

TERCERA ÉPOCA, NÚM. 21 ENERO-ABRIL DE 2011

*Boletín de*  
**MONUMENTOS  
HISTÓRICOS**  
*21*



CONSUELO SÁIZAR

Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

## INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

ALFONSO DE MARIA Y CAMPOS

Director General

MIGUEL ÁNGEL ECHEGARAY

Secretario Técnico

BENITO TAIBO

Coordinador Nacional de Difusión

AGUSTÍN SALGADO AGUILAR

Coordinador Nacional de Monumentos Históricos

HÉCTOR TOLEDANO

Director de Publicaciones, CNM

ARTURO BALANDRANO

Director de Apoyo Técnico, CNMH

JULIETA GARCÍA GARCÍA

Subdirectora de Investigación, CNMH

BENIGNO CASAS

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

PORTADA: Escultura de ángel doliente. Monumento funerario de la familia de Luis Lauro González, 1928. Cementerio El Carmen, Monterrey, N.L. Foto de Enrique Tovar.

CONTRAPORTADA: Detalle de la casa que se ubicaba en República de Ecuador núm. 10. FCRV-CNMH-INAH: 0062-016.

FE DE ERRATAS: Por un error involuntario de edición, Ethel Herrera Moreno aparece como editora invitada del *Boletín de Monumentos Históricos* núm. 20, por lo cual se aclara que dicho número no tuvo editor invitado.

## BOLETÍN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS

Tercera época, núm. 21 | enero-abril 2011

### CONSEJO EDITORIAL

Julieta García García  
Nuria Salazar Simarro  
Concepción Amerlinck de Corsi  
Leonardo Icaza Lomeli  
Virginia Guzmán Monroy  
Leopoldo Rodríguez Morales  
Luis Alberto Martos López  
Guillermo Boils Morales  
Eloísa Uribe Hernández

### CONSEJO DE ASESORES

Eduardo Báez Macías  
Clara Bargellini Cioni  
Amaya Larrucea Gárriz  
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  
Olga Orive Bellinger

### COORDINACIÓN EDITORIAL

María del Carmen Olvera Calvo  
Ana Eugenia Reyes y Cabañas

Benigno Casas | *Producción editorial*

Demetrio Garmendia y Arcelia Rayón  
| *Cuidado de la edición*

Rubén Cortez Aguilar | *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.

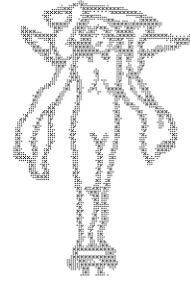
La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y a la Ley Federal del Derecho de 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*, enero-abril de 2011, es una publicación editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de Derechos al uso exclusivo: 04-2008-012114371500-102. ISSN: 0188-4638. Licitud de título: (en trámite). Licitud de contenido: (en trámite). Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, México, D.F. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Culhuacán, C.P. 09840, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 11 de diciembre de 2011 con un tiraje de 1 500 ejemplares.



## Índice

3 Editorial

---

### ARTÍCULOS

- 5 Andrés Arias Tenorio y el convento de Santa Clara de la ciudad de México: un patronazgo del siglo XVII  
| ALAN ROJAS ORZECZOWSKI
- 18 Huellas de Rubens en la catedral de Puebla: la serie mariana en la capilla del Ocho | MARÍA ISABEL FRAILE MARTÍN
- 35 Un destacado escultor italiano en Monterrey (1902-1938): Michele Giacomino Manchineli | ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL / JULIA SANTA CRUZ VARGAS
- 63 El “Hidalgo”, teatro centenario de Colima | ROBERTO HUERTA SANMIGUEL / GABRIELA GUADALUPE ANGUIANO PALOMERA
- 90 Visiones del neogótico mexicano: el templo del Sagrado Corazón de Jesús en León (1921-2009)  
| MARTÍN M. CHECA ARTASU
- 109 A contrapelo de la Revolución, el aguardiente de agave hace rico a José Cuervo y le da fama mundial  
| RODOLFO FERNÁNDEZ
- 125 Reflexiones en torno a un motivo ornamental en la arquitectura de la ciudad de México: ajaracas o lazos de ocho | GABRIELA SÁNCHEZ REYES
- 139 Tehuacán y Quecholac: demografía, economía y factores generadores del cambio urbanístico  
| JUAN MANUEL MÁRQUEZ MURAD
- 158 Origen del discurso sobre la conservación de monumentos históricos y artísticos en México | PEDRO PAZ ARELLANO

- 
- 177 Los congresos internacionales de arquitectos  
y su repercusión en México (1889-1914). Una historia  
de la conservación de los monumentos históricos y artísticos  
| LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES

---

DOCUMENTO

- 206 Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos  
y Bellezas Naturales, promulgada el 6 de abril de 1914  
| LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES



---

# Editorial

**E**n las páginas siguientes se tratará de temas muy distintos y que no obstante tienen en común un mismo hilo conductor, el interés de nueve autores en profundizar en aspectos desconocidos o soslayados en el ámbito de su trabajo profesional, siempre relacionado con el arte. Sus líneas de investigación son muy variadas; unos han sido formados como historiadores o historiadores del arte, otros han partido de la arqueología, la antropología, la lingüística o la arquitectura y, desde cada una de sus especialidades, se han interesado en las obras de arte y más particularmente en las influencias y contextos que hicieron posible su existencia.

Unos se han interesado en deslindar y distinguir todo aquello que permite conocerlas mejor, al relacionarlas con sus autores y patrocinadores, otros se han abocado a observar y señalar los hechos y circunstancias que han influido en su destrucción o han observado los orígenes del interés en frenar su deterioro y de conservarlas y protegerlas mediante la emisión de leyes.

Gracias a estudios como éstos la historiografía mexicana está aportando observaciones y nuevos enfoques que permiten integrar a la historiografía universal el conocimiento de nuestro arte novohispano y decimonónico, aún no suficientemente valorado, a pesar de los numerosos estudios monográficos, simposios y congresos que han permitido ampliar y profundizar el conocimiento del rico panorama cultural y artístico de México.

En este número 21 del *Boletín de Monumentos Históricos* han escrito autores que aprecian la dimensión social de las obras de arte religioso, como fue el convento de Santa Clara, cuya fundación, construcción y patronazgo no estuvo exenta de avatares.

Las 12 pinturas sobre lámina de cobre que representan escenas de la vida de la Virgen, en el Ochovo de la catedral de Puebla, son consideradas aquí como obra de varias manos, relacionadas con Pieter Paul Rubens, atribución hecha por primera vez

en los cursos impartidos en varias ciudades mexicanas por el doctor Heinrich Pfeiffer S.J. y en las visitas *in situ* a dicha capilla, que seguramente tendrá repercusiones en el ámbito de la historia del arte universal y acaso dará lugar a controversias entre los especialistas en la pintura flamenca y rubeniana.

Dado el corto número de estudios monográficos sobre la arquitectura y la escultura de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, resulta interesante el acercamiento que aquí se hace a un teatro centenario que ha sido restaurado en Colima, a varias obras de arquitectura neogótica y en particular a la iglesia del Sagrado Corazón en León, así como a la obra escultórica del artista italiano Michele Giacomino Manchineri, quien no ha merecido aún un estudio particularizado.

Otro de los textos aquí presentados plantea una doble necesidad, la de observar mejor ciertas características ornamentales y la de emplear una terminología precisa para describirlas, lo que seguramente ayudará a hacer distinciones y descripciones más precisas.

El interés en el urbanismo está manifiesto en diversas formas; hay quien lo enfoca desde el punto de vista económico y quien lo ha abordado desde el fenómeno demográfico y ha relacionado las diversas causas de la destrucción del patrimonio construido, con factores tan diversos como el desarrollo económico, la industrialización, la emigración, las influencias externas, el empleo de nuevos materiales y los sismos.

Otro investigador se remonta a la historia de nuestra guerra de Reforma para explicar los motivos de la destrucción de la arquitectura conventual y paradójicamente observa en esa destrucción el origen del discurso para la conservación de nuestros monumentos históricos y artísticos, además de nuestras bellezas naturales. Muy relacionado con ello está el último de los artículos que aquí se publican, ya que observa otra de las raíces de la historia de la conservación de nuestros monumentos y de la legislación para conservarlos y protegerlos: la ley francesa de 1887 y diversos congresos internacionales de arquitectos celebrados en Europa en las últimas décadas a finales del siglo XIX y en las primeras del XX.

Textos como éstos van más allá de la investigación monográfica básica, al presentar nuevas posibilidades de observación, vinculadas a una concepción plural en la aproximación al conocimiento de nuestros bienes históricos y artísticos, cuyo estudio más profundo es necesario para la conservación de nuestro patrimonio cultural, en todo el ámbito nacional.



# Andrés Arias Tenorio y el convento de Santa Clara de la ciudad de México: un patronazgo del siglo XVII

El artículo versa sobre el patronazgo del convento de Santa Clara de la ciudad de México, vínculo que permite explicar las relaciones entre el monacato femenino novohispano y los empresarios que a través de este tipo de obras pías fundaron, financiaron y construyeron instituciones conventuales. Se plantea el patrón de interdependencia entre estos actores (las religiosas en búsqueda de un benefactor que les permitiese continuar con su vida contemplativa, y el hombre de negocios quien buscó su salvación anímica junto a la de sus descendientes) y el lugar físico para resguardar a las mujeres de su grupo familiar.

*Palabras clave:* patronazgo, convento, vínculo, interdependencia, salvación.

El antiguo convento de santa Clara en la ciudad de México se levantaba en la calle de Tacuba. Hoy en día sólo queda la iglesia que nos recuerda el uso anterior de este espacio urbano. El lugar fue víctima, como los de otras tantas construcciones edilicias, de las reformas de los gobiernos liberales decimonónicos. Si bien estas medidas lograron su cometido removiendo la propiedad de los inmuebles del clero regular, lo que permanece es un hito, una referencia directa al pasado por su uso pretérito como residencia de las religiosas clarisas.

El objetivo de este artículo es mostrar cómo se integraba, a partir de un patronazgo, la relación entre un empresario y un convento. Ambos tenían distintas funciones dentro de la sociedad virreinal y simbolizaban espacios completamente diferentes, el mundo terrenal y el espiritual. Pero también es cierto que se mantenían interconectados y se necesitaban uno al otro.

Es a partir de esta necesidad que surge el vínculo por medio del cual estarán conexos: el patronazgo. Gracias a éste, el convento encontró la figura de un protector, *persona de calidad y cristiandad*;<sup>1</sup> alguien que se hiciera cargo de sus necesidades materiales y

\* Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana.

<sup>1</sup> Acta del 17 de febrero de 1623 en *Libro Veinte y Cuatro. Actas de Cabildo de la ciudad de México (1 de enero 1621-15 de febrero de 1623)*, México, Imprenta de El Correo Español, 1906, p. 384. En lo sucesivo: Actas del Cabildo 1623.

---

les permitiese continuar con su labor contemplativa. Estos espacios conventuales servían también como lugar de resguardo para las mujeres del grupo familiar.

Mientras que el empresario, en su calidad de patrono, buscaba garantizar su propia salvación y encontrar la trascendencia, ganando privilegios perpetuos y sucesorios para su alma y la de sus descendientes.

Para mostrar esta relación de interdependencia me apoyaré en este caso que logra ejemplificarla de manera concisa. El convento de Santa Clara y el empresario Andrés Arias Tenorio firmaron en 1620<sup>2</sup> un acta de patronazgo, y en 1623 él compareció ante el Cabildo de la ciudad de México para que “haya memoria della [...] a vuesa señoría pido y suplico la haya presentada y mande que se me asiente en los libros de cabildo”,<sup>3</sup> dando así parte como patrono del mismo.

6 |

### **Andrés Arias Tenorio**

Para el siglo XVII se puede hablar de una bien establecida elite agraria en la ciudad de México con un fuerte vínculo a la producción azucarera, sobre todo en la región de Cuernavaca-Cuautla, ya sea a través de la compra, arrendamiento o prenda hipotecaria de ingenios azucareros.

Andrés Arias pertenecía a esta generación de productores agrarios que, al establecer un peculio considerable, se ocuparon de una serie de estrategias sociales y mercantiles por medio de las cuales las subsecuentes generaciones pudieran ocupar lugares sociales de relevancia. Para esto buscaron

maneras de penetrar en la intrincada red de relaciones comerciales preestablecidas en distintas formas. Dos son ampliamente identificables: el monopolio de los puestos gubernamentales en los cabildos locales y la carrera eclesiástica.

Arias se presenta como un caso prototipo en muchos sentidos. Desconocemos su origen; en cambio tenemos noticia de su muerte acaecida en la ciudad de México el 21 de marzo de 1629.<sup>4</sup>

El 17 de enero de 1595 contrajo nupcias con Gerónima de Meneses en la iglesia de Santa Catarina Mártir<sup>5</sup> y tuvieron cinco hijos: Francisco y Melchor, quienes más tarde fungieron como sus albaceas, fueron los únicos que no siguieron una vida monacal. En cambio, Andrés fue presbítero, Alonso fue fraile en el convento grande de San Francisco,<sup>6</sup> y Francisca monja profesa en el convento de Santa Clara. Conviene hacer notar los arraigados vínculos que lo unían a la Provincia del Santo Evangelio.

Arias Tenorio tenía varias hermanas; una en el mismo convento de clarisas, la madre San Andrés.<sup>7</sup> Otras dos, Juana de San José y Mariana de San Francisco, eran religiosas dominicas del convento de Santa Catalina de Siena.<sup>8</sup> A todas les asignó una cantidad para cubrir sus propios gastos y, por lo menos en el caso de las religiosas en Santa Clara, los de sus criadas también fueron incluidos.

<sup>2</sup> Las fechas que aparecen en el documento de 1623 mencionan los tres tratados que tuvieron las monjas del convento con su vicario fray Miguel de Laris y el provincial de la orden franciscana, fray Juan de Maldonado el 20, el 23 y el 26 de octubre de 1620; finalmente el documento fue aceptado por el mismo padre provincial el 28 de mayo de 1621.

<sup>3</sup> Actas del Cabildo 1623, p. 383.

<sup>4</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Regio Patronato Indiano, Bienes nacionales, vol. 1652, exp. 7, f. 23.

<sup>5</sup> [http://www.familysearch.org/eng/search/IGI/individual\\_record.asp?recid=500307517093&lds=1&region=10&frompage=99](http://www.familysearch.org/eng/search/IGI/individual_record.asp?recid=500307517093&lds=1&region=10&frompage=99).

<sup>6</sup> Actas del Cabildo 1623, p. 396.

<sup>7</sup> En el documento no aparece el nombre de la religiosa, sólo el de su santo patrono. En el acta de patronazgo presentada al Cabildo de la ciudad de México, firmada por todas las religiosas del convento aparecen tres monjas cuyo santo patrono es san Andrés, por lo que resulta difícil saber cuál de ellas era la hermana de Arias Tenorio.

<sup>8</sup> AGN, Testamento de Andrés Arias Tenorio, Indiferente Vi-reinal, Intestados, caja 0018, exp. 05, f. 3.

---

A su hijo Andrés lo encauzó al clero secular, otorgándosele la capellanía por el alma de su padre instituida el 14 de febrero de 1630 por su hermano mayor Melchor Arias.<sup>9</sup>

Situamos a nuestro patrono dentro de la elite agraria de principios del siglo XVII como dueño de haciendas dedicadas al cultivo del azúcar en el valle de Cuernavaca, en el actual estado de Morelos; por ello encuentro relevante explicar las características de los contratos de arrendamiento de los ingenios propiedad del marquesado del Valle, ya que Andrés Arias Tenorio tuvo tratos con el mismo hasta su muerte, acaecida en 1629.

Hacia 1613 ya procesaba la caña de azúcar en el ingenio de Tlalcomulco, propiedad de Pedro Cortés, marqués del Valle, quien unos años después le concedió seis caballerías (630 acres) para su propio ingenio en el vecino pueblo de Amanalco. En 1625 obtuvo la licitación del contrato de arrendamiento de Tlaltenango, por lo que actuó simultáneamente como propietario y arrendatario de ingenios azucareros.

En este sentido debemos resaltar la importancia que tuvo el marquesado del Valle. A través de los tratos comerciales y las obligaciones contractuales entre éste y sus arrendatarios, se ven reflejados los lazos entre los productores agrarios dedicados al cultivo del azúcar y los administradores de dicho marquesado.

El proceso empezaba con la licitación del contrato por parte del marquesado para un periodo generalmente de nueve años; a través de una serie de proclamas se anunciaba la disponibilidad del mismo. Al momento de contar con un aspirante, éste notificaba al gobernador<sup>10</sup> y se

procedía a la oferta; el candidato entonces presentaba a sus fiadores con montos que sumaban la renta entera del ingenio. Llegado este punto, el gobernador podía rechazar al aspirante o a alguno de sus fiadores por considerarlos insolventes. Si éste no era el caso, la licitación se clausuraba públicamente y se hacían varias repeticiones; al concluir éstas el ganador disponía de un breve periodo para depositar las fianzas en garantía del arrendamiento y procedía a tomar posesión del lugar.

El tomar posesión implicaba a su vez un proceso largo donde ambas partes podían asistir personalmente o nombrar un asesor. Comúnmente podía tardar hasta una semana, ya que se inspeccionaba todo: el ingenio, los esclavos, los jornaleros, el estado de los campos, etcétera. Un procedimiento tan complejo generalmente era supervisado por el arrendatario en persona.

La primera parte del contrato celebrado entre Arias Tenorio y el marquesado por el alquiler del ingenio de Tlaltenango especificaba su duración y la renta anual que Arias debía solventar. Se trataba de un arrendamiento largo, de nueve años, donde él debía pagar más de 4 600 pesos.

Durante el periodo en que el ingenio estuviese arrendado, seguirían vigentes todos los derechos que el Estado tenía sobre el inmueble; el mismo equipo de trabajo, los mismos esclavos y la misma tierra. Todos ellos debían ser transferidos a Arias en un plazo de 20 días a partir de la firma del contrato.

La segunda condición abarcaba la obligación del Estado hacia el arrendatario, garantizando que “le proporcionará los trabajadores indios asignados a Tlaltenango [que] podía cumplirla gracias a sus atribuciones judiciales locales”.<sup>11</sup>

era el puesto con mayor jerarquía y también se adquiría por medio de una licitación.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>9</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Bienes de difuntos, caja 1674, exp. 002, fs. 1-2.

<sup>10</sup> Ward Barrett, *La hacienda azucarera de los marqueses del Valle*, México, Siglo XXI, 1977, pp. 36-39. Este autor explica la compleja estructura administrativa del marquesado del Valle, después del concurso de acreedores. El gobernador

Mediante éstas el marquesado podía suplir siempre la demanda de trabajadores, tan necesaria para el funcionamiento del ingenio.

La única diferencia que presenta el contrato de Arias Tenorio con respecto a los anteriores, era que las reparaciones y los gastos ocasionados por acontecimientos imprevisibles (como granizadas o enfermedades) debían ser sufragados por él, incluso los referentes a los esclavos o a la caña. Por lo demás, Arias Tenorio se comprometía también al pago de salarios, recolección de diezmos, multas, impuestos y alcabalas.

La última condición que vale una mención es que Arias podía subarrendar el almacén que el Estado poseía en la ciudad de México. Para cumplir con todas las condiciones establecidas en el contrato, "Arias Tenorio empeñaba su ingenio de Amanalco prometiendo no venderlo durante el arrendamiento. Las partes convenían también en que el costo de la recaudación de deudas correría por cuenta del arrendatario".<sup>12</sup>

A través del seguimiento de las familias que actuaron ya sea como dueñas o inquilinas de los ingenios azucareros de esta región en el siglo XVII, advertimos la consistente presencia de la familia Arias Tenorio hasta la década de 1640, tiempo en que le fueron confiscados sus bienes. Y también figura la de algunos de sus acreedores, "el comerciante Antonio Millán y su hijo Félix, quienes pagaron los 88,000 pesos de deudas acumuladas. La familia mantuvo ambos molinos, Santa Ana [Amanalco] y San Nicolás [Pantitlán] hasta 1696".<sup>13</sup>

Los arrendatarios que tuvieron un control financiero en la región provenían de la capital del virreinato o de Cuernavaca, y se encontraban familiarizados con el funcionamiento de los inge-

nios. En este sentido podemos asumir también que tenían alguna experiencia en el arrendamiento, propiedad o administración de plantaciones en el valle de Cuautla y Amilpas.

En varios casos los propietarios de ingenios hacían extensivos arreglos a sus posesiones agrícolas para venderlas a comerciantes o parientes establecidos en las urbes cercanas. Éste era un patrón de inversión que beneficiaba a los terratenientes, quienes obtenían la liquidez necesaria para financiar los gastos de sus propiedades rurales, mientras que los comerciantes compradores aseguraban una inversión.

A su vez, muchos arrendatarios ocuparon puestos gubernamentales en la ciudad de México o en Cuernavaca. Fueron mercaderes que sostenían estrechos vínculos ya fueran matrimoniales, sanguíneos, de compadrazgo o negocios con los dueños de los ingenios azucareros de la misma región. Tal es el caso de Arias Tenorio, quien tenía tratos comerciales con Juan Jácome, a quien había sucedido en el arrendamiento de Tlaltenango y que, al morir, reconoció la deuda que tenía con él.<sup>14</sup>

Con respecto de sus bienes inmuebles, sus casas principales se ubicaban en la calle que iba de Santa Catalina a Santa Ana, que estaban en esquina y lindaban con las casas y mesón del convento de Santo Domingo,<sup>15</sup> hecho importante si se considera la cercanía que estas propiedades tenían con los conventos con los cuales sostenía vínculos importantes. Otra descripción más precisa de las casas principales de Arias Tenorio proviene del acta de fundación de la capellanía por su alma. Dichos inmuebles habían sido sujetos a una renta de 3 mil pesos oro común y se encontraban:

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>13</sup> Louisa Schell Hoberman, *Mexico's Merchant Elite 1590-1660. Silver, State, and Society*, Durham y Londres, Duke University Press, p. 100.

<sup>14</sup> AGN, Testamento de Andrés Arias Tenorio, Indiferente Virreinal, Intestados, caja 0018, exp. 05, f. 7.

<sup>15</sup> *Idem*.

---

En esta ciudad, en la calle de Santa Catalina Mártir que baja a la iglesia de Nuestra Señora Santa Ana y hace esquina con dos tiendas que por una parte lindan con casas del convento del Señor Santo Domingo y los dos ingenios de hazer [sic] azúcar llamados Amanalco y Pantitlán en la dicha jurisdicción de Cuernavaca.<sup>16</sup>

Al momento de morir, Arias Tenorio poseía los ingenios de San Nicolás Pantitlán y Amanalco,<sup>17</sup> aunque especificaba que debía “cantidad de millares de pesos de oro y que en cuenta del tiene pagados 35,000 pesos poco más o menos de que tiene cartas de pagos presentadas en el pleito que pende en la Real Sala de Crimen de esta corte”.<sup>18</sup>

Este pleito debió haberle ocasionado varios problemas, ya que habla de la necesidad de fenderlo y “quedar así su conciencia descargada”. Concluía con la orden de dar partición de sus bienes para hacer frente a sus deudas. De éstas menciona las que tenía con Juan Galindo — difunto— de la villa de Cuernavaca, a quien había pertenecido el ingenio de Pantitlán y que debía 2 500 pesos. Siguiendo las disposiciones referentes al activo de su patrimonio pidió a sus herederos terminar con el pleito de los ingenios y pagar las deudas, preocupándose también por sus trabajadores “españoles, mestizos, mulatos, indios que hubieren servido al dicho difunto en sus haciendas o tenido o tenídnolas a su cargo se les pague todo lo que pareciere debérseles de sus salarios”.<sup>19</sup>

En lo referente a las relaciones con la Iglesia, específicamente las corporaciones religiosas, las élites agrarias y mercantiles buscaron acceder a

medios de influencia. El suscribirse a la vida piadosa, en muchos casos, ofrecía beneficios como el ser “respetado, económicamente seguro [...] y en el caso de que los hijos se volvieran canónigos, sacerdotes en parroquias importantes, o abadesas, confería un cierto poder político”.<sup>20</sup> Por ejemplo, al destinar un hijo a la vida religiosa se expresaba la piedad familiar, un hecho que tenía particular importancia dentro de una sociedad donde el fervor religioso era altamente valorado y recompensado.

En este sentido, el monacato ofrecía a los miembros de la elite un espacio seguro en el cual podían proteger a sus mujeres, proveyendo un retiro digno y una vida honrada. Aunque bien es cierto que existía una doble intencionalidad; en muchos casos era relativamente más costea-ble para una familia el que una hija entrara al servicio de Dios, ya que la dote que se pagaba era menor a la *legítima* —de la cual muchas mujeres renunciaban al tomar hábito— en estos casos dicha cuota proporcional era devuelta a la familia de la mujer.

