

# La reconstrucción de monumentos coloniales en las décadas de 1920 y 1930 en México

ELSA ARROYO Y SANDRA ZETINA

## **Resumen**

*Este artículo presenta un panorama de los criterios y las políticas de reconstrucción de los monumentos históricos de la época virreinal en México, por medio de la revisión de casos paradigmáticos que contribuyeron con el establecimiento de prácticas y directrices desarrolladas desde la década de 1920, y que se extendieron por lo menos hasta mediados del siglo pasado. Aborda la conformación del marco jurídico que dio lugar a los lineamientos para la protección y el rescate del patrimonio edificado, así como el contexto de revaloración del legado histórico mediante estudios sistemáticos de los ejemplos representativos del arte barroco y su componente ornamental, considerados en un primer momento como emblemáticos de la identidad cultural del país. Con base en estudios de caso, se discuten problemáticas relacionadas con el grado de reconstrucción de las edificaciones, las ideas de la época acerca del valor histórico de los monumentos y su función y, finalmente, de los resultados de las intervenciones en cuanto a su capacidad de mantener a los monumentos como dispositivos eficaces para la evocación del pasado mediante la preservación de sus restos materiales.*

**Palabras clave:** *reconstrucción, patrimonio virreinal, arquitectura neocolonial.*

## **Antecedentes: la primera ley de los monumentos como propiedad de la nación mexicana**

De modo paralelo al proceso de renovación del Museo Nacional en 1864, durante el Segundo Imperio (1863-1867), bajo el gobierno del emperador Maximiliano de Habsburgo, creció la conciencia social acerca del valor de los objetos y monumentos del pasado, así como de su papel como un bien público capaz de abonar a la construcción identitaria de la nación moderna que el aparato gobernante pretendía construir en México. Los objetos reunidos en el Museo Nacional abarcaban un amplio abanico de intereses científicos, como especímenes biológicos, antigüedades arqueológicas, obras de arte y artesanías, todos ellos considerados ejemplos singulares con gran carga simbólica para mostrar al visitante local y extranjero lo que era representativo de la cultura mexicana. Esa especie de “institucionalización científica” de la cultura en un espacio de exhibición, estudio e instrucción pública tardó todavía muchos años en decantarse por un marco de definición conceptual y jurídica que posibilitara la protección de los restos materiales de las culturas del pasado.

Fue hacia finales del siglo XIX, durante el último periodo presidencial de Porfirio Díaz (1884-1911) cuando se firmó la primera ley por la cual los monumentos arqueológicos debían ser considerados propiedad de la nación mexicana. El proyecto de ese documento de carácter legal fue presentado oficialmente por Joaquín Baranda, secretario de Estado y del Despacho

de Justicia e Instrucción Pública, y contó con las modificaciones acuciosas del arqueólogo Alfredo Chavero. El texto reflejaba, también, las considerables preocupaciones de Leopoldo Batres, inspector y conservador de monumentos arqueológicos, quien respondía así a un largo proceso de exploración, saqueo y exportación de antigüedades mexicanas por parte de investigadores, exploradores y turistas extranjeros.<sup>1</sup> La ley fue publicada el 11 de mayo de 1897; en su artículo primero quedó establecido que nadie podía explotar, remover o restaurar los monumentos arqueológicos existentes en territorio mexicano sin la autorización expresa del Ejecutivo Federal.<sup>2</sup>

El decreto destaca por su alcance interpretativo, ya que enlista puntualmente los tipos de obra que debían ser considerados sujetos de protección:

*las ruinas de ciudades, las Casas Grandes, las habitaciones trogloditas, las fortificaciones, los palacios, templos, pirámides, rocas esculpidas o con inscripciones y, en general, todos los edificios que bajo cualquier aspecto sean interesantes para el estudio de la civilización o historia de los antiguos pobladores de México*<sup>3</sup> (Decreto, 1897).

Pese a que la recepción de la ley tuvo en realidad un impacto moderado en la política de Estado de las primeras décadas del siglo XX, su importancia radica en haber detonado un debate entre los círculos académicos acerca del valor y el sentido del patrimonio nacional, y su defensa por oposición a los intereses extranjeros. En su último enunciado ya había quedado plantada la semilla de la necesidad de extender la protección de los monumentos hacia los producidos en otras temporalidades, toda vez que fueran fundamentales para el estudio del pasado mexicano. Ahí, la puerta estaba abierta para ampliar las consideraciones normativas hacia los monumentos históricos, es decir, hacia aquellos erigidos después de la Conquista española.

### Historiografía de la arquitectura virreinal

El interés por el estudio del pasado virreinal tuvo un nicho central entre los artistas e intelectuales que formaban parte de la planta académica de la Antigua Academia de San Carlos. Manuel G. Revilla, jurista e historiador, impartía la cátedra de Historia de las Bellas Artes en la Academia de San Carlos cuando fue comisionado por Román S. de Lascuráin, director de la misma institución, para escribir un libro acerca de las producciones artísticas del Virreinato, como contribución a los festejos del cuarto centenario del descubrimiento de América, en el marco de la Exposición Universal de Chicago, en 1893. En la obra de Manuel G. Revilla *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, se expresó una nueva perspectiva para el rescate y la valoración del arte colonial. Revilla defendió que la producción artística reunida durante los tres siglos que duró el Virreinato de la Nueva España representaba mejor el carácter mestizo de la sociedad mexicana moderna, pues era cuando se habían fundido dos razas, la indígena y la europea:

---

<sup>1</sup> El problema del saqueo y la exportación ilegal de los artefactos arqueológicos tuvo casos notables, como el de la mutilación y exportación hacia Londres, en 1882, del dintel 24 de Yaxchilán, Chiapas, a cargo del explorador británico Alfred P. Maudslay, aunque en realidad se trató de un fenómeno continuado y en aumento hasta las primeras décadas del siglo XX. Guillermo Palacios sugiere que el detonante del interés por las antigüedades mexicanas, en especial las de la cultura maya, fue la World Columbian Exposition, organizada en Chicago en 1893 (Palacios, 2014: 8). Acerca del saqueo del relieve de Yaxchilán, véase García Moll (1996).

<sup>2</sup> Publicada en Manuel Dublán y José María Lozano (1898, tomo XXVII: 66-67), consultada en Palacios (2014: 176-177).

<sup>3</sup> Artículo 2. "Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión" (Decreto, 1897).

*Al caer los reinos antiguos al golpe de la conquista española, sobre los escombros de las destruidas, establecieron otras ciudades, o se fundaron algunas enteramente nuevas. Religión y leyes, ideas y usos cambiaron presto, fundiéndose dos razas y brotó nueva sociedad con mejores gérmenes de cultura. A su sombra apareció otro arte, el arte cristiano, más hermoso y acabado que el indígena (Revilla, 1893: 20).*

También se debe a Revilla la primera toma de partido abierta y crítica sobre la protección de los monumentos, no sólo virreinales, sino de todo el pasado mexicano. Por ejemplo, cuando en su libro hizo referencia a las ruinas de Mitla, en Oaxaca, el autor afirmó que se trataba de las más bellas y mejor conservadas de todo el pasado indígena y, al mismo tiempo, aprovechó para acusar al gobierno local de su estado de abandono, señalando la falta de vigilancia frente a actitudes destructivas de los visitantes, quienes se llevaban “fragmentos de las grecas y de los frescos que adornan los muros” (Revilla, 1893: 15).

Como ha señalado Elisa García Barragán, es posible que Revilla haya sido el autor de una enérgica denuncia que apareció en 1903 en la prensa nacional en contra de Justo Sierra, entonces secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y de Antonio Rivas Mercado, director de la Academia de San Carlos, quienes aparentemente apoyaban la idea de rematar en subasta pública una parte de la colección pictórica de la institución (Revilla, 2006: 31). El texto se publicó en el diario *El País*, y parece que repercutió en un cambio de decisiones sobre el destino de las piezas, que finalmente fueron repartidas entre las oficinas de los gobiernos locales:

*¿Qué puede pensarse de un acuerdo como el que nos ocupa, en cuya virtud, en vez de reunir, de conservar, de guardar cuidadosamente los monumentos del arte nacional, se los pretende vender al mejor postor, en un remate a martillo, ni más ni menos que como venden los empeñeros libros incunables y obras de arte que, algunas veces, van a dar a sus manos, conducidas ahí por la negra necesidad? (El País, 1903).*

Poco antes de la aparición de *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, en 1882, Vicente Riva Palacio, destacado escritor, jurista y militar del gobierno de Porfirio Díaz, terminaba el segundo volumen del trabajo enciclopédico *México a través de los siglos*, destinado a presentar un estudio panorámico de la historia del Virreinato (1521-1821). El trabajo de ese intelectual conservador se erigía en el extremo opuesto de las ideas de Revilla. Al final del apartado sobre el estado de la Colonia en materia de ciencias, literatura y bellas artes, señala:

