

Por veinte y cinco pesos, mezcla a 4 r	012 p 4 r
Por diez carretas... a seis r carreta	007 p 4 r
Por hacer maestro albañil seis días y cuatro peones, el [...] trece pesos un peso y los mozos a tres reales	013 p. 4 r
Por el gasto en los cubos y demás herramienta para la construcción	003 p 0 r
Suma el costo de albañil para tapar el techo	035 p
Si se quisiese que se blanquee el trecho del presbiterio remendando de color las vigas para que no se vea lo quemado, será más	015 p
Pues solo se entiende que treinta y cinco pesos es para lo muy necesario	
Monterrey, 4 de febrero de 1858.	

^a AGENL, Asuntos eclesiásticos, religión, caja 4, exp. 4/1. Monterrey, 4 de febrero de 1858. Cabe apuntar que la segunda propuesta presentada “por la recomposición de la iglesia de Nuestro Padre San Francisco, con respecto a la madera, clavazón y manufactura” importaba 45 pesos. Monterrey, 4 de febrero de 1858.

obra del puente del Ojo de Agua por tres días, en julio de 1864.¹¹⁷

Papias Anguiano, ese desconocido pintor

Algo que sorprendió durante la investigación es que Papias Anguiano se reconocía a sí mismo como pintor y no como arquitecto. En al menos dos documentos así lo afirma. El primero está fechado el 18 de abril de 1846 cuando se le tomó declaración por la entrega de dinero para una obra de cañería. Ahí manifestó, entre sus generales, ser soltero y pintor.¹¹⁸

El segundo documento corresponde a 1864, año en que sufrió el robo de un dinero; en la denuncia presentada también declaró ser pintor.¹¹⁹ Encontramos a un artista que además de manejar el fino pincel y plasmar su obra en óleos o papel, también pintó en casi cualquier tipo de soportes, ya fuese en esculturas de madera, muros encalados o telas de los cielos rasos.

¹¹⁷ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1864/027, Monterrey, 11 de julio de 1864.

¹¹⁸ AHM, Civil, vol. 248, exp. 34, Monterrey, 18 de abril de 1846.

¹¹⁹ AGENL, Tribunal Superior de Justicia, Jueces de Letras, Monterrey, exp. 4052/13, Monterrey, 21 de junio de 1864.

Ya se han citado sus trabajos de pintura decorativa en la capilla del Señor Crucificado en Linares y el mapa que pintó para la misma ciudad. En Monterrey participó con otros artesanos en el concurso abierto en 1853 para pintar la fachada del Palacio Municipal, eligiéndose su diseño por encima de los demás, cobrando 300 pesos por su trabajo y obligándose a terminarlo el 1 de septiembre so pena de perder la tercera parte de su sueldo.¹²⁰ No sería la única intervención que realizaría en el edificio municipal; en 1860 le encargarían pintar el salón principal a razón de 125 pesos.¹²¹

¹²⁰ AHM, Misceláneo, vol. 032, exp. 1853/042, Monterrey, 11 de julio de 1848, pp. 3 y 4.

¹²¹ El trabajo se realizó, pero sólo le abonaron 75 pesos, por lo que el 13 de mayo de ese año solicitó le pagaran los 50 pesos restantes; sólo obtuvo del alcalde un recibo por la dicha cantidad. Cinco años más tarde pediría se le liquidaran. AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/028, Monterrey, 29 de mayo de 1865, p. 3. La municipalidad de 1865 no encontró la información necesaria para hacer válida la petición de Papias Anguiano, por lo que decidieron esperar a que el antiguo tesorero Pablo José Carreño rindiera un informe al respecto. AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/029, Monterrey, 5 de junio de 1865, pp. 4-5. El 19 de junio Anguiano volvió a solicitar el pago del recibo exhibido, aceptando la municipalidad entregar “poco a poco” la mencionada suma. AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/031,

Siendo amigo de Francisco González Prieto, dueño de un tendajo en Monterrey, supervisó en 1849 el trabajo de pintura de un viejo coche de sopandas que estaban pintando Manuel y Jesús González (hijos de Francisco); en ese entonces Jesús González contaba con once años de edad, y en sus memorias recordaría que Papias Anguiano “pintaba y hacía retratos bastante exactos”.¹²²

Efectivamente, Papias no sólo destacó como pintor decorativo de edificios; también sobresalió en la realización de retratos e imágenes religiosas; estas últimas llegó a pintarlas no sólo para venderlas sino para rifarlas; tales propósitos requerían del aval municipal, y en al menos dos ocasiones lo solicitó; esto fue en junio de 1848, cuando rifó una imagen de Nuestra Señora del Refugio,¹²³ y en 1859, cuando rifó una “imagen en cantidad de 45 pesos”.¹²⁴ En el arte de la pintura Papias tuvo al menos dos discípulos conocidos: el potosino Antonio Martínez Romero, pintor de edificios destacando en el dibujo de ornato;¹²⁵ y Miguel F. Martínez, quien lo recordaría en sus memorias:

Fue el maestro de mi papá (Antonio Martínez Romero), y con el que yo hice algunos estudios al óleo; entre ellos un San José con el Niño, que más tarde

Monterrey, 19 de junio de 1865, p. 2. Todavía existían dudas si el recibo pagado a Papias Anguiano era válido o no; el asunto se resolvió hasta que pudieron entrevistarse con el antiguo tesorero quien contestó que el documento era legal. Véase AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/040, Monterrey, 31 de agosto de 1865, pp. 6-7; AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/045, Monterrey, 29 de septiembre de 1865, pp. 2-3; AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/049, Monterrey, 12 de octubre de 1865, p. 4; y AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/051, Monterrey, 26 de octubre de 1865, pp. 4-5.

¹²² Virgilio Garza González, *Tras las huellas de un cronista desconocido. Memorias de Jesús González Treviño*, Monterrey, UANL, 2012, p. 21.

¹²³ AHM, Misceláneo, vol. 30, exp. 33, núm. 7. Monterrey, 19 de junio de 1848. Aparece en el catálogo del archivo, pero no aparece el documento.

¹²⁴ AHM, Civil, vol. 293, exp. 49, Monterrey, 6 de julio de 1859.

¹²⁵ Miguel F. Martínez, *Memorias de mi vida*, México, Secretaría de Educación/Fondo Editorial Nuevo León/Escuela Normal “Miguel F. Martínez”, 1997, p. 24.

regalé a una vieja tía mía la que veía en aquel triste ensayo, una verdadera obra de arte. Y si yo dijera la técnica que por consejo de don Papias empleaba en pintar las carnes de los santos, sería cosa de risa: un tono color de rosa para el fondo, otro más rosado para la boca, las canillas, etc., uno, ligeramente sombreado con siena para los oscuros y un poco de azul claro para los párpados y la parte inferior de la barba. Eso era todo.¹²⁶

¿Cuándo recibiría esas clases de pintura el señor Antonio Martínez Romero? No es posible saberlo, pero las clases de pintura que recibió Miguel F. Martínez debieron darse entre 1862 y 1863, periodo en que Miguel no entró a la escuela por descuidarse en las fechas de inscripción y que aprovechó para dedicarse a la música y pintura; tenía en ese entonces doce años.¹²⁷ Es lamentable que su obra como retratista no haya sobrevivido.

La sacristía de la Tercera Orden. Oficina de Anguiano

En sus memorias, Miguel F. Martínez señala que “contigua a la nave de la Tercera orden había una pequeña habitación, ocupada entonces por un viejo pintor, don Papias Anguiano”.¹²⁸ Dicha oficina no es otra que la antigua sacristía de la capilla de la Tercera Orden de San Francisco, espacio que nunca fue usado para su fin primero toda vez que la capilla jamás se terminó (figura 18).

Por el momento no es posible precisar el año en que Papias comenzó a usar ese lugar como oficina-taller, pero se puede señalar que desde 1862 ya estaba ocupándolo, pues el comentario de Miguel se ubica en ese tiempo en que fue niño y aprendió a pintar.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 419-420.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 41.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 419.

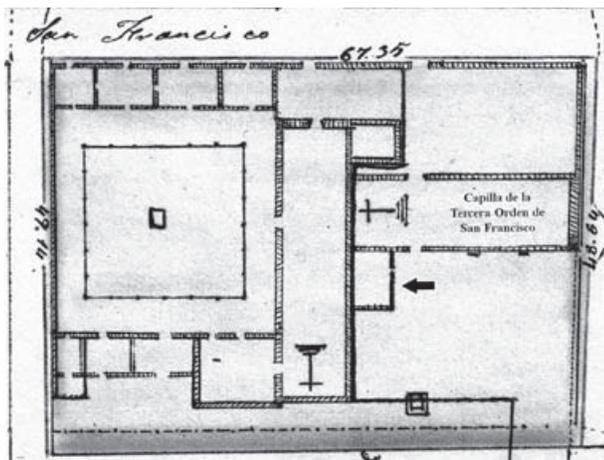


Figura 18. Ubicación de la sacristía-taller de Papias Anguiano. Detalle del Plano del convento de San Francisco y Tercera Orden, levantado en 1871 por Francisco L. Mier.

Lo que sí es dable establecer es el momento de su abandono gracias a la declaración realizada por su sirvienta, la señora María Regina Rodríguez, de un robo que sufrió Papias Anguiano. María Regina señalaba que el viernes 17 de junio de 1864 recibió un aviso del alcalde “para que desocupara un cuarto que ocupaba su amo en el convento de San Francisco, donde tenía su oficina, que con este motivo mudó los trastos a la casa”.¹²⁹

Papias, atendiendo al aviso, comenzó la mudanza ese mismo día. Cabe apuntar que mientras Papias Anguiano mantuvo su oficina-taller en la sacristía de la Tercera Orden Franciscana debió conocer al escultor Juan Lozes, quien labró las piezas que darían forma a la actual fuente de los Delfines en el interior mismo de la capilla terciaria y que Papias Anguiano hubiera realizado a no ser por la invasión estadounidense en 1846.¹³⁰

¹²⁹ El autor del robo fue un mandadero de nombre Carpio Hernández, de aproximadamente 10 años de edad, acusado de robar un jarro con “25 pesos fuertes” en su interior y otros objetos (un tomo raro de Artes y Oficios, una navaja de cuatro hojas y cacha negra, una camisa de mujer nueva, un paño de orilla morada ya usado, una “visita” azul usada, un “martillito chiquito”, un paquete de bermellón nuevo y un cuchillo grande con cubierta). AGENL, Tribunal Superior de Justicia, Jueces de Letras, Monterrey, exp. 4052/13, 21 de junio de 1864.

¹³⁰ Enrique Tovar Esquivel y Ruby Hernández Castillo, “La

Una muerte sin memoria

Papias Anguiano se encontraba en cama por enfermedad en agosto de 1865, y no teniendo con qué solventar sus gastos diarios para alimentos, pidió a una persona de su confianza acudir al Palacio Municipal solicitando el pago de un adeudo de 50 pesos:

[...] suplica se le manden satisfacer supuesto que según los datos existentes es legal el documento que presenta: que ha prestado buenos servicios a la Municipalidad por los cuales aún se le resta algo y sus circunstancias son las más tristes que pueda haber; en la inteligencia de que si el recibo de la suma que reclama esta ya satisfecho, él responde en la particular por toda esta la parte que se la haya dado cuando se haga la aclaración correspondiente.¹³¹

En virtud de su frágil salud, el Ayuntamiento acordó suministrarle poco a poco esa cantidad hasta cubrir el total, sin que ello implicara la aceptación de su recibo. A finales de ese mes todavía no se realizaba la averiguación del recibo de Papias para dejarlo libre de esa cantidad o cubrirla en caso contrario.¹³² Llegó septiembre y el asunto del recibo seguía igual.¹³³ Fue hasta el 12 de octubre que se validó el documento¹³⁴ ¡Vaya descanso para su cuerpo y alma en sus últimos días!

Fuente de los Delfines. Reelaboración de su historia”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 20, México, INAH, septiembre-diciembre de 2010, pp. 117-133.

¹³¹ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/031, Monterrey, 19 de junio de 1865, p. 2.

¹³² AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/040, Monterrey, 31 de agosto de 1865, pp. 6-7.

¹³³ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/045, Monterrey, 29 de septiembre de 1865, pp. 2-3.

¹³⁴ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/049, Monterrey, 12 de octubre de 1865, p. 4; y AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1865/051, Monterrey, 26 de octubre de 1865, pp. 4-5.

Entre el 12 de octubre de 1865 y 8 de febrero de 1867 Papias Anguiano falleció;¹³⁵ este último documento apuntaba que Viviano G. Villarreal, tutor de la joven Amada, “hija del finado Papias Anguiano”, solicitaba traspasar una manzana de tierra que Papias tenía en renta a don José María Ramos Pulido, quien al mismo tiempo lo pedía en merced.¹³⁶

Comentarios finales

Las andanzas de un personaje del que no se tiene claro dónde aprendió el arte de la construcción, pero sobre todo de la pintura, impiden definir con claridad su adhesión estilística; sin duda aprendió en cada uno de los sitios que estuvo. Guadalajara, Guanajuato, San Luis Potosí y Zacatecas son sitios cuya diversidad arquitectónica debió permitirle beber de todas las fuentes estilísticas. Aprender en esa juventud boyante que lo empujó al norte hasta llegar a Linares; pero ese continuo movimiento también marca su personalidad, como la de muchos otros arquitectos prácticos que encontraremos en distintos puntos del país.

La movilidad será una característica de estos constructores; uno de ellos fue el alemán Isidoro Epstein, que estando en Monterrey viajaría posteriormente para buscar mejor fortuna al centro del país, o Juan Salas, también extranjero que en 1823 propuso la construcción del Palacio Municipal de Monterrey, y que no obstante cuyos planos fueron aprobados no se quedó en la ciudad, mar-

chándose para Monclova, la lista no es grande, y a excepción del maestro mayor de obras Juan Bautista Crouset que se examinó en la Real Academia de San Carlos, la formación de los anteriores personajes es ampliamente dudosa; al parecer los arquitectos examinados por la Real Academia no llegaban a Monterrey; fue hasta 1871 que se graduó el primer ingeniero en la ciudad, egresado del Colegio Civil; su nombre: Miguel Filomeno Martínez.

Esta movilidad se explica en parte debido a que el país se encontraba devastado por la guerra de Independencia y se ofrecía construir en todas partes; el surgimiento de nuevas economías deseaban plasmar su riqueza en obra, y a decir verdad los maestros albañiles, arquitectos prácticos e ingenieros militares, entre otros, vieron oportunidades de trabajo que no dejaron escapar porque los arquitectos titulados brillaban por su ausencia.

La llegada de Papias Anguiano a Linares lo enfrenta a una ciudad que sólo lo era de nombre, que se encontraba inmóvil en su crecimiento urbano, que las oportunidades de crecimiento disminuían al paso del tiempo; y si inicialmente la capilla le arrojó satisfacciones, los trabajos posteriores pasarían inadvertidos hasta la elaboración del mapa.

Fue Monterrey la ciudad que le ofreció la posibilidad de crecimiento no sólo profesional sino como empresario. Era un hombre con visión; Monterrey estaba creciendo, y vio en ello una oportunidad; el alquiler de tierras mostrencas al municipio para luego venderle las piedras que de esos lugares extraía le permitió hacerse de un capital que fue multiplicando con el alquiler de otras tierras en varias ocasiones.

Por otra parte cabe destacar a Papias Anguiano como pintor; él se asumía como tal, pero era capaz (y no se negaba a realizar) cualquier trabajo

¹³⁵ El 8 de febrero de 1867 se recibió un pago de la tesorería municipal de Monterrey por Viviano Villarreal a nombre de María Amada Anguiano, hija del finado don Papias Anguiano, por renta de una manzana de tierra. AHM, Misceláneo, vol. 118, exp. 28, Monterrey, 8 de febrero de 1867.

¹³⁶ AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1867/004, Monterrey, 9 de febrero de 1867, p. 2. El 20 de mayo de 1867 se le permitió el traspaso. AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1867/021, Monterrey, 20 de mayo de 1867, p. 2.

que se le ofreciera; mas esa falta de especialización también le provocó problemas; en ocasiones dejó trabajos sin terminar y pareciera reflejar en ello parte de su vida dejando relaciones sentimentales a medias.

La vida de Papias Anguiano está llena de incertidumbres más que de certezas. ¿Cuál fue el desti-

no de sus esposas e hijas? ¿Con quiénes aprendió arquitectura, escultura y dibujo? El mismo Papias Anguiano ignoraba la fecha de su nacimiento, y en distintos momentos de su vida la edad que tenía; sólo tuvo certeza del momento de su muerte; para mala suerte nuestra, ese dato se lo llevó a la tumba.



Luz y espacio: la modernidad en la obra constructiva de Emilio Dondé Preciat en la Ciudad de México

El desarrollo vigoroso en Méjico de las obras materiales ha obligado a los arquitectos e ingenieros a desplegar sus energías con celo nunca visto, estudiando y resolviendo múltiples problemas de construcción de edificios, vías férreas, puentes, obras hidráulicas, mineras, etcétera.¹

La ciudad del México a finales del siglo XIX se convirtió en un sitio que reunió a diversos constructores favorecidos por la situación política y económica que les permitió construir una ciudad con una nueva infraestructura. En esa capital vivió Emilio Dondé Preciat, quien llegó de Campeche para estudiar la carrera de ingeniero y arquitecto en la Academia de San Carlos. La modernidad en la arquitectura se representa a través del empleo de nuevos materiales; sin embargo la particularidad al estudiar la obra de Dondé es percibir su idea de modernidad, la cual plasmó en sus proyectos arquitectónicos y en sus textos publicados. Así, la luz y el espacio se convirtieron en actores principales de esta transformación en la concepción de la innovación. Este artículo pretende esbozar cómo Emilio Dondé contribuyó —a través de su obra— a la construcción de una ciudad moderna, en respuesta a las exigencias arquitectónicas de ese momento, así como a satisfacer las necesidades de la sociedad decimonónica.

Palabras clave: ciudad de México, siglo XIX, modernidad, Emilio Dondé Preciat.

The thriving economic and political environment in the late nineteenth century drew future architects and engineers to Mexico City. They hoped to build a modern city equipped with new infrastructure. For instance, Emilio Dondé Preciat arrived from Campeche to study at the Academy of San Carlos. For Dondé, light and space became major elements in transforming architecture at the same time that he and other architects pioneered the use of new construction materials, such as steel and reinforced concrete. By studying Dondé's projects and writings, I demonstrate his key innovations. Dondé sought to build a modern city that met the demands of that time, planning healthy and comfortable living spaces for all social groups.

Keywords: Mexico City, nineteenth century, modernity, Emilio Dondé Preciat.

En el siglo XIX, México —que había transitado por un periodo complicado de guerras internas— se encaminaba hacia el crecimiento y el desarrollo, que sería un binomio indispensable para una ciudad en vías de industrialización. Esa necesidad de llevar a la ciudad a un crecimiento técnico e industrial dio cabida al círculo de constructores,² quienes contaron con las relaciones sociales y vínculos con la sociedad decimonónica, y por tanto ejecutaron

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ Nicolás Mariscal, "Introducción", en *El Arte y la Ciencia*, vol. 1, núm. 1, México, enero de 1899, p. 1.

² Un estudio indispensable para comprender el ámbito de los constructores es el trabajo de Leopoldo Rodríguez Morales, *El campo del constructor en el siglo XIX. De la certificación institucional a la espera pública en la ciudad de México*, México, INAH, 2012.

los proyectos de Estado para dotar de infraestructura a la ciudad.³

El objetivo de estas páginas es presentar parte de la obra constructiva del ingeniero y arquitecto Emilio Dondé Preciat,⁴ quien incluyó en su trabajo los nuevos materiales constructivos como parte de la innovación arquitectónica. La luz y el espacio fueron elementos que propuso en sus obras constructivas, en las cuales utilizó el hierro industrial y el vidrio, y también adaptó los espacios para que se viviera con confort. ¿Cómo es posible saber cuáles fueron los elementos que representan la modernidad en la obra de Emilio Dondé? Esto se puede estudiar gracias a que se conservan los documentos sobre sus proyectos arquitectónicos o reformas, en donde quedó la huella indudable de su labor.⁵

En 1902, en la conferencia de la Sociedad Central de Arquitectura en Bélgica, el historiador del arte Hippolyte Fierens-Gevaert presentó una disertación donde discutió el significado de la arquitectura moderna. Expuso que la arquitectura

[...] para aspirar a esta vida ideal, a esta belleza simbólica, necesita el empleo racional de los modernos materiales: el hierro, los cementos armados, la piedra vidrio y el ladrillo esmaltado, y realizar de una

manera armónica la combinación de estos elementos constructivos.⁶

Así, en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, la arquitectura adoptó el uso de los nuevos materiales de construcción, los cuales produjeron un cambio en el lenguaje arquitectónico.⁷

La modernidad en la obra arquitectónica de Emilio Dondé la veo plasmada en dos aspectos: el primero en la adopción de nuevos materiales constructivos, específicamente el hierro industrial, tanto en las cubiertas como en la estructura de sus obras, como veremos más adelante. El segundo aspecto a destacar son las plantas arquitectónicas en las cuales eliminó el patio central y el vestíbulo se convirtió en la transición del exterior al interior de la vivienda; esto dio paso a una nueva vida de comodidad.⁸ Así Emilio Dondé creó nuevos espacios cuya amplitud, disposición y luz transformaron las áreas de vivienda y convivencia para la burguesía porfirista.⁹

Este trabajo está dividido en dos apartados; en el primero hablaré sobre la certificación del ingeniero Dondé, lo cual permite poner en contexto la formación de los constructores y por lo tanto esbozar una parte de su influencia, misma que adoptará en sus obras. En la segunda parte hablaré sobre algunos de

³ Sólo por mencionar algunos ejemplos, puedo referir los escritos de Roberto Gayol y Soto, *Proyecto de desagüe y saneamiento de la ciudad de México*, México, Imprenta de J. F. Jens, 1891; Gabriel Mancera, *Ferrocarril interoceánico*, México, Impr. de N. Chávez, 1872; Vicente E. Manero, *Apuntes históricos sobre ferrocarriles*, México, Tip. de la Viuda e Hijos de Murguía, 1872. Véase la crítica que Nicolás Mariscal hace a los arquitectos mexicanos, en su discurso en la quinta sesión del Concurso Científico Nacional de 1900, la noche del 15 de noviembre, "El desarrollo de la arquitectura en México", en *El Arte y la Ciencia*, vol. II, núm. 9, México, diciembre de 1900, pp. 129-133.

⁴ Su nombre completo fue Emilio Esteban de la Santísima Trinidad Dondé Preciat; véase [<http://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=emilio&n=donde+preciat>].

⁵ Archivo Geográfico Jorge Enciso, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH (AGJE, CNMH-INAH), Donaciones-Emilio Dondé.

⁶ Hippolyte Fierens-Gevaert, "La arquitectura moderna bajo el punto de vista estético y social", trad. de Luis M. Cabello y Lapiedra, en *El Arte y la Ciencia*, año XI, núm. 1, julio de 1909, pp. 9-10.

⁷ Para Silvia Arango Cardinali, la modernidad comprende diferentes etapas. La primera, en la que podemos situar nuestro objeto de estudio es la Generación científicista (1885-1900); en este periodo se puede observar un cambio de vida que se plasmó en una transformación urbana. Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México, Conaculta/FCE, 2012, pp. 12-26.

⁸ Lourdes Cruz González Franco, "La diversidad en la estandarización: las casas de Francisco J. Serrano de la colonia Hipódromo de la Condesa", en *Anuario de Estudios de Arquitectura. Historia, crítica, conservación*, México, UAM-Azcapotzalco, 2002, p. 79.

⁹ Vicente Martín Hernández, *Arquitectura doméstica de la ciudad de México, (1890-1925)*, México, UNAM, 1981, p. 157.

sus trabajos en los que incluyó lo que representaban elementos de modernidad arquitectónica, es decir, los nuevos materiales constructivos.

Me permitiré mencionar brevemente el origen de Emilio Dondé Preciat. Nació en Campeche el 2 de septiembre 1849, en el seno de una familia de comerciantes. El matrimonio entre José Nazario Dondé Estrada y Juana Preciat Buenfil procreó 12 hijos.¹⁰ El primogénito de la familia fue Rafael, quien se trasladó a la edad de 19 años a la ciudad de México e ingresó al Colegio de San Ildefonso para estudiar Leyes. Al concluir sus estudios Rafael Dondé ejerció su profesión como litigante, y además incursionó en la actividad política como senador de la República; también tuvo una fuerte participación como inversionista financiero. Aunque Rafael y Emilio fueron los hijos más célebres de este matrimonio, también debo mencionar a Salvador, propietario del Tranvía “Dondé-Campeche”.

El camino para la profesionalización: la certificación como ingeniero y arquitecto

La segunda mitad del siglo XIX representó en muchos sentidos un crecimiento para el país, tanto política, social y culturalmente. El campo de la construcción no quedó fuera de ese impulso; de hecho, gracias a la profunda transformación que se dio en la Academia de San Carlos, en 1856, a través de los planes de estudio, la carrera de ingeniero civil y arquitecto se profesionalizó.

Raúl Domínguez explica que la profesionalización hace referencia al momento en que “una

¹⁰ Los hijos de esta pareja fueron Rafael Dondé Preciat (1832-1911); José Dondé Preciat (1834-?); Manuel Dondé Preciat (1836-?); Salvador Dondé Preciat (1838-?); Isabel Dondé Preciat (1840-?); Francisca Dondé Preciat (1842-?); Mercedes Dondé Preciat (1844-?); Felipe Dondé Preciat (1847-?); Emilio Dondé Preciat (1849-1905); Eduardo Dondé Preciat (1852-?); Luis Dondé Preciat (1853-?); María Josefa Dondé Preciat (1856-?); disponible en [http://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=emilio&n=donde+preciat]; consultado en agosto de 2014.

ocupación laboral adquiere un poder social considerable, sustentado en una determinada capacitación técnica que se obtiene mediante una capacitación especializada”. Para el fortalecimiento del grupo de constructores, el Estado jugó un papel relevante ya que el aparato estatal fue una fuente de trabajo.¹¹ Por su parte, Leopoldo Rodríguez sostiene que la profesionalización estuvo cimentada en los cambios hechos al plan de estudios, cuya implementación permitió una formación más sólida a los profesionistas, ya que aumentó la planta docente, se modificaron las prácticas de campo, y para obtener el título de ingeniero y arquitecto se debía presentar una disertación con planos. Esas modificaciones dieron como resultado el aumento de graduados,¹² y por lo tanto la consolidación del gremio.

El joven Emilio Dondé ingresó a la Academia de San Carlos en 1865, en ese contexto de reformas y transformaciones académicas. Su paso por la academia fue sobresaliente; por ejemplo, en las materias de Geometría descriptiva, Mecánica analítica y Composición, obtuvo la máxima calificación haciéndose acreedor por tres años consecutivos a un reconocimiento como alumno destacado. Dicho reconocimiento consistió en la entrega del *Manual de los aspirantes a ingenieros de puentes* y *Colección de maquinaria para la construcción*, además de herramientas propias para el estudio de su profesión.¹³

Los profesores de la Academia de San Carlos fueron parte del jurado para designar a los alumnos galardonados. Para el curso de 1868, la comisión fue integrada por los arquitectos Vicente Heredia,

¹¹ Raúl Domínguez Martínez, *La ingeniería civil en México, 1900-1940. Análisis histórico de los factores de su desarrollo*, México, IISUE-UNAM, pp. 50-51.

¹² Leopoldo Rodríguez Morales, *op. cit.*, pp. 218, 419.

¹³ Los títulos que recibió como mejor estudiante fueron Claudel, *Manual de los aspirantes a ingenieros de puentes*, Pek, *Colección de maquinaria para la construcción*, *Manual del carpintero y el Museo de Versailles*. Antiguo Archivo de la Academia de San Carlos, Facultad de Arquitectura (AAASC, FA), doc. 7052, “Premios a alumnos”, 1870.

Juan Agea y Eleuterio Méndez; estos dos últimos catedráticos posteriormente no sólo compartieron la esfera del constructor con Emilio Dondé, sino también realizaron obras en conjunto. Por ejemplo, en el caso de Eleuterio Méndez, que también era originario de Campeche, trabajaron juntos en 1874 en el proyecto del cambio de cubierta y tragaluz de la escalera principal del Palacio de Minería.¹⁴

A finales de 1868, el arquitecto Ángel Anguiano, quien impartía la clase de Maestro de Obra,¹⁵ solicitó licencia por seis meses para ausentarse de la enseñanza; propuso como sustituto a su estudiante Emilio Dondé, por ser “uno de los alumnos más adelantados y aptos en el ramo de arquitectura de esta escuela”.¹⁶ Así, Dondé ingresó a la docencia, actividad que combinó con su trabajo como constructor hasta el final de su vida. Como profesor impartió las cátedras de Geometría descriptiva y Dibujo de máquinas y Dibujo de composición.¹⁷

¹⁴ AAASC, FA, doc. 6994, “Expediente con alumnos premiados en 1868. IX-Clase de arquitectura”, 1868. Respecto a la cubierta y escalera del Palacio de Minería, véase Mónica Silva Contreras, “La escalera monumental del antiguo Colegio de Minería: De la composición académica a la moderna cubierta de hierro alemán, 1797-1929”, en Francisco Omar Escamilla González (coord.), *200 años del Palacio de Minería. Su historia a partir de fuentes documentales*, México, Facultad de Ingeniería-UNAM, 2013, pp. 515-528.

¹⁵ Ángel Anguiano se recibió como ingeniero y arquitecto en 1868. Por la necesidad de determinar puntos geográficos por medio del conocimiento astronómico se fue formando en este campo bajo la tutela de Francisco Díaz Covarrubias. Mónica de la Guardia Durán, “El astrónomo Ángel Anguiano: un experto aprendiz”; disponible en [<http://www.revista.unam.mx/vol.16/num4/art24/#>]; consultado el 25 de febrero de 2016. Desde 1876 recibió la indicación por parte del Ministerio de Fomento para iniciar la reconstrucción del Observatorio Nacional del Castillo de Chapultepec, que para tal efecto había sido construido el torreón de El Caballero Alto. A partir de 1881, Anguiano comenzó a gestionar recursos para que el Congreso designara el capital necesario con el fin de comprar instrumentos astronómicos; su petición fue autorizada dando inicio la construcción del observatorio en la casa del ex arzobispado en Tacubaya. Jorge Bartolucci, *La modernización de la ciencia en México. El caso de los astrónomos*, México, CESU-UNAM/Plaza y Valdés, 2000, pp. 55-61.

¹⁶ AAASC, FA, doc. 6972, “Nombramiento de Emilio Dondé, como sustituto de la clase de maestro de obra”, 10 de septiembre de 1868.

¹⁷ Archivo Histórico del Palacio de Minería (AHPM), 1897/III/259/d.7.

La formación del alumno en el primer año constaba de la introducción a los órdenes clásicos y ornato arquitectónico. Ya en el cuarto año, por ejemplo, cursaban materias como Dibujo de máquinas, en donde aprendían la técnica; en el sexto año, la enseñanza era más especializada, pues cursaban materias como Construcción de caminos comunes y de fierro, y Construcción de puentes, canales y demás obras hidráulicas; se incluía una novedad en la formación de futuros constructores, puesto que los alumnos debían realizar prácticas de campo, lo cual estaba de acuerdo con el positivismo.¹⁸ Así los conocimientos necesarios para formar una nación encaminada al progreso se gestaron desde la enseñanza y gracias al desarrollo del conocimiento.¹⁹

El proceso de certificación como ingeniero y arquitecto concluía con la presentación y la defensa de un proyecto arquitectónico designado previamente.²⁰ En 1870 los alumnos Emilio Dondé y Miguel Pérez²¹ sustentaron el examen profesional con el proyecto de reforma para el Hospital de San Pablo.²² El proyecto tenía como objetivo mejorar las condiciones del edificio con respecto al nuevo uso que se le había destinado.

¹⁸ Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, vol. 1, México, UNAM, 2003, p. 41.

¹⁹ En el Acervo Gráfico de la Academia de San Carlos se encuentran muchos proyectos de Dondé, mismos que realizó como alumno: entre ellos una Casa de Campo (planta y fachada); núm. inv. 08-666-044; cat. PL-IV-G8-A; planero PI-IV-8. Tomado de Alejandra Utrilla, *Arquitectura religiosa del siglo XIX. Catálogo de planos del Acervo de la Academia de San Carlos*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2004.

²⁰ El concepto de la certificación hace referencia a todo un corpus académico y escolar; incluye la legislación escolar, planes y programas de estudios, hasta los trámites que involucran directamente al alumno, desde la matriculación, evaluación y conclusión de los requisitos para la obtención de un grado académico o el título profesional. Leopoldo Rodríguez Morales, *op. cit.*, p. 29.

²¹ Miguel Pérez sustituyó a Emilio Dondé en la cátedra de Geometría descriptiva. AHPM, 1897/III/259/d.7.

²² En el edificio que albergó al Colegio de San Pablo se instaló un hospital; esto se realizó por el conflicto bélico de 1847. Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, t. II, México, UNAM/Cruz Roja Mexicana, 1991, pp. 329-330.

El examen profesional, tal y como lo ordenaba el plan de estudios, consistió en la presentación de planos con los cálculos de resistencia, dos detalles y una memoria expositiva y descriptiva del trabajo. En la defensa oral del proyecto, los estudiantes debían mostrar los planos de dos plantas, una fachada y un corte. Los sinodales para examinar a los alumnos fueron los arquitectos Vicente Heredia, Juan Cardona, Antonio Torres Torija, Eleuterio Méndez y Manuel Rincón.²³

Finalmente ambos alumnos fueron aprobados con honores. Con este examen concluyó la certificación de Dondé e inició formalmente su vida profesional; su paso por la institución fue sobresaliente, se insertó en el espacio de los catedráticos, con quienes posteriormente compartió el campo constructivo; su carrera fue prometedora en buena medida por las relaciones que el joven ingeniero forjó con la burguesía, carrera que es un ejemplo, como la de muchos constructores que estaban activos en ese mismo momento y que todos ellos fueron parte de la modernidad.

Una parte importante de la modernización de la carrera de ingeniero civil y arquitecto fue, por un lado, la certificación —que era boleto de entrada al gremio—, y de la cual me he ocupado en los párrafos anteriores; pero no debemos perder de vista que este grupo necesitaba tener presencia en la esfera pública. La creación de la Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos en 1868 se convirtió en un espacio donde los especialistas discutieron sobre el quehacer de su labor, además de compartir cono-

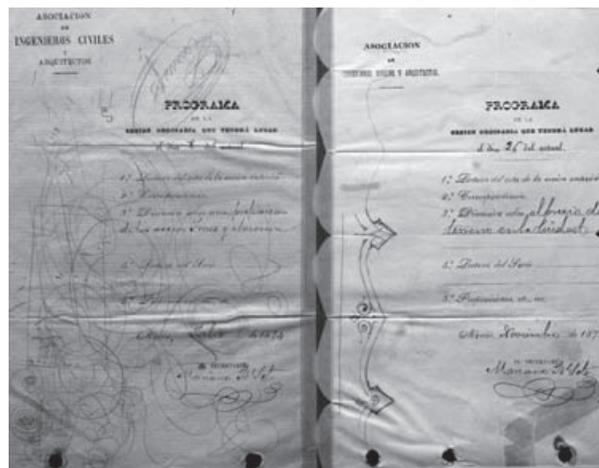


Figura 1. Programa de la Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos, 23 de noviembre de 1873. AGJE, CNWHNAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. VII, caja 1, "1a. de Factor núm. 3", plano 124v.

cimientos sobre los avances tecnológicos y nuevos materiales²⁴ (figura 1).

El ejercicio profesional de Dondé se desarrolló en tres áreas: en primer lugar, como profesor en la Escuela Nacional de Ingenieros (1883); por otro lado, como constructor de sus proyectos arquitectónicos, y por último formó parte del Ayuntamiento de la Ciudad de México, teniendo una participación activa en las decisiones para la transformación de la ciudad. Ámbitos que legitimaban el trabajo de los expertos, reafirmando su formación y pertenencia al círculo profesional.²⁵

El encauce de los espacios constructivos: hacia una idea de modernidad

El programa económico de Porfirio Díaz en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, incluyó una serie de propuestas en varios planos: por un lado, restablecieron las relaciones con los diferentes grupos que no necesariamente habían apostado al gobierno porfirista, pero que con el trabajo conjunto impulsarían el desarrollo del país y en donde los constructores tendrían una participación fundamental.

²⁴ Leopoldo Rodríguez Morales, *op. cit.*, p. 419.

²⁵ *Ibidem*, pp. 134-135.

²³ AAASC, FA, doc. 7144, "Expediente solicitud del alumno Emilio Dondé para sustentar examen de propiedad de Ingeniería y arquitectura", 8 de julio de 1870. La copia certificada de título como ingeniero y arquitecto se encuentra en el Archivo Histórico del Palacio de Minería; agradezco a Lucero Morelos y Omar Escamilla, quienes me proporcionaron este documento; AHPM/1883/III/221/d.11.

También tuvo la iniciativa de explotar los recursos naturales para estimular el crecimiento económico del país; para eso fue necesario contar con una mayor infraestructura para su producción y comercialización. En ese sentido el ferrocarril representó una importante red de transporte y comunicación que vinculó a todo el territorio, ayudada también por los puentes y caminos. Aunado a la red de ferrocarriles se instalaron líneas de tranvías urbanos y tranvías que comunicaron ciudades con pueblos cercanos, los cuales fueron construidos por los hacendados locales o empresas privadas.

Si bien el concepto de modernidad se incorporó al discurso nacionalista por el impulso que el gobierno de Porfirio Díaz incluyó como proyecto nacional, benefició al país con respecto a la vida económica y social. En la ingeniería y la arquitectura aquella idea se puede percibir en la implementación de nuevos materiales, como el hierro industrial y el concreto armado.²⁶ En el ámbito arquitectónico hubo un repunte en la construcción sólo hacia 1896;²⁷ esto se tradujo en una mayor inversión en esta área, abriendo oportunidades para iniciar proyectos de edificios de uso público, realizados tanto por arquitectos mexicanos, así como por extranjeros que vieron en el país un campo fértil para trabajar.²⁸

El principio de modernidad implicó todo un movimiento de estudio y cuestionamiento de las condiciones que prevalecían en las ciudades, así como el planteamiento de soluciones. Por tanto,

²⁶ Mónica Silva Contreras, "Arquitectura y materiales modernos: funciones y técnicas internacionales en la ciudad de México, 1900-1910", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 22, CNMH-INAH, mayo-agosto de 2011, p. 185.

²⁷ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1993, pp. 17-18.

²⁸ Sólo por mencionar algunos de los arquitectos extranjeros que llevaron a cabo obras en México se puede señalar a Emilie Benard, Adamo Boari, Silvio Contri y Máxime Roisin. Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 150.

las iniciativas de saneamiento y mejoramiento urbano contenían ese concepto que no sólo involucraba el trabajo de ingenieros y arquitectos, sino también del gobierno para contar con un diseño integral para proyectar mejoras a las necesidades urbanas.²⁹

Gerardo Sánchez Ruiz advierte que las propuestas de modernidad tienen una influencia europea, destaca el trabajo del alemán Reinhard Baumeister, quien en su texto clásico sobre urbanismo —*Stadterweiterungen in Technischer, Baupolizeilicher und Wirtschaftlicher Beziehung* (1876)— expuso su idea sobre la planeación correcta de las ciudades, en donde puso énfasis en el saneamiento, pero también en el respeto a las áreas verdes que tenían como propósito resguardar a la población de la vida agitada.³⁰ Por otro lado, también se debe considerar la influencia en México de las políticas de Haussmann, en cuanto a la planeación de ciudades, ya que fue él quien planeó París como actualmente la conocemos, rompiendo con la traza medieval.³¹

Estos principios se ven reflejados en las propuestas de Emilio Dondé que, para la casa del señor Luis Escalante, dispuso que debía contar con "un gran salón y comedor comunicados todos fácilmente y en función un gabinete de toalet con w.c. etcétera. Una terraza donde hayan [*sic*] plantas para tomar el fresco después de la comida".³² Es decir, incorporó

²⁹ Gerardo G. Sánchez Ruiz, "Epidemias, obras de saneamiento y precursores del urbanismo. La ciudad de México rumbo al primer centenario", en *Secuencia*, núm. 78, septiembre-diciembre de 2010, p. 128.

³⁰ Gerardo Sánchez Ruiz, "La escuela alemana de la planeación moderna de ciudades. Principios e influencia en México", en *Región y Sociedad*, vol. XIX, núm. 38, 2007.

³¹ Federico Fernández Christlieb, "Lectura de una geometría de la sensibilidad. Urbanismo francés y mexicano de los siglos XVIII y XIX", en Javier Pérez Siller, *México Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*, Puebla, BUAP, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998, pp. 145-147.

³² AGJE, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, plano 198, Casa de Santa Clara núm. 23, s/f.

la necesidad de tener un cuarto de baño privado y de espacios para una vida confortable.

En efecto, una de las adhesiones más importantes del saneamiento fue precisamente los cuartos de baño, en donde se cambiaron las letrinas por cuartos privados en cada vivienda. La higiene fue uno de los elementos más importantes introducidos en esa época, por su significado de progreso.³³ Asimismo la disposición de una casa para la burguesía debía “tener un sello especial en toda ella debe dominar la idea de confort acompañada de cierto lujo [...]. El departamento de la recepción debe constar de una antecámara o lugar de llegada”,³⁴ dispuso una cocina, despacho y habitaciones para los dueños de la casa y para las personas de servicio, además de un sitio para guardar el coche.³⁵

Otra obra que adaptó con elementos arquitectónicos innovadores fue la vecindad en ruinas que compró Rafael Dondé, ubicada en la 1a. Calle de Factor número 3, y que reformó su hermano Emilio transformándola en una casa señorial; principalmente colocó una cubierta de hierro en el patio principal —además de resaltar el patio con un tragaluz, dio luz propia y ventilación a la casa—, también construyó una nueva escalera y una nueva cocina.³⁶

El ingeniero Dondé acondicionó la edificación combinando los nuevos materiales con áreas confortables para las necesidades de sus propietarios; ideas que se pusieron sobre la mesa, como vemos en la siguiente cita donde se habla de los elementos que debía incluir una vivienda, pero ya no sólo para la burguesía sino también para las viviendas del pueblo.

³³ José Ramón Alonso Pereira, *Introducción a la historia de la arquitectura: de los orígenes al siglo XXI*, Barcelona, Reverté, 2005, p. 128.

³⁴ AGJE, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, plano 198, Casa de Santa Clara núm. 23, s/f.

³⁵ Vicente Martín Hernández, *Arquitectura...*, op. cit., pp. 123-124.

³⁶ AGJE, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. VII, “Presupuesto aproximativo de las reformas de la casa núm. 3 de la 1a. de Factor y anexas”, f. 123.



Figura 2. Casa en Calle de 1a. de Factor y Canoa, ahora Allende y Donceles, Centro Histórico, Ciudad de México. Fotografía de Marcela Saldaña Solís, 2013.

En nuestro concepto, una casa como toda obra arquitectónica, es un conjunto indivisible, armónico, con sus diferentes partes íntimamente relacionadas entre sí, sin que sea posible separarlas ni considerarlas con independencia de las demás. En la casa no sólo ha de considerarse la belleza de su fachada, que debe ser fiel expresión de su interior, sino la bondad de su distribución, la seguridad constructiva, la buena aplicación de los materiales y, muy especialmente, sus condiciones higiénicas [...].³⁷

Años más tarde, entre 1882 y 1885, Emilio consignaba como su domicilio la Calle de Canoa números 6 y 7, propiedad que colindaba con la calle de Factor número 3, casa que había reformado para Rafael.³⁸ En la actualidad, en el predio que forma las esquinas de Donceles y Allende, se localiza el Montepío “Luz Aviñón”, antigua morada de la familia de Rafael y Emilio y el despacho de éste último (figura 2). A pesar de los cambios profundos que sufrió esta edificación a través del tiempo, y sobre todo por el uso que actualmente tiene, aún se observan rastros de las modificaciones ejecutadas por Dondé.

³⁷ *El Arte y la Ciencia*, México, “Concurso de habitaciones”, vol. I, núm. 6, junio de 1899, p. 84.

³⁸ Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), Aguas, Mercedes en arrendamiento, vol. 87, exp. 2124, 30 de noviembre de 1882 a 3 de abril de 1883, f. 7,

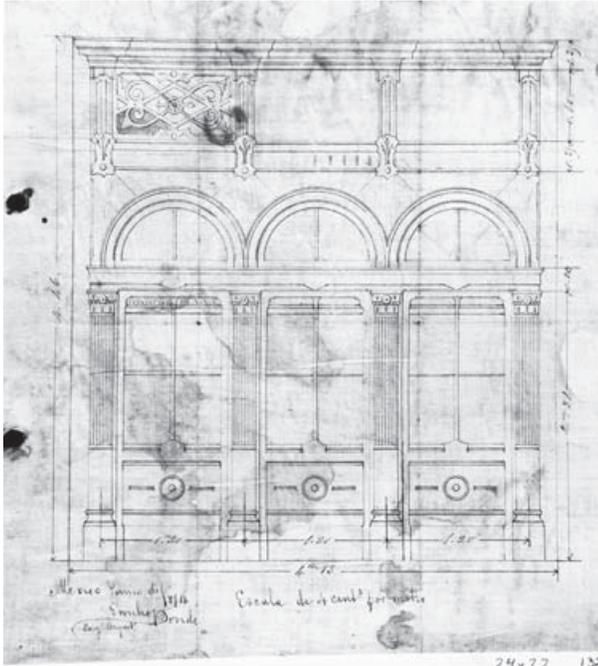


Figura 3. Interior. AGE, CNMHINAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. VII, caja 1, "1a. de Factor núm. 3", 1875, plano 132.

En las figuras 3 y 4 se observan los elementos arquitectónicos con los que decoró el interior de los salones, en donde retomó elementos clásicos, como las columnas dóricas y la arquivolta que fue colocada en el arco del comedor principal. Pero también incluyó un nuevo elemento: un tragaluz en el patio central.

En 1898 la residencia de los hermanos Isabel, Rafael y Emilio Dondé Preciat la registraron en la calle de Donato Guerra 1464, ubicada en la nueva colonia de los Arquitectos; esto indica que para finales del siglo XIX su hogar estaba situado en la nueva zona habitacional de la ciudad que ofrecía un nuevo ambiente.³⁹ Ya lo advertía el arquitecto Manuel Torres Torija: "en el siglo XIX el poniente de la ciudad lo constituían colonias aseadas tiradas a cordel, higiénicas y elegantes".⁴⁰

³⁹ AHDF, Aguas, Mercedes en arrendamiento, vol. 105, exp. 3633, 1889, f. 111; J. Figueroa Doménech, *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*, Barcelona, Ramón de S. N. Araluce, 1899, p. 475. Agradezco a Gabriela Sánchez Reyes el haberme proporcionado este documento.

⁴⁰ Manuel Torres Torija, *El florecimiento de México. La ciudad*

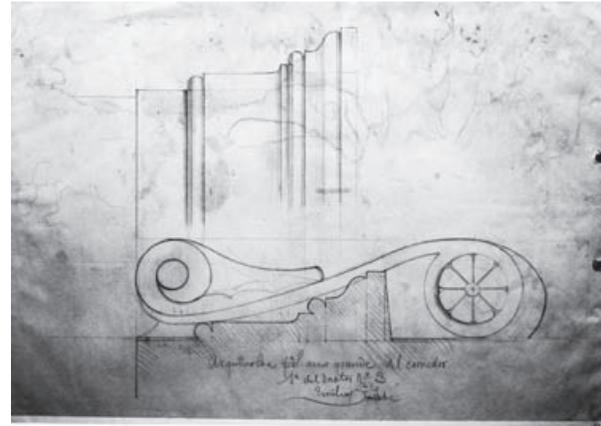


Figura 4. Arquivolta. AGE, CNMHINAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. VII, caja 1, "1a. de Factor núm. 3", 1875, plano 152v.

Para las últimas décadas del siglo XIX, a la par de las propuestas para el desarrollo y crecimiento del país, en la ciudad también se realizó una serie de acciones para su mejoramiento; así se comenzó el embanquetado, la apertura de calles, obras para el desagüe de la ciudad y la instalación de alumbrado público.⁴¹ Esta zona la ocuparon los nuevos asentamientos formados por las demandas de la población que reclamaron mayores espacios para sus hogares, lugar que albergó diversas edificaciones de la autoría del ingeniero Dondé, como la casa en Donato Guerra 1252, Ejido 1231 o Puente de Alvarado 11.

Casas-habitación en donde un patio central ya no es el medio de acceso al resto de las habitaciones. La planta arquitectónica (figura 5) dispone de un vestíbulo de acceso y el pasillo permite la entrada al comedor, al estudio y a la sala; existe

de México, ensayo monográfico, México, Patria, Editor Francisco Trentini, 1904, p. 63. Agradezco a Leopoldo Rodríguez Morales el llamar mi atención hacia este texto.

⁴¹ El caso del alumbrado público y el abasto del agua potable es tratado por Ariel Rodríguez Kuri, "Gobierno local y empresas de servicios: la experiencia de la ciudad de México en el Porfiriato", Sandra Kuntz Ficker y Priscilla Connolly (coords.), *Ferrocarriles y obras públicas*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/El Colegio de México/IIH-UNAM/El Colegio de Michoacán, 1999, pp. 165-188. Respecto al desagüe de la ciudad, mismo que había iniciado desde las primeras décadas del siglo XIX, véase Ernesto Lemoine Villicaña, *El desagüe del valle de México durante la época independiente*, México, UNAM, 1978.