Por su testamento y en el acta de patronazgo<sup>21</sup> sabemos que su hija, de nombre Francisca, era monja profesa en el convento de Santa Clara de la ciudad de México:

Ítem considerando que el dicho convento de Santa Clara está hoy con necesidad y que no puede acudir con todos los alimentos necesarios a las religiosas de él y que una de ellas es la madre Francisca de San Jerónimo, hija legítima del dicho Andrés Arias Tenorio y que por servir a Dios nuestro señor profesó en dicho convento y renunció toda su legítima en el dicho, su padre mandó que por todos los días de su vida se le de lo necesario para comer.<sup>22</sup>

<sup>16</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Bienes de Difuntos, caja 1674, exp. 002, f. 4.

<sup>17</sup> AGN, Testamento de Andrés Arias Tenorio, *op. cit.*, fs. 7-8.

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> Louisa Schell Hoberman, *op. cit.*, p. 234.

<sup>21</sup> Actas del Cabildo 1623, p. 387.

<sup>22</sup> AGN, Testamento de Andrés Arias Tenorio, f. 3.

Para asegurar el cumplimiento de la cláusula relativa al sustento de su hija, Arias fue muy específico al fundar una capellanía por las ánimas de él y su mujer, sus padres, ascendientes, deudos, ánimas del Purgatorio y personas de su obligación,<sup>23</sup> poniendo un censo sobre sus casas principales de manera que ella —la capellana—<sup>24</sup> gozara una renta de 200 pesos al año, y que a su muerte dicha cantidad pasara a los herederos universales de Arias Tenorio quedando libre de obligación con el mencionado convento.<sup>25</sup>

Arias Tenorio dispuso, para el descanso de su alma, que su cuerpo fuese sepultado en el convento de Santa Clara junto a la peana del lado de las vírgenes donde se encontraba su mujer Jerónima Meneses,<sup>26</sup> según se señala en el acta de patronazgo del mismo. Solicitó que sus restos fueran:

Acompañados por los curas de la parroquia de Santa Catalina Mártir, con cuarenta acompañados, religiosos de los conventos de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, San Diego, Nuestra Señora de las Mercedes y del Beato Juan de Dios; todas las cofradías de las que era cofrade, niños del Colegio de San Juan de Letrán, de la Capilla de la Catedral, y de pobres de la Archicofradía del Santísimo Sacramento.<sup>27</sup>

Pidió que se celebrase en Santa Clara una misa de *réquiem* con su vigilia ofrendada de cera, pan y vino los nueve días siguientes de su fallecimiento; que el día de su entierro y el novenario subsecuente se dijese honras en el mismo convento.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> Así se encuentra mencionada la hija, Francisca de San Jerónimo, en la licencia dada por fray Juan Márquez Maldonado, provincial franciscano. Actas del Cabildo 1623, p. 390.

<sup>25</sup> AGN, Testamento de Andrés Arias Tenorio, fs. 4-5.

<sup>26</sup> Actas de Cabildo 1623, p. 387.

<sup>27</sup> AGN, Testamento de Andrés Arias Tenorio, fs. 1-2.

<sup>28</sup> *Ibidem*, f. 2.

Recordaba como obligación perpetua la que las monjas clarisas tenían de celebrar la misa de Nuestra Señora los sábados, en adición a una misa cantada y otra rezada; además de las que se celebrasen en el transcurso del año por las ánimas de los patronos, deudos, ánimas del Purgatorio y personas de su obligación.<sup>29</sup> Esta última parte revela el compromiso familiar y social.

Al ver esto podemos entrar en el imaginario de un hombre de negocios con la evidente preocupación por descargar su conciencia al reconocer y saldar todas sus deudas con personas con quienes había tenido tratos comerciales, y de garantizar la oración por la salvación de las almas.

Siguió la misma estrategia empresarial para proteger a las mujeres de su familia al darles refugio en conventos con los que tenía nexos importantes y dotándolas de medios de subsistencia al poner censos sobre sus propiedades, permitiendo, a su vez, que vivieran de los réditos de éstas. Con ello les aseguró una vida cómoda y sin demasiadas preocupaciones. Ofreció también un sustento digno a sus hijos varones, ya fuera mediante el ingreso a la vida conventual o estableciendo capellanías en su beneficio.

Es claro que era *vecino* de la parroquia de Santa Catarina Mártir; por ello, dos de sus hermanas eran monjas en el convento de Santa Catalina de Siena. Su predilección por el de Santa Clara era evidente puesto que su mujer se hallaba enterrada ahí junto al Altar de Vírgenes y su hija era monja profesa junto con una de sus tías paternas.

### **El convento de Santa Clara hasta la firma del acta de patronazgo**

La fundación del convento de monjas clarisas se mezcla con la polémica existente entre el arzo-

<sup>29</sup> *Idem*.

---

bispado y la provincia franciscana del Santo Evangelio.<sup>30</sup> En 1568 fray Alonso de Montufar, arzobispo de México, junto con el Cabildo de la ciudad de México, promovió la fundación de un convento femenino de la orden franciscana con el fin de crear un recogimiento para mujeres pobres de la ciudad. Contactó entonces al provincial de la orden, fray Miguel Navarro, y ambos avisaron al virrey Martín Enríquez para que, en su calidad de vicepatrono, otorgara su permiso.<sup>31</sup>

El arzobispo donó para ello la ermita de la Santísima Trinidad, que estaba en poder de la cofradía homónima formada por el gremio de los sastres, calceteros y jubeteros de la ciudad.

Dos vecinos de la ermita, el matrimonio conformado por Alonso Sánchez y Francisca Galván, ofrecieron su casa para que sirviera de morada a las monjas y expusieron el deseo de disolver su vínculo matrimonial con el fin de que él entrara como religioso franciscano y ella junto con sus cinco hijas profesaran en el nuevo convento. Se accedió a sus peticiones y se nombró a otro vecino del lugar, Pedro Tomás, como administrador y mayordomo del beaterio en lo que se conseguía la bula papal que ratificara la fundación.

La bula llegó en 1570 con la especificación que las monjas fueran administradas en lo espiritual por los franciscanos, pero el nuevo padre provincial fray Francisco de Rivero rechazó la orden pontifical. Las beatas buscaron la protección de la mitra (que se encontraba vacía por la muerte de Montufar) para que les proporcionara el hábito de clarisas.

El convento tuvo dos donaciones importantes para su manutención. La primera en marzo de

<sup>30</sup> Son tres ramas las que tenía la segunda orden franciscana: las clarisas de la primera regla de Santa Clara, las clarisas urbanistas (quienes seguían la misma regla, aunque modificada por el papa Urbano VIII) y las capuchinas. Las monjas del convento de Santa Clara de la ciudad de México pertenecen a la segunda rama: las clarisas urbanistas.

<sup>31</sup> Josefina Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Editorial Santiago, 1946, p. 142.

1566 cuando el factor Ortuño de Ybarra dejó sus casas principales para que se fundase ahí el monasterio con la condición que su mujer María de Peralta pudiera vivir en ellas si no volvía a contraer nupcias. Pasado el tiempo ella tuvo problemas con las monjas y trataron de correrla, por lo que apeló ante el Cabildo el 22 de diciembre de 1570.<sup>32</sup> La resolución final se desconoce, pero el Cabildo sí compró varias casas y en un corto lapso se concluyeron las obras, enclaustrándose las monjas en ceremonia pública en 1579.

La segunda donación fue por parte de Sebastián de Aparicio<sup>33</sup> en 1573, quien vio el estado de necesidad en que se hallaban las monjas y donó su hacienda ubicada entre Tenayuca y Azcapotzalco, que había sido valuada en 20 000 pesos con todos sus bienes, sirviendo como donado hasta 1577 cuando tomó hábitos en el convento de San Francisco.<sup>34</sup>

El 22 de noviembre de 1573<sup>35</sup> fray Miguel Navarro, al ser comisario general de la Orden de San Francisco, aceptó la administración del convento y a las beatas de la familia Galván, permitiéndoles profesar a todas y nombrando a la madre María de San Nicolás como abadesa. Para 1579 ya había veintiocho monjas profesas y seis novicias.<sup>36</sup> Todas las profesiones se hacían presidiendo una monja concepcionista impuesta por el arzobispo.

Pero la situación del convento era bastante compleja y los problemas con la mitra continuaron. El padre Navarro denunció que los votos de

<sup>32</sup> Actas del Cabildo, 22 de diciembre de 1570, en Concepción Amerlinck y Manuel Ramos, *Conventos de monjas, fundaciones virreinales*, México, Servicios Condumex, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995, pp. 55-62.

<sup>33</sup> Para un estudio más profundo acerca del beato Sebastián de Aparicio, véase Norma Durán, *Retórica de la santidad: renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*, México, UIA, 2008, 486 pp.

<sup>34</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 144.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*

las clarisas, en cuanto a la dependencia de los franciscanos, eran absolutos y el poder secular no debía estar inmiscuido en ellos. En 1576 el papa Gregorio XIII envió una bula donde nulificaba los derechos del ordinario sobre las monjas y establecía las reglas para la fundación del convento.

Entre las condiciones de la fundación figuraban: que debía hacerse bajo la dependencia total de la Provincia del Santo Evangelio, el cambio de las monjas al monasterio que se construía; que la monja concepcionista regresase a su propio convento o tomara los hábitos de las clarisas y que las beatas Galván fueran dotadas y regresaran a España a tomar los votos en el convento de clarisas de San Nicasio en Sevilla.

Las monjas clarisas se enclaustraron en ceremonia pública donde asistieron el virrey, la audiencia, los notables y los frailes menores:

En la ciudad de México a cuatro días del mes de enero de 1579 nos Francisca de Ovalle [y 22 nombres más] hicimos profesión en manos de Nuestro Reverendo Padre Rodrigo de Zequera comisario General de todas las provincias de Nueva España orden de N. P. S. San Francisco [...] en este convento de Santa Clara.<sup>37</sup>

La situación económica del convento era tan precaria que solicitaron en 1588, por medio de su mayordomo Pedro López Chacón, se les permitiera pedir limosna en las calles porque no podían solventar la manutención de la gran cantidad de monjas que vivían ahí. Dicha situación puede ser explicada porque no se les pedía dote al entrar, por lo que en 1602 se admitió a la primera monja con dote en el convento.<sup>38</sup>

El desastroso estado financiero llegó al punto en que las monjas comenzaron las acciones enca-

minadas a obtener la licencia del provincial de la orden franciscana, fray Juan de Maldonado, para buscar un patrono para el convento. Dichas peticiones fueron enumeradas y expuestas en la reunión que sostuvieron el 19 de octubre de 1620. Comenzaban con una explicación de los motivos por los que habían de buscar un patrono...

Y habiéndolo visto y considerado y tratádolo entre nos las dichas abadesas y monjas en razón de si sería útil y convendría aceptar la edificación de la dicha iglesia [...] nos pareció no solo ser útil y provechoso mas precisamente necesario y una gran limosna y beneficio para este nuestro convento.<sup>39</sup>

Es notable la manera en que conjuntamente se tomaban decisiones que afectarían el porvenir del convento; no eran disposiciones unilaterales de las religiosas que ocupaban los puestos importantes —abadesa o definidoras—, sino que se trataba de la colectividad, puesto que eran una hermandad y actuaban de esa forma. Claro está que, debido a la clausura, sus asuntos terrenales tenían que ser llevados por sus hermanos franciscanos; en este caso fray Miguel de Laris, su vicario, y ratificados por fray Juan de Maldonado, provincial de la Orden de San Francisco. Es entonces que Andrés Arias Tenorio se ofreció a sufragar los gastos y convertirse en patrono del convento.

### **El patronazgo del convento de Santa Clara**

En 1620 comenzó el proceso para la creación del patronazgo de Andrés Arias Tenorio sobre el convento de Santa Clara. Después de varias reuniones entre las religiosas, el padre provincial de la orden franciscana y el mismo Arias, se firmó

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>38</sup> A partir de 1659 hubo un incremento en la cuota de dotes que iba de los 2 000 a los 3 000 pesos. *Ibidem*, p. 152.

<sup>39</sup> Actas del Cabildo 1623, p. 388.

---

un contrato privado entre ambas partes. No fue sino hasta el 17 de febrero de 1623 que el Cabildo de la ciudad de México reconoció a Arias Tenorio como patrono de dicho convento y quedó asentado en los registros del mismo Cabildo.

En el documento de patronazgo podemos apreciar cuáles eran las obligaciones de Arias Tenorio con el convento, las de las monjas clarisas con el patrono y los privilegios que ambos tendrían. Además dicho documento puede aportar luces acerca de la forma en que se llevaban a cabo las decisiones en las comunidades religiosas.

El estado financiero del convento no permitía a las clarisas concluir con las obras de construcción que requerían

[...] la necesidad que tenemos no nos daba lugar de poderla continuar y acabar determinamos de buscar persona de calidad y cristiandad que apiadándose deste nuestro convento se encargase de acabarla con la perfección y suntuosidad necesaria.<sup>40</sup>

Dicha búsqueda terminó con la aprobación de Andrés Arias Tenorio “vecino desta ciudad correspondiendo a el amor y debocion particular que ha tenido y tiene a todo nuestro convento”.<sup>41</sup> Para este momento Arias tenía ya fuertes vínculos con las clarisas puesto que su esposa estaba enterrada en la iglesia del lugar.

Durante una primera reunión con el provincial de la orden franciscana las monjas expresaron su necesidad de encontrar a un patrono que sufragase los costos de las reparaciones que la iglesia y el convento necesitaban. Se reunieron el 20 de octubre de 1620, donde

[...] parecieron de la reja adentro las madres abadesas y definidoras [y dijeron que] están de acuerdo y parecer que se efectue otorgando escritura en bastante forma y el dicho padre vicario encar-

go y rogo que lo volviesen a ver y consultar con particular cuidado.<sup>42</sup>

La segunda reunión entre el patrono y las religiosas se llevó a cabo el 23 de octubre del mismo año. Aquí acordaron que las obras de construcción comenzarían en 1622, es decir, dos años después de la firma del contrato.<sup>43</sup>

La tercera y última reunión se efectuó el 26 de octubre de 1620. El 29 del mismo mes las dos partes se encontraban reunidas firmando un documento en que se obligaban a no retractarse de las cláusulas del contrato. Tanto las monjas como Arias Tenorio aceptaron sus obligaciones.<sup>44</sup>

Se remitió la aceptación al padre provincial, la cual llegó el 28 de mayo de 1621:

Doy fe que consco y digo que por cuanto con su acuerdo y consentimiento y particular licencia y patente que para ello dio y libro las madres abadesas y definidoras del aconvento de Santa Clara desta ciudad de la obediencia del dicho padre provincial dieron en titulo perpetuo a Andres Arias Tenorio vecino desta ciudad para el y sus herederos y sucesores el patronazgo de la iglesia nueva que se pretende hacer en el dicho convento con ciertas misas y sufragios que quedaron a su cargo de cumplir por razón de lo cual el dicho Andres Arias Tenorio se obligo de hacer dicha iglesia nueva a su costa y a lo demás que se contiene por escritura que por ambas partes se otorgo ante mi el dicho escribano en veinte y nueve de octubre del año pasado de mil y seiscientos y veinte.<sup>45</sup>

Esta constancia se emitió teniendo como testigos a fray Juan de Maldonado, provincial de la orden franciscana y calificador del Santo Oficio, Antonio de Tapia, secretario de la misma, fray Tomás de Oviedo, también de la Provincia del

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 384.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 392.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 398.

---

Santo Evangelio. La firmaron también el licenciado Juan del Castillo,<sup>46</sup> Luis de Baldivieso, ambos vecinos y Francisco de Arceo, escribano real.

Destaca en el momento de la firma, la cantidad de monjas profesas que había en el convento (137 en total).<sup>47</sup> Es lógica la necesidad de tener un nuevo espacio religioso para albergar las necesidades de la gran población del mismo

[...] teniendo como tiene este nuestro convento presisa necesidad de acabar la iglesia que tiene empesada para la celebración de los divinos oficios porque la que hoy tenemos esta vieja y no suficiente para el dicho ministerio ni para el numero de las monjas que hoy tiene.<sup>48</sup>

El documento fue firmado por todas las monjas, la abadesa Mariana de Santa Clara, la vicaria Magdalena de Jesucristo de la Resurrección y las cuatro definidoras Inés de San Mateo, Rufina de Santa Clara, Catalina de Sena y Francisca de San Miguel (hija de Arias Tenorio), hallándose “juntas y congregadas” en el locutorio y en presencia de fray Miguel de Laris, vicario de la orden franciscana, y de fray Juan de Maldonado.

Con este *quorum* las monjas clarisas de la ciudad de México decidieron conceder a:

El dicho Andrés Arias Tenorio el dicho patronazgo por todos los días de su vida para que en título perpetuo e inalienable lo use y ejerza con las exenciones, gracias y pibilegios que por derecho común y positivo, usos y costumbres se le deben usar y guardar como a tal patrón y que por su muerte sucedan en el mismo patronazgo con las mismas gracias y calidades sus hijos legitimos y de

Geronima de Meneses su mujer difunta y sus descendientes y sucesores.<sup>49</sup>

El compromiso que Andrés Arias Tenorio adquirió con el convento era:

Acabar la dicha iglesia con su sacristía y coro alto y bajo della con la perfección y buena obra que para tal ministerio conviene dejándolo a su disposición y traza y a la que dieren dos maestros peritos del arte de arquitectura gastando en ello de sus propios bienes y haciendo toda la cantidad que sea necesaria hasta que todo punto la dicha iglesia coro alto y bajo y sacristia della quede acabada y con la desencia que para celebrar convenga.<sup>50</sup>

En el acta de patronazgo se enumeran los privilegios que él y sus sucesores tendrían, entre los que podemos identificar como jerárquicos: le darían asiento y silla dentro de la capilla mayor al lado del Evangelio, que en los dos tableros principales del Altar Mayor se ponga la pintura de san Andrés y la de san Jerónimo, doctor de la Iglesia, en honor a su difunta mujer.

Se recibió como monja a su hija Francisca Arias con el nombre de Francisca de San Jerónimo. Ella entró sin dote, aunque su padre tendría que cubrir el costo de una celda que asistiera a título suyo y de las demás capellanas; además por su mala salud quedaba relevada de la sala de labor y oficios para ocuparse de ejercicios espirituales.

Como último privilegio jerárquico, el patrono se reservaba el derecho a que cada ocho años pudiera nombrar a su voluntad alguna mujer de su familia para que fuese recibida con el título de la capellanía, dándole velo y profesión sin que se pagase dote alguna.

Entre los beneficios espirituales que obtendría están: que en el día de San Andrés, el santo

<sup>46</sup> Juan del Castillo era notario y redactó el testamento de Andrés Arias Tenorio, por lo que existe un fuerte vínculo con nuestro patrono. De acuerdo con la copia testimonial del testamento de Arias, era abogado de la Real Audiencia. Véase AGN, Testamento de Andrés Arias Tenorio, f. 1.

<sup>47</sup> Actas del Cabildo 1623, pp. 383-384.

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 384-385.

<sup>50</sup> *Idem*.

---

patrono de Arias —junto con su víspera— se le diera una vela encendida en reconocimiento por su patronazgo de manos del capellán o vicario.

La totalidad de las monjas que habitaban el convento se nombrarían hermanas espirituales de los patronos, haciéndolos partícipes de todas las oraciones, ayunos, meditaciones y penitencias. Éste es un punto relevante si nos detenemos a analizar la profunda importancia que esta sociedad le dio siempre al sentimiento religioso.

De las obligaciones perpetuas que adquiriría esta hermandad, una de ellas era la constante oración por los patronos y su descendencia en todo momento, como la de cantar y rezar misa de réquiem con misterios y vísperas el día después de la conmemoración de difuntos cada año, diciendo también un responso cantado.

Todos los viernes del año las religiosas deberían cantar la Benedicta por el patrono y todos los sábados se cantaría la misa de Nuestra Señora, seguida de un responso con doble de campanas. Finalmente, cuando se hallase el Santísimo Sacramento le debían hacer estación al mismo, rezando por el bien espiritual del patrono, su familia y hacienda.<sup>51</sup>

Entre las condiciones del contrato de las monjas clarisas y Arias se establecía la manera en que se debía llevar a cabo la sucesión del patronazgo entre los descendientes del susodicho. Sería por “línea recta de barón y a su falta las de hembra [...] y llamamientos el mayor al menor y el barón a la hembra y desta forma vayan sucediendo y sucedan en el dicho patronazgo”<sup>52</sup> teniendo el convento la obligación de admitirlos y reconocerlos en su calidad de patronos con los mismos privilegios y obligaciones.

<sup>51</sup> *Idem*. En esta sección del acta de patronazgo se enumeran todos los privilegios que Andrés Arias Tenorio y sus sucesores tendrían como patronos. La división de los beneficios como jerárquicos, mortuorios y espirituales, es del autor.

<sup>52</sup> *Idem*.

Otra prerrogativa de las religiosas era que a la mujer a quien designasen, sin otro recaudo que el nombramiento, fuese admitida dándosele velo y profesión de la manera acostumbrada, teniendo la misma calidad que el resto de las monjas. Por lo que las demás seguirán gozando de su antigüedad y tendrían los mismos lugares que poseían en el coro y en los demás asientos.

La capellana nombrada debería ser española y que no tuviese “máculo o raza”, ya fuera de padre o madre, sino limpia de defectos, y si la misma mujer fuese menor a 15 años pudiese entrar al término de un año al noviciado. El patrono debía pagar alimentos y pupilaje con valor de 100 pesos cada año hasta que cumpliera los 15, momento que la obligación quedaría extinta. Y finalmente todas las capellanas tendrían el compromiso de encomendar a Nuestro Señor en sus oraciones y ejercicios espirituales el alma de Andrés Arias Tenorio.<sup>53</sup>

Quedando ya asentados los privilegios de ambas partes y las obligaciones de las monjas, se establecían las que Arias tendría con el convento:

E yo el dicho Andrés Arias Tenorio que presente soy [...] tomo a mi cargo de hacer el edificio y obra de la dicha iglesia nueva con la sacristía i coro della de muy buen edificio y suntuosidad como para tal ministerio se requiere comenzándola dentro de dos años que corren desde hoy dia de la fecha desta escriptura por mano de alarife [...] gastando en su obra y edificio de mis propios bienes toda la cantidad que fuere necesario para dejarla acabada aunque exceda de ochenta mil pesos de oro común porque en toda esta cantidad he venido y me encargo de hacerla de mis dicho bienes y particularmente del quinto dellos que puedo disponer en efectos que quiciere y de todos los legítimos que en mi renunciaron fray Alonso Arias de la Orden de San Francisco y la dicha Francisca de San Geronimo monja profesa del dicho convento,

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 386. Privilegios de las monjas del convento.

mis hijos legítimos y de la dicha Geronima de Meneses que las aplico en el efecto de la dicha obra supliendo lo demás que faltare de mis propios bienes y haciendo de manera que por ningún caso ni falte ni se deje de hacer y acabar la obra.<sup>54</sup>

Esta cláusula es de particular importancia pues nos ofrece información del personaje. Sus vínculos sumamente personales con la orden de san Francisco y las clarisas, además de revelar una práctica bastante común dentro de las leyes sucesorias vigentes de la Nueva España. Los hijos de Andrés Arias, al entrar a sus respectivos conventos, devolvieron sus *legítimas* al padre, por lo que él tuvo entre sus manos el *quinto de mejora* para destinarlo a la construcción del nuevo edificio. Hoberman lo explica de la siguiente forma:

La ley permitía al empresario dar a un hijo más que su parte de la hacienda que le correspondía [legítima] en ciertas circunstancias. El hijo favorecido recibía la mexora, que usualmente era el balance de una quinta parte de la hacienda más un tercio de lo que sobraba después de que esta quinta parte era deducida.<sup>55</sup>

Las siguientes disposiciones recordaban otras obligaciones que Arias contrajo, como garantizar una renta suficiente para aceite de la lámpara del Santísimo Sacramento, que habría de arder ordinariamente. Obligaba su persona, “bienes raíces y muebles habidos y por haber” por quitar toda deuda que se pudiera ofrecer debido a los nombramientos y sucesiones de los patronos, y juraba por Dios y la señal de la Cruz no reclamar ni contradecir en lo parcial o total la memoria y derechos que se generasen con el acta.<sup>56</sup>

Andrés Arias Tenorio murió en 1629 dejando inconclusa la obra. Sus hijos Melchor y Francis-

co Arias Meneses, albaceas de su padre, heredaron los negocios de su padre. Melchor asumió el patronazgo de la capellanía instituida por el alma de su padre. Su hermano, el presbítero Andrés Arias Tenorio Meneses fue nombrado capellán y recibió los beneficios de ésta.<sup>57</sup>

Falleció siendo un hombre sumamente endeudado, y esto resultó un problema enorme para sus hijos. Ellos tuvieron que hacer frente ante la confiscación de sus bienes, los ingenios de Amanalco y San Nicolás Pantitlán en el valle de Amilpas.