*[...] aunque durante el siglo XVII se levantaron en toda la extensión de Nueva España multitud de templos, sin embargo, no presidió en la construcción de ellos el mejor gusto ni fueron la obra de privilegiadas inteligencias; distinguieronse sólo entre ellos las catedrales de México y de Puebla de los Ángeles (Riva Palacio, 1882: 749).*

Tal como había ocurrido con el auge por el interés hacia las “antigüedades” del mundo precolombino, fue también la mirada “del otro” la que despertaría la valoración por los bienes históricos producidos después de la Conquista. La presencia de arquitectos extranjeros contratados durante el régimen de Porfirio Díaz había comenzado apenas a llamar la atención sobre la importancia de los proyectos edilicios más representativos del Virreinato novohispano. Uno de los personajes que más influyó en la revaloración del arte “colonial” en México fue el arquitecto inglés Charles S. Hall, quien llegó a nuestro país hacia 1888, y fue comisionado para

construir el palacio municipal de Puebla en un estilo ecléctico, en el que mezcló elementos “neocoloniales”. A él se debe también la edificación de la capilla del panteón inglés de la Ciudad de México, en 1913, la cual reproduce el estilo de las construcciones dieciochescas virreinales, y pudo ser, como ha sido sugerido por Clara Bargellini, la primera construcción neocolonial completa que se erigió en México (Figura 1).<sup>4</sup>



FIGURA 1. CAPILLA DEL PANTEÓN INGLÉS DE LA CIUDAD DE MÉXICO. Col. Archivo Casasola, Fototeca Nacional. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77\_20140827-134500:89756, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En 1901 se publicó en Boston *Spanish-colonial architecture*, de Sylvester Baxter, libro que recoge y sintetiza la información que algunos años atrás había publicado Manuel G. Revilla; sin embargo, su obra también ofreció una visión distinta, “desde afuera”, en la que se exploraron otros rasgos de la cultura mexicana que fueron fundamentales en la manera en la que se estudió y valoró la arquitectura virreinal durante el siglo XX. Baxter había conocido al arquitecto Hall en Puebla, mientras trabajaba con los canteros locales en su interés por armonizar la fachada del palacio municipal con la fuerte presencia de la catedral poblana. Así, Baxter destaca en su libro el reconocimiento de la tradición de los canteros mexicanos indígenas —herederos de un rico saber acuñado durante la época virreinal—, un elemento importante para la recuperación del aspecto original de los edificios. Con ello se inserta en una línea notable en el campo de la conservación de los monumentos el recuperar las técnicas tradicionales: “[...] obtendría los más admirables resultados en la forma de encantadoras cabezas, graciosas guirnaldas y otros atractivos detalles ornamentales, todo ello animado con el espíritu vital conferido por manos inteligentes empleadas creativamente”<sup>5</sup> (Baxter, 1901: 21).

<sup>4</sup> Para la autora, fue en el contexto de la época porfiriana en el que se desarrolló una arquitectura “neo” colonial o neo española (Bargellini, 1994: 426).

<sup>5</sup> Cita original: “[...] he would obtain most admirable results in the way of charming heads, graceful garlands and other attractive ornamental details—all animate with the vital spirit conferred by intelligent hands creatively employed”.

El contexto en el que Sylvester Baxter completó su trabajo sobre la arquitectura virreinal ha sido bien estudiado por Clara Bargellini (1995), situando el interés de los arquitectos de Boston y Nueva York en un proceso de asimilación de todos los estilos del mundo, para dotar de cimientos históricos sólidos a una sociedad que se levantaba como cabeza del sistema capitalista y que vislumbraba ya, con cierto temor, sus contradicciones. Para Baxter, la arquitectura “hispano-colonial” producida en la Nueva España representaba “el primer desarrollo de las artes plásticas en el Nuevo Mundo bajo influencia europea, y también el más importante hasta el momento presente, cuando el movimiento artístico en Estados Unidos está fructificando”<sup>6</sup> (Baxter, 1901: xi). Al mismo tiempo, aprovecha su introducción para denunciar que el gobierno mexicano no había garantizado las condiciones de protección al patrimonio virreinal, como sí lo había hecho con los monumentos arqueológicos. Sus reclamos también se dirigían hacia la falta de interés de los intelectuales de la época por la arquitectura y las artes del virreinato novohispano. No por casualidad, cuando el historiador del arte Manuel Toussaint escribió la introducción a la traducción del libro de Baxter al español, retoma el mismo carácter de denuncia en contra del gobierno prerrevolucionario y de la enorme ignorancia sobre las producciones artísticas de los tres siglos virreinales (Toussaint, 1934: V).

Para Toussaint, el libro de Baxter representó el estudio más completo de la arquitectura mexicana virreinal y, en conjunto con el trabajo de Manuel G. Revilla, sirvió de base para el desarrollo de una nueva visión de los monumentos históricos. En 1915, salió de las prensas otra publicación fundamental: *La patria y la arquitectura nacional*, del arquitecto Federico Mariscal, en la que se reunió una serie de conferencias impartidas en la Universidad Popular, cuyo eje de explicación puso énfasis en las obras de la catedral de México y el sagrario metropolitano, ejemplos destacados del arte del periodo. Además, incluyó una especie de “catálogo razonado” de las obras arquitectónicas de la capital del país y sus alrededores. En su libro, Mariscal ofrece una noción de monumentos mucho más amplia que la considerada por sus antecesores; incluyó “las casas laterales a los palacios”, obras civiles y las de menor envergadura, como las ermitas, abordándolas no sólo desde una perspectiva artística, sino también como ejes del desarrollo social. El arquitecto se presentó como un legítimo defensor del patrimonio edificado en la época virreinal, “a fin de iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción” (Mariscal, 1915: 7).

En junio de 1922, Mariscal escribió una breve nota de viaje por el estado de Hidalgo, México. El texto pretendía presentar el “descubrimiento” de una joya virreinal: el exconvento de San Andrés Epazoyucan. Con el asombro que le produjo encontrar el conjunto semiabandonado, pero aún guardando testimonio de lo que debió ser un ambicioso proyecto evangelizador durante su fundación por la orden de san Agustín, en 1540, describió la población contemporánea de Epazoyucan como una “aldea miserable”, y dedicó varios párrafos a explicar el programa mural que decoraba el claustro del convento. Se trataba de una serie de pinturas notables que le recordaron el arte de los flamencos e italianos de los siglos XIV y XV (Mariscal, 1922: 42-43). El “descubrimiento” condujo a una atención inmediata por parte de las autoridades locales, dando comienzo así a las iniciativas de conservación y rehabilitación del sitio, aunque su rescate y rehabilitación se extenderían hasta la década de 1970 (Abundis, 1989: 33-50).

A Mariscal se debe también el texto introductorio del libro *La arquitectura en México: iglesias*, proyecto educativo de gran envergadura, propuesto por Genaro García, director del Museo Nacional, para conmemorar el primer centenario de la Independencia de México

---

<sup>6</sup> Cita original: “The Spanish-colonial architecture of New Spain represents not only the first, but the most important development of the depictive arts in the New World under European influences that has taken place up to the time when the movement in the United States began to bear its present fruit”.

(Cortés y García, 1914). En éste, defiende la idea de considerar como “arquitectura mexicana” a las producciones edilicias de la época virreinal, señalando sus diferencias y singularidades respecto a la arquitectura española. Su propuesta es destacar el valor de originalidad de las obras locales, al demostrar que no fueron un trasplante de las formas españolas, sino un desarrollo genuino en un contexto social y económico muy distinto. Para el arquitecto, la clave para comprender el valor del arte virreinal radica en su carácter mestizo:

*El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de una mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes que poblaron el suelo mexicano. Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreinales en los que constituyó “el mexicano” que después se ha desarrollado en vida independiente (Mariscal, 1915: 10).*

De hecho, la idea de la “impureza” como virtud y fuente de originalidad del arte virreinal se propagaba entre los círculos intelectuales de la época. En el proyecto de Genaro García de la edición de *La arquitectura en México*, colaboró también el arquitecto y ensayista Jesús T. Acevedo, miembro del Ateneo de la Juventud, quien ofreció la conferencia “La arquitectura colonial en México” —publicada póstumamente con introducción de Federico Mariscal—, por la que se le recordaría como un auténtico defensor de los monumentos virreinales (Acevedo, 1920a). Con una mirada historicista, Acevedo afirmó, en esa breve presentación, que el arte novohispano fue el resultado del choque cultural, legitimándose con la imposición de estructuras de poder, impuestas después de la Colonia a las poblaciones indígenas:

*Los órdenes [arquitectónicos] no llegaron a estas tierras con su original pureza. Los capitanes aventureros estaban imposibilitados para comprender las verdades seculares que aquéllos encierran y, sobre todo, venían absolutamente desprovistos de elementos para evocar, con materiales desconocidos y obreros de otra raza, las nobles armonías del arte más genuinamente latino (Acevedo, 1920a: 7).*

Además, siguiendo la línea historiográfica ya señalada desde los trabajos de Manuel G. Revilla y Sylvester Baxter, Acevedo recuperó la idea de que el arte barroco, en específico el representado por las formas ornamentales del “churrigueresco” —en particular en las obras de la catedral de México y del sagrario metropolitano—, había sido la aportación más noble y original del arte de la época novohispana. Para los intelectuales modernos, era fundamental establecer el carácter de lo verdaderamente “mexicano” y del arte producido por la sociedad colonial; las casas habitación con sus patios centrales, el uso de los materiales nativos y los edificios del poder civil eran testimonios directos de las complejas estructuras donde se gestó la nación, una mezcla de dos culturas. Como ha señalado Clara Bargellini, en el contexto del México posrevolucionario “lo mexicano se identificó con una expresión que se percibía en aquellos años como anticlásica y transgresora, pero de gran originalidad y vigor, justo la imagen que podía servir para la afirmación de una nueva nación” (Bargellini, 1994: 429).