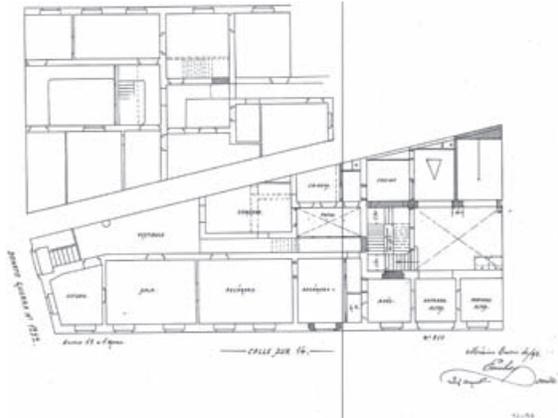


Figura 5. AGJE, CNMWHNAH, Casa de Donato Guerra 1252, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México, 1898, plano 1.

un espacio destinado al cuarto de baño y a la cocina, en donde debe haber instalaciones hidráulicas.

Ejemplo de lo anterior es la casa de Ejido 1231 (figuras 6 y 7), en donde la fachada la realizó con volumetría, adquiriendo una nueva fisonomía aun cuando se adoptaron elementos como el almohadillado o las cornisas en la fachada (figuras 8 y 9). Se puede observar cómo la casa contaba con su propio jardín y un camino para que el coche pudiera recoger a las personas en la entrada lateral. Además de un lago y un quiosco, Dondé proyectó un espacio para un invernadero y caballerizas.

A lo largo de su vida Emilio Dondé realizó diversos viajes, mismos que le permitieron observar aspectos constructivos tanto en Europa como en Estados Unidos. Nueva Orleans, París y Berlín fueron los destinos a donde arribó y eso le permitió abreviar sobre el desarrollo de edificaciones de aquellas ciudades e implementar sus conocimientos y observaciones a la ciudad de México.

Las visitas más interesantes que hizo Dondé fue, por un lado, a Berlín para supervisar la realización del armazón de hierro de la cubierta y tragaluz de la escalera principal del Palacio de Minería (1877-1879). Aunque este proyecto lo realizó al lado de Eleuterio Méndez, no se tiene noticia de que hayan

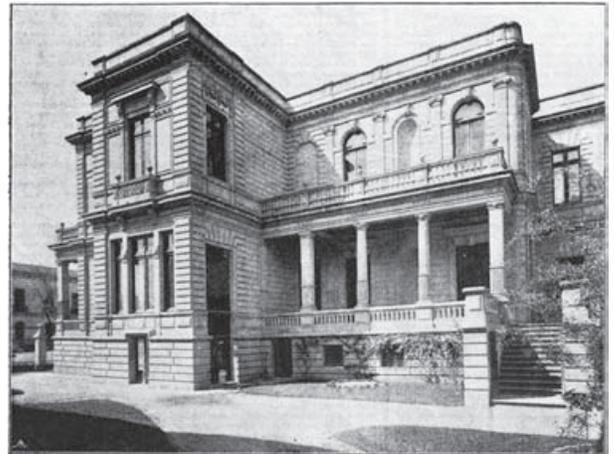


Figura 6. Casa de Ejido 1231. Manuel Torres Torija, *El florecimiento de México. La ciudad de México, ensayo monográfico*, México, Patria, Francisco Trentini, 1904.



Figura 7. Casa de Ejido 1231. Manuel Torres Torija, *El florecimiento de México. La ciudad de México, ensayo monográfico*, México, Patria, Francisco Trentini, 1904.

viajado juntos.⁴² Y por otro lado, viajó a París en 1890, encomendado por el Secretario de Fomento con el objetivo de estudiar los diferentes procedimientos constructivos empleados en las obras civiles y públicas.

[...] aprovechando su estancia en Europa le recomiendo estudie los diferentes procedimientos de construcción empleados en las obras civiles y arquitectónicas que se construyen en París, Berlín, Bélgica y Londres, cuando regrese a México informe sobre lo particular.⁴³

⁴² Archivo Histórico-UNAM (AHUNAM), Escuela Nacional de Ingeniería, rollo 6, caja 10-11, exp. 1-31.

⁴³ AHPM, 1879/III/259/d.7.

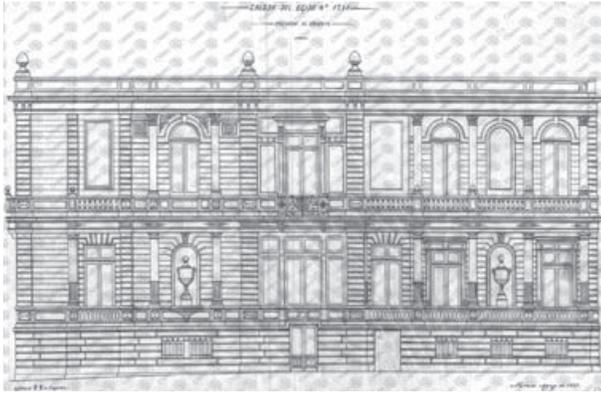


Figura 8. AGJE, CNWH:NAH, Casa de Ejido 1231, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México, 1893-1900, plano 13.



Figura 9. AGJE, CNWH:NAH, Casa de Puente de Alvarado 11, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México, 1894-1896, plano 20.

Es factible que el viaje que se señala en la cita anterior, lo hubiera realizado originalmente para visitar la Exposición Internacional celebrada en París en 1889, de ahí que ampliara su estancia ya que contaba con el consentimiento de la Secretaría de Fomento y quien directamente prorrogó la licencia que gozaba para separarse de su cátedra.

A finales del siglo XIX Félix Cuevas⁴⁴ hizo saber a Emilio Dondé su interés para la construcción de

⁴⁴ Félix Cuevas fue un importante empresario dedicado a impulsar la industria minera; además formó parte del consejo de Administración del Banco Mercantil Mexicano, trabajó para una de las familias más acaudaladas de la época (los Barrón Escandón) y realizó algunos negocios con Rafael Dondé. Nora Pérez-Rayón, *Entre la tradición señorial y la modernidad: la familia*

El Banco Nacional de México. El ingeniero, que en ese momento se encontraba en París, externó sus observaciones en torno a las nuevas tendencias sobre los bancos europeos, en los cuales los edificios daban prioridad al espacio para la recepción de los clientes, además de que tenían instaladas cajas de seguridad como un sistema innovador y de bajo costo de vigilancia.

[...] todos los edificios modernos para bancos que yo he visto en Europa parten del principio de reunir el público [...] en un sólo lugar, [...] a mí no me cabe la menor duda que tenemos que adoptar la misma disposición para el nuevo edificio si queremos mandar hacer un Banco moderno [...]. Consistiría en disponer las oficinas en el *hall* (salón) por tres lados, un lado estando reservado a la entrada del público —el público se encontraría por consiguiente en el centro—. Es la disposición adoptada en el Banco de París.⁴⁵

Aquel proyecto es un ejemplo de cómo se transmitieron las ideas arquitectónicas: obras que conjugaron el partido arquitectónico, los materiales constructivos y los requerimientos de la vida moderna. De ahí que para el proyecto de El Banco Nacional de México se pensara en partir desde un nuevo edificio y no en la adaptación de uno existente; pero a pesar del desarrollo del proyecto, éste no se llevó a cabo (figuras 10 y 11).

Para la proyección del Palacio Legislativo y como encargado del Departamento de Composición, viajó tanto a Europa como a Estados Unidos para estudiar los diversos parlamentos y realizar ajustes al

Escandón Barrón y Escandón Arango. Formación y desarrollo de la burguesía en México durante el porfirismo (1890-1910), México, UAM-Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1995, pp. 134-135.

⁴⁵ AGJE, CNMH:NAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. VII, caja 1, "Banco Nacional", 1896, planos 220-221v.

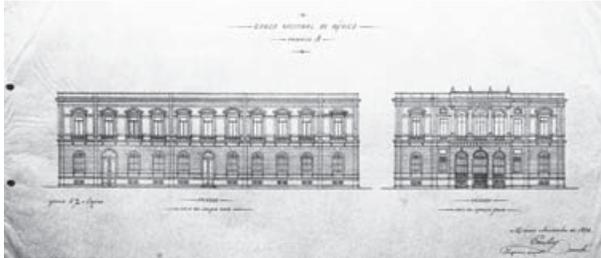


Figura 10. Detalle del "Proyecto A" del Banco Nacional. AGJE, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. VII, caja 1, "Banco Nacional", 1896, plano 215.

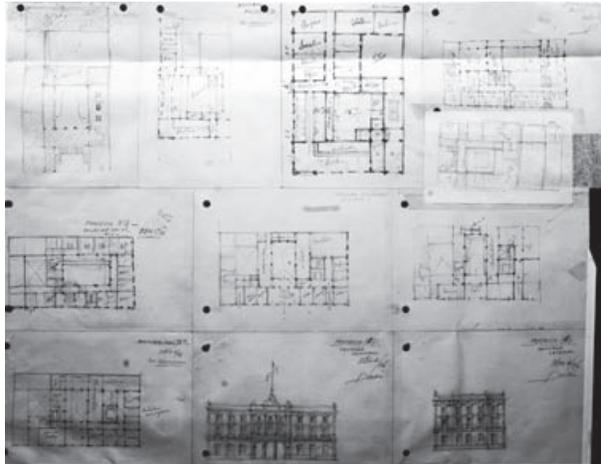


Figura 11. Bosquejos de los proyectos presentados por Emilio Dondé para el Banco Nacional. AGJE, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. VII, plano. 187.

proyecto.⁴⁶ Desde un principio la realización de este anteproyecto lo salpicó la polémica, situación que ha sido tratado ampliamente por la historiografía, por lo que no hace falta entrar en detalles; sólo baste mencionar que Dondé y Antonio M. Anza no concluyeron la obra que proyectaron (figura 12).⁴⁷

Otra obra, y por la cual es más recordado Emilio Dondé, es el Templo Expiatorio Nacional de San

⁴⁶ *La voz de México*, t. XXX, núm. 141, México, 24 de junio de 1899, p. 3.

⁴⁷ Acerca de esta polémica, véase Arnaldo Moya Gutiérrez, *Arquitectura, historia y poder bajo el régimen de Porfirio Díaz ciudad de México, 1876-1911*, México, Conaculta, 2012; Javier Pérez Siller, "México: la nueva traza urbana del poder. Fronteras entre las prácticas porfiristas y su modelo republicano", en Salvador Bernabéu y Frédérique Langue (coords.), *Fronteras y sensibilidades en las Américas*, Madrid, Ediciones Doce Calles, Mascipoum 8168, 2011, y Javier Pérez Siller y Martha Bernand Calva, *El sueño inconcluso de Emile Benard y su Palacio Legislativo, hoy Monumento a la Revolución*, México, Artes de México, 2009.



Propuesta del arquitecto mexicano Emilio Dondé a quien se le encomendó el proyecto a pesar de haber sido miembro del jurado. Ante los cuestionamientos que ello ocasionó, prefirió renunciar al encargo.

Figura 12. "Propuesta del arquitecto mexicano Emilio Dondé a quien se le encomendó el proyecto a pesar de haber sido miembro del jurado. Ante los cuestionamientos que ello ocasionó, prefirió renunciar al encargo"; disponible en [monumentorevolucionmexicanaluis3blogspot.mx].



Figura 13. Templo de San Felipe de Jesús, Calle Madero, Centro Histórico, Ciudad de México. Fotografía de Marcela Saldaña Solís, 2016.

Felipe de Jesús, construido entre 1885 y 1897 (figura 13).⁴⁸ El arquitecto Nicolás Mariscal aseguró que ese templo era uno de los pocos edificios re-

⁴⁸ Archivo Geográfico Jorge Enciso (AGJE), CNMH-INAH, San Felipe de Jesús, templo.

ligiosos construidos después de la Independencia, en el cual por primera vez se empleó el estilo gótico, aunque el edificio “deja que desear en planta, porque los apoyos son tan multiplicados que impiden la vista fácil del altar desde las naves laterales, el interior impresiona y es digno de elogio en su conjunto”.⁴⁹ Por la importancia de este inmueble en años recientes, el arquitecto Javier Arredondo Vega, encargado de su intervención, expuso que el templo:

Fue inaugurado el 5 de febrero de 1897 como santuario para expiar las culpas del pueblo y gobierno liberal, ante hechos como la Reforma y sus consecuencias. Se desplantó en terrenos pertenecientes al Convento de San Francisco “El Grande” (siglo XVI), expropiado, fraccionado y vendido por Comonfort en 1856. El terreno ocupado por el templo abarcó el sitio que ocupó la Capilla de la Virgen de Aránzazu (financiada por vascos) y el de la Purísima, anexa al templo mayor (véase principalmente *El libro de mis recuerdos*, de García Cubas, México, 1904, p. 60). El proyecto y la construcción fueron obra del ingeniero-arquitecto campechano Emilio Dondé Preciat, adosándose posteriormente a la construcción original, por el lado oriente, la Capilla de la Inmaculada Concepción (siglo XIX), obra del ingeniero Juan de Ibarrola, y por el poniente la casa de los Misioneros del Espíritu Santo, (siglo XX), actuales encargados del inmueble de propiedad Federal, y obra de los arquitectos N. Mariscal y C. Ituarte. [...] *Se usaron técnicas y nuevos materiales importados por el porfiriato, como la lámina galvanizada, de origen inglés, en la esbelta aguja que remata la fachada, así como en la techumbre que protege las bóvedas de fábrica.* Es el templo con mayor profusión de pintura mural edificado en la capital. Curiosamente, con la portada ultrabarroca del templo colindante, están representadas metafóricamente las dos tendencias con

⁴⁹ Nicolás Mariscal, “El desarrollo de la arquitectura en México”, en *El Arte y la Ciencia*, vol. II, núm. 9, 1900, p. 133.

las que la arquitectura religiosa culminó formalmente los siglos XVIII y XIX.⁵⁰

Emilio Dondé propuso una nueva forma ornamental, haciendo un templo gótico, anteponiéndose a las propuestas que habían predominado en los templos de estilos neocolonial, neogótico y neoclásico, conjugándolo con los nuevos materiales, lo que le da el toque de modernidad que implementó en sus trabajos.⁵¹

Por otro lado, con la intención de difundir los trabajos de arquitectos e ingenieros surgió la revista *El Arte y la Ciencia*, publicación especializada bajo la dirección de Nicolás Mariscal, y que tuvo una buena recepción entre el gremio de constructores por su carácter de difusión de la profesión. El número 11 del volumen 1 incluía el artículo de Emilio Dondé, en el cual habló acerca del trazo de las escaleras, que para el arquitecto debía ser:

La clave de la distribución de un edificio y uno de los recursos más brillantes de que puede disponer el arquitecto para la ornamentación pues da a la obra con su majestad, elegancia o esbeltez, el más bello aspecto: es justo, por consiguiente, dedicarle atención particular.⁵²

⁵⁰ Javier Arredondo Vega, profesor-investigador de la UAM-AZCAPOTZALCO, CNMH, INAH, *La Jornada*, lunes 9 de febrero de 2004, “El Correo Ilustrado”, disponible en [www.jornada.unam.mx/2004/02/09/correo]. Cursivas mías.

⁵¹ Iván San Martín Córdova, argumenta que la modernidad se dio en los templos católicos en las primeras décadas del siglo XX. En una primera etapa entre 1930 y 1940, marcada por los materiales de construcción, pues el concreto armado reemplazó al ladrillo y a los sillares de cantería, aunque se reproducían las plantas arquitectónicas tradicionales (cruz latina y basílica). En la segunda etapa, de 1950 a 1970, se incorporaron nuevos elementos estructurales, como los arcos y las cubiertas parabólicas e hiperbólicas, lo que también cambiaría las plantas arquitectónicas. Iván San Martín Córdova, “Las capillas para las congregaciones católicas religiosas: laboratorios para la innovación arquitectónica”, Catherine Ettinger (coord.), *Imaginario de modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*, pp. 246-248.

⁵² *El Arte y la Ciencia* presentó las colaboraciones “El trazo de las escaleras”, vol. I, núm. 11, México, noviembre de 1899, p. 162.

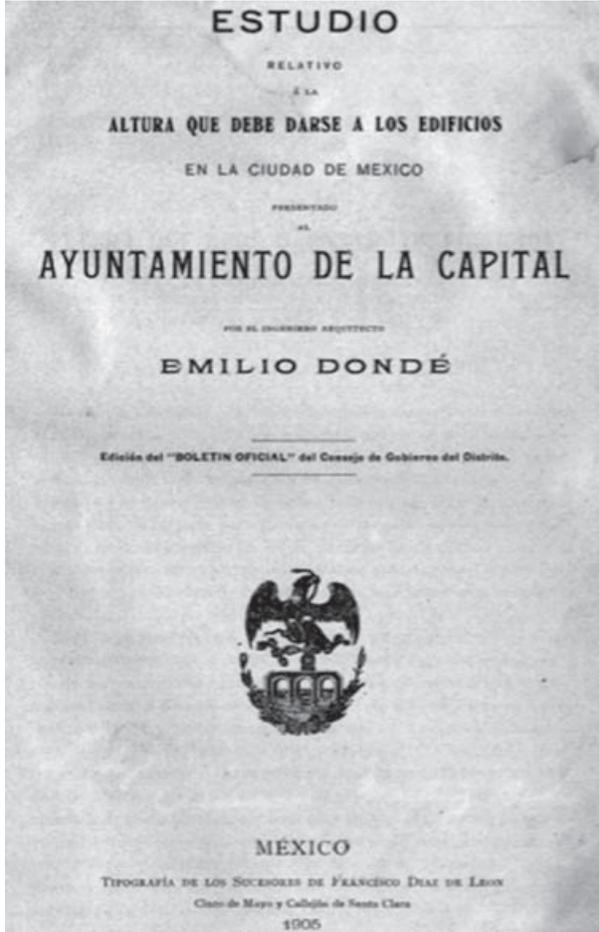


Figura 14. Emilio Dondé, *Estudio relativo a la altura que debe darse a los edificios en la ciudad de México*. Presentado al Ayuntamiento de la capital, México, Tipografía de los sucesores de Francisco Díaz de León, Cinco de mayo y Callejón de Santa Clara, 23 de enero de 1905.

En su trabajo Dondé presentó una fórmula para determinar la huella, el peralte y el ángulo. No es de sorprender que Dondé haya propuesto aquella instrucción para calcular las escaleras, ya que en sus proyectos éstas ocuparon un plano principal, las cuales aprovechó para decorarlas con bellos barandales, linternillas y cubiertas.⁵³

El segundo estudio que presentó Dondé fue un trabajo acerca de la altura que debían tener los edi-

⁵³ Véase Marcela Saldaña Solís, "El uso del hierro industrial en la obra del ingeniero y arquitecto Emilio Dondé (1870-1902) en la ciudad de México", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 36, enero-abril de 2016, p. 113.

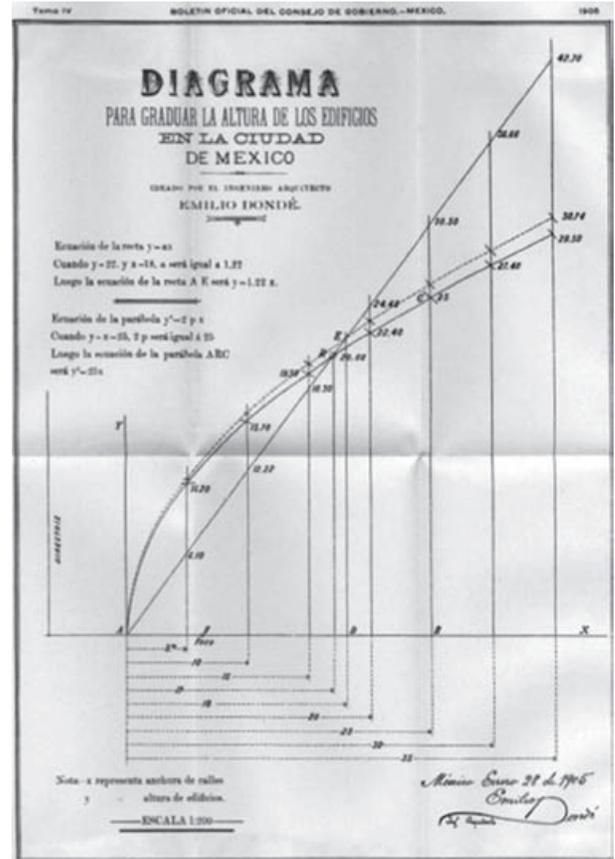
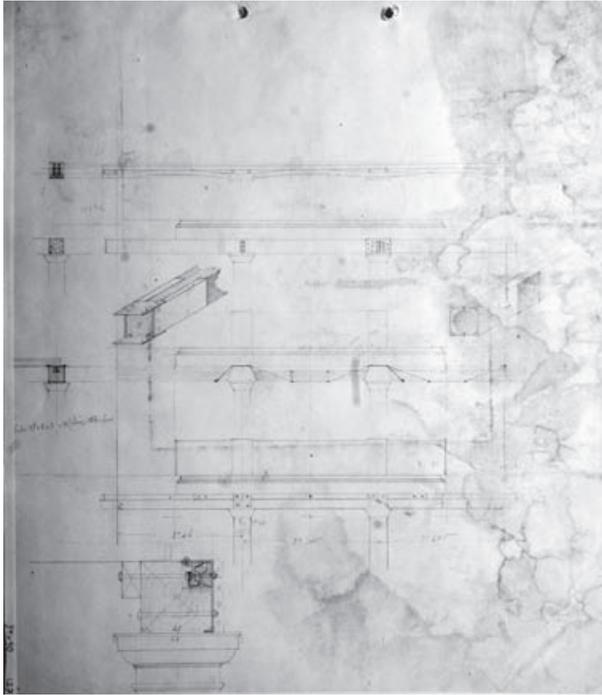


Figura 15. Diagrama de correlación entre altura del edificio y anchura de la calle. Emilio Dondé, *Estudio relativo a la altura que debe darse a los edificios en la ciudad de México*. Presentado al Ayuntamiento de la capital, México, Tipografía de los sucesores de Francisco Díaz de León, Cinco de mayo y Callejón de Santa Clara, 23 de enero de 1905.

ficios. Ese trabajo lo elaboró como parte de la Comisión de Embellecimiento de la Ciudad, del Ayuntamiento de la Ciudad de México. La propuesta quería transformar las calles para estar acorde con el impulso económico que se palpaba en la transformación material de la ciudad, según lo señaló el propio ingeniero:

En 21 de noviembre de 1904 tuve la honra de dirigirme a esta H. Corporación dándole a conocer el proyecto que había formado para hacer de la ciudad de México una ciudad de primer orden, dotándola de un sistema de grandes avenidas convenientemente dispuestas, para facilitar la circulación y de una anchura suficiente, para poder establecer en ellas edificios de



Figuras 16. Detalle de empotrado de metal. AGJE, CNVHINAH, Donaciones Emilio Dondé, leg. VII, caja 1, "1a. de Factor núm. 3", 1870-1874, plano 127.

gran altura; que como se sabe, *es la característica de las grandes ciudades [...]*.⁵⁴

En este estudio que realizó poco antes de su muerte, el ingeniero Dondé proponía al Ayuntamiento la posibilidad de construir edificios de más de 22 m, que era el límite permitido en calles de más de 18 m. Presentó un Diagrama de correlación entre altura del edificio y anchura de la calle; el objetivo del ingeniero era que se autorizara elevar la altura del edificio hasta 25 m (figuras 14 y 15).

La apertura de nuevas calzadas, como la de Chapultepec, después llamada Paseo de la Reforma, que se abrió en 1864, y un par de décadas después, se erigieron grandes casas que conjugaban los sistemas más modernos de saneamiento urbano, pues se evitó el cúmulo de la basura, se

⁵⁴ Emilio Dondé, *Estudio relativo a la altura que debe darse a los edificios en la ciudad de México. Presentado al Ayuntamiento de la capital*, México, Tipografía de los sucesores de Francisco Díaz de León, cinco de mayo y Callejón de Santa Clara, 23 de enero de 1905. Cursivas mías.

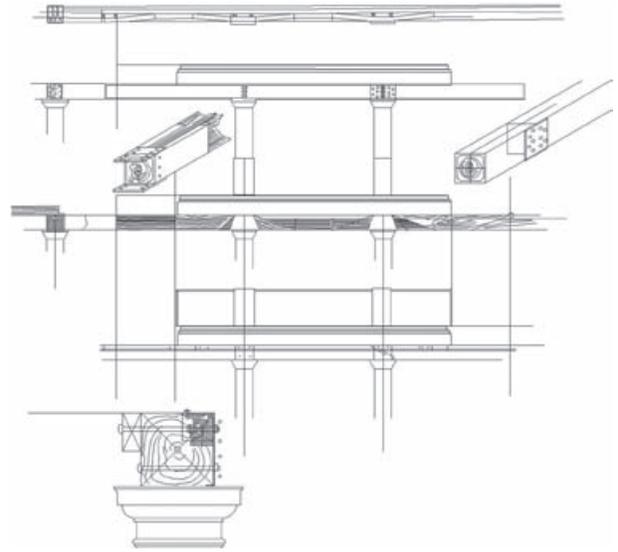


Figura 17. Detalle de empotrado de metal. Dibujos elaborados por la arquitecta Nancy Aracely Ambrosio Ángeles. Unidad de Informática, CNVHINAH.

cegaron las acequias y zanjas.⁵⁵ A esos factores se sumaron otros de gran importancia y que en buena medida permitieron un crecimiento constructivo de la ciudad; me refiero a los materiales constructivos. El hierro fue empleado desde el siglo XVIII en Europa, y posteriormente se difundió su uso para la construcción desde mediados del siglo XIX en Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. El concreto armado y el hierro aparente constituyeron materiales para las construcciones innovadoras (figuras 16 y 17).⁵⁶

⁵⁵ Moisés González Navarro, *Sociedad y cultura en el Porfiriato*, México, Conaculta, 1994, pp. 34-37.

⁵⁶ Véase André Guillerme, *Bâtir la ville. Révolutions industrielles dans les matériaux de construction, France-Grande Bretagne (1760-1840)*, Paris, Champ Vallon, 1995; Bertrand Lemoine, *L'architecture du fer. France: XIXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 1986; Mónica Silva Contreras, "Arquitectura y materiales modernos: funciones y técnicas internacionales en la ciudad de México, 1900-1910", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 22, México, mayo-agosto de 2011, pp. 181-207; de la misma autora, "Los catálogos de piezas constructivas y ornamentales en arquitectura: artefactos modernos del siglo XIX y patrimonio del siglo XXI", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 97, México, 2010, pp. 71-100, y *Estructuras metálicas en la arquitectura venezolana, 1874-1935. El carácter de la técnica, 1874-1935*, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 2009.

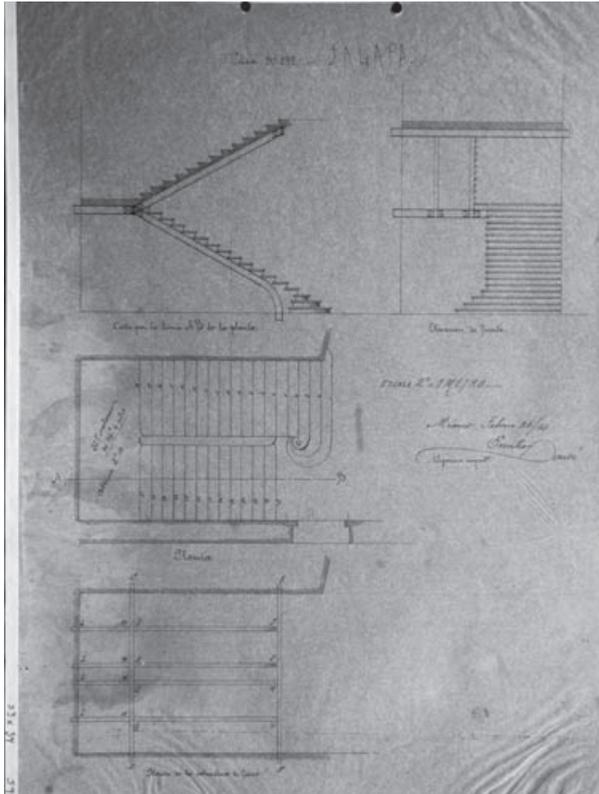


Figura 18. Planta de la estructura de hierro para escalera. AGJE, CNMHNAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, caja, 1, "Gran Hotel, Jalapa", 1893, plano 59.

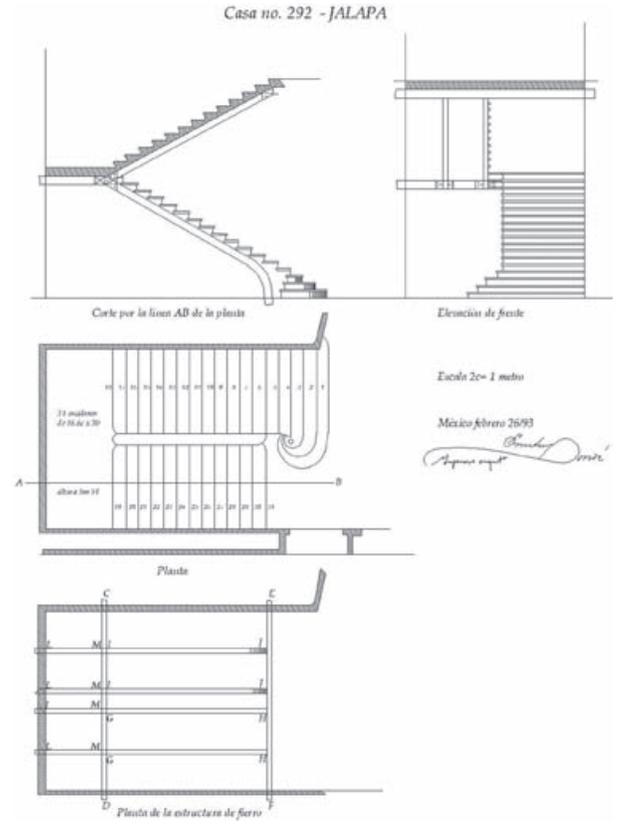


Figura 19. Planta de la estructura de hierro para escalera. Dibujos elaborados por la arquitecta Nancy Aracely Ambrosio Ángeles. Unidad de Informática, CNMHNAH.

El hierro tuvo una gran aceptación entre los arquitectos que además de usarlo por ser innovador reducía los costos de construcción. La difusión tanto de las técnicas como de los elementos decorativos se hizo por medio de catálogos de ilustraciones, que mostraban detalles de elementos de hierro y textos explicativos, ejemplo para que los arquitectos produjeran sus propios trabajos.⁵⁷ Aunque también se usaron otros materiales de revestimiento, como los mármoles italianos, el bronce, los granitos nórdicos, además continuó el uso del tabique de barro, la cantera y las vigas de madera.⁵⁸

En el caso preciso de Emilio Dondé incorporó estos materiales en la elaboración de escaleras, tra-

⁵⁷ Bertrand Lemoine, *op. cit.*, pp. 258 y 274, y Cesar Daly, *Des concours pour les monuments publics dans le passé, le présent et l'avenir*, París, Revue de l'architecture, 1861.

⁵⁸ Enrique X. de Anda, *op. cit.*, p. 151.

galuces, vigas y en proyectos de intervención de inmuebles, elementos incluidos en distintas propiedades de sus hermanos Rafael y Eduardo Dondé.

Como constructor realizó obras privadas y para instituciones de gobierno; por ejemplo, como mencioné en párrafos anteriores, en conjunto con Eleuterio Méndez diseñaron y calcularon la cubierta de la escalera principal del Palacio de Minería. También trabajó para las familias Escandón, Barrón e Iturbide; que formaron parte de la burguesía.

Otra de sus obras importantes fue la construcción de la residencia para el empresario algodonero Feliciano Cobián y Fernández y su esposa Rosalinda Fernández del Valle. En ese predio estuvieron las oficinas y el depósito del Tranvía de México, Tacubaya y Mixcoac; el arquitecto Dondé erigió la finca



Figura 20. Palacio Cobián; disponible en [fotos.eluniversal.com.mx].

en ocho meses, aprovechando la construcción antigua. Hoy día alberga la Secretaría de Gobernación (figura 20).⁵⁹

En octubre de 1905 la muerte sorprendió a Emilio Dondé; los obituarios destacaron su paso por la Academia de San Carlos y su trabajo como profesor, sus cargos públicos como Concejal del Ayuntamiento de la Ciudad y Presidente de la Comisión para el Embellecimiento de la Capital, así como su pertenencia a la Asociación de Ingenieros y Arquitectos.⁶⁰ Con las siguientes palabras se despedía al ingeniero y arquitecto Dondé: “[...] la arquitectura nacional ha perdido a uno de sus principales campeones; la sociedad mexicana a uno de sus más distinguidos miembros y la Iglesia católica a uno de sus más fervientes partidarios.”⁶¹ La última obra que hizo Dondé fue la reparación de la Capilla del Señor del Templo de Santa Teresa la Antigua, la cual dejó inconclusa; para su

finalización se le encomendó al arquitecto Nicolás Mariscal.⁶²

La ciudad de México —a finales del siglo XIX— buscaba nuevos espacios donde albergar a una sociedad acorde con la modernidad. La producción de Dondé se inserta en un contexto histórico concreto y delimitado que es el Porfiriato; gracias al impulso que dio este gobierno, la burguesía contó con los medios necesarios para aumentar sus fortunas y por lo tanto construir sus hogares al gusto del momento. Así, el acento de esta breve presentación es colocar a Dondé como un ingeniero que dejó constancia de sus ideas a través de sus proyectos constructivos.

Gracias al archivo gráfico de Emilio Dondé, conservado hasta nuestros días, es posible estudiar desde los sistemas constructivos, la inclusión de los nuevos materiales y ubicación de inmuebles para la conservación de la memoria del patrimonio edificado, así como las relaciones y vínculos establecidos que forman parte del círculo del constructor. Los documentos, producto del trabajo de Emilio Dondé, resguardaron del olvido edificaciones que sin esa constancia estarían condenadas a permanecer sin la firma del ingeniero.

De tal forma, el estudio de caso del ingeniero Emilio Dondé, sólo es una muestra para la realización de trabajos que produzcan nuevas líneas explicativas para identificar a los arquitectos responsables de la construcción y reconstrucción, tanto del centro de la ciudad como de las nuevas zonas urbanas.

⁵⁹ “Palacio Cobián, uno de los más bellos de la Ciudad de los Palacios”; disponible en [propiedades.com/blog/arquitectura-y-urbanismo/palacio-de-cobian].

⁶⁰ “El señor Arquitecto don Emilio Dondé”, en *El Arte y la Ciencia*, año VII, núm. 5, noviembre de 1905, p. 121.

⁶¹ “El Sr. Arquitecto Emilio Dondé”, en *El Tiempo Ilustrado*, Hemeroteca Nacional Digital de México, UNAM, 22 de octubre de 1905; consultado el 22 de junio de 2014. Agradezco a Leopoldo Rodríguez el haberme proporcionado este documento.

⁶² “Ecos”, en *El Arte y la Ciencia*, año VII, núm. 8, febrero de 1906, p. 205.

Un proyecto de reformas para “la casa de un hombre acomodado” (1891-1896)

El objetivo de este estudio es un acercamiento a la metamorfosis del *discurso* del ingeniero arquitecto Emilio Dondé, convertido en un *programa de reformas* y materializado en la *edificación* de la casa del señor Luis Escalante. Esta obra inició con la entrega del proyecto arquitectónico en julio de 1891, y concluyó con la instalación de la farola al pie de la escalera principal en 1896. Actualmente, el edificio se encuentra en Tacuba 53 (antes Santa Clara 23), región 1, manzana 5, lote 23, Col. Centro, Delegación Cuauhtémoc; es considerado monumento histórico, catalogado con el núm. clave 090005 ZMH, ficha 1128. El sentido común indica que debe existir una continuidad entre el discurso del constructor, el trazo de sus planos y el espacio construido, pero no es cosa simple atender a este proceso de transformaciones, menos aún cuando se busca responder a la pregunta: ¿cómo debe ser la casa de un hombre acomodado del siglo XIX?

Palabras clave: Emilio Dondé, Luis Escalante, ornamentación, discurso arquitectónico, trazo y coalescencia, la casa de un hombre acomodado.

The aim of this study is to explore the metamorphosis of architect-engineer Emilio Dondé's discourse into a program of reforms materialized in the construction of the home of Luis Escalante. Work on this house began when Dondé submitted the plan in July 1891 and ended with the installation of the lamppost at the foot of the main stairway in 1896. Today the building at Tacuba 53 (formerly Santa Clara 23), region 1, block 5, Lot 23, Col. Centro, Delegación Cuauhtémoc, is considered a historical monument catalogued as No. 090005 ZMH, entry 1128. Common sense implies there should be continuity between the builder's discourse, his plan, and the constructed space, but addressing this process of transformations is not a simple matter, nor is the answer to the question: What should the home of a wealthy man in the nineteenth century be like?

Keywords: Emilio Dondé, Luis Escalante, ornamentation, architectural discourse, plan and coalescence, home of a wealthy man.

La tesis de este ensayo postula que la *composición ornamental* fue el medio empleado por Emilio Dondé para dotar de contenido a la expresión la “casa de un hombre acomodado”. Parto de considerar que las dimensiones, proporciones y sistemas de trazo empleados por él en la disposición arquitectónica de la casa, le sirvieron de base para desarrollar también la estructura ornamental del inmueble.

Para probar esta afirmación se verá cómo “los límites de una superficie dictan en ésta las leyes que emanan de sus sentidos direccionales y dimensiones respectivas”.¹ Este procedimiento *analítico de trazo* permitió confirmar que la modulación empleada por Dondé en la composición arquitectónica del comedor (figura 13), le sirvió también para establecer las dimensiones y direcciones de la ornamentación y decoración del mismo. De aquí la conveniencia de plantear un par de consideraciones teóricas sobre la ornamentación decimonónica.

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ Santos Balmori, *Aura mesura, la composición en las artes plásticas*, México, UNAM, 1997, p. 13.

Para Franz S. Meyer el término “ornamento”, en su sentido más limitado, comprende muchos de los elementos orgánicos e inorgánicos de la “decoración”, ya como adaptación, ya como desarrollo del follaje natural, o de los elementos geométricos. Un “ornamento” es un término abstracto y aislado cuando simplemente se le dibuja en el papel, pero esta figura cambia su sentido cuando forma parte de una composición y se aplica para embellecer a un objeto, pues en ese instante se convierte en un “elemento de la decoración”. En general estos elementos decorativos son líneas geométricas, atavíos, follaje-natural, objetos artificiales, animales, incluyendo la figura humana.

Bajo estas consideraciones, la decoración puede definirse como un proceso de aplicación de los diversos elementos para embellecer objetos; se realiza empleando “fórmulas” establecidas por “principios” que asignan su lugar a los “ingredientes” en una mezcla de arreglos “característicos”.²

En París, en 1884, los editores del libro *L'art dans a maison. Grammaire de l'ameublement* (“El arte dentro de una casa. Gramática del amueblamiento”) afirmaban que todos los arquitectos a la hora de amueblar un apartamento o decorar un edificio, sintieron cómo su educación sí completa, sí ordenada, sí desarrollada en una serie de cuestiones, presentaba lagunas peligrosas para todo lo relacionado con el amueblamiento y la decoración de sus casas. Estos huecos provocaban dudas constantes, indecisión e incluso la imposibilidad de completar los proyectos diseñados, pues nadie querría cometer alguna de las grandes fallas de la armonía de proporciones, o padecer deficiencias de acuerdo con las leyes del buen gusto.

² Véase Franz Sales Meyer, *Handbook of Ornament, a Grammar of the Art Industrial and Architecturaldesigning in Allthebranches*, Bruno Hessling, 7a. ed., 1892, pp. VII-X; disponible en [<https://ia800203.us.archive.org/33/items/handbookoforname1900meyer/handbookoforname1900meyer.pdf>]; consultado el 19 de julio de 2016.

Por esta razón el libro escrito por Henry Havard ayudaría a que todas las personas interesadas en la correcta decoración de sus hogares tuvieran una guía segura para evitar errores graves, pues confiaban en la gramática de los preceptos sabiamente deducidos que podrían proteger a los lectores contra incorrecciones fatales de la proporción. La ortografía del mobiliario, decían ellos, está definitivamente determinada, y los que ahora pecan por ignorancia “pecarán voluntariamente”.³

Las fuentes de este trabajo son primarias: una, es el expediente del *proyecto de reformas* elaborado por Dondé, que contiene el texto del *discurso* escrito de su puño y letra, el cual rige el sentido del *Proyecto de reformas para la casa o habitación de un hombre acomodado*; está compuesto por 90 piezas documentales (planos, documentos y notas); otra, es el *edificio* en sí mismo.

El estudio consta de dos partes: la primera contiene un apunte sobre la formación y el desarrollo profesional de Emilio Dondé y se realiza el análisis de su discurso como constructor; la segunda parte contiene el estudio arquitectónico del proyecto y de la obra realizada, empleando cuatro conceptos (*orden, disposición, proporción y distribución*) de la teoría de *Los diez libros de arquitectura* escritos por Vitruvio.

Primera parte

Emilio Dondé (1849-1905)

No se trata de hacer una nota panegírica del ingeniero civil y arquitecto, sino de ofrecer un poco de información de sus conocimientos y habilidades en el manejo de los sistemas de composición y

³ Henry Havard, *L'art dans a maison (grammaire de l'ameublement)*, París, D. Rouveyre et G. Blond, 1884, p. VII; disponible en [<https://archive.org/details/lartdanslamaison00hava>]; consultado el 19 de julio de 2016.

proporción basados en los órdenes clásicos, su ornamentación y decoración, mismos que emplearía en la construcción de *la casa de un hombre acomodado*. Emilio Dondé nació en Campeche, tenía 18 años cuando ingresó a la Academia de San Carlos en 1867, pero no se formó dentro del Programa de Estudios establecido por el doctor Javier Cavallari, porque las cosas cambiaron en diciembre de ese mismo año. La *Ley de la Instrucción Pública* separó la carrera de ingeniero civil de la de arquitecto, que se hallaban unidas. Con estas nuevas reglas, los estudios para la primera se harían en el Colegio de Minería, que tomó el nombre de Escuela Nacional de Ingenieros, y los de arquitecto en la Academia de San Carlos, bajo el nuevo nombre de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Desde esa fecha dejó de existir la carrera y título de "Arquitecto e Ingeniero civil".⁴

Según Francisco Álvarez, al comenzar el año de 1868, a consecuencia de estos cambios jurídicos los alumnos de la Academia de San Carlos tuvieron que optar por ser ingenieros o arquitectos. Emilio Dondé decidió quedarse a estudiar arquitectura en la nueva Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, según Marcela Saldaña, Dondé aprobó su examen profesional de arquitecto e ingeniero civil el 8 de julio de 1872 en la Escuela Nacional de Bellas Artes.⁵

Fue un alumno destacado; siendo estudiante impartió interinamente la Clase a Maestros de obra y Geometría descriptiva; además participó con Ángel Anguiano en el diseño del proyecto de la cúpula para el Observatorio Astronómico de la Escuela Nacional de Ingenieros.⁶

⁴ Manuel Francisco Álvarez, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, Ed. A. Carranza y Comp. Impresores, 1906, p. 43.

⁵ Marcela Saldaña Solís, "Patrimonio arquitectónico del siglo XIX, Rescate documental y revaloración del legado del ingeniero civil y arquitecto Emilio Dondé, Informe de investigación", México, inédito, 2013, p. 44

⁶ *Ibidem*, p. 34.

En este contexto conviene tener presente el modo en que se impartían las clases sobre el tema de la *ornamentación* dentro de la carrera de arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. El nuevo programa de estudios determinó como tronco común las clases de dibujo para los escultores, pintores, grabadores y arquitectos: "Dibujo de la estampa. *Dibujo de ornato*. Dibujo del yeso. Dibujo del natural. *Perspectiva teórico-práctica*. *Órdenes clásicos de arquitectura*. Anatomía de las formas (menos para los arquitectos) con práctica en el natural y en el cadáver. Historia general y particular de las bellas artes".⁷

Los estudios para arquitectura comprenderían, en 1867:

Copia de toda clase de monumentos, explicando el profesor el *carácter propio de cada estilo*. Geometría descriptiva aplicada. Mecánica aplicada a las construcciones. Geología y mineralogía aplicada a los materiales de construcción. Estática de las construcciones. Estática de las bóvedas y teoría de las construcciones. *Arte de proyectar*. Dibujo de máquinas. *Estética de las bellas artes, e historia de la arquitectura explicada por los monumentos*. Conocimiento de los instrumentos topográficos y su aplicación a la práctica. *Arquitectura legal*.⁸

En suma, estudió lo nuevo de la tecnología junto con las viejas fórmulas y proporciones clásicas de la arquitectura.

Dondé consagró su vida a una labor constante de constructor, proyectista y docente. Entre sus obras destacan la construcción del templo de San Felipe de Jesús, abierto al culto el 5 de febrero de 1897;

⁷ Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, "Ley Orgánica de la Instrucción Pública en el Distrito Federal", México, *Diario Oficial de la Federación*, 2 de diciembre de 1867; disponible en [https://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/3f9a47cc-efd9-4724-83e4-0bb4884af388/ley_02121867.pdf]; consultado el 8 de junio de 2016. *Cursivas mías*.

⁸ *Idem*.

la reconstrucción de la cúpula de la iglesia de Los Ángeles; edificó la casa del señor presbítero Araoz, ubicada en Donceles; así como la casa de la señora Sanz y del señor Miguel Peón, en Avenida del Ejido (Av. Juárez); y la casa del señor Escalante en la calle de Santa Clara 23 (Tacuba 53).

Emilio Dondé vivió 56 años; su labor educativa comenzó siendo estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Impartió también la Clase de dibujo lineal y de Máquinas en la Escuela de Artes y Oficios (1870); lo nombraron profesor de Geometría Descriptiva en la Escuela Nacional de Ingenieros (1877); como profesor interino impartió la Clase de Geometría Descriptiva y Estereotomía de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1886); los últimos ocho años de su vida se ocupó de la clase de Composición de Arquitectura en la Escuela Nacional de Ingenieros (1897-1905).

El señor Emilio Dondé recibió entre sus distinciones sociales el título de miembro honorario de la Sociedad de Geografía y Estadística de México; era concejal del Ayuntamiento de la Ciudad, presidente de la Comisión para el Embellecimiento de la Capital y miembro de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos.

El 27 de enero de 1905, Dondé propuso al Ayuntamiento de la Ciudad de México convertir la capital en una ciudad de primer orden, dotándola de un sistema de grandes avenidas de una anchura suficiente, convenientemente dispuestas para facilitar la circulación y construir edificios más altos. Elaboró un *Estudio Relativo a la Altura que debe darse a los Edificios en la Ciudad de México* que fue publicado en el *Boletín Oficial* del Consejo de Gobierno del Distrito Federal.

En su disertación sugirió acrecentar la altura de los edificios en calles anchas, como las de Balderas, Morelos y Tamaulipas; planteó una nueva regla de proporcionalidad, pero no se basó en las propiedades de la línea recta, sino en las de una parábola, a fin de evitar que en calles con anchuras pequeñas

o grandes, decrecieran o aumentaran rápidamente las alturas de los edificios. Para evitar estas dificultades, propuso que la altura máxima de los inmuebles fuera calculada por medio de la ecuación $y^2 = 25x$; sencillamente había que “multiplicar la anchura de la calle por 25 y extraer la raíz cuadrada”.⁹ Con el ancho de la calle determina la altura de los edificios en la Ciudad de México a principios del siglo xx, reproduciendo normas de construcción de otras ciudades europeas y estadounidenses. Con esta propuesta, la altura de los edificios públicos y privados determinada por las leyes de la proporción y simetría de la arquitectura clásica, fueron olvidadas.

La muerte del arquitecto Emilio Dondé ocurrió el 14 de octubre de 1905. El periódico *El tiempo Ilustrado* informó de su deceso y difundió una breve semblanza de su labor. Era un buen católico; dos días antes de su fallecimiento asistió a la ceremonia del X aniversario de la coronación de la Virgen María de Guadalupe. Socialmente era un caballero y persona reconocida de gran cultura intelectual; viajó por Europa y Estados Unidos en diferentes ocasiones; visitó sus principales ciudades habiendo “asimilado perfectamente las enseñanzas de sus viajes por el extranjero”. La revista *El Arte y la Ciencia* lamentó también, en sus páginas, la muerte de este arquitecto y recordó su destacada trayectoria profesional.¹⁰

Apenas habían transcurrido seis semanas de la muerte del arquitecto Dondé cuando el ingeniero M. Plowes, director de la Escuela Nacional de Ingenieros, propuso al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra Méndez, un nuevo Pro-

⁹ Emilio Dondé, *Estudio relativo a la altura que debe darse a los edificios en la Ciudad de México*, México, Boletín Oficial del Consejo de Gobierno, Tipografía de los sucesores de Francisco Díaz de León, 1905, p. 5.