Melchor fue quien heredó el patronazgo del convento de Santa Clara. Tras diez años de construcción, y una lentitud desesperante, las monjas clarisas y el provincial de la orden franciscana exigieron que éstas terminaran o la renuncia de Melchor Arias como patrono. Fue así como se inició un pleito que concluiría hasta febrero de 1659 con la renuncia formal del patronato por su parte.<sup>58</sup>

A cambio, las religiosas otorgaron a los Arias la capilla del lado izquierdo de la Mayor para que se hiciese ahí un altar y se pudieran trasladar los huesos de sus padres, hermanos o parientes que estaban enterrados en la iglesia vieja. Además, el convento se obligó a un cierto número de misas y a recibir a dos huérfanas sin dote, quienes eran sobrinas de Melchor Arias.<sup>59</sup>

Las obras constructivas se pudieron terminar gracias a la donación de 50 000 pesos por parte del presbítero Juan de Ontiveros Barrera, quien pidió la admisión de nueve jóvenes como novicias, en vez del título de patrono. Ontiveros murió antes de finalizar el litigio con Arias. Su cuñado y albacea Simón de Haro, conocido patrono a su vez del convento de La Concepción, y su esposa

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>55</sup> Louisa Schell Hoberman, *op. cit.*, p. 231.

<sup>56</sup> Actas del Cabildo 1623, p. 396.

<sup>57</sup> AGN, Indiferente Virreinal, Bienes de Difuntos, caja 1674, f. 3.

<sup>58</sup> Actas del Cabildo 1623, p. 396.

<sup>59</sup> Archivo Histórico del INAH (AHINAH), Fondo Franciscano, vol. 106, exp. 2545, fs. 20-27.

---

Isabel de Barrera fueron los que llevaron a conclusión las obras en el convento de Santa Clara, siendo concluida la iglesia en 1662.<sup>60</sup>

## Conclusión

Un convento y un empresario —ambos pertenecientes a distintos mundos que parecen no poder relacionarse— se ven unidos por medio de obligaciones contractuales, en lo que en un principio se buscó fuera una alianza eterna. Más allá de los compromisos y privilegios que nacían con esta formalidad legal, el patronazgo es un instrumento cuya introspección revela nexos sociales, jerárquicos y afectivos entre un *vecino* y una corporación religiosa.

Nos topamos con un hombre que presenta varias características de la elite agraria del área del valle de Cuautla en el siglo XVII. Al igual que varios de sus contemporáneos continuó con la tradición de establecer instituciones para la protección de miembros femeninos de su familia, así como la costumbre de crear un espacio donde expresar su propio fervor religioso, buscando por los medios para él accesibles asegurar la subsistencia y acrecentamiento de un lugar que claramente tenía en alta estima.

Es visible la preocupación por la trascendencia del ánimo, y cómo por medio de rezos, sacrificios o meditaciones Andrés Arias Tenorio buscó asegurar su salvación, preocupándose también por la de sus sucesores. El subsidiar un convento en momentos de necesidad significó el posible acceso al mundo espiritual mediante continuos actos de piedad, encargándose del destino último de su alma y el descanso eterno

al sufragar la construcción de la que sería su morada final.

Vale la pena mencionar que respecto a los privilegios mortuorios se había establecido que del lado del Evangelio de la Capilla Mayor se colocaría la efigie del patrono, ya fuera de piedra o mármol, sin que ésta pudiera ser borrada o mudada con escudos, blasones y letreros, en su memoria y la de sus descendientes. Arias Tenorio habría de ser sepultado junto con su mujer y su madre Ana Ramírez —que se declara viva aún— en la peana del Altar Mayor, por lo que los huesos de Jerónima Meneses ubicados en el Altar de Vírgenes de la vieja capilla habrían de ser trasladados a la nueva localización una vez terminada la construcción de la iglesia.

Arias Tenorio tomó la previsión que en caso de fallecer antes de concluir la obra, fuese sepultado en el mismo espacio donde se hallaba su mujer en dicho momento, y que terminada la obra se trasladaran los restos de ambos con gran solemnidad a la peana del Altar Mayor de la nueva iglesia.

Incluye una cláusula en la que ninguna persona, sin importar calidad, pueda ser enterrada o mandar hacer su figura sin su beneplácito. Asimismo se pide que en la misma Capilla Mayor se tengan *propios y señalados* seis sepulturas donde se han de enterrar libremente sin estipendio o limosna, los hijos, hermanos y descendientes de Arias Tenorio y su mujer.

Es realmente irónico que después de todas las provisiones tomadas —casi todas con carácter irrevocable—, el patronazgo se extinguiese y se hubiera actuado con tan poca atención a las disposiciones finales dictadas por aquel que había sido el favorecedor del convento.

<sup>60</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 151.

# Huellas de Rubens en la catedral de Puebla: la serie mariana en la capilla del Ochovo<sup>1</sup>

La catedral de Puebla conserva una de las colecciones pictóricas más ricas e interesantes del patrimonio novohispano. De su amplio acervo, destacamos en esta investigación las pinturas ubicadas en la conocida capilla del Ochovo y, dentro de ésta, concretamente nos referimos a una serie de 12 cobres dedicados a exaltar los pasajes más importantes en la vida de la Virgen María. A lo largo del estudio se pone de manifiesto el mérito artístico que caracteriza a este grupo de pinturas, así como su clara relación con la obra de Rubens o la importancia que adquiere la lectura de estos cuadros en el interior de la capilla, pues le otorgan el ritmo necesario que confiere el sentido iconográfico de la misma.

*Palabras clave:* pintura, catedral de Puebla, Rubens, iconografía, Virgen María.

18 |

Los conocedores del arte novohispano, amantes o no de las delicias que dejaron los artistas del Barroco, deben reconocer el lugar destacado que entre los tesoros de esta época supuso el conjunto histórico-artístico de la catedral de Puebla. De entre ellos, y siempre refiriéndonos al ámbito pictórico en el que enfatizamos nuestras investigaciones, destacamos en el presente estudio la colección que conserva la preciada capilla del Ochovo, estructura singular y exquisita desde sus inicios, que se ubica en el sureste del conjunto y que acoge en su interior un amplio acervo de pinturas que obedece, sin duda, a los gustos sibaritas de quienes mediante una serie de legados y donaciones ornamentaron con esmero la decoración de este espacio.

Poco es lo que se ha escrito acerca de esta parte del recinto; si bien es cierto que varios investigadores han aportado ricas noticias sobre la construcción de la capilla y otras consideraciones de interés, como las personas que estuvieron relacionadas con la aparición y posterior decoración de la estancia.<sup>2</sup> Sin embargo, son escasas las reflexio-

\* Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

<sup>1</sup> La investigación que presentamos a lo largo de estas páginas forma parte de un trabajo mucho más amplio en el que se estudiaron y analizaron todas las pinturas de la catedral, que fue el tema de mi tesis doctoral.

<sup>2</sup> Aunque no sea el tema central de este estudio, conviene señalar la importancia de las investigaciones realizadas por Fernando Rodríguez-Miaja sobre los nombres que aparecen relacionados con la decoración

---

nes vertidas sobre las pinturas del Ochavo. Apenas se citan cuestiones muy genéricas de los cuadros, propuestas todas ellas desde los marcos globales que abarcan los libros que se refieren al templo, o algunas investigaciones más precisas sobre los artistas de los que también se conservan obras en este espacio, pero que tratan estos asuntos de manera aislada, sin tener tanto en cuenta el conjunto pictórico de la capilla.<sup>3</sup>

En la documentación publicada hasta ahora se pone en duda que el programa iconográfico de este espacio obedezca a una idea unitaria, es decir, que todos los cuadros que ornamentan las diferentes secciones que componen la capilla mantengan una coherencia argumentativa, o lo que es

---

del Ochavo. A los manuscritos hallados, por cierto de gran valía para ir completando la gestación de este espacio, les falta por concretar el detalle de los cuadros de los que siempre se habla de forma genérica, pero nunca especificando en estos documentos de cuáles son en cada caso. No obstante, es muy recomendable para este asunto la lectura del propio Rodríguez-Miaja en compañía de Córdova Durana: “El mecenazgo de la capilla del Ochavo en la catedral de Puebla”, en *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Arzobispado de Puebla/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1999.

<sup>3</sup> Cabe mencionar en este aspecto las investigaciones monográficas dedicadas a Cristóbal de Villalpando y a Juan Tinoco, dos de los tres artistas que rubrican, hasta la fecha, algunas de las pinturas de este espacio. En estas investigaciones sí se menciona de forma específica que parte de la producción artística de ambos se ubica en este espacio; pero en la capilla del Ochavo no todos los cuadros están rubricados por artistas de renombre, y aunque muchas de las pinturas son atribuibles a autores renombrados y otras son obras anónimas de calidad excelsa, lo cierto es que el estudio pormenorizado de las pinturas de este espacio ha despertado, hasta la fecha, poco interés. Las obras que tratan sobre estos autores son el consagrado texto de Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964; el catálogo escrito por varios autores, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex/Instituto de Investigaciones Estéticas/Conaculta, 1997; y por último, recomendamos el libro que compila toda la obra del artista poblano Tinoco, escrito por Fernando Rodríguez-Miaja, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996.

lo mismo, que sigan un hilo conductor que dé sentido temático a todo el conjunto. Si bien es cierto que Bargellini formula una hipótesis más definida sobre este asunto, determinando que la temática gira en torno a los ámbitos referidos a las vidas de María, Jesús y los santos —a razón de que cada uno de ellos protagoniza uno de los tres retablos principales de la Capilla—, también lo es que, desde el punto de vista iconográfico, su discurso se aleja de cualquier idea integradora del conjunto, pues la lectura que plantea de los paneles que conforman el Ochavo resulta inconexa entre los mismos.<sup>4</sup> El objetivo del estudio que presentamos ahora es plantear precisamente lo contrario, pues para nosotros sí existe un hilo conductor claro que da sentido iconográfico a la Capilla, y para apreciarlo debemos centrarnos en la serie de temática mariana a la que dedicamos la esencia prioritaria de esta investigación.

## La historia de la serie mariana

| 19

Se trata de un conjunto de 12 pinturas, realizadas sobre lámina de cobre y con proporciones similares, en que se narra importantes pasajes de la vida de María. A saber: *Presentación de María en el templo*, *Anunciación*, *Desposorios de María y José*, *La Visitación*, *José y María pidiendo posada*, *Huida a Egipto*, *Adoración de los pastores*, *Epifanía*, *Presentación del Niño en el templo*, *Asunción*, *Coronación* y *Tránsito de la Virgen María*. La serie está dividida en tres grupos de cuatro obras cada uno. Cada grupo se establece en uno de los tres paneles importantes de la capilla, dando de esta manera idea de continuidad al conjunto, pues se trata de obras de gran formato que superan, con creces, los parámetros

<sup>4</sup> La información completa sobre el texto de la especialista Clara Bargellini la encontramos en “El Ochavo: *Kunst-kammer americana*”, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2002, pp. 119-132.

imperantes en el resto de obras que ornamentan el espacio. De forma intercalada, esto es, entre cada uno de estos tres muros retablos, encontramos un muro alacena, cuatro en total, lo que unido a los tres muros principales de los que hablamos y al muro que da acceso a la estancia, sumamos el total de ocho paneles, justo los que necesitamos para respetar la estructura ochavada u octogonal que presenta el recinto.

Si lográramos tener una perspectiva global del espacio, una imagen de pez como llaman los expertos ahora, nos daríamos cuenta desde el inicio que en la decoración de esta estancia resalta de forma prioritaria la serie mariana, pues si bien es cierto que sobre las puertas de las alacenas también hay cuadros de gran formato, cuatro en total, también lo es que son pinturas dispares que, aunque de buen oficio todas ellas, responden a diferentes temáticas y estilos. Eso no ocurre con esta serie que, pese a las diferentes calidades que manifiesta, como podremos observar con detenimiento en las siguientes páginas, lo cierto es que mantiene una unidad temática y un referente estilístico que aúna estos trabajos y los engloba en un mismo ámbito creativo, cercano al gran Pedro Pablo Rubens, como también después podremos valorar. No es extraño, además, que esta serie rija la capilla, pues a la Inmaculada Concepción está destinada la advocación general del templo, y que la temática girara entorno a ella para argumentar este espacio no resulta inapropiado. Sin embargo, la falta de información precisa que concrete la llegada de obras a esta parte del recinto no hace sino crear distintas especulaciones acerca del sentido iconográfico e iconológico, empañando el rigor y la precisión con que los investigadores desearíamos abordar el tema.

Hasta ahora se sabe con exactitud que hubo una donación de obras por parte de un particular para ornamentar este espacio, pero lamentable-

mente nunca se especifica cuántas ni cuáles son esas obras. Amén de este legado, se han establecido algunas hipótesis sobre la manera en que otras pinturas pudieron llegar al Ochavo, aunque de momento no se han presentado como hipótesis formales. Habrá que esperar a que los investigadores que están de lleno analizando estas cuestiones compartan con nosotros sus nuevos hallazgos y que, con ellos, logremos unificar y ampliar el criterio de decoración de este espacio.

Volviendo a la serie de temática mariana, que es lo que nos atañe en este estudio, es indudable que los 12 cobres pertenecen al ámbito de Rubens y su círculo. A lo largo de estos años hemos podido constatar la relación directa de estas pinturas con los modelos y esquemas compositivos propuestos por el maestro, obedeciendo así a uno de los movimientos que caracterizan la pintura novohispana del Seiscientos, como era la utilización de modelos rubenianos para decorar los espacios religiosos. No resulta, por tanto, algo excepcional, pues en este mismo edificio encontramos pinturas que siguen los esquemas del maestro; no tenemos más que revisar los grandes lienzos que decoran los testeros de la sacristía con los *Triunfos de la Fe* y que acertadamente rubrica Baltasar Echave Rioja en 1675. Sin embargo, el menor de los Echave no es el primero en usar estos esquemas, pues Pedro Ramírez lo hizo dos años antes para la catedral de Guatemala y el propio Justino Fernández evidencia, a través de un estudio preciso, cómo en la Pinacoteca de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), más conocida como la Casa de los Muñecos, un exquisito José Juárez firmaba una *Sagrada Familia* extraordinaria, cuya relación con Rubens quedaba más que patente.

Sin embargo, poco se ha dicho al respecto sobre esta serie mariana del Ochavo y su relación con Rubens, a pesar de que su vinculación es tal que

---

algunos especialistas podrían llegar a considerar que se trata, en efecto, de obras hechas por el gran pintor flamenco. Atrás quedan, a nuestro entender, las consideraciones de algunos autores que pusieron en relación esta serie con los trabajos del pintor barroco Nicolás Poussin,<sup>5</sup> aunque conviene anotarlos como parte de las opiniones que se han vertido hasta la fecha sobre la autoría de la serie. Mucho más cercana es para nosotros la reflexión de quienes acercan la producción de la serie al ámbito flamenco aunque, también a este respecto, debemos tener en cuenta algunas consideraciones que iremos desgranando a lo largo de estas páginas. Y es que pudiera parecer, en un estudio más profundo de la serie, que hubiera sido hecha, en su totalidad, por el propio Rubens, teoría factible si tenemos en cuenta que el gran maestro trabajó en sus inicios para la Compañía de Jesús, que a buen seguro le encargaba obras, aisladas o en conjunto, que después mandarían a las misiones del Nuevo Mundo. Esta primera idea resulta clara, factible y sostenible a no ser por la calidad dispareja que presenta la serie y que responde, con mayor seguridad, a diferentes manos más que a las de un Rubens que, aún por muy joven que fuera, no nos tiene acostumbrados a tales incorrecciones, ni siquiera en las etapas más tempranas de su vida. La variabilidad manifiesta en las técnicas y trazos que muestra la serie nos hace pensar en un grupo como autor colectivo de la serie. Un grupo que desde luego, como veremos después, se encuentra muy próximo al propio Rubens.

<sup>5</sup> Fernando Rodríguez-Miaja, *op. cit.*, p. 223. Miaja, que habla de diez de estos cobres, excluye de la serie *La Coronación* y *La Asunción*. La página que anotamos corresponde a la ficha de *La Anunciación*, la primera en la que el autor expone la relación de esta serie con la obra de Poussin, aunque el autor en ningún momento especifica de qué obras se trata. En otra de las fichas de esta colección atribuye directamente la serie al pincel del artista francés, y aunque para nosotros esta atribución no tiene ninguna lógica o fundamento, es importante considerarla.

La idea de pensar en un colectivo como autor(es) de la serie también está en relación con considerar que los artistas trabajan los conjuntos de obras destinados a un mismo programa iconográfico de una manera precisa, esto es, se pueden dilatar en el tiempo para encargos de gran envergadura —como pudiera ser la serie de 12 cuadros que está en el Ochovo—, firmando inclusive una sola de las piezas y aludiendo con ello a la autoría completa de la serie, pero esto se hace en un tiempo finito y difícilmente dentro de toda la carrera del artista. Si fuera completamente factible la hipótesis de considerar a un único artista como autor de la serie, estamos hablando de que en el Ochovo encontramos obras muy inmaduras, probablemente tempranas en la carrera de un artista, y que se corresponderían con aquellos cuadros que manifiestan errores de perspectiva e incorrecciones claras en la ejecución de manos o desproporciones de cuerpos; frente a otras obras maduras, las de un artista distinguido que muestra el esplendor de su trabajo a través de figuras grandiosas, envueltas en tejidos delicados e inmersas en composiciones estudiadas, de colorido brillante y acabado perfecto. Otro de los aspectos por los cuales descartamos la intervención de un único pintor como autor de la serie radica en conocer la dificultad de perpetuar la ejecución de la misma a lo largo de casi toda una vida, teniendo la pertinencia de guardar las pinturas, año tras año, mientras el artista iba madurando su estilo y perfeccionando su técnica para completar el ciclo mariano y que, una vez concluido, después de haberlo mantenido aglutinado por casi toda una vida, se enviara al Nuevo Mundo, para que toda la serie acabara, finalmente, en la capilla del Ochovo de Puebla.

Despejada ante nosotros la incógnita sobre si uno o varios artistas rubrican el trabajo, decidimos investigar no sólo a Rubens como posible autor —a

considerar por algunos especialistas—, sino que al ser generador de modelos compositivos íntimamente relacionados con las pinturas del Ochavo, nos llevó a buscar inmediatamente a sus colaboradores más cercanos. Nos concentramos entonces en todos aquellos que imitaron su estilo, sus seguidores, los miembros de su amplio taller y también aquellos que desde la interesante técnica del grabado llevaron sus grandiosas composiciones a las estampas, mismas que ayudaron a divulgar hasta los lugares más recónditos sus afamadas obras. El resultado de esta experiencia fue totalmente enriquecedor y en ella encontramos que varias de las obras que componen el ciclo mariano del Ochavo reflejan con exactitud modelos de estirpe rubeniana que, muy seguramente, fueron creados a partir de estos grabados. El hallazgo de estas imágenes, unido a la técnica aplicada en los cobres, nos hace ubicar la serie en un entorno cercano al maestro, siendo probable que haya sido creada por los miembros de su círculo, pues la fidelidad a los modelos iniciales de Rubens y la minuciosidad propia de los flamencos pone de manifiesto que la serie proviene de Europa.

### El análisis de los cuadros y su vinculación con el ámbito de Rubens

Adentrándonos ya en el estudio de las piezas para ver su vinculación real con el entorno flamenco y la escuela de Rubens, iniciamos nuestro análisis con la *Presentación de María en el templo* (figura 1). La obra se encuentra en la segunda sección de la capilla del Ochavo, o lo que es lo mismo, en el retablo que nos queda a la derecha según accedemos a este espacio. El cobre tiene unas medidas aproximadas de 82 cm de alto por unos 100 de ancho, mismas que se conservan para el resto de ejemplares que componen la serie. La escena muestra a dos heterogéneos grupos de personajes ubicados en los extremos de la obra. Los dos se



Figura 1. Escuela de Rubens (atribuido), *Presentación de María en el templo*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

encuentran rodeando la figura protagonista, la pequeña María, vestida de blanco y azul, a la que se dirigen todas las miradas. Santa Ana y San Joaquín la siguen de cerca, mientras que el sumo pontífice se inclina para recibirla bajo la atenta mirada de dos tullidos que se encuentran en primer término. El suceso se desarrolla en un espacio abierto en el que resalta un entorno arquitectónico dispuesto en perspectiva. Sobre los protagonistas revolotea un par de angelitos que sujetan una corona y esparcen flores. En la parte inferior destaca la presencia de un perro —animal habitual en las composiciones rubenianas y que veremos en otros cuadros de la serie— que contempla atentamente lo que ocurre a su alrededor.

En el caso de esta pintura, aunque no hemos encontrado un grabado específico que nos sirva de antecedente, sí apreciamos grandes similitudes con obras que reflejan exactamente este mismo pasaje.<sup>6</sup> Henri Watele, por ejemplo, firma una *Presentación de María en el templo* conservada en la Fundación Kutxa de San Sebastián (España), que muestra gran

<sup>6</sup> Estas imágenes podemos encontrarlas en Francisco Fernández Pardo (coord.), *Pintura flamenco barroca (cobres, siglo XVII)*, San Sebastián, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, pp. 122 y 171.

similitud con la del Ochoavo. En el cobre español no aparece el perro, pero sí unos acólitos que iluminan la escena. Tanto la disposición de los grupos como las poses de los personajes son idénticas, lo que nos remite a una misma fuente grabada inspirada, además, en los trabajos del maestro. Otro cobre localizado en la iglesia de San Andrés de Valgañón (La Rioja, España), anónimo en este caso, vuelve a presentar este mismo pasaje. Aquí sí aparece el perro y los tullidos se muestran en similares poses, así como la arquitectura del fondo. La puesta en escena de los personajes en esta obra coincide con el ejemplar poblano, aunque los gestos de los padres de María difieren un poco en ambos casos, no obstante, es evidente que los distintos artistas conocieron un mismo modelo grabado. Las escasas diferencias encontradas entre las tres obras se refieren más a la interpretación de cada artista que al modelo empleado, que es el mismo para cada uno de los cobres. Aunque firmadas por artistas no conocidos en la Nueva España, el hallazgo de estos cobres flamencos en el norte de España evidencia la fluidez con que se dieron a conocer los modelos de Rubens en ambos lados del océano.

Desde el punto de vista técnico, esta pintura se resuelve de manera eficaz aunque con algunos aspectos menos logrados, como el reducido tamaño que muestra María —habitual por otra parte en este tema—, la ingenuidad con que se trabajan las manos de algunos personajes o la perspectiva del fondo, poco conseguida en algunos puntos. Para contrarrestarlo, el artista se centra en la disposición de los personajes, caracterizados con rostros serenos, que a menudo nos recuerdan el lenguaje clásico; mientras, dota a la escena de una viveza cromática que se repite en el resto de la serie aunque, lamentablemente, no estamos ante uno de los mejores cobres de la misma.

El segundo cuadro que analizamos dentro de la serie representa el tema de la *Anunciación* (fi-



Figura 2. Escuela de Rubens (atribuido), *Anunciación*, capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla.

gura 2) y se encuentra dispuesto en el mismo panel que el anterior. En esta obra aparecen los dos personajes, María y Gabriel, como únicos protagonistas de una escena contemplada por dos ángeles que revolotean en la parte superior y la paloma del Espíritu Santo que, simbólicamente, une a los protagonistas. Ambos se encuentran en un primer plano, relacionados entre sí mediante gestos y miradas, acertadamente resueltas por el autor. A la derecha aparece el jarrón de azucenas que —junto con el atuendo de la Virgen, el paño rojo que envuelve al ángel y el cortinaje verdoso de la parte superior— ponen la nota de color a una escena en la que el misticismo del momento reprime al autor para explayarse con elementos ornamentales. Las nubes y los rayos de sol se encargan de propiciar una luz dorada que incide en el centro del lienzo y resalta la belleza de María, sin duda lo mejor del cobre, pues sus rasgos físicos se aproximan al perfil característico de la imagen mariana que utilizara Rubens y que tanto inspiró a sus discípulos.