### **Los trabajos pioneros de reconstrucción arquitectónica en edificios virreinales**

La readaptación y ampliación proyectadas por el arquitecto Samuel Chávez, entre 1902 y 1910, de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), alojada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, es uno de los ejemplos más interesantes y tempranos de intervención mimética del patrimonio novohispano, y una apuesta para reconstruir la gloria del arte barroco como símbolo de identidad nacional. En ese proyecto, Samuel Chávez prefiguró el camino de la arquitectura en los años posrevolucionarios, y puso en práctica la valoración del patrimonio

virreinal. Chávez intervino el edificio antiguo, abriendo vanos y puertas, y reestructurando al menos uno de sus costados para unir invisible e indeleblemente los antiguos edificios con su trabajo arquitectónico. En el anexo de la ENP intentó emular el esplendor del edificio original en su programa arquitectónico, proporciones y elementos constitutivos: ornamentación, acabados y distribución, sin tomar en cuenta el problema de crear un falso histórico (Figura 2).



FIGURA 2. FACHADA DEL COLEGIO CHICO (CALLE DE SAN ILDEFONSO), ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO, CIUDAD DE MÉXICO.

Imagen: Pedro Cuevas, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Samuel Chávez era profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA); ahí, junto con Nicolás Mariscal,<sup>7</sup> promovió un nuevo plan de estudios que integraba el conocimiento de la herencia novohispana; también, desde la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, se interesó por la defensa y conservación de monumentos coloniales. En 1906, Samuel Chávez, Nicolás Mariscal y el arquitecto Guillermo Heredia formaron parte de una comisión encargada de "examinar qué construcciones merecen perdurar, así como llevar a cabo las reparaciones convenientes" (*La Voz de México*, 1906: 2). La comisión analizaba el patrimonio monumental, en particular las edificaciones coloniales, "deseando conservarlas cual reliquias históricas"; como comisionados, dictaron "algunas disposiciones a fin de evitar que se destruyan". Se referían a "verdaderas obras monumentales"; por ejemplo, decretaron la conservación del templo de La Enseñanza, aunque su espacio de actuación se ampliaba a los estados (*La Voz de México*, 1906: 2).

<sup>7</sup> Nicolás Mariscal Piña (1875-1964) fue el hermano mayor de Federico Mariscal Piña (1881-1971). Ambos arquitectos estuvieron interesados en el pasado colonial.

El Antiguo Colegio de San Ildefonso es, tal vez, uno de los edificios educativos coloniales mejor conservados. Se compone de tres edificios de la primera mitad del siglo XVIII. El Colegio Chico, el más antiguo, se encuentra al oriente, y fue edificado entre 1712 y 1718 por el rector Pedro Zorrilla. Posteriormente, entre 1727 y 1742, el rector Cristóbal Escobar y Llamas construyó los dos edificios colindantes, de mayores dimensiones y esplendor: el Colegio de Pasantes, ubicado en el corazón del conjunto, y al poniente, el Colegio Grande.<sup>8</sup>

Una singularidad de tales edificaciones es la integración de forma y función. El costado norte de esos dos últimos edificios es una enorme crujía abovedada de doble altura, en la que se proyectaron los dos espacios centrales de la vida colegial jesuita: la capilla en el Colegio de Pasantes, y el salón general de actos (hoy conocido como El Generalito) en el Colegio Grande. En ellos se aprovechó la doble altura para eliminar las ventanas en el primer nivel de las fachadas, de manera que los espacios de reposo y estudio quedaron aislados del ruido de la calle.<sup>9</sup> Las fachadas de los tres colegios se integran en una interesante armonía lograda con las proporciones, los recubrimientos y la ornamentación: paños de tezontle rastreado contrastan con portadas, pilastras, cornisas y ventanas mixtilíneas de cantera, creando un equilibrio rítmico (Rojas, 1951).

El edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso fulguraba entre el patrimonio novohispano por su espléndida arquitectura, tal vez una de las primeras que utilizó la pilastra estípite, símbolo del barroco local,<sup>10</sup> pero también porque había preservado su función educativa desde su creación hasta ese momento. Sin embargo, originalmente las dependencias estaban sobre todo destinadas a usos habitacionales, y el Colegio Jesuita funcionaba más como un internado que como una escuela en el sentido moderno: ahí habitaban profesores y alumnos, y si bien se llevaban a cabo algunos cursos, eventos litúrgicos, teatrales o literarios en el aula general y la capilla, la mayor parte de los estudiantes acudían a tomar sus clases en la universidad y en otros colegios, como el de San Pedro y San Pablo (Rojas, 1951).

En la actualidad, el edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso está muy modificado, no sólo por la intervención de Chávez, sino por su tortuosa historia, ya que tuvo varios cambios sucesivos de administración y periodos de abandono por la agitación política.<sup>11</sup> Las instalaciones completas de los tres colegios apenas funcionaron alrededor de veinte o treinta años bajo la custodia de los jesuitas (entre 1740 y 1749 cuando se finalizaron, y en 1767, año de expulsión de la orden), y desde entonces sufrieron varios cambios. Por ejemplo, fueron intervenidas para reparar los graves daños en las fachadas, la bóveda del aula general y algunas dependencias, causados por el temblor de 1776. Otras alteraciones fueron necesarias al adaptar los espacios para crear aulas para un gran número de estudiantes, hasta 900 en 1910 (Rojas, 1951: 44-46).

---

<sup>8</sup> Sobre la historia del conjunto, la historiografía es amplia (Rojas, 1951: 34, 41-43; Marroquí, 1900; Decorme, 1941; Alegre, 1841).

<sup>9</sup> Al respecto, Manuel Toussaint mencionaba que durante el siglo XVIII "los edificios de educación presentan más o menos el mismo aspecto, es quizá en su exterior que empieza a marcarse el carácter del monumento: grandes muros con pequeñas ventanas altas para indicar que el trabajo de la inteligencia no debe ser molestado por el ruido de la calle" (Toussaint, 1990).

<sup>10</sup> La pilastra estípite y la exuberancia del llamado barroco churrigueresco, se consideró como un marcador muy particular de la imaginación local. Rojas Garcidueñas aventuró que la fachada del Colegio Chico (hoy Museo de la Luz), inaugurada en 1718, fue una de las construcciones más tempranas ornamentadas con estípites, contemporánea del Altar de los Reyes en la catedral metropolitana, obra del mismo año de Jerónimo de Balbás, considerado por Manuel Toussaint como el uso más temprano de la pilastra estípite (Rojas, 1951: 78; Toussaint, 1990: 148).

<sup>11</sup> Al perder la tutela jesuita, en 1767, quedó en manos del clero secular y del gobierno virreinal; después de la Independencia, retornó a manos de los jesuitas por breve tiempo, y todavía llegó a funcionar como cuartel durante la intervención francesa. Fue hasta la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria bajo el mandato de Benito Juárez, en 1867, y la dirección de Gabino Barreda, que se estabilizó su ocupación de nuevo.

Cuando Chávez proyectó añadir un cuarto edificio al conjunto del costado sur para ampliar la ENP, y abrir un acceso desde la calle de Montealegre (hoy Justo Sierra),<sup>12</sup> el edificio había sufrido ya varias reparaciones y modificaciones.