¹⁰ Xavier Moyssén, con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán, *La crítica del arte en México, 1896-1921, Estudio y documentos I*, México, IIE-UNAM, 1999, pp. 202-203; disponible en [<https://books.google.com.mx/books>].

grama de la Clase de Dibujo de Composición, para cambiar el contenido, método y técnica practicado por Emilio Dondé durante ocho años, de 1897 a 1905.¹¹

Plowes enfocó el nuevo programa al sistema de representación de las obras civiles, ya no al proyecto de casas particulares ni a la composición de elementos arquitectónicos en estilos clásicos como lo hacía Dondé.¹²

Lo interesante de este episodio no consiste en advertir que Emilio Dondé nunca elaboró un programa de Dibujo de composición para ingenieros ni abordó los temas de la obra civil en su clase; lo interesante a nuestros propósitos es confirmar su dedicación a la enseñanza de la composición arquitectónica a través del dibujo, así como al desarrollo de la habilidad necesaria en los alumnos para aplicar las reglas de la estética a sus proyectos.

El ingeniero Plowes tenía claro que el dibujo de composición en las bellas artes significaba la delineación de bellas formas, teniendo en cuenta el color, la luz y la sombra; por lo mismo era una función de las proporciones y de la perspectiva que señalaban las leyes, a las que debía atender toda obra de estructura artística para que resultara armónica, sobria, estética y hermosa.

Pero el dibujo para la obra civil debía ser ante todo útil, claro y correcto, para representar con la sencillez necesaria las dimensiones y proporciones exigidas para la solución técnica de los problemas planteados a la ingeniería civil. La belleza clásica en este género de trabajos era secundaria, cuando no inútil. La tendencia de su época en toda construcción de ingeniería fue la de hacer obras monumentales y bellas, con carácter y estilo adecuados a la forma, destino y material de la construcción;

¹¹ Acervo Histórico del Palacio de Minería, Programas de estudio XIX-XX, M. Plowes, "Programa de la clase de dibujo de composición en la Escuela Nacional de Ingenieros", propuesta enviada al Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, 30 de noviembre 1905, p. 4.

¹² *Idem*.

tal como ocurría en la edificación de las grandes estructuras de acero erigidas en las Exposiciones Universales de Europa y Estados Unidos, en donde la resistencia y solidez de los materiales usados fueron combinados en proporciones con formas adecuadas, vistosas y agradablemente estéticas.¹³ Hasta aquí M. Plowes y el dibujo de composición en las obras civiles.

Corpus *analítico*

La historiadora Marcela Saldaña Solís, investigadora de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH), trabajó en el Proyecto Patrimonio Arquitectónico del siglo XIX, Rescate documental y revaloración del legado del ingeniero civil y arquitecto Emilio Dondé. Ella produjo el inventario de un conjunto de planos, dibujos y escritos que fueron elaborados por Dondé, y luego donados a nuestra institución, mismos que se hallan en el Archivo Geográfico Jorge Enciso, de la CNMH, del INAH. "A partir de este inventario se sabe que son 919 piezas, contenidas en cinco legajos, relativas a 60 inmuebles",¹⁴ en los que el arquitecto Dondé proyectó, reformó, propuso o construyó.

De este acervo seleccioné uno de esos edificios; por supuesto me interesaba contar con el discurso del arquitecto para reconocer el sentido de su obra, así como tener el proyecto arquitectónico más completo, a fin de explorar la manera en que las palabras dichas por él se convirtieron en parte de la composición arquitectónica del proyecto.

Entre 1891 y 1896, Emilio Dondé elaboró un expediente del "programa de reformas", que consta de dibujos y notas diversas que documentan este proceso. Son dibujos de diferentes tamaños y calidades; los más grandes miden 50 por 35 cm, *grosso modo* contienen apuntes, notas, bocetos, dibujos

¹³ *Ibidem*, pp. 3-4.

¹⁴ Marcela Saldaña Solís, *op. cit.*, p. 43.

a escala, trazados en lápiz y a tinta de las plantas arquitectónicas. Despiece de cantería, planta, alzado y detalles de los elementos de fachada. Planos de instalación de redes de agua y drenaje. Dibujo en elevación de la decoración interior del comedor: muros, pisos y plafón. Diseño en alzado de carpintería de puertas, ventanas y vidrios. Acabado de yesería. Decoración y tratamiento en pisos. Detalles de herrería de balcones; dibujo en corte del domo de iluminación y ventilación del patio principal, etcétera.¹⁵

El discurso de Emilio Dondé es un breve borrador que no va más allá de 350 palabras; presenta tachaduras y, aunque no está completo ni es un texto acabado, sí es el discurso del autor que da sentido tanto al proyecto como al espacio construido. No se trata de una hoja suelta sino de la expresión escrita del discurso verbal traducido al lenguaje gráfico de la arquitectura, y que hoy percibimos materializado en el edificio de Tacuba 53.

Análisis del discurso

El discurso verbal del arquitecto se traduce al lenguaje gráfico con la elaboración del proyecto arquitectónico tridimensional; esta mutación prefigura el objeto ideado, pero sin duda será la coalescencia de sus materiales integrados en un solo cuerpo lo que determine el espacio construido y sus relaciones dentro de un sitio y un momento determinados. En la figura 1 se muestra la imagen del borrador del discurso y el croquis. Enseguida se transcribe y analiza la argumentación empleada por Emilio Dondé para persuadir al señor Luis Escalante de aceptar su proyecto.

Proyecto de Reformas

La casa o habitación del hombre acomodado debe tener un sello especial en toda ella, debe dominar la

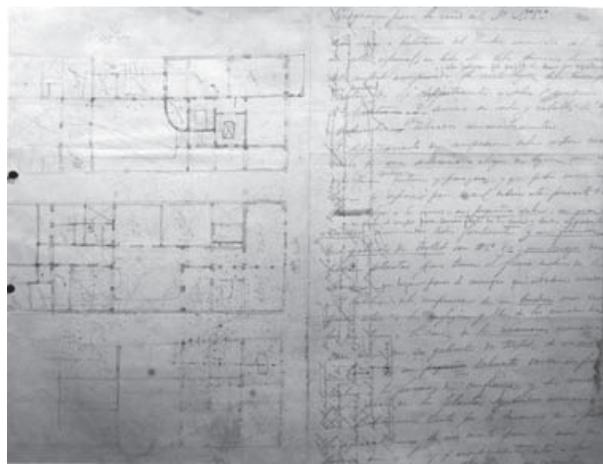


Figura 1. Antes la imagen ilustraba el texto, parafraseando a Barthes (lo hacía más claro); ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*, 2a. reimp., Madrid, Paidós, 1995, p. 22. Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, plano 198, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f. Analogía arquitectónica.

idea de confort acompañada de cierto lujo y deben pertenecer por completo al dueño sus departamentos, debe constar de 4 departamentos, a saber 1o. recepción, 2o. habitación, 3o. servicios de coches y caballos, 4o. servidumbre, todos colocados convenientemente.

1o. *El departamento de recepción* debe constar cuando menos de una antecámara o lugar de llegada, donde se depositarán sombreros, bastones y paraguas, y que podrá servir de lugar de espera, para lo cual deberá estar provisto de bancas fijas a los muros, un pequeño salón [arriba: de un anexo al comedor para servicio fácil de la mesa y donde se guarda debajo], un gran salón y comedor, comunicados todos fácilmente y en función un gabinete de toalet con W.C. etcétera. Una terraza donde haya plantas para tomar el fresco después de la comida. Un lugar para el conserje que introduce recados a la habitación, debe componerse de un boudoir donde se puede estar [...] a la negligencia y libre de las miradas de los que llegan a la casa.

De las recámaras necesarias cada una con su gabinete de toalet, de un cuarto de baño de un saloncito donde se pueda recibir a las personas de confianza y corredores para gozar de las plantas que son necesari-

¹⁵ Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

rias en las habitaciones tanto por lo [ilegible] como por lo agradable.

De un cuarto para la ama de llaves que a la vez que independiente esté a la mano [para] todo lo que se necesite.

[Encima del texto] El departamento de coches y caballos es de gran importancia; deben estar lo más separados de la casa que se pueda, ya enteramente independientes procurando por los caballerangos buena ventilación, etcétera.

La servidumbre también independiente y con comunicación fácil: portero-caballerango-cochero.¹⁶

Emilio Dondé, julio de 1891

La escritura de este texto se halla junto al croquis de una planta, donde literalmente los enunciados son convertidos a las líneas y superficies provisionales del proyecto, que lleva por título Programa arquitectónico para la casa del Señor Luis Escalante. El documento lo forman estas dos expresiones contiguas y enlazadas; la una, el discurso verbal; y la otra, los apuntes geométricos de un boceto en planta, y ambas se constituyen en referentes del sentido del espacio construido.

Emilio produce un acto comunicativo con su discurso escrito; él es el hablante dirigiéndose a Luis como oyente; se ocupa de establecer un conjunto de prescripciones que imponen el modo del cómo debe ser la casa de un hombre acomodado: debe tener un sello especial, debe dominarla la idea de confort, debe estar acompañada de un cierto lujo, deben pertenecer por completo al dueño todos sus departamentos y debe contar con cuatro áreas de funcionamiento para la recepción, habitación, servicios de coches y caballos, y servidumbre; pero al final, sería Luis Escalante, en su calidad de dueño de la casa, el responsable de la evaluación

del programa de reformas elaborado por el ingeniero arquitecto.

Para precisar el contenido de los argumentos y reconocer en lo posible su expresión gráfica, se entiende por argumentar a un procedimiento empleado para convencer; es un acto persuasivo que pasa por el campo de lo verosímil, de lo posible y de lo probable, parte de premisas y llega a conclusiones a manera de silogismos.

Dondé no se muestra en la enunciación de su discurso, pero sí lo hace sobre la estructura de sus enunciados, cuyas modalidades lógicas indican contenidos necesarios, ciertos, y obligatorios, donde nada debe oponerse a que la casa de Luis Escalante tenga un sello especial, sea confortable y acompañada de un cierto lujo e intimidad.

El discurso de Dondé no es un simple programa arquitectónico, pues no se limita a la enunciación informativa de los locales que integran el proyecto, sino que más bien se ocupa de crear una pieza retórica, calculada y hecha para convencer a su cliente. Este episodio está cargado de una cierta tensión entre el arquitecto y el dueño. La argumentación del proyectista está repartida entre la búsqueda de un acuerdo y la realidad de sus divergencias, pues está claro por los documentos de archivo que no fue uno sino varios los intentos y las propuestas presentadas, antes de lograr la aceptación de un proyecto definitivo. Una prueba de esto es que ninguno de los dibujos de la fachada concuerda totalmente con lo construido en el lugar; sólo se corresponden parcialmente los dibujos con la construcción existente; esto quiere decir, entre otras cosas, que el diseñador sometía sus propuestas de composición ornamental a la autorización del dueño, quien escogía una u otra fórmula ornamental propuesta. Esto puede observarse particularmente en los dibujos de fachada diseñados por Dondé (figura 7). De hecho, son estas divergencias los antecedentes inmediatos que llevan a Emilio a emplear un argumento de auto-

¹⁶ Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, plano 198, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f. Transcripción de Marcela Saldaña.

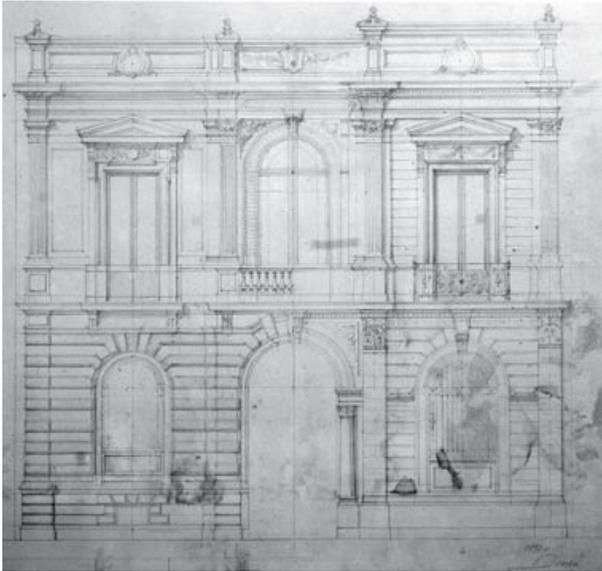


Figura 2. La disposición ornamental de la fachada principal debía decidirse por el señor Luis Escalante, pero correspondía a Emilio Dondé elaborar propuestas ornamentales; así se explica este dibujo dividido en dos partes, que dejan ver una y otra idea de ornamentación en la composición de la fachada principal. Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNWHINAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, plano 140, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

ridad de lo que “debe ser” “la casa de un hombre acomodado”, consultando el Libro sexto de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio.

Emilio establece en el primer párrafo las cinco normas que deben cumplirse en el proyecto. “La casa de un hombre acomodado *debe* tener un sello especial, “en toda ella debe dominar la idea de confort”, acompañada “de un cierto lujo”, “deben” pertenecer por completo al dueño todos sus departamentos, y “debe” constar de 4 departamentos.”

Las relaciones establecidas entre lo que “debe ser” el “sello especial, confort, lujo y propiedad exclusiva de la casa de un hombre acomodado”, no tienen en apariencia otro propósito más que el de ampliar el campo de los saberes compartidos entre ellos dos; pero no es así; la presencia en el papel de las reglas que deben cumplirse no es ingenua ni inútil, pues por medio de la modalidad del “deber ser” Emilio busca influir a Luis para lograr la adhesión y aceptación de la propuesta arquitectónica contenida en los planos.

La argumentación de Dondé oscila entre el rigor normativo y la ambigüedad de los conceptos que usa, pues no tienen contornos precisos y están cargados de la atmósfera de la época: ¿cómo “debe ser” la casa de un hombre acomodado en 1891, localizada en el centro de la Ciudad de México?, ¿en que consiste el “sello especial” que debe tener?, ¿cuál es la idea de “confort” que debe dominar el proyecto?, ¿cómo se expresa el “cierto lujo” que debe tener la casa de un hombre acomodado?, ¿por qué la casa “debe pertenecer por completo al dueño”? El análisis arquitectónico permitirá responder teóricamente a estas preguntas, aunque de modo parcial.

Segunda parte

Análisis arquitectónico

Sebastián Serrano explica que “el proceso de constitución de una disciplina como ciencia está ligado directamente al proceso de elaboración de un lenguaje determinado en el que describa la realidad concreta que forma su dominio”.¹⁷ La teoría de la arquitectura es un medio conveniente para llevar a cabo el análisis de los edificios, aunque muchas veces se duda de cuál es la mejor, más aún cuando se trata de estudiar un edificio considerado monumento histórico, construido en el siglo XIX, del cual tenemos buena documentación, aunque carecemos de muchas de las explicaciones teóricas empleadas por su constructor Emilio Dondé. Sería ilusorio pensar que son suficientes para lograrlo los indicios documentales, esbozos gráficos y algunas notas, escritas de su puño y letra, para poder explicar cabalmente “lo que debe ser ‘la casa de un hombre acomodado’”, con un sello especial, confortable, lujosa e íntima. Muchas de estas cosas nunca fueron escritas.

¹⁷ Sebastián Serrano, *Elementos de lingüística matemática*, Barcelona, Anagrama, 1975, p. 9.

Por esta razón, para el análisis de este edificio empleamos las cuatro categorías de la teoría de la arquitectura de Vitruvio (1. orden, 2. disposición, 2.1. *volumetría*, 3. proporción, 3.1. *adecuación* y 4. distribución) escritas hace más de 2 000 años. Estos conceptos normativos servirán para inscribir dentro de ellos el proyecto de reformas y las obras realizadas por Dondé entre los años de 1891 y 1896. Esta idea no es descabellada cuando sabemos que *Los diez libros de arquitectura* fue un texto consultado por él, y hoy sirve como una ruta para analizar este edificio. Estos conceptos sirven para examinar el discurso, los planos y el edificio confeccionado por Dondé.

Vitruvio define a la arquitectura como el arte de construir edificios sólidos, útiles y bellos, lo primero resulta de la firmeza de los cimientos asentados en terreno macizo; la utilidad deriva de la exacta distribución de los miembros del edificio, de modo que nada impida su uso, antes bien cada cosa esté colocada en el sitio debido y tenga todo lo que le sea propio y necesario. La belleza en un edificio depende de que su aspecto resulte agradable y de buen gusto por la debida proporción de todas sus partes:

1. El *orden arquitectónico* es lo que da a todas las partes de una construcción su *magnitud* justa con relación a su *uso*.

2. La *disposición* es el arreglo conveniente de todas las partes, de suerte que, colocadas según la calidad de cada una, formen un conjunto elegante (planta, alzado, perspectiva).

a) La *volumetría* o *euritmia*, es el bello y grato aspecto que resulta de la disposición de todas las partes de la obra, como consecuencia de la correspondencia entre la altura y anchura y de éstas con la longitud, de modo que el conjunto tenga las proporciones debidas.

3. La *proporción* o *simetría* es una concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes separadamente con toda la obra.



Figura 3. La teoría vitruviana de la arquitectura antigua presenta sucesivamente cuatro partes principales, correspondientes a cuatro operaciones casi simultáneas, mediante las cuales se elabora el proyecto y se construye el edificio: *orden (taxis)*, *disposición (diátosis)*, *proporción (simetría, decoro)*, *distribución (oikonomía)*. Esquema elaborado por Pedro Paz Arellano, 7 de abril de 2016.

a) La *adecuación* o *decoro* es el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundado en alguna razón: en relación al rito, en relación a las costumbres, en relación al emplazamiento o decoro del lugar.

4. La *distribución* consiste en el debido y mejor uso posible de los materiales y de los terrenos, y en procurar el menor coste de la obra conseguido de un modo racional y ponderado [...] Otra especie de distribución es aquella que dispone de diferente manera los edificios, según los diversos usos a que los dueños los destinan y de acuerdo con la cantidad de dinero que se quiere emplear en ellos o que exige la dignidad de las personas. En una palabra, será preciso adaptar adecuadamente los edificios a las necesidades y a las diferentes condiciones de las personas que han de habitarlos.¹⁸

1. Orden arquitectónico

Al finalizar el siglo XIX el concepto de orden arquitectónico tiene un significado distinto al definido

¹⁸ Marco Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, trad. directa del latín, pról. y notas de Agustín Blánquez, Barcelona, Iberia, pp. 12-16.

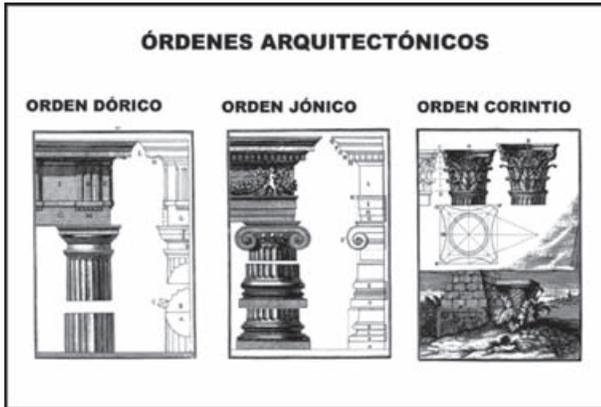


Figura 4. Orden arquitectónico es un sistema de proporciones compuesto “de un pedestal, de una columna y de un cornisamento, cada una de cuyas partes está calculada sobre reglas que a no dudar serán ideales [...] sirve de guía y método para el resto del edificio”. Francisco Nacente, *El constructor moderno, tratado teórico y práctico de arquitectura y albañilería*, Barcelona, Araluce, 1886, p. 10.

por la milenaria teoría vitruviana, porque se invirtió el sentido de uno de sus principios fundamentales que impedía transferir las “cosas propias de un orden a otro”,¹⁹ esta fue una condición histórica para lograr el decoro o el aspecto correcto de la obra, pues a decir de Vitruvio, se ofendería a la vista con las mixturas, porque cada estilo tenía ya sus propias leyes por antigua costumbre.

El decoro del edificio decimonónico requería de la mezcla de elementos ornamentales, a condición de que su aplicación fuera realizada conforme a fórmulas establecidas por principios de composición, que asignaran un lugar a los ingredientes. De hecho, la Composición Ornamental fue una de las materias de estudio en la formación de los arquitectos, impartida en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El trabajo de Emilio Dondé no consistió en la construcción de un nuevo edificio, sino que se ocupó de transformar uno ya construido mediante un “programa de reformas”, que lo hiciera lucir como “la casa de un hombre acomodado”. De acuerdo con su época, el proyecto elaborado por Dondé creó un sistema de proporciones a partir de un espacio construido y le confeccionó un nuevo aspecto, in-

¹⁹ *Ibidem*, p. 15.

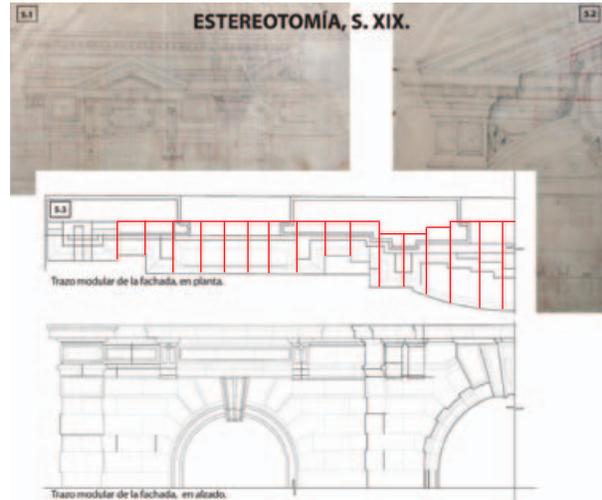


Figura 5. Estereotomía en planta y elevación. Modulación en la fachada de proporciones y trazos milenarios, donde la dimensión y proporción de las piezas de cantera se ordenan una a una, empleando la unidad de trazo modular en planta y alzado. Archivo Geográfico Jorge Enciso, *СНМВННАН*, Donaciones: Emilio Dondé, leg. I, planos 133, 134, 136, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

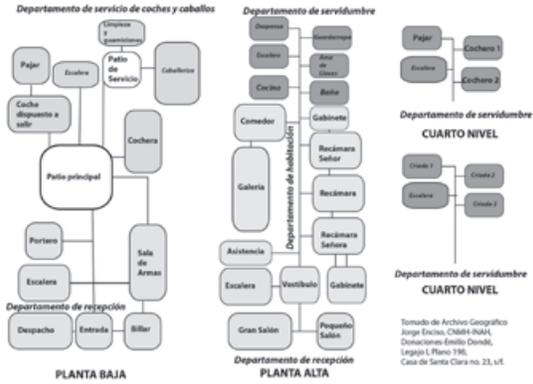
tegrando elementos decorativos diversos, que no pertenecían a un orden único.

Una prueba de lo anterior es modulación regulada en Tacuba 53, dibujada en los planos de fachada (planta y alzado), donde las líneas de color rojo marcan el corte modular de la piedra (figura 5). Esta modulación está presente tanto en la composición arquitectónica como en la disposición ornamental.

Entre los documentos de “la casa de un hombre acomodado” no está presente el estudio de áreas; no obstante, su lugar lo ocupan numerosos croquis y bocetos hechos a escala (1:100) con el nombre del uso asignado a cada local y habitación. La mayoría están dibujados a lápiz; sólo un dibujo preliminar de las plantas arquitectónicas y el dibujo definitivo de ellas están hechas a tinta, sobre papel transparente escala 1:50. Emilio Dondé organizó el programa de reformas de la casa de Luis Escalante en un edificio de dos plantas, formado por cuatro departamentos o zonas de funcionamiento: 1) recepción, 2) habitación, 3) servicios de coches y caballos, y 4) servidumbre.

La planta baja está dividida en dos zonas, recepción y servicios de coches y caballos. La planta alta

DIAGRAMA DE FUNCIONAMIENTO, 1891



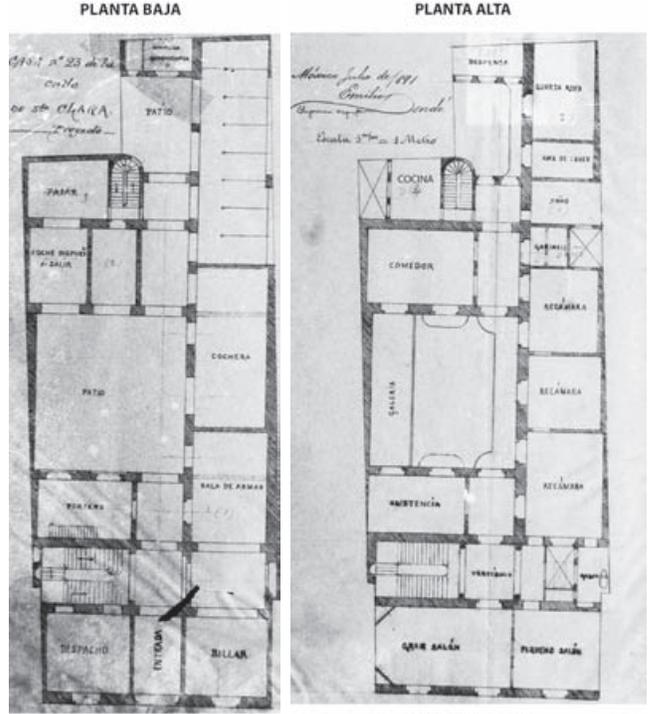
La casa debe constar de cuatro departamentos: recepción, habitación, de servicios de caballos y coches y servidumbre. Este diagrama de funcionamiento del edificio es derivado de la planta arquitectónica, Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMHNAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, plano 188, Casa de Santa Clara núm. 23, s/f. Esquema elaborado por Pedro Paz Arellano.

es la principal, donde se realizan las funciones de recepción y habitación atendidas por las áreas de servicio. Hay en sus planos un tercer y un cuarto nivel destinados a cuartos de la servidumbre: dos para cocheros, tres para criadas, así como para distintas áreas de guardado. Esto puede observarse en el diagrama de funcionamiento elaborado a partir de los planos definitivos de 1891.

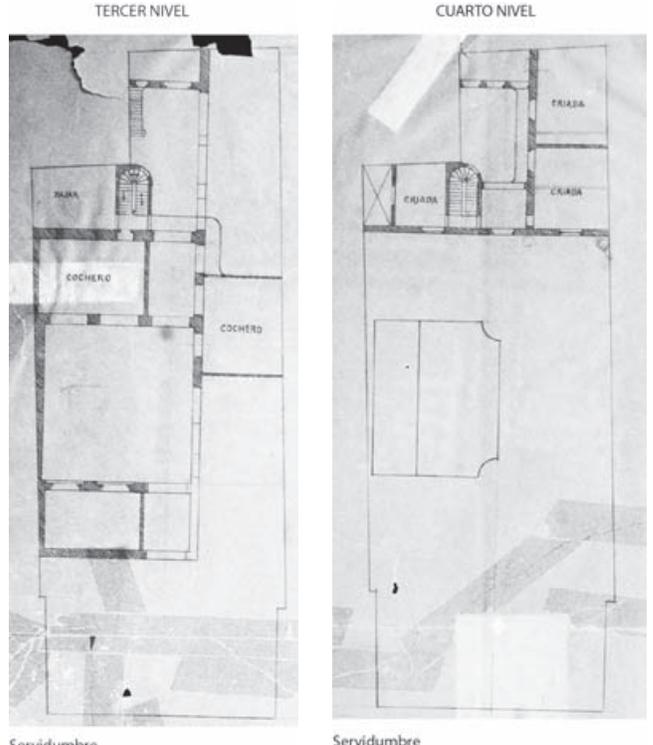
2. Disposición arquitectónica

En este apartado analizamos la disposición de los cuatro departamentos o zonas de funcionamiento. Para esto empleamos dos conceptos; uno definido en la antigüedad milenaria por Vitruvio y otro desarrollado por el maestro Santos Balmori en 1978.

En la teoría de Vitruvio se requiere de tres especies o tipos de disposición llamadas ideas: la composición en planta (Ichnografía), en elevación (Ortografía) y en perspectiva (Escenografía). La disposición en planta es un dibujo en pequeño, hecho a escala determinada con compás y regla, que ha de servir de modelo para el trazado en el terreno que ocupará el edificio. La composición vertical o alzado es una representación en pequeño de la fachada cuyo dibujo, ligeramente coloreado, acota las



México Julio 1891. Ingeniero arquitecto Emilio Dondé. Casa Nº 23 de la Calle de Santa Clara.



Servidumbre

Figura 7. Proyecto autorizado, Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMHNAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, plano 188, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

Tabla 1. Programa arquitectónico, 1891

<i>Planta baja</i>	<i>Planta alta</i>	<i>Tercer nivel</i>	<i>Cuarto nivel</i>
1. Entrada	1. Escalera principal	1. Escalera de servicio	1. Escalera de servicio
2. Despacho	2. Vestíbulo	2. Cuarto del cochero 1	2. Cuarto de criada 1
3. Billar	3. Gran salón	3. Cuarto del cochero 2	3. Cuarto de criada 2
4. Escalera principal	4. Pequeño salón	4. Pajar	4. Cuarto de criada 3
5. Sala de armas	5. Gabinete		
6. Portero	6. Asistencia		
7. Patio principal	7. Recámara de la señora		
8. Coche dispuesto a salir	8. Recámara		
9. Pajar	9. Recámara del señor		
10. Cochera	10. Gabinete		
11. Escalera de servicio	11. Baño		
12. Patio de servicio	12. Comedor		
13. Caballeriza para ocho caballos	13. Cocina		
14. Cuarto de limpieza y guarniciones	14. Escalera de servicio		
	15. Ama de llaves		
	16. Guardarropa		
	17. Despensa		

medidas correspondientes de la obra futura. La composición en perspectiva a un punto se llama “Escenografía”; es el dibujo sombreado no sólo de la fachada, sino de una de las partes laterales del edificio por el concurso de todas las líneas visuales en un punto.²⁰

Santos Balmori explica instruidamente que la

[...] composición es la regla que domina la emoción, porque a través de ella se prevé la posición que ocuparán las diversas partes de la obra, se basa en las dimensiones del área, volumen del espacio o sitio donde habrá de ubicarse; ya que son estas dimensiones y propiedades físicas del lugar las que van a regir, en cierta medida el ritmo de las subdivisiones a realizar, hasta lograr la unidad total del objeto.²¹

El proyecto y la construcción realizada por Donde no incluyó la composición perspectiva;

²⁰ Marco Lucio Vitruvio, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Santos Balmori, *op. cit.*, p. 67.

todo lo resolvió con los dibujos de plantas y alzados, casi siempre a escala 1:100. La composición arquitectónica del programa de reformas dibujado en planta exhibe y demuestra las dimensiones de la organización total y el uso de todas las habitaciones, locales y espacios que forman el edificio de la casa. En ella, el uso de sus habitaciones determina su forma, orientación, dimensiones, proporción, localización y comunicaciones dentro del edificio resuelto en dos plantas.

La “planta principal” de “la casa del hombre acomodado” es la planta alta, donde se desarrolla la vida familiar y social de la familia de Luis Escalante. Son sus circulaciones y vestíbulos los que reúnen y separan organizadamente las habitaciones “reservadas”, que se destinan a morada exclusiva del dueño de la casa, y las separan de las “comunes”, donde puede entrar casi cualquier persona que haya sido invitada. Los sanitarios y gabinetes de la casa están en los vestíbulos y dos de ellos en el interior de las recámaras; toda

la casa dispone de una red de agua caliente²² y energía eléctrica.

La disposición arquitectónica y la decoración de este edificio están relacionadas sutilmente con *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio. Dondé estudió este tratado al momento de elaborar su programa de reformas para la casa de Luis Escalante, particularmente el contenido del Libro Sexto, Capítulo VIII, *De la forma de las casas, según la diversa categoría de las personas*. Probar este aserto es sencillo; basta inscribir el enunciado del arquitecto Dondé “[...] y debe ‘pertener por completo al dueño sus departamentos’” en el contexto vitruviano para reconocer la fuente y sus enlaces:

Una vez que haya sido determinada la orientación más conveniente a cada parte del edificio en construcción, será preciso preocuparse de los edificios particulares, del modo cómo se han de situar las distintas *habitaciones destinadas a morada exclusiva del dueño de la casa*, y como lo han de ser las que serán comunes aun con extraños. Ahora bien, en las habitaciones que se llaman reservadas, como los dormitorios, comedores, baños y otras destinadas a usos semejantes, no pueden entrar todos, sino solamente los que a ellas fueron invitados. En cambio, en las llamadas comunes puede entrar cualquier persona, aún sin ser invitada, tales como los vestíbulos, los atrios, los patios, los peristilos y las otras partes que están destinadas a un uso común.²³

Esta norma establece la separación entre lo público y lo privado; indica cómo se habrían de organizar las circulaciones diferenciadas de la casa, con sus rutas separadas para propios y extraños, para servicios domésticos y para la familia del dueño.

²² Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, planos de red hidráulica 141, 189, 190 y 194, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

²³ Marco Lucio Vitruvio, *op. cit.*, p. 152.

Esta fueron las primeras tareas atendidas por el arquitecto Dondé al diseñar la casa de la familia Escalante. El acceso, los vestíbulos, las escaleras y los pasillos marcan las rutas de la diferencia entre propios y extraños dentro de la casa, distinguen también a los dueños de la servidumbre.

En el proyecto de reformas, una vez traspuesto el umbral del edificio, caminando unos pasos se llegaba al vestíbulo de acceso de la casa que ofrecía cinco rumbos o direcciones posibles: a la izquierda estaba el despacho del señor Escalante y la escalera principal; a mano derecha se entraba al billar, o a la sala de armas; seguir de frente llevaba al patio principal que descubría nuevas opciones de recorrido, se entraba a la cochera, se podía abordar un coche siempre dispuesto a salir, se tenía acceso a la escalera de servicio o se podía cruzar el pasillo que llevaba al patio de servicio, y de ahí a las caballerizas que marcaban el límite final de la casa.

La planta alta fue la principal de la casa; era donde se atendía la vida social y se desarrollaba la familiar. La escalera desembarcaba a un importante vestíbulo que a la derecha ofrecía el acceso a dos salones; seguir de frente daba entrada al baño; del vestíbulo a la izquierda se podía ir por el pasillo al comedor, o a la intimidad de las tres recámaras; también se ingresaba del vestíbulo a las tres recámaras intercomunicadas por puertas interiores; una era la de la señora, otra para el señor y una tercera quedaba en medio de estas dos. Entre la escalera y el comedor había un *boudoir* o pequeño salón elegante con terrazas hacia el patio principal, que se comunicaba por medio de la galería con el comedor. El servicio subía por otra escalera desde el patio.

2.1. *En la teoría de Vitruvio la volumetría o euritmia de un edificio* es “el bello y grato aspecto que resulta de la disposición de todas las partes de la obra como consecuencia de la correspondencia entre la altura y la anchura, y de éstas con la longitud, de modo que

Tabla 2. Comedor

	Vitruvio	Sustitución	En Santa Clara 23	Dondé
Anchura	a	Si $a = 4.82\text{ m}$	$a1 = 4.82\text{ m}$	$a = a1\ 4.82\text{ m}$
Largo	$2a$	$2a = 9.64\text{ m}$	$2a1 = 8.80\text{ m}$	$2a > 2a1 = 0.84\text{ m}$
Altura	$h = a + 2a \div 2$	$h = 14.46 \div 2 = 7.23$	$h_1 = 5.59\text{ m}$	$h > h_1 = 1.64$



Figura 8. Esta perspectiva interior del comedor no fue realizada por Emilio Dondé, pero está confeccionada a partir de sus dibujos. Fue generada con un software de modelado tridimensional por el pasante de arquitectura Carlos Humberto Rojas Paniagua, integrante del Laboratorio de Imagen y Análisis Dimensional, CNMH. Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH/INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, planos 140, 144, 145, 146, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.



Figura 9. Tampoco esta perspectiva del comedor fue dibujada por Emilio Dondé en 1891. Fue creada en julio de 2016 por el pasante en arquitectura Carlos Humberto Rojas Paniagua, a partir de los dibujos a lápiz de Dondé, empleando un software de modelado tridimensional del Laboratorio de Imagen y Análisis Dimensional, CNMH. Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH/INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, planos 140, 142, 144, 146, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

el conjunto tenga *las proporciones debidas*”.²⁴ El edificio reformado por Dondé no debió cambiar significativamente la volumetría del inmueble construido con anterioridad, aunque sí sus proporciones, distribución, aspecto y decoración, tanto interior como exterior.

Para Vitruvio, la “longitud de los comedores debe ser el doble de su anchura. La altura de todas las estancias, que deberán ser oblongas, tendrán las proporciones justas si sumadas juntas la longitud y la anchura se toma la mitad de ellas, y ésta será la medida de la altura”.²⁵

Las proporciones del comedor de la casa de Luis Escalante no cumplen con exactitud lo establecido por la regla vitruviana, pero sí son aproximadas al canon, como se observa en la tabla 2. Al tomar

²⁴ *Ibidem*, p. 13.

²⁵ *Ibidem*, p. 149.

como referencia el *ancho* del comedor construido por Dondé (4.82 m), la longitud resulta menor por 84 cm, y a la altura le faltó un poco más de 1.5 m.

3. Proporción y simetría

En el análisis de este edificio surgieron cuatro preguntas: 1) ¿las reglas de la disposición arquitectónica de un edificio del siglo XIX son distintas de las reglas empleadas en su disposición ornamental de la decoración?; 2) de no ser así, ¿de dónde proceden las reglas de proporción y dimensión de los ornamentos?; 3) dicho de otra manera, ¿de qué tamaño debían ser los ornamentos arquitectónicos?, y 4) ¿dónde comienza y dónde termina la ornamentación arquitectónica? Las respuestas a estas preguntas varían históricamente; lo que encontramos aquí indica que las reglas de proporción y simetría, tanto de la

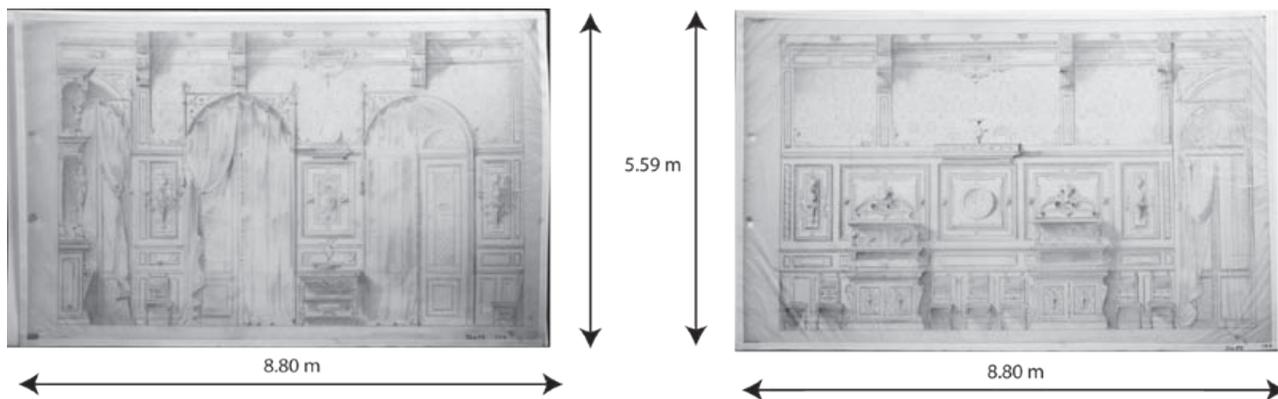


Figura 10. Emilio Dondé diseña la decoración del comedor (carpintería, yesería, tapicería, cortinas y pintura). Estas imágenes en alzado muestran la disposición ornamental de los muros norte y sur del comedor. Archivo Geográfico Jorge Enciso, *СНИМКИ*, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, planos 144 y 147, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

disposición arquitectónica del edificio como de su decoración, se rigen por el mismo sistema modular de proporción y simetría aplicado por Dondé.

En la época de Vitruvio, la ornamentación o decoración fue parte inmanente en cada uno de los tres órdenes (dórico, jónico, corintio); su aspecto y proporciones impedían la mezcla de formas y simetrías antiguas, con lo que garantizaban el orden y el aspecto del edificio. En el siglo XIX, por el contrario, el espacio arquitectónico y los acabados de su decoración eran procesos separados que debían unirse.

Para Vitruvio, en los edificios cada cosa debe ocupar ordenadamente su lugar, según su naturaleza. Cuenta que los antiguos

[...] creyeron con razón que lo que no era posible hacer en la realidad tampoco podía serlo en apariencia, y por eso no aprobaron para sus obras sino cosas que podían explicarse con razones ciertas y verdaderas deducidas de las leyes de la naturaleza. Siguiendo estas reglas, desde sus principios establecieron las proporciones que nos ha dejado para cada orden, dórico jónico y corintio.²⁶

Aclara que por esta razón ellos no aceptaron que hubiera en los frontones modillones o denticulos, sino sencillas cornisas, ya que los dentillones de-

²⁶ *Ibidem*, p. 92.

bían estar dispuestos con pendientes hacia los canalones para el escurrimiento del agua y no inclinados como quedarían con los ángulos de un frontón.

El aspecto de un edificio real o aparente tiene que ver con su ornamentación. Más aún, el “*decoro es el aspecto correcto de la obra*, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundado en alguna razón”.²⁷

Mil ochocientos años después no es nada difícil reconocer la mezcla de figuras empleadas por Emilio Dondé en la ornamentación exterior e interior de “la casa de un hombre acomodado” del siglo XIX. Esa mixtura formal recibe hoy cómodamente el calificativo de estilo ecléctico, y esto tiene sentido porque en efecto su figuratividad está basada en la “elección” y la mezcla. La prueba documental de este aserto puede encontrarse en los dibujos de la disposición ornamental de la fachada propuesta por Emilio y autorizada por Luis. Pero, aun sabiendo esto, no quedaba claro cómo se relacionaba la composición arquitectónica con las proporciones de la disposición ornamental.

Al comenzar el análisis del edificio me preguntaba por los principios y normas a que atendía la composición ornamental del edificio; pensaba que la composición arquitectónica y la disposición ornamental decorativa eran dos etapas distintas y subse-

²⁷ *Ibidem*, p. 14. *Cursivas mías.*



Figura 11. Decoración del muro oriente del comedor. Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. 1, plano 142, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

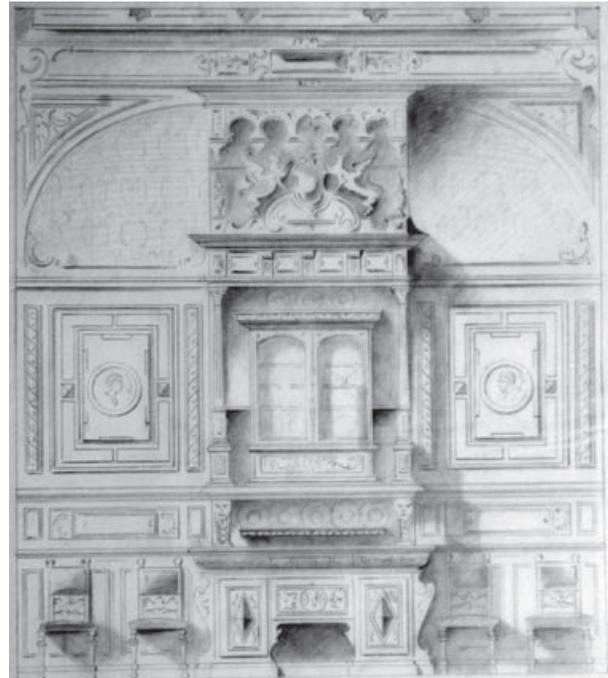


Figura 12. Decoración del muro poniente del comedor. Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. 1, plano 145, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

cuentas, pero no es así; ambos ordenamientos están integrados en una sola composición y son episodios simultáneos.

En la figura 13 se analizan los trazos que sirven para probar cómo la composición arquitectónica y la disposición ornamental en el dibujo de Emilio Dondé obedecen al mismo sistema de proporciones. Siguiendo a Santos Balmori, partimos de considerar que “los límites de una superficie dictan en ésta las leyes que emanan de sus sentidos direccionales y dimensiones respectivas”.²⁸

1) En el caso el rectángulo ABCD del muro norte del comedor, sus dimensiones son ancho y altura, a la que agregamos la dimensión de la diagonal que lo cruza BD.

2) Pero si la dimensión AB la transportamos a BC, con ella podremos trazar el cuadrado ABFG, formado así por la dimensión menor del rectángulo.

²⁸ Santos Balmori, *op. cit.*, pp. 13-14.

3) En este cuadrado podemos trazar la diagonal AF, que cruza la diagonal BD, del rectángulo total, en un punto H matemáticamente exacto.

Sin hacer operaciones matemáticas es posible establecer el punto H como una consecuencia del cruce de las diagonales resultantes de las dimensiones del rectángulo ABCD. En conclusión, determinar este punto H en las entrañas del trazo decorativo de Emilio Dondé permite reconocer que el módulo de proporción empleado en la composición arquitectónica es el mismo para el desarrollo de la disposición ornamental del comedor; ambas ordenaciones están integradas por una sola modulación proporcional.

El punto H da la sensación de encontrarse situado en su lugar preciso. Es un centro dinámico de otros movimientos rítmicos posibles; es un lugar importante; no es un punto de fuga, pero sí es el foco de la composición arquitectónica a partir del cual se establece el eje de simetría y proporción empleado.

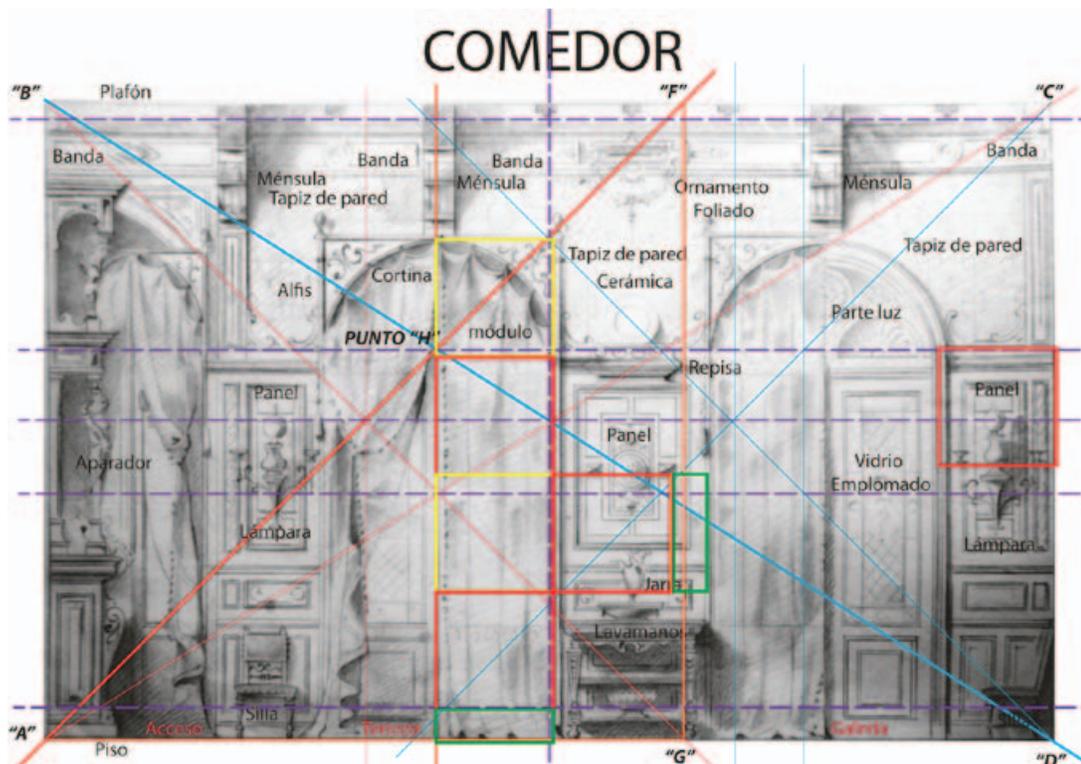


Figura 13. En este dibujo a lápiz, hecho a escala por Emilio Dondé, los elementos de la decoración son motivos geométricos formados por el arreglo rítmico de puntos y líneas, por la sección rectangular de ángulos, por la formación y la división de figuras cerradas, seguidas por las formas de la naturaleza para la imitación ornamental del reino vegetal. Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMHINAH, Donaciones:Emilio Dondé, leg. I, plano 144, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f. Esquema elaborado por Pedro Paz Arellano.

Este punto implica “la relación actual de un sujeto percibiente y un objeto percibido”,²⁹ que ofrece la posibilidad de identificar con más detalle las relaciones y proporciones de la geometría interna de la imagen del comedor decimonónico.

En suma, el módulo de proporción no es siempre una dimensión igual, sino que deriva de las proporciones del terreno; es una medida reguladora que no tiene relación con los metros ni con los centímetros, pero sirve para desarrollar el trazado proporcional del ancho, largo y altura de las partes del edificio.

4. Distribución

Hace más de 2 000 años, la casa debía corresponder con la diversa categoría de las personas. Para

²⁹ Jaques Geninasca, “Los logos del formato”, en *Tópicos del Seminario, Semiótica y Estética*, México, BUAP, 2003, pp. 61-81.

Vitruvio los pobres o de fortuna mediocre no requerían vestíbulos ni atrios destinados a uso común, porque a ellos nadie iba a buscarlos; más bien eran ellos quienes debían ir a solicitar el favor de otros. Por el contrario, las casas de banqueros, abogados, hombres de letras, nobles y magistrados debían ser elegantes, amplias, cómodas y espaciales en correspondencia con el decoro y respetabilidad de estas personas. Según Vitruvio, por razones económicas y de prestigio la disposición de los edificios debía atender a los diversos usos a que los dueños los destinaban y corresponder con la cantidad de dinero que se ha empleado en ellos. En una palabra, es preciso adaptar los edificios a las necesidades y a las diferentes condiciones de las personas que han de habitarlos.