Ubicado en la parte inferior de este muro retablo encontramos el tema de los *Desposorios* (figura 3) con el que asistimos a uno de los pasajes más bellos en todo el ciclo. Este cobre se concentra en destacar



Figura 3. Escuela de Rubens (atribuido), *Desposorios*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

la imagen de una esplendorosa María, exquisitamente vestida con estilo europeo y tratada con gran delicadeza, tanto en el gesto como en la pose, por lo que se convierte, sin lugar a dudas, en la gran protagonista de la escena. Acompañada de José, en el centro de la estancia y ataviado de manera más sencilla, María es seguida por un cortejo de tres mujeres que asisten al evento. En el lado izquierdo de la obra se encuentra el sacerdote, dispuesto a unir a la joven pareja con la ayuda de dos acólitos. Los angelitos de la parte superior son los encargados de esparcir las flores que encontramos sobre el piso. De fondo, una arquitectura sencilla de formas clásicas da paso a un espacio abierto en el centro de la escena.

Ésta, de composición serena y formas equilibradas, ayuda a que se acentúe el brillante colorido que viste a cada uno de los personajes y muestra una luz homogénea que elimina cualquier idea claroscuro, pese a que se proyecten las sombras de los personajes sobre el suelo. La luminosidad que se desprende del atuendo de María se convierte en el centro neurálgico de la escena, gracias a una interesante evolución del blanco que a menudo se apaga para ofrecer zonas más sombrías. Destaca el interés del artista por resaltar los diferentes accesorios;



Figura 4. Schelte A Bolswert, grabado de *Los Desposorios*, con base en la composición de Rubens.

así lo demuestra en las flores y el detalle del anillo, que se aprecia tímidamente aunque a él se dirijan todas las miradas. Es, por tanto, una obra que manifiesta una exquisita elaboración en la delicadeza de sus detalles y que recuerda con esmero la estampa del artista Schelte A Bolswert<sup>7</sup> que, basada en la obra primigenia de Rubens, bien pudo inspirar a nuestro artista. El cuadro del Ochavo reproduce de manera idéntica el modelo grabado (figura 4).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Schelte A Bolswert (1586-1659) proviene de una familia con amplia tradición en el ámbito del grabado. Hijo de Adam y hermano de Boëtius, con este último se registró en Amsterdam en 1609. Su dilatada carrera abarca el trabajo de más de 340 estampas que inspiran, en su mayoría, composiciones de Rubens. Los dos hermanos fueron cercanos al maestro, quien les encargó que llevaran a la estampa algunos de sus modelos. Para mayor información sobre el grabador, recomendamos el texto de Carl Depauw y Ger Luijten, *Anton van Dyck y el arte del grabado*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, p. 367.

<sup>8</sup> La imagen del grabado ha sido extraída de [www.wfu.edu/art/pc/pc-bolswert.html](http://www.wfu.edu/art/pc/pc-bolswert.html), consultada el 28 de mayo de 2011.



Figura 5. Escuela de Rubens (atribuido), *Visitación de María a su prima Santa Isabel*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

Éste también fue conocido por otros artistas como Pieter Sion, que trabajó un cobre con dicha temática en el que se aprecia el cortejo femenino muy similar al que aparece en esta obra, lo que nos evidencia que el grabado sirvió también como modelo parcial en algunas ocasiones.<sup>9</sup> Aunque el trabajo de Sion manifiesta pobreza en los acabados mientras que la pintura del Ochavo resulta de una factura deliciosa, es evidente que los dos coppers se fijaron en un mismo esquema, y ése proviene, sin duda, del grabado que realizó Schelte A Bolswert. Volvemos a destacar, de este modo, la relación que existe entre esta serie y el foco de pintura flamenca más próxima al propio Rubens.

Algo parecido ocurre con el tema de *La Visitación* (figura 5), el cuarto y último que tenemos en este retablo. En 1614 Rubens había realizado un tríptico para la catedral de Amberes con el tema del *Descendimiento* en su parte central y dos obras de menor tamaño a los lados, la *Presentación del Niño* a la derecha y *La Visitación* a la izquierda

<sup>9</sup> Pieter Sion, quien rubrica esta obra, es un artista poco conocido, fallecido en Amberes en 1695 y del que se guardan varias obras en la catedral de Valladolid y en Santa María de Medina de Rioseco. El cuadro que realizó con el tema de *Los Desposorios*, al que hacemos alusión, ahora se encuentra en la ermita de Nuestra Señora del Patrocinio, en la localidad de Pedroso (La Rioja). Francisco Fernández Pardo, *op. cit.*, p. 160.



Figura 6. Pedro Pablo Rubens, *Descendimiento*, tríptico para la catedral de Amberes, 1614.

(figura 6).<sup>10</sup> El cuadro que nosotros tenemos en el Ochavo reproduciendo el encuentro entre María e Isabel, acompañadas de sus esposos, reproduce fielmente el modelo aplicado por Rubens en Amberes. Las amplias medidas con que debe trabajar el autor del Ochavo le permiten extender la escena y tratar con mayor mimo el cortejo de unos personajes que en el caso del ejemplar de Rubens se veían reducidos por las limitaciones físicas de la obra. Si bien es cierto que hay un cambio en la dirección de los personajes de ambas obras —Rubens dirige a sus protagonistas hacia la derecha, mientras que en el cobre del Ochavo aparecen hacia la izquierda—, también lo es que estos cambios son frecuentes en aquellos artistas que trabajan directamente del grabado sin recurrir al uso del espejo, que sería el que respetaría la dirección inicial propuesta por el artista. Sin embargo, el paralelismo entre ambas es sorprendente.

El acontecimiento se desarrolla en un espacio abierto que recrea las formas arquitectónicas correspondientes a la casa de Zacarías e Isabel. Sobre una escalinata acceden a la misma María y José, que son bien recibidos por sus primos. Detrás de los protagonistas aparece una joven doncella,

<sup>10</sup> La imagen se encontró en [http://lineaserpentinata.blogspot.com/2009\\_05\\_01\\_archive.html](http://lineaserpentinata.blogspot.com/2009_05_01_archive.html) el 28 de mayo de 2011.



Figura 7. Escuela de Rubens (atribuido), *María y José pidiendo posada*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

de estirpe rubeniana, portando un cesto en la cabeza con el que nos sugiere las labores que realiza. Unos ángeles visualizan el encuentro desde la parte superior y un pequeño perro, símbolo de la fidelidad entre los esposos, juega a los pies de María. El autor maneja perfectamente la escena mediante tres grupos: el primero lo ocupan las dos primas en el plano más próximo al espectador; el segundo los dos varones, que se saludan amistosamente; y el tercero, la imagen de la doncella, que ofrece un punto de distracción al eje central de la composición. El artista se muestra habilidoso en el tratamiento de los personajes, protagonistas indiscutibles del lienzo, aunque también cuida los aspectos ambientales y los accesorios que complementan la escena. La rica y variada gama de colores que emplea, aviva este pasaje mariano de marcado carácter cotidiano.

En el retablo dispuesto frente a la puerta de acceso a la capilla del Ochavo encontramos las siguientes cuatro obras a las que vamos a hacer referencia. La primera de ellas nos muestra a *María y José pidiendo posada* (figura 7), un tema que, pese a ser habitual en los ciclos pictóricos novohispanos, no encuentra, en este caso, un ejemplar brillante, pues es una de las peores piezas de toda la

serie. Y ello se debe, en parte, al tratamiento desproporcionado de José, que se muestra dialogante con el posadero, mientras señala a María, con abultado vientre y aspecto cansado. La Virgen aparece de pie junto a su esposo y no sentada sobre el asno, tal y como es común en los cuadros novohispanos que tratan este pasaje.<sup>11</sup> Su imagen recuerda a otras figuras femeninas empleadas por Rubens y llevadas al grabado por sus múltiples seguidores. Guarda ciertas similitudes, por ejemplo, con el grabado que hiciera Luc Vorsterman sobre el *Retorno de la huída a Egipto*,<sup>12</sup> aunque en esta estampa aparece una embarazadísima María con gesto cansado y mano sobre el abultado vientre, cuya finura y laboriosidad en el trazo de su atuendo no desmerecen el bello estado en que se encuentra y supera, en grandes rasgos, a la tosquedad con que se presenta María en el cobre del Ochavo.<sup>13</sup>

En el cobre de la capilla catedralicia vemos a la pareja acompañada por varios ángeles. De nuevo encontramos un perro contemplando la escena central desde el ángulo inferior derecho. El entorno que rodea a los personajes alude a una arquitectura sencilla, concebida de manera ingenua, y es que estamos ante el cuadro peor logrado de los que conforman esta interesante serie mariana, lo que explicaría que ésta haya sido realizada por varios autores que copian los modelos del maestro y que, en este caso en particular, no

<sup>11</sup> Héctor Herminio Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 37.

<sup>12</sup> Luc o Lucas Vorsterman es un grabador fecundo y conocido que dominaba la técnica de su oficio con tan sólo 12 años. La estampa a la que hacemos mención en este texto proviene de un modelo creado por Cornelis Cort, que estaba dedicado a Jan Leo, un teólogo fallecido en 1607. Para más información sobre sus obras recomendamos leer a Carl Depauw y Ger Luijten, *op. cit.*, pp. 387-389.

<sup>13</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana", en *Rubens y su siglo*, Ferrara, 1998, p. 48; Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 203.



Figura 8. Escuela de Rubens (atribuido), *Presentación del Niño en el templo*, capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla.

lo han hecho de la manera más acertada, pero, aun así, lo han creado sin perder el sello único de las composiciones rubenianas.

El cuadro que se dispone en paralelo al anterior muestra el pasaje de la *Presentación del Niño en el templo* (figura 8). El autor al que nos enfrentamos en esta ocasión muestra mejores destrezas técnicas y, aunque no es el mejor de los cuadros de la serie, logra superar con éxito los errores manifiestos del caso anterior. La composición presenta al Niño en el centro, en los brazos de un anciano pontífice e iluminado por el pequeño coro angélico de la parte superior. María nos muestra un hermoso perfil de estilo rubeniano y aparece cubierta con un amplio manto azul que sólo deja ver su rostro, mientras abre sus manos en actitud de entrega. En un plano más cercano destaca José, de aspecto maduro, que se arrodilla en el suelo dando la espalda al espectador, portando en sus manos las dos palomas que se mencionan en los Evangelios Apócrifos. Otros personajes secundarios contemplan el acto. La escena se desarrolla en un espacio arquitectónico de formas sencillas en el que predominan los tonos grises y pardos matizados por el rojo, el azul y los amarillos que visten a alguno de los asistentes.

El autor se muestra virtuoso en el tratamiento de los personajes, así como en su puesta en escena. La técnica que emplea es bastante depurada y la perfección en el tratamiento de los ropajes, junto con la consecución de los distintos planos dentro de la escena, nos remiten a una obra de buena factura y cercana a los ambientes frecuentados por el propio Rubens y su círculo más próximo. En el caso de este cobre no hemos hallado ningún modelo grabado que nos remita con totalidad a la obra del maestro, como sí ha ocurrido en otros casos de la serie. No obstante, el cobre del Ochoavo presenta detalles que remiten de forma directa a la obra del maestro; tal es el caso de la imagen del pontífice, muy similar al que aparece en la obra homónima del citado retablo de la catedral de Amberes, aunque en ambos casos vuelven a invertirse los modelos.<sup>14</sup> El acabado final de esta pintura es notorio y vuelve a evidenciar su proximidad a los círculos de Rubens.

Los dos temas siguientes, la *Epifanía* y la *Adoración de los pastores*, también inmersos en este retablo central de la capilla, suponen una riqueza cromática y compositiva en la serie del Ochoavo, destilando un innegable sabor rubeniano en todo el conjunto. El primero de ellos supone, además, uno de los pasajes más ricos desde el punto de vista iconográfico en las representaciones de la infancia de Cristo (figura 9). Y es que, efectivamente, la llegada de los Magos de Oriente sirve a los artistas para confrontar en un mismo espacio la humildad en que habita el recién nacido, con la exquisita opulencia que caracteriza a los reyes. La austeridad del pesebre que acoge a los nuevos padres sólo cuenta con algunas ruinas que sirven de descanso para el Niño, eje de la composición y centro de toda la escena. A la izquierda se halla un variado conjunto de varones presididos por el anciano Melchor, el corpulento Gaspar en primer plano y

<sup>14</sup> Véase, en la figura 6, la imagen del lateral derecho.



Figura 9. Escuela de Rubens (atribuido), *Adoración de los magos*, capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla.

un discreto Baltasar que se confunde con el resto de figurantes, soldados y curiosos, inquietos por participar de la escena principal. La concentración de tantos personajes en primer término interrumpe la visualización de un espacio de fondo, escaso y carente de importancia para la obra.

28 |

La composición de carácter centrípeto destaca la hermosura del Niño, de formas redondeadas y piel blanquecina que —junto a la perfección del rostro de su Madre— se convierten en los mejores detalles del acontecimiento. Una obra en la que el rojo que viste a María y Gaspar rompe con la sobriedad cromática con que es tratada el resto de la escena. Sin lugar a dudas la obra repite fielmente el modelo que hiciera Rubens hacia 1625 y que se conserva en el Museo de Amberes. La pintura del Ochoavo, de extraordinaria realización e idénticas características, bien pudiera haber sido ejecutada en un ambiente muy próximo al suyo. Otros artistas contemporáneos al maestro, como Hendrick Van Balen, también se nutren de este modelo que reproducen varias veces a lo largo de su carrera.<sup>15</sup> Schelte A Bolswert, uno de los grabadores

<sup>15</sup> La doctora Terrón Reynolds atribuye una *Adoración de los Magos* ubicada en el convento del Santo Cristo de la Victoria, Serradilla (Cáceres), al pincel de este artista. La



Figura 10. Schelte A Bolswert, grabado de la *Adoración de los magos*, con base en el original de Rubens

que ya hemos ubicado cerca del artista, lleva este tema a la estampa basado en la composición de Rubens (figura 10), un modelo que seguramente fuera utilizado por el autor de esta pintura, pues logra trasladar la impronta del artista original al cobre de manera ejemplar, poniendo de manifiesto con ello la extraordinaria calidad de su pincel.<sup>16</sup>

En cuanto al cuadro que interpreta la *Adoración de los pastores* (figura 11), en él vemos claramente el influjo de una estampa basada en modelos rubenianos. Nos referimos a la que realizara Luc Vosterman sobre la composición de Rubens

obra muestra una discreta factura, desde el punto de vista técnico, pero es evidente que ambos artistas, el que labora en la obra de Extremadura y el que lo hizo en Puebla, trabajaron sobre este mismo grabado. Las obras de Van Balen conservadas en Extremadura podemos encontrarlas en María Teresa Terrón Reynolds, *Patrimonio pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, pp. 382-387.

<sup>16</sup> Referenciamos de nuevo el texto de Benito Navarrete Prieto, del que hemos extraído la imagen de este grabado.



Figura 11. Escuela de Rubens (atribuido), *Adoración de los pastores*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

(figura 12) y que en el Ochavo se refleja con total perfección.<sup>17</sup> Se trata de una obra extraordinaria, de las mejores del conjunto y de las que menos se aleja del modelo primigenio, pues tan sólo ofrece una mínima variante el grupo de ángeles que acaparan el ángulo superior derecho, enriqueciendo así la escena con un detalle que no se refleja en el grabado original de Luc Vosterman, como bien corresponde a su copia fidedigna de la obra maestra de Rubens.

El cuadro del Ochavo reúne a numerosos personajes que dan vida a una composición que convierte al personaje principal, el Niño, en el centro de todas las miradas, y cuya imagen la Virgen destapa con orgullo para que sea contemplada. Este centro compositivo se desplaza ligeramente hacia la derecha, rompiendo así con el eje simétrico de la obra. En ese lado se encuentran todos los personajes que tradicionalmente asistieron al acto: José, la mula, el buey y, por supuesto, María y el Niño, contemplados todos ellos por los ángeles que revolotean en la parte superior. Por el lateral izquierdo se aproximan los pastores, varios hombres y mujeres de avanzada edad, que se acercan

<sup>17</sup> La imagen de este grabado podemos encontrarla en Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 191.



Figura 12. Luc Vosterman, grabado de la *Adoración de los pastores*, con base en la composición de Rubens.

a adorar al Niño. Cierra el cortejo una muchacha que porta un cántaro en la cabeza, siendo este recurso el de la inserción de una joven doncella, recurrente y característico de la obra de Rubens, pues ayudaba a crear una lectura más mundana de los temas sagrados. Todos estos personajes aportan a la obra una rica variedad de colores, tonos vivos y brillantes, ajenos también a los que aparecen en Rubens, que contrastan con la neutralidad del fondo, una sencilla pared de barro sobre la que se proyectan las sombras.

El autor que realiza este cobre lo hace con una buena técnica, habilidosa y desenvuelta. Solventa el tema de manera brillante, haciendo una buena adaptación del grabado y tratando acertadamente a los personajes, sobre todo en sus rostros, de expresiones suaves y dulces, especialmente apreciable en el caso de María.

Los cuatro últimos lienzos que pertenecen a la serie se encuentran en el gran retablo situado a la izquierda de la puerta de acceso a la capilla. El primero de ellos se corresponde con el pasaje de la *Huida a Egipto* (figura 13). Un tema que habitualmente se representa a continuación de la *Presentación del Niño en el templo* dentro de los ciclos



Figura 13. Escuela de Rubens (atribuido), *Huida a Egipto*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

que narran la infancia de Cristo,<sup>18</sup> pero que en el caso de esta serie aparece inmerso en otro espacio, lejano al de la obra mencionada.<sup>19</sup> De entre los episodios que vive la Sagrada Familia en Egipto, el que presentamos ahora no es sólo el más rico de todos desde el punto de vista iconográfico, sino que también se convierte en el más exitoso entre los pintores coloniales.<sup>20</sup>

El artista se mantiene fiel a las Escrituras para plasmar el episodio. María va sobre el asno cargando al Niño, seguida de José y guiada por el ángel, mientras cae la noche. La oscuridad queda manifiesta por la presencia de la luna en el ángulo superior izquierdo. La incógnita surge con la figura del anciano que se dirige a José y nos da la

<sup>18</sup> Héctor Herminio Schenone, *op. cit.*, p. 62.

<sup>19</sup> Hay que recordar que la similitud en proporciones de los habitáculos destinados a los cuadros dentro de cada uno de estos tres retablos principales del Ochavo ha propiciado que con el tiempo se pudieran cambiar obras de un hueco a otro. Hoy se encuentran dispuestas en este orden, pero desconocemos si han estado en otros lugares, aunque sea dentro de la capilla, como sí sabemos que ha pasado con otras de las obras. Baste echar un vistazo a la reciente publicación del fotógrafo Guillermo Khalo, padre de la famosa artista, sobre las joyas de la ciudad de Puebla para hacernos eco de ello.

<sup>20</sup> Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. IV, *Repertorio pictórico*, México, UNAM, 1994, pp. 113-116.



Figura 14. Marinus, grabado de la *Huida a Egipto*, con base en la composición de Rubens.

espalda. No se corresponde, *a priori*, con el perfil de ninguno de los personajes que asiduamente pudieran aparecer en la escena, puesto que los artistas no en pocas ocasiones mezclan varios elementos relacionados con el viaje a Egipto y los unifican en una misma obra.

La imagen de María, como protagonista de la escena, aparece fuertemente iluminada gracias a la antorcha del ángel que va alumbrando el camino. Tiernamente arrulla al Niño en su pecho casi descubierto. El tratamiento de esta figura es completamente rubeniano, igual que la imagen del ángel, con su amplia cabellera dorada. Serán ellos —María, el Niño y los ángeles— las figuras mejor logradas de este cobre, coincidiendo con su posición preferente dentro de la escena, que de por sí otorga un discreto segundo plano, incluso luminosamente hablando, a San José y el desconocido anciano. Aunque algunos autores se empeñan en datar esta obra en el siglo XVI,<sup>21</sup> es evidente que por los rasgos y estilo que presenta el cobre se ejecuta

<sup>21</sup> Eduardo Merlo Juárez, M. Pavón Rivero y J. A. Quintana Fernández, *La basílica catedral de la Puebla de los Angeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991, p. 335.

una centuria más tarde, formando parte del repertorio mariano que articula la capilla. La relación con la escuela de Rubens se pone de manifiesto con la existencia de una fuente grabada que realiza Marinus, artista del que no tenemos noticias, quien se hace eco del original y plasma un trabajo muy fiel al estilo de Rubens (figura 14).<sup>22</sup> La obra del Ochavo refleja una diferencia notoria: la incorporación de San José detrás del anciano que nos da la espalda, personaje que omite el grabado de Marinus. La interpretación que damos a este detalle es que, en el citado grabado, el anciano que da la espalda sea el propio San José, quien indudablemente participa de este momento y que resultaría inconcebible que en un tema religioso trabajado por Rubens no estuviera incluido. La posible incorporación de *otro San José* en la obra del Ochavo puede reflejar la forma en que el artista se niega a interpretarlo completamente de espaldas, por eso lo incorpora detrás y de frente, aunque su posición, como es habitual, resulte secundaria, pero es un personaje importante. Independientemente del origen de esta alteración, el resto de la estampa permanece intacta con la valoración del trabajo extraordinario con el que el grabador plasma a los ángeles en su estampa y cuya discreta ejecución en el ejemplar poblano nos remite, sin dudar, a una de las obras más mediocres de todo el conjunto.

Todo lo contrario ocurre con el siguiente cuadro, *Asunción* (figura 15), la obra deliciosa y exquisita que muestra a una María espléndida en el centro de la escena. Al analizar con detenimiento el cobre podríamos llegar a pensar, incluso, que se trata de un Rubens, pues ésta es una de las mejores obras de todas las que conforman la serie del Ochavo. El elogio incuestionable viene dado por el tratamiento que el autor confiere a María, en verdad extraordinario, y que nos remite a un artis-



Figura 15. Escuela de Rubens (atribuido), *Asunción*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

ta virtuoso, de pincel maduro y desenvuelto que, sin embargo, contrasta notoriamente con la ejecución de los demás componentes del cobre, unos ángeles tan variados en edades como en tratamiento, siendo precisamente los que escoltan a María los peor realizados, lo que sin duda vuelve a remitirnos a diversas manos en la elaboración del cuadro. Entre las notoriedades de la obra, conviene destacar también la manera novedosa en que se concibe el pasaje, pues se aleja por completo del resto de obras que reflejan el tema. Por ejemplo, los artistas coloniales lo suelen tratar de una manera más equilibrada y estática, mientras que en este cobre, sin embargo, se le otorga a la escena una gran dosis de dinamismo. En la obra del Ochavo la delicada figura de María ocupa el centro compositivo. Vestida con los tonos tradicionales, a ellos se suman el rosa, el morado y el blanco de la magnífica capa que la envuelve, rematada en una fina puntilla. Un tono grisáceo se apodera del fondo y sobre él destacan los rojos, verdes, azules o amarillos intensos que visten a los seres celestiales.

Lo mejor de la lámina se centra en la protagonista, donde el artista plasma de manera magistral cada uno de los paños que la envuelven, agitados por un movimiento perfecto en el que

<sup>22</sup> Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 198.



Figura 16. Paulus Pontius, grabado de la *Asunción*, con base en la composición de Rubens.

participan los ángeles. La expresión de su rostro blanquecino y la pose de sus delicadas manos nos acercan, sin lugar a dudas, al pincel de un artista excepcional. Es importante tener presente que la manera de tratar este tema en Europa seguía fielmente las recomendaciones de Pacheco, para el que lo adecuado era mostrar a una joven María con las características que protagoniza en esta lámina. Esas particularidades respondían al tipo de mujer habitual en la trayectoria de Rubens, conocida en toda Europa, y que a modo de estampa llegaba al Nuevo Mundo.<sup>23</sup> Este tema fue llevado al grabado por diferentes autores, como el ya

<sup>23</sup> Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *op. cit.*, p. 86.



Figura 17. Escuela de Rubens (atribuido), *Coronación*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

mencionado Schelte A. Bolswert y Paulus Pontius (figura 16), cuyos modelos se aproximan al ejemplar poblano.<sup>24</sup> La obra del Ochavo sólo muestra la imagen de María entre nubes rodeada de ángeles, eliminando toda la parte inferior de la obra que originariamente, y respetando al primigenio de Rubens, aparece en el modelo de Pontius, el que más se parece al nuestro por mostrar también a una joven María de rasgos y pose idéntica a la del Ochavo. Es importante, por lo tanto, tener en cuenta este grabado al estudiar nuestra obra.

El penúltimo cuadro de la serie nos muestra el pasaje de la *Coronación* (figura 17). La fusión en la Nueva España de los temas marianos de la *Asunción* y la *Coronación* llegó a su máximo apogeo en el siglo XVIII. Hasta ese momento en la mayoría de las ocasiones, como la que encontramos ahora, ambos asuntos se representan en lienzos diferentes, aunque generalmente relacionados dentro del lugar donde se emplazan, y así los apreciamos en esta colección. Al igual que en el caso anterior, estamos ante uno de los mejores trabajos del conjunto.