La intervención de Samuel Chávez duró aproximadamente ocho años, pero fue creciendo en magnitud; inició con un proyecto de adaptación de los edificios coloniales, en 1902, pero los espacios parecieron insuficientes para las nuevas necesidades de la ENP y, hacia 1904, José Yves Limantour, entonces secretario de Hacienda, impulsó la elaboración de un plan general para incluir, además de la remodelación, la edificación del anexo de la ENP.<sup>13</sup>

El plan general de intervención de la ENP respondía a la renovación total del sistema educativo, impulsada por Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública, la cual proyectaba tanto la creación de un nuevo plan de estudios para la Escuela Nacional Preparatoria (aprobado en 1903 y expedido en 1907), como parte de la reestructuración total de la educación pública en el país.<sup>14</sup> Sierra había trabajado mucho, y buscó que la fundación de la Universidad Nacional, que funcionaría como “coordinadora de todos los elementos de la educación nacional”, coincidiera con las celebraciones del centenario de la Independencia, en 1910.<sup>15</sup>

Basado en teorías racionalistas e higienistas, Samuel Chávez tomó la iluminación como el tema fundamental de la remodelación, pero también buscó resolver problemas de distribución y adaptación de los espacios para las actividades físicas y científicas (gimnasio, biblioteca, aulas de ciencias con equipamiento y vitrinas para el museo).<sup>16</sup>

La intervención fue muy extensa; se abrieron puertas o ventanas en prácticamente todos los muros que daban a los patios, y se abatieron por completo los vanos para instalar ventanales y puertas de piso a techo, como ocurrió en el segundo cuerpo del Colegio de Pasantes. También se modificó la crujía del tercer piso del Colegio Grande, para dar cabida a las academias de Física; en la capilla, convertida en biblioteca unos años antes, se añadieron más escritorios y estanterías, sumados a los que ya había colocado Alfonso Herrera; se hicieron oficinas en el segundo piso del Colegio de Pasantes; se abrieron grandes puertas laterales en El Generalito y la biblioteca. Todos los corredores se reforzaron con techos de viguetas de hierro y lámina, “sin que los edificios perdieran su carácter arquitectónico”; es decir, sin modificar las arquerías, aunque esa intervención quedó inconclusa, dejando aparentes las viguetas, que se planeaba recubrir con cielos planos.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Los terrenos de la calle de Montealegre (hoy Justo Sierra) en los que se construyó la ampliación de la ENP siempre habían pertenecido al Colegio de San Ildefonso, pero en el siglo XIX se vendieron para costear reparaciones del edificio. En 1902 se volvieron a adquirir.

<sup>13</sup> Las reformas del colegio fueron ejecutadas por el arquitecto Manuel Torres Torrija entre 1902 y 1906, siguiendo los planos y las instrucciones de Samuel Chávez. La construcción del anexo estuvo a cargo, en proyecto y ejecución, de Chávez (1911: 3-5).

<sup>14</sup> El Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria fue aprobado por decreto del Ejecutivo el 15 de diciembre de 1903, pero se expidió hasta el 17 de enero de 1907. En éste se especificaba que el interés era dotar de educación física, intelectual y moral, con una enseñanza uniforme, laica y gratuita en un programa de cinco años. Se impartirían materias como inglés, francés, además de matemáticas (geometría y álgebra), griego, dibujo, literatura, física, cosmografía y mecánica, química y mineralogía, botánica, geografía, zoología, anatomía y fisiología humana, psicología, lógica, historia general y patria, y moral. Véase: *Anuarios escolares de la Secretaría de Instrucción Pública. Bellas Artes, II, Escuela Nacional Preparatoria, 1910-1911* (1910: 11-15).

<sup>15</sup> El plan de estudios fue polémico desde que se fundó la ENP; su orientación positivista bajo el programa de Gabino Barreda y los sucesivos ajustes que se le efectuaron fueron discutidos largamente en la prensa. Justo Sierra obtuvo facultades extraordinarias como ministro de Educación para reformar la enseñanza y para crear la Universidad Nacional como “coordinadora de todos los elementos de la educación nacional”. Sobre el plan de estudios de la ENP, éste volvió a incluir el estudio de la literatura artística, psicología e historia, así como reservar asignaturas como geología, mineralogía y sociología a los estudios superiores. En 1906 se publicó en el diario *El Imparcial* (21 de mayo) un discurso pronunciado por Justo Sierra en el que mencionaba que la creación de la Universidad Nacional posiblemente coincidiría con el centenario de la Independencia (Díaz y de Ovando, 2006: 273).

<sup>16</sup> Chávez dijo: “al pensar en la manera de dar luz a esos departamentos, consideré que era indispensable resolver el problema de adaptación de los edificios que nos han legado nuestros antepasados a las necesidades modernas, dando toda preferencia al problema de la iluminación; para ello, en la Escuela Nacional Preparatoria era forzoso abrir grandes claros, de los que carecían los edificios antiguos” (Chávez, 1911: 3).

<sup>17</sup> Chávez planeaba cubrir los añadidos con cielos planos forjados sobre alambrado Roebling (Chávez, 1911: 1).

Todas esas modificaciones se llevaron a cabo mientras se comenzaba la construcción del anexo. En 1905 se anunció la inauguración de la planta baja del Colegio Grande; la prensa reportó que fue necesario “adaptar la vieja construcción al hospedaje de las ciencias modernas”, y hacía notar que los departamentos originales del colegio, a pesar de su “solidez y duración”, carecían de belleza, comodidad e iluminación adecuada.<sup>18</sup> La nota comentaba también la adecuación de un moderno laboratorio de Física, pero señalaba que se proyectaba una obra “de mayor importancia”: el anfiteatro, “cuya fachada elegante y original”, diseñada por Samuel Chávez, daría a la entonces calle de Montealegre.

El proyecto de mayor envergadura y audacia fue la construcción del anexo en un estilo mimético, al sur del Colegio Grande. En su informe, Chávez destacó la integración ornamental del nuevo edificio, pero no describió con detalle las intervenciones que fueron necesarias para empatar ambos conjuntos, que quedaron conectados. Al estudiar los planos históricos y compararlos con fotografías aéreas actuales, se observa que debió destruir las crujeas del costado sur del Colegio Grande (únicamente respetó la arquería) para dar más espacio al nuevo anfiteatro (Figura 3).

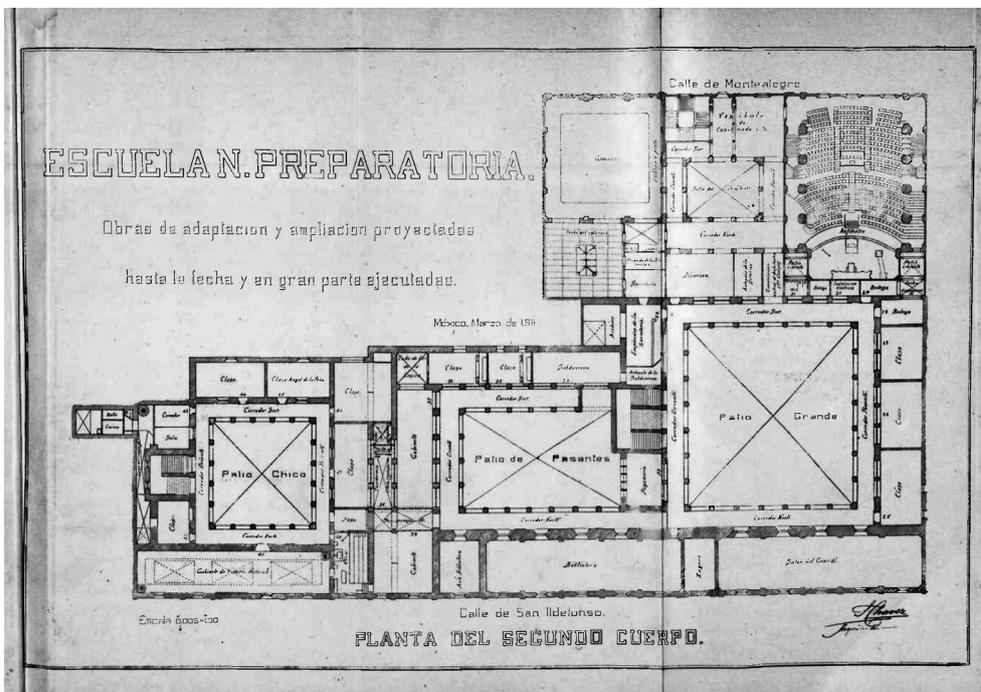


FIGURA 3. PLANO DEL SEGUNDO CUERPO DE LAS OBRAS DE ADAPTACIÓN Y AMPLIACIÓN DE LA ENP, PROYECTADA POR SAMUEL CHÁVEZ, 1910. Imagen: Chávez, 1911.