En conclusión, la arquitectura de la casa de Luis Escalante fue pensada y hecha así, para dar a saber

que era “la casa de un hombre acomodado”, construida con un “sello especial” puesto en acto por el orden, disposición, proporciones y distribución arquitectónica, ornamentada a la moda de los últimos años del siglo XIX. La idea de “confort” que debía dominar el proyecto fue realizada por medio de la organización de sus departamentos e instalaciones.

Aquí el “cierto lujo” no es una metáfora, sino una expresión literal en la que el dueño invirtió mucho dinero en los materiales y accesorios importados, en los costosos trabajos de cantería, carpintería, herrería y yesería de la más alta calidad. Emilio Donde y Luis Escalante buscaron el aspecto correcto de la casa, que resultara de la perfecta adecuación del edificio en el que no hubiera nada que no estuviese fundado en una razón.

Para dar cuenta del lujo tomamos una descripción periodística de las caballerizas de la casa de Escalante descritas en 1897 en *The great Stables of Mexico*. La maestra Marcela Saldaña encontró una nota periodística sobre el señor Luis Escalante en una fuente por demás curiosa, en las páginas del periódico *The Mexican sportsman* (“El deportista mexicano”), publicado en inglés en nuestro país durante los años 1896 y 1897.³⁰

En este periódico apareció la nota de Pepe Rey publicada en la sección *Chats* (“Charlas”), el 23 de enero de 1897, donde el periodista describe las caballerizas como parte de la casa de Luis Escalante. Pepe Rey se deshace en alabanzas y elogios al buen gusto y distinción del señor Escalante, de donde tomamos breves notas.

Pepe Rey explica que el señor Escalante ha construido un “palacio de mármol” para estos finos animales pura sangre y lo ha equipado con lo más hermoso de

³⁰ Pepe Rey, “The great Stables of Mexico”, en *The Mexican Sportsman*, vol. II, núm. 4, México, 23 de enero de 1897, p. 6. Trad. de Pedro Paz Arellano.

los muebles equinos importados de las capitales europeas. Sus establos son modelos de elegancia y buen gusto, y sus caballos están entre los mejores y mejor alimentados en la República.

Refiere el periodista que cruzando el gran zaguán de la fachada por la calle de Santa Clara 23, se recorre a todo lo largo la mansión Escalante para llegar a los establos, que son parte integrante de la propia casa. Al llegar al patio principal se encuentran las cocheras y la casa de los arneses, luego en la parte trasera está el patio de servicio que da acceso a los establos. Su techumbre está soportada por masivos pilares cuadrangulares de cantera, lo que da al lugar un aire de solidez y sustancialidad.

El techo de hierro está pintado de un color gris y los muros están revestidos por lujosos y costosos azulejos de color blanco importados, cortados en cuadrados grandes. Todo alrededor del perímetro de la caballeriza corre un hermoso remate bellamente pintado. Las guías son de hierro forjado y las cajas de alimentación de porcelana blanca. Luminosos anillos de latón sujetos al pesebre por encima de las cajas de alimentación dan un aire aristocrático a cada puesto. *El establo del señor Escalante se iluminan con lámparas incandescentes*. Hasta aquí el reportaje de Pepe Rey.

Los objetos no agotan jamás sus posibilidades en aquello para lo que sirven; la casa no es sólo una casa, porque “‘es en este exceso de presencia social donde adquieren su significación de prestigio’, donde ‘designan’ no ya el mundo, sino ‘el ser y la categoría social’ de su poseedor”.³¹

No es con palabras ni con los planos arquitectónicos del proyecto, sino con las voces materiales de la ubicación, dimensiones, disposición, volumetría, proporciones, adecuación y ornamentación, con lo que se expresa el discurso silencioso del constructor, que da a saber, con su lenguaje arquitectónico,

³¹ Jean Budrillard, *Crítica de la economía política y signo*, México, Siglo XXI, 1987, p. 5.

que la casa o habitación ubicada en el número 23 de la Calle de Santa Clara es la de “un hombre acomodado”.

Este podría ser el fin de la historia, pero conviene referirse al estado en que se encuentra actualmente “la casa de un hombre acomodado”, que no duró mucho en funciones porque en 1913 fue fraccionada y subdividida para incrementar su rentabilidad.

La multiplicación de los pisos y sus rentas, 1913. En el archivo de la CNMH del INAH, el expediente de este edificio contiene un proyecto para dividir la casona y rentar sus locales al mejor postor. Es una copia heliográfica (figura 14) donde el señor Adolfo Amescua³² firma, en octubre de 1913, el modo de dejar atrás el prestigio y la distinción social de la residencia unifamiliar, para aprovechar y privilegiar el mayor beneficio económico de las dimensiones y características del inmueble. La lógica económica de Amescua cambia el estatuto social del edificio; lo saca de la lógica del prestigio social con que fue construido por Luis Escalante y Emilio Dondé 16 años atrás. Por su parte, las autoridades de la ciudad cambiaron el nombre y el número de la propiedad; dejó de ser la casa núm. 23 de la Calle de Santa Clara, para convertirse en la casa núm. 53 de la Calle de Tacuba. Este proyecto rentable se llevó a cabo, y de algún modo sus planos muestran el estado actual de la finca.

La multiplicación de los pisos y de sus rentas fue diseñada cuidadosamente, manteniendo en lo posible el aspecto de la unidad arquitectónica del edificio diseñado por Dondé. Mencionamos las principales alteraciones o adecuaciones hechas con propósitos económicos. El edificio de dos pisos lo convirtieron en uno de cuatro, aunque desde la fachada se vean sólo tres.

En la planta baja, al despacho de Escalante lo suple un local comercial; aprovechando su altura construyeron un “entresuelo” o tapanco, demolieron la ventana y la convirtieron en una cortina co-

³² Por el momento ignoro si la firma del señor Adolfo Amescua corresponde al dueño o al proyectista.

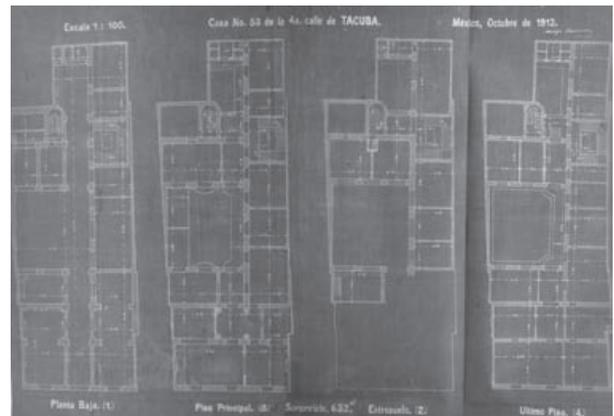


Figura 14. *La multiplicación de los pisos y el incremento de las rentas en 1913*, plano firmado por el señor Adolfo Amescua. Debo observar que no se sabe quién archivó la copia heliográfica de este proyecto mercantil de octubre de 1913 en el expediente de Emilio Dondé, cuando sabemos que el señor arquitecto falleció ocho años antes. Archivo Geográfico Jorge Enciso, CNMH-INAH, Donaciones-Emilio Dondé, leg. I, plano 186, Casa de Santa Clara núm. 23, s.f.

mercial de muro a muro para el acceso del público y la instalación de escaparates. Actualmente lo ocupa la “Zapatería Tacuba”. El billar y la sala de armas fueron convertidos en otro local comercial, subdividiendo su altura con un entresuelo o tapanco. Hoy “Panty Luk” vende ahí “alta moda en ropa interior”.

En la planta baja del patio construyeron entresuelos donde era la cochera y donde debía haber siempre un “coche dispuesto a salir”. También agregaron el tercer piso al edificio, demolieron la escalera principal, construyeron la nueva donde estaban las caballerizas; instalaron en el mismo cubo, un elevador para atender los cuatro niveles.

Conclusión

La moda del siglo XIX no exigía a los arquitectos el empleo de un orden arquitectónico único en la construcción de sus edificios, sino la mezcla de elementos ornamentales de varios órdenes, al mismo tiempo que demandaba a los constructores la aplicación y vigencia del antiguo sistema de trazos y proporciones. Las figuras 15 a 21 muestran el levantamiento fotográfico realizado por Pedro Paz Arellano el 14 de septiembre de 2015.



Figura 15.



Figura 16.



Figura 17.



Figura 18.



Figura 19.



Figura 20.



Figura 21.

Desde la teoría, la casa de Luis Escalante cumple con el decoro de un hombre acomodado, porque su edificio atiende a las reglas del buen gusto, su aspecto es correcto, y todo elemento tiene una razón de ser.

El diseño y la construcción de Emilio Dondé, visto desde la perspectiva económica, es un edificio que se distingue de los de su entorno por el lujo ostensible en la calidad de los materiales y por los procedimientos constructivos empleados en él. Su fachada es de cantera labrada, diseñada cuidadosamente a la moda y modo europeos. Su aspecto deja ver la cantidad de dinero invertido en el inmueble de una casa unifamiliar, que exige y muestra la dignidad de un hombre acaudalado, famoso por su oficio de criador de caballos de carreras.

La amplitud de la casa es un lujo; los negocios y aficiones de Luis Escalante están en la planta baja, donde se encuentran tres espacios de competencia: el billar, la sala de armas y la caballeriza. Si a los hombres se les conoce por sus obras, entonces es posible decir algunas cosas sobre Luis Escalante. La primera es que le encantaba competir.

Competía en el juego de billar, que requiere de destrezas y habilidades de precisión para impulsar con tacos de madera las bolas de marfil, en una mesa rectangular forrada de paño. La disputa entre expertos coleccionistas de armas por ver quién lograba poseer la principal colección para exhibirla en las mejores condiciones, fue otra de sus pasiones, además de ser una moda porfiriana, pues el presidente Díaz tenía una sala de armas en su casa. La competencia más evidente, los caballos de carreras, negocio y pasión de Escalante.

Atrapar el sentido del discurso del arquitecto, analizarlo en su expresión geométrica y estudiarlo en la coalescencia de sus materiales del siglo XIX, sigue siendo una aspiración válida, pero se requiere ampliar las bases teórico-metodológicas que lo hagan posible. Estos problemas de continuidad y cambio de los signos y las normas sociales del discurso, que conducen al trazo geométrico del espacio construido, “pueden ser resueltos dentro del marco de una semiótica general y una ciencia de los media que tendría que investigar la convertibilidad de los signos y su acomodación en diferentes media”,³³ lo que implicaría la realización de otro trabajo.



³³ Heinrich Plett, “Intertextualidades”, en *Intertextualität 1, la teoría de la intertextualidad en Alemania*, selec. y trad. de Desiderio Navarro, Colombia, Casa de las Américas, UNAC (Criterios), 2004, p. 73.

La arquitectura histórica en Quintana Roo

La arquitectura histórica de Quintana Roo se conformó gradualmente como resultado de los procesos sociales y económicos a partir de la conquista y colonización del siglo XVI y la sublevación indígena de la mitad del XIX. Consecuencia directa de la Guerra de Castas fue la creación de un territorio federal, transformado en el más reciente estado del país hace pocas décadas. Los hechos referidos propiciaron la combinación de estilos, materiales y sistemas constructivos locales y externos que originaron templos, casas-habitación, infraestructura y demás construcciones que actualmente conforman el muy poco conocido patrimonio histórico edificado del joven estado.

Palabras clave: arquitectura histórica, Quintana Roo, patrimonio cultural, sistemas constructivos.

Quintana Roo's historical architecture gradually emerged as a result of social and economic processes beginning after the Spanish conquest and colonization in the sixteenth century followed by the Maya uprising in the mid-nineteenth century. A direct consequence of the Caste War was the creation of a federal territory, transformed into the more recent Mexican state a few decades ago. These events prompted the blending of styles, materials, and local and non-local building systems that gave rise to churches, houses, infrastructure, and other type of buildings that today form part of the state's little-known historical architectural patrimony.

Keywords: historical architecture, Quintana Roo, cultural patrimony, construction systems.

El actual estado de Quintana Roo está constituido por 10 municipios: Cozumel, Felipe Carrillo Puerto, Isla Mujeres, Othón Pompeyo Blanco, Benito Juárez, José María Morelos, Lázaro Cárdenas, Solidaridad, Tulum y Bacalar. Siete de ellos se crearon el 8 de octubre de 1974, cuando el entonces territorio federal se elevó al rango estatal por decreto del presidente Luis Echeverría Álvarez, en tanto que Solidaridad (1993), Tulum (2008) y Bacalar (2011) fueron resultado de su proceso socioeconómico.

La geografía del estado se ha dividido arbitrariamente en tres regiones: la zona norte, conformada en torno a los desarrollos urbanos de Cancún y Playa del Carmen; la zona sur, en las cercanías de Chetumal —la capital del estado—, y la zona maya, que se extiende por la franja territorial colindante con el estado de Yucatán, con poblaciones como Felipe Carrillo Puerto y José María Morelos, ambas cabeceras municipales.

En el suelo quintanarroense se han identificado 145 monumentos históricos,¹ es decir, construcciones realizadas entre los siglos XVI y XIX. De ellos, 86 se localizan en el municipio de Felipe Carrillo Puerto, con sólo 30 en Tihosuco.²

La densidad de la arquitectura histórica en las comunidades de la denominada zona maya guarda relación directa con los procesos sociales y económicos que, a partir de la

* Centro INAH, Quintana Roo.

** Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ De acuerdo con lo establecido por los artículos 35 y 36 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas de Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos vigente.

² Datos obtenidos del *Catálogo de Monumentos Históricos del Estado de Quintana Roo*, elaborado por la CNMH, INAH.

época colonial, el siglo XIX y principios del XX, derivaron en la conformación de lo que en la actualidad es Quintana Roo, la más reciente de las entidades de la federación.

El propósito del presente artículo es abordar las circunstancias generales que dieron paso a la conformación de lo que puede identificarse como la arquitectura histórica del estado, sus prototipos de construcción, así como sus características y algunos ejemplos de los paradigmas que aún subsisten.

La consolidación de un territorio y su arquitectura histórica

El proceso de conquista, colonización y organización administrativa de la península de Yucatán por parte de la Corona española fue prolongado y lleno de vicisitudes;³ derivó, a finales del siglo XVIII, en la conformación de la intendencia de Yucatán, constituida por 13 subdelegaciones (figura 1), a saber: Mérida, Campeche, Camino Real Alto, Camino Real Bajo, Costa, Valladolid, Bacalar, Beneficios Altos, Beneficios Bajos, Bolonchencauich, Sahcabchén, Sierra y Tizimín.⁴

Mérida, Campeche y Valladolid concentraban las actividades administrativas y económicas de la intendencia, mientras que Bacalar representaba el dominio español en el sureste de la península, que trataba de evitar la penetración de los ingleses desde lo que actualmente es Belice; Bacalar era prácticamente el único asentamiento español dentro del territorio que ellos mismos denominaban “el gran despoblado”, el cual estaba ocupado por los mayas que permanecieron ajenos a la administración de la Corona, y que abarcaba una tercera parte de la superficie peninsular por el oriente. Sitios como Va-



Figura 1. La Intendencia de Yucatán para finales del siglo XVIII. La superficie que comprendía “el gran despoblado” aparece punteada; dicho término fue usado por los españoles para designar el territorio de los mayas que permanecieron ajenos a su administración y control durante la Colonia.

lladolid, Xcan, Tihosuco, Sabán, Peto y Chunchuhub marcaron la frontera con “el gran despoblado”; en la actualidad se ubican a uno y otro lado de los límites entre Yucatán y Quintana Roo.

Esta organización del territorio y una estructura social que fue favorable a los blancos y mestizos desde la conquista, pero no a los mayas, se conservó después de la Independencia y hasta la Guerra de Castas de Yucatán —también denominada Guerra Social Maya—, que dio comienzo el 30 de julio de 1847, fecha en la cual una parte de la población maya se levantó en armas contra las autoridades estatales y federales, con el consecuente saqueo y ocupación del pueblo de Tepich.

La guerra estuvo encabezada inicialmente por Cecilio Chi y Jacinto Pat, caciques de Tepich y Tihosuco, respectivamente, y devino en la ocupación de buena parte de la península por parte de los mayas rebeldes en una primera fase, quienes para mediados de 1848 llegaron a instalarse en las afueras de

³ La bibliografía de dicho proceso es muy conocida y profusa. El interesado puede remitirse a ella si fuera de su interés.

⁴ Sergio Quezada, *Yucatán. Historia breve*, México, FCE, 2010, pp. 97-99.

Mérida y Campeche, para retirarse sin atacarlas, al replegarse hacia el oriente de la península con el inicio de la temporada agrícola.

Como consecuencia de ello, se estableció una “tierra de nadie” en la península durante el último tercio del siglo XIX —entre el territorio administrado por las autoridades formales con asiento en Mérida y Campeche, y el territorio de los *cruzoob*,⁵ que tuvo en Chan Santa Cruz su capital ideológica y religiosa—.⁶ Otra porción del territorio peninsular, hacia su centro, estaba ocupado por los denominados mayas pacíficos del sur.

En la “tierra de nadie” quedaron comunidades expuestas a continuas incursiones de los mayas rebeldes o de las tropas del gobierno,⁷ según fuera el caso. Así aconteció en sitios como Tihosuco, Sabán y Sacalaca, en la actual zona maya de Quintana Roo, los cuales fueron al cabo abandonados como centros de población; se convirtieron en puntos de avanzada de las tropas de los bandos contendientes a lo largo del conflicto.

Con el gobierno de Porfirio Díaz la economía yucateca tuvo una etapa de bonanza que generó enormes riquezas para la oligarquía, derivada de

⁵ “Nombre con el que se identificó a los mayas rebeldes; probablemente el término se originó del hecho de que los rebeldes eran seguidores o adoradores de la cruz.” Véase Miguel Güemes Pineda, *Diccionario del español yucateco*, Universidad Autónoma de Yucatán/Plaza y Valdez (Colección Bicentenario), 2011, p. 104.

⁶ La fundación de Chan Santa Cruz se remite a un proceso desarrollado entre 1850 y 1851, en las cercanías de un cenote, el cual supuestamente fue encontrado siguiendo las indicaciones de una Cruz Parlante que estaba en este sitio, hecho del cual se derivó el desarrollo de una nueva religión, denominada *Culto a la Cruz Parlante*, una adaptación del catolicismo con tradiciones y creencias mayas, siendo la Cruz Parlante la gobernante en esta estructura social. El culto era dirigido por los intérpretes de la cruz, que hablaban en su nombre, ya que se consideraba recibían esa potestad directamente de Dios. Nelson Reed, *La Guerra de Castas de Yucatán*, México, Biblioteca Era, 2007, pp. 136-148.

⁷ Con este término se debe identificar a las tropas yucatecas, las fuerzas del Imperio durante el gobierno de Maximiliano, el ejército juarista y desde luego, al final de conflicto, a las tropas federales. *Idem*.

la producción y comercialización del henequén. Entonces el gobierno federal desarrolló una estrategia para incorporar el territorio ocupado por los mayas rebeldes, con la finalidad de explotar los enormes recursos naturales del ecosistema en sus manos que comercializaban con los ingleses de Belice, con el fin de allegarse armas y otros bienes.

Una primera medida emprendida por parte del gobierno porfirista se dio en 1893, con la firma del tratado Spencer-Mariscal con el Reino Unido, por medio del cual México reconoció la soberanía de dicha nación sobre Belice; se estableció una frontera señalada por el curso del río Hondo como elemento principal. En respuesta, el gobierno británico suspendió oficialmente las actividades comerciales desde este territorio con los *cruzoob*, mientras que las autoridades mexicanas establecieron control sobre los límites fronterizos, con la instalación del pontón “Chetumal”, al mando del vicealmirante Othón Pompeyo Blanco, en dicho río, con el objetivo de evitar el contrabando que favoreciera el aprovisionamiento de los mayas rebeldes. El 5 de mayo de 1898 se fundó Payo Obispo como poblado principal en la desembocadura del río en la bahía de Chetumal, origen de la actual capital estatal.

Como otra fase estratégica, el ejército federal inició una ofensiva de tres frentes en 1899 para ocupar el territorio dominado por los mayas rebeldes. La tropa bajo el mando del general Ignacio Bravo avanzó gradualmente desde Peto hacia el oriente dentro del territorio de los *cruzoob*; aseguró su avance mediante la construcción de recintos fortificados en diferentes sitios.⁸ Mientras tanto otras tropas al mando del general José María de la Vega desembarcaron en la Bahía de la Ascensión de la costa orien-

⁸ Uno de estos recintos fortificados es el denominado Fuerte de Yo’okop, ubicado a pocos kilómetros de Sabán. Véase Luis Alberto Martos López, “Arqueología de la Guerra de Castas en Quintana Roo: el baluarte de Yo’okop y el camino a Chan Santa Cruz”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 18, enero-abril de 2010, pp. 7-8.

tal, y otro destacamento penetró por el sur desde Payo Obispo.

Los mayas rebeldes se replegaron paulatina-mente ante la superioridad del ejército federal; éste ocupó la región en su avance; en mayo de 1900 un destacamento de la marina fundó la comunidad de Xcalak en la costa caribeña de la bahía de Chetumal. Bacalar, que con su fortaleza colonial había permanecido en manos de los mayas rebeldes desde el inicio del conflicto, fue recuperado por los federales el 22 de enero de 1901, y el 3 de mayo de ese mismo año concluyó oficialmente la Guerra de Castas, cuando el ejército penetró en Chan Santa Cruz, 54 años después de su inicio.

El 24 de noviembre de 1902 el presidente Porfirio Díaz decretó la conformación del territorio de Quintana Roo, que tuvo como jefe político al general Ignacio Bravo; fue dividido en tres delegaciones: Cozumel, Santa Cruz de Bravo (hoy Felipe Carrillo Puerto) y Payo Obispo (hoy Chetumal). A poco se otorgaron concesiones a diversas compañías privadas para explotar los recursos forestales de la selva que había permanecido durante décadas en manos de los *cruzoob*, que luego derivaron en asentamientos que permitieron el poblamiento paulatino del nuevo territorio.

El proceso de repoblamiento de los asentamientos coloniales que habían sido abandonados como consecuencia de la Guerra de Castas se inició a partir de la tercera década del siglo xx. Como parte de este proceso se consolidaron centros de población en sitios que conservaron características y elementos de los asentamientos antiguos, como fueron los casos de Tihosuco, Sacalaca, Sabán y Tepich. Fue aquí donde se ubicaron las construcciones de mayor valor histórico para Quintana Roo.

La arquitectura histórica de Quintana Roo

En el estado de Quintana Roo existen construcciones de carácter religioso, civil, militar, de servicios

—cementerios y la arquitectura para el suministro y distribución de agua— y de producción. Tales edificaciones se realizaron con materiales y técnicas locales, propios de la época: gruesos muros de mampostería, levantados siguiendo un procedimiento constructivo para compactarlos o “amarrarlos” con la colocación de rajuelas; techumbres con vigas y rollizos o morillos de madera y acabados con entortado en las paredes, a base de mortero de cal, que en término local se denomina *bahpec*. En ocasiones se hicieron relieves ornamentales de cal, con figuras fitomorfas, zoomorfas y otros símbolos cristianos enmarcando los vanos de acceso por lo general. Los materiales principales fueron la piedra calcárea, tanto en bulto como labrada, la cal, fabricada en el sitio, los que junto con el *sahcab* y el *kancab* facilitan la elaboración de morteros en la península de Yucatán todavía en el presente.⁹

La riqueza forestal de la región permitió el uso de diversas variedades de madera para la fabricación de los elementos de soporte de techumbres, así como de cerramientos de puertas y ventanas, además de tablonés y cimbras para paredes. Entre las variedades de madera más utilizadas en construcción estuvieron el zapote (*Casimiroa edulis*), la caoba (*Swietenia macrophylla*), el jabín (*Piscidiapiscipula*), el ramón (*Brosimum malicastrum*), el chimay (*Acacia pennatula*), el siricote (*Cordia dodecandra*) y el pich (*Enterolobium cyclocarpum*),¹⁰ de gran dureza y facilidad de manejo.

⁹ *Sahcab* o *sascab* es el “nombre genérico para denominar las calizas blancas contenidas en los estratos localizados debajo de la coraza calcárea exterior”, mientras que el término *kancab* se refiere a “tierra, más bien rojiza que amarilla, fina, formada principalmente por óxido de hierro y carbonato, [...] arcilloso-limoso, [...] poco pedregoso [...]”, que generalmente se usa en la agricultura. Véase Miguel Güemes Pineda, *op. cit.*, México, Plaza y Valdez, 2011, pp. 206 y 300.

¹⁰ Rubén Vega González, *La industria de la construcción en Yucatán. Su origen y su repercusión en la arquitectura de las haciendas*, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2012, pp. 90-93.

Las edificaciones de tipo religioso

Existen varios tipos de construcciones religiosas en el estado: las fundaciones conventuales de primer orden o guardianías, los templos o capillas de visita, los humilladeros y las construcciones establecidas por el clero secular a partir del siglo XVIII.

Una de las primeras construcciones de este tipo en la península es el templo de Ecab, más conocido con el nombre de "Boca Iglesia"; este templo del siglo XVI se localiza en las coordenadas 21° 30' 44" N, 86° 58' 40" W; es de difícil acceso, pues sólo se llega a él por vía marítima y caminando después 130 m por un angosto sendero.

En las *Relaciones Histórico-Geográficas de la gobernación de Yucatán* se menciona este templo: "Este dicho pueblo de Ecabo (Ecab), tienen los indios de él un iglesia labrada de cal y canto con su sacristía y coro, divisase en el mar muy lejos aquélla iglesia por estar a la orilla de la mar en un alto y en el dicho pueblo tienen los indios ornamentos de caliz y patena de plata, frontales y retablos".¹¹

El templo forma un conjunto con lo que al parecer fue la casa conventual y se encuentra separada de esta iglesia. Actualmente ambos están en un estado ruinoso; el templo, construido en una plataforma que se levanta 1.20 m sobre el nivel del terreno, cuenta con una sacristía y baptisterio con techo de bóveda de cañón y con los muros de su nave, dado que su cubierta fue de guano a dos aguas se perdió; la casa conventual sólo conserva algunos muros perimetrales y divisorios sin cubiertas (figuras 2 y 3).

Las iglesias de Tepich, Sacalaca, Chunhuhub y Polyuc, como la gran mayoría de este tipo de construcciones en el estado, surgieron como capillas de

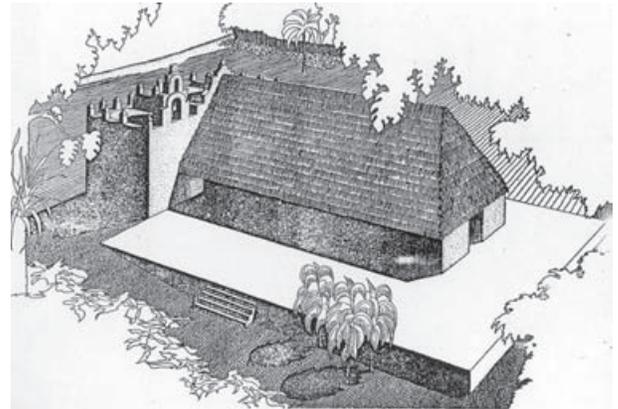


Figura 2. Reconstrucción de la iglesia de Ecab. Tomada de Antonio Benavides Castillo y Anthony Peter Andrews, *Ecab: poblado y provincia del siglo XVI en Yucatán, México*, INAH, 1979, p. 37.

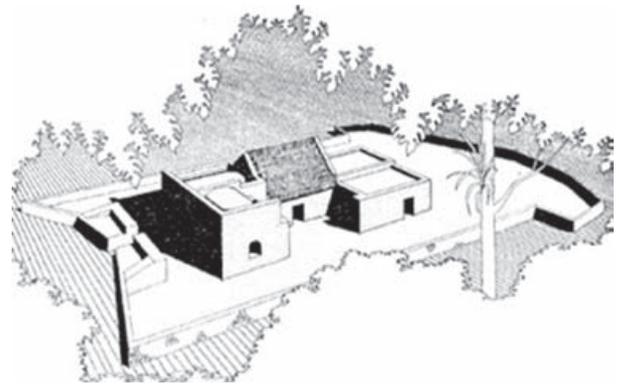


Figura 3. Reconstrucción de la casa conventual de Ecab. Tomada de Antonio Benavides Castillo y Anthony Peter Andrews, *Ecab: poblado y provincia del siglo XVI en Yucatán, México*, INAH, 1979, p. 37.

visita o de indios a lo largo del siglo XVII, como se descubre en las que conservaron su estado constructivo original, es decir, sin el proceso evolutivo que llevaría a la mayoría de ellas a consolidarse como templos parroquiales. En las zonas arqueológicas de Dzibilchaltún y Oxtankah, cercanas a Mérida y Chetumal respectivamente, se conservan dos magníficos ejemplos de éstas (figuras 4 y 5).

Otro caso representativo es el templo de la Santa Cruz en Tepich, una de las comunidades más antiguas de Quintana Roo. Con el antecedente de un asentamiento maya, Tepich, junto con las cercanas Tihosuco y Chikimdzonot, se señaló como encomienda de Francisco Hernández en el siglo XVI, si bien conservó sus autoridades indígenas. Para el XVIII

¹¹ Juan García Targa, *Diseño arquitectónico y urbano en comunidades mayas coloniales: Un estudio arqueológico y etnohistórico*, México, junio de 2002, p. 73. Cita tomada de Mercedes Tarazona de la Garza, Ana Luisa Izquierdo, María del Carmen León y Tólitla Figueroa (comps.), *Relaciones histórico geográficas de la Gobernación de Yucatán*, t. II, México, IIF-UNAM, Centro de Estudios Mayas, 1983, p. 232.



Figura 4. La capilla de visita o de indios que se ubica en la zona arqueología de Oxtankah, cercana a la ciudad de Chetumal. Dibujo elaborado por Javier Romero Méndez, 1988.



Figura 5. Oxtankah, estado actual. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

formaba parte del partido de los Beneficios Altos, y contaba con 1 200 habitantes de mayoría maya en 1795.¹²

Resulta claramente discernible en el conjunto de la Santa Cruz (figura 6), la capilla de indios usada como presbiterio del templo parroquial moderno. El conjunto se encuentra sobre una plataforma prehispánica. Las fuentes refieren que

[...] su primera iglesia fue una pequeña capilla austera, atendida por frailes franciscanos; ésta, junto con amplias norias, fueron las primeras construcciones percederas que se edificaron en el poblado. Más tarde la iglesia fue ampliada. Se trató de un edificio construido sobre una elevación con una escalinata al frente, a manera de plataforma maya; con material de cal y canto, su fachada es lisa, rematada en sus

¹² Juan Ángel Xacur Maiza (coord.), *Enciclopedia de Quintana Roo*, t. VIII, Chetumal, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1998, pp. 208-210.



Figura 6. El templo de la Santa Cruz en Tepich, en vista de la fachada posterior de 2014, donde se puede apreciar la estructura de la capilla de visita original. Fotografía de Luis Jesús Ojeda Godoy.

extremos por campanarios; su techo era de madera y huano, a excepción del santuario que tenía techo de bóveda adorando en sus extremos por agujas de mampostería; poseía además, bautisterio y casa cural con cuartos para el visitador [...].¹³

La población de Tepich fue la primera en sufrir los embates de la Guerra de Castas en 1847, pues el cacique Cecilio Chi, en respuesta a la aprehensión y fusilamiento de Manuel Antonio Ay, atacó la población el 30 de julio, matando a los integrantes de las 20 o 30 familias de blancos y mestizos que residían en ella. Sólo se salvó una persona llamada Alejo Aldana,¹⁴ quien huyó a la cercana Tihosuco, sitio desde el cual salió una partida militar, que a su vez irrumpió en Tepich, obligando a los mayas a replegarse momentáneamente.¹⁵ Después de ello el sitio fue abandonado para resurgir hasta el primer tercio del siglo xx.¹⁶

Su templo se encuentra frente a la plaza central de la población, sobre una plataforma que se eleva casi 2 m sobre el nivel de calle (figuras 7 y 8).

¹³ *Ibidem*, p. 210.

¹⁴ Serapio Baqueiro Preve, *Ensayo Histórico sobre las Revoluciones de Yucatán desde el año de 1840 hasta 1864*, vol. I, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 1990, p. 237

¹⁵ Serapio Baqueiro Preve, *op. cit.*, pp. 11-14.

¹⁶ Véase David Antonio Pérez Fernández, "Tihosuco, pueblo renacido en Quintana Roo", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 31, mayo-agosto de 2014, p. 67.



Figura 7. Templo de la Santa Cruz en Tepich. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

Se accede por medio de una escalinata frontal flanqueada por alfardas de mampostería; posee fachada sobria, rematada en triángulo para recibir la cumbre de la cubierta; su portada está constituida por un arco de medio punto de cantera soportado por pilastras, sobre el cual va una ventana de proporción vertical que posiblemente iluminaba el coro; está flanqueada por dos pequeñas espadañas de un solo vano apoyadas sobre los extremos del muro de fachada.

Su presbiterio, al igual que la mayoría de los templos de la región, fue una capilla abierta cubierta con una pequeña bóveda de cañón corrido con rollizos, a la que se agregó la nave en otra época, la cual se techó en principio con una estructura de madera cubierta con guano que luego se cambió por láminas de fierro.

En el siglo XVIII el clero secular desarrolló una serie de construcciones y de adecuaciones a edificaciones preexistentes en el oriente de la península, que corresponden a muestras de gran relevancia local y regional. Se deben citar el camarín de la Virgen en el templo de la Candelaria o antigua iglesia de blancos en Sacalaca, el templo de San Pedro Apóstol en Sabán y el templo y convento del Santo Niño Jesús en Tihosuco.

La población de Sacalaca tiene antecedentes prehispánicos; durante la época colonial la población se desarrolló con dos barrios, cada uno con su templo. Uno está dedicado a la Virgen de la Cande-



Figura 8. Templo de la Santa Cruz en Tepich. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

laria y el otro a san Francisco de Asís. El poblado dependió al principio de Ichmul, población distante 47 km al norte, que actualmente queda dentro del estado de Yucatán.¹⁷

El templo de la Candelaria, ubicado ahora en lo que es el centro del asentamiento, dispone de un camarín para la Virgen, es decir, una habitación destinada a adornar, vestir y preparar la imagen con su atuendo, alhajas y otros artificios propios del culto; hoy lo llamaríamos el vestidor de la Virgen.¹⁸ Es el único templo con esta peculiaridad en Quintana Roo. Data de 1748; perdió cubiertas y entrepisos, pero se encuentra en un estado que permite aún su identificación y su restauración. No está por demás evocar la referencia que dejó el cura Joseph María Velasco y de la Cañada, quien señaló al respecto haber construido “un camarín para la Asunción, patrona de Sacalaca, con dos cuartos, todo de cal y piedra, para resguardo de las cosas de la iglesia”.¹⁹

¹⁷ Juan Ángel Xacur Maiza, *op. cit.*, t. VII, pp. 368-370.

¹⁸ Miguel A. Bretos, *Arquitectura y arte sacro en Yucatán*, Mérida, Dante, p. 125.

¹⁹ *Ibidem*, p. 153.



Figura 9. Museo de Sacalaca. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

Respecto a este templo, Xacur Maiza escribió:

Fue inicialmente una capilla abierta con coro de mampostería que contaba con ornamentos y recaudos para la misa, y cáliz para el culto; tiempo después fue ampliada y decorada con tres campanarios. Tenía entonces techo de dos aguas construido con material perecedero; se le dotó con esculturas de confección, de regular calidad, colocadas en nichos pintados con estrellas de ocho puntas de color rojo; contaba, además, con cornisas talladas en piedra y pilastras del mismo material con grabados en formas de flores y sirenas. Sus paredes, estucadas finamente con cal, tuvieron también empotradas las figuras de Adán y Eva como representación del pecado original.²⁰

Las figuras de Adán y Eva que refiere la descripción, junto con otras esculturas que se ubicaban en la antigua iglesia de blancos, pueden apreciarse todavía en el museo que la comunidad ha instalado al costado de la casa ejidal (figuras 9 y 10).

La población de Sabán fue establecida por los españoles como sede de encomienda; aprovecharon la cercanía del asentamiento prehispánico que se conoce como Yo'okop. En 1795 contaba con 3 628 habitantes, lo cual implica que fue el segundo asen-

²⁰ Juan Ángel Xacur Maiza, *op. cit.*, t. VII, pp. 368-370.



Figura 10. Templo y camarín de Sacalaca. Fotografías de David Antonio Pérez Fernández.

tamiento más importante y habitado de la región, después de Tihosuco. En 1848, ya iniciada la Guerra de Castas, buena parte de sus habitantes se unió a los mayas rebeldes, lo que motivó que el coronel Juan de la Cruz Salazar y un reducido número de blancos y mestizos, se atrincheraran en la iglesia, donde resistieron los embates rebeldes durante casi



Figura 11. Templo de San Pedro Apóstol en Sabán. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

ocho meses. Escenario de violentos combates, al igual que Tihosuco, Sabán fue abandonada en 1853, y sería repoblada hasta 1933.²¹

El templo de San Pedro Apóstol en Sabán posee una de las portadas mejor trabajadas de la península. Sobresale un relieve de san Pedro sentado bajo un gran arco por encima de la ventana coral, quien cruza la pierna mientras observa un gallo a su derecha; se descubren dos llaves próximas al pie izquierdo de san Pedro (figuras 11 y 12).

En los muros de mampostería es aún posible identificar los mechinales donde se fijaron los andamios de madera, durante el proceso de construcción, el que quedó inconcluso debido al inicio y desarrollo de la guerra.

Tihosuco es una población caracterizada por la defensa de sus raíces, cultura y costumbres mayas. Algunas fuentes refieren que fue asiento de Cochuah, uno de los principales señoríos indígenas prehispánicos.²² Fue también uno de los principales poblados españoles en la península;²³ al estallar

²¹ *Ibidem*, pp. 356-361.

²² Lorena Careaga Viliesid, *Quintana Roo. Monografía estatal*, Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuito, Puebla, 1995, p. 61.

²³ María Isabel Fernández Tejedo, *La comunidad indígena maya de Yucatán, siglos XVI y XVII*, México, INAH, 1990, p. 74.



Figura 12. Cartela de San Pedro en Sabán. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

la Guerra de Castas, Tihosuco se convirtió en escenario de continuos enfrentamientos, lo que derivó en su abandono. Varios documentos del Archivo General del Estado de Yucatán refieren pormenorizadamente estos acontecimientos entre los siglos XIX y XX. Fue hasta el primer tercio del siglo XX cuando se repobló por familias de la región, las que lo tomaron sin mayor modificación de lo antiguo; la traza urbana reticular o de damero, con templo y convento al centro, rodeado de las que en un tiempo fueran las casas de los blancos, y las casas de los indígenas en la periferia.²⁴

En Tihosuco se localiza el conjunto religioso dedicado al Niño Jesús. Existen referencias de su origen como fundación franciscana, de su servicio ya integrado al clero secular para el siglo XVII y de la conclusión del templo en 1839.²⁵ Es el único edificio quintanarroense que se fundó como guardianía franciscana. La fachada del templo, semi-derruida como consecuencia de los enfrentamientos escenificados en el lugar durante la guerra y el abandono ulterior, descuella como atractivo de mérito.

²⁴ 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, México, UAM-Iztapalapa, 1985, p. 56.

²⁵ Miguel Bretos, *op. cit.*, pp. 205-209.



Figura 13. Templo del Niño Jesús. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

El conjunto monumental fue rodeado por un gran atrio ajardinado delimitado con barda; poseía una gran portada de la que sólo se conserva parte de su lado derecho; en ella se aprecia una columna adosada, de fuste liso, ornamentada en su parte media con un anillo de motivos fitomorfos, cuyo capitel ostenta un tramo de cornisa moldurada que sirvió de apoyo a una escultura hoy desaparecida; al lado lleva una pilastra adosada que soportaba un arco moldurado en su intradós, del que sólo queda el arranque; también existe otra columna que sube por toda la fachada, que tiene algunos restos fitomorfos de aplanado; el resto de la fachada desapareció cuando fue dinamitada durante la guerra.

Los muros laterales son de gran espesor; presentan ventanas en las que se puede descubrir el “paso de gallina ciega” —mejor llamado paso de servicio—, usado para darles mantenimiento. Dichos muros rematan en almenas; en su parte baja presentan sendos accesos sobre las fachadas laterales, norte y sur, conformados por un arco de medio punto decorados con motivos geométricos esgrafiados en la cara de las dovelas; el arco se apoya en pilasstras de fustes decorados. Sobre las pilasstras se ve un remate de argamasa de estrellas y flores.

El interior conserva la cubierta original en el presbiterio; se trata de una bóveda de cañón; la nave estaba cubierta con bóveda de cañón, separada en seis tramos con arcos fajones que soportan rollizos, sobre los cuales se dispuso la cubierta de piedra y sascab.



Figura 14. Convento del Niño Jesús. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.



Figura 15. Cementerio del Niño Jesús. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

Al lado poniente del templo queda parte del convento de pequeñas dimensiones. Presenta una fachada rematada con almenas, tres vanos y un arco de acceso principal. Tuvo un pórtico, que fue destruido por las primeras familias que repoblaron Tihosuco (figuras 13 a 22).²⁶ Esta construcción funciona actualmente como casa cural; en su interior se encuentra una extraordinaria pila bautismal todavía en uso, al parecer de la autoría del maestro cantero Pascual Estrella,²⁷ en la cual han sido bautizados la mayoría de los nuevos habitantes de Tihosuco.

Entre 2012 y 2013 el templo fue objeto de algunas restauraciones importantes por parte del Centro INAH-Quintana Roo, que realizó acciones básicas con mano de obra de la comunidad: limpieza y corrección de humedades en muros, consolidación de secciones de muros mampostería y acabados a la cal, así como aplicación de pintura a la cal en la

²⁶ Comunicación personal con los vecinos de Tihosuco.

²⁷ Miguel Bretos, *op. cit.*, pp. 221-231.

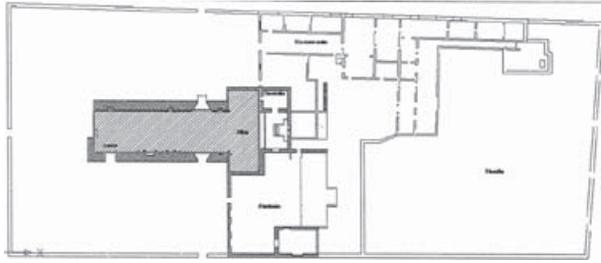


Figura 16. Planta del conjunto conventual del Niño Jesús. Croquis elaborado por Luis Jesús Ojeda Godoy.



Figura 17. Tihosuco, templo del conjunto conventual del Niño Jesús. Fotografía de Luis Jesús Ojeda Godoy.



Figura 18. Tihosuco, acceso lateral en la fachada sur del conjunto conventual del Niño Jesús. Fotografía de Luis Jesús Ojeda Godoy.



Figura 19. Tihosuco, sección del paso de gallina ciega al interior del muro norte del templo del conjunto conventual del Niño Jesús. Fotografía de Luis Jesús Ojeda Godoy.

parte baja del inmueble y en los pasos de servicio.

En Tihosuco también se encuentra una construcción religiosa única en el estado. Se trata de un humilladero ubicado a la vera de un camino antiguo. Es una edificación de pequeñas dimensiones que se localiza en la avenida Chan Santa Cruz Oriente s/n, esquina con avenida Francisco May Sur, en lo que fueran los límites de la población; se construyó en el siglo XIX; consiste de una bóveda de piedra sostenida por muretes con aplanado de cal y una base a manera de altar que soporta una cruz de madera ante la cual se humillaba el viandante, al salir de la población, para pedir un buen viaje (figuras 21 y 22).

Es importante considerar en este punto un caso que también es único en la geografía de la península. Se trata del templo de la Santa Cruz, ubicado en el contexto de la plaza principal de la actual población de Felipe Carrillo Puerto. Fue resultado de la

consolidación de Chan Santa Cruz —la actual Carrillo Puerto— como santuario de la Cruz Parlante, y asentamiento principal del territorio de los *cruzoob*. De su construcción, se refiere:

[...] la iglesia nueva tenía una traza ambiciosa, de más de treinta metros de largo y dieciocho de ancho. En



Figura 20. Tihosuco; la secuencia de las imágenes permite apreciar la evolución de las condiciones del sitio con el desarrollo de los trabajos impulsados por el INAH entre 2013 y 2014. Fotografía de Luis Jesús Ojeda Godoy.



Figura 21. Humilladero de Tihosuco. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

aquel duro terreno no eran necesarios cimientos y bastaba nivelar un poco. Había piedra por doquier y el mortero se obtenía fácilmente calentando la caliza en hornos al aire libre, procedimiento que no había cambiado desde hace miles de años. Y empezaron a subir las paredes, macizas, con abundancia de mortero, por partes, con pausas para que el mortero se endureciera, flanqueadas por cinco contrafuertes de refuerzo a cada lado. Los contrafuertes sustentaban un número igual de arcos bajos, en que se colocaron hileras horizontales de palos que servían de molde para una capa delgada de mortero, y endurecida ésta, para nuevas capas, hasta que se formó una bóveda de concreto, pesada, sustentada

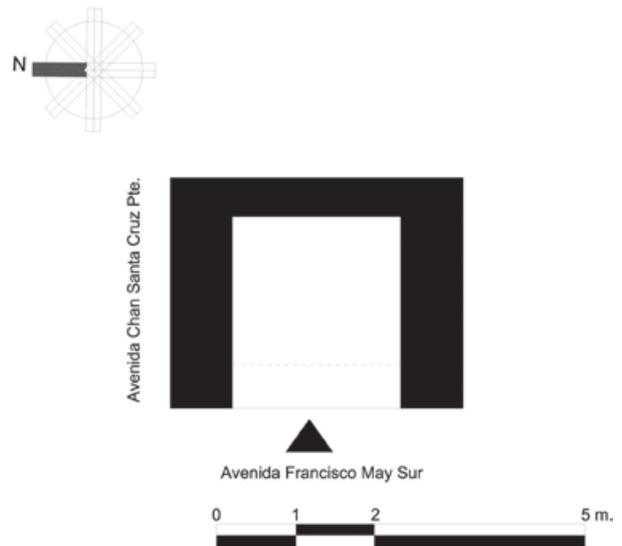


Figura 22. Humilladero de Tihosuco. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

por sí misma, de 12 metros de alto. A cada lado del techo corría un pasillo protegido, rasgo típico de las iglesias yucatecas, destinado a la defensa. Cuatro torres truncas, jamás terminadas, daban estabilidad a las esquinas, y en la del sudoeste pusieron las campanas tomadas a Bacalar. Un portal único en arco, y encima de él una puerta y un balcón horadaban la desnuda fachada y dejaban entrar en el interior una tenue luz, ayudados por puertas laterales [...].²⁸

²⁸ Nelson Reed, *op. cit.*, p. 175.



Figura 23. Templo de la Santa Cruz. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.



Figura 24. Templo de la Santa Cruz. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

Este edificio se levantó entre 1858 y 1864, con mano de obra de prisioneros tomados por los *cruzob*, de lo cual dan referencias diversas fuentes bibliográficas. Cuando decayó el culto a la Cruz Parlante, fue usado como corral de bestias, teatro y tienda, templo masónico y posteriormente volvió a tener función religiosa. Fue, por lo tanto, una construcción levantada durante la Guerra de Castas, de conformidad con la costumbre del momento, sin la supervisión del clero. Testigo del surgimiento de la antigua Chan Santa Cruz y del proceso de transformación a la actual Felipe Carrillo Puerto, este monumento fue entregado a la Iglesia católica en 1945, año a partir del cual fue abierto formalmente al cul-



Figura 25. Templo de San Joaquín en Bacalar. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

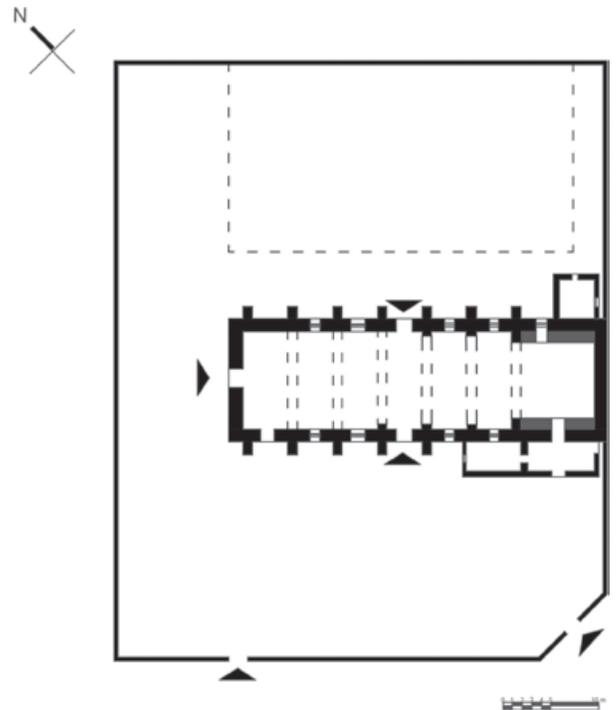


Figura 26. Templo de San Joaquín en Bacalar. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

to; conserva los rasgos de la descripción antecedente. Se puede considerar que es de los monumentos históricos mejor conservados en el estado.