El artista hace una composición que sigue el esquema tradicional de pirámide invertida en el que

<sup>24</sup> La imagen de estos grabados la hemos encontrado en Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 197.

Dios Padre e Hijo ocupan los ángulos superiores, mientras María cierra la idea triangular en la parte inferior. Asimismo, la Virgen ocupa el eje central de la obra, que es prácticamente simétrica, enlazándose con el Espíritu Santo a través de la corona y concluyendo el eje en la parte inferior con un angelito, sobre el que descansa el cuerpo de María. El acabado de la obra resulta armónico y a la vez brillante. Destaca la imagen de un longevo Dios Padre magníficamente representado, cuyos rasgos copian literalmente al homónimo que hace Cornelis Cort en su grabado de *La Anunciación con profetas*. Esa estampa se basa en la composición del mismo título que hace F. Zuccaro<sup>25</sup> y de la que precisamente hay una copia en el Ochavo, sobre la puerta de la alacena dispuesta en la primera sección. La representación del Dios Padre de *La Coronación* de esta capilla, sin embargo, se asemeja más al grabado de Cort que a la copia de Zuccaro que acabamos de mencionar.

Sobresale también la forma en que se proyectan algunos de los ángeles, casi todos resueltos con gran destreza. Pese a que algunos detalles puedan hablarnos de la intervención de varios autores en la obra, la esencia de la misma se corresponde con la escuela de Rubens y, aunque no sea tan espléndido el acabado como en el cuadro anterior, no cabe duda que estamos ante uno de los mejores cobres de la serie.

*Tránsito de la Virgen María* (figura 18) es la duodécima y última obra de esta serie dedicada a resaltar los pasajes más importantes en la vida de la Virgen. El autor de este cobre representa el momento de su fallecimiento, cuando es rodeada por sus seres más queridos, entre los que no faltan los ya difuntos que reaparecen para acompa-



Figura 18. Escuela de Rubens (atribuido), *Tránsito o dormición de la Virgen María*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

ñarla en sus últimos momentos. El acontecimiento se desarrolla en el interior de una habitación iluminada de manera homogénea, aunque generalmente este pasaje se representa en un espacio más sombrío para otorgarle así el sentido intimista que requiere el tema. La Virgen María aparece tendida en la cama mostrando un aspecto lánguido y demacrado que contrasta con el verde intenso que cubre el lecho. A su alrededor se disponen el resto de figurantes, tanto los más importantes como los secundarios, que se muestran por igual contemplando a la protagonista entre sollozos y lágrimas.

En la escena aparecen detalles magníficos como los accesorios que hay sobre la mesa en primer término, o la finura con que se trabaja la vela que sostiene la Virgen. Sin embargo, otros aspectos de la estancia nos refieren a un artista más ingenuo, inmaduro todavía, que no logra dominar la anatomía de los personajes, lo que especialmente se acentúa en las extremidades inferiores del pequeño acólito vestido de blanco que nos da la espalda.

Para finalizar nuestra investigación podemos ir concluyendo que la obra que cierra este gran-

<sup>25</sup> La totalidad del grabado de *La Anunciación* de C. Cort y el detalle de Dios Padre, que es el que nos interesa relacionar con este cobre, lo podemos encontrar en Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, pp. 112 y 115, respectivamente.

---

dioso ciclo mariano que rige la ornamentación del Ochavo, lo hace poniendo en evidencia, de alguna manera, lo que para algunos especialistas podría ser la evolución artística de la mano del pintor, en el caso de que uno solo fuera el autor de la serie, pero como a lo largo de la misma nos hemos dado cuenta que son diversos pinceles los que intervienen en los cobres, nos resulta más apropiado considerarla como una serie creada por la Escuela de Rubens, a quienes indiscutiblemente atribuimos el trabajo. Artistas todos ellos próximos al maestro, conocedores y cercanos a sus composiciones, cansados incluso de llevarlas al grabado y asimilarlas desde una óptica más completa que la que se desprende de dicha técnica, pues también igualaban los colores y hasta las delicadezas de las texturas, que sólo quienes estaban cerca de los trabajos del maestro podían conocer con tanta exactitud.

34 |

A lo largo de estas páginas se han puesto nombres sobre la mesa, obras y vidas de autores flamencos, inmediatos a Rubens, regeneradores de sus afamadas composiciones y autores, a nuestro entender, de la serie del Ochavo. Doce cuadros que no obedecen, desde nuestra óptica, a la mano de un solo artista que haya ido perfeccionando su

técnica a lo largo del tiempo, por la inverosimilitud que supone mantener una serie incompleta pero unida durante casi toda una vida, sino que refleja la labor de varias manos que trabajan a un mismo tiempo, mostrando las debilidades y destrezas propias de cada pincel, de la habilidad o la imperfección de cada uno de ellos, lo que explica para nosotros las calidades disparejas que manifiesta la serie. Una colección de obras que, aunque se acuse esta notoria variabilidad, nos ofrece una serie rica en contenidos y aspectos formales, con una temática caracterizada por el uso de recurrentes iconográficos —frecuentes como hemos visto en la trayectoria de Rubens y su ambiente inmediato—; una serie que seduce con el uso del color, ofreciendo composiciones en las que los tonos tierra se apoderan de la escena, junto a otras en las que la reiteración de tonos vivos y alegres ameniza la obra. Pero sobre todo hemos podido conocer la importancia que tiene la serie dentro de la propia capilla, un espacio de aparente desorden temático que pensamos que queda perfectamente hilado a través de estos magníficos 12 cobres de indudable sabor rubeniano, que constituyen no sólo uno de los mejores grupos pictóricos del Ochavo, sino de todo el acervo catedralicio.



# Un destacado escultor italiano en Monterrey (1902-1938): Michele Giacomino Manchineli

El escultor Michele Giacomino es recordado en Monterrey por su obra funeraria, que sin duda es vasta, pero que no refleja del todo su actividad artística. Fue un hombre dotado de una gran habilidad para realizar con maestría las obras que le encargaban, ejecutándolas con una admirable e inusitada rapidez. Destacó sobremanera en la elaboración de los bustos-retrato de personajes importantes de Italia, Chile, Estados Unidos, Cuba y México; fue en nuestro país donde culminó una carrera llena de satisfacciones. Su presencia siempre fue bien recibida, ya fuese por la sociedad yucateca, la capitalina o la regia. Fue en Monterrey donde se estableció de manera definitiva para continuar con una actividad que siempre provocó halagos; aquí conocería a la mujer que desposaría y lugar donde se retiraría para luego morir y ser enterrado en el panteón de El Carmen, lugar donde reposan la mayoría de sus monumentos funerarios y esculturas.

*Palabras clave:* escultor, decorador, bustos, estatuas, obra funeraria.

La ciudad de Monterrey se ha caracterizado, a lo largo de su historia constructiva, por contar con la presencia de extranjeros que han influido de manera determinante en su traza y evolución arquitectónica; algunos de los más importantes fueron el francés Juan Bautista Crouset a finales del siglo XVIII,<sup>1</sup> el griego Papias Anguiano a mediados del siglo XIX,<sup>2</sup> y el norteamericano Alfred Giles a principios del siglo XX.<sup>3</sup>

La impronta de sus trabajos todavía es visible por la ciudad; otros más la embellecieron introduciendo mobiliario urbano (fuentes, kioscos y esculturas); uno de ellos, Michele Giacomino, arquitecto y decorador italiano que dedicó su arte en ese sentido, personaje

\* Centro INAH Nuevo León.

\*\* Dirección de Salvamento Arqueológico, INAH.

<sup>1</sup> Enrique Tovar Esquivel y Adriana Garza Luna, "Juan Bautista Crouset, maestro mayor de obras de Monterrey", en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, Tercera Época, núm. 8, septiembre-diciembre de 2006, pp. 80-97.

<sup>2</sup> Enrique Tovar Esquivel y Julia Santa Cruz Vargas, *El antiguo palacio municipal: de la Colonia a los tiempos revolucionarios*, Monterrey, INAH-Municipio de Monterrey, 2009.

<sup>3</sup> *Monterrey a principios del siglo XX. La arquitectura de Alfred Giles*, Monterrey, Museo de Historia Mexicana/Gobierno del Estado de Nuevo León, 2003.



Figura 1. El escultor Giacomino.

que recorrió mundo para llegar a México, tocándole vivir los momentos de los preparativos del Centenario de la Independencia, siendo partícipe en varios. Antes y después, artífices compatriotas suyos habían tocado tierras mexicanas para expandir su arte; uno de ellos, Adolfo Ponzanelli, con el que labró una buena amistad. Acaso el fervor constructivo de aquellos días fue invitación suficiente para el ánimo de los escultores italianos que se establecieron en el país. Después de vivir en Yucatán y en la ciudad de México, Giacomino prestó sus servicios a la ciudad de Monterrey, donde llegó a realizar trabajos sin cobrarlos en aras de beneficiar a la población que lo había acogido.

Giacomino incursionó en los distintos tipos de escultura existentes, desde estatuas, relieves y bus-

tos, hasta la escultura arquitectónica (edificios, mausoleos, monumentos funerarios). Aunque destacó en la realización de bustos-retrato que desde sus inicios lo forjaron y le marcaron para toda la vida.

Escasa es la obra urbana que dejó este insigne personaje, pero en la ciudad de los muertos, su obra todavía se mantiene en gran número. Tanto el panteón de El Carmen como el panteón Dolores conservan lápidas, esculturas, monumentos funerarios y fotografías porcelanizadas donde la firma de Michele Giacomino está presente.

Su obra funeraria, así como la existente en la ciudad, está siendo registrada y orientada a su difusión, considerando que no se puede proteger lo que no se conoce.

### **Potenza, Italia: la cuna artística**

Michele Giacomino Manchineli (figura 1) nació en la ciudad de Potenza, provincia perteneciente a la región de Basilicata (históricamente llamada Lucania), al sur de Italia, el 30 de marzo de 1862.<sup>4</sup> Creció en el seno de una familia católica y de ingresos modestos, “cuyo jefe de familia era un humilde artesano que trabajaba el mármol y la piedra”; fue con su padre donde aprendió los primeros rudimentos del arte del labrado; ahí se enamoró de las sutiles formas que tomaba el mármol; no resulta extraña la elección profesional de Michele cuando su contacto habitual con el mármol, el martillo y el cincel estaba influenciado por la actividad de su padre.

En esa tierna infancia, Giacomino había sentido inclinación por las Bellas Artes, y apenas terminó su enseñanza primaria elemental “ingresó como aprendiz en un taller de escultura, realizando al poco tiempo tan notables progresos que sus

<sup>4</sup> Archivo Histórico Municipal (AHM), Registro de Extranjeros, vol. 48, exp. 94.

---

primeros trabajos llamaron la atención, por lo perfecto” de sus primigenias obras;<sup>5</sup> y desde entonces su única preocupación fue formarse como artista, preocupándose “poco por el éxito pecuniario”.<sup>6</sup> No cabe duda que influyó sobremanera el oficio del padre para la elección profesional que decidió tomar Michele Giacomino.

A pesar de las habilidades mostradas ante personas entendidas en el arte de la escultura, su condición humilde no le permitió matricularse en una academia de arte, por lo que ingresó a la Escuela de Artes y Oficios, lugar donde obtuvo “distinciones tan honrosas como la del primer premio en todos y cada uno de los cursos de la clase de dibujo, destacándose siempre entre los 200 alumnos que hacían los mismos estudios”.<sup>7</sup> Su talento y dedicación lo hizo merecedor de la admiración y estímulo de sus maestros.

Su valioso desempeño escolar le permitió ingresar a la Real Academia de Bellas Artes de Nápoles en 1882. Su habilidad fue pulida con la técnica de los profesores más distinguidos de la Academia en aquellos años, entre los que destacaron Pisanti Giuseppe, Vincenzo Marinelli y Giuseppe De Luca; su aprendizaje también se perfeccionó bajo la dirección de profesores como Felipe Polizzi y los comendadores Morelli e Ignacio Pelischa.

Durante su estancia en la Real Academia de Bellas Artes, el gobierno italiano convocó a un concurso para otorgar una beca en la misma institución, por un lapso de siete años, “y tras de someterse a una prueba de competencia que tuvo una duración de quince días, el señor Giacomino, en desafío con dieciséis aspirantes a la mencionada beca obtuvo la primacía”.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> “Una vida laboriosa y fecunda ha sido la del artista escultor Cav. don Miguel Giacomino”, en *El Porvenir*, Monterrey, 7 de abril de 1935, p. 4.

<sup>6</sup> “Anuncio”, en *El Porvenir*, Monterrey, 15 de abril de 1923, p. 29.

<sup>7</sup> “Una vida laboriosa...”, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Idem.*

El jurado que lo eligió no equivocó su decisión; en la Real Academia fue alumno talentoso que obtuvo durante sus estudios varios premios: mención honorífica en Modelado (1885 y 1886), medalla de plata en ornato con figuras decorativas (1887), mención honorífica en Composición (1887), medalla de plata en Plástica Ornamental, aplicación de primera clase y pensión del gobierno de 1887 a 1888, primer premio pecuniario en Escultura de 1889 a 1890; y de 1890 a 1891, último año del curso, fue declarado maestro.<sup>9</sup> En ese último año se celebró un concurso de escultura en Nápoles, donde salió triunfante “en toda la línea”.

### **Traslado a Chile: “La Victoria”**

Con motivo del concurso de Nápoles, Giacomino fue contratado por el presidente de la República de Chile, José Manuel Balmaseda (1886-1891), “para llevar a cabo la ejecución de importantes trabajos en aquella República Sud-Americana”,<sup>10</sup> siendo nombrado director de la Academia de Bellas Artes de Chile a su llegada.<sup>11</sup> La estancia de Giacomino en Chile estuvo enmarcada por un periodo conflictivo en la vida política de esa nación; la oposición al régimen —considerado autoritario— del presidente derivó en una guerra civil que terminó con el suicidio del propio Balmaseda, por lo que Giacomino dejó el cargo en el Instituto, pero siguió laborando de manera particular en ese país.

Se hizo el escultor de moda en Santiago. Un evento donde se manifestó su gran habilidad para retratar rostros fue el hecho de que un familiar del difunto Juanario Ovalle Vicuña mandó hacer a París su busto-retrato; no quedando conforme con el trabajo, llamó al escultor Giacomino, quien en 1893 “hizo el busto de dicha persona de tal mane-

<sup>9</sup> “Anuncio”, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> “Una vida laboriosa...”, *op. cit.*



Figura 2. Busto de Januario Ovalle Vicuña (1826-1885), "Miguel Giacomino esculpió 1893".

ra perfecta que se acrecentó su fama" (figura 2).<sup>12</sup> También realizaría los bustos-retrato de Juan Ovalle Vicuña Macken y de Eduardo Mancinelli.<sup>13</sup>

En ese mismo año hubo festejos para manifestar solidaridad con Chile, por lo que se organizó en Santiago un fastuoso desfile de carros alegóricos.

Cada una de las Naciones que mantenían lazos de amistad con Chile presentó el suyo, y la Colonia Italiana, cuyo contingente para el mayor esplendor de este desfile fue de cinco hermosos carros, encomendó a su compatriota el señor Giacomino el arreglo de todos ellos, descollando por la originalidad de sus ideas, por el acierto con que fueron

<sup>12</sup> *Idem*. Actualmente este busto-retrato se exhibe en el Museo Nacional Vicuña Mackenna, en Santiago de Chile. Fue restaurado entre julio y septiembre de 2005.

desarrolladas éstas a través de diversos símbolos y por otros muchos detalles que se tuvieron en cuenta por el Jurado Calificador para otorgar al señor Giacomino el primer premio.<sup>14</sup>

En los cinco carros alegóricos ejecutados se simbolizó la obra de los artistas Guido D'Arezzo, Pallestrina, Monteverde, Rossini y Verdi, incluyendo asimismo los bustos-retrato de dichos personajes; tal obra le valió otro primer premio y fue considerado como el mejor estatuario.

Esta popularidad le trajo más de un detractor de su trabajo; un escultor italiano que vivía en Santiago de Chile, "celoso del renombre y de los triunfos de su compatriota", mencionó que la obra de Giacomino era de un aficionado. La Exposición de 1893 le dio la oportunidad a Giacomino de demostrar lo contrario, pues se abrió un concurso donde se les encargaba modelar y esculpir un término simbólico: "La Victoria". Giacomino presentó un león monumental en bronce que le valió el primer premio y su compra por el gobierno.<sup>15</sup>

La obra fue realizada por Giacomino en 15 días, "mientras que el hecho por su contrincante, en seis meses de trabajo continuo, no alcanzó ni una simple mención".<sup>16</sup> A raíz de ello, el gobierno chileno le ofreció a Giacomino una cátedra en la Academia de la que antes fue director, pero declinó por el trabajo que estaba ejecutando en sus talleres.

En 1895 culminó "con el Arquitecto José Agustín Jara y el pintor italiano Saverio Morra, los trabajos de la iglesia del Monasterio de las Claras (estilo corintio)".<sup>17</sup> Uno de sus principales clientes fue el arzobispo de Santiago, el señor doctor Salvador Donosa, quien "le encomendó la ejecución de un sinnúmero

<sup>13</sup> "La obra artística del señor Miguel Giacomino", en *El Porvenir*, Monterrey, 2 de enero de 1923, p. 5.

<sup>14</sup> "Una vida laboriosa...", *op. cit.*

<sup>15</sup> "Anuncio", *op. cit.*

<sup>16</sup> "Una vida laboriosa...", *op. cit.*

<sup>17</sup> *Idem*.

---

de trabajos ornamentales, entre ellos setenta y tres altares, y el decorado de siete templos de los más suntuosos en diversas poblaciones de aquel país”.<sup>18</sup>

### **Retorno a Italia: “Rey Humberto I”**

Su regreso a Italia en 1899 obedeció a una petición realizada por su padre, ya que Chile y Argentina se encontraban en estado de guerra por la posesión de unas islas al sur de ambas naciones. Fue hasta 1902 que se evitó la confrontación cuando firmaron los Pactos de Mayo.

La obra de Giacomino en la república de Chile no pasó desapercibida en la Basilicata, que lo recibió con “grandes elogios por la prensa”; ahí fue encomendado “el decorado de la Sala Principal del Concilio que según los críticos es considerada como una joya de Arte”, apuntaba el periódico *L'Eco di Potenza*. Posteriormente siguió trabajando en Nápoles, donde tres bustos-retrato le valieron su nombramiento como profesor de la Real Academia de Bellas Artes: el busto-retrato del rey Humberto I, el de Felice Cavallotti y el de Antonio Rinaldi, hecho ex profeso para la Sala del Tribunal; “este último busto fue considerado como una verdadera obra artística”.<sup>19</sup> Otro busto-retrato destacado fue el de Eduardo Mancinelli.

Al poco tiempo se celebró en Roma un concurso para ocupar una cátedra en la Academia de Artes y Oficios, ganándola Giacomino y ocupándola por el lapso de un año, en cuyo término se embarcó para Nueva York.

### **Su paso por Estados Unidos: “William MacKinley”**

Con deseos de extender sus expresiones artísticas, Giacomino viajó a Estados Unidos; contaba con 38

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Idem.*

años de edad cuando salió del puerto de Naples, Potenza, llegando a Nueva York en el buque “El Príncipe Espartano”, el 6 de julio de 1900.<sup>20</sup> Esa nueva experiencia lo llevaría a realizar el busto del presidente en turno, William MacKinley (1843-1901),<sup>21</sup> y otro de Luis Pasteur (1822-1895); a raíz de ellos, se le encargaron bustos-retrato, capillas y monumentos.

### **Cuba: un suspiro**

Su estancia en Estados Unidos fue corta, acaso no tanto como la breve temporada que tuvo en La Habana, Cuba, donde dio a conocer sus trabajos, siendo el mismo Giacomino el que señala que tuvieron una buena acogida, aunque no llegó a mencionar a personaje alguno. La impronta de su paso por tierras cubanas es una página que todavía está por escribirse, y su obra por descubrirse.

### **Yucatán: “El arco cubano”**

Desde tiempo atrás, Giacomino tenía el deseo de conocer México, y fue ese deseo el motivo que lo empujó a internarse al país a través de Yucatán. Su ingreso a México lo hizo por el puerto de Progreso en 1902,<sup>22</sup> radicando temporalmente en la ciudad de Mérida, donde también dejó huella de su trabajo. Ahí realizó los bustos-retrato del general Francisco Cantón Rosado (1899-1902) y Olegario Molina Solís (1843-1925); ambos fueron gobernadores de Yucatán; y Monseñor Norberto Domínguez, “los cuales adornan el Museo Yucateco”.

<sup>20</sup> <http://www.ellisland.org>.

<sup>21</sup> Presidente que murió en un atentado anarquista en la Exposición Panamericana de Buffalo en 1901.

<sup>22</sup> Año de 1932: AHM, Registro de Extranjeros, vol. 48, exp. 94. Giacomino no recordaba con precisión su ingreso a México, pues en el registro de extranjeros de diferentes años también se menciona el año de 1903 como año de entrada (año de 1926: AHM, Registro de Extranjeros, vol. 511, exp. 402. Año de 1938: AHM, Registro de Extranjeros, vol. 48, exp. 94).

Además, esculpió el busto del general Antonio Maceo y unos 20 bustos más, asombrando la rapidez de su ejecución.<sup>23</sup>

Mientras se estaba realizando la decoración del teatro “Peón Contreras” por mano de un escultor cuyo nombre se desconoce, Giacomino presentaba un proyecto para la construcción de un gran palacio sobre la Avenida Montejo solicitado por el general Francisco Cantón Rosado; gustó tanto su propuesta que no sólo ganó entre otras que se presentaron, sino que también se le encargó la dirección de carácter ornamental y decorativo del mencionado teatro.<sup>24</sup>

En Mérida, Giacomino instaló un taller de escultura donde elaboraría un sinnúmero de piezas artísticas, entre ellas dos cenotafios de mármol ubicados al interior de la catedral de Mérida: el del obispo Leandro Rodríguez de la Gala y Enríquez (1868-1887) y el del obispo Crescencio Carrillo y Ancona (1887-1897).

40 |

El cenotafio del obispo Leandro Rodríguez de la Gala y Enríquez fue colocado en la esquina izquierda del acceso principal de la catedral el 12 de octubre de 1906 (figura 3), costeadado por el gremio de profesores y estudiantes; ahí se encuentra una lápida conmemorativa realizada en 1900 que, ubicada en otro sitio, fue integrada al conjunto elaborado por Michele Giacomino (figura 4).

Cuando el presidente Porfirio Díaz visitó Mérida en 1906, se levantaron fastuosos arcos, destacando el elaborado por la colonia cubana, arco diseñado y dirigido por Giacomino; con seguridad los residentes cubanos conocían de su estancia en Cuba y del trabajo que desarrolló en ese lugar, por lo que el encargo debió estar precedido de dicha fama.

Por la elaboración del arco obtuvo un primer premio. *El Mundo Ilustrado* del 11 de febrero de 1906, señalaba que la colonia cubana había levan-



Figura 3. Cenotafio del obispo Leandro Rodríguez de la Gala y Enríquez. Foto de Enrique Tovar.

tado “un bello arco de columnas macizas; en el frente lucían escudos de Cuba y México enlazados” (figura 5).<sup>25</sup>

La revista *El Fígaro* también se ocupó del mencionado arco de la colonia cubana, aunque sus

<sup>25</sup> *El Mundo Ilustrado*, año XIII, t. I, núm. 7, 11 de febrero de 1906, pp. 11-16. Citado por la *Revista de la Revolución en Yucatán* (versión PDF), Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, año 1, núm. 4, septiembre de 2009, p. 18.

<sup>23</sup> “Anuncio”, *op. cit.*

<sup>24</sup> “Una vida laboriosa...”, *op. cit.*



Figura 4. Signatura de Miguel Giacomino, 1906. Foto de Enrique Tovar.

comentarios los hicieron de una manera más amplia:

Esbelto y airoso, en la esquina de las calles 59 y 60, frente al parque “Hidalgo”, lucía el arco cubano. El distinguido artista italiano Michele Giacomino fue el autor del proyecto y también fue construido bajo su dirección inteligente.

Es un arco de estilo barroco, sostenido por dos pilastras y cuatro airosas columnas. Su forma es irregular con hermosas tallas y bellas figuras decorativas en yeso representando bronce.



Figura 5. Arco cubano. 1906. Col. Ricardo de León Tallavas.

pilastras presentaba dos claros ovalados de los que salían dos Glorias ofreciendo la oliva de la paz y, en la parte superior en artística rectitud, dos genios echando flores en el camino, coronando el arco la libertad iluminando al mundo.