Chávez fundamentó su propuesta en el estudio de la ornamentación, la distribución de los espacios y los sistemas constructivos coloniales para “conservar el estilo de la construcción antigua”, pero recurrió al novedoso sistema Hennebique de concreto armado para resolver los problemas de cimentación y la bóveda del anfiteatro (Zetina, 2019: 132-140; Silva,

<sup>18</sup> En esos departamentos y para respetar los espacios antiguos se instalaron los comedores y la cocina, así como el departamento anexo al gimnasio para vestidor y baño de los alumnos, y se integró un moderno “motor” para subir agua a los tinacos, para que pudieran bañarse entre 80 y 100 alumnos. Véase: “Por la Preparatoria. Importantes obras materiales de adaptación y de ampliación” (*El Imparcial*, 1905: 3).

2016: 207-219). El arquitecto buscó continuar y conciliar las formas coloniales con el concreto armado; combinó el cemento aparente con detalles ornamentales en cantera; también usó las piezas de cantera como encofrados para el concreto (Chávez, 1911: 8).

Para diseñar la fachada, Chávez estudió la portada del Colegio Chico, pero generó su propia propuesta de pilastras estípites, más decoradas, que constituyeron el motivo que integró visualmente la arquitectura nueva a la antigua. A pesar de que imitó los principales elementos originales (la sotabasa de basalto, las cornisas de cantera labrada, los perfiles mixtilíneos, las pilastras estípites y los sillarejos de tezontle), no puede decirse que se trata de una recreación, pues tanto los cortes más regulares de la piedra (posiblemente obtenidos con herramientas mecánicas) como las proporciones de los vanos, y el diseño más regular, más plano y simétrico, aún denotan su formación académica (Figura 4).



FIGURA 4. FACHADA DEL ANEXO EN 1910. *Imagen: Chávez, 1911.*

Para la distribución de los espacios se inspiró en los edificios antiguos, pero dio prioridad a los interiores: proyectó dos enormes crujeas abovedadas de doble altura para el anfiteatro y el gimnasio —espejeando el diseño del aula general y la capilla—, comunicadas por un pequeño patio central, donde emuló las arquerías jesuitas a una menor escala. En sus dos primeros niveles, el anexo servía únicamente para alojar al anfiteatro y al gimnasio como símbolos del espíritu de la educación positivista; la educación intelectual y la física ocupaban el mismo espacio, y sólo el tercer nivel del edificio sería destinado a salones, oficinas y una sala de profesores.

El anfiteatro fue el motivo principal del edificio. Chávez buscaba un espacio de grandes magnitudes y solemnidad; un lugar emblemático para conferencias y eventos públicos que funcionaría a la manera de un templo laico, “con el carácter monumental y de riqueza que un templo requiere” (Chávez, 1911: 8). Al conjugar formas coloniales y sistemas constructivos innovadores le fue posible proyectar una audaz bóveda de tiro muy largo, sostenida sobre cinco pares de anchas columnas profusamente ornamentadas con estípites y ramos de acantos; cubrió los amplios arcos con casetones y decoraciones florales. Al centro de la bóveda instaló un plafón de bloques de vidrio que facilitaban transmitir la luz solar, con un sistema que podía cubrirse con paneles corredizos; el espacio también contaba con iluminación eléctrica, signo de modernidad (Figura 5).

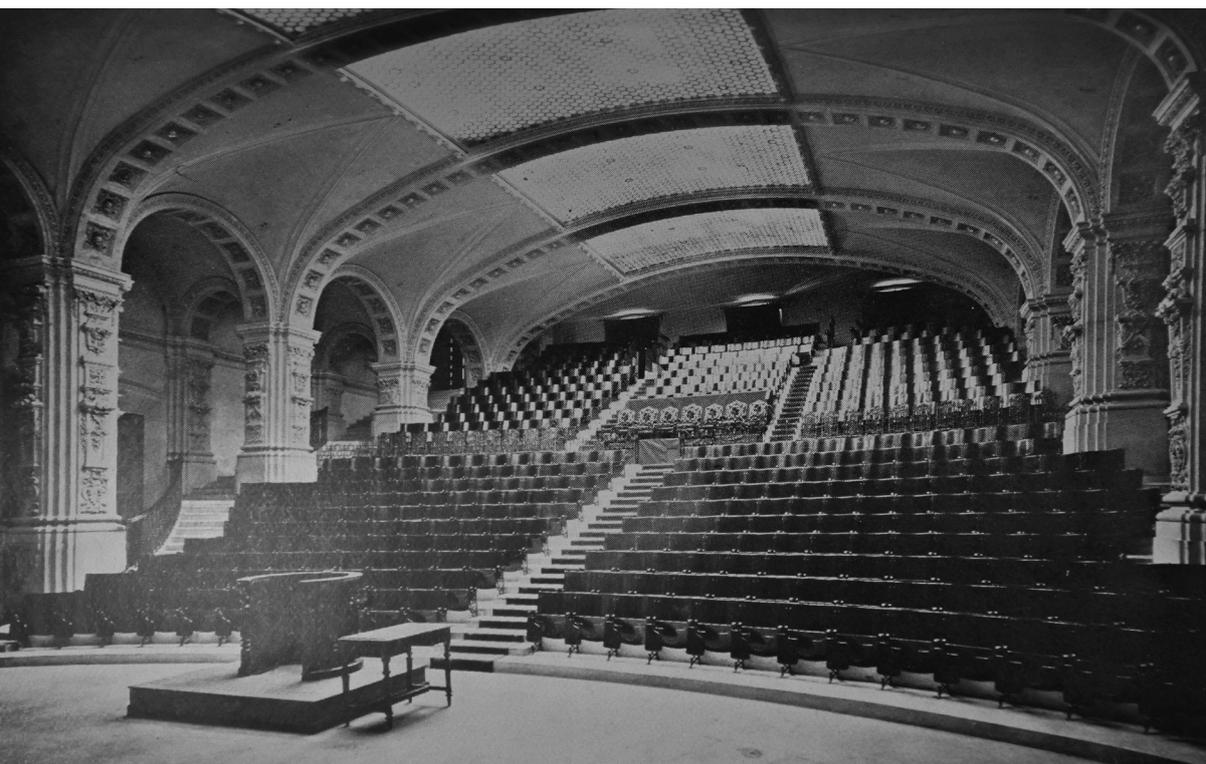


FIGURA 5. BÓVEDA DEL ANFITEATRO DE LA ENP, ANEXO, 1910. *Imagen: Chávez, 1911.*

Tanto en su elección de un estilo mimético, el uso de modelos virreinales, como en la ejecución del proyecto, Chávez manifestó una toma de posición en contra del estilo académico ecléctico imperante y sus modelos europeos. Es muy probable que la intervención de la ENP estuviera informada en la lectura cuidadosa y la aplicación de las ideas de Eugène Viollet-le-Duc. Chávez era profesor de ornamentación en la Escuela Nacional de Bellas Artes; contaba con una amplia colección de publicaciones del arquitecto francés y proponía el estudio de la arquitectura colonial como parte de una renovación de la academia (Zetina, 2019: 122-128).<sup>19</sup> Así como Viollet-le-Duc recuperó el gótico para enraizar la arquitectura francesa en la tradición local, y fomentó la ornamentación como un proceso de recuperación de técnicas, materiales y prácticas artesanales para poner en funcionamiento a toda la sociedad, Chávez

<sup>19</sup> Chávez, en colaboración con Nicolás Mariscal, había propuesto un nuevo plan de estudios para la ENBA, en el que por primera vez se proponía el estudio de los monumentos coloniales como parte de la currícula.

fomentó la creación y revitalización de industrias artesanales locales para sus trabajos en la fábrica del anexo, pues todos los elementos decorativos (la cantera tallada, los bloques de vidrio y vitrales coloreados que decoraban todas las ventanas) fueron elaborados en México, en parte inspirados en modelos del arte virreinal.

El proyecto nunca se completó como Chávez lo había ideado. En la inauguración de 1910, sólo el anfiteatro, el patio central, la escalinata y la mitad de la fachada se habían concluido. El estallido de la Revolución truncó la obra, que fue retomada veinte años después por el arquitecto Pablo Flores, quien modificó el proyecto original para construir un segundo patio con espacios para oficinas en lugar del gimnasio (Rojas, 1951: 49-50). Flores dio continuidad al programa ornamental de Chávez al completar la fachada; usó en parte sus planos, al abrir un nuevo acceso en el que replicó simétricamente la portada del anfiteatro.