Tiene una planta rectangular de una nave con una fachada sobria; portada de un arco de medio punto moldurado, soportado por dos columnas adosadas; sobre éstas se ve la ventana que alguna vez iluminó el coro, que ya no existe; remata el conjunto una hornacina sin escultura; la fachada ha queda-

do por sendos garabatos esquineros de facturación reciente, unidos con un rodapié de cantera.

El interior está cubierto con bóveda dividida por arcos fajones de cantería que se apoyan en esbeltas columnas adosadas también de cantera, unidas con una cornisa moldurada que corre por toda la nave (figuras 23 y 24). El templo cuenta con dos accesos laterales.

El templo dedicado a san Joaquín, padre tradicional de la Virgen María, en Bacalar, se ubica en la avenida 7 s/n, esquina con la avenida 22, a una cuadra del parque principal de la población. Fue levantado en el siglo XVIII (figuras 25 y 26), aunque parcialmente destruido durante la Guerra de Castas; es de planta rectangular con contrafuertes en los costados que coinciden con las pilastras que apoyan en su interior a los arcos fajones de la cubierta. La espadaña posterior coincide con el arco triunfal del presbiterio e indica la permanencia de una primera etapa de este templo como una capilla abierta o de indios.

Tiene una fachada sobria, con una portada que conserva un arco de medio punto dovelado, de clave ornamentada, apoyado en sendas pilastras; sobre él una ventana proporciona iluminación a lo que fue el coro. El conjunto va rematado con una espadaña de un solo vano y una cruz cimera.

Las construcciones civiles

Los edificios civiles quintanarroenses son de un diseño muy sencillo. Son de una crujía en una planta con huerta o jardín posterior. En Tihosuco se concentran por lo menos 27 de estas edificaciones, en un área de 25 manzanas, considerados monumentos históricos de acuerdo con lo establecido en la ley vigente. Contienen elementos tipológicos propios de la arquitectura de los siglos XVIII y XIX, que sirven de indicadores de la importancia histórica del lugar que fuera sede de la cabecera del partido

de los Beneficios Altos. De esta manera, Tihosuco es la comunidad de Quintana Roo en la cual se localiza el mayor número de edificios considerados como monumentos históricos.

En cuanto a los rasgos distintivos generales, deben anotarse: cubiertas planas con pendiente para desalojar las aguas pluviales; vanos con jambas resaltadas; arcos conopiales de cantería —elemento de la arquitectura peninsular de esa época que servía como mero adorno, ya que en su parte posterior llevan dinteles de madera que cubren la función estructural de soporte—; y arcos mixtilíneos en las desembocaduras de los zaguanes al patio y en algunas arquerías en sus portales. Estos elementos también se observan en poblaciones yucatecas cercanas, como Tekax y Valladolid. Además de Tihosuco, también se pueden encontrar construcciones con estas características en poblaciones como Sabán y Kancabchén, si bien muy modificados y deteriorados. En pocos casos se conservan los hornos de las cocinas en algunos patios.

Como ejemplo paradigmático de estas construcciones descuella el inmueble que fue habilitado como el Museo de la Guerra de Castas en Tihosuco, una de las construcciones mejor conservadas del lugar. En dicho museo se evoca este periodo histórico, de importancia radical para el estado de Quintana Roo. Está ubicado en la calle 4 Poniente s/n, entre avenida Francisco May Norte y avenida 1 Norte; data del siglo XIX. Su magnífica arquitectura se descubre en la fachada que ostenta ocho vanos de proporción vertical 1:3 y un acceso principal de mayores dimensiones, todos enmarcados de cerramientos trilobulados de dos pinjantes, elementos meramente ornamentales, pues, como ya dijimos, en el interior se halla el dintel de madera que realiza el trabajo estructural. Sobre los cerramientos, presentan capelos de argamasa en forma de dosel. Toda la manguetería es de madera.



Figura 27. Museo de la Guerra de Castas en Tihosuco. Se aprecian los distintos tipos de arcos del inmueble. Fotografías de David Antonio Pérez Fernández.

El acceso principal da paso al zaguán, desde el cual se accede a sendas crujías laterales; desemboca en un portal posterior a través de un bello arco mixtilíneo soportado por pilares adosados de cantería. El portal, a su vez, se abre al jardín posterior por medio de tres arcos mixtilíneos, de menores dimensiones, apoyados en columnas de fuste liso, con un enrejado de fierro que le sirve de antepecho (figuras 27 y 28).

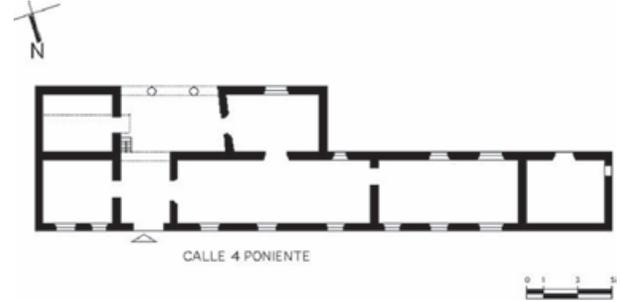


Figura 28. Museo de la Guerra de Castas en Tihosuco. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

A sus lados se tienen dos ventanas de características similares a las de la fachada. En la desembocadura del zaguán junto a lo que ahora son los baños, se encuentra una entrada en el piso que da acceso a un pequeño sótano o bodega, utilizado como alacena.

Otro ejemplo de construcción civil relevante se encuentra en la población de Bacalar; actualmente funciona como Casa de Cultura. Se encuentra en la Calle 26 núm. 317, esquina con la Avenida 5; fue construida en el siglo XIX y reconstruida por el gobierno del estado en 1990.²⁹ Su fachada principal se abre sobre la Calle 26; cuenta con cuatro vanos de ventana y dos más para el acceso; en la fachada que da a la Avenida 5, tiene cuatro ventanas, todas de proporción vertical con cerramiento de cantería y pilastras molduradas con capelo superior; los vanos fueron reducidos en su altura por medio de antepechos que cierran la mitad del claro (figuras 29 y 30). Tras pasar el zaguán se cuenta con un pórtico, de arcos de medio punto sostenidos por columnas lisas; la cubierta se modernizó sustituyéndola con una losa de concreto con vigas o morrillos aparentes.

Existen también asentamientos entre la selva, como es el caso de Lalcah, que conserva traza y edificios en espera de su recuperación y puesta en valor. El saqueo y destrucción de las poblaciones de

²⁹ Datos obtenidos de una placa colocada en el zaguán del inmueble.



Figura 29. Casa de Cultura, Bacalar. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

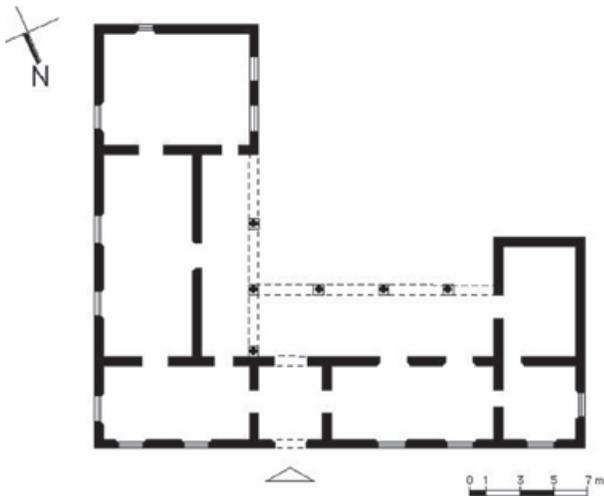


Figura 30. Casa de Cultura, Bacalar. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

la región fue práctica común durante la Guerra de Castas; el abandono posterior derivó en la pérdida de muchas de ellas.

Lalcah se encuentra dentro de la selva, al sureste de Tihosuco, y ocupa una superficie cercana a 1 km², en la que se conservan los restos de varias construcciones que conformaban el pueblo. Todavía se identifican elementos como la noria y las casas principales; el templo es sin duda la construcción más relevante; se encuentra en pie con la ayuda de los árboles y lianas adheridos a sus muros; es un gran espacio rectangular de 40 m de largo por 15 m de ancho, que contaba con cinco accesos; su fachada, rematada en triángulo, conserva la portada lisa, cerrada con un arco de medio punto, flanquea-

da por otros dos accesos de menores dimensiones semitapiados con arcos rebajados y, sobre ellos, dos ventanas que presumiblemente iluminaban su coro; otro claro ubicado al centro de los dos anteriores cierra el conjunto por la parte superior, el cual posiblemente alojaba una campana.

Lo sobresaliente de este templo es su presbiterio que, al igual que la mayoría de los de la región, fue una capilla abierta, a la cual se añadió la nave cubierta con techo de guano a dos aguas; pero éste alberga una joya del arte sacro regional consistente en un retablo pintado, en buenas condiciones de conservación.³⁰ La pintura representa un retablo de dos cuerpos con tres calles delimitadas por pilastras pareadas sosteniendo dos cornisas molduradas que dividen los cuerpos; en su remate tiene pináculos sobre las pilastras. Fue pintado con color rojo para el delineado y blanco para los elementos arquitectónicos sobre un fondo azul. En el primer cuerpo se aprecia, en la entrecalle izquierda, la imagen de un arcángel dentro de un nicho; en la central tiene un nicho verdadero de poca profundidad en el que se guardan dos cruces de madera y una escultura que al parecer representa al arcángel san Miguel, pues carece de atributos; es de factura no muy antigua; en la entrecalle derecha se tiene otro arcángel (figuras 31 y 32). El segundo cuerpo presentaba dos nichos pintados, en cada calle lateral, casi perdidos; en la central se descubre una cartela con la imagen de un arcángel.

Desde finales del siglo XIX se utilizaron edificios de madera, los cuales fueron característicos en localidades como Isla Mujeres, Cozumel, y en fundaciones de los primeros años del siglo XX, como fue el caso de Chetumal, Xcalak y Felipe Carrillo Puerto. Este conjunto de edificaciones de tipo civil respondieron a los diseños establecidos por los proveedo-

³⁰ Luis Alberto Martos López, "Lalcah, un pueblo olvidado en la selva de Quintana Roo", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 7, México, INAH, mayo-agosto de 2006, pp. 8-10.



Figura 31. Templo de Lalcah. Fotografías de David Antonio Pérez Fernández.

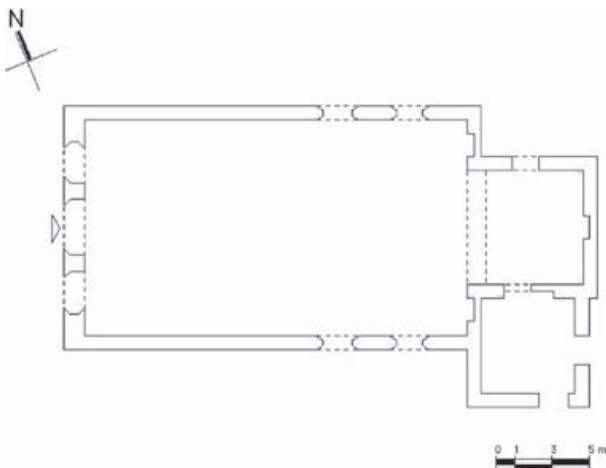


Figura 32. Templo de Lalcah. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

res, que comerciaban con piezas o la construcción completa; debieron obedecer a la influencia de las construcciones inglesas y estadounidenses cercanas. Se conservan alrededor de 100 de dichas construcciones en Chetumal, por lo menos otras 20 en Isla Mujeres y 10 más en Cozumel.

A la llegada de los españoles, Isla Mujeres pertenecía al territorio de Ecab; en ese tiempo los mayas usaban la isla como lugar de oratorios y para

la explotación de salinas, sin tener una población residente fija. Fue conquistada por Francisco de Montejo, *el Sobrino*, en 1542.³¹ La mayoría de su arquitectura tradicional se asemeja a la que podemos encontrar en Chetumal y Cozumel. Consiste en casas construidas en su totalidad con madera, por lo que sus muros tienden a ser delgados, dado que se hicieron con tablonces de madera amachimbrados, con vanos de acceso e iluminación de proporciones verticales; las cubiertas fueron construidas con estructura de madera a dos aguas, que soporta las láminas que la cubren (figura 33). En algunas de ellas se puede apreciar buhardillas que iluminan el área del tapanco y un portal también construido en madera con una reja del mismo material. Es característica peculiar la diversidad de colores vivos y brillantes con que fueron pintadas.

Otra variante de estas construcciones se conforma con inmuebles de muros de mampostería,

³¹ *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México; Estado de Quintana Roo*, disponible en [<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM23quintanaroo/municipios/23003a.html>].



Figura 33. Arquitectura tradicional de Isla Mujeres. Fotografías de David Antonio Pérez Fernández.



Figura 34. Arquitectura construida con muros de piedra en Isla Mujeres. Fotografías de David Antonio Pérez Fernández.

misma que conserva vanos de proporción vertical con algunos decorados de argamasa sobre sus cerramientos y cubiertas planas de terrado soportado con rollizos (figura 34).

También en Isla Mujeres se encuentra el conjunto denominado Hacienda del Pirata Mundaca. Se ubica en el kilómetro 3.5 de la carretera al Garrafón; se llamó inicialmente Hacienda Vista Alegre, y fue construida en el último tercio del siglo XIX por el español Fermín Antonio Mundaca y Marecheaga, oriundo de la villa de Bermeo, España, el cual se dedicaba a la piratería y al comercio de esclavos mayas que llevaba a Cuba entre 1848 y 1862. La hacienda ocupaba casi 40% de la superficie insular; contaba con huertos, pozos y potreros para el ganado; se cree que la mayoría del material utilizado en su construcción fue obtenido de las construcciones prehispánicas de la isla.³² Actualmente se conser-

³² Fidel Villanueva Madrid (cronista vitalicio de Isla Mujeres), "El pirata Mundaca lo tuvo todo, menos el corazón de La Trigue-

van dos casas-habitación, el jardín de la Trigueña, la huerta, algunos pozos y un estanque, así como mobiliario pétreo.

Al jardín de la Trigueña se accede por un arco rebajado soportado por dos pilastras; sobre éste hay un remate triangular con una inscripción octogonal: "La entrada de la Trigueña", y en la posterior adornada con relieves: "La huerta de la Hacienda Vista Alegre. Año de MDCCCLXXVI". Junto a dicho arco existen bancas de mampostería, en una de las cuales se lee la inscripción: "Náutico o piloto, el fomentador Fermín Antonio de Mundaca y Marecheaga"; también hay un pozo decorado por un arco redondo sostenido por pilastras con un remate triangular. La casa principal es de dos niveles; tiene dos crujías comunicadas por una puerta en planta baja; dicha planta tiene dos vanos de acceso de forma rectangular, alineados uno en el lado este de la

ña", en *Revista Pioneros*, núm. 42, Cancún, Quintana Roo, agosto de 2006.



Figura 35. Hacienda Mundaca. Fotografías de David Antonio Pérez Fernández.

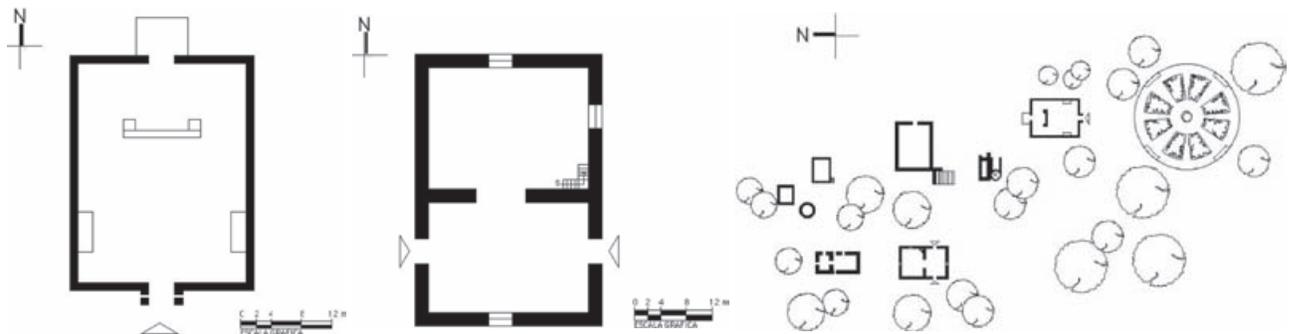


Figura 36. Hacienda Mundaca. Croquis elaborados por David Antonio Pérez Fernández.

casa y el otro en el oeste, así como ventanas cuadradas en los extremos sur y norte del inmueble; una de ellas porta balaustrada de madera (figuras 35 y 36). El segundo nivel sólo abarca la mitad de la planta baja; deja como terraza el espacio restante; este segundo piso tiene tres vanos: dos de ellos son de balcón y el otro da acceso a la terraza. La escalera de acceso a este nivel es muy angosta, casi vertical.

Las construcciones militares

En lo relativo a las construcciones de función militar, se pueden mencionar tres casos. Por una parte se encuentra el denominado fuerte de San Felipe, ubicado en Bacalar, de origen colonial. Tuvo como función principal poner coto a la penetración inglesa desde Belice; fue realizado a iniciativa del gobernador de Yucatán, Antonio de Figueroa y Silva; siguió en uso durante la Guerra de Castas. Plena-

mente identificado como parte del patrimonio cultural quintanarroense, forma parte del conjunto de construcciones militares coloniales que se ubican en la península de Yucatán.

El fuerte de San Felipe es sin duda el monumento más importante de la entidad. Está ubicado en el centro de la población frente al parque principal sobre un montículo natural que sirve de mirador a la laguna adyacente al oriente; su construcción inició en 1727, aunque el primer plano conocido data de 1729. En 1731 el capitán Juan Podio ordenó la construcción del caballero alto, que recibió el nombre de Jesús María, en el cual se montaron seis cañones y 15 pedreros. Los cuatro baluartes del fuerte fueron nombrados como San Antonio, San José, Santa Ana y San Joaquín. El fuerte está circundado en su totalidad por un foso de cinco varas de alto, salvado por un puente levadizo.³³

³³ Jose Antonio Calderón Quijano, "Historia de las fortificacio-



Figura 37. Fuerte de San Felipe Bacalar. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

En 1848 —durante la Guerra de Castas— fue atacado por los mayas rebeldes al mando de Venancio Pec y defendido por un capitán Peveira; después de varios días de resistencia el fuerte se rindió y quedó en manos de los indígenas hasta 1901, cuando fue recapturado por las fuerzas porfiristas; luego fue abandonado, hasta que tiempo después la Armada de México lo ocupó hasta dejarlo en 1981, cuando fue restaurado por el gobierno estatal.³⁴

El fuerte es una construcción de mampostería; presenta planta cuadrangular con baluartes romboidales en sus vértices y un caballero alto; éste debió contener el almacén de pólvora o santabárbara, otro de víveres, la habitación del comandante, la sala de armas, los aposentos de la tropa y una capilla (figuras 37 y 38). A este tipo de edificios se le conoce como fuerte cuadrangular y se rodeaba con un foso perimetral, el cual se salvaba mediante un puente de madera que originalmente fue elevadizo y ahora sustituido por uno pétreo. En la actualidad el caballero alto está habilitado como museo.

Existe también el fuerte de Yo'okop, construcción de finales del siglo XIX, que formó parte del

nes en Nueva España”, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla, 1953.

³⁴ Expediente del Archivo Topográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

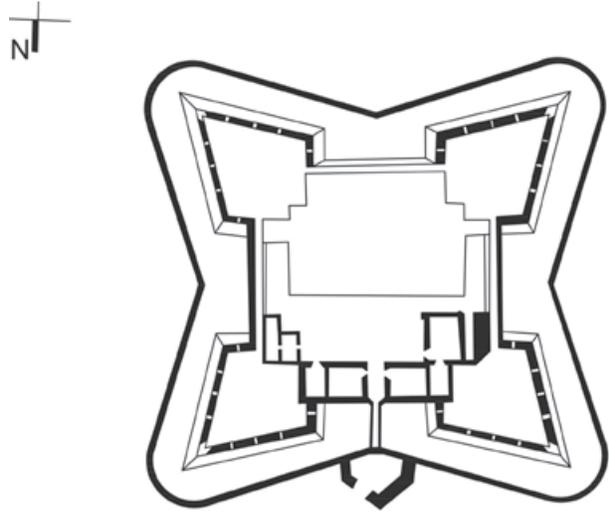


Figura 38. Fuerte de San Felipe Bacalar. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

sistema de fortificaciones de las tropas federales durante su avance hacia Chan Santa Cruz durante la Guerra de Castas.³⁵ Está ubicado en las proximidades de Sabán. El INAH ha tomado acciones con el fin de evitar que su perímetro de conservación sea afectado para fines agrícolas, ganaderos o habitacionales.

Por último, no se puede olvidar otra edificación que se halla en Kancabchen, donde recientemente se han desarrollado trabajos por parte del INAH con el propósito de identificarlo plenamente, ya que presenta troneras en los muros, como si fuera una construcción defensiva.

Los cementerios

Las construcciones de este carácter realizadas durante la época colonial se localizan en Tihosuco y Tepich, adyacentes al templo conventual del Niño Jesús y al templo de la Santa Cruz. En ambos casos se observan características tipológicas que incluyen barda perimetral, espadaña que remata la portada de acceso, capilla propia y osario.

³⁵ Luis Alberto Martos López, *op. cit.*, pp. 7-8.



Figura 39. Cementerio de Tepich. Fotografías de David Antonio Pérez Fernández y Luis Jesús Ojeda Godoy.

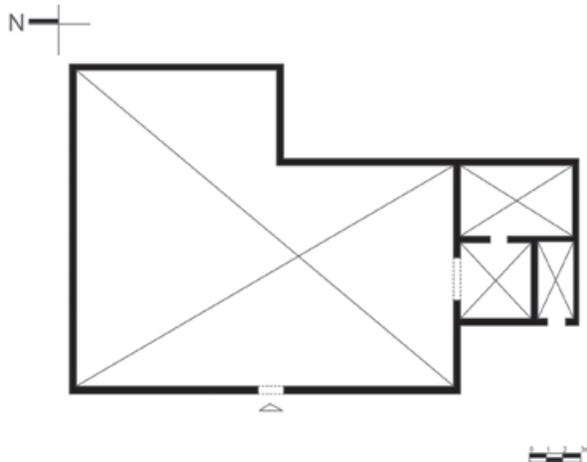


Figura 40. Cementerio de Tepich. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

El cementerio anexo al templo de la Santa Cruz en Tepich ha sido descrito así: “a la izquierda del templo se construyó el camposanto, totalmente amurallado, el acceso es a través de una puerta con arco de medio punto, rematado por una espadaña con espacios para tres campanas y una cruz, asimismo contó con una pequeña capilla”.³⁶

En estos casos sus características remiten a la etapa previa a la cédula real de Carlos III de 1787, cuando las reformas borbónicas dispusieron que la localización de los cementerios debía hacerse extramuros de las poblaciones por causas de salud pública; a partir de entonces se prohibió el uso de templos, atrios y anexos para tal fin. Ambos cementerios fueron intervenidos por el Centro INAH-Quintana Roo entre 2012 y 2014,

³⁶ Juan Ángel Xacur Maiza, *op. cit.*, pp. 208-210.

cuando se retiró la vegetación, se consolidaron y recuperaron las bardas y se efectuaron trabajos de pintura a la cal.

El cementerio de Tepich se encuentra ubicado al lado norte del templo; está delimitado por un muro de mampostería con portada terminada en triángulo con roleos (figuras 39 y 40), cuyo acceso está cerrado con arco de medio punto y rematado con una gran espadaña de un solo vano; la capilla se ubica al lado sur; es de planta cuadrada con anexos y, al parecer, estuvo cubierta con una pequeña bóveda de cañón.

En el caso de Tihosuco, el cementerio está ubicado al lado sur del templo del Niño Jesús y también se encuentra en desuso. Está delimitado por una barda de piedra que se apoya en el muro lateral del templo, y tiene un coronamiento dentado; se abre al atrio por medio de un portón enmarcado con pilastras, cerrado con arco redondo y rematado por una espadaña de tres vanos y roleos, carente de campanas (figuras 41 y 42). En su interior se ven los arranques de arcos que en alguna época formaron un pórtico o una capilla abierta, dada la pequeña bóveda que presenta y una mesa de piedra que conserva, que pudo haber funcionado como altar.

La arquitectura para el suministro y aprovechamiento del agua

Las características, abundancia, escala y estado de conservación revisten de singular importancia



Figura 41. Cementerio de Tihosuco. Fotografía de Luis Jesús Ojeda Godoy.



Figura 42. Cementerio de Tihosuco. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

a este tipo de edificaciones en el patrimonio edificado quintanarroense. Destacan por sus dimensiones las norias y pozos que se ubican en Zaczuquíl, Xcabil, Tepich y San Juan Oriente, aunque también es posible encontrar elementos de esta clase en sitios como Sacalaca, Huay Max, Kantunilkín, San Eusebio y San Felipe Oriente, entre otros sitios.

En Xcabil, San Juan Oriente y Zaczuquíl se encuentran tres de las estructuras de mayores dimensiones en lo que se refiere a norias (figuras 43 a 45) en Quintana Roo. En cualquier caso es indispensable un minucioso estudio de conjunto que revele los alcances que tuvo en la población colonial y decimonónica quintanarroense, pues de momento sólo se conocen fragmentos aislados.



Figura 43. Noria de Zaczuquíl. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

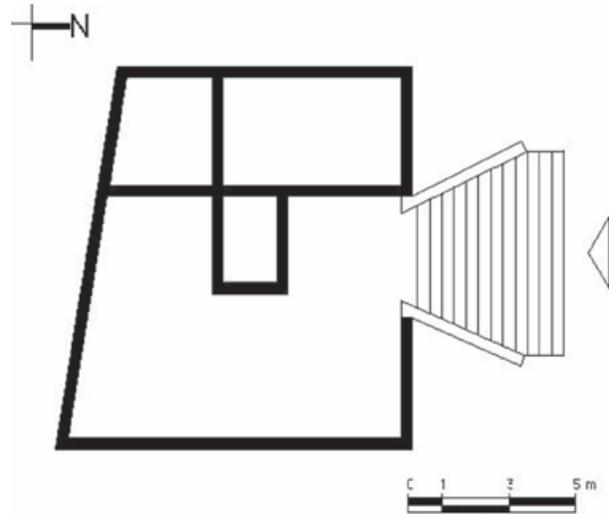


Figura 44. Noria de Zaczuquíl. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

La arquitectura para la producción

Con este nombre se alude a la arquitectura necesaria para la producción de bienes o alimentos. Puede tratarse de edificaciones que tuvieron que ver con la producción agrícola, ganadera o industrial. En el territorio estatal se ha ubicado un pequeño número de haciendas históricas, la mayoría de ellas en estado ruinoso o en abandono.

Algunas de estas haciendas eran de pequeñas dimensiones y evocan más a meros ranchos, acaso debido a la lejanía, la falta de comunicaciones, o la inseguridad derivada de las incursiones piráticas o bélicas. Una de ellas es la denominada X'Arcos, ubicada en las cercanías de Tihosuco; fue construida



Figura 45. Noria de Xcabil. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

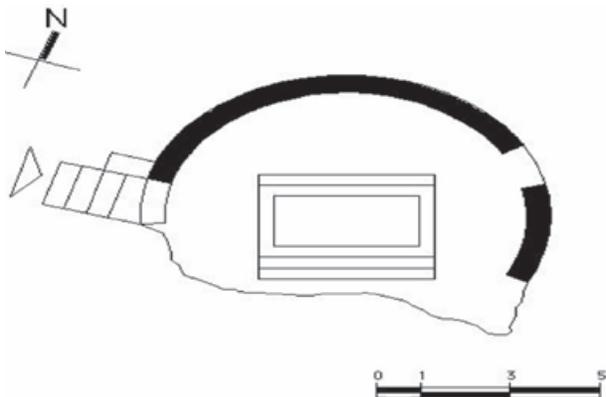


Figura 46. Noria de Xcabil. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

en el siglo XIX, denominándola así por los numerosos arcos que tiene su sistema hidráulico, conformado por un acueducto y las piletas de almacenamiento y distribución.

Se localiza a casi 5 km al sur de Tihosuco, dentro del municipio de Felipe Carrillo Puerto. El origen de esta hacienda, como el de otras muchas, proviene de las concesiones realengas para el establecimiento de estancias, esto es, terrenos concedidos por la Corona a particulares, fueran éstos criollos o mayas de alto rango, administradas en ocasiones por el mismo estanciero o por un mayordomo, quien coordinaba las faenas de peones y vaqueros. No está por demás recordar que si bien hoy la propiedad del territorio reside en su origen



Figura 47. Hacienda X'Arcos. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

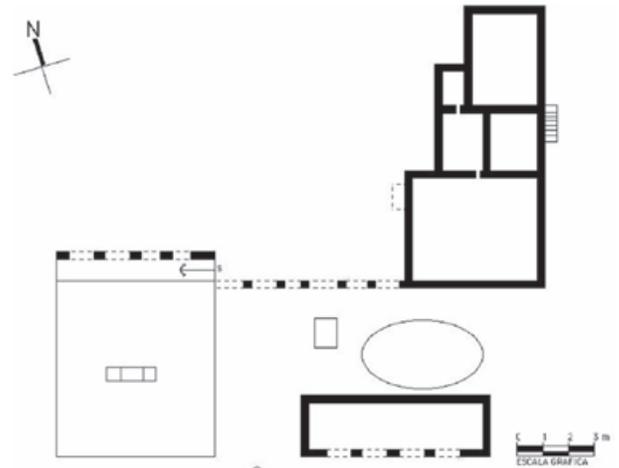


Figura 48. Hacienda X'Arcos. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

en la nación, en otro tiempo radicaba en el soberano, quien amablemente concesionaba la tierra a sus súbditos.

Esta hacienda conserva gran parte de la casa principal, además de restos de otros edificios accesorios que servían como graneros, corrales y casas-habitación de los trabajadores. Está rodeada por la selva, en la que se encuentran bebederos de piedra, la noria elevada que aún funciona y un acueducto sobre arcadas, que se conserva en buena condición, construido con arcos de medio punto que descargan el agua en grandes aljibes; uno de éstos aún conserva la rampa de piedra (figuras 47 y 48).

Otra hacienda es la denominada X'Columpich, importante en la historia estatal y de la Guerra de Castas. Se comunica con la población de Tihosuco mediante un camino de terracería a 17 km al sureste de ella. Fue propiedad de Jacinto Pat, el afamado



Figura 49. Hacienda X'Columpich. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

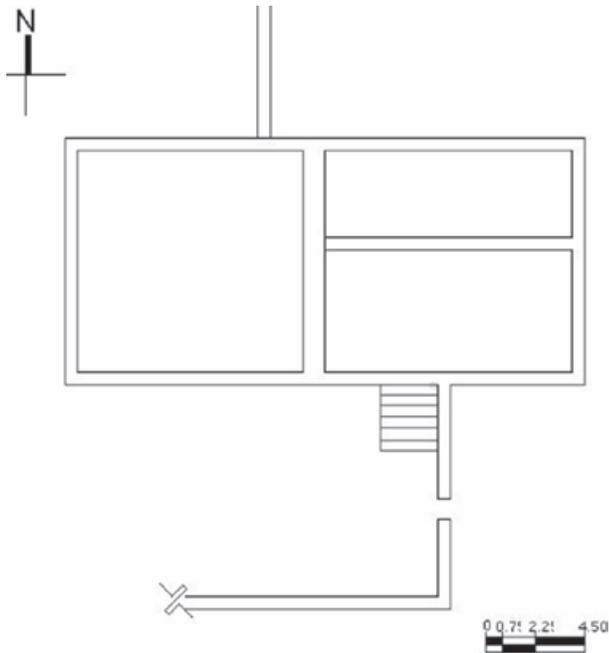


Figura 50. Hacienda X'Columpich. Croquis elaborado por David Antonio Pérez Fernández.

cacique de Tihosuco, quien la convirtió en depósito de armas y punto de reunión para el levantamiento después conocido como la Guerra de Castas.³⁷

De la hacienda original queda muy poco y arruinado: muretes, una noria y restos de lo que fue posiblemente un corral; su noria tiene casi 25 m de profundidad y conserva el brocal de piedra

³⁷ Nelson Reed, *op. cit.*, p. 63.

mamposteada; la noria vertía el agua en una pileta ubicada en uno de sus costados y a menor nivel. Lo que fue la alquería o casa grande se encuentra en estado ruinoso, al igual que algunas dependencias ubicadas fuera del perímetro limitado por la barda; de ésta destaca el arco de acceso principal dado su buen estado de conservación; se compone de un arco ojival de cantera, con intradós mixtilíneo rematado con un pináculo sobre la clave (figuras 49 y 50).

Dadas las condiciones fisiográficas de algunas áreas del estado, también hubo ingenios azucareros, como fue el caso del ingenio de San Eusebio, ubicado en el municipio de Lázaro Cárdenas. Construido a finales del siglo XIX, perteneció a la empresa agrícola y forestal “El Cuyo y Anexas”, propiedad del yucateco Ramón Ancona Bolio. Este ingenio procesaba la caña de azúcar plantada en sus alrededores con una capacidad de zafra de 3 750 toneladas.³⁸

Fue inaugurado el 2 de julio de 1903, ubicado a 3 km al sur de Chiquilá y a 1 km de Solferino. La compañía “El Cuyo y Anexas” invirtió 200 000 pesos en su edificación y contó con la maquinaria más moderna de principios del siglo XX; además se criaba ganado vacuno, porcino y caballar, y se sembraba maíz, frijol y calabaza, destinados al consumo de peones y jornaleros.³⁹

La parte mejor conservada del ingenio es la chimenea o chacuaco, construcción cilíndrica hecha en piedra sobre una base cuadrangular con muros de 1.20 m de ancho; tiene un túnel que parte a escasos metros, en cuyo ingreso existe una escalera de mampostería; todo el túnel está cubierto con bóveda de cañón en mampostería (figuras 51 y 52).

³⁸ Gabriel Aarón Macías Zapata, *La península fracturada. Conformación marítima, social y forestal del territorio federal de Quintana Roo, 1884-1902*, México, CIESAS/Universidad de Quintana Roo/Miguel Ángel Porrúa, 2002, p. 93.

³⁹ Edgar Joel Rangel González, *Plantaciones agrícolas-forestales en la costa oriente de Yucatán*, México, AMHE, 2013, p. 18.



Figura 51. Ingenio de San Eusebio. Fotografía de David Antonio Pérez Fernández.

También se conservan los muros de una construcción al parecer una troje con cumbre a dos aguas la cual perdió su techumbre y dos piletas con brocal rectangular de piedra.

Conclusiones

La arquitectura histórica de Quintana Roo es un patrimonio poco conocido, menos valorado y respecto del cual se han emprendido acciones de conservación en muy contadas ocasiones. La dinámica económica estatal, enfocada mayormente en actividades turísticas en Cancún y la denominada Riviera Maya, ha dejado en último término la potencialidad que ofrecen estas edificaciones, localizadas principalmente en el territorio colindante con Yucatán. Este hecho revela de manera clara la frontera establecida en las primeras décadas después de la con-

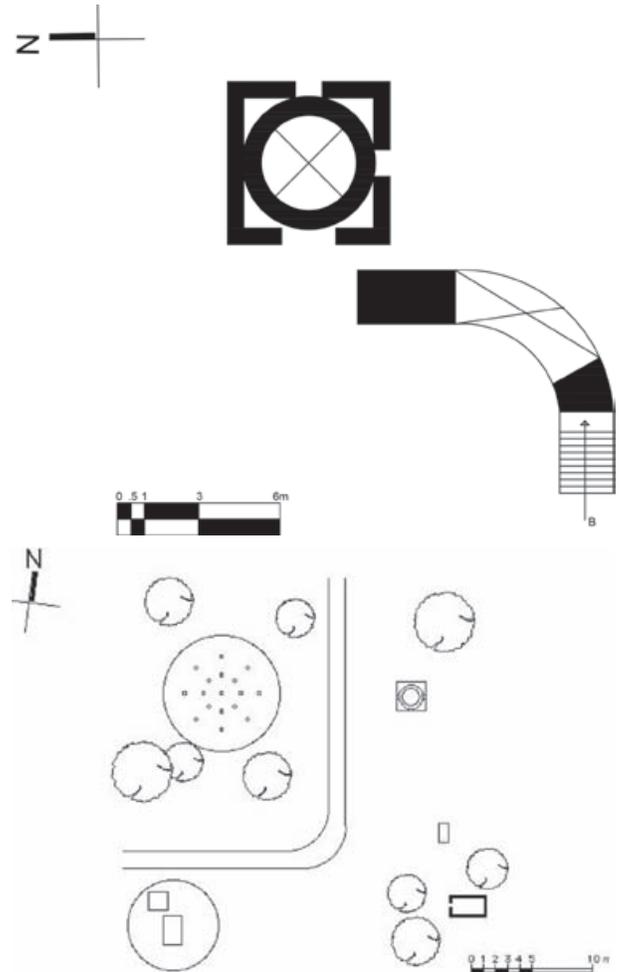


Figura 52. Ingenio de San Eusebio. Croquis elaborados por David Antonio Pérez Fernández.

quista española que marcó el límite entre el área bajo el dominio colonial y “el gran despoblado”. El estallido de la Guerra de Castas tuvo en esta zona a uno de sus principales escenarios, por lo que sus monumentos fueron testigos de hechos que han dejado huella en propios y extraños hasta la actualidad.

De ahí que el proceso de abandono que se presentó en esta región para la segunda mitad del siglo XIX y su proceso de repoblamiento, reutilizando los sitios y construcciones existentes entre la selva a partir de la tercera década del XX, estableció las condiciones para que se conformara un conjunto de inmuebles en los cuales se vieron interrumpidos sus

procesos de consolidación y evolución en términos arquitectónicos, procesos que continuaron en otras áreas de la península de Yucatán, y de lo cual se deriva, por lo tanto, la particularidad de disponer en el conjunto de estas construcciones históricas, la permanencia de características y soluciones arquitectónicas propias de un contexto social que se mantuvo aparte con respecto a México y Yucatán durante más de 80 años.

El gobierno local haría bien en primero conocer y después revalorar el legado edificado que conforman los monumentos históricos; es maravilloso contar con Kohunlich, Tulum, Cobá, Dzibanché, pero también lo es saber que Tihosuco, Sacalaca, Sabán y Chan Santa Cruz, actualmente Carrillo Puerto, existen y necesitan atención.

Las comunidades que albergan estas edificaciones construyen su identidad en el día a día, mientras coexisten con sus monumentos, verdad que va más allá de la demagogia y el beneficio político. La Guerra de Castas llama nuestra atención

en tanto que refleja el justo reclamo de mexicanos marginados secularmente, quienes no tuvieron otra alternativa que tomar las armas; lección que los gobernantes no deben olvidar. Consciente de ello, el INAH se ha abocado a desarrollar e impulsar acciones en los últimos años con el propósito de conservar y restaurar la arquitectura histórica de Quintana Roo.

La Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, con el Centro INAH Quintana Roo, han emprendido acciones de difusión, registro, catalogación y elaboración de proyectos encaminados a recuperar algunas construcciones religiosas significativas del patrimonio estatal, trabajo que debe ser magnificado en los ámbitos municipales y comunitarios. El presente artículo intenta sumarse a dicho esfuerzo al dar un primer paso en la identificación de la arquitectura histórica de Quintana Roo. Otros pasos quedan en la esfera de las instancias institucionales (federales, estatales y municipales) y particulares (comunitarias y personales).



Si las paredes hablaran... algunas modificaciones arquitectónicas al Museo Nacional

Nos referimos a un predio ocupado desde el siglo XVI en su etapa prehispánica —los trabajos arqueológicos así lo ratifican—, el cual ha brindado información puntual sobre sus diversas ocupaciones, desde sus vestigios visibles en tanto inmueble del que fuera el palacio de Moctezuma, después la primera y segunda Casa de Moneda, posteriormente usado como Museo Nacional, luego como Museo Nacional de Antropología (MNA), hasta su actual ocupación, a partir de 1965, como Museo Nacional de las Culturas (MNC) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Palabras clave: Museo Nacional, arqueología histórica, Moneda 13, modificaciones, Casa de Moneda.

This text examines a lot occupied since the pre-Hispanic phase of the sixteenth century —confirmed by archaeological work— that offers timely information on its diverse functions from its visible traces as Moctezuma's former palace, the first and second Mint, then the National Museum, followed by the National Museum of Anthropology (MNA) to its current occupation since 1965 as the National Museum of Cultures (MNC) of the National Institute of Anthropology and History (INAH).

Keywords: National Museum, historical archaeology, Moneda 13, modifications, *Casa de Moneda*.

152 |

La hermosa y representativa arquitectura de Moneda núm. 13, Centro Histórico de la Ciudad de México, sugiere muchos interrogantes, algunos son más fáciles de responder que otros.¹ Un edificio con tantas facetas de historia y funciones, difícil de expresar en un solo artículo, por lo que nos centraremos en su etapa de Museo Nacional y la pretensión, no ejecutada, de modificar drásticamente su espacio en 1932 (figura 1).

El edificio ostenta en su fachada una decoración barroca del siglo XVIII, y sabemos que fue agrandado en su totalidad entre 1731 y 1734, por lo que la portada y todos sus componentes arquitectónicos básicos corresponden a una sola época de intervención, además de tener fechados varios de éstos; no así sus espacios interiores, que han visto crecimientos y decrecimientos o ampliaciones, por necesidades de espacios de exhibición (figura 2). Nada al interior, salvo las escaleras, es 100% original.²

El inmueble ha sido objeto y sujeto de intervenciones a lo largo de sus historias, desde el siglo XVI³ y muchos cambios significativos en los siglos XVIII⁴ y XIX, los cuales

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

¹ Archivo de la CNMH, INAH, Expediente técnico de Moneda 13, Museo Nacional de las Culturas, varias fechas; hasta 1998 no hay nada de las actuales obras.

² Elsa Hernández Pons, "Arqueología de Moneda 13", en proceso.

³ Casa denegrada o *Tlillancalco*, llamada así por su particular color negro, la cual servía a Moctezuma para meditar y reflexionar. Fray Diego Durán documenta la visión prehistórica de los conquistados: las premoniciones, cometas en el cielo, torres de fuego y otros sucesos asombrosos que antecedieron a la llegada de los españoles, lo cual fue obtenido de fuentes orales (León y Gama, 1927: 21-23).

⁴ El cambio se produjo directamente en las dimensiones arquitectónicas del inmueble, entre 1731 y 1734, por



Figura 1. Esta inspiradora e impactante Galería de Monolitos del Museo Nacional sufrió grandes y drásticos cambios dentro de su función; de sala de volantes de la Casa de Moneda a espacio emblemático y reconocido internacionalmente y de ahí su trascendental nombre; su “modernización” en 1969 con niveles de utilización y destrucción de su visual original, a bodega de espacios mal resueltos por un inoperante Plan Maestro avalado por el INAH y una exhibición malograda de la Cuenca Pacífica y usos diversos. Colette Almanza Caudillo. “Arqueología de un proceso museográfico: La Galería de los Monolitos del Museo Nacional”, tesis de licenciatura en Arqueología, México, INAH, 2009. El Plan Maestro ha ido variando con los años y no existe oficialmente en el archivo de la CNMH.

siguen asombrando porque no afectaron el patio, que le dan una belleza y paz interior al inmueble histórico.

Nos referimos a un predio ocupado desde el siglo XVI en su etapa prehispánica colindante al gran Recinto Sagrado de Tenochtitlan y —los trabajos arqueológicos lo ratifican— el cual ha brindado información puntual de sus diversas ocupaciones: la primera, vestigios visibles del inmueble como el Pa-

disposición de las reformas borbónicas al proceso de acuñación de moneda en la Nueva España, para lo cual era necesaria la instalación de nueva maquinaria, con necesidad de espacios e instalaciones distintas de las ya existentes. En 1731, Nicolás Peinado Valenzuela en compañía de los arquitectos Pedro de Arrieta y Manuel de Herrera visitaron las instalaciones de la antigua Casa de Moneda observando que no tenía el espacio para colocar la nueva maquinaria; por lo anterior, delinearon una traza para la nueva construcción de 300 pies de norte a sur, por 316, de oriente a poniente. En cuanto al área de la ampliación, debería salir hasta el lindero que iba del torreón del Palacio a la esquina del Parque, con 103 varas, y desde la esquina del Parque hacia el sur otras 100 varas (AGNM, Ramo Casa de Moneda, vol. 230). Bernardo García Martínez, *La Casa de Moneda. Siglos XVI-XIX*, México, SHCP/El Colegio de México, 1970.

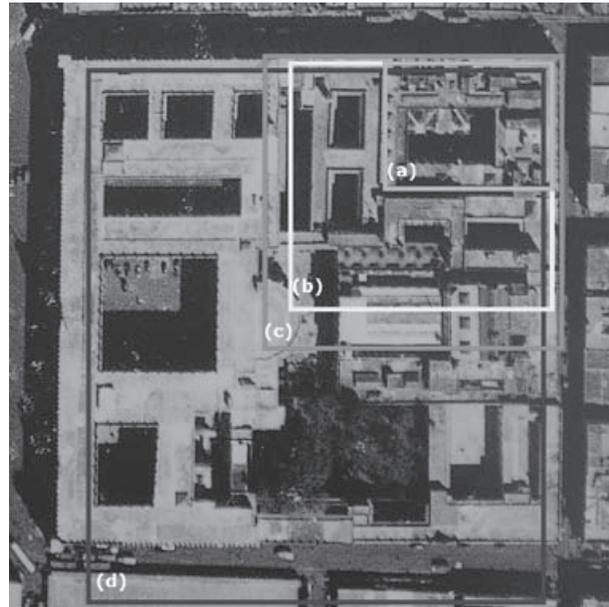


Figura 2. Foto aérea de los años cincuenta del siglo XX, de la manzana 21 del Centro Histórico, con el perímetro total de las Casas Nuevas (sede del Palacio de Moctezuma II); al norte, la calle de Moneda; al sur, la calle de Corregidora Josefa Ortiz de Domínguez; al oriente, Correo Mayor, y al poniente la Plaza de la Constitución. La extensión original era hasta la actual calle de Venustiano Carranza, que albergó la Real y Pontificia Universidad y Plaza del Volador, en lo que hoy es la Suprema Corte de Justicia de la Nación. En recuadro (d): Casas Nuevas de Moctezuma; en recuadro (b): Casa de Moneda, 1570-1730; en recuadro (c): Casa Moneda, 1731-1850, y en recuadro (a): MNC.

lacio de Moctezuma; la segunda como Casa de Moneda,⁵ su uso espacial como Museo Nacional, luego, como Museo Nacional de Antropología (MNA), hasta

⁵ No es sino hasta 1535 que el rey Carlos V expidió una real orden en la que disponía el establecimiento en el nuevo continente de tres centros acuñadores de moneda: uno en el Potosí de la América del Sur (Perú); otro en Santa Fe de Nueva Granada (Colombia); y un tercero en la capital de la Nueva España (México). María Eugenia Aragón, “La Antigua Casa de Moneda”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 14, México, INAH, julio-septiembre de 1991, p. 65. Elsa Hernández Pons, “Arqueología...”, *op. cit.*; Luis Javier Cuesta Hernández y Luis Diez Navarro, “Algunas reflexiones sobre la Casa de Moneda de la Ciudad de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVI, núm. 104, México, UNAM, 2014. Se decide asentar pues, una primitiva Casa de Moneda, en la parte trasera de las “Casas Viejas” de Cortés (González, 1997: 88). Las Casas estaban situadas entre las calles de Tacuba y San Francisco, la parte posterior daba a la calle de Carrera y la fachada daba hacia la Plaza Mayor. “El edificio ocupado por la ceca de México era de adobe e inseguro y posiblemente solo con capacidad para fundir los metales preciosos y acuñar a martillo. Aquel edificio no era ni lo suficientemente amplio, ni su construcción

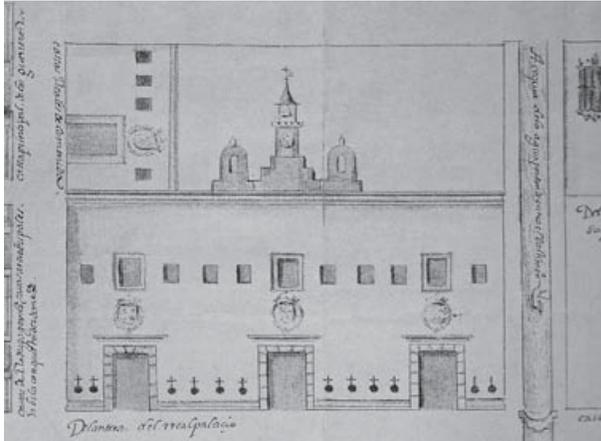


Figura 3. Plaza de la Nueva España en 1596, y un detalle del Real Palacio (acercamiento) al extremo norte, las Casas Reales de la Moneda, Archivo General de Indias (AGI), España.

su uso actual a partir de 1965, como Museo Nacional de las Culturas (MNC) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (figuras 2 y 3).⁶

Cuando en 1850 se traslada la producción monetaria a la calle del Apartado núm. 13, su nueva sede hasta 1972, llevándose todo su contenido (archivos, maquinaria, talleres, etc.), queda sólo el excelente portón como testigo silencioso de su función como Casa de Moneda (figuras 4 y 5): una puerta de madera labrada de dos hojas con una contrapuerta más pequeña y su recubrimiento, poco usual, de grandes remaches metálicos.