Los escudos de México y Cuba se veían entrelazados a uno y otro lado y en el centro se leía la siguiente inscripción: “Al señor Presidente de la República Mexicana, la colonia cubana.”

No era menos llamativa la espléndida iluminación que ostentaba por la noche. El efecto era muy pintoresco. Los cubanos pueden estar orgullosos de su arco.

Al artista Giacomino corresponde buena parte del éxito. Trabajó con gran entusiasmo y actividad, poniendo toda su gran experiencia artística al servicio de la obra.

Mérida entera reconoce el talento de Giacomino y a nadie ha extrañado este triunfo. Sus obras anteriores, los admirables bustos que ha modelado en mármol del general Cantón, del señor Felipe Ibarra, del gobernador señor Molina y otros tantos, le han dado sólida reputación.<sup>26</sup>

También tuvo el honor de ser elegido para esculpir una placa conmemorativa con motivo de la estadía del general Porfirio Díaz en Mérida. En el último día de su visita a Mérida, el 9 de febrero de 1906, el general Porfirio Díaz pasaba frente al Palacio; ahí se dejó escuchar el Himno Nacional y fue en ese instante en que Giacomino develaba la placa conmemorativa colocada en la fachada principal del edificio de gobierno. Estaba elaborada en bronce, medía aproximadamente “un metro de largo por ochenta centímetros de ancho, apareció sujeta por cuatro clavos angulares”. La inscripción decía: “En memoria de la visita que hizo a esta ciudad el General Presidente don Porfirio Díaz, siendo gobernador de Yucatán el Licenciado don Olegario Molina. Febrero de 1906”.<sup>27</sup> La placa fue retirada durante el gobierno del general Salvador Alvarado en 1915.<sup>28</sup>

A iniciativa de Michele Giacomino se fundó en Mérida la Escuela de Bellas Artes,<sup>29</sup> “siéndole encomendada la dirección de ella al señor Giacomino por el gobernador del Estado licenciado don Olegario Molina”.<sup>30</sup> De esta Escuela de Bellas Artes, “multitud de artesanos se convirtieron en notables artistas, por lo que la labor del señor Giacomino

<sup>26</sup> Ramón A. Catalá, *El Figaro. Revista Universal Ilustrada*, año XXII, núm. 8, 25 de febrero de 1906, pp. 95-112. Citado por la *Revista de la Revolución...*, *op. cit.*

<sup>27</sup> Rafael Zayas Enríquez, *Yucatán. Su pasado, su presente, su porvenir*, Nueva York, Imprenta J. J. Little and Ives Co., 1908, p. 346. Citado por la *Revista de la Revolución...*, *op. cit.*

<sup>28</sup> Rafael Zayas Enríquez, *op. cit.*, pp. 42-354; Carlos R. Menéndez, *Noventa años de historia de Yucatán (1821-1910)*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1937, p. 54.

<sup>29</sup> “La obra artística...”, *op. cit.*

<sup>30</sup> “Una vida laboriosa...”, *op. cit.*



Figura 6. “El Arco de la Paz.” 23 de mayo de 1909. “Por Michele Giacomino”, Archivo General de la Nación (AGN).

como director de dicho plantel fue objeto de los más merecidos y calurosos elogios”.<sup>31</sup>

### Ciudad de México: “El Arco de la Paz”

Debido al empeño del señor Olegario Molina y de Justo Sierra, Giacomino se decidió por trasladarse a la ciudad de México, “donde fue designado para ocupar el puesto de Director de la clase de Escultura en la Academia de San Carlos; sin embargo, no pudo aceptar dicha distinción por tener compromisos ya contraídos”.<sup>32</sup> Bajo la dirección del arquitecto Emilio del Campo, desarrolló la parte decorativa del teatro Colón, dejando en el mismo una estatua alegórica a la que llamó “Música y Poesía”; por otra parte, “sus proyectos para los Arcos Triunfales en el Gran Centenario fueron un éxito completo, pues el proyecto del Arco de la Paz fue declarado el único” de verdadero mérito artístico (figura 6).<sup>33</sup> Sin embargo, la construcción de este majestuoso arco no se realizó.

El proyecto llevó por título “El Arco de la Paz”, signado por Michele Giacomino, en México, el 23

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> “La obra artística...”, *op. cit.*

<sup>33</sup> *Idem.*

---

de mayo de 1909. Su frase principal iría abajo del águila que aparece como piedra clave del arco y dice: “Celebración del Centenario de la independencia nacional. 1810-1910”.<sup>34</sup>

### **Fugaz presencia en San Antonio, Texas: “Neptuno”**

Había sido llamado de Estados Unidos, específicamente de San Antonio, Texas; ahí tuvo numerosos contratos para la realización de trabajos artísticos; ahí se le recordaba por su participación en la exposición que esta ciudad organizó en 1909, donde había ganado medalla de bronce con una escultura de Neptuno, obra que despertó una profunda admiración, siendo adquirida y colocada en el parque de San Antonio. En esa ciudad supervisó la construcción de algunos teatros del señor F. Ciappas y ejecutó bustos-retrato de Gabriele D’Annunzio, de los cuales se vendieron muchas copias. También hizo una estatua “Danzatriz”, a la que llamó “La Luz”.

### **Monterrey: el teatro Independencia**

El profesionalismo con que realizaba sus trabajos fue conocido en Monterrey, y no tardaron en ofrecerle una invitación para ejecutar su arte en esta ciudad, por lo que se trasladó de San Antonio a Monterrey en 1909; en ese año, una de las primeras obras que llevó a cabo fue la decoración del teatro Independencia hasta su conclusión en 1910, en que fue inaugurado.

### **La plaza Degollado: la fuente de Neptuno**

En los primeros años del siglo xx, la plaza Degollado presentaba una mala apariencia y tenía una antiquísima pila que ya no servía, por lo que se

<sup>34</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Propiedad Artística y Literaria, caja 1285, exp. 3841, f. 1, año 1909.

tomó la decisión —en febrero de 1911— de construir un Mercado de Flores y Objetos de Fantasía, “aunque para ello fuese necesario dejar adentro la fuente que allí existía, cuya idea fue bien acogida en vista de la gran cantidad de vendimieros estacionados en las calles, principalmente en la de Benito Juárez, que no se conseguía fuesen ocupar lugares en los mercados”.<sup>35</sup>

La obra fue encomendada a Michele Giacomino, aunque ésta no se llevó a cabo porque la inspección ocular determinó que perjudicaría a los vecinos por la reducción de sus calles; en vista de la anulación del proyecto del Mercado de Flores y Objetos de Fantasía, el Ayuntamiento decidió renovarla; para ello contemplaron los servicios del escultor Giacomino, en cuyo contrato del 2 de agosto de 1911 se comprometía a colocar pavimento de cemento con subsuelo de concreto, una pila de cemento decorada con incrustaciones y adornos, con estatua de cemento, juego de aguas, ocho leones con sus pedestales y 12 bancas de fierro y madera.<sup>36</sup>

La estatua de cemento a la que se alude en la cita era “imitación de bronce, de algo más del tamaño natural, con su pedestal, colocada en el centro de la fuente”.<sup>37</sup> Se trataba de la figura de Neptuno, la misma figura que hizo para la ciudad de San Antonio (figura 7).

En cuanto al cuerpo de la fuente, ésta sería

[...] de concreto imitación de granito pulido, de cinco metros de diámetro exteriores por ochenta centímetros de profundidad; cuatro leones colocados en sus respectivos pedestales a la entrada de cada uno de los andadores transversales; siendo los pedestales imitación de granito bruñido y los leones imitación de bronce, y cuatro jarrones también con sus pedestales respectivos.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/029.

<sup>36</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/035.

<sup>37</sup> AHM, Civil, vol. 459, exp. 31.

<sup>38</sup> Fermín Martínez, *Informe del Ayuntamiento de 1911*, Monterrey, Lázaro A. Lozano Impresor, 1911, p. 41.



Figura 7. Fuente de Neptuno en la plaza Degollado. "Trabajo de M. Giacomino y Cía", 1911.

Finalmente, se comprometía a embellecer el jardín, arreglar sus prados, abonarlo y colocarle plantas.

Hubo otro postor, la Compañía Industrial, que presupuestaba a menor costo, sin embargo, se aprobó la de Giacomino, acaso no tanto porque lo ameritaba, sino porque existía un compromiso moral al suspenderle el primer contrato del Mercado de las Flores.

La placa que se colocó justo debajo de la escultura de Neptuno decía: "Ayuntamiento de Monterrey. 1911", en tanto que en el margen izquierdo de la foto se observa: "Trabajo de M. Giacomino y Cía."; con esa razón social se dio a conocer por varios años.

El remozamiento se terminó en ese año, gastando Giacomino el total del dinero acordado sin ganancia alguna (5 192 pesos); ese resultado lo tenía previsto, "y sin embargo aceptó la empresa solamente por dar a conocer sus trabajos y por el bien y ornatos de la Ciudad", por lo que se acordó un reconocimiento por parte del Ayuntamiento por el beneficio público y embellecimiento de la ciudad.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/059.

## La escultura de fray Servando

### Teresa de Mier

Como parte de la celebración del Centenario de la Independencia, el 15 de septiembre de 1910 se realizaron festejos en honor de fray Servando Teresa de Mier; sin embargo, la realización de una escultura no estaba todavía contemplada.<sup>40</sup> Pocos meses después, la Gran Logia de Libres y Aceptados Masones de Nuevo León, a través de su secretario, el señor Rafael Nájera, y su presidente, el señor general José M. Mier, gobernador del estado, solicitó el 23 de enero de 1911 al ayuntamiento de Monterrey la erección de un monumento para honrar y perpetuar la memoria de fray Servando Teresa de Mier.<sup>41</sup> Se consideró como ubicación la Calzada Unión, al oriente del Arco de la Independencia; estableciendo que dicha escultura debería estar sostenida por un monumento:

[...] de cemento armado, imitando la piedra en apariencia y solidez, de cinco metros de altura, ornamentado con lápidas de mármol, y sustentando la Estatua del Padre Mier, de mármol de Carrara y de dos metros de alto: Que el trabajo debe ser hecho en los cinco primeros meses del corriente año, para ser solemnemente inaugurado el mes de junio próximo.<sup>42</sup>

La propuesta fue aceptada ese mismo día de enero,<sup>43</sup> aunque el lugar propuesto para la colocación de la estatua no fue la Calzada Unión, sino que se decidió la Plaza de Zuazua como el lugar idóneo para su ubicación.<sup>44</sup> Se abrió un concurso para designar la dirección de la obra, obteniéndola Michele Giacomino (figura 8). En abril, la plaza fue

<sup>40</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1910/038.

<sup>41</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/005.

<sup>42</sup> AHM, Civil, vol. 459, exp. 28. Se menciona que se anexó fotografía del monumento, pero ésta no se encuentra.

<sup>43</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/005.

<sup>44</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/016.



Figura 8. Fray Servando Teresa de Mier con pedestal original, antiguamente ubicada en la plaza de Zuazua.

remozada con la compra de 12 bancas y la instalación de luminarias antes de la colocación del monumento.<sup>45</sup> No pareciéndole suficiente el número de bancas colocadas ni de luminarias instaladas, el alcalde solicitó el aumento de ambas, justo nueve días antes de la inauguración del monumento, que sería el 27 de diciembre de 1911.<sup>46</sup>

Así se realizó ante un gran número de personas, destacando entre ellas los miembros de la Gran

<sup>45</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/019.

<sup>46</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/058.



Figura 9. Fray Servando Teresa de Mier, en la Macroplaza. "Trabajo ejecutado por M. Giacomino". Foto de Enrique Tovar.

Logia de Libres y Aceptados Masones de Nuevo León. En 1958 la escultura fue cambiada a las calles Padre Mier y Cuauhtémoc, donde le construyeron otro pedestal.<sup>47</sup> Ahí permaneció hasta que en septiembre de 2009 se le reubicó frente a la biblioteca Fray Servando Teresa de Mier, dentro de la macroplaza de Monterrey (figura 9).

Al término de su trabajo, Giacomino recibió una propuesta del licenciado Fernando Ancira

<sup>47</sup> Rafael González Montemayor, "1er. Informe municipal del R. Ayuntamiento de 1958", Monterrey, manuscrito.

Sánchez para decorar el interior del Gran Hotel Monterrey (hoy hotel Ancira), propuesta que aceptó dedicándose a la decoración durante el resto de 1912 hasta el momento de su inauguración. Otras obras notables fueron la decoración de la casa del señor Garza Guerra y el gran salón de la casa del señor Larralde, trabajos que a decir de Giacomino, dejaron satisfechos a los interesados.<sup>48</sup>

En Monterrey le solicitaron un busto de Gabriele D'Annunzio que, a la postre, el nombre del gran poeta y soldado de Italia sería utilizado para nombrar su taller de arquitectura y escultura decorativa. Por otra parte, la sociedad tipográfica Gutenberg organizó una celebración en su honor haciéndolo miembro honorario; a su vez, Giacomino les entregó un busto del célebre impresor.

### La escultura del doctor Gonzalitos

En 27 de noviembre de 1911 varios médicos vecinos de Monterrey, organizados en una junta para erigir un monumento a la memoria del ilustre doctor José Eleuterio González, solicitaron al Ayuntamiento un subsidio para llevar a efecto su propósito; se acordó cooperar con una suma de 20% del total de la obra, esperando que lo demás se recabara por la junta.<sup>49</sup>

El 10 de junio de 1912, el Ayuntamiento acordó erigir una estatua a la memoria del doctor José Eleuterio González en la plazuela frente al hospital civil.<sup>50</sup> El contrato fue puesto a concurso, pidiéndose “diversos proyectos a arquitectos y contratistas”, discutiéndose ampliamente tanto en lo artístico como en lo económico; resultó aprobado el de Michele Giacomino, por encima de otros 15 escultores que llegaron de algunos

<sup>48</sup> “Gran marmolería italiana ‘Gabriel D’Annunzio’”, en *El Porvenir*, Monterrey, 15 de abril de 1923, p. 5.

<sup>49</sup> AHM, Actas de Cabildo, vol. 999, exp. 1911/055.

<sup>50</sup> Alfredo Pérez, *Informe del Ayuntamiento de 1912*, Monterrey, Imprenta del Gobierno en Palacio, 1912, p. 33.



Figura 10. Estatua sedente del doctor Eleuterio González, 1913.

estados de la República Mexicana y de Estados Unidos. Giacomino se encargó “de dirigir las obras respectivas sin remuneración especial por su trabajo, por haberlo así pactado en el contrato que celebró con la Junta encargada de la erección del monumento”.<sup>51</sup>

Era un pedestal de mármol de cerca de tres metros de altura, donde estaba la escultura del doctor González sentado en un sillón; contiene distintas inscripciones y tres fechas: 1) 20 de febrero de 1913, correspondiente al centenario de su natalicio; 2) 1 de mayo de 1860, refiere la fundación del “Hospital González”, y 3) 1913, se refiere al año en que la terminó Giacomino (figura 10),<sup>52</sup> quien también llegó a hacer un busto del doctor Gonzalitos.

### Un despojo injustificado

Hacia 1914 Giacomino tenía establecido su taller de escultura y marmolería “Miguel Giacomino y Compañía” en las calles de General Escobedo

<sup>51</sup> Gregorio D. Martínez, Informe del Ayuntamiento de 1913, Monterrey, 1913, p. 19.

<sup>52</sup> Carlos Pérez Maldonado, *La ciudad metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey*, Monterrey, Impresora Monterrey, 1946, pp. 211-214.

---

número 78 1/2 esquina con 15 de Mayo. Durante la ocupación de Monterrey por las fuerzas federales en ese año, un piquete de soldados federales al mando de un oficial se apoderó de varios objetos del mencionado taller el 22 abril, por lo que el atropello fue reclamado por el apoderado de Giacomino, el licenciado Renato Luis Garza. Se solicitó una investigación que, de resultar cierta, repondrían las pérdidas.<sup>53</sup>

### **La marmolería “Gabriel D’Annunzio” (1920)**

En 1920, frente a la plaza del Colegio Civil, sobre la esquina sureste de las calles de Washington y Juárez, se mudaron los talleres de la marmolería de “Giacomino y Cía.”, mudando también de nombre por el de “Gabriel D’Annunzio”. Así se anunciaba en el periódico *El Porvenir*, donde se ofrecía el labrado de monumentos, estatuas y ángeles de todas dimensiones, capillas, lápidas, escaleras, altares, cruces, bajorrelieves, bustos y monumentos patrios en mármol, granito y bronce; también prestaban sus servicios para la construcción de fachadas “según las construcciones modernas italianas” y retratos “esmalte porcelana inalterable hechos a la perfección en las más importantes casas de Italia”.<sup>54</sup>

En 1921, el escultor Giacomino era el director-propietario y Augusto Massa Rosollini jefe de talleres. El mármol que usaba era traído de la Casa Ganni & Cia., en Livorno, Italia. Muchas de las obras a partir de su sociedad con Massa están firmadas por ambos, aunque eso no obstó para que Giacomino continuara produciendo de manera personal. Así, un año después lo encontramos haciendo trabajo decorativo en la oficina de correos de la ciudad y participó con un proyecto

para la erección del monumento al general Mariano Escobedo que no fructificó.

### **El Casino Monterrey**

En la historia arquitectónica del Casino Monterrey existen muchas lagunas debido al incendio que sufrió el 27 de julio de 1914 en sus instalaciones, pues se quemaron muchos documentos;<sup>55</sup> en consecuencia, en raras ocasiones suelen aparecer algunos datos sueltos en otros lugares que dan cuenta de su devenir; uno de esos documentos se refiere a la apertura de un concurso para reconstruirlo en 1907, en el cual participó Giacomino con un proyecto al que llamó: “Proyecto en Arquitectura. Casino Monterrey”; es un bello alzado del frente principal, al cual se le agregó una nota escrita en máquina mecánica que dice que el proyecto ganó el concurso.

Tal parece que el proyecto no se llevó a cabo, pues las fotografías de la época no concuerdan con la fachada propuesta por Giacomino. Lo que sí sucedió es que en 1922 Giacomino realizó bajo su dirección “la parte decorativa del Casino de Monterrey, con las modificaciones que creyó convenientes”, aprobadas con toda satisfacción por el presidente del Casino Jesús Ferrara.<sup>56</sup>

### **Sus obras funerarias**

Cuando terminó y colocó en el cementerio de El Carmen la estatua en mármol del capitán Lorenzo Aguilar, muerto en defensa del partido maderista, su obra fue ampliamente elogiada<sup>57</sup> y los encargos de bustos-retrato, monumentos funerarios y capillas comenzaron a serle solicitados. Uno de

<sup>53</sup> AHM, Civil, vol. 470, exp. 46.

<sup>54</sup> “Gran marmolería italiana...”, *op. cit.*

<sup>55</sup> Rodolfo Arroyo Llano, *Historia del barrio antiguo de Monterrey*, Monterrey, Impresora del Norte, 1966, p. 141.

<sup>56</sup> “La obra artística...”, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>57</sup> Hoy desaparecida.



Figura 11. "El Dolor. Creación de M. Giacomino. Decoración de A. Massa, Monterrey, N. L. 1921". Foto de Enrique Tovar.

48 |

ellos fue el busto-retrato del señor Desiderio Lagrange (hoy desaparecido). Así lo señalaba el mismo Giacomino:

La mayor parte de los trabajos de consideración que existen en el panteón del Carmen han sido construidos por mí, por ejemplo, la capilla de don Francisco y Octavio Zambrano, la capilla y busto del general Gerónimo Treviño, la (capilla) de la Familia (de Vicente) Bortoni; los monumentos [...] de la Familia Clariond, del general y licenciado (Lázaro) Garza Ayala y muchos más cuya lista sería demasiado larga enumerar.<sup>58</sup>

Efectivamente, los trabajos de Giacomino fueron muchos; algunos de ellos incluso fueron publicados en el periódico *El Porvenir*, como el

<sup>58</sup> "Gran marmolería...", *op. cit.*

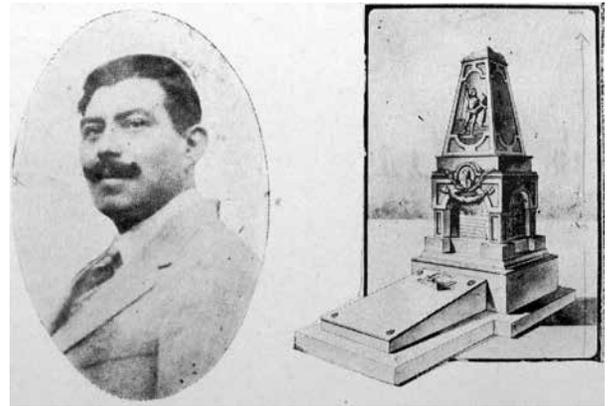


Figura 12. Fotografía del tipógrafo Eloy Estrada y el proyecto de su monumento funerario, 1922.

relieve nombrado "El Dolor", esculpido en 1921 y publicado en septiembre de ese año. Se trata de un ángel recargado sobre una lápida que cae bajo una palma; obra de su inspiración, fue decorado por Augusto Massa y adquirido por la familia Clariond. Al respecto, Giacomino apuntó: "Este trabajo ha llamado poderosamente la atención de cuantos han visitado estos talleres, por ser original y de buen gusto artístico siendo desde luego adquirido por la familia CLARIOND" (figura 11).<sup>59</sup>

Sin embargo, el monumento funerario que le mereció más atención por parte del periódico *El Porvenir* fue el monumento a las Artes Gráficas de 1922, dedicado al tipógrafo Eloy E. Estrada, muerto en abril de ese año.<sup>60</sup> No es casual ese interés, pues era el patronato de "El Porvenir" y la "Unión de Artes Gráficas", quienes costeaban la mayor parte del trabajo. El 2 de agosto anunciaban la próxima elaboración del monumento diseñado por Michele Giacomino, mismo que sería construido con mármol blanco de Carrara (figura 12).

De acuerdo con el proyecto, el monumento funerario constaría de tres cuerpos:

<sup>59</sup> "Anuncio", en *El Porvenir*, Monterrey, 4 de septiembre de 1921, p. 8.

<sup>60</sup> *Entrada a México*, México, Compañía Editorial Pan Americana, 1922-1923, p. 119.



Figura 13. Capilla de Francisco y Octaviano Zambrano. "Trabajo por M. Giacomino, Monterrey, N. L.". Anterior a 1923. Foto de Enrique Tovar.

[...] siendo la parte principal una pirámide despezada —símbolo del vencimiento de su vida fuerte y laboriosa—; en el segundo cuerpo aparece el retrato del Maestro, circulado de palma y laureles, y a los lados estarán colocados dos artísticos bajo relieves: la imprenta en el año 1000, en uno, y el Supremo Arte en la actualidad, en otro; en la parte alta está la figura principal de la obra; la Imprenta, dominando al mundo —músculo y pensamiento.<sup>61</sup>

Cuatro meses más tarde, *El Porvenir* publicó de nueva cuenta el monumento funerario del tipógrafo Eloy Estrada, pero en esta ocasión ya no se trataba del proyecto en papel, sino de una fotografía del mencionado monumento ya terminado y ubicado en el panteón de El Carmen, donde la mano del también artista Augusto Massa estuvo definitivamente implicada.

<sup>61</sup> "En el sepulcro del Sr. D. Eloy E. Estrada se erigirá un monumento a las artes gráficas", en *El Porvenir*, Monterrey, 2 de agosto de 1922, p. 4.



Figura 14. Detalle de la capilla de Francisco y Octaviano Zambrano, anterior a 1923. Foto de Enrique Tovar.

[...] adornado el medallón de su retrato en la parte baja, un laurel como símbolo de triunfo a su meritoria labor intelectual, una palma como premio a la gloria conquistada a fuerza de trabajos; circunda el conjunto una guirnalda de encina, que demuestra la constancia y la fuerza de voluntad inquebrantables.<sup>62</sup>

De las cinco obras funerarias que Giacomino mencionó en 1923, sólo subsisten cuatro de ellas, la primera es la capilla de Francisco y Octavio Zambrano, y es sin duda una de las más impresionantes por su monumentalidad (figura 13).

La mencionada capilla de la familia Zambrano no está fechada; escasas son las obras de Giacomino que lo están; a decir verdad son las menos; la

<sup>62</sup> "La obra artística...", *op. cit.*



Figura 15. Capilla de Gerónimo Treviño. "Miguel Giacominó. 1917". Foto de Enrique Tovar.

mayoría de ellas se han tenido que fechar por aproximación a la fecha del difunto; en el caso particular de esta capilla ni siquiera se posee ese último dato; sin embargo, la mención de la capilla realizada por Giacominó en 1923 la sitúa anterior a ese año.