A pesar de quedar inconcluso, en el proyecto de Chávez la continuidad entre la sección antigua y la nueva era tan poco perceptible, que en las crónicas de la inauguración se resaltó como una virtud el carácter mimético de la intervención, así como la recuperación de modelos coloniales en lugar de clásicos, y la revitalización del trabajo artesanal de los canteros. Con orgullo, el cronista afirmó:

*Ni una sola de las personas que visitaron en aquel día el anfiteatro comprendieron de pronto que aquella arquitectura arcaica, por el más puro estilo que evoca en sus lineamientos y por sus soberbias y grandes columnas labradas con el arte de los canteros antiguos, era de esta época, hecha en nuestros días y sin emplear los modelos antiguos sino el estilo de los tiempos de los virreyes. Porque en efecto, se creería que no se pudiera igualar en perfección en esta época a la que artífices y artistas de la Colonia descollaron poniendo su sello de majestad y grandiosidad en sus obras (El Imparcial, 1910).*

Se pensó que la incapacidad de los asistentes de distinguir la sección nueva de la antigua era prueba del éxito del proyecto, y de hecho, en aquel momento se consideró que Chávez había logrado revivir el antiguo esplendor del arte colonial, abriendo con ello la veta de la corriente neocolonial que tenía un claro sentido identitario: el barroco churrigueresco representaba a la nación, en su exuberancia pétreo revivía las tradiciones artesanales locales y tomaba distancia de los modelos clásicos europeos. La intervención de Chávez en San Ildefonso fue una apuesta por un estilo nacional, de cara a la corriente ecléctica eurocentrista, en comisiones estatales como el emblemático Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (hoy Museo Nacional de Arte), cuya arquitectura e interiores fueron hechos por arquitectos y artesanos europeos, con modelos y acabados importados.

Esos conceptos permanecieron en boga hasta la irrupción de la vanguardia; el funcionalismo dictó la muerte del ornamento y la recuperación de cualquier estilo del pasado, pero se trató de una transición muy lenta, con oleadas sucesivas de retorno del revival (Fierro, 1998). El neocolonial estuvo en pleno auge durante las décadas de 1920 y 1930, y a la par se promovió el estudio, la catalogación y conservación de la arquitectura virreinal.

Posteriormente, la intervención de la ENP sería criticada con severidad; José Rojas Garcidueñas, estudioso del conjunto arquitectónico, afirmó que la fachada tenía una "rígida simetría académica" alejada de la exuberancia barroca. Señaló también su falta de originalidad, las fallas en los detalles de las tallas, adiciones de grutescos "impropias del barroco dieciochesco que quiere sugerir", así como la talla "poco vigorosa". Sin embargo,

para ese autor, el error fundamental de Chávez fue “haber pretendido imitar o copiar una arquitectura inactual, el haber usado elementos y formas absolutamente improcedentes y poner en práctica formas muertas” (Rojas, 1951: 53).

Sin duda, la intervención de la ENP fue precursora tanto del estilo neocolonial en la arquitectura posrevolucionaria, como de intervenciones miméticas muy invasivas que intentaban de alguna manera “mejorar” el pasado. El carácter ideológico de dichas intervenciones es evidente; por ejemplo, en años sucesivos, varios de los edificios más emblemáticos del zócalo capitalino fueron reconstruidos con criterios similares para unificar la plaza en el estilo barroco elegido como el que mejor representaba el carácter nacional. La ampliación y renovación del antiguo Palacio del Ayuntamiento por Manuel Gorozpe en 1909, y del Palacio Nacional por Augusto Petriccioli en 1925, añadieron cuerpos completos, y dotaron de recubrimientos y ornamentación en estilo barroco en cantera y tezontle a la Plaza Mayor. La operación se completó con la construcción del Hotel Majestic, de Rafael Goyeneche, en 1925, de manera que los únicos monumentos auténticos que permanecen hoy son la catedral metropolitana con su sagrario, y parte del Monte de Piedad (Fierro, 1998: 25-30) (Figura 6).

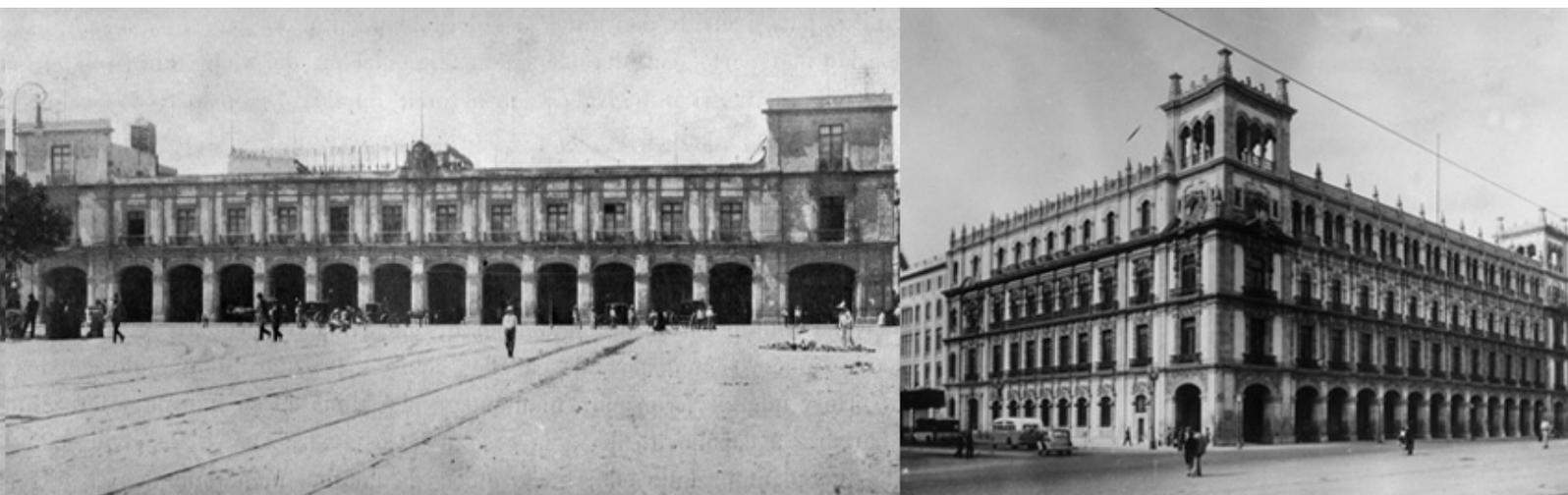


FIGURA 6. EDIFICIO DEL AYUNTAMIENTO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. Antes (ca. 1895) y después de la intervención de Manuel Gorozpe (ca. 1931). Imagen: Archivo Casasola ©Fototeca Nacional-INAH.

En tal panorama, las soluciones arquitectónicas presentadas por Chávez para el anexo de la ENP emergen como un precedente fundamental de la arquitectura neocolonial que sería adoptada por el naciente Estado revolucionario en sus programas constructivos oficiales. El neocolonial fue tan aceptado y prolífico durante las primeras décadas del siglo XX, que reconfiguró la Ciudad de México y varios de los nuevos desarrollos residenciales (Fierro, 1998: 29-30). Paradójicamente, a pesar de la importante cantidad de intervenciones de monumentos antiguos y la creación de nuevos edificios, ese periodo ha sido poco estudiado por su carácter conservador y su fuerte componente ornamental, que tanto lo aparta del camino de la vanguardia.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Al respecto, Silvia Teresa González Calderón considera que fueron justamente Diego Rivera y José Villagrán quienes caracterizaron la arquitectura neocolonial como un estilo decorativo, como “arquitectura de pastel”. La autora hace notorio el vacío en la investigación entre la arquitectura ecléctica academicista de fines del siglo XIX y la arquitectura moderna de 1925, y analiza, como se cita más adelante, las preocupaciones en el seno de la academia y entre los ateneístas (González Calderón, 2016).

### La reconstrucción de conjuntos conventuales en la década de 1930: el caso del exconvento agustino de Acolman

En enero de 1934 fue publicada la "Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural", cuyo artículo primero ya consideraba el valor histórico dentro de la definición de monumento: "se consideran monumentos las cosas muebles e inmuebles de origen arqueológico y aquéllas cuya protección y conservación sean de interés público por su valor histórico". Integra una noción de carácter temporal para los bienes históricos, señalando que son aquellos producidos después de la Conquista, y pone énfasis en su relevancia arquitectónica o artística. Con ese documento de carácter legal culminaba una iniciativa titánica promovida desde la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Hacienda para la catalogación de las edificaciones virreinales con valor artístico e histórico, que debieran ser declaradas objeto de protección (Rodríguez, 2011: 207).<sup>21</sup>

Entre las construcciones de la época virreinal que fueron declaradas en un primer bloque, el 9 de febrero de 1931, se encuentra la catedral de México y el sagrario metropolitano, así como el extemplo de San Lázaro, la iglesia de San Agustín y el Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México. De esa fecha y hasta 1938 fueron 447 conjuntos históricos los que se declararon monumentos de la nación (Enciso, 1939).