El gran y pesado portón, todavía en funcionamiento, utiliza las dos llaves originales para abrir y cerrar todos los días, por el personal de vigilancia del INAH (figura 6). En la hoja interior de la puerta se aprecia —en el aldabón que la cierra arriba— la de la solidez necesaria para proteger los caudales que en él se guardaban⁷, sin embargo aún para el año de 1545 la casa de Cortés continuó siendo usada para la acuñación (González, 1997: 89). Para 1570, durante el gobierno del virrey Martín Enríquez de Almanza, dieron comienzo las obras de construcción de la segunda Casa de Moneda bajo la dirección del maestro Miguel Martínez, obrero Mayor de las Casas Reales. Es posible que en 1571 hayan quedado concluidas las obras, trasladándose la Casa de fundición y la antigua Casa de Moneda al nuevo edificio (AGI, Contaduría Real 675).

⁶ Elsa Hernández Pons, Informe preliminar, Consejo de Arqueología, 2006.



Figura 4. Parte de las dos hojas que conforman el portón, con los remaches, aldabones y el acceso cotidiano por la pequeña puerta. Fotografía de Elsa Hernández Pons.



Figura 5. Detalle del aldabón grabado con la fecha 1733.

fecha de 1733, año de terminación del edificio virreinal. Sobre el arco de entrada se tiene un texto detallado sobre la fachada (anexos 1 y 2), con la información puntual de sus orígenes como la Casa de Moneda de la Nueva España (figuras 7 y 8) y las modificaciones necesarias al ser Museo Nacional y, posteriormente, Museo Nacional de las Culturas.

Al realizarse el agregado total a las fachadas del inmueble, por las calles de Moneda y Correo Mayor en 1731, se utilizó el sistema de cimentación de pilotes de madera.⁷ Esto fue corroborado al realizarse

⁷ Mariano Téllez Pizarro, *Estudio sobre cimientos para los edificios de la ciudad de México*, Talleres Tipográficos de la Nación, 1907; excelente sistema que permite aislar el agua del subsuelo para



Figura 6. Llaves de la puerta del edificio de Moneda 13, cuyo mecanismo todavía está en uso; data de 1734.



Figura 7. Texto inicial; cubre todo el enmarcamiento de los arcos de la fachada fechada en MDCCXXIV en el reinado de Felipe V; se observa también un texto superior, colocado en 1865: "MUSEO/ NACIONAL", y el añadido de 1965: "DE LAS CULTURAS"; son de los pocos agregados a la fachada original de la segunda Casa de Moneda.

una salida de drenaje del edificio a la calle de Moneda, quedando descubierto el sistema.⁸ Las modificaciones no siempre son simples ni se han podido detectar en todos los casos; desde su construcción de 1734 se amplía ante la necesidad de más espacio,

una construcción limpia y reforzada de la cimentación de mampostería.

⁸ Elsa Hernández Pons, "Arqueología histórica en el Museo Nacional de las Culturas. Informe de trabajos preliminares de la CNMH. Moneda 13, Centro Histórico", entregado a Consejo de Arqueología del INAH para su aprobación, 2007; "Trabajos arqueológicos dentro del Museo Nacional de las Culturas. 2007-2009", entregado a Consejo de Arqueología del INAH para su aprobación, 2007.

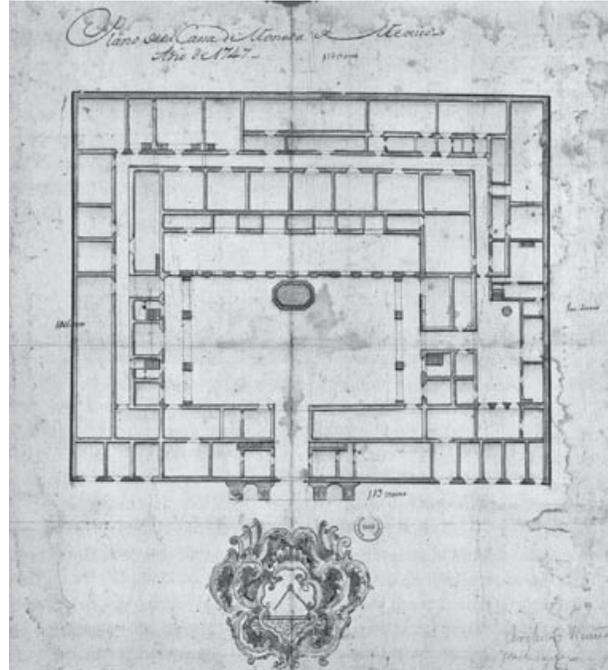


Figura 8. Luis Javier Cuesta Hernández, "Algunas reflexiones sobre la Casa de Moneda de la Ciudad de México y Luis Diez Navarro", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVI, núm. 104, México, UNAM, 2014.

con la intervención de Peinado en 1765 (AGNM)⁹ en una prolongación sobre los terrenos del jardín del Palacio Real (figura 9).¹⁰

Gracias a la investigación hecha por el doctor Luis Javier Cuesta Hernández y publicada en

⁹ AGN. Elsa Hernández Pons, "Arqueología...", *op. cit.*

¹⁰ Colinas de Buen, "Estudio de mecánica de suelos sobre el comportamiento de la cimentación del Museo Nacional de las Culturas localizado en la esquina que forman las calles de Moneda y Correo Mayor, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, D.F.", clave cdb-04-msu-mucul-01-i-00, Colinas de Buen, noviembre de 2004, CNMH. Eduardo Matos Moctezuma, *Trabajos arqueológicos en el centro de la Ciudad de México (Antología)*, México, INAH, 1979. Elsa Hernández Pons, "Arqueología histórica en México: antecedentes y propuestas", ponencia presentada en Primer Congreso Nacional de Arqueología Histórica, INAH, Ex Convento de Santo Domingo, Oaxaca, 1995. Ignacio Marquina, *El Templo Mayor de México*, México, INAH, 1960. Salvador Mateos Higuera, *México-Tenochtitlan, Trabajos arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México (Antología)*, México, INAH, 1979, pp. 205-275. Luis Castillo Ledón, "El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925", reseña histórica escrita para la celebración de su Primer Centenario, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1924.

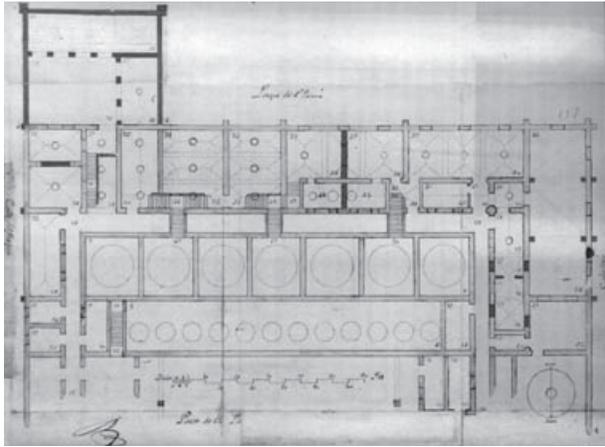


Figura 9. Plano coloreado de Juan Peinado de 1765; es una corrección o ampliación del espacio hacia el "parque de Palacio", ya que a escasos años de inaugurada la nueva Casa de Moneda (1734) fueron insuficientes los espacios, por lo que se amplían las áreas de producción monetaria hacia el sur. La línea negra gruesa marca el espacio que, hacia abajo, corresponde hoy en día al INAH; el resto del terreno es parte de Palacio Nacional. AGNIM.

2014,¹¹ podemos conocer la distribución arquitectónica original del edificio actual (figura 8).

Esta extensión es la que hasta ahora se conserva, aunque muchos de los espacios arquitectónicos no son parte del conjunto del actual Museo Nacional de las Culturas, sino del Palacio Nacional, sede de los poderes federales de México, así como algunas oficinas burocráticas pertenecientes a otras secretarías de Estado. Se han hecho trabajos de restauración e investigación arqueológica en esa zona aledaña, recuperándose datos aislados que no se han publicado.

Es a partir de 1850 que sale la producción monetaria de ahí, que el inmueble fue separado y asignado a usos diversos: cuartel de guardia de los supremos poderes, Ministerio de Hacienda, Suprema Corte de Justicia, bodega de Biblioteca y Archivo de la Universidad; albergó al Correo, al Departamento de Estadística, a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; casa y oficinas del Ministerio de Relaciones Interiores y Exteriores, sede de la Sociedad

¹¹ Luis Javier Cuesta Hernández y Luis Diez Navarro, "Algunas reflexiones sobre la Casa de Moneda de la Ciudad de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVI, núm. 104, México, UNAM, 2014.

Mexicana de Historia Natural, del departamento de fotografía de la Secretaría de Guerra, de cuartel de bomberos y de los Talleres Gráficos de la Nación. Como Museo Nacional dio inicio desde 1865.¹²

En el siglo XIX define su carácter de espacio abierto al público, como museo. Tenemos el antecedente de que el 18 de marzo de 1825 se creó el Museo Nacional en la Real y Pontificia Universidad de México, por decreto del presidente Guadalupe Victoria. Para 1865, Maximiliano ordenó el traslado del Museo a un costado del Palacio Nacional, en un espacio de lo que fue la Casa de Moneda; se inauguró el 6 de julio de 1866 en su sede de la calle de Moneda, lugar simbólico desde entonces para Historia de México, y donde se pudo acrecentar y ampliar su fama hasta 1964, cuando ya las colecciones habían rebasado las posibilidades de espacio posibles, y se trasladaron a las modernas instalaciones dentro del bosque de Chapultepec.

Desde su utilización como museo en 1865, la antigua Casa de Moneda de la Nueva España (1570 a 1850) fue modificada para poder albergar las grandes colecciones históricas y naturales en su interior, por lo que para 1896 se conoce ya una primera modificación sustancial de las crujiás interiores y cambiadas por columnas y soportes metálicos, básicamente europeos, que sustituyen vanos y divisiones originales (figura 10). Ya como Museo Nacional,¹³ este inmueble también tuvo cambios significativos que modificaron su interior y sus contenidos, albergando inicialmente todo tipo de colecciones de

¹² María Eugenia Aragón, *op. cit.*

¹³ En el transcurso de su vida como museo, ha tenido diversos nombres: 1866, Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia; 1867, recupera su nombre original de Museo Nacional; en 1910, el Museo se reinaugura dentro del marco de los festejos del Centenario de la Independencia, bajo el nombre de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía; para 1939 se convierte en el Museo Nacional de Antropología; sus colecciones de historia pasan a formar parte del nuevo Museo Nacional de Historia, que se instalará en el Castillo de Chapultepec, donde años más tarde, en 1964, se traslada también a Chapultepec el Museo Nacional de Antropología.

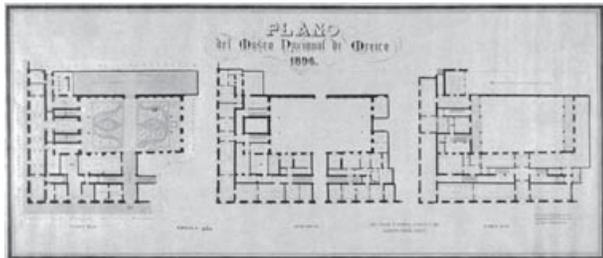


Figura 10. Los espacios de los tres niveles del Museo Nacional en 1896. El plano (el original coloreado en acuarela) marca cada uno de los usos en esos momentos. Fotografía de Elsa Hernández Pons.

historia natural y patria, así como etnográficas, aunque lo más significativo fue siempre la colección arqueológica.¹⁴

De tal manera que el proyecto de rescate de un edificio histórico (2004 a 2014) aporta no sólo un mejor producto de restauración, sino que sus resultados empiezan a manifestarse como antecedente académico en México dentro del desarrollo y quehacer de la Arqueología Urbana y la Arqueología de la Arquitectura.¹⁵ Dentro de los objetivos del Proyecto de Restauración en que participamos, se consideraba necesario llegar al nivel de desplante de la construcción del siglo XVIII temprano, y los trabajos arqueológicos llegaron al arranque de muros iniciales del siglo XVI; los sistemas de cimentación o recimentación del edificio, así como la realidad pocas veces factible de dejar expuestas evidencias arquitectónicas o ventanas arqueológicas, que muestran

¹⁴ Véase el anexo 1. Interesante descripción s/f del MN, hacia 1890, AHMNA.

¹⁵ Ricardo Francovich y Daniele Manacorda (eds.), *Diccionario de Arqueología*, Barcelona, Crítica, 2001: la arqueología de la arquitectura se ocupa de todos los edificios construidos con sistemas tradicionales, en los cuales sean reconocibles las intervenciones anteriores y las transformaciones posteriores, desde el momento de la construcción hasta hoy. Con estas premisas, la aplicación de los instrumentos de análisis se ve facilitada por la visión directa e inmediata de los parámetros de las paredes privadas de los revestimientos por culpa del deterioro o porque se construyeron con obra vista desde el principio. De este modo se registra la presencia de los distintos estratos para construir la secuencia de referencia de cada pieza o de la superficie externa en una columna que ejemplifique los estratos presentes, independientemente de su posición topográfica y su extensión.

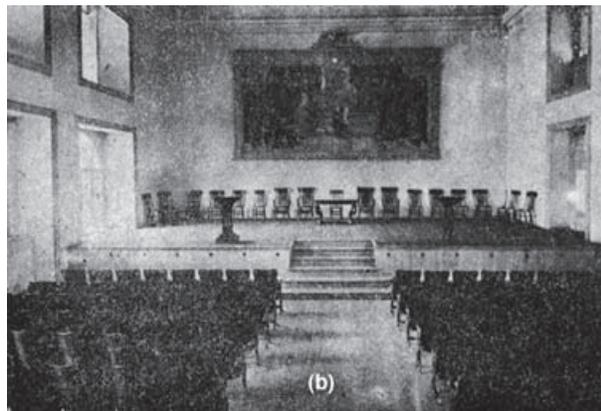
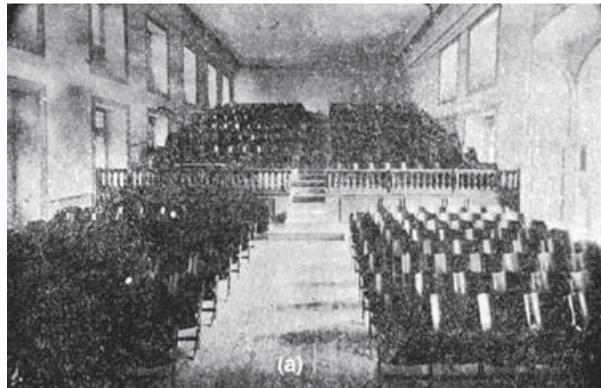


Figura 11. Dos vistas poco conocidas del Salón de Actos del MN; (a) extremo opuesto; (b) cabecera. Reprografías tomadas del libro de Luis Castillo Ledón, *op. cit.* Reprografía de Elsa Hernández Pons.

estos espacios histórico-arquitectónicos. Consideramos que un piso y un muro asociados en la Arqueología mexicana deben abrir nuevas expresiones visuales y que hay condiciones para dejar expuestos tres espacios de vestigios arquitectónicos previos.¹⁶

El análisis de los lugares arquitectónicos a través de documentos de archivo permite identificar la historia con la información documental, y a su vez corroborarlo arqueológicamente. Para las fiestas del Centenario de la Independencia se modificó uno de los espacios, rompiendo la doble altura para

¹⁶ Ventanas arqueológicas se pudieron dejar tres en Moneda 13; *Ventana arqueológica*, aceptamos la definición hecha por el arqueólogo Fabricio Valdivieso (2007) de la República de El Salvador: "espacios limitados en los que se explica un hallazgo arqueológico, respetando su posición original, que puede comprender a un sitio arqueológico mayor, una muestra de una sección arquitectónica o actividad de una época determinada".



Figura 12. Para las fiestas del Centenario se mandó hacer mobiliario representativo; el MNC cuenta con dos mesas en que podemos —en este acercamiento de una de las mesas del MN (guardadas tan celosamente que son poco conocidas)— ver su decoración a base de elementos mayas; otra parte del mobiliario se encuentra ahora en el Museo Regional de Querétaro. Fotografía de Elsa Hernández Pons. Marjorie Ingle, *Mayan revival style, Art deco mayan fantasy*, Albuquerque, University of New México, 1984.

el gran Salón de Actos¹⁷ (figura 11), que se utilizó para el Congreso de Americanistas de 1910. Una gran obra del MN que desafortunadamente duró sólo hasta 1928, en que la Secretaría de Guerra solicitó temporalmente el espacio y destruyó el auditorio para construir un gimnasio, siendo ésta una de las grandes pérdidas dentro del Museo Nacional (1865-1919). Este espacio, tal vez por sus dimensiones y ubicación, fue siempre muy cotizado por todos los vecinos cercanos, a tal punto que, como resultado de uno de sus tantos “préstamos” interinstitucionales, se perdió el mobiliario que con tantas dificultades se logró tener. La única imagen hasta hoy conocida de dicho conjunto la reprodujo Castillo Ledón en su libro sobre el Museo (1924),¹⁸ en la que podemos apreciar la dimensión y distribución del mismo, que consistió en 369 butacas dispuestas en 36 secciones de 10 asientos cada una, así como la mesa principal (figura 12) con 18 sillones en total; la doble altura se mantiene hasta la actualidad y se modificó el espacio para una Sala de Exposiciones Temporales de calidad internacional que funciona actualmente.

¹⁷ Anexo 3. AHMNA, vol. 36, doc. 1142, 14 de febrero de 1921, fs. 95-102.

¹⁸ Luis Castillo Ledón, *op. cit.*

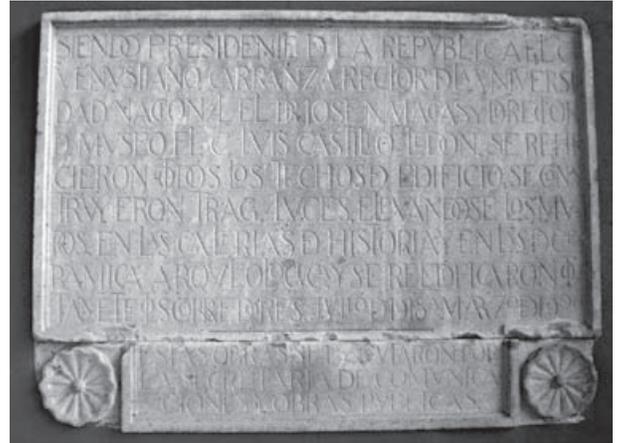


Figura 13. Placa conmemorativa de las obras concluidas en el Museo Nacional para 1920. Elsa Hernández Pons y Luis Caraza, “Primer conservador constituyente”, en *Boletín de Monumentos Históricas*, tercera época, núm. 6, México, INAH, enero-abril de 2006.



Figura 14. Los techos de vigueta y bovedilla presentes en muchos espacios del inmueble; con los trabajos de 2009-2014 se han cubierto con argamasa blanca los ladrillos, sin razones históricas reales. Fotografía de Elsa Hernández Pons.

Para ampliar otros espacios y con materiales novedosos, en 1920 se hizo una intervención mayor, sustituyendo los terrados y vigas de madera en muchas partes del edificio por vigueta y bovedilla, innovación tecnológica de la revolución industrial, que se trajeron a México entre finales del siglo XIX y principios del XX, y se da toda una nueva corriente arquitectónica, que permea en toda la arquitectura del periodo porfiriano de México (figuras 13 y 14).

Estas vigas metálicas se vuelven una constante en los espacios de exposición, tanto en techos como en sustitución de muros, lo que da una amplitud



Figura 15. Excelente y detallado óleo de Cleofás Almanza, que refleja la vida del Museo Nacional antes de 1887, en que los grandes monolitos que se encontraban en el patio, como la Coatlicue y la Piedra de Tizoc, son ingresados a la galería que concentra todos los existentes y otros, como la Piedra del Sol. El original se localiza en la Dirección del Museo Nacional de Antropología en Chapultepec.

mayor a las áreas de exhibición; no obstante, las colecciones crecieron con el tiempo, haciendo necesario retirar a otros espacios, primeramente, la colección de historia natural y posteriormente la de historia patria, quedando a partir de 1944 el acervo arqueológico y etnográfico.¹⁹

Muros, pisos, accesos tapiados o rotos, reparaciones de techumbres y basura “académica” nos han permitido reconstruir, no todos, pero sí algunos de los momentos de intervención arquitectónica a través del registro y exploración arqueológicos. El patio merece también mención, ya que a pesar de no ser modificado drásticamente (hasta ahora), sí lo han

¹⁹ Todo tipo de motivos de ferretería arquitectónica, cuyo origen puede rastrearse en Inglaterra al menos desde 1734, comenzaron a aplicarse masivamente a mediados del siglo XIX en todo tipo de construcciones (dado el abaratamiento de su coste). Los edificios de hierro más impresionantes del siglo se construyeron por ingenieros franceses para la Exposición Universal de París de 1889: la Galería des Machines (Victor Contamin, arquitectos Ferdinand Dutert y Stephen Sauvestre) y la Tour Eiffel (Alexandre Gustave Eiffel). La emulación de los logros técnicos europeos y estadounidenses llevó a una verdadera “fiebre del hierro”, en Latinoamérica especialmente en las ciudades de mayor crecimiento, como las de la fiebre del caucho (Iquitos, Manaos). En México se construyeron “palacios de hierro” en la capital (1888-1891) y en Orizaba (de Eiffel, 1891-1894).

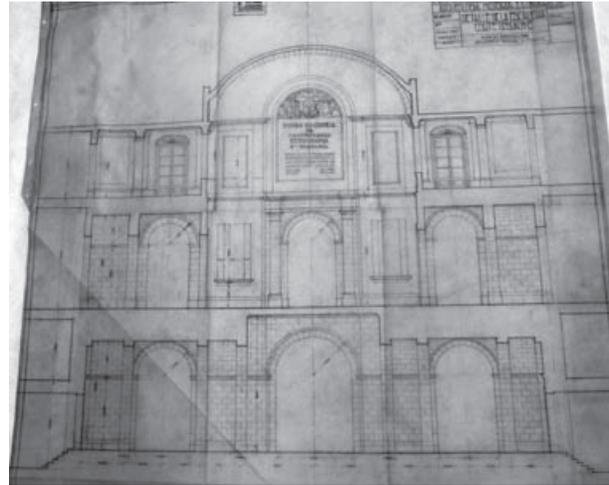


Figura 16. Proyecto para el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, del Departamento de Bienes Nacionales, Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Es un juego de planos del ingeniero Alberto J. Pani y el arquitecto Manuel M. Ituarte, a escala 1:100, sin mayores datos ni detalles, pero que presentan plantas y cortes del edificio y básicamente del patio, el cual sería techado en toda su superficie (plano 8) para revestir el espacio, colocar una escalera donde fue la capilla de Casa de Moneda, y el nuevo formulismo de difusión correspondería a un medallón visible en el tercer nivel del patio elevado. Reprografía de Elsa Hernández Pons.

utilizado y subutilizado para exhibir las colecciones, desde 1865 en que se extiende la colección arqueológica al patio, hasta 1887 en que se concentra en un nuevo espacio cedido al museo (figura 15).

El trabajo de archivo en el AHMNA nos permitió conocer y hasta apoyar en su clasificación y descripción, con una colección muy interesante de algunas propuestas que no se realizaron, y que hubieran cambiado drásticamente la construcción, como el trascendente proyecto del ingeniero Alberto J. Pani de 1932,²⁰ que pretendía techar el patio para ampliar los espacios de exhibición (figuras 16-18), colocando además un entramado de block de vidrio, similar a lo que podemos observar hoy en la Tesorería de Palacio Nacional (figura 19) hecha en 1926. No se tiene en el AHMNA ningún texto que soporte el juego de planos localizados, pero aún así consideramos importante darlo a conocer por la relevancia que tiene para el estudio de este inmueble.

²⁰ Alberto J. Pani, Archivo Histórico MNA, vol. 147, fs. 3 a 37, c. 1932.



Figura 17. Detalle del proyecto para nuevo diseño del Museo Nacional de Arqueología, Etnografía e Historia, con un boceto en la parte superior, destacando un sentido nacionalista al presentar a grupos indígenas y basamentos piramidales, en Moneda 13. AHMNA, plano 18. Fotografía de Elsa Hernández Pons.

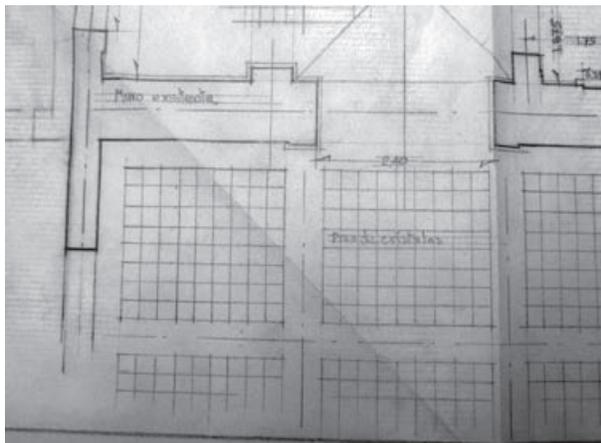


Figura 18. AHMNA, detalle del plano 22, que presenta el diseño de mosaicos traslucidos de block de vidrio, muy usados en una época de construcción en México, similar a lo que fue una realidad, el techo de la Tesorería de Palacio Nacional y otros ejemplos contemporáneos. Fotografía de Elsa Hernández Pons.

Las preocupaciones de necesidad de espacio siempre estuvieron presentes, y a la fecha sigue siendo un problema no resuelto a pesar de variados planteamientos, obras ejecutadas y ampliaciones del inmueble, buscando mayor capacidad de espacio sin poner en riesgo la construcción virreinal.

En 1902 se pensó integrar un elevador, pero el Museo Nacional, a través de varios documentos (AHMNA) logró disuadir ese proyecto²¹ por considerar que el inmueble histórico merecía respeto, a

²¹ AHMNA, vol. 293.



Figura 19. Techo de la Tesorería de Palacio Nacional actual, que combina franjas de piso de barro rojo y áreas de bloques de vidrio, supuestamente resistentes, con un pasillo perimetral en todo el espacio, y que permiten, una iluminación amplia al espacio o cuarto inferior. Hoy en día se evita que el público camine sobre este sistema. Fotografía de Elsa Hernández Pons, 2014.

pesar del inconveniente que significaba no incluir tecnologías modernas; desafortunadamente dicho razonamiento no fue considerado por el INAH y en 2008 se colocó un montacargas-elevador, acarreando así la inevitable alteración del subsuelo, ya que al instalarse —y pese a toda la “tecnología de punta” prometida— se rompió un piso estucado, correspondiente a la plataforma de las Casas Nuevas de Moctezuma, aparte de no facilitar el acceso a discapacitados (figuras 20 y 21)

Volviendo al plano de 1896, en algunas de sus modificaciones observamos ya la mayoría de áreas y las grandes intervenciones para ampliar los espacios. Muchas ocurrieron en la planta baja, lo que significó reforzar la estructura con vigas metálicas en los techos y utilizar delgadas columnas metálicas a las que ya nos hemos referido, como en la Sala Introdutoria y el Salón de Carruajes de Historia, área muy visitada por encontrarse la carroza —traída desde Europa— para la emperatriz, y que hoy en día forma parte de los acervos del Museo Nacional de Historia (figura 22).

Algunas han pasado a la historia, como las columnas metálicas del Salón de Carruajes, pero se recuperó arqueológicamente el arranque de las



Figura 20. Proceso de intervención del espacio de Monolitos para introducir un elevador en 2008; a los 3 m se localizó un piso de estuco azteca, correspondiente al Palacio de Moctezuma. Se realizó en un pequeño tragaluz anterior reducido, lo que obligó a destruir la cimentación virreinal del muro de carga. Fotografía de Elsa Hernández Pons.

mismas, proporcionando una prueba total de su uso y existencia (figura 23) y corroborando así el uso y ubicación de ese espacio; la arqueología histórica fue primordial en este lugar. Las columnas del salón introductorio, colocadas hacia 1920 fueron cubiertas en 1965 y en 2010 volvieron a resurgir; son dos bellas columnas de metal con diseños florales que además de soportar los muros retirados, tienen una elegancia y detalles ornamentales que fácilmente podemos fechar como siglo XIX (figura 24).

Otras zonas del edificio en planta baja han tenido muchas historias de uso, como el llamado Salón de las Columnas (plano de 1896) que dieron una



Figura 21. Imagen que muestra la obra ya concluida y los cuatro escalones o peldaños, sin pasamanos para el acceso de discapacitados. Irónicamente, el argumento para colocar dicho elevador sería para dar servicio a imposibilitados y movimiento de colecciones; no tiene rampa, sino cuatro escalones. Fotografía de Elsa Hernández Pons.



Figura 22. Salón de Carruajes de la Sala de historia del Museo Nacional; imagen retomada de Luis Castillo Ledón, *op. cit.*; durante las excavaciones encontramos el arranque de las seis columnas lisas con remaches, que se pueden visualizar en esta imagen.

fisonomía diferente a la antigua Casa de Moneda (tema por investigar a fondo en archivos).

En los últimos años se han hecho intervenciones mayores al inmueble, quitándole sus aplanados, lo que ha permitido revisar y clasificar los diferentes materiales constructivos, así como muchos de los muros retirados desde su ocupación como Museo Nacional, a partir de 1865.²² Las paredes muestran el proceso histórico del edificio y son una forma im-

²² Ricardo Francovich y Daniele Manacorda, *op. cit.*: [...] Por una parte, el encuentro con las experiencias arqueológicas ha afinado el conjunto de los datos registrables y, por el otro, también la conciencia de que existen algunas diferencias entre la formación de la estratificación de los edificios y la propiamente arqueológica [...].



Figura 23. Columna recortada en su base, para introducir un nuevo piso dentro de Moneda 13. Elsa Hernández Pons y Braulio Pérez Mora, "Columnas metálicas en la arquitectura de Moneda 13", en prensa. Fotografía de Elsa Hernández Pons.

portante para poder fechar las intervenciones. No siempre se tiene una visión respetuosa y amplia de un inmueble histórico, considerando que puede ser sujeto de caprichos y banalidades de diseño, lo que afecta y debilita su estructura, ya que al presentar colecciones se deben considerar los factores reales de peso de los materiales a exhibir.

De las más de 200 piezas recobradas de excavación entre 2003 y 2011, hay dos objetos que cobran especial importancia. Su valor histórico y arqueológico son incuestionables, ya que reflejan toda una época de presentación museográfica del recinto: se trata de cédulas de piezas fragmentadas de azulejo horneado (figura 25), decoradas a una tinta sobre fondo blanco, localizadas en excavación de contextos de planta baja y cuyo diseño y tipo de letra pertenece a un mismo periodo de uso.²³

Este trabajo no puede abarcar toda la historia del inmueble; en realidad hemos acuñado la frase "un espacio, muchas historias", que se usará al trabajar la Sala de Sitio, ya que son demasiadas cosas que puede contar este edificio de más de 300 años

²³ Elsa Hernández Pons, Catálogo de piezas completas de Moneda 13, cédulas de exhibición del Museo Nacional, en azulejo pintado a mano con letras negras sobre fondo blanco (descripción en anexos 4 y 5).

de uso. Podemos sintetizar nuestras actividades al interior del MNC como un trabajo más de arqueología urbana dentro de la labor cotidiana del INAH, pero con resultados afortunados. A pesar de contar con un exiguo presupuesto se pudo realizar todo lo programado, debido al entusiasmo y excelencia del equipo de trabajo; jóvenes arqueólogos y pasantes mexicanos interesados en la Arqueología Histórica, y a quienes externo mi agradecimiento por su interés, capacidad profesional y disposición al trabajo en equipo, lo que nos permitió realizar faenas casi imposibles, como la excavación y registro del elevador, del piso de Monolitos y de la cimentación del portón principal; registrar meticulosamente los diversos empedrados y especialmente una amplia extensión de éste, entre los dos grandes arcos del siglo XVIII.

De toda esa recuperación y registro se pudo dejar expuesta sólo una pequeña parte, pero las zonas del predio no excavadas serán el espacio reservado para futuros investigadores del México antiguo, que nos permitan entender la secuencia de las intervenciones arquitectónicas. Subrayamos que se trata de un edificio que sintetiza toda la historia del INAH, por lo que se le ha llamado "padre de todos sus museos", ya que aquí se originaron y crecieron las abundantes colecciones arqueológicas y etnográficas bajo su resguardo. Estos espacios derivaron en otros museos con temáticas y colecciones específicas, y tienen todavía muchas historias que contar. Lo recopilado a la fecha es sólo una parte de ese vasto e interesante legado histórico perteneciente al pueblo de México. Personajes ya históricos, investigadores nacionales y extranjeros, dibujantes y apasionados de la arqueología mexicana cursaron y dieron relevancia a este emblemático y valioso edificio de Moneda 13, el cual albergó también durante muchos años a la Escuela Nacional de Antropología.

Cierro este ensayo con una imagen que representa el espíritu de identidad con que se origina el



Figura 24. Columna metálica del salón introductorio del MNA y acercamiento de la misma, durante el proceso de liberación por los arquitectos del MNC, muchos años ocultas por decisiones administrativas. Fotografías de Elsa Hernández Pons.

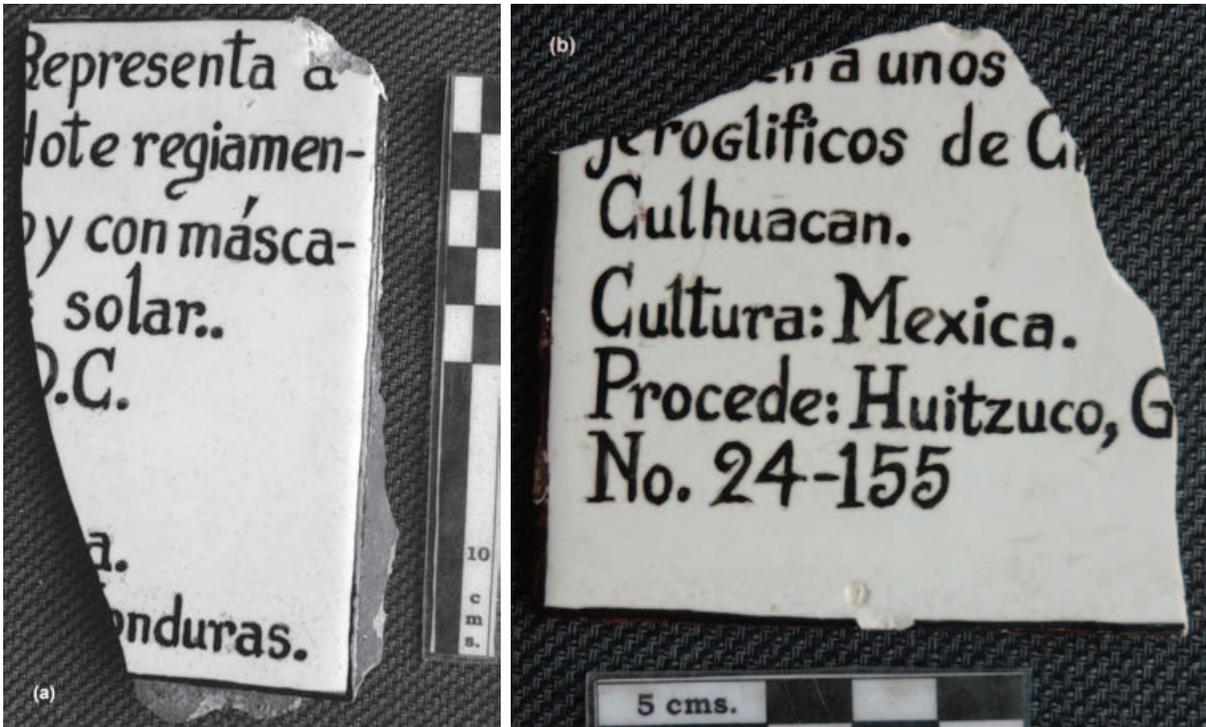


Figura 25. De acuerdo con los datos de campo, una (a) se localizó en el viejo Salón de Monolitos que en algún momento albergó piezas de la cultura maya; la otra (b) en un espacio en donde estuvo el Salón de Carruajes y, posteriormente, una parte de la Sección de Arqueología de América. Hasta la fecha son piezas únicas dentro de la arqueología mexicana.



Figura 26. Imagen difícil de fechar y de permitir que se repita en 2016: grupo de mexicanos de extracción humilde, sin zapatos las mujeres, frente a la vitrina del llamado Penacho de Moctezuma II dentro de la Sala de Arqueología Azteca del MNA en Moneda 13. Nótese que la mujer cargando al bebé es quien explica la pieza, mientras los demás permanecen muy atentos de sus palabras. Foto 0539-071, Archivo Fotográfico Constantino Reyes Valerio, CNMH.

Museo Nacional y que deberían mantener los museos mexicanos, resaltando la identificación propia de la que debemos sentirnos orgullosos, y a la vez custodios de su futuro (figura 26), y un cuadro cronológico que proponemos para el espacio de la Sala de Sitio que nos muestre —dentro de una secuencia cronológica— las diversas modificaciones que tuvo el predio en casi 500 años de uso y reuso (figura 27).

Apéndices

*Anexo 1. Informe sobre el Museo Nacional*²⁴

(Papel membretado con el sello oficial de la Secretaría de Comunicaciones.)

Al hacer la visita a dicho edificio, me encontré con que las reparaciones de carácter urgente que hay que llevar a cabo son de dos especies y creo deben efectuarse en el orden que las enumero:

²⁴ AHMNA, vol. 29, fs. 76-77.



Figura 27. Gráfica que sintetiza las modificaciones o alteraciones que ha tenido el predio a lo largo de su historia. Elaborada por Colette Almanza C., Israel Pérez Quesada, Elsa Hernández Pons, Proyecto de Arqueología, MNC.

1^a.- Reposición de 720 metros cuadrados de techos de azotea para las salas que se encuentran en el 1er piso, por encontrarse en pésimas condiciones.

Las galerías que se hallan en ese estado son gran parte de las de “Historia” y casi todos los salones en donde se exhiben los objetos menores y varios de las “Civilizaciones Primitivas”.

Debo advertir que ya se había comenzado a techar de nuevo parte de estas salas, lo cual prueba que desde hace tiempo se temía la caída de los techos, y si se suspendió dicha obra, ignoro porqué sería, pero creo de todo punto indispensable continuarla cuanto antes, aprovechando precisamente el poco tiempo que falta para que llueva, pues si se espera a que esto suceda, la reparación resultaría más difícil y costosa y hasta podría correrse el riesgo de llevarla a cabo cuando ya se hubiera derrumbado algún techo.

Me permito manifestar a Ud. Que la pérdida que sufriría la Patria si se desplomara alguno de esos te-

chos que amenazan ruina, sería irreparable, pues no hay que olvidar que en esas salas se conservan actualmente verdaderas joyas históricas de un valor inestimable y cada una de ellas forma ahora parte integrante de colecciones que quedarían trunca quizá para siempre.

Mi opinión, por tanto, es que se continúe la obra empezada de quitar el enladrillado, casco, tabla, viguería y cielo raso, rehaciendo los techos con vigueta y bóveda de ladrillo para lograr mayor duración y poniendo una capa de menor espesor de cascajo para hacer más ligera la construcción, después de lo cual se volvería a colocar el enladrillado, aplanado y pintado con un fondo liso e interiormente las bóvedas.

Las salas destinadas a "Historia" propongo que lleven en el techo, una vez construido en la forma que he descrito antes, tragaluces distanciados convenientemente para que los cuadros murales que en ellas se exponen, reciban la luz zenital que es la que les conviene para verse mejor; en cambio, las salas de las "Civilizaciones Primitivas", se harían con el techo continuo, pues lo que se exhibe en ellas se encuentra en anaqueles en vitrinas a las que conviene les dé la luz lateralmente que es como la tienen en la actualidad.

Para efectuar esta obra y en el caso como creo, de que no fuera posible ir desocupando las salas a paso y medida que se fueran necesitando para techarlas, habría que emprender el trabajo con mucho cuidado y con relativa lentitud, evitando con templetes de madera, la caída del material durante el curso de la construcción.

A reserva de presentar a Ud. El presupuesto en detalle de esta obra, si es que se aprueba, indicaré como costo probable y aproximado de ella la suma de \$ 9000.00.

2ª.- Reparación de un arco del pórtico que ve al Oriente y de la base y dado de una columna del que ve al Poniente.

Para hacer una y otra cosa se requiere una gran cantidad de madera tanto para sostener toda la construcción mientras se trabaja cuanto para poder reponer y colocar convenientemente las piedras que sean necesarias.

Me permito manifestar a Ud. que todo este trabajo es bien delicado, particularmente si se tiene en cuenta que el edificio de que se trata es de estilo Colonial y no debe por ningún motivo cambiarse el carácter típico que tiene y que recuerda una época en nuestra historia.

Esta opinión mía debo de darla con mucha mayor razón por ser yo precisamente el Arquitecto Conservador ad.honorem de dicho edificio al par que del Palacio Nacional y estar obligado por consiguiente a hacer que se respete su arquitectura que es hermosa y tradicional.

Por los motivos que anteceden y temiendo que como es muy posible, las vigas de los pórticos tengan que cambiarse en su mayoría por encontrarse en malas condiciones, cuando menos sus cabezas, propongo se sustituyan las que sean necesarias por unas nuevas de oyamel para que resulten del mismo material exactamente, entintándolas de igual modo para que presenten el mismo aspecto del cedro que ahora tienen; naturalmente que a las de los corredores habría que hacerles las ménsulas en que terminan las actualmente colocadas y que salen debajo de la cornisa a manera de modillones para sostener el cuerpo de ella propiamente dicho. Las cornisas interiores de ambos pórticos podrían cambiarse de la misma manera si fuera preciso, pues son de oyamel también, no así las gualdras o puentes ni las zapatas que son de cedro y por tanto, habría que conservarlas reparándolas un poco solamente o volviéndolas a hacer si fuera posible, del mismo material.

La forma para proceder a esta obra de reparación sería la siguiente:

Recibir con carreras, arrastres y pies derechos,

los techos inferior y superior de cada p^ortico, interiormente.

Recibir los tres arcos en cada uno de los p^orticos del patio central con sus cimbras, carreras, pies derechos y puntales.

Colocar puntales y carreras en el cornizuelo de cada uno de los p^orticos exteriormente.

Colocar puentes marinos debajo de este cornizuelo para sostener la columna superpuesta del p^ortico.

Una vez hecho esto que vendr^ía siendo la preparaci^on de la obra simplemente, se proceder^ía a quitar las piedras que fuera preciso, sustituy^éndolas por las nuevamente hechas para el objeto.

Sin embargo, para hacer esta reparaci^on de una manera correcta, creo ser^ía conveniente darse cuenta antes de la causa que hubo para que se presentaran esos deterioros en la construcci^on, toda vez que pueden haber dependido *éstos* de mala calidad del material, insuficiencia de la cimentaci^on, movimiento debido a exceso de cargas en los edificios contiguos o mala construcci^on, causas que no pueden precisarse en el momento, cuando menos en esta caso concreto, con s^olo ver a primera vista los desperfectos sufridos qui^én sabe desde cuando. Adem^ás, convendr^ía saber si los deterioros habidos continúan o no, pues seg^un el caso, se proyectar^ía la reparaci^on.

Por consecuencia, para estudiar esto juiciosamente y poder proceder despu^es de una manera segura a la obra de reparaci^on, propongo que antes se haga lo siguiente:

Pasar una nivelaci^on en cada p^ortico del patio central para saber si hay hundimientos, donde son *éstos* y si siguen o no; de ah^í deducir la causa.

Cubrir con yeso una superficie del paramento de los p^orticos, ampliando la zona en que se encuentran las cuarteaduras, para ver si al cabo de algunos d^ías hay nuevas y en este caso ver claramente la direcci^on que presentan, por lo que se inferir^ía tambi^en la causa.

Una vez conocida la causa, se propondr^á el o los procedimientos para hacer una reparaci^on conveniente y duradera.

México, Marzo 13 de 1918.

El 1er. Arq. De la Sec. De Cons.

Luis Caraza

Anexo 2. Descripci^on de la fachada, 1734, AGNM²⁵

/[f. 132] MEMORIA Y RAZON DE LAS PIEDRAS LABRADAS QUE HAN ENTRADO EN EL ADORNO DE LA PORTADA DE LOS TRES CUERPOS DE ARQUITECTURA, EN LA ORDEN COMPOSITA [COMPUESTA] EN ESTA REAL CASA DE MONEDA DE MEXICO.

PRIMER CUERPO. Adornado de cuatro pedestales que mantienen y reciben cuatro columnas en la latitud de once varas y media y de alto los tres cuerpos veintitr^es y media, que es la dupla de dicha orden. Zoclos de chiluca que forman los cuatro pedestales de piedra, de a vara de largo: 14.

Basas de chiluca para los cuatro pedestales que reciben las columnas, con dieciséis esquinas y ocho resaltos: 18.

Síguese el neto del pedestal, que son cuatro de chiluca, que en el estilo va [...] de los cuatro, entron: 42.

Collarines de chiluca que guarnecen los cuatro pedestales, con dieciséis esquinas y ocho resaltos: 12.

Cornija [cornisa] de chiluca que corona los cuatro pedestales, con dieciséis esquinas y ocho resaltos: 16. Basas áticas redondas de chiluca, de piedra de careta [carreta] para recibir las cuatro columnas: 4.

Tras pilares de dichas basas áticas de chiluca: 4.

Columnas de Chiluca que asientan sobre dichas basas, de cinco varas de alto, astriadas [estriadas], con

²⁵ AGNM, Ramo Casa de Moneda, vol. 177, exp. 3, 1734, fs. 94-108v, 132-143v y 146-150.

sus bandas de relieve [relieve] y letras de medio relieve que dicen: *Asolus orbis*, y un plo [*plus*] *ultra*: 4.

Tras pilares de Chiluca de piedras de medida que acompañan a las columnas y hacen contra pilastras: 74.

Pies derechos moldados de chiluca de piedra de carreta, que hacen marco o chamba [sic] a la puerta: 12.

Pies derechos moldados de chiluca de piedra de medida que hacen marco o chamba a la puerta: 12.

Pies derechos de canes de chiluca de piedra de carreta, tallados: 2.

/[f. 132v] Piedras de cerramiento de piedras de carreta de chiluca, moldadas y machiembradas: 11.

Piedras lisas de chiluca que van sobre el cerramiento: 7.

Piedras de que se compone el escudo de chiluca sobre el cerramiento, con las armas y timbres de su majestad, con leones, castillos y todo lo que en él se ve: 28.

Capiteles de chiluca de piedra de carreta, tallados con sus hojas y lo perteneciente al orden compuesto [compuesto]: 4.

Tras pilares de chiluca de piedra de carreta de los capiteles, con sus hojas y adorno del orden compuesto: 8.

Piedras de alquitrabe [arquitrabe] de chiluca de piedra de carreta, con el adorno de cuentas y óvalos: 16.

Piedras de alquitrabe de medida de chiluca que hacen todo el alquitrabe, dieciséis esquinas y ocho resaltos: 2.

Piedras de friso de chiluca de piedra de carreta que forman esquinas y resaltos, tallado de medio relieve: 14.

Piedras de friso de segunda hilada de chiluca de medida, tallado de medio relieve: 20.

Piedras de cornisa de chiluca de carreta, que hacen dieciséis esquinas y ocho resaltos, con la talla de hojas, óvalos y cuentas perteneciente al adorno del orden compuesto: 18.

Piedras de Chiluca de carreta para las dos chumaceras emplomadas para los [...] de la puerta en la parte de arriba: 2.

Piedras de cantería de carreta para el capialzado de la puerta en lo interior del zaguán, pega con el cerramiento: 17.

Son las piedras de carreta de chiluca del primer cuerpo con las 4 basas y los capiteles con sus tras pilares y las columnas: 127.

/[f. 133] Son las piedras de medida de chiluca que tiene el primer cuerpo: 217.

Son las piedras de cantería de carreta del primer cuerpo: 17.

SEGUNDO CUERPO. GUARDANDO EL MISMO ORDEN COMPUESTO. Zoclos de chiluca de piedra de carreta que forman cuatro pedestales: 6.

Basas de chiluca de piedra de carreta para formar los cuatro pedestales, con dieciséis esquinas y ocho resaltos: 8.

Síguese el neto de los pedestales que en el estilo va [...] de los cuatro se compone de piedras de carreta: 10.

Piedras de cornisa de chiluca de carreta que coronan los cuatro pedestales: 6.

Piedras de basas de chiluca áticas de carreta para encima de los pedestales y recibimiento de las pilastras, con dieciséis esquinas y ocho resaltos: 6.

Piedras que forman las cuatro pilastras de piedras de carreta, las dos estriadas y las otras dos talladas de medio relieve: 28.

Tras pilares de chiluca de medida que guarnecen las pilastras: 8.

Pies derechos moldados de chiluca de carreta que forman marco o chamba a la ventana: 20.

Piedras de cerramiento moldados de chiluca de piedra de carreta con sus recuadros, machihembradas: 9.

Piedras de chiluca de carreta, de que se compone los cuatro capiteles de las pilastras, con sus tras pilares tallados con sus hojas y adorno perteneciente al orden compuesto: 6.

/[f. 133v] Piedras de arquitrabe de chiluca de carreta que forman los cuatro macizos, con sus hojas, óvalos y cuentas perteneciente al orden compuesto: 4.

Piedras de Chiluca de arquitrabe de medida y de todas se forman dieciséis esquinas y ocho resaltos con óvalos y cuentas: 20.

Piedras de arquitrabe corridas de chiluca de medida, con óvalos y cuentas: 6.