Erigida completamente en mármol, hizo sobresalir en su cúspide las esculturas de dos figuras femeninas infantiles posadas en un cúmulo de nubes, ambas acompañadas de un ángel que Giacominó resolvió mostrarlo flotando (así lo denotan sus pies en el aire) y no volando, pues sus alas no manifiestan movimiento (figura 14).

El trabajo escultórico fue minucioso, especialmente en el detalle de las prendas y las flores, y sobre todo en la expresión de los rostros. Acaso las figuras femeninas sean la representación sim-



Figura 16. Capilla de la familia Bortoni, anterior a 1923. Foto de Enrique Tovar.

bólica del alma de Francisco y Octaviano Zambrano.<sup>63</sup>

La segunda obra citada por Giacominó fue la capilla y busto de Gerónimo Treviño (figura 15). Ambas se realizaron en mármol y la capilla, además de mostrar el nombre del autor, tiene grabado el año de su construcción: 1917. En lo que respecta al busto del general, éste fue robado el 3 de agosto de 2010.

La tercera obra citada por Michele Giacominó es la capilla de la familia Bortoni (figura 16); en este particular caso, Giacominó desarrolló una planta octogonal; sigue manifiesto su excelente trabajo en mármol, donde cabe destacar la calidad de sus ángeles en relieve y el escultórico Sagrado Corazón de su remate. Dos elementos particularmente destacables se hacen presentes en esta capilla: el empleo del metal con sus barandales tubulares y la presencia de cuatro vitrales.

<sup>63</sup> La representación del alma como un infante del sexo femenino fue una constante en el arte novohispano y decimonónico. Enrique Tovar y Julia Santa Cruz Vargas, "Los intangibles caminos del alma", en Beatriz Barba de Piña Chan (coord.), *Iconografía mexicana V. Vida, muerte y transfiguración*, México, INAH (Científica, 460), 2004, pp. 217-235.



Figura 17. Escultura femenina con flores. Familia de don Pablo González Garza, 1927. Foto de Enrique Tovar.

Si bien la capilla de la familia Bortoni no se encuentra fechada, la referencia periodística de *El Porvenir* nos remite a un momento anterior a 1923.

Un caso interesante es el de la tumba de Pablo González Garza, donde se encuentra la escultura de una bella mujer sosteniendo flores que desde 1927 realizaron Michele Giacomino y Augusto Massa (figura 17). La ejecución de esta pieza es excelente, tanto en el acabado de los pliegues de su túnica, los detalles de las flores, así como en su

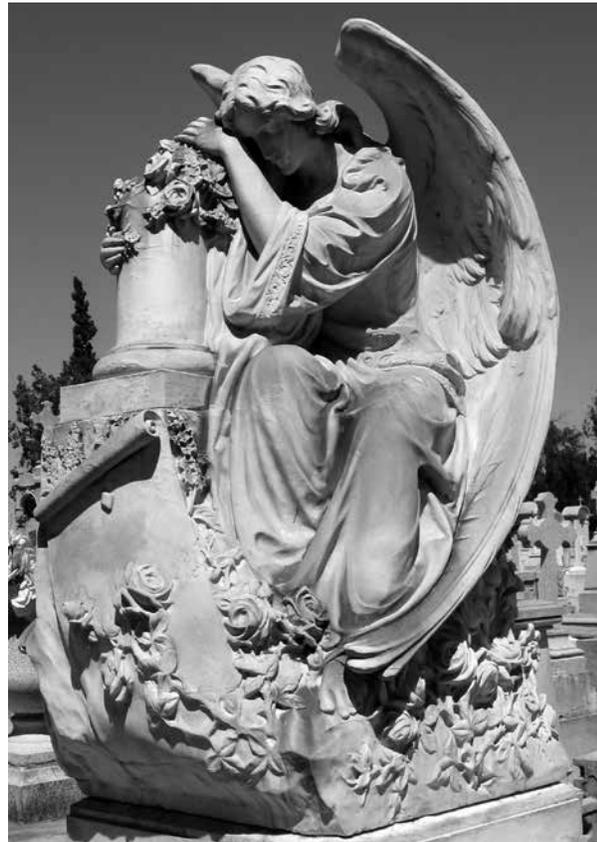


Figura 18. Escultura de ángel doliente. Familia de Luis lauro González, 1928. Foto de Enrique Tovar.

actitud de movimiento corporal y su rostro desconsolado. Es indudable la valiosa participación de Augusto Massa en ella, pues ambos lo firmaron: “Giacomino, Massa y Cía”.

Tres años más tarde, el periódico *El Porvenir* anunciaba el proyecto de cripta para Pablo González Garza; aparece en el mencionado periódico una fotografía de la maqueta en yeso de la capilla de “estilo gótico con hermosas balaustradas de mármol, opulentas escalinatas también de mármol y esbeltas columnas rematadas por una majestuosa y gallarda cúpula”;<sup>64</sup> hermoso proyecto que no se realizó.

<sup>64</sup> “Una hermosa cripta cuyo proyecto ha trazado el escultor Giacomino”, en *El Porvenir*, Monterrey, 27 de mayo de 1930, p. 5.



Figura 19. Pleurante. Familia de José María de la Garza. "Giacomino y Massa", 1920. Foto de Enrique Tovar.



Figura 20. Pleurante. Familia de Samuel Cantú. "Giacomino y Massa y Cía Sucs. Juárez y Washington", 1936. Foto de Enrique Tovar.

No muy lejos de esta escultura se encuentra uno de sus mejores trabajos, donde la mano del novel escultor Augusto Massa también intervino. La escultura a la que hacemos referencia es la que labró para la familia de Luis Lauro González, de 1928, obra que merece toda nuestra atención (figura 18). En mármol de una pieza, labró un ángel que pareciera sollozar recargado sobre una columna rota (símbolo de la vida truncada), mientras sostiene una guirnalda de flores; frente a él y a su alrededor, rosas esparcidas que incluso invaden el espacio en blanco de un pergamino donde no hay una sola letra tallada.

Cabe señalar que "Giacomino, Massa y Cía." realizaron numerosas obras donde se conservaron los modelos y las posturas, pero siempre con variantes que les permitieron personalizarlas; hay un par de esculturas de pleurantes y otro de monumentos funerarios que permiten ejemplificar lo anterior. En el primer caso, la firma "Giacomino y Massa" esculpieron una pleurante para la familia de José María de la Garza de 1920 (figura 19); 16 años más tarde, ya con la firma "Giacomino y Massa y Cía Sucs. Juárez y Washington (1936)", volvieron a repetir para la familia de Samuel Cantú (figura 20) la misma pleurante, con significativas diferencias.

Para ambas esculturas conservó la misma postura: las dos se encuentran de hinojos y recargadas en un pedestal: respetó hasta la colocación de los pies, es decir, el pie izquierdo se mantuvo encima del derecho. Por otra parte, ambos codos se apoyan sobre el pedestal, la mano derecha sostiene una guirnalda de flores mientras que la mano izquierda sirve de apoyo para la cabeza de ambas mujeres, adoptando una actitud de reflexión.

Ambos rostros están diferenciados por la edad, una más joven (familia De la Garza) que la otra (familia Cantú). Los pliegues telares también son distintos, así como los maceteros que se encuentran en los laterales de ambas esculturas. Finalmente, en el pedestal de la familia De la Garza, decidieron grabar el mármol con la siguiente frase: "Familia de José Ma. de la Garza. Recuerdo de su esposa", mientras que en el de la familia Cantú se dejó en blanco.

Un caso donde es posible atribuirle otra obra a Michele Giacomino es el monumento de la familia Fernández Escamilla (figura 22), que no está firmado ni fechado, pero que mantiene casi los mismos elementos del monumento funerario de la familia Jesús M. Villarreal, de 1920 (figura 21).

La forma del enmarcado del pedestal es igual, aunque los motivos internos difieren (con justa



Figura 21. Familia de Jesús M. Villarreal. "M. Giacomino. Juárez y Washington, Monterrey". 1920. Foto de Enrique Tovar.

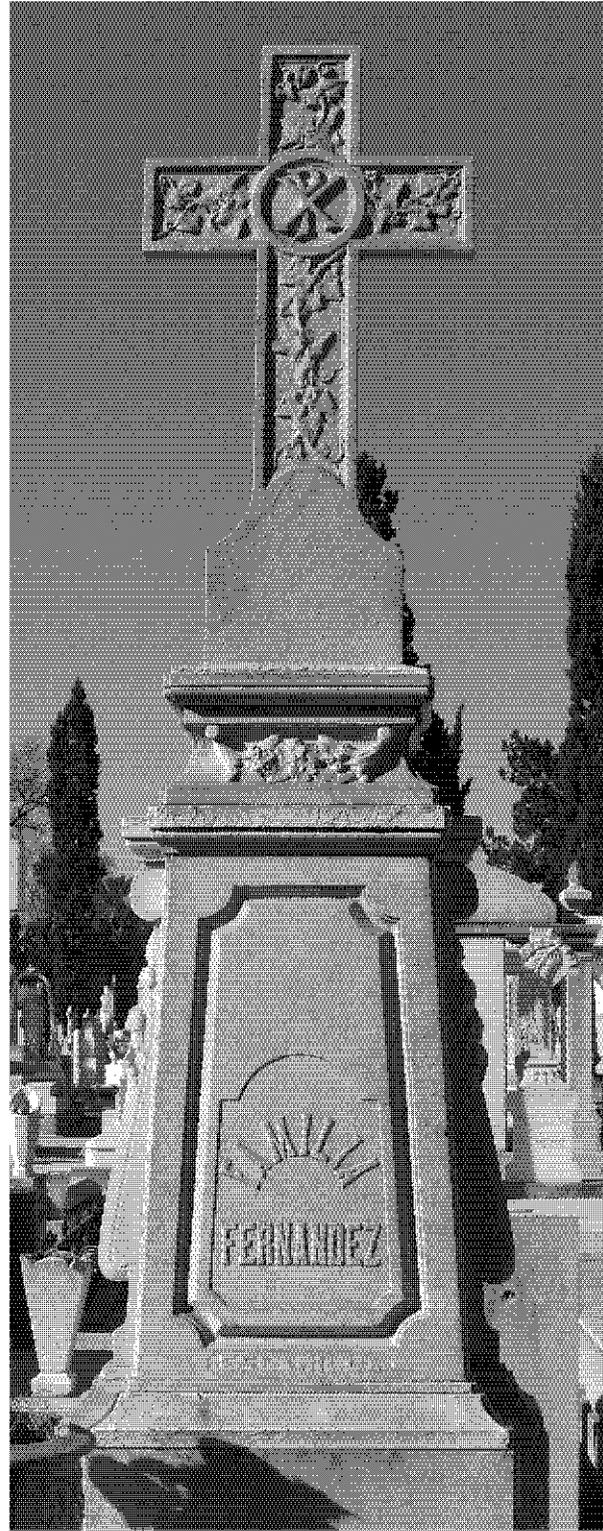


Figura 22. Familia Fernández Escamilla. Atribuido a Giacomino, s/a. Foto de Enrique Tovar.

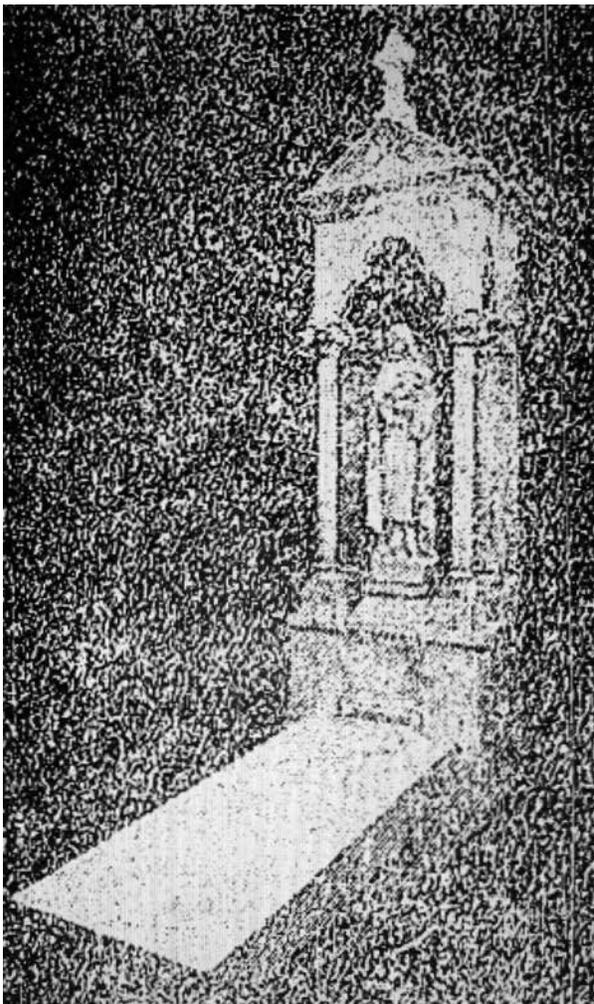


Figura 23. "Cuatro metros altura", 1930.

obviedad). Dos elementos decorativos son afines: en el frente de la base de ambas cruces se observa un encadenamiento de flores idéntico, mientras que el motivo decorativo lateral del pedestal es también exacto.

El trabajo escultórico que realizaba Michele Giacomino en sus talleres variaba en calidad y costo, desde la solicitud de obras específicas hasta obras ya realizadas para ser compradas por el interesado; había para todos los gustos y todos los bolsillos. Sus trabajos los hacía en mármol, bronce, granito, cantera, concreto y piedra artificial. El 29 de junio de 1930 anunciaba en un desplegado la venta de sus



Figura 24. Monumento de la familia de Fructuoso Guerra, 1935.

obras; uno de ellos fue el que compró la familia de Fructuoso Guerra en 1935, donde se incluyó una escultura de Santa Teresita del Niño Jesús (figura 24), monumento funerario cuya fotografía se sumaba a otras que aparecían en el anuncio (figura 23).<sup>65</sup>

En el panteón de Dolores de la ciudad de Monterrey todavía no se ha realizado un registro de la obra de Michele Giacomino; sin embargo, existe al menos una pequeña escultura de dicho artista que apareció en el anuncio ya citado; se trata de

<sup>65</sup> "Los últimos trabajos escultóricos del maestro cav. Miguel Giacomino", en *El Porvenir*, Monterrey, 29 de junio de 1930, p. 8.



Figura 25. Angelito abrazando la cruz, 1930.

un angelito colocado en la tumba del niño Ramoncito del Río Toffe (figura 26) y que el anuncio señala de una altura de 65 cm; se podía comprar solo o con monumento, “como gusten”. El valor del angelito: 220 pesos sin pedestal (figura 25).<sup>66</sup>

Hasta el momento, en el panteón de El Carmen se han registrado 29 obras de Giacomino.<sup>67</sup> Si consideramos las que se han perdido (cuatro de ellas con registro documentado) y las que todavía

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> Casas y Cavazos registraron “solamente 22 trabajos con la firma de Giacomino”. Juan Manuel Casas García y Víctor Alejandro Cavazos Pérez, *Panteones de El Carmen y Dolores: Patrimonio cultural de Nuevo León*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León/Conaculta/UANL, 2010, p. 119.



Figura 26. Angelito abrazando la cruz. Ramoncito del Río Toffe, s/a. Foto de Enrique Tovar.

deben existir sin registro, las expectativas de que ese número aumente considerablemente son amplias; en tanto, en el cuadro 1 se presenta la lista con las obras existentes y desaparecidas.<sup>68</sup>

La mayor parte de su trabajo se concentró en la ciudad de Monterrey, aunque sus talleres igualmente mandaron obras a Tampico, Matamoros y Nuevo Laredo, en el estado de Tamaulipas; Saltillo y Torreón, en Coahuila; la capital de Durango y Chihuahua, y otras poblaciones de importancia en Nuevo León.<sup>69</sup>

En el panteón de Santiago, en Saltillo, Coahuila, hay tres obras que registran la presencia artística de

<sup>68</sup> Por otra parte, se ha comenzado el catálogo de la obra de Giacomino en el panteón Dolores, en esta misma ciudad de Monterrey.

<sup>69</sup> “Gran marmolería...”, *op. cit.*

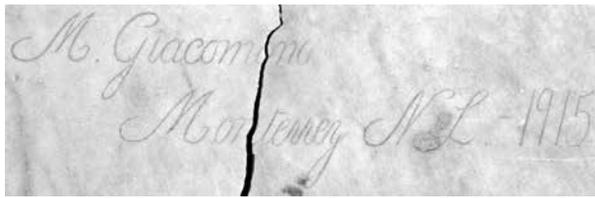


Figura 27. Rúbrica de Michele Giacomino, 1915. Foto de Enrique Tovar.



Figura 28. Monumento funerario de la familia E. P. Martínez. Foto de Enrique Tovar.



Figura 29. Detalle del águila devorando a la serpiente. Foto de Enrique Tovar.

Giacomino, aunque es muy probable que no sean las únicas. La primera está firmada y fechada: “M. Giacomino, Monterrey, N. L., 1915” (figura 27); se trata de la tumba de la familia de E. P. Martínez, donde se encuentra un monumento funerario consistente en un pedestal que sostiene a un ángel con los brazos cruzados sobre el pecho (figura 28). Este monumento funerario es el segundo más antiguo registrado de Giacomino para el noreste y el primero que está fechado.

La segunda obra registrada en el panteón de Santiago tiene la razón social de “Giacomino y Massa, Washington 20, Monterrey, N. L.” (letra manuscrita); en ella destaca el relieve del águila devorando a una serpiente (figura 29), mientras que la tercera obra, perteneciente a la familia Salas López, tiene una nueva denominación: “Giacomino, Massa y Cía., Juárez y Washington, Monterrey, N. L.” (letra de molde); en esta sobresale un ángel con alas desplegadas que sostiene una cruz (figura 30).



Figura 30. Ángel sosteniendo la cruz. Detalle de la tumba de la familia Salas López. Foto de Enrique Tovar.

También es digno de mencionar que encargó muchos retratos-esmalte en porcelana a “las más importantes casas de Italia”. De forma personal encargó los retratos en esmalte de Óscar Margarito González (1927), Rosaura Martínez (1931), Felicitos de la Garza (1931), Fructuoso Guerra (1935) y su esposa Tomasita C. de Guerra (1951), Esther Eva Sepúlveda (1938), mismos que se encuentran en el panteón de El Carmen, mientras que en el panteón Dolores sólo existe uno, el de la familia Garza Zambrano. Asociado con Augusto Massa encargó los de Rafael Nájera (1925), Pablo Valadés (1926), Magdalena M. de Morales (1926), familia Garza Moreno (s/a), familia Peña Badillo para el panteón de El Carmen.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Para mayor información sobre esta parte, *cf.* Enrique To-

## Un alumno ejemplar

En sus talleres de marmolería, Giacomino formó buenos escultores; uno de ellos fue Elías Buentello, “artista regiomontano que a los quince años de edad ha empezado a pulir trozos de mármol transfigurándolos en caprichosos motivos ornamentales”;<sup>71</sup> bajo la dirección de Giacomino, Buentello aprendió, a partir de 1926, “a plasmar, a transportar y a cincelar en mármol figuras decorativas de las más complicadas y exquisitas”.<sup>72</sup> A finales del siguiente año le fue entregada una medalla de oro por sus maestros, siendo su padrino el periodista Eduardo Martínez Célis, en presencia de Italo Mega, vicecónsul de Italia.<sup>73</sup>

## Su diversidad artística

El retrato escultórico fue especialidad de Michele Giacomino; el parecido físico de los personajes que imprimía en sus obras siempre fueron aplaudidos, y es necesario precisar que un buen número de bustos-retrato realizados por Giacomino no tuvieron por fin último el ser colocados en la tumba de la persona que representaban; así encontramos que el busto del señor Manuel Cantú Treviño fue obsequiado a la Cámara de Comercio.

El busto del señor Rafael Nájera para la Logia Masónica, el busto-retrato del profesor y general Jesús Garza, el de Pasteur, del cura Hidalgo —estos dos últimos exhibidos en la Exposición Regio-

var Esquivel y Julia Santa Cruz Vargas, “Hacer presente al ausente: los retratos mortuorios del panteón de El Carmen en Monterrey, Nuevo León”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, Tercera Época, núm. 19, mayo-agosto de 2010, pp. 165-187.

<sup>71</sup> “Novel escultor regiomontano”, en *El Porvenir*, Monterrey, 20 de septiembre de 1927, p. 5.

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> “Elías Buentello Jr., un incipiente artista regiomontano, fue premiado por su dedicación”, en *El Porvenir*, Monterrey, 29 de septiembre de 1927, p. 5.

**Tabla 1. Registro de obra escultórica de Michele Giacomino en el panteón de El Carmen, Monterrey, Nuevo León<sup>a</sup>**

Número	Número de Casas y Cavazos	Nombre/razón social	Difunto	Año	Observaciones
1	7	“Giacomino, Massa y Cía. Sucs. Juárez y Washington”.	Familia de Samuel Cantú: Refugio Treviño, 1928; Samuel Cantú, 1936	1936	Citada por Casas y Cavazos, pero no contabilizada por ellos.
2	8	“Giacomino, Massa y Cía. Sucs. Juárez y Washington, Monterrey, N. L.”.	Felipe Canales y familia	1929	Citada por Casas y Cavazos, pero no contabilizada por ellos.
3	88	“Miguel Giacomino. 1917”	Gerónimo Treviño	1917	El busto de Gerónimo Treviño fue robado en 2010.
4	120	Proyecto de Giacomino	Mausoleo de la Beneficencia Española		Registrado el nombre en el contrato, no en la capilla.
5	131	“Proyecto por M. Giacomino”	Hilario Martínez	1931	Construido por Marmolería “Arte y Construcción”. S. del Bosque e hijo.
6	377	“Giacomino, Massa y Cía. Juárez y Washington”.	Familia García Guajardo. Ascensión, 1924; Juan García, 1926	1926	
7	456	“M. Giacomino”	Familia Garza	s/a	
8	486	“Giacomino, Massa y Cía. Juárez y Washington”.	Eva Castro de Huerta, 1928; Juan Pablo Cueva, 1935	1928	Se consideró esta fecha por ser la principal en el monumento funerario.
9	510	“Marmolería Gabriel D’Annunzio. M. Giacomino”	Familia Reyes	s/a	
10	512	“M. Giacomino”	Miguel González Guajardo	1914	
11	s/n	Atribuido a Giacomino	Familia Fernández Escamilla	s/a	Nueva obra registrada. Atribuido por asociación de elementos con el número 546. Se encuentra en el extremo derecho del número 544.
12	546	“M. Giacomino. Juárez y Washington, Monterrey”.	Familia Jesús M. Villarreal, 1921; Teresa Guevara de Villarreal, 1920	1921	Se consideró esta fecha por ser la principal en el monumento funerario.
13	553	“Giacomino, Massa y Cía., Monterrey, N. L.”	Óscar Margarito González	1927	Adolescente de 15 años, posee retrato.
14	557	“Giacomino, Massa y Cía., Monterrey, N. L.”	Familia Pompa del Bosque	1926-1928	
15	638	“Giacomino y Massa”	Familia Guerra Martínez	s/a	Nueva obra registrada. Está referido el número en el plano de Casas y Cavazos, pero no hay información al respecto.
16-17	646	“Giacomino, Massa y Cía. Sucs. Monterrey, N. L.”	Librado Sáenz	1928	Casas y Cavazos consideraran como dos obras distintas la lápida y la escultura.

18	658	“Trabajo por M. Giacomino, Monterrey, N. L.”	Francisco y Octaviano Zambrano	Antes de 1923	
19	753	“Giacomino, Massa y Cía. Sucs, Juárez y Washington”	Ana Laura	1929	Nueva obra registrada. Tenía dos años de edad. Está referido el núm. en el plano de Casas y Cavazos, pero no hay información al respecto.
20	758	“Giacomino, Massa y Cía.”	Pablo González Garza	1927	
21	766	“Giacomino, Massa y Cía. Sucs, Juárez y Washington”	Familia Luis Lauro González	1928	Nueva obra registrada. Está referido el número en el plano de Casas y Cavazos, pero no hay información al respecto.
22	769	“Creación de M. Giacomino. Decoración de A Massa. Monterrey, N. L., 1921”	Familia Clariond	1921	Llamada: “El Dolor”.
23	781	“Trabajo del escultor Miguel Giacomino. Matamoros 30 P. Tel. 42-48”	Familia de Fructuoso Guerra	1935	
24	800	“Giacomino y Massa”	Familia Bortoni	1935	
25	818	“Giacomino, Massa y Cía., Monterrey, N. L.”	Higinio Elizondo, 1918; Hermenegildo Elizondo, 1926	1918-1926	
26	819	“Giacomino y Massa”	Eulalio Sanmiguel	1938	
27	848	“Giacomino, Massa y Cía.”	Familia Napoleón Dávila Garza	1926	
28	862	“Giacomino y Massa”	Familia de José María de la Garza	1920	Nueva obra registrada. Está referido el número en el plano de Casas y Cavazos, pero no hay información al respecto.
29	879	“Giacomino y Massa”	Familia de Pedro de la Garza Flores	s/a	
30		Miguel Giacomino	Capitán Lorenzo Aguilar	s/a	Obra desaparecida. Estatua.
31		Miguel Giacomino	Lic. Lázaro Garza Ayala	s/a	Obra desaparecida. Monumento.
32		Miguel Giacomino	Tipógrafo Eloy E. Estrada	1922	Obra desaparecida. Monumento a las Artes Gráficas.
33		Miguel Giacomino	Desiderio Lagrange		Obra desaparecida. Busto-retrato.