Durante los años de 1930 y 1931, Luis Montes de Oca, secretario de Hacienda durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, comisionó un notable trabajo para el estudio y registro de la arquitectura virreinal de carácter religioso, centrándose en los templos de propiedad federal. Por la magnitud de la empresa se imaginó un país dividido en varias zonas, cuyo catálogo de monumentos se completaría poco a poco. El primer catálogo terminado fue el correspondiente al estado de Hidalgo, dirigido por el ingeniero Luis Azcué y Mancera, con la colaboración de los arquitectos Federico E. Mariscal y Vicente Mendiola (Azcué y Mancera *et al.*, 1942).

El catálogo tenía por objetivo reunir la mayor cantidad de datos históricos y geográficos posible, además de incluir el estudio artístico y el levantamiento arquitectónico de los monumentos. El registro ayudó, además, a catalogar la pintura mural recién descubierta en los conventos fundados en el siglo XVI. Según la información recuperada por el historiador Rafael García Granados, el primer descubrimiento de programas murales fue en 1894 por el presbítero don Eduardo Pineda, cura párroco encargado del templo de San Agustín, en Acolman, Estado de México. A él se debe una primera campaña para liberar las pinturas que decoraban el claustro agustino. Más tarde, don Mateo Saldaña y don Antonio Cortés, trabajadores especializados pertenecientes a la oficina de Inspección General de Monumentos Artísticos, avanzaron con el descubrimiento en el claustro (García y Mac Gregor, 1934: 253). El edificio fue registrado en ese estado por la cámara de Hugo Brehme cuando preparaba las ilustraciones de la obra *México pintoresco*, publicada en 1923 (Figura 7).

---

<sup>21</sup> El antecedente directo de esta iniciativa legal fue la promulgada el 6 de abril de 1914, bajo mandato del presidente Victoriano Huerta.



FIGURA 7. ACOLMAN, ESTADO DE MÉXICO. Fachada del exconvento, ca. 1920. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77\_20140827-134500:362031, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Para la historia de la conservación de monumentos en México desde una perspectiva moderna e institucional, Acolman es uno de los casos más tempranos. Situado cerca de la zona arqueológica de Teotihuacán, fue estudiado como parte de un circuito cultural integral y considerado un atractivo turístico más de la región (Gamio, 1979).<sup>22</sup> En 1921 se abrió al público como un museo local destinado a la exhibición de objetos artísticos virreinales. Por fotografías históricas de los comienzos del siglo XX sabemos que el patio grande del convento se encontraba abandonado y cubierto de vegetación; había derrumbes en el ala sur del claustro, y lo más grave eran las continuas inundaciones que afectaban al edificio por estar ubicado en un nivel más bajo que el atrio y su entorno construido. El patio chico había sufrido grandes transformaciones durante el periodo virreinal; tenía construcciones añadidas que impedían apreciar la espacialidad original, y el nivel superior del claustro estaba colapsado, ya convertido en una ruina. Lo mismo ocurría con las dependencias que antaño ocupaban el refectorio y el ante refectorio en el ala sur (Figura 8).

La rehabilitación arquitectónica estuvo dirigida a encontrar los niveles de piso original y a reconstruir los espacios arruinados. Los materiales originales de fábrica –sillares careados y tallados– fueron reunidos en los patios con la finalidad de recuperar la mayor cantidad posible, esperando que pudieran ser reintegrados al conjunto desde una perspectiva de reconstrucción por anastilosis. La operación se consiguió con éxito en el claustro mayor, donde había menores pérdidas de elementos constructivos; sin embargo, después de la reconstrucción, los restos de sillares tallados, fustes de columnas y otros elementos de la decoración en piedra se quedaron como testigos de un estado que jamás podría volverse a integrar. Hoy todavía se pueden ver vestigios dispersos por los patios del museo.

El cuerpo superior del convento fue rehabilitado con los techos de terrado sobre una armadura de vigas de madera, cerrada con tablonés y enladrillado por el exterior. Los pisos se unificaron con enladrillados, y se reconstruyeron los antepechos y las molduras superiores. También se recuperaron los murales del siglo XVI, aunque las obras de restauración se extendieron hasta la década de 1960 (Figura 9).

<sup>22</sup> Sobre Acolman, véase el volumen 3 de *La población del Valle de Teotihuacán* (1922), con información de Antonio Cortés.



FIGURA 8. PATIO GRANDE DEL EXCONVENTO DE ACOLMAN, ESTADO DE MÉXICO, CA. 1920, ANTES DE LA RECONSTRUCCIÓN. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77\_20140827-134500:423297, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.



FIGURA 9. CLAUSTRO ALTO DEL EXCONVENTO DE ACOLMAN. FOTOGRAFÍA ANTERIOR A LA RESTAURACIÓN, CA. 1920. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia/Dominio público, MID: 77\_20140827-134500:359759, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En el patio se optó por reconstruir un pozo de agua e inventar un pasillo perimetral delimitado por una pequeña barda que imitaba las almenas de remate del templo. Con ese detalle se resolvía la circulación de los visitantes, y al mismo tiempo el patio de Acolman se homologaba con otros claustros agustinos que aún conservaban sus fuentes de época virreinal, ayudando a recrear la idea del “convento-fortaleza” que durante muchos años estuvo presente en las investigaciones sobre arquitectura conventual.

Un poco más tarde, pero con el mismo espíritu de recuperación de los monumentos religiosos virreinales, la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, a cargo del artista Jorge Enciso, coordinó una investigación para hacer monografías de los conjuntos conventuales. Para el proyecto se buscó la participación de historiadores, arquitectos e historiadores del arte, con amplia trayectoria académica. Se inauguró con el trabajo de Rafael García Granados y Luis Mac Gregor en el exconvento de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla; ellos dedicaron varios años al registro, estudio, rehabilitación y restauración del conjunto.

García Granados había sido nombrado por Jorge Enciso como inspector honorario de monumentos artísticos en Huejotzingo debido a su amplio conocimiento de la región como agrónomo y administrador de la finca de Cháhuac, localizada en las faldas del volcán Iztaccíhuatl. El exconvento de San Miguel Arcángel fue tomado en 1922 bajo la responsabilidad de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, con la idea de protegerlo tanto de las intervenciones que los religiosos llevaban a cabo en el edificio como de la destrucción que provocaba el uso de una parte del convento como cárcel municipal.

En las primeras décadas del siglo XX, el atrio del exconvento de Huejotzingo estaba cubierto de vegetación y albergaba aún el cementerio local (Figura 10). La iglesia mantenía su uso ritual y había sido objeto de diversos cambios para ajustarla al gusto de la época. La última intervención había sido la colocación de un baldaquino de gusto neoclásico en el área del presbiterio, con lo cual se había seccionado la calle central del retablo que decora el ábside, obra notable del manierismo flamenco en la Nueva España, fechada en 1580 según consta en la pintura de María Magdalena que se localiza en la predela del retablo, y que ostenta la firma de Simón Pereyngs, artista flamenco activo en la Nueva España, entre 1568 y 1589.



FIGURA 10. HUEJOTZINGO, PUEBLA. Atrio del exconvento, ca. 1930. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77\_20140827-134500:364783, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El baldaquino, junto con la balaustrada, los nichos y las otras decoraciones neoclásicas de color blanco con dorado que vestían el ábside, fueron removidas durante las primeras restauraciones. Lo mismo que el deteriorado piso de cantera que señalaba el tránsito por el centro de la nave y las mesas de altar que invadían el espacio de la iglesia. Éste fue sustituido por uno de grandes losas de piedra gris.

En el convento se demolió el techo de la portería y se abrió el vano derecho de la arcada doble por la que se daba acceso al convento en época virreinal. En las fotografías históricas se ve que el vano estaba tapiado, y la mampostería había recibido un repellido irregular que cubría los detalles arquitectónicos originales. Con la apertura del vano y la limpieza de los muros se recuperaba la espacialidad del llamado portal de peregrinos, y se dejaba expuesta la cantera tallada que decora la arquivolta, cuyo diseño constituye un ejemplo notable de la decoración del edificio, donde se mezclan formas vegetales, geométricas y animales, producto del intercambio cultural que operó durante el primer siglo de la evangelización en la Nueva España.

En el claustro del convento, los pavimentos de los corredores se repusieron con soleras de ladrillo, siguiendo el diseño de petatillo que se había detectado en las dependencias mejor conservadas. El patio se reconstruyó mediante cuatro pasillos estrechos que se disponen conforme a los ejes cardinales, desde el centro que está ocupado por una fuente de planta ochavada. Esta distribución, típica de algunos conventos del siglo XVI, lo mismo que el diseño de los corredores del claustro con enladrillado de petatillo, se repetiría como una solución convencional durante la rehabilitación y restauración de otros conjuntos conventuales, como ocurrió con los trabajos efectuados por el arquitecto José Gorbea Trueba en los conjuntos de San Juan Evangelista Culhuacán, Ciudad de México (Gorbea, 1959), y en San Nicolás Tolentino de Yuririapúndaro, Guanajuato (Gorbea, 1960).