Piedras de friso de chiluca de medida que hacen dieciséis esquinas y otro resaltos, talladas de medio relieve: 10.

Piedras de friso talladas, corridas de chiluca: 8.

Piedras de cornisa de chiluca de carreta de que se componen dieciséis esquinas y ocho resaltos con hojas, óvalos y cuentas perteneciente al orden compuesto: 10.

Piedras de cornisa de chiluca de carreta, corridas con hojas y óvalos y cuentas: 7.

Piedras de cantería de carreta para el capialzado de la ventana en lo interior de adentro de la sala que pega con el cerramiento: 11.

Son las piedras de chiluca de carreta de que se compone el segundo cuerpo: 120.

Son las piedras de chiluca de medida de que se compone el segundo cuerpo: 36. Total: 156.

Son las piedras de cantería del segundo cuerpo, de carreta: 11.

TERCER CUERPO DE LA PORTADA QUE CORONA, GUARDANDO EL MISMO ORDEN COMPUESTO. Zoclos de piedra de chiluca de medida que forman cuatro pedestales: 8. Zoclos corridos de chiluca de piedra de medida: 7.

/[f. 134] Basas de chiluca áticas de piedra de medida que forman doce esquinas y seis resaltos: 8. Basas corridas de chiluca de piedra de medida: 2.

Síguese el neto de los pedestales que en el estilo bata [sic] de los cuatro se componen de dieciocho piedras de chiluca de medida: 18.

Piedras de chiluca de cornisa que coronan los cuatro pedestales, dos para las dos pilastras del lado

del ovalo y dos para que descansen en ellos los roleos de los albotantes [arbotantes] que guarnecen el ovalo y dichas cornisas forman doce esquinas y seis resaltos: 8.

Piedras de cornisa corridas de chiluca: 4.

Piedras que forman la banda de vuelta debajo del ovalo a onde [donde] van las letras que dicen: *Philippus V Hispa R*: 8.

Piedras de cornisa de chiluca de vuelta de la fachada de debajo del ovalo que hacen luneta, a donde se asienta el ovalo: 9.

Basas de chiluca moldadas, que van sobre dos pedestales que reciben las pilastras, con cuatro esquinas: 4.

Piedras de chiluca de medida que forman las dos pilastras de los lados del ovalo, talladas de medio relieve: 10.

Piedras de chiluca moldadas que forman el ovalo todo el círculo: 22.

Piedras de chiluca que pegan con las moldadas del ovalo y adornan las pilastras: 8.

Piedras de chiluca que forman las dos injutas [enjutas] del ovalo encima de lo conbejo [convexo?], talladas: 6.

Piedras que reciben los capiteles de chiluca: 4.

Roleos de chiluca de piedra de carreta, moldadas para el empiezo de los arbotantes: 2.

/[f. 134v] Piedras de Chiluca moldadas para los arbotantes del lado del ovalo: 10.

Piedras de chiluca moldadas para recibir los dos arbotantes: 8.

Piedras de moldura de chiluca del arbotante chico: 6.

Piedras de chiluca que reciben al arbotante chico: 6.

Zoclos de chiluca de que se forman los dos pies de los remates grandes: 4.

Basas áticas de chiluca para dichos remates: 4.

Piedras de chiluca de carreta que forman los dos remates piramidales, con sus estrías y camones y talla moldados: 4.

Capiteles de chiluca de carreta, tallados con sus hojas y lo perteneciente al orden compuesto: 2. Piedras de arquitrabe de chiluca que hacen seis esquinas y dos resaltos, con el adorno de cuentas y óvalos: 6 Piedras corridas de arquitrabe de chiluca con cuentas y óvalos: 2. Piedras de friso de chiluca, talladas, que hacen seis esquinas y dos resaltos: 7. Piedras de cornisa de chiluca de carreta, que forman los dos macizos de las pilastras, con cuatro esquinas, hojas, óvalos y cuentas, perteneciente al orden compuesto: 4. Piedras de cornisa de carreta de chiluca, corridas, adornadas de hojas, óvalos y cuentas: 2. Piedras de cornisa de chiluca de carreta, que forman dos rincones y vuelta para la corona, con el adorno de hojas, óvalos y cuentas: 3. Más una piedra chiluca de carreta tallada, con el adorno que es menester para que haga lo imperial: 1.

/[f. 135] Una piedra de chiluca de medida para la cruz de la corona imperial: 1.

Piedras de carreta de chiluca para las esferas de los lados de la corona imperial encima de la cornisa: 4.

Son las piedras de carreta de chiluca de que se forma el tercer cuerpo: 22.

Son las piedras de medida de chiluca de que se forma el tercer cuerpo: 180. Total: 202.

Son por todas las piedras de carreta de chiluca que entraron en los tres cuerpos de la portada: 269. Son por todas las piedras de medida de chiluca que entraron en los tres cuerpos de la portada: 433. Total: 702.

Son por todas las piedras de carreta de cantería que entraron en los dos capialzados de puerta y balcón de la portada: 28.

Que sumadas todas las de chiluca con las de carreta y medida, montan: 702.

Y juntando todas las piedras de chiluca y cantería suman setecientas y treinta: 730.

Para que se vea las piedras que en cada cuerpo de arquitectura han entrado se pone con distinción

al fin de cada cuerpo su monto de las piedras y sus tamaños, las que son de carreta y las que son de medida y sus calidades, cuáles son chiluca y cuales cantería.

/[f. 136] Bernardino de Orduña, maestro de cantero en la obra de la Real Casa de Moneda de esta corte, digo: que en los tres cuerpos de la portada principal de ella tengo labradas y trabajadas las piedras de que se compone, que son las que constan por menor de la memoria que con la solemnidad necesaria presento en cuatro fojas, y para que se me pague su importe se ha de servir vuestra señoría nombrar los maestros que fuere de su agrado y satisfacción que las reconozcan y hagan su aprecio y tasación, precediendo que para ello hagan los nombrados juramento en debida forma, y mandar que hecho el avalúo, don Manuel Muñoz y Arce, pagador, me pague la cantidad que se me tasare.

A vuestra señoría suplico, habiendo por presentada dicha memoria se sirva mandar hacer como pido, que es justicia y en lo necesario etcétera. Bernardino de Orduña [rúbrica].

México, agosto 6 de 1734 años. Por presentada con la memoria que refiere, y para su reconocimiento y avalúo de las piedras se nombra a Pedro de Arrieta, Miguel Joseph de Rivera, Miguel Custodio Durán y Joseph Eduardo de Herrera, maestros de arquitectura y albañilería, quienes con juramento que hagan por Dios Nuestro Señor y la santa cruz, y con asistencia del ingeniero extraordinario don Luis Díez Navarro, director de la obra de la Real Casa de Moneda, y de don Manuel Muñoz y Arce, pagador de ella, ejecuten el avalúo y fecho se traiga. Proveyólo el señor licenciado don Joseph Fernández Veitia Linaje, del consejo de su majestad, su oidor en esta real audiencia y juez privativo supernumerario de la Real Casa de Moneda, y lo rubricó [señalado con una rúbrica]. Ante mí, Antonio Mijo de Mendoza, Escribano Real [rúbrica].

/[f. 136v] En la ciudad de México, en seis de agosto de mil setecientos treinta y cuatro años, yo el escribano, presentes don Luis Díez Navarro, ingeniero extraordinario de las obras reales y director de la material de la Real Casa de Moneda de esta corte, y don Manuel Muñoz y Arce, pagador de ella, leí e hice saber a Pedro de Arrieta, maestro mayor de arquitectura y de las obras del Real Palacio y Santa Iglesia Catedral de esta ciudad; Miguel Joseph de Rivera; Miguel Custodio Durán y Joseph Eduardo de Herrera, maestros de arquitectura y albañilería, vecinos de esta ciudad, el decreto de la vuelta y nombramiento que contiene, y entendidos de su efecto dijeron: que lo aceptan y juran por Dios Nuestro Señor y la santa cruz harán dicho avalúo a todo su leal saber y entender, sin dolo, fraude, malicia ni encubierta, y para ello, con asistencia de los dichos ingeniero y pagador, con la memoria presentada pasaron al reconocimiento de la obra que contiene y ejecutándolo dijeron: que para hacer formalmente y con arreglamiento a lo justo el avalúo necesitan de ir reconociendo muy por menor, como lo han hecho, de las piezas de que consta para ponerles a éstas el valor y precio que legítima y rigurosamente les corresponda, y que luego que lo concluyan lo exhibirán y presentarán para que en su vista / [f. 137] dicho señor juez privativo determine lo que tuviere por conveniente, y todos lo firmaron. Pedro de Arrieta. Miguel Custodio Durán. Joseph Eduardo de Herrera. Miguel Joseph de Rivera. Luis Díez Navarro. Manuel Muñoz y Arce [rúbricas]. Ante mí, Antonio Mijo de Mendoza, Escribano Real [rúbrica].

/[f. 138] Los maestros de arquitectura Pedro de Arrieta, Miguel Joseph de Rivera, Miguel Custodio Durán y Joseph Eduardo de Herrera, en cumplimiento del auto de seis de agosto de este presente año, proveído por el señor licenciado don Joseph de Veintia Linaje, del consejo de su majestad, su oidor en esta real audiencia, juez superintendente y privativo de la Real Casa de Moneda de esta cor-

te, en que se sirvió mandar pasasemos a reconocer y apreciar la obra de cantería de orden compuesta de que está fabricada la portada principal de dicha Real Casa de Moneda, ejecutándolo con asistencia de don Luis [Díez] Navarro, director de dicha obra y don Manuel Muñoz de Arce, pagador de ella, en cuya virtud y con asistencia de los susodichos pasamos a ejecutar lo referido haciendo ante todas cosas inspección de todo género de piedra de que se compone, así tallada, moldada y lisa, dando principio por sus primeros fundamentos que es el zoclo del pedestal, su embasamiento y cuerpo hasta la cornija [cornisa] que recibe la basa del primer cuerpo de columnas, que reconocido el tamaño de las piedras de que consta y su labor y fábrica se le fue dando a cada una el precio justo y competente, sin alteración, sí con la moderación que se tuvo por más favorable a dicha real casa, para cuyo efecto se hicieron dos memorias o minutas, la una por mí el referido Rivera / [f. 138v] y la otra por el expresado don Pedro de Arrieta, desmembrando los tres cuerpos compuestos de que consta de portada hasta rematar su arquitectura con los follajes y ornamento que le adorna, las que leídas en presencia de todos los aquí nominados, héchonos cargo cada uno por lo que nos toca, expresando sobre este asunto nuestro parecer arreglados a nuestra inteligencia, proporcionando cada cosa según la laboriosa simetría de sus cuerpos y arrogancia de sus despegos, poniéndose el precio competente según el labrado de sus piedras. Y siguiendo desde encima de dicho pedestal y cornisa, reconociendo el embasamiento de las columnas que reciben la cornisa y architrave [arquitrate] del primer cuerpo con todo el acompañado de tras pilares, pies derechos de la puerta, mochetas, derrames y capialzado de la puerta asentado de chumaceras para el movimiento de las puertas de madera. El cerramiento, arquitrave, friso y cornisa con el escudo de armas, todo lo referido fabricado de piedra de chiluca que llaman de carreta, con

el juego de resaltos, cortes y molduras necesarias, según el orden que observa, talla y demás que le guarnece pasamos al segundo cuerpo que sigue la misma orden de arquitectura en figura cuadrada, en cuyo medio está el claro de la ventana principal, cuyo cuerpo consta de zoclo, basa, pedestal, cornisa del dicho pedestal sobre que comienza el juego y acompañado de columnas cuadradas con sus tras pilares, pies derechos de la ventana, sus redames [derrames] de piedra blanda, cerramiento, capiteles /[f. 139] de las columnas, arquitrabe, friso y cornisa con que remata. El tercer cuerpo que remata la portada sube guardando dicha orden compuesta, comenzando con sus zoclos de piedra dura de chiluca de medida en que forma cuatro pedestales, zoclos corridos formando sus esquinas, basas corridas en el neto del pedestal en que están los arquitrabes, digo arbotantes que reciben el ovalo guarnecido de molduras con sus roleos, todo resaltado, guardando la figura y orden de resaltos desde abajo; la corona imperial con su cruz con que finaliza este tercer cuerpo remata y corona la fábrica, acompañando así sus lisos como resaltados que juega toda la portada de medio relieve con los arrojotes competentes según simetría y buena arquitectura, guardando en todo la proporción debida según la elevación de sus cuerpos y frontispicio en que está fabricada, con los levantes necesarios en las partes que conviene. Y examinando la medida de las piedras de que esta maquinosa portada consta hallamos ser de varios tamaños, porque el zoclo del pedestal está hecho de piedra de a vara de carreta; el cuerpo de dicho pedestal de la misma; las basas de las columnas y sus cuerpos, acompañado y resaltado de tras pilares, capiteles, arquitrabe, friso, cornisa, todos los pies derechos, cerramiento de la puerta y el escudo de armas todo de piedra de carreta. El tercer cuerpo se compone de piedras interpoladas que son unas de medida y otras de carreta; los derrames y capialzado de dicha /[f. 139v] puerta de piedra blanda. Todo

lo cual visto con el cuidado y exacción que debe semejante fábrica, reconocido el estar bien ejecutado, así en sus lisos como en la talla, molduras, cortes y resaltos con toda perfección en sus ligas y amarres para su fortaleza y seguridad, por no hacer unión la cantería con las mezclas, pues todo se reduce a cortes para su oposición, trabazones de unas en otras para su manutención que debe ser según la magnitud y gravedad que ostenta como de otra tan magnífica, hallamos según lo referido y precios de cada miembro, considerando el trabajo de los operarios en su ejecución, ser la piedra de chiluca de más dureza y solidez que la que llaman blanda y componerse toda de chiluca, ser su justo valor y precio de su manufactura la cantidad de tres mil trescientos treinta y tres pesos. Y así lo juramos por Dios Nuestro Señor y la santa cruz en debida forma, cuyo aprecio tenemos hecho a todo nuestro leal saber y entender sin dolo, fraude ni encubierta alguna y para que conste lo firmamos en México, en veinte de septiembre de mil setecientos treinta y cuatro años. Pedro de Arrieta. Miguel Joseph de Rivera. Joseph Eduardo de Herrera. Miguel Custodio Durán [rúbricas].

México y septiembre 20 de 1734. Vista esta tasación y aprecio de la obra de la portada de la puerta principal de la Real Casa de Moneda /[f. 140] fecha por los maestros de arquitectura y albañilería Pedro de Arrieta, Joseph Miguel de Rivera, Miguel Custodio Durán y Joseph Eduardo de Herrera, quienes la avalúan en tres mil trescientos treinta y tres pesos, requiérasele a Bernardino de Orduña que de lo así apreciado haga alguna baja en servicio de su majestad, como lo ha ejecutado en las demás maniobras de su oficio que ha trabajado en dicha real casa, confiando de su celo al real servicio hará la baja correspondiente y que sea a proporción y no perjudicial a su trabajo personal ni a lo que ha erogado en la paga de los operarios que le han tenido en dicha obra, y con lo que dijere tráigase. Proveyó-

lo el señor licenciado don Joseph Fernández Veitia Linaje, del consejo de su majestad, su oidor en esta real audiencia y juez privativo superintendente de la Real Casa de Moneda de esta corte y lo rubricó [señalado con una rúbrica]. Ante mí, Antonio Mijo de Mendoza, Escribano Real [rúbrica].

En la ciudad de México, en veintidós de septiembre de mil setecientos treinta y cuatro años, yo el escribano leí e hice el requerimiento que contiene el decreto que precede a Bernardino de Orduña en su persona /[f. 140v] que conozco y entendido de su efecto. Dijo que sin embargo de que el aprecio hecho por los maestros de arquitectura nombrados le es al que responde muy perjudicial respecto a que lo que en reales vale ocho se le aprecia por cuatro, de tal suerte que por el trabajo personal que ha expendido en esta obra no utiliza ni le queda interés alguno, habiendo empleado en ella muchos oficiales y estar ocupado muchos días y por esto pagadoles sus jornales diarios, en que tiene gastado el que responde la cantidad que se le aprecia, como quiera que su ánimo no haya sido ni sea otro que el de servir a su majestad y desempeñar su obligación con el limitado interés que ha logrado para su manutención y no para otra cosa, rebaja de los tres mil trescientos treinta y tres pesos de la tasación los treinta y tres del pico y sirve con ellos a su majestad, y esto respondió y lo firmó. Bernardino de Orduña [rúbrica]. Antonio Mijo de Mendoza, escribano Real [rúbrica].

*Anexo 3. Salón de Actos*²⁶

México, 31 de mayo de 1910

S. Gerente de la Cía. Mexicana de luz y fuerza Motriz.
Presente

Muy señor mío: me permito suplicar a usted que se sirva dar sus ordenes a fin de que se haga un contrato

²⁶ AHMNA, vol. 36, doc. 1142, 14 de febrero de 1921, fs. 95-102.

con esta Dirección para el abastecimiento de corriente del alumbrado de 330 lámparas de 16 bujías y una de arco de 30 amperes, las cuales se instalarán en el Salón de Conferencias de este Establecimiento.

Ruego a usted a semejanza de otros contratos que ha celebrado esa Compañía con el Gobierno, no se cobre el minimum para dicho instalación sino únicamente el consumo que se haga de corriente, pues podrá suceder que durante varios meses no se usen dichas lámparas.

De Usted afectísimo, atento y seguro servidor.

Genaro García

(AHMNA, vol. 272, f. 107.)

México, 15 de julio de 1910.

Señores Stephan y Torres

Presente

Muy señores míos: de acuerdo con los dos presupuestos de ustedes fecha 5 del actual y con la conferencia que tuvimos ayer, les hago el siguiente pedido, bajo la inteligencia de que los muebles a que se refieren deben estar instalados debidamente en la Sala de Conferencias de este Museo, para el cinco del próximo septiembre, a más tardar, pues después de esta fecha no los tomaré: 2 tribunas N°. 306, según ilustración que he recibido a \$ 69.50 cada una...\$ 139.00 1 mesa fina N° 725 id. id... \$ 149.50 otro como la anterior pero de 1m 52cm. De largo.... \$ 161.60

16 sillones N° 1087 m de a \$ 10.50 c/u \$ 168.00

2 sillones N° 917 m, con asiento de cuero id a \$ 19.00 cada uno \$ 38.00

369 butacas N° 322, esmaltados de color café oscuro en 36 secciones de a 10 asientos, id. Id., a \$ 7.00 cada una \$ 2, 520.00

\$ 3,176.00

Quedan ustedes obligados a instalar, sin costo alguno y a mi entera satisfacción, las butacas en las gradas que tienen ya medidos a usted.

Igualmente se entregarán 460 placas niqueladas dichas butacas con numeración corrida, para dichas butacas, y otras 100 que existen en este Museo. Además 360 alambres sostenedores para sombreros. Por dichas placas y alambres, pagaré a ustedes en junto, una vez que están fijados en sus lugares correspondientes, la cantidad de ciento cincuenta pesos.

Soy de ustedes afectísimo atento y seguro servidor.

Genaro García (rúbrica)

(AHMNA, vol. 272, f. 108.)

MN-Salón de Actos

Discusión sobre los usos diversos que se ha dado al Salón de Actos de Museo Nacional y la intención de adaptarse como teatro para el Escuela Regional de Música, por instrucción de la Universidad Nacional.

Castilla Ledón responde que no es conveniente dicha modificación y se queja del ruido y personal extraño al Museo que ingresa al Salón de Actos.

[...] el Conservatorio Nacional de Música dispone desde la época del zapatismo de dicho lugar, del cual tienen llave de acceso, pero casi a cualquier hora lo ocupan en ensayos que perturban los deberes y especialmente los de la biblioteca, que llega a quedar desierta. Tal uso inmoderado de ese local, ha llegado a constituir una verdadera invasión: entran y salen personas, cuya vigilancia es difícil para el portero y el intendente; el salón se destruye muchísimo pues hay que reparar constantemente butacas sobre las que suelen retozar los alumnos del Conservatorio [...] ha llegado a suceder que el Museo no lo puede usar para sus actos y las y clases y conferencias se hacen de los pasillo, casi a los cuatro vientos.

[...] si la H. Rectoría insiste [...] propongo que la puerta de entrada que tienen el salón sobre el patio del Museo, fuera clausurada y que se le abriera otra hacia el patio de la Secretaría de Guerra. Esto no tendría mas inconveniente que dicha Secretaría tal

vez hiciera una protesta como la que yo me permito hacer hasta hoy, o que quisiera adjudicarse el salón, cosa que ya ha pretendido.

SUFRAGIO EFECTIVO, NO REELECCIÓN. México, D.F. a 14 de febrero de 1921.

Anexo 4. Cédula de pieza arqueológica 1

Catálogo 11.

Materia prima: arcilla.

Local: A14, cala 18B, profundidad: 1 m.

Familia: vidriada

Grupo: mayólica

Tipo: negro/blanco

Forma: loseta

Función: arquitectónica (en este caso tiene función museográfica, cédula)

Pasta: crema (casi blanco), compacta, bien cocida

Técnica de manufactura: moldeado

Acabado de superficie: una de sus caras vidriada con barniz, la otra alisada

Técnica decorativa: pintado a mano bajo vidriado, negro/blanco

Diseño: epigráfico; letras: "Representa a [...] dote regiamen- [...] y con máscas [...] solar [...] D C [...] a [...] onduas.

Cronología tentativa: siglo xx

Asociación bibliográfica: ———

No. de tiestos: 1 pieza semi-completa al 50%

Observaciones: En la cara alisada la leyenda: "LAMOSA [...] en México". Largo: 11 cm

Es una loseta que se utilizaba como cédula para piezas del Museo

Anexo 5. Cédula 2

Catálogo: 91

Materia prima: arcilla

Local: A-31, cala: [...], profundidad: [...]

Familia: vidriada

Grupo: mayólica
Tipo: negro/ blanco
Forma: loseta
Función: arquitectónica (en este caso tiene función museográfica, cédula)
Pasta: crema (casi blanco), compacta, bien cocida
Técnica de manufactura: moldeado
Acabado de superficie: una de sus caras vidriada con barniz, la otra alisada
Técnica decorativa: pintado a mano bajo vidriado, negro/blanco

Diseño: epigráfico; letras “[...] a unos [...] jeroglíficos de C [...] Culhuacan. Cultura: mexica. Procede: Huitzucó, G [...] No. 24-155”

Cronología tentativa: siglo XIX

Asociación bibliográfica:

No. de tientos: 1 pieza

Observaciones: altura 6.8; ancho 7.4. En la cara alisada suponemos también tiene la leyenda: “LAMOSA [...] en México”.

Es una loseta que se utilizaba como cédula para piezas del Museo.



El conflicto anticlerical en la región zoque chiapaneca y la defensa de los bienes muebles e inmuebles (1914-1935)

El conflicto entre el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles y el clero católico mexicano, que dio lugar a la llamada Guerra Cristera (1926-1939), hunde sus raíces en las medidas anticlericales sancionadas en la Constitución de 1917 que mantenía el espíritu del liberalismo decimonónico expresado en la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma juaristas. Este trabajo pretende poner de manifiesto cómo los gobiernos revolucionarios y posrevolucionarios dieron origen a leyes e instituciones responsables del estudio, conservación y protección del patrimonio cultural del país, así como la forma en que dichas instituciones actuaron paralelamente al conflicto bélico, llevando a cabo una serie de actividades que incluyeron recomendaciones para involucrar a la sociedad civil en la conservación del patrimonio religioso mueble e inmueble. En ese contexto histórico sobresale el relevante papel de la Inspección General de Monumentos, el nombramiento de inspectores y subinspectores honorarios, así como la situación particular que se vivió en algunas zonas de la región zoque chiapaneca durante el periodo más álgido del conflicto entre la Iglesia católica y el Estado mexicano en general, y entre el clero católico y los gobiernos del estado de Chiapas en particular.

Palabras clave: Guerra Cristera, conflicto anticlerical, Chiapas, región zoque, bienes muebles, bienes inmuebles.

The conflict between the government of president Plutarco Elías Calles and the Mexican Catholic clergy, which gave rise to the Cristero War (1926-1939), has its roots in anti-clerical measures promoted by the 1917 Constitution that preserved the spirit of nineteenth-century liberalism in the 1857 Constitution and the Reform Laws under Benito Juárez. The intent of this work is to show how revolutionary and post-revolutionary governments made laws and institutions responsible for the study, preservation, and protection of the country's cultural heritage, and the actions undertaken by these institutions parallel to bellicose conflicts that included recommendations involving civil society in the preservation of religious patrimony, both buildings and their contents. In this historical context what stands out is the major role played by the office of the General Inspector of Monuments, the appointment of inspectors and honorary under-inspectors, as well as the particular situation that prevailed in some zones of the Zoque region in Chiapas at the peak of the conflict between the Catholic Church and the Mexican State in general and the Catholic clergy and state governments, particularly in Chiapas.

Keywords: Cristero War, anticlerical conflict, Chiapas, Zoque region, movable property, land and buildings.

El año de 2014 se cumplieron 75 años de la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), organismo federal cuya tarea ha sido la protección, investigación y conservación de los monumentos históricos, muebles e inmuebles del país; sin embargo, desde el siglo XIX se dieron los primeros pasos para procurar la protección de los monumentos, tanto arqueológicos como históricos, religiosos y civiles considerados como relevantes para la historia de México. A través de un estudio de caso (una micro-historia), doy a conocer una experiencia

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

ocurrida en el sureste de nuestro país, en donde la población local, en un contexto de guerra civil, escondió, protegió y conservó un importante legado de sus bienes culturales que se preservaban en los templos católicos: imágenes, óleos y esculturas. La sociedad civil, a través de las juntas vecinales, también participó en el levantamiento del inventario de esos bienes muebles, contenidos dentro de los templos que administraron durante el periodo en que estuvieron cerrados.

El presente trabajo se inscribe en el marco del conflicto anticlerical acaecido durante los gobiernos revolucionario y posrevolucionario de principios del siglo xx y cuyos antecedentes se encuentran en las Leyes de Reforma promulgadas por el presidente Benito Juárez durante la segunda mitad del siglo xix, en especial la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos, que fue promulgada en Veracruz el 12 de julio de 1859, y publicada en el *Periódico Oficial* del estado de Chiapas el 4 de agosto del mismo año, por el gobernador Ángel Albino Corzo.

En el siglo xx las políticas anticlericales se prolongaron durante los mandatos de los presidentes Victoriano Huerta, Venustiano Carranza y Plutarco Elías Calles, con sus respectivas repercusiones en las entidades federativas.

Esta es una historia desconocida dentro de la historiografía relacionada con la conservación de los monumentos históricos; y aunque es de carácter regional, nos muestra rasgos de lo que podía ocurrir con la aplicación de las leyes nacionales. Un detalle interesante de esta experiencia es que la población local aún conserva en sus hogares muchas de las imágenes o esculturas religiosas que protegieron durante esos años.

El objetivo central de mi trabajo es poner de manifiesto cómo los gobiernos revolucionarios y posrevolucionarios dieron origen a instituciones responsables del estudio, conservación y protección del patrimonio cultural del país y la forma en

que dichas instituciones actuaron, paralelamente al conflicto religioso, llevando a cabo una serie de actividades a nivel nacional que incluyó un conjunto de recomendaciones para involucrar a la sociedad civil en la conservación del patrimonio religioso mueble e inmueble. Me refiero a la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, al nombramiento de inspectores y subinspectores honorarios y a las juntas vecinales expresamente formadas para administrar los templos católicos y realizar los inventarios de sus bienes.

El trabajo se fundamenta en fuentes primarias localizadas en los archivos Estatal e Histórico del estado de Chiapas, y en el Archivo Institucional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, con algunos testimonios orales que me fueron proporcionados por vecinos de avanzada edad que habitan en la región de estudio, así como en fuentes secundarias publicadas por algunos autores que han abordado el tema, entre ellos el trabajo de Julio Ríos Figueroa,¹ que es fundamental para entender el origen y desarrollo del conflicto, y que por ello utilizo como columna vertebral de este trabajo, sobre todo en cuanto a etapas y periodos cronológicos se refiere; el trabajo de Miguel Lisbona Guillén² proporciona los antecedentes del conflicto en el marco de la política estatal, mientras el de José Bravo Ugarte³ presenta la versión de la confrontación desde la perspectiva del clero católico mexicano.

Muchas dudas motivaron este trabajo, como ¿cuál fue el origen de esta historia de apropiación de los monumentos?, ¿qué razones políticas la pro-

¹ Julio Ríos Figueroa, *Siglo xx: muerte y resurrección de la Iglesia católica en Chiapas. Dos estudios históricos*, México, UNAM, 2002.

² Miguel Lisbona Guillén, "Los inicios de la política anticlerical en Chiapas durante el periodo de la Revolución (1910-1920)", en *Historia Mexicana*, vol. LVII, núm. 2, México, El Colegio de México, 2007, pp. 491-530.

³ José Bravo Ugarte, "La iglesia, los católicos y la revolución en las reformas sociales y políticas", en *Temas históricos diversos*, México, Jus (México heroico, 59), 1966, pp. 247-257.

vocaron?, ¿qué consecuencias tuvo en la defensa del patrimonio religioso?, ¿qué recuerdos guarda la población contemporánea acerca de esos hechos?

He dividido la investigación en cuatro apartados: 1) el anticlericalismo constitucional y el conflicto Iglesia-Estado; 2) el Estado mexicano y las leyes de protección y conservación del patrimonio cultural; 3) Chiapas y las políticas anticlericales de los años 1914-1919, y 4) el conflicto anticlerical en Chiapas: 1914-1919, 1920-1932 y 1932-1938.

El trabajo tuvo su origen en el Seminario de Conservación Institucional de Zonas y Monumentos Históricos, de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, coordinado por Pedro Paz Arellano, y cuyos integrantes somos investigadores de esa Coordinación.

El anticlericalismo constitucional y el conflicto Iglesia-Estado

El conflicto entre el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles y el clero católico mexicano hunde sus raíces en el marco de las medidas anticlericales sancionadas en la Constitución de 1917 que mantenía el espíritu del liberalismo decimonónico expresado en la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma juaristas. Buena parte de las agendas políticas de los gobiernos posrevolucionarios estuvieron dirigidas a mermar el poder y la injerencia del clero católico en materia política, social y económica.

La intromisión del clero católico en asuntos de política de Estado en materia de reformas sociales desde finales del siglo XIX, así como la intervención del papa León XIII⁴ que promovía el sindicalismo

⁴ La encíclica *Rerum Novarum*, expedida por este pontífice el 15 de mayo de 1891, trataba de exponer la solución al problema obrero rechazando el socialismo por considerarlo perjudicial a los intereses de los trabajadores y violatorio a la propiedad privada, propone en cambio acciones conjuntas entre la Iglesia, el Estado, los patronos y los obreros, todo con base en principios cristianos de justicia y caridad, pues admite y acepta la existen-

obrero, provocaron tensiones entre la curia mexicana y el Poder Ejecutivo federal. Las Leyes de Reforma de 1859 habían dejado claro que México era un Estado predominantemente laico, como también acotaron al clero, impidiendo que tuviese una personalidad jurídica propia y propiedades. El clero, así afectado en sus intereses y propiedades, logró a principios del siglo XX contar con varias asociaciones que llevaban a cabo actividades que iban más allá de lo meramente religioso, como la Confederación de Círculos Católicos de Obreros; de igual manera, organizaban eventos que tocaban temas más sociales y políticos que religiosos, como los congresos católicos que “tenían por objeto reunir a todos los católicos en una acción común para la protección y defensa de los intereses sociales religiosos”, y los congresos agrícolas, con objetivos similares. Dichos eventos se realizaron en grandes ciudades como Puebla (1903), Morelia (1904), Guadalajara (1906) y Oaxaca (1909), y abordaron problemáticas sensibles a la sociedad, como la condición del indio y del peón, el salario, las jornadas laborales, la pequeña propiedad, etcétera.⁵

El objetivo de toda esta actividad desplegada en todo el territorio, pero concentrada mayormente en el centro del país, fue la sindicalización de los trabajadores católicos (peones, obreros, artesanos y empleados de la clase media). La organización estaba a cargo del Secretariado Social, que fue fundado y dirigido por el jesuita Alfredo Méndez Medina, y se trataba de una dependencia del Episcopado mexicano, formalmente establecida el 12 de diciembre de 1922, y que se conformó con organismos de consulta, asesoría, servicios y propaganda, así como con grupos que se constituyeron en asociaciones, como la de la Juventud Mexicana, Círculos Sindicales, el Femenino de Acción Social, y los Caballeros de Co-

cia de la desigualdad natural de los individuos en la sociedad y la mutua necesidad que tienen los ricos de los pobres.

⁵ José Bravo Ugarte, *op. cit.*, p. 248.

lón, entre otras. Estas agrupaciones reunieron cerca de 50 000 asociados. La reacción del gobierno del presidente Plutarco Elías Calles ante las crecientes actividades del Secretariado fue su clausura y el encarcelamiento de algunos de sus dirigentes; era el año de 1926⁶ y el conflicto entre la Iglesia católica y el Estado mexicano entró en una etapa crítica.

Al periodo presidencial de Plutarco Elías Calles lo caracterizó su política anticlerical, aunque muchas de las medidas que tomó en contra de la Iglesia católica fueron inducidas por las propias actividades de la misma. Lo cierto es que ambos protagonistas llevaron al país al conflicto armado conocido como la Guerra Cristera o Cristiada, episodio fratricida que abarcó los años de 1926 a 1939. Paralelamente, en este mismo escenario político pretendo contextualizar las acciones que, si bien no necesariamente tuvieron como propósito proteger el patrimonio religioso de las acciones bélicas, sí coadyuvaron a su protección y conservación.

La sociedad civil, a través de las juntas vecinales, aportó, por su parte y como se verá adelante, su valiosa colaboración, al levantar inventarios de los bienes muebles contenidos dentro de los templos que administraron durante el periodo en que estuvieron cerrados. Otra forma de participación de la misma sociedad, y que de acuerdo con la información oral que recopiló Ríos Figueroa y a la que yo misma obtuve de ancianos zoques, fue la de esconder ese patrimonio en los momentos más violentos del conflicto.

El Estado mexicano y las leyes de protección y conservación del patrimonio cultural

Antes de analizar mi estudio de caso, es necesario plantear en lo general las leyes de conservación que el Estado mexicano ha impulsado histórica-

mente desde el siglo XIX, para ubicar nuestro caso en el contexto de dichas leyes.

El patrimonio arqueológico fue el primero en ser protegido por el Estado mexicano, pues el 8 de octubre de 1885 el presidente Porfirio Díaz creó, dentro del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el cargo de Inspector y Conservador de Monumentos Arqueológicos de la República, para lo cual nombró inspector general al capitán Leopoldo Batres; así, por vez primera la política de Estado incluía la conservación del patrimonio edificado y que poco después se extendió a los monumentos históricos.⁷ El mismo Díaz promulgó, el 18 de diciembre de 1902, una de las leyes más importantes en materia de patrimonio: la Ley de Clasificación y Régimen de los Bienes Inmuebles Federales, en donde se definió que eran bienes del dominio público o de uso común, los monumentos artísticos o conmemorativos y las ruinas y edificios arqueológicos o históricos, y que dichos bienes eran propios de la Hacienda Federal. Bajo este principio, los bienes fueron nacionalizados, por virtud de las Leyes de Reforma.

La conservación de esos bienes recayó entonces en la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, la que, para el efecto, contó con un órgano auxiliar denominado Consejo Consultivo de Edificios Públicos, dependiente de la Secretaría de Hacienda, y que tenía como objetivo principal revisar, y en su caso aprobar, las obras de intervención que pudieran afectar la integridad de los monumentos.

En cuanto a los templos y sus dependencias que estaban a cargo del clero, sería la Secretaría de Hacienda la encargada de vigilar su buena conservación y, en todo caso, también las obras que se pretendiera realizar en ellos. De esta forma y con esta ley, el Estado adquirió el monopolio so-

⁶ *Ibidem*, p. 253.

⁷ Sonia Lombardo de Ruiz, "La visión actual de patrimonio cultural y urbano de 1521 a 1900", en Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio cultural de México*, cap. IX, México, FCE, p. 172.

bre la conservación y la vigilancia de la propiedad federal.

La Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales fue promulgada el 6 de abril de 1914, en medio de uno de los pasajes más violetos de finales de la Revolución mexicana, durante el régimen del controvertido Victoriano Huerta. Esta Ley resulta fundamental para efectos del presente trabajo, porque en su capítulo I, artículo 4o., se creó la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, dependiente de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, la que a su vez se encargaría de integrar un cuerpo de inspectores y subinspectores en todo el país.⁸ En el artículo 7o. decía, respecto de sus funciones, que tendría a su cargo la vigilancia de los monumentos, su clasificación y desclasificación, las medidas relativas a su conservación y la aprobación de los proyectos sobre cualquier obra de reparación, restauración, decoración, ampliación —tanto de edificios, templos y monumentos clasificados—, y la vigilancia durante la realización de los proyectos aprobados. Se encargaría, además, de realizar un catálogo detallado del patrimonio edificado.

Por ubicarse dentro del periodo de estudio es necesario mencionar la Ley sobre Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos o Artísticos, promulgada por Venustiano Carranza en la ciudad de Querétaro, el mes de enero de 1916. Resulta especialmente importante para este tema de estudio el apartado de los Considerandos, en donde se afirma

Que respecto de los templos propiedad del Estado y cuyo uso, conservación y mejora fue concedido a las

⁸ Aunque la Inspección Nacional quedó formalmente establecida a partir de esta Ley, en el Archivo General de la Nación, en el Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes, se localiza el nombramiento de Inspector más antiguo hasta el momento, el dado en 1908 a Jesús Urueta, Inspector de Monumentos Históricos en el Distrito Federal.

instituciones religiosas por el Artículo 16 de la Ley de diciembre de 1874; el Artículo 39 de la Ley del 18 de diciembre de 1902, se prohíbe terminantemente al clero ejecutar obra alguna material susceptible de afectar la solidez del edificio o sus méritos artísticos.

Y lo que señala en el artículo 1o.:

[...] prohíbe la destrucción parcial o total, la restauración, reparación, modificación, decoración, ampliación de los monumentos, edificios y templos de interés artístico o histórico que existan en la Republica, bien sea de propiedad privada o propiedad pública federal, local o municipal sin la previa autorización de la Dirección General de las Bellas Artes y bajo su estricta vigilancia.

En el IV se considera monumentos, edificios, templos y objetos de interés artístico e histórico, todos aquellos que, “como tales sean inventariados por la Dirección General de las Bellas Artes, con la cooperación del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía”, y delimita el campo de acción de las dos inspecciones generales: la de Arqueología y la de Monumentos Artísticos e Históricos y Bellezas Naturales. Establece además la figura del Inspector Local y, finalmente, en el artículo IX se determina que los encargados de los templos deberán enviar a la Dirección General de las Bellas Artes “una lista de las imágenes, pinturas, paramentos, vasos sagrados, libros impresos, manuscritos, antigüedades y demás objetos históricos o artísticos que existan en los templos”. Más adelante vincularé estos asuntos con la zona de estudio.

Dada la brevedad del trabajo y para no alejarme del tema, me limitaré a mencionar que después de esta ley carrancista, se promulgó la Constitución de 1917, en la que queda consignada la política anticlerical del régimen.

Dentro de los gobiernos posrevolucionarios se promulgaron dos leyes más, ambas de gran importancia: la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales, expedida el 31 de enero de 1930 por el presidente Emilio Portes Gil, y la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural, expedida el 19 de enero de 1934 por el presidente Abelardo Rodríguez.

El conflicto anticlerical en Chiapas (1914-1919)

Dejemos el ámbito nacional para centrarnos en la situación que vivió el estado de Chiapas durante ese agitado periodo de la historia de México, lo que servirá de marco para los acontecimientos relacionados con el conflicto Iglesia-Estado. Para ello me referiré constantemente al trabajo de Julio Ríos Figueroa, que me ha servido como columna vertebral para contextualizar el papel de la Inspección General de Monumentos y la situación particular que se vivió en algunas partes de la región zoque chiapaneca, durante el periodo más álgido del conflicto entre la Iglesia católica y el Estado mexicano en general, y entre el clero católico y el gobierno chiapaneco en particular.

En octubre de 1914 Venustiano Carranza envió al estado de Chiapas al general Jesús Agustín Castro, al mando de la División 21 del ejército constitucionalista; dos meses después, el 14 de diciembre de ese año, ya como gobernador del estado, Castro promulgó una ley que ordenaba la expropiación de los bienes del obispado, y en particular los del obispo Francisco Orozco y Jiménez (muy vinculado al movimiento anticarrancista); de igual forma declaraba que toda propiedad eclesiástica, fuese mueble o inmueble, así como el efectivo que poseyeran tanto el obispo como los sacerdotes del culto católi-

co, pasaran a formar parte del Estado. Junto a esta ley se distribuyó una serie de circulares dirigidas a los presidentes municipales del estado para que, entre otros asuntos, se oficiaran misas únicamente los días domingo, se clausuraran los conventos, se prohibiera el uso de hábitos e indumentaria religiosas dentro y fuera de los recintos eclesiásticos, y se ordenara el retiro de cruces en espacios públicos y privados; de igual manera se dio orden verbal para que todos los sacerdotes abandonaran el estado en un término de 24 horas.⁹

Tan sólo unos meses después las medidas se hicieron menos drásticas y así, a partir del 15 de junio, se facultó a los presidentes municipales para que autorizaran los rezos dentro de los templos. De igual manera se dio facultad a la autoridad municipal para realizar los inventarios de los bienes de los templos y ponerlos a disposición de las personas que tuvieran estrecha relación con la gente que reza. El asunto de los inventarios se verá un poco más adelante, cuando se trate lo relativo a la actuación de la Inspección General de Monumentos.

La presencia de tropas carrancistas estuvo marcada por el despojo que los propios soldados hicieron de los bienes de los templos y de las propiedades de los pobladores. Al respecto tengo información que me proporcionaron algunos de los habitantes de la zona de estudio:

Aquí vinieron los constitucionalistas [...] ellos quemaban las casas, se llevaban a la gente, los mataban, se llevaban todo lo que teníamos de comer, a nosotras [las mujeres], nuestros papás nos escondían en el monte y ahí estábamos por muchos días, sin comer, hasta que esos [...] los constitucionalistas se iban del pueblo [...] y bien me acuerdo, aunque éramos bien niñas, pero mis papás me platicaban cómo aquel don

⁹ Julio Ríos Figueroa, *op. cit.*, p. 45.



Figura 1. Hermelinda Pérez Estrada, Coapilla. Fotografía de Virginia Guzmán Monroy.

Daniel García lo habían ahorcado en la plaza [...] y ahí ahorcaron a muchos [...] robaban las mujeres y mataban a los hombres [...] por eso no hubo seguidores [...]” (Hermelinda Pérez Estrada, zoque de 96 años, Coapilla, mayo de 2003) (figura 1).

Otros informantes comentaron:

Durante la Revolución no pasó nada [...] algunas gentes como Claudio Gómez, Arcadio Valencia, Beato Vázquez [...] se fueron para Tapachula con las fuerzas revolucionarias [...] pues creo que del señor Carranza (Vidal González Gómez, zoque de 85 años, Tapalapa, mayo de 2003) (figura 2).

Aquí hicieron mucho perjuicio [...] se robaban todo [...] las gallinas, los animalitos de la pobre gente [...] se llevaban el maíz y luego quemaban las milpas [...] supe que se llevaron algunas mujeres [...] a los hombres, si



Figura 2. Vidal González Gómez, Tapalapa. Fotografía de Virginia Guzmán Monroy.



Figura 3. Cirilo Meza, Virginia Guzmán Monroy, Luis y Eneidino Hernández, Copainalá. Fotografía de Virginia Guzmán Monroy.

no se iban con ellos los mataban (Cirilo Meza, zoque de 67 años, Copainalá, junio de 2003).

Afuera del templo había dos ceibas en donde los revolucionarios ahorcaron a muchos hombres del pueblo [...] allá por el panteón, por el camino real que venía de Tecpatán llegaron los zapatistas y los villistas, ellos entraron a robar y hacían la leva, la gente huía a los montes y ahí se quedaba [...] (Luis Hernández Aguilar, zoque de 80 años, Copainalá, junio de 2003) (figura 3).

Cuando llegaron los revolucionarios, causaron muchos destrozos, ahí en el centro de la ciudad, frente de la iglesia, había una gran Pochota [...] y se dice que

ahí mero ahorcaron a mucha gente y que por eso se secó el árbol (Prudencio López Sarmiento, de 68 años, Chicoasén, junio de 2003).

Los efectos inmediatos [en la población zoque] de la Revolución Mexicana, se debieron probablemente a las constantes levas, sobre todo las sufridas en Tecpatán y Copainalá, así como a los saqueos y destrucción de los campos de cultivo, que obligaban a los indígenas a huir a los montes en busca de refugio y alimento.¹⁰

En 1914, en Chiapas, se llevó a cabo el reclutamiento y leva para apoyar al ejército constitucionalista.

Aquí me detengo para señalar que en 1918, paralelamente a estos acontecimientos estatales, la Inspección General de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales, dirigida desde la ciudad de México por Jorge Enciso, entró en contacto con los gobernadores y presidentes municipales de los estados a través de oficios, en los cuales Enciso explicó el objetivo de la creación de la Inspección y solicitó candidatos para ocupar el puesto de Inspector Local Honorario para las capitales y Subinspectores Honorarios para las poblaciones principales de cada entidad. Los nombramientos serían acordados y otorgados por el presidente de la República.¹¹ Para esta fecha, una de las principales actividades que realizaban los inspectores y subinspectores honorarios era el levantamiento de inventarios de los bienes muebles e inmuebles de sus localidades.

1920-1932

Este periodo estuvo marcado por acontecimientos nacionales que impactaron en la política del país.

¹⁰ José Manuel Velasco Toro, "Perspectiva Histórica. Los zoques de Chiapas", en *Los Zoques de Chiapas*, México, Conaculta-INI (Presencias, 30), 1990, p. 89.

¹¹ Este documento se conserva en el Archivo Institucional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Serie Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos, caja 5, exp. 15.

El asesinato de Venustiano Carranza, la reelección de Álvaro Obregón y la ruptura de este caudillo con Plutarco Elías Calles, hechos que repercutieron en la inestabilidad política que vivió el estado de Chiapas y, por lo mismo, el ámbito eclesiástico. En cuanto a la relación Iglesia-Estado, Ríos Figueroa afirma que "El anticlericalismo en Chiapas fue impuesto por la dinámica de la política nacional, y por tanto, no fue un proyecto de los gobernadores del estado (con la importante excepción de Carlos A. Vidal)".¹² De manera que las tibias actitudes de estos gobernadores "indulgentes", como les llama Ríos, se debió más a su intención por sintonizar con la política impuesta por el Poder Ejecutivo federal, que por entrar en conflictos con el ya de por sí escaso y prácticamente ausente clero católico.

Esta etapa de relativa calma de las relaciones Estado-Iglesia corresponde al periodo de la presidencia de Obregón, que tomó el cargo en 1920 tras el asesinato de Carranza, y a la misma calma que imperó en Chiapas durante el gobierno de Tiburcio Fernández Ruiz. Fue precisamente durante el mandato de éste que se promulgó la Constitución estatal de 1921, la cual dejó de lado las medidas anticlericales sancionadas en la Constitución federal de 1917. En el ámbito eclesiástico, la silla episcopal que había permanecido vacante desde 1914 fue ocupada en 1920 por Gerardo Anaya y Diez de Bonilla, quien pudo ejercer sus funciones sin problemas y mantuvo una buena relación con el gobierno estatal. En este marco de aparente calma surgió la figura de Victórico Grajales, de extracción carrancista y que encabezó el movimiento contra Fernández Ruiz, hecho que cambió drásticamente el panorama durante su mandato, como se verá más adelante.

Con el ascenso al poder de Plutarco Elías Calles en 1924, en el mismo año en que debían celebrarse las elecciones para la gubernatura de Chiapas, el

¹² Julio Ríos Figueroa, *op. cit.*, p. 50.

nuevo presidente disolvió los poderes locales, y en 1925 impuso como gobernador a Carlos A. Vidal, quien realmente dio inicio a la política anticlerical de acuerdo con la impuesta por el Ejecutivo federal. El conflicto entre la Iglesia y el Estado tomó los cauces de provocación, violencia y confrontación armada: se había iniciado la Guerra Cristera. Dos años después, el 3 de octubre de 1927, Vidal fue asesinado en el estado de Morelos.

De forma muy sintética señalaré los dos hechos que llevaron a las partes del conflicto a declararse la guerra: el primero sucedió el mes de junio de 1926, con la promulgación de la Ley Calles, que reformó al Código Penal y dispuso severas sanciones a los que violaran el artículo 130 de la Constitución de 1917 en materia de educación, votos religiosos, bienes eclesiásticos, culto y disciplina externa. Dispuso, además, que todos los sacerdotes debían registrarse ante la Secretaría de Gobernación. Por su parte el clero mexicano respondió consultando con la Santa Sede sobre la suspensión del culto; el papa Pío XI aprobó la propuesta y el 31 de julio el clero procedió a dicha suspensión, pero además arengó al pueblo, a través de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa (LNDLR) para llevar a cabo un boicot económico en contra del gobierno callista. En respuesta, el gobierno ordenó, en caso de suspenderse el culto, cerrar los templos e inventarió los bienes contenidos dentro de ellos.