### Conclusiones

Mediante el panorama esbozado en el presente trabajo se advierte que los procesos de reconstrucción patrimonial que comúnmente se han aplicado más sobre conjuntos en ruina, también se han extendido hacia los monumentos de carácter histórico debido, justo, a la discontinuidad en su valoración de uso simbólico, que en México ha derivado de la propia historia del país, al pasar de un régimen colonial a una nación independiente.

En México, la reconstrucción del patrimonio histórico coincide con lo que señala Nicholas Stanley-Price acerca del peso de la noción de valor simbólico nacional para la recuperación, reinterpretación y reinención de los edificios, parte de un programa de propaganda política que abanderó posturas contemporáneas por medio de la remembranza de pasajes convenientes de la historia. Las reconstrucciones que comenzaron en las décadas de 1920 y 1930 se sustentaron más bien en la idea de la defensa del mestizaje como base fundacional de la sociedad mexicana. Las obras de mayor envergadura del proyecto cultural posrevolucionario de José Vasconcelos recurrieron al estilo neocolonial, o bien, contemplaron la adaptación y reconstrucción en estilo como un símbolo de la nación mestiza, como en el edificio de la Secretaría de Educación Pública y el Colegio de San Pedro y San Pablo, por poner ejemplos paradigmáticos.

Por otra parte, las intervenciones llevadas a cabo a partir del proceso de declaratoria patrimonial para la protección jurídica de los inmuebles y sitios históricos estuvieron dirigidas mucho más hacia la necesidad de dotar de una vida útil a los edificios, devolverles su función o reutilizarlos, que es, como lo ha señalado Stanley-Price, una de las justificaciones más recurrentes para la intervención extensiva de los conjuntos históricos.

Las reconstrucciones miméticas muy libres y las obras neocoloniales fueron la norma más que la excepción durante las primeras tres décadas del siglo XX en México. La tarea pendiente es analizar y visibilizar estas intervenciones en su carácter ideológico, pues su propia intención mimética ha generado una especie de invisibilización, y no deben perderse de vista las nuevas oleadas de afán reconstructor del pasado colonial en años recientes.

\*

#### Referencias

- Abundis, Jaime (1989) "El convento agustino de San Andrés Epazoyucan", *Cuadernos de Arquitectura Virreinal* (8): 33-50.
- Acevedo, Jesús T. (1920a) *Disertaciones de un arquitecto*, Ediciones México Moderno, México.
- Acevedo, Jesús T. (1920b) "La arquitectura colonial en México", in: Fernando Curiel (introducción, selección y notas) (2016) *Prosa Atenea. Antología del Ateneo de la Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 5-19.
- Alegre, Francisco Javier (1841) *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, Carlos María Bustamante (ed.), Imprenta de J.M. Lasso, México.
- Anuarios escolares de la Secretaría de Instrucción Pública. Bellas Artes, II, Escuela Nacional Preparatoria, 1910-1911* (1910) Tipografía económica, México.
- Azcúé y Mancera, Luis, Manuel Toussaint y Justino Fernández (1942) *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo. Formado por la Comisión de Inventarios de la Primera Zona 1929-1932* (2 vols.), Talleres Gráficos de la Nación, México.
- Bargellini, Clara (1994) "Arquitectura colonial, hispano colonial y neocolonial: ¿arquitectura americana?", in: Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, tomo II, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 419-429.
- Bargellini, Clara (1995) "Churrigueresco yanqui: Sylvester Baxter y el arte colonial mexicano", in: Juana Gutiérrez Haces (ed.), *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 169-191.
- Baxter, Sylvester (1901) *Spanish-colonial architecture*, J.B. Millet, Boston.
- Chávez, Samuel (1911) *Informe acerca de las obras de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria encomendadas al arquitecto Samuel Chávez*, Tipografía y Litografía de Müller Hermanos, México.
- Cortés, Antonio y Genaro García (1914) *La arquitectura en México: iglesias*, Talleres de Imprenta y Fotograbado del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, México.
- Decorme, Gerardo (1941) *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial. 1572-1767*, Lib. Robredo de José Porrúa e Hijos, México.
- Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos, sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión (1897) *Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos, sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión* (11 de mayo) [[https://en.unesco.org/sites/default/files/natlaws/ley\\_sobre\\_monumentos\\_arqueologicos\\_1897.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/natlaws/ley_sobre_monumentos_arqueologicos_1897.pdf)] (consultado el 24 de abril de 2020).
- Díaz y de Ovando, Clementina (2006) *La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días (1867-1910)*, tomo 1, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- El Imparcial* (1905) "Por la Preparatoria. Importantes obras materiales de adaptación y de ampliación", *El Imparcial*, México, 19 de abril de 1905, p. 3.

*El Imparcial* (1910) "Nuevo anfiteatro de la Escuela Preparatoria. Llamó poderosamente la atención de los visitantes por su belleza arquitectónica", *El Imparcial*, México, 27 de septiembre de 1910.

*El País* (1903) *El País*, México, el 26 de septiembre de 1903, in: Ida Rodríguez Prampolini (comp.) (1997), *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos (1879-1902)*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 582-583 (doc. 622).

Enciso, Jorge (1939) *Edificios coloniales artísticos e históricos de la República Mexicana que han sido declarados monumentos*, Dirección de Monumentos Coloniales-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Fierro Gossman, Rafael (1998) *La gran corriente ornamental del siglo XX: una revisión de la arquitectura neocolonial en la Ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, México.

Gamio, Manuel (1979) [1922] *La población del Valle de Teotihuacán*, Instituto Nacional Indigenista, México.

García Granados, Rafael y Luis Mac Gregor (1934) *Huejotzingo. La ciudad y el convento franciscano*, Talleres Gráficos de la Nación, México.

García Moll, Roberto (1996) "El traslado de un dintel en el siglo XIX", *Arqueología Mexicana* (21): 33.

González Calderón, Silvia (2016) *Por una arquitectura propia. El estilo Neocolonial en el proyecto educativo de la Secretaría de Educación Pública. 1921-1924*, Tesis de doctorado, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de la Comunicació-Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona [<https://upcommons.upc.edu/handle/2117/96173>] (consultado el 14 de julio de 2020).

Gorbea, José (1959) *Culhuacán*, Dirección de Monumentos Coloniales-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Gorbea, José (1960) *Yuriria*, Dirección de Monumentos Coloniales-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

*La Voz de México* (1906) "Conservación de Edificios y Monumentos de la Época Colonial", *La Voz de México*, México, marzo 25 de 1906, Sección cablegráfica, p. 2.

Mariscal, Federico (1915) *La patria y la arquitectura nacional*, Imprenta Stephan y Torres, México.

Mariscal, Federico (1922) "Joyas ignoradas del arte plástico del siglo XVI en México", *Revista de Revistas XIII* (635): 42-44.

Marroquí, José María (1900) *La Ciudad de México*, Tip. y Lit. La Europea de Juan Aguilar Vera y Cía., México.

Palacios, Guillermo (2014) *Maquinaciones neoyorquinas y querellas porfirianas*, El Colegio de México, México.

Revilla, Manuel G. (1893) *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, México.

Revilla, Manuel G. (2006) *Visión y sentido de la plástica mexicana* [edición y estudio introductorio de Elisa García Barragán], Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Riva Palacio, Vicente (1882) "Capítulo V", in: *México a través de los siglos*, tomo II, Editorial Cumbre, México, pp. 735-750.

Rodríguez, Leopoldo (2011) "Ley sobre Conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales, promulgada el 6 de abril de 1914", *Boletín de Monumentos Históricos* (21): 206-211.

Rodríguez Prampolini, Ida (comp.) (1997) *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos (1879-1902)*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Rojas Garcidueñas, José (1951) *El Antiguo Colegio de San Ildefonso*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Silva, Mónica (2016) *Concreto armado, modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*, Universidad Iberoamericana, México.

Toussaint, Manuel (1934) "Introducción", in: Silvestre Baxter, *La arquitectura hispano colonial en México*, Departamento de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, México.

Toussaint, Manuel (1990) [1948] *Arte colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Zetina, Sandra (2019) *Pintura mural y vanguardia: La creación de Diego Rivera*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México [[http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/A498TX2KTSXGKLLP3C5XR7ECCG38U1ISSMSPSSDX2TJ8JGFM8-04101?func=full-set-set&set\\_number=026369&set\\_entry=000001&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/A498TX2KTSXGKLLP3C5XR7ECCG38U1ISSMSPSSDX2TJ8JGFM8-04101?func=full-set-set&set_number=026369&set_entry=000001&format=999)] (consultado el 3 de julio de 2020).