En septiembre de 1926 la curia católica presentó al Congreso de la Unión la propuesta de modificación a los artículos 3o., 5o., 27 y 130 constitucionales, pero ese mismo mes, la Cámara de Diputados rechazó la propuesta. El campo estaba preparado para el enfrentamiento armado que duró hasta 1929. El saldo de pérdidas humanas en el caso del clero mexicano fue de 71 sacerdotes y religiosos regulares (algunos de ellos fueron canonizados durante el pontificado de



Figura 4. Tomás Garrido Canabal, Sinafo, núm. de inv.: 16418.

Juan Pablo II),¹³ en tanto que las bajas civiles se calcularon en 90 000.

Para entender los acontecimientos que se vivieron en Chiapas en el marco del conflicto entre el Estado y el clero católico mexicano, añadiré a un nuevo actor que tuvo una influencia decisiva en los años en que Chiapas vivió su propia cristiada; me refiero al político tabasqueño Tomás Garrido Canabal, apodado “el jefe máximo del sureste”, y que gobernó su estado de 1920 a 1934, durante 12 periodos casi consecutivos (figura 4).

El 31 de julio de 1926, a raíz de que la curia mexicana había anunciado la suspensión de culto, el secretario de gobierno de Chiapas turnó una circular en la que pedía a los presidentes municipales

¹³ José Bravo Ugarte, “Clérigos y Religiosos sacrificados durante las persecuciones de 1856-1867, 1914-1918 y 1929-1936”, en *Temas históricos diversos*, México, Jus (México heroico, 59), 1966, pp. 261-264.

que los sacerdotes que abandonaran sus templos debían hacerlo mediante una entrega con riguroso inventario, y que los presidentes municipales a su vez entregarían dichos templos a 10 vecinos de la localidad.¹⁴ Una circular más fue remitida el mismo mes, insistiendo en la orden de inventariar los bienes custodiados en los templos.¹⁵

Fue al ingeniero Raymundo Enríquez, que gobernó Chiapas de 1928 a 1932, a quien “le tocó enfrentar las presiones anticlericales del gobierno nacional, en particular de Plutarco Elías Calles”, en tanto que la silla episcopal chiapaneca la ocupaba Gerardo Anaya, como ya se señaló líneas arriba. Al iniciar el conflicto armado en el Bajío, el obispo tuvo que dejar su cargo para salir exiliado, junto con otros 35 obispos, a San Antonio, Texas, y no volvió a Chiapas sino hasta 1929, al finalizar el conflicto.¹⁶

En este abanico de acontecimientos, la sociedad civil jugó un papel protagónico en cuanto a la protección de los bienes muebles de carácter religioso, me refiero a las juntas vecinales, integradas, como ya se mencionó, por 10 habitantes de cada localidad. Dichas juntas tuvieron a su cargo la realización de los inventarios de los bienes contenidos en el interior de los templos, además de encargarse de la administración, la limpieza y la seguridad de los inmuebles. En este contexto, que se dio a nivel nacional, la Dirección de Bienes Nacionales cumplió con abocarse a instruir tanto a los presidentes municipales como a las juntas vecinales sobre las medidas que debían tomar para asegurar la adecuada conservación del patrimonio cultural religioso. Mediante la Circular 30-3-187, enviada a los gobernadores de los estados, se les pedía que tanto los presidentes municipales como las juntas vecinales conservaran los templos en buen estado, limpios y seguros.

¹⁴ Archivo Histórico del Estado de Chiapas (AHECH), Circular 16, 28 de julio de 1926, t. XVI.

¹⁵ AHECH, Circular 17, 29 de julio de 1926, t. XVI.

¹⁶ Julio Ríos Figueroa, *op. cit.*, pp. 58-59.

En otra circular de esa Dirección, enviada al gobernador de Chiapas el 11 de marzo de 1929, se le informaba que todos los templos eran propiedad federal, y que en ellos no se podían ejecutar obras que atentaran contra su solidez, méritos artísticos e históricos, sin el permiso de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, de la cual dependía esa Dirección. También se pidió que las autoridades del estado evitaran que los encargados y las juntas vecinales llevaran a cabo obras, y que la conservación de los monumentos del pasado requería de la cooperación de todas las autoridades del país.¹⁷

En 1929 y próximas las elecciones presidenciales, dieron inicio las negociaciones entre la curia católica y el gobierno federal para dar fin al conflicto armado. En dichas negociaciones intervinieron el presidente Emilio Portes Gil, Plutarco Elías Calles, el delegado apostólico y arzobispo de Michoacán, Leopoldo Ruiz y Flores, así como el embajador estadounidense Dwight W. Morrow. Se formularon los convenios entre ambas partes, y el 22 de junio se firmaron los “arreglos” mediante los cuales se suspendía, pero no se derogaba, la Ley Calles; se otorgaba amnistía a los rebeldes, se restituían los templos al clero y se reanudaba el culto. El domingo 30 de junio se reabrieron todos los templos, parroquias y catedrales del país con repique de campanas; se había logrado lo que es conocido como *modus vivendi*.¹⁸

Respecto del tema, es abundante la documentación que existe del año de 1929 en el Fondo de Asuntos Religiosos del Archivo Histórico del Estado de Chiapas. En los meses anteriores a las negociaciones entre el gobierno federal y el clero católico para dar fin al conflicto armado, hay documentos que dan cuenta de la actuación de las juntas vecina-

¹⁷ AHECH, Asuntos religiosos, vol. 1, 1929.

¹⁸ José Bravo Ugarte, “Cómo se llegó al *modus vivendi*”, en *Temas históricos diversos*, México, Jus (México heroico, 59), 1966, pp. 265-275.

les y de los presidentes municipales ante el cierre de los templos y la suspensión de cultos. Se localizan inventarios, manejo de fondos y solicitudes a las autoridades para permitir la celebración de festividades religiosas, las cuales siempre fueron positivas, pero con recomendaciones de que fueran celebradas en apego a la Ley de Cultos, es decir, sin manifestaciones exteriores. Algunos ejemplos son el documento que la junta vecinal de Tecpatán envió al Secretario General de Gobierno, informando que las limosnas recaudadas en el templo de Santa Lucía de esa localidad ascendió a 21 pesos, y que se aplicaron en reparaciones que requería dicho inmueble, así como dos solicitudes de la misma junta de Tecpatán para que se les permita celebrar las fiestas patronales.¹⁹

Superado el conflicto armado y ante la apertura y reanudación del culto, inició la recepción de circulares del gobierno federal sobre la forma en que las autoridades estatales debían proceder. La Secretaría de Gobernación envió la circular 27 fechada el 27 de junio de 1929 sobre “La reanudación del culto católico romano”, en donde se ordenó que las juntas vecinales encargadas de la administración de los templos, realizaran las entregas a sacerdotes mexicanos por nacimiento, previo inventario de los bienes muebles e inmuebles. De igual forma se señaló que dicho inventario fuese levantado por el sacerdote y los 10 integrantes de la junta vecinal, los que también deberían ser mexicanos y católicos, y que la autoridad municipal interviniera “únicamente y por una sola vez” en la entrega, además, de que debía verificar cuidadosamente, especificando los objetos faltantes, de acuerdo con el inventario que se realizó al cierre de los templos.²⁰

Respecto de la entrega de templos por parte de las juntas vecinales en mi zona de estudio, localicé el acta de entrega que realizó la junta vecinal del

templo de San Miguel Copainalá al presbítero R. Alberto Burguete G. Contiene anexo el inventario de las imágenes y ornamentos, y está fechada el 25 de septiembre de 1929.²¹

Para el mes de octubre, el secretario general de Gobierno, Álvaro Cancino, a través de la circular 87, solicitó a los presidentes municipales el envío, por duplicado, de los inventarios de los templos. En el mismo expediente se localizan las respuestas a tal circular por parte de las autoridades municipales de la región zoque, como la que envió el presidente municipal de Chicoasén, Heraclio Juárez, el 15 de octubre, informando que en su jurisdicción existía sólo un templo, sin anexos, y que desde el mes de agosto de 1926 estaba a cargo de 10 vecinos. De igual manera, Pedro González, presidente municipal de Tecpatán, informó, el 26 de octubre, que en esa localidad estaban los templos de Santo Domingo y Santa Lucía, así como la ermita de San Marcos; que tales inmuebles estaban siempre bajo la vigilancia de las autoridades y de los encargados, cuyo representante era Filomeno Álvarez. Everardo Juárez, presidente municipal de Pueblo Nuevo Solistahuacan, informó que desde el 27 de agosto de 1926 el templo se encontraba a cargo de Feliciano Fernández y que no tenía anexos.²²

De especial interés es la respuesta del presidente municipal de Chapultenango, quien el 29 de octubre informó que el señor Yucundo Coutiño era el representante del templo de esa localidad, y que desde el mes de septiembre contaba con el nombramiento de subinspector honorario de Monumentos Artísticos e Históricos, otorgado por la Inspección General de México.²³

Cabe señalar que efectivamente los nombramientos de inspectores y subinspectores honorarios datan en su mayoría de ese año. En el caso

¹⁹ AHECH, Asuntos religiosos, vol. 1, 1929.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² AHECH, Asuntos religiosos, vol. 2.

²³ *Idem.*

particular de Yucundo Coutiño, su expediente se localiza en el Archivo Institucional del INAH, junto con el de otros nombramientos para las localidades de la región zoque. Aquí es necesario abrir un paréntesis para tratar lo relativo a la forma como se llevaban a cabo tales nombramientos. Para tal efecto, me remito al archivo señalado, y específicamente a la serie “Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos”, que resguarda la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

La serie mencionada consta de varias cajas en las que se conservan los expedientes de los inspectores y subinspectores honorarios que fueron nombrados en todo el país por la Inspección General; están organizados en orden alfabético, aunque no siempre se encuentran completos. Desde su creación en 1913, la Inspección General dividió el territorio nacional en cuatro grandes regiones, que a su vez fueron subdivididas en 2 135 inspecciones y subinspecciones.²⁴

Como ya fue señalado, desde 1918 el entonces inspector general Jorge Enciso envió un oficio a los gobernadores de los estados, explicando el objetivo y las funciones de la Inspección General y solicitando candidatos para ocupar los puestos de inspectores honorarios para las capitales y subinspectores honorarios para las localidades. Un documento similar fue enviado nuevamente en junio de 1929, hecho que podría estar relacionado con los acontecimientos de que hemos venido tratando, y de ahí que en esta ocasión contemos con una respuesta positiva por parte de las autoridades municipales, con el nombramiento de un buen número de subinspectores (figura 5).

²⁴ Thalía Montes Recinas, *La continuidad de un grupo y sus ideas como antecedentes del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1913-1939*, México, INAH, *Diario de campo*, Suplemento núm. 30, septiembre de 2004, pp. 32-36.

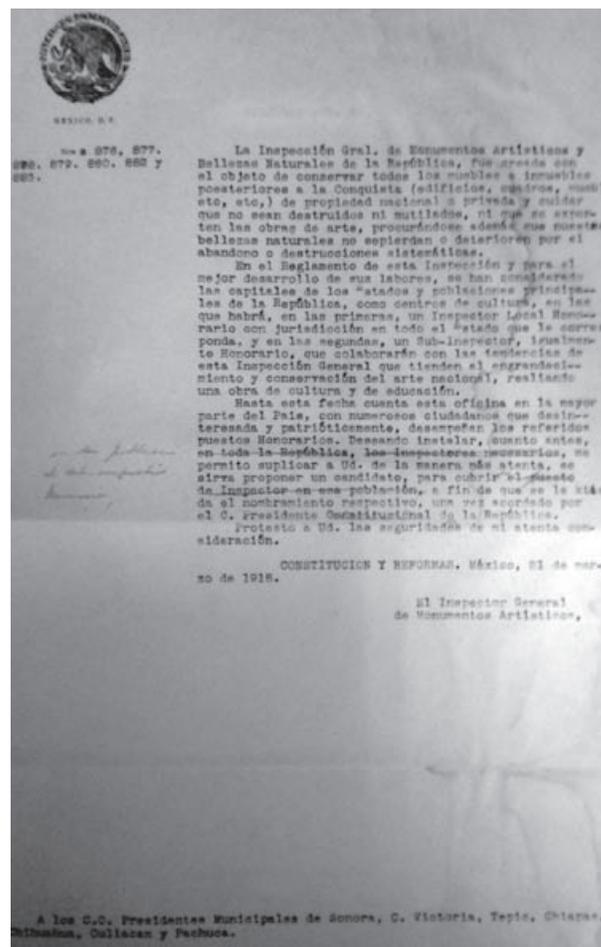


Figura 5. Borrador del oficio enviado por Jorge Enciso, inspector general de Monumentos a los gobernadores de los estados sobre el nombramiento de inspectores. Archivo Institucional del INAH.

Para conocer el procedimiento y trámites que eran seguidos en el nombramiento de un inspector o subinspector, me remito a los documentos contenidos en los expedientes, aunque no todos cuentan con la documentación completa, de manera que he tomado como ejemplo uno de ellos, con mayor contenido de documentos. Las carpetas tienen impreso al frente el escudo de los Estados Unidos Mexicanos, seguido del nombre de la Secretaría de Educación Pública, mecanoscrito de la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos y el término de año (en donde de manera mecanoscrita se indica el año de apertura del expediente). En la parte inferior izquierda aparece el nombre del

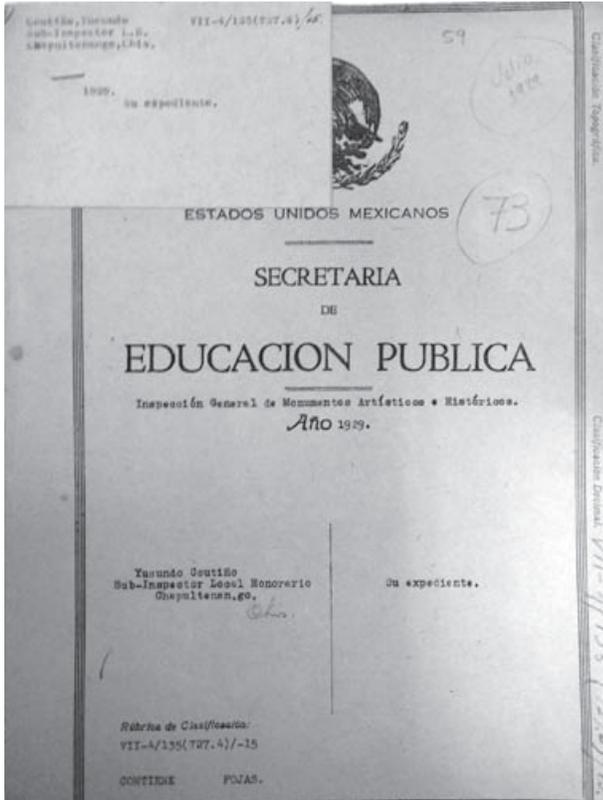


Figura 6. Carátula del expediente del subinspector honorario de Chapultenango, Yucundo Coutiño, 1929. Archivo Institucional del INAH.

subinspector local honorario, así como el nombre de la localidad, seguido de la abreviatura del estado. Por debajo de esta información hay un número clasificatorio (figura 6).

Dentro de la carpeta se conservan los siguientes documentos: 1) la propuesta que el presidente municipal hace al inspector general del candidato a ocupar el cargo; 2) el inspector general se dirige al jefe del Departamento de Bellas Artes y le solicita se expida el nombramiento; 3) el jefe del Departamento de Bellas Artes lo turna al subsecretario de Educación Pública; 4) por acuerdo con el presidente de la República y a nombre de éste, el oficial mayor de la Secretaría de la Presidencia expide el nombramiento; 5) el nombramiento se envía al presidente municipal de la localidad mediante un oficio en que se le solicita recabar la firma del subinspector nombrado y se devuelva a la inspec-

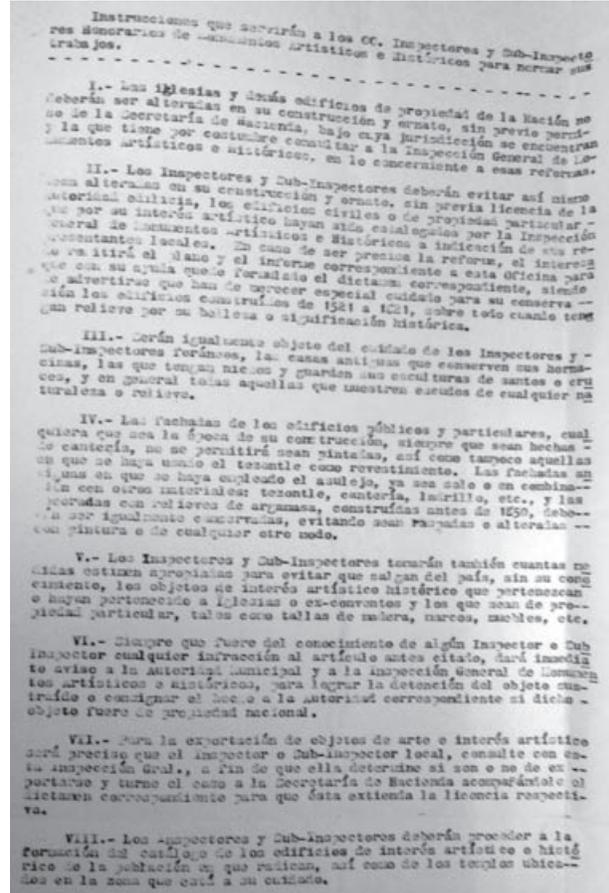


Figura 7. "Instrucciones que servirán a los CC. Inspectores y Sub-Inspectores Honorarios de Monumentos Artísticos e Históricos para normar sus trabajos", Archivo Institucional del INAH.

ción general, junto con dos fotografías y los datos personales del interesado, incluido su domicilio, con el propósito de extenderle la credencial que lo acredite; 6) el subinspector nominado envía a la inspección general la información solicitada y el acuse de haber recibido su nombramiento; 7) a la credencial se anexan dos documentos: uno que consiste en una protesta de guardar y hacer guardar la Constitución de 1917 y desempeñar leal y patrióticamente el cargo otorgado; y un segundo que contiene las "Instrucciones que servirán a los CC. Inspectores y Sub-Inspectores Honorarios de Monumentos Artísticos e Históricos para normar sus trabajos" (figura 7), y 8) el subinspector nominado envía a la inspección general acuse de haber



Figura 8. Templo de San Agustín en Pantepec. Fotografía de Virginia Guzmán Monroy.

recibido los documentos y anexa la protesta debidamente firmada.²⁵

Queda como línea de trabajo a futuro, investigar la labor y los resultados de los más de 1 000 subinspectores nombrados en todo el país.

Regresando al panorama estatal y continuando con las acciones que siguieron al término del conflicto armado, el 29 de junio de 1929 la Procuraduría General de la República envió al gobernador de Chiapas un documento en el cual “solicita urgentemente la lista completa de los templos existentes en el Estado, con especificación del Municipio, Congregación o culto, lista de templos abandonados que no estén en poder de Juntas Vecinales, y lista de templos destinados a servicios públicos, principalmente escuelas”. Anexo a este documento se encuentra la respuesta del gobierno estatal, con el envío de los listados referentes a los distritos de Mezcalapa, Tuxtla, Comitán, Chiapa, Chilón, La Libertad, Palenque, San Cristóbal, Pichucalco, Tonalá, Mariscal, Simojovel y Soconusco.²⁶

De mi zona particular de estudio, la información remitida a la Procuraduría General de la República fue: 1) Copainalá: un templo (el de San Miguel); una capilla (de la Concepción); cuatro ermitas (la

de la Santísima Trinidad, Santa Ana, San Sebastián y San Antonio); 2) Coapilla: un templo (de San Antonio); 3) Chicoasén: un templo (del Señor del Pozo); 4) Pantepec: un templo (de San Agustín) (figura 8); 5) Solistahuacan (actualmente llamado Rayón): un templo (de San Bartolomé), y 6) Tecpatán: dos templos (de Santo Domingo y el de Santa Lucía) y una ermita (de Santiago). Todos pertenecientes a la Iglesia católica.

1932-1938

La llama anticlerical revivió en 1932 tras la expulsión del país del delegado apostólico Leopoldo Ruiz y Flores, aunque en esta segunda etapa del conflicto el clero no apoyó las expresiones de descontento popular. En contraste y al contrario de lo que ocurrió en Chiapas durante la “primera Cristiada”, en donde las medidas y políticas anticlericales se aplicaron de manera tibia, en este segundo periodo el conflicto dio otro giro: Chiapas vivió su propia Cristiada y nuevos actores políticos aparecieron en la escena, como Tomás Garrido Canabal, gobernador de Tabasco, llamado “el jefe máximo del sureste”, considerado también como un “caudillo anticlerical por antonomasia” y que fue conocido por el más famoso de sus mote: “el quemasantos”; en Chiapas, el nuevo gobernador, el coronel Victórico Grajales (periodo 1932-1938), cuyo lema fue: “la humanidad no llegará a su perfeccionamiento mientras no caiga la última piedra de la última iglesia sobre el último cura”²⁷ (figura 9).

Con la campaña “desfanatizadora” del gobernador Grajales y la presión ejercida por Garrido Canabal, el conflicto se radicalizó. El proyecto “modernizador” del nuevo gobernador incluyó la implantación de una educación de corte socialista, campañas para combatir el alcoholismo, sobre todo

²⁵ Archivo Institucional del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

²⁶ AHECH, Asuntos religiosos, vol. 1, 1929.

²⁷ Julio Ríos Figueroa, *op. cit.*, p. 70.



Figura 9. Victorico Grajales, tomado de Julio Ríos Figueroa, *op. cit.*, p. 77.

entre la población indígena, la desfanatización religiosa y la comunicación de todo el estado a través de nuevas carreteras.

En su política anticlerical Grajales actuó de la misma forma que sus antecesores Carlos A. Vidal y Raymundo Enríquez creando leyes que limitaban el número de sacerdotes a sólo cuatro para todo el estado y de cualquier tipo de culto; para 1934 redujo el número a uno; además, ordenó suprimir los nombres de los santos de los topónimos y —mediante la Ley de Prevención Social— obligó a todos los sacerdotes católicos a abandonar el estado.

Sin embargo y a pesar de esas medidas tan drásticas, algunos sacerdotes permanecieron en el territorio e incluso continuaron ejerciendo su ministerio en casas de familias que los protegieron, lo que presupone un nuevo cierre de los templos al culto. Durante el periodo del gobierno de Grajales en Chiapas, como el de Garrido Canabal en Tabasco,

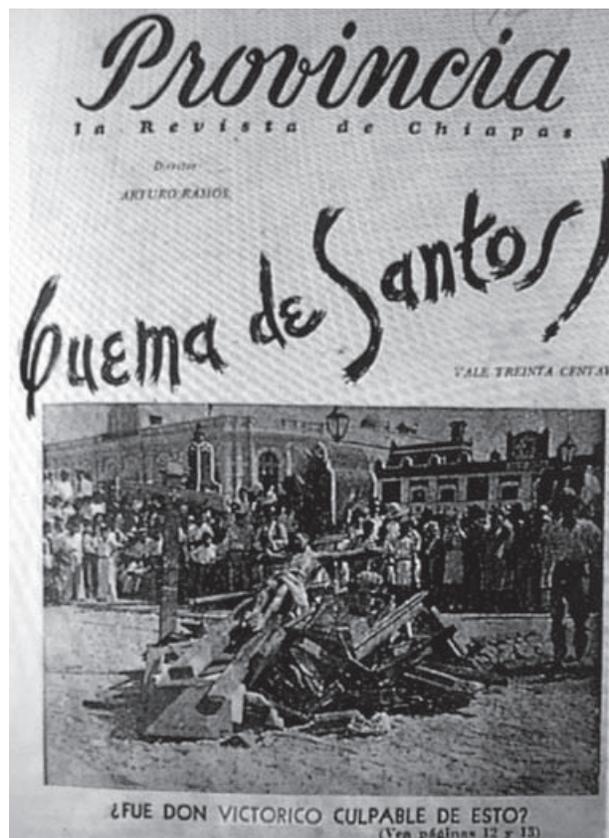


Figura 10. Portada de la revista *Provincia*, tomado de Julio Ríos Figueroa, *op. cit.*, p. 91.

la práctica común de la quema de santos significó una gran pérdida de bienes culturales religiosos. El 20 de noviembre de 1934 Grajales ordenó la quema de imágenes religiosas en las plazas públicas de las principales ciudades del estado; en otras localidades donde se intentó hacer esto, se contó con la oposición del pueblo, que sabiendo de la proximidad de los “quema santos” sacaban las imágenes de los templos y las escondían en cuevas o en las mismas casas de los vecinos (figura 10).

En este contexto, el norte de la región zoque vivió de forma violenta ese conflicto; mi hipótesis, basada en los testimonios de los propios zoques, es que la proximidad con Tabasco, con quien hace frontera, propició las incursiones de grupos garridistas, los que entraban a las poblaciones con el propósito de saquear los templos y quemar mucho



Figura 11. Teresita de Jesús Pérez, Coapilla. Fotografía de Virginia Guzmán Monroy.

del patrimonio mueble. A continuación, presento algunos de esos testimonios.

Venían de Tabasco; los mandaba Garrido Canabal a quemar nuestros santitos, pero nosotros los sacábamos de las iglesias y los escondíamos en nuestras casas o los llevábamos al monte, a cuevas, y luego que se iban los regresábamos. Algunos santitos ya no volvieron a la parroquia; se los quedaron en sus casas o les hicieron sus ermitas. Así los mayordomos sacaron las imágenes y las escondieron en los montes; a San Esteban lo sacaron de la iglesia, lo escondieron y después ya no regresó a la iglesia porque le hicieron su capilla, ahí donde está ahora (Teresita de Jesús Pérez, zoque de 93 años, Coapilla, mayo de 2003) (figura 11).

Garrido Canabal, el cristero, nos mandó gente a quemar nuestros santitos como allá en Tuxtla, pero aquí



Figura 12. Escultura de Santa Bárbara en el templo de Chicoasén. Fotografía de Virginia Guzmán Monroy.

los mayordomos no lo permitieron; ellos sacaron las imágenes y las escondieron en una cueva del cerro del Calvario. Fuera de eso no pasó nada más (Enedino Hernández, zoque de 70 años, Tapalapa, junio de 2003) (figura 3).

Aquí la gente de Chicoasén no permitió que les quemaran sus santitos ni el templo; los vecinos ayudaron a guardar en sus casas las imágenes, como doña Zoila Estrada que se llevó a Santa Barbarita; el problema fue después para que la regresara (Prudencio López Sarmiento, 68 años, Chicoasén, junio de 2003) (figura 12).

No, aquí no los dejamos; mi mamá decía que ni siquiera entraron; que sabían andaban cerca y que venían a quemar los santitos y el templo, pero antes los mayores ya se los habían llevado para el cerro (Macaria Cruz, 65 años, Pantepec, junio de 2003) (figura 13).



Figura 13. Macaría Cruz, Pantepec. Fotografía de Virginia Guzmán Monroy.

Se ordenó que cerraran los templos y que se quemaran los santitos; el presidente municipal René Cortázar, “el quemasantos”, entró con Crescencio Santos, Tereso López, Tiburcio Sánchez, Martín Santos, Vicente Suárez y otros más y ocuparon el templo, pero ya antes ellas, las viejecitas que tenían llave, habían ido en la mañana y sacado a San Miguel y se lo llevaron para la comunidad de Tierra Fría; a la imagen de San Vicente Ferrer la escondieron en Miguel Hidalgo; también sacaron al Cristo; todos los demás santitos fueron quemados. En 1939 llegó el padre Felipe Ramos, de allá de San Cristóbal; él reabrió el templo y no permitió la entrada de los adventistas; después se hizo de muchas propiedades y se fue [...] vendió todo (Luis Hernández Aguilar, zoque de 80 años, Copainalá, junio de 2003) (figura 3).

Como dato curioso debo añadir que mi experiencia respecto de los testimonios presentados fue



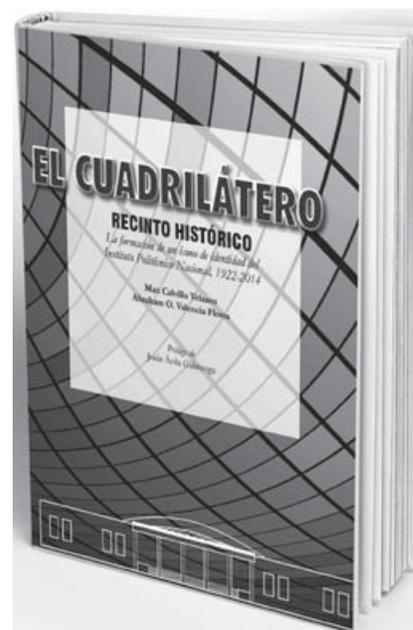
Figura 14. Altar en casa particular. Fotografía de Virginia Guzmán Monroy.

observar que efectivamente los templos de los pequeños poblados del norte de la región zoque contenían pocas imágenes, en contraste con algunas casas-habitación, en donde amablemente me permitieron entrar e incluso me mostraron con orgullo los altares donde conservaban un buen número de imágenes, en su gran mayoría esculturas y algunas pinturas que denotaban ser de factura antigua. Por discreción no pregunté a los habitantes el origen de dichas imágenes. Lo cierto es que de una u otra manera la sociedad civil se encargó de proteger y conservar su patrimonio religioso (figura 14).

Al término del periodo de Victórico Grajales la situación nacional dio un giro político decisivo: el rompimiento entre Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas del Río significó un cambio radical en la política nacional y estatal, para el caso de Chiapas. Grajales no logró imponer a su sucesor, Samuel L. Brindis, en la gubernatura del estado y Cárdenas impuso a Efraín Gutiérrez, con quien se puso fin a la era callista y dio inicio a la cardenista. Gutiérrez protagonizó la reconciliación con el clero católico chiapaneco; en 1938 retornaron el obispo Gerardo Anaya y los sacerdotes, la mayoría de ellos exiliados en Estados Unidos o en Guatemala. A nivel nacional el conflicto llegó a su fin en 1940, cuando el presidente Manuel Ávila Camacho hizo pública su fe católica.

Max Calvillo y Abraham O. Valencia Flores, *El Cuadrilátero: recinto histórico. La formación de un ícono de identidad del Instituto Politécnico Nacional, 1922-2014*, México, IPN, 2016

Leopoldo Rodríguez Morales*



192 |

La temática de este libro nos remonta a una historia poco conocida de la Ciudad de México; interesante no sólo para la historia del Instituto Politécnico Nacional, sino también importante para la historia urbana de esa parte poniente de la ciudad, la cual desde el siglo XIX se destinó para instalaciones educativas, promovidas primero por los gobiernos liberales, y ya en el siglo XX por los gobiernos posrevolucionarios.

Esta investigación historiográfica es de larga duración, pues abarca el periodo 1922-2014 y corresponde con algunos de los periodos más

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

interesantes de la historia nacional; inicia con los gobiernos posrevolucionarios, sigue con la consolidación del Estado-nación, con los gobiernos sexenales y concluye en el 2014; es decir, recorre 92 años. En lo particular es un trabajo de microhistoria, pues trata de un edificio diseñado para actividades técnicas escolares, ubicado en el mítico e inexistente *Casco de Santo Tomas* (nunca hubo tal hacienda, refieren los autores, y tampoco casco) y que afortunadamente no fue demolido; permanece hasta nuestros días como símbolo fundante del Instituto Politécnico Nacional; los otros edificios de la zona fueron demolidos y no se conserva-

ron: el edificio fue bautizado, *Cuadrilátero*.

El libro está estructurado de la forma siguiente: tiene 14 capítulos; los dos primeros están dedicados a la historia de los terrenos de esa parte poniente de la ciudad de México; en el primer capítulo, "San Jacinto, un hospicio terrateniente", está centrado en el Virreinato (siglos XVI al XVIII); la investigación se centra en los terrenos que pertenecieron al Hospicio de San Jacinto (lugar de descanso de la orden de los dominicos, que debían partir al interior de la Nueva España). El segundo capítulo, relacionado ya con el siglo XIX, "La Escuela Nacional de Agricultura", indica que esa área poniente de la ciudad fue

desde entonces destinada por los gobiernos liberales para escuelas especiales. En los años de 1880-1890 se construyó la Escuela Nacional de Agricultura y Veterinaria, misma que permanece hasta nuestros días; sólo sufrió alguna mutilación en su fachada con la ampliación de la Calzada México-Tacuba en la década de 1930; fue la primera escuela *ex profeso*, o de las primeras, con un proyecto arquitectónico propio (esto es un descubrimiento del biólogo Rodrigo Merino); actualmente está en pie en regular estado de conservación y en proceso de restauración. A principios del siglo xx aparecerían otras instituciones: la Escuela Normal para Maestros, que se transformaría más tarde en el Colegio Militar. Los restantes capítulos del libro refieren a los espacios que ocuparían las escuelas técnicas que se instalaron en los terrenos que fueron de la Escuela de Agricultura.

Uno de los aciertos del libro es el que está relacionado con la historia política y social contemporánea. De la época posrevolucionaria se destacan

la figura de José Vasconcelos, fundador de la Secretaría de Educación Pública, de Lázaro Cárdenas y los subsecuentes gobiernos sexenales. Ya en la década de 1960 se analiza el movimiento del 68, las manifestaciones y las huelgas estudiantiles. Las instalaciones del Casco de Santo Tomás fueron tomadas por el ejército, a la represión siguió la demolición de la fachada que daba entrada al conjunto técnico: símbolo del Poli (después sería reconstruido); en ese movimiento los politécnicos tuvieron una participación relevante. El *Cuadrilátero* fue, por supuesto, escenario del movimiento estudiantil de 1971, el llamado *Jueves de Corpus*, cuando los halcones (guardias blancas del gobierno en turno) dispararon contra jóvenes indefensos.

Sobre el edificio *Cuadrilátero*, ahora símbolo de identidad politécnica, los autores nos dan los pormenores de su ya larga historia; señalan que fue proyectado y construido en 1924 por Wilfrido Massieu, ingeniero civil, egresado del Colegio Militar. El partido arquitectónico semeja un claustro de conven-

to, es decir, es un patio cerrado circundado por pasillos techados sostenidos por columnas; alrededor de dicho patio están dispuestas varias habitaciones, las cuales han tenido muchísimos usos. Parte del inmueble fue construido con concreto armado.

En 1936 el presidente Lázaro Cárdenas creó el Instituto Politécnico Nacional, el cual fue organizado por el ingeniero Juan de Dios Bátiz; la capacidad inicial fue de 10 000 alumnos. El *Cuadrilátero* fue remodelado en 1937; le cambiaron el estilo neocolonial, le retiraron algunos de los remates, dejando más rectas sus líneas, se colaron 44 columnas de concreto para sostener las losas sobre los pasillos, ya que en los tiempos del Instituto Técnico Industrial se encontraban a la intemperie; además fue clausurada la entrada principal, por río Consulado, para ser abierta en el lado oeste.

Las fuentes que usaron para esta investigación son muy variadas; fueron consultados muchos archivos, entre ellos el Archivo General de la Nación, el Archivo Histórico del Distrito

Federal, el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública y el Archivo Histórico Central del Instituto Politécnico Nacional, entre otros. Los planos de la Mapoteca Manuel Orozco y Berra ilustran y enriquecen mucho el texto. Las

fotografías son un acierto; muchas son inéditas, de archivo.

Por último, como una reflexión mía es que el edificio llamado *Cuadrilátero*, el cual es un inmueble que marca el nacimiento del Instituto Politécnico Nacional y representa

un símbolo de identidad para toda esa institución, es posible que sea declarado monumento histórico por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); considero que es pertinente como un recuerdo de distinción social.



“Entender un edificio es entender su historia”,
 ingeniero Enrique Santoyo Villa
 (Zacatecas, 1936-Ciudad de México, 2016).
In memoriam

María del Carmen León García*



El pasado 15 de junio murió en la ciudad de México el Ingeniero Enrique Santoyo Villa. A pocos meses de cumplir su octogésimo cumpleaños se apagó la vida de tan ilustre ingeniero que dedicó la mayor parte de su vida al estudio de la mecánica de suelos. Su vasto conocimiento científico y técnico lo aplicó notablemente en la estabilización de edificios, primero en construcciones dañadas por el sismo de 1985 y luego desarrollándolo y especializándolo para las cimentaciones de monumentos históricos. Acuñó el tecnicismo *subexcavación* para denominar esta técnica,

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

la cual se complementa con un proceso de endurecimiento del suelo a través de la inyección de un mortero. La *subexcavación* tiene como objetivo acelerar el descenso de las zonas duras del subsuelo con respecto a las blandas, lo cual se logra extrayendo, de manera controlada, a través de perforaciones horizontales o inclinadas, el suelo en que se apoya la cimentación. Es decir, como nos lo explicaba coloquialmente: ir rascando poco a poco la tierra de donde sobra. Pero ese “ir rascando” requiere de sendos y cuidadosos estudios previos del subsuelo basados en una instrumentación geotécnica. Porque “corregir genera muchos daños”, advertía Santoyo,

pues “no es posible mover un edificio sin dañarlo”.

Para el ingeniero Santoyo, egresado como ingeniero civil de la Facultad de Ingeniería de la UNAM en 1962, el estudio geotécnico era tan importante como el estudio histórico del edificio que intervendría. Esta preocupación por la historia del inmueble la manifestó tanto en sus conferencias como en sus publicaciones:

En un proyecto que tenga por objeto corregir el comportamiento de un monumento arquitectónico o de una construcción antigua, siempre será necesario conocer cómo fue construido y qué problemas se presentaron durante su construcción, así como

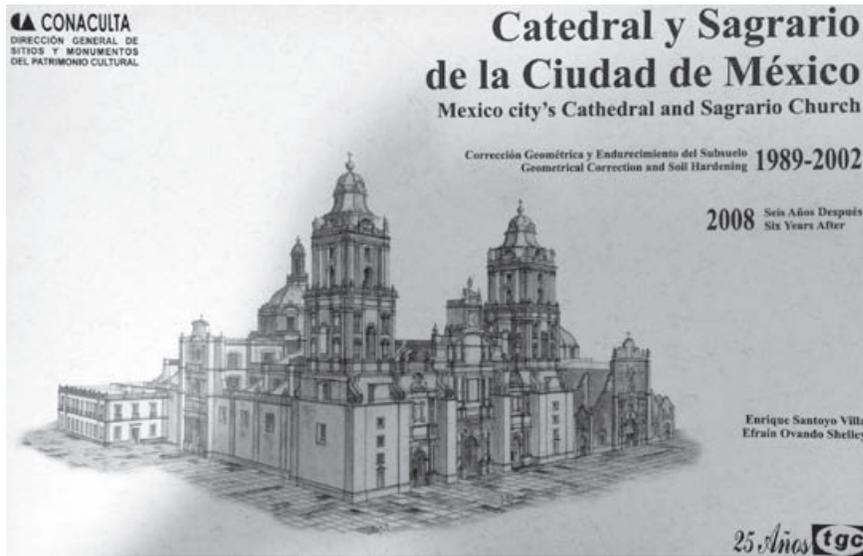


Figura 1.

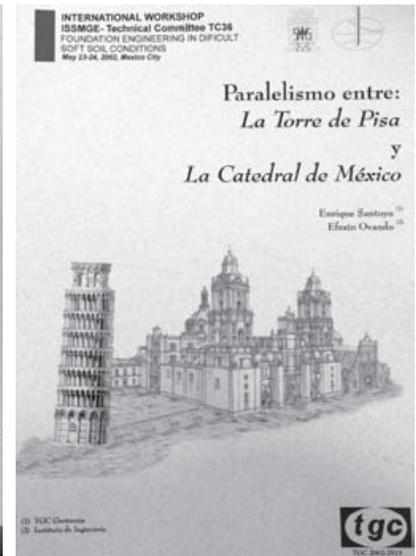


Figura 2.

los hechos e incidentes más significativos durante su vida desde los puntos de vista de su funcionamiento estructural y geotécnico; en especial se deben investigar las reparaciones y modificaciones que tenga.

Así nos explicaba que su metodología tenía dos pilares: el estudio geotécnico del subsuelo y el estudio histórico del edificio. Tanta importancia dio a este último, que completó su maestría en Mecánica de Suelos y otro posgrado en Mecánica de Rocas y más estudios en cimentaciones, con un doctorado en Arquitectura con la tesis "Cimentaciones de templos y conventos de los siglos XVI al XVIII. Casos de comportamiento problemático".

Los trabajos emblemáticos del ingeniero Enrique Santoyo

sin duda son los de la Catedral Metropolitana de México y los de la Torre de Pisa, en Italia (figuras 1 y 2).

Casos de los cuales nos habló ampliamente en septiembre de 2008 en una sesión abierta del Seminario Constructores en esta CNMH.¹ Ocasión en que pudimos disfrutar de la generosidad académica y disposición humana del ingeniero Enrique Santoyo por colaborar con los profesionistas interesados en conservar e investigar el patrimonio construido y compartir sus conocimientos y publicaciones de manera esplendida.

Previamente a sus intervenciones de la Catedral de la Ciudad de México y de la Torre

¹ Véase noticia en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 17, septiembre-diciembre de 2009, pp. 196-201.

de Pisa, aplicó su metodología en la iglesia de San Antonio Abad entre mayo de 1990 y febrero de 1991. Y posteriormente a sus trabajos emblemáticos, siguieron sus estudios en otros inmuebles, como en el ex convento agustino de Meztitlán. Por otro lado, debemos decir que participó en más de 2 500 estudios del subsuelo en México y trabajó en proyectos extranjeros, además de Italia, en Colombia, Ecuador, Perú, Nicaragua, Costa Rica, El Salvador y Panamá. Fue autor de 150 artículos y coautor de siete libros. Dictó conferencias en varios países de Sudamérica, en Estados Unidos, Japón, Rusia, España e Italia. Fue merecedor de varias distinciones nacionales e internacionales, como el Premio José A. Cuevas, en 1993, del Colegio de Ingenieros Civiles de México; el Premio Javier Barros Sierra,

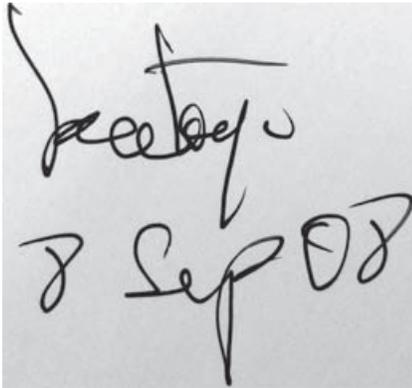


Figura 3. Rúbrica del ingeniero Enrique Santoyo.

en 1999 y 2003, del Colegio de Ingenieros Civiles de México; Medalla Fra Angélico. Conferencia del Episcopado Mexicano; Premio Icomos Federico Sescosse, compartido con el doctor Roberto Meli; Premio Francisco de la Maza, del INAH, junto con nueve arquitectos restauradores y doctor *Honoris causa* por la Universidad Científica de Perú. Además era miembro de número de la Academia Mexicana de Ingeniería y miembro emérito del Colegio de Ingenieros Civiles de México.

Unido a todos sus méritos, a su afable personalidad y a su generosa actitud, queremos re-

cordar la gran preocupación del ingeniero Santoyo por la sobre-explotación del acuífero del valle de México. Aquí, el descenso continuo del nivel de los acuíferos disminuye las presiones del agua intersticial e incrementa el esfuerzo que actúa en la parte sólida del subsuelo. El hundimiento regional del valle de México, recalca Santoyo:

[...] amplía el reto de conservar la ciudad, sus monumentos, edificios e instalaciones municipales. Implica reconocer que el hundimiento regional es el principal problema que debe ser resuelto o al menos amornado, por lo cual es urgente que se elabore un programa que actualice el conocimientos del subsuelo, basado en una instrumentación geotécnica sufi-

ciente, incluyendo sistemas de posicionamiento geográfico e imágenes de satélites. También urge realizar un programa de investigaciones experimentales y teóricas que permitan interpretar y predecir confiablemente el comportamiento que tendrá el subsuelo a largo plazo.

Confiamos que la larga trayectoria del ingeniero Santoyo como profesor de la Facultad de Ingeniería y como investigador del Instituto de Ingeniería de la UNAM, haya sembrado una semilla en muchos de sus alumnos y colegas para que contemos con el resguardo de mentes preclaras de la ingeniería mexicana para conservar nuestro patrimonio construido.

Q.e.p.d.



TERCERA ÉPOCA, NÚM. 34 MAYO-AGOSTO DE 2015

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
34



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

| GABRIELA SÁNCHEZ REYES
/IRENE GONZÁLEZ HERNANDO

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

| ANTONIO RUBIAL GARCÍA

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

| LUCIANO RAMÍREZ HURTADO
/VICENTE AGUSTÍN ESPARZA JIMÉNEZ

El centro histórico
decretado en la ciudad
de Aguascalientes

| ALEJANDRO ACOSTA COLLAZO

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

| SUSANA PALMA DE CUEVAS

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

| LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 35 SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 2015

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
35



**Historia de la construcción.
Primera parte**



El sistema constructivo de tierra
en el sur de Veracruz en tiempos
prehispánicos | ALDO ABIU FLORES HERRERA
/LOURDES HERNÁNDEZ JIMÉNEZ/ADRIANA ISABEL
VERA MARTÍNEZ

Dónde, cómo y con qué se construyó
la ciudad prehispánica de Cantona
| KATINA VACKIMES SERRET

El museo: un recurso inestimable
para el estudio de la historia
de la construcción.
Objetos, documentos, exposiciones
e investigaciones
del Deutsches Museum, Munich
| DIRK BÜHLER

La construcción de norias conventuales
en Yucatán, 1546-1612
| MANUEL ARTURO ROMÁN KAUSCH

El hierro al inicio de la Nueva España
| GUILLERMO BOILS MORALES

Construcciones misionales
en el noroeste del septentrión
de la Nueva España, provincia de Sonora,
siglo XVIII
| FRANCISCO HERNÁNDEZ SERRANO

Relleno aligerado con vasijas cerámicas en el templo de la Inmaculada Concepción, en Coyoacán
| MARÍA DE LA LUZ MORENO CABRERA/ALEJANDRO MERAZ MORENO/JUAN CERVANTES ROSADO

La accesoria: una tipología de la arquitectura virreinal en la ciudad de México
| GABRIELA SÁNCHEZ REYES

La ciudad, el campo y el ingeniero de frontera en México (1820-1900) | ALEJANDRO GONZÁLEZ MILEA

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 36 ENERO-ABRIL DE 2016

Boletín de
**MONUMENTOS
HISTÓRICOS**
36



**Historia de la construcción.
Segunda parte**



Las instalaciones hidráulicas del convento de las Capuchinas, en Antigua Guatemala

| ALBERTO GARÍN/LOREN LEMUS

Estereotomía de cubiertas de madera en templos virreinales de Michoacán

| LUIS ALBERTO TORRES GARIBAY

La rocambolesca historia del Circo Orrin, uno de los primeros edificios de estructura metálica en México | ROBERTA VASSALLO

El Palacio de Minería, entre la tradición y la modernidad: nuevos sistemas y materiales constructivos (1900-1930)

| LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES

El sistema Guastavino en México: las obras de un empresario moderno de la construcción en tiempos porfirianos

| MÓNICA SILVA CONTRERAS

Ejemplos y usos del hierro industrial en la obra del ingeniero y arquitecto Emilio Dondé. Ciudad de México (1870-1902) | MARCELA SALDAÑA SOLÍS

Mejoras materiales en los espacios públicos de Valladolid de Michoacán

| EUGENIA MARÍA AZEVEDO SALOMAO

¿Cuestión de estilos? Medios impresos, oscilaciones formales y constructivas en la práctica arquitectónica en México (1921-1933) | ELISA DRAGO QUAGLIA

La construcción de los multifamiliares de Mario Pani: historia, problemas y retos actuales

| PABLO FRANCISCO GÓMEZ PORTER

Boletín de Monumentos Históricos, tercera época. Un recuento

| MARÍA DEL CARMEN OLVERA CALVO/ANA EUGENIA REYES Y CABAÑAS

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 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. 40 40 56 50, exts. 413014 y 413016.
- correo electrónico: boletin.cnmh@inah.gob.mx

Índice

- Contrato de obra para fabricar la armadura del nuevo templo de San Gregorio de la Ciudad de México (1683) | MARÍA DEL CARMEN OLIVERA CALVO
- Notas sobre los catafalcos de la monarquía hispánica y su simbolismo, a la luz de sus ejemplos físicos (siglos XVII y XVIII). El conjunto pictórico de Taxco | BENITO RODRÍGUEZ ARBETETA
- Análisis estilístico e iconográfico de la portada del templo de San Nicolás Tolentino en Actopan, Hidalgo | FABIOLA MORENO VIDAL
- Papias Anguiano. Correrías de un pintor vuelto arquitecto en el Monterrey del siglo XIX | ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL
- Luz y espacio: la modernidad en la obra constructiva de Emilio Dondé Preciat en la Ciudad de México | MARCELA SALDAÑA SOLÍS
- Un proyecto de reformas para “la casa de un hombre acomodado” (1891-1896) | PEDRO PAZ ARELLANO
- La arquitectura histórica en Quintana Roo | LUIS JESÚS OJEDA GODOY / DAVID ANTONIO PÉREZ FERNÁNDEZ
- Si las paredes hablaran... algunas modificaciones arquitectónicas al Museo Nacional | ELSA HERNÁNDEZ PONS
- El conflicto anticlerical en la región zoque chiapaneca y la defensa de los bienes muebles e inmuebles, 1914-1935 | VIRGINIA GUZMÁN MONROY