<sup>a</sup> La primera columna contiene un número que nosotros asignamos, en tanto que la segunda es un número asignado por Casas y Cavazos, *Patrimonio de El Carmen y Dolores: Patrimonio cultural de Nuevo León*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León-Conaculta-UANL, 2010.

nal de Monterrey de 1923—, siendo el primero de ellos “colocado en la escuela de Medicina del Estado”.<sup>74</sup> También se debe a su arte el busto-retrato del capitalista Pablo González, exhibido en la casa Warner en 1930.

Acaso los bustos que exhibió del cura Hidalgo hayan motivado el interés de las autoridades de Villa de Santiago, para solicitarle la ejecución de una estatua de Miguel Hidalgo y Costilla, misma que sería inaugurada el 16 de septiembre de 1926, como parte de sus festejos.<sup>75</sup> El contrato fue realizado; incluso la obra se tenía lista en sus talleres el 2 de septiembre de ese año, pero por razones que no son conocidas, fue colocada en la plaza de Villa de Santiago hasta el 16 de septiembre de 1928.<sup>76</sup>

Cabe resaltar que muchas de las obras ornamentales de los paseos públicos Giacomino las ejecutó no sólo por solicitud del Ayuntamiento de Monterrey, sino con absoluto desinterés a recibir pago alguno; incluso en más de una ocasión llegó a pagar de su dinero los gastos de las obras. Esto le valió un diploma por parte del Ayuntamiento el 20 de diciembre de 1928.

El R. Ayuntamiento de  
Monterrey,  
en nombre de la Ciudad, al  
Sr. D. Miguel Giacomino

Como muestra de reconocimiento por la labor meritoria que con toda eficacia, todo celo y todo desinterés, ha venido realizando en pro del embellecimiento de esta misma Ciudad, reconstruyendo y mejorando de su propio peculio las fuentes, las

<sup>74</sup> “Anuncio”, en *El Porvenir*, Monterrey, 15 de abril de 1923, p. 5.

<sup>75</sup> “Monumento a Hidalgo en villa de Santiago”, en *El Porvenir*, Monterrey, 29 de junio de 1926, p. 4; y “Una estatua del padre de la patria para la villa de Santiago”, en *El Porvenir*, Monterrey, 2 de septiembre de 1926, p. 4.

<sup>76</sup> “Una felicitación que recibió el escultor señor Miguel Giacomino”, en *El Porvenir*, Monterrey, 23 de septiembre de 1928, p. 6.

estatuas y demás motivos ornamentales de sus jardines y sus paseos públicos. Monterrey, Nuevo León, México, Veinte de Diciembre de Mil Novecientos Veintiocho.<sup>77</sup>

Ya tenía en su haber la reparación del kiosco de la plaza de Zaragoza y las compuertas que dividían el agua de la ciudad en mayo de 1928, sólo “para dejar un grato recuerdo a la ciudad”,<sup>78</sup> el decorado de la plaza del 5 de Mayo, en julio de 1928,<sup>79</sup> y otras posteriores a la entrega del diploma, como la restauración de la fuente de la plaza Gonzalitos.<sup>80</sup>

### Vuelta a sus orígenes

Al menos en tres ocasiones Giacomino regresó a su país de origen; la primera fue a mediados de 1925; el motivo del viaje fue casi con seguridad para presentar a su recién esposa Rosa Iglesias Vargas a sus familiares en Potenza.<sup>81</sup> Se habían desposado el 10 de enero de 1925.<sup>82</sup>

Durante su estancia en Italia recibió el título de Cav. Uff. (Cavaliere Ufficiale: Caballero Oficial) de la corona de Italia “por virtud de un Real Decreto que expidió reciente su majestad el rey Víctor Manuel III”,<sup>83</sup> también fue nombrado Profesor de

<sup>77</sup> Archivio di Stato di Potenza.

<sup>78</sup> “El señor Giacomino repara por su cuenta el kiosco de Zaragoza”, en *El Porvenir*, Monterrey, 29 de mayo de 1928, p. 8.

<sup>79</sup> “El decorado de la plaza del 5 de Mayo”, en *El Porvenir*, Monterrey, 26 de julio de 1928, p. 5.

<sup>80</sup> “Quedó restaurada la fuente de la Plaza Gonzalitos”, en *El Porvenir*, Monterrey, 6 de julio de 1933, p. 4.

<sup>81</sup> Rosa Iglesias nació el 21 de febrero de 1881, en la ciudad de Monterrey, dama de constitución media, 1.50 de estatura, tez blanca, pelo entrecano y lacio, cejas pobladas “cejiabiertas”, ojos café oscuros, nariz rectilínea sinuosa y mentón saliente, de 44 años.

<sup>82</sup> En ese entonces Giacomino tenía una constitución física mediana, 1.74 de estatura, tez morena, pelo blanco lacio, cejas pobladas “cejiabiertas”, ojos café oscuros, nariz convexa baja, mentón plano, sin bigote y sin barba, de 63 años.

<sup>83</sup> “Honrosas distinciones al cav. M. Giacomino”, en *El Porvenir*, Monterrey, 22 de julio de 1925, p. 8.

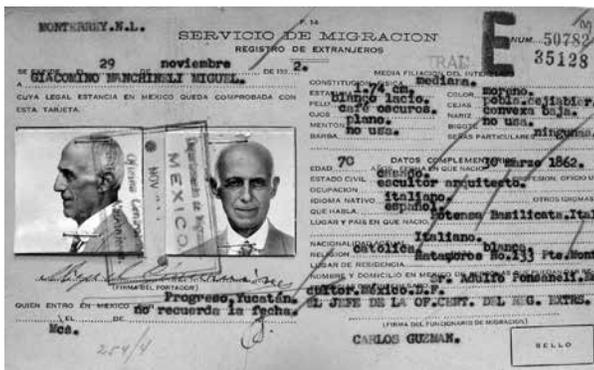


Figura 31. Tarjeta de migración de Michele Giacomino Manchineli, 1932. AGN.

Escultura por la Real Academia de Bellas Artes de Italia y honrado con la medalla de oro por la Cruz Roja Italiana por los servicios prestados a dicha institución durante la gran guerra. El 13 de agosto de ese año tomaría un vapor para regresar a México; el 30 de ese mes arribó con su esposa a la estación Unión de la ciudad de Monterrey.<sup>84</sup>

La segunda ocasión que regresó a su patria fue en noviembre de 1932; existe la constancia de la tarjeta migratoria de Michele Giacomino y Rosa Iglesias de Giacomino, donde se les conceden los permisos para viajar y que son el único documento donde se hace constar dicho viaje (figuras 31 y 32).<sup>85</sup>

La tercera vez que emprendió un viaje a Italia fue en abril de 1935,<sup>86</sup> “con el fin de visitar a sus familiares”; la nostalgia le había invadido. Antes de su partida, la sociedad de Monterrey le ofreció un ágape amenizado por el cónsul italiano Raffaele Ferrigno, pues Giacomino se había ganado el cariño de la gente. Los meses que pasó en Italia terminaron y regresó a la tierra que lo adoptó. Sería aquí donde el músico regiomontano Pedro C. Salazar le compuso un vals para piano que titu-

<sup>84</sup> “Arribó ayer el cav. de la corona de Italia”, en *El Porvenir*, Monterrey, 30 de agosto de 1925, p. 4.

<sup>85</sup> AGN, Departamento de Migración, Italianos, caja 07, exp. 255.

<sup>86</sup> “Salí anoche rumbo a Europa el señor don Miguel Giacomino”, en *El Porvenir*, Monterrey, 8 de abril de 1935, p. 4.



Figura 32. Tarjeta de migración de Rosa Iglesias de Giacomino, 1932. AGN.

ló “Escultor”, dedicado “al distinguido profesor de escultura señor don Miguelito Giacomino”.<sup>87</sup>

### Muerte del Caballero Michele Giacomino

En agosto de 1930, a los 62 años de edad, Giacomino anunciaba su retiro laboral por motivos de salud; a partir de ese año realizó pocas obras; un año antes había anunciado la disolución de la sociedad “Giacomino, Massa y Cía.”, cuyo nombre conocido era el de “Gabriel D’Annunzio”.<sup>88</sup>

En 1934 todavía haría una escultura que salía de la norma de sus trabajos anteriores; era “una caprichosa fantasía a la que ha dado forma el señor Giacomino en el busto de una mujer de rostro envejecido y deforme, pero adornado, por una cruel ironía, con atributos primaverales”. Se llamaba “La Enojada” y tenía una inscripción que decía: “Tú, tú tienes la culpa”.<sup>89</sup>

En 1935 Giacomino anunció su retiro definitivo debido a su avanzada edad.<sup>90</sup> Sólo tres años

<sup>87</sup> Es incierta la fecha del vals, y poco conocido el compositor Pedro C. Salazar; el único dato que se posee de él, es una carta que le escribió al alcalde de Monterrey solicitándole ayude a su familia que se encontraba en una situación económica difícil. AHM, Civil, vol. 625, exp. 17, f. 76.

<sup>88</sup> “La obra artística del escultor cav. Miguel Giacomino”, en *El Porvenir*, Monterrey, 12 de octubre de 1929, p. 2.

<sup>89</sup> “Una nueva escultura del Sr. D. Miguel Giacomino”, en *El Porvenir*, Monterrey, 13 de octubre de 1934, p. 5.

<sup>90</sup> “Una vida laboriosa...”, *op. cit.*

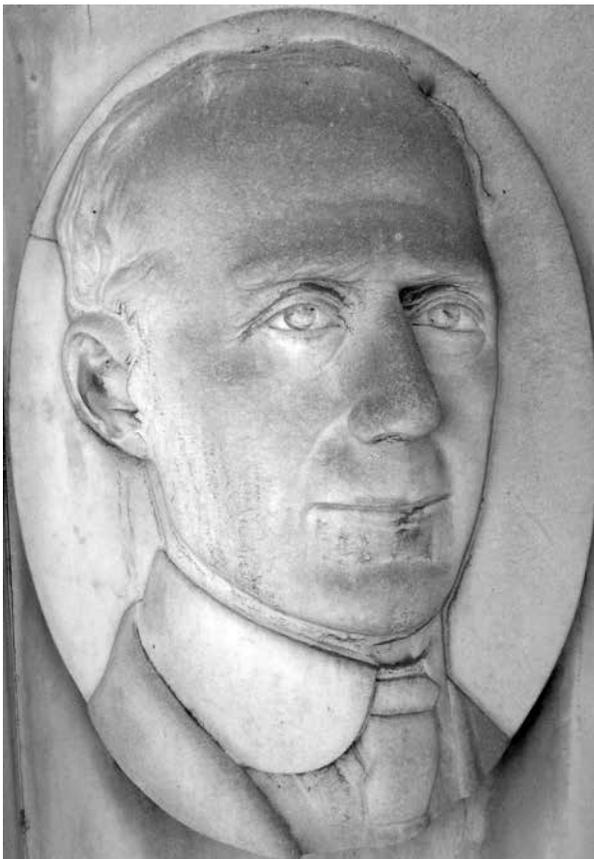


Figura 33. Relieve de Michele Giacomino. Panteón de El Carmen. Foto de Enrique Tovar.

más viviría al lado de su esposa, ya que a las 11:15 horas del 19 de diciembre de 1938, a consecuencia de una bronconeumonía, moría en la casa número 133 Poniente de la calle de Matamoros el talentoso escultor italiano Michele Giacomino; contaba con 76 años de edad (figura 33).<sup>91</sup>



Figura 34. Relieve de Rosa Iglesias, viuda de Giacomino. Panteón de El Carmen. Foto de Enrique Tovar.

El funeral se realizó el día 20 a las 10:00 horas en el panteón de El Carmen. El 22 de ese mes, la marmolería D'Anunnzio enviaba sus condolencias.<sup>92</sup> En dicha casa seguiría viviendo, por algunos años más, su viuda la señora Rosa Iglesias, quien moriría en 1947 (figura 34).<sup>93</sup>



<sup>91</sup> AHM, Registro de Extranjeros, vol. 48, exp. 86; "Luctuosas", en *El Porvenir*, Monterrey, 21 de diciembre de 1938, p. 6.

<sup>92</sup> "Funerales del escultor Miguel Giacomino", en *El Porvenir*, Monterrey, 22 de diciembre de 1938, p. 9.

<sup>93</sup> "Anuncio", en *El Porvenir*, Monterrey, 12 de julio de 1948, p. 10.

# El “Hidalgo”, teatro centenario de Colima

A Colima llegaron diversas compañías artísticas, quienes realizaban presentaciones primeramente en el denominado Pabellón Mexicano y después bajo las comodidades del “Teatro Hidalgo”, puesto en servicio a partir de 1879 y construido por el alarife Lucio Uribe de 1871 a 1883. La Legislatura Local decidió, mediante Decreto número 57, que el teatro llevara el nombre de “Teatro Santa Cruz”, en honor al gobernador Francisco Santa Cruz, en septiembre de 1883. La Revolución Mexicana también devolvió el nombre original de “Teatro Hidalgo” al “Teatro Santa Cruz”. Actualmente, el “Teatro Hidalgo” presenta una imagen nueva, viva, espléndida, pues nos transporta a los tiempos, donde los colores y decoración empleados en su interior hablan de un teatro de época, a la altura del resto de los teatros porfirianos de la República Mexicana.

*Palabras clave:* teatro, Colima, sismos, patrimonio, revitalización.

El “Teatro Hidalgo” es el primer recinto cultural en el estado. Heredero y continuador de una importante tradición artística; lo mismo ha servido para corridas de toros, peleas de box, veladas literarias, bailes, cine, conciertos, obras de teatro, festividades escolares y como sede oficial del Congreso del estado en los informes de varios gobernadores.

Durante años el inmueble ha sido sujeto de intervenciones de todo tipo, que podríamos resumir como remiendos y algunas acciones de primeros auxilios más que de mantenimiento, entonces es sorprendente la nobleza de sus materiales y la bondad de su diseño que le ha permitido sobrevivir durante más de un siglo a pesar de los embates de la tierra y del olvido o indolencia de quienes han tenido el compromiso de su salvaguarda.

Tuvimos que padecer un sismo, como el que nos afectó en 2003, para que pudiéramos rescatar al “Hidalgo” del olvido. Así, a partir de un presupuesto federal destinado a atender los daños que el temblor había causado a varios edificios patrimoniales (Fondo Nacional de Desastres), se empezó a trabajar en la reparación de los daños estructurales causados por el sismo. Sin embargo, estos trabajos de poco habrían servido; el edificio estaba afectado en su estructura;<sup>1</sup> había problemas ancestrales que tenían que resolver-

\* Universidad de Colima.

\*\* Centro INAH Colima.

<sup>1</sup> Se detectaron muchas grietas profundas en muros con posibilidad de colapso por carga gravitacional, des-

---

se de fondo y que eran consecuencia de la falta de mantenimiento.

### Edificio con historia

Durante el siglo XIX, la realización de festejos se convirtió en una necesidad social para distraer a la población de tanta guerra y desventura. En los archivos de Actas del Cabildo de Colima se registra que el 15 de enero de 1862 se convocó a sesión extraordinaria al cuerpo municipal para analizar la posibilidad de divertir a una población preocupada por la guerra contra Francia.

En el país comenzaron a proliferar las compañías francesas, italianas y españolas, dando auge a los espectáculos teatrales. En las ciudades se empezaron a edificar primero teatros rústicos de madera con techos de lona, que poco a poco fueron remplazados por construcciones más sólidas.

El teatro constituía la principal forma de distracción de aquellos tiempos, y a partir de 1870 se empezó a construir un gran número de teatros en toda la República con ese afán de los gobiernos y ayuntamientos por no quedarse atrás del indispensable señuelo de la modernidad. Pronto llegaron a nuestro país las compañías extranjeras que ofrecían actuaciones teatrales y operísticas que arribaban en buques a los puertos mexicanos.

Desde la capital de la República Mexicana solían partir las caravanas teatrales a los estados del país en un recorrido de saltimbanquis en donde se presentaban no sólo en obras teatrales de diversa índole; los artistas de varias categorías hacían desde la alta comedia hasta el género chico, con obras de los prestigiados autores españoles como Francisco de Benavente y Álvarez Quintero, a

---

prendimientos de aplanados en varias zonas, agrietamientos ligeros en el arco del proscenio, lo que provoca debilitamiento y daños en la cubierta por la sacudida a su estructura por el sismo.

representar operetas, zarzuelas y funciones de revista.<sup>2</sup>

A la par de este furor arquitectónico por la producción de espacios teatrales, en la ciudad de México se expidieron dos reglamentos: uno para corridas de toros y otro para teatros, en virtud de las experiencias con sismos e incendios, como fue el caso del “Teatro Nacional” que debió de ser clausurado en 1894 por el temblor que se originó ese año. Dentro de las medidas que se incluyeron en el reglamento para la construcción de teatros se incorporan algunas de seguridad en caso de riesgos, como fue el número y abatimiento de puertas para el mejor desalojo, la distancia entre butacas, la adecuada separación de la orquesta en relación con el público, el material de los telones para evitar que fueran fácilmente inflamables, la instalación de sistemas contra incendio y la adecuada dimensión de las circulaciones.<sup>3</sup>

El auge del teatro, de la ópera y la música que surgió en el siglo pasado en el país, dio pie a la construcción de teatros en casi todas las ciudades importantes de la República. No había ciudad que pudiera presumir de cultura y progreso si no tenía un teatro para sus espectáculos.

Dentro de la fiebre por construirlos, sobresalen, entre otros, edificios como “El Teatro Juárez” (1873-1903) en Guanajuato, construido en parte por el arquitecto José Noriega y terminado por el arquitecto Rivas Mercado;<sup>4</sup> “El Teatro La Paz” (1889-1894) en San Luis Potosí y “El Teatro Doblado” (1868-1880) en León, Guanajuato. En Querétaro se realizó el “Teatro de la República” (1845-1852) del ingeniero Tomás Surplice, con

<sup>2</sup> Ramón Vargas Salguero *et al.*, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. El México independiente. Afirmación del nacionalismo y la modernidad*, México, UNAM/FCE, 1998, t. II, vol. III, p. 433.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 434.

<sup>4</sup> José Noriega, también edificó “El Teatro Morelos” (1882-1885) en Aguascalientes.

---

proyecto de San Germán; en México, Distrito Federal, “El Teatro Iturbide” (1851-1856) del ingeniero Santiago Méndez. En Guadalajara, el arquitecto Jacobo Gálvez construyó de 1856 a 1866 un teatro que se llamó “Santos Degollado”, en honor del general que tenía una capacidad asombrosa para perder batallas, a quien sus amigos le apodaban “el héroe de las derrotas” y “el santo de la Reforma”, por la virtud de haber sido heroicamente vencido en casi todos los combates en que participó.

Otros teatros o coliseos —como también les llamaban— son: “El Abreu” (1874-1875) de José Téllez Girón, en México, Distrito Federal; “El Teatro Llave” (1875) en Orizaba, Veracruz, del arquitecto Joaquín Huerta; “El Teatro Rosas Moreno” (empezado en 1887) en Lagos de Moreno, Jalisco, del ingeniero Primitivo Serrano Flores; “El Teatro Calderón” (1891-1897) en Zacatecas, del arquitecto George L. King; “El Teatro Renacimiento” (1899), que después se llamaría “Virginia Fábregas”, del arquitecto francés J. V. Delpierre; otro francés, Teodoro Journot construyó el “Teatro Francisco de P. Toro” (1832-1834), en la ciudad de Campeche; “El Teatro Lírico” (1905-1907) en México, Distrito Federal, del arquitecto Manuel Torres Torrija; y, por supuesto, el “Teatro Hidalgo” o “Santa Cruz” (1871-1908), en la ciudad de Colima, de Lucio Uribe.

En el siglo XIX la ciudad de Colima se encontraba parcialmente aislada; los caminos de herradura por los que se viajaba al centro del país, así como con el resto de las demás ciudades, dificultaban una comunicación más fluida. Para cubrir la ruta Colima-Manzanillo, una de las vías era cruzar en lancha la laguna de Cuyutlán después de larguísimas jornadas a lomo de mula; poco después (1876) se puso en servicio un pequeño vapor que navegaba en estas aguas. A pesar de las dificultades, la comunicación con Manzanillo se ha-

cía imprescindible. Los vapores que tocaban este puerto traían todo género de maravillas y adelantos de otras tierras.<sup>5</sup>

Por esa vía llegaron las compañías teatrales, circenses, de zarzuela, de magia y toda suerte de artistas y saltimbanquis que se dirigían a Guadalajara, para de ahí pasar a México y hacer temporada en distintas ciudades del país. El paso por Colima era obligado, incluso era una escala necesaria para descansar unos días y empezar a refaccionarse con el dinero de una población ávida de diversiones.

Para estas representaciones existía, desde mediados del siglo XIX, un teatro de estructura endeble y peligrosa que amenazaba con derrumbarse año con año, a pesar de ser sujeta a la revisión y amonestaciones por parte del Ayuntamiento, pero que finalmente era autorizado por el pago de tres pesos por función a la tesorería municipal, consiguiendo la licencia respectiva para montar los espectáculos. Este teatro, conocido como “El Pabellón Mexicano”, pasó a ser propiedad de un colimense de nombre Felipe Puente, quien a su muerte heredó la administración a su esposa Dolores Alcalá. El “Pabellón Mexicano” siguió funcionando a pesar de su eterna ruina hasta 1909,<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Los buques de la línea The Pacific Mail Steamship Co., pero que los colimenses rebautizaron como la compañía *La Mala*, para abreviar un nombre largo e impronunciable, hacían un recorrido desde San Francisco, sede de la compañía, tocaban Mazatlán, Manzanillo, Acapulco, y llegaba hasta los puertos guatemaltecos de Champerico y Retalhuleu; véase Roberto Huerta Sanmiguel, *Lucio Uribe. El Alarife de Colima*, Colima, México, Universidad de Colima/H. Ayuntamiento Constitucional de Colima, 1990, p. 20.

<sup>6</sup> Gracias a la estupenda descripción hecha por John Lewis Geiger en su visita a Colima en 1873, podemos darnos una idea de las condiciones que guardaba el “Pabellón Mexicano”: “[...] Su construcción es de lo más tosco que se puede describir y el interior, con sus postes y sus tabloneros sugieren absurdamente el andamiaje de un constructor. Dos postes comunes, unidos a la mitad con burdas cuerdas forman los pilares que soportan las graderías, las cuales, como ciertamente todo lo demás, están primitivamente construidas con tablas sin cepillar. Más allá de una leve enalada, ningún

después de haber sobrevivido a diferentes propietarios y a pesar de que el “Teatro Hidalgo” se había puesto en servicio desde 1879; nunca perdió su carácter popular y bullanguero, donde generaciones de colimenses se dieron cita para asistir a las representaciones que dos veces por semana se efectuaban a la luz de las lámparas de aceite.

En 1870, la idea largamente madurada empieza a tomar forma: Colima tendría un teatro a la altura de los grandes centros de población. Durante todo ese año se organizó la forma de juntar recursos mediante la venta de acciones a razón de 50 pesos cada una, así como los impuestos especiales que se fijaron en un real por cada mula cargada que entraba en la ciudad. Se trabajó en la planeación de la obra, a cuyo cargo el gobernador sustituto, don Francisco Santa Cruz, asignó al alarife Lucio Uribe.

En un terreno cedido al Ayuntamiento por el doctor Esteban Huerta, en marzo de 1871 se inició la construcción del teatro. Por supuesto que no se estrenaría ese 16 de septiembre ni en los subsecuentes de muchos años después, a pesar del enorme entusiasmo de la junta directiva, compuesta principalmente por Francisco Santa Cruz, Miguel Bazán y Gustavo Struck; la construcción avanzó con las dificultades propias de su tiempo. Para agosto, los fondos que se habían reunido se encontraban prácticamente agotados. Nuevamente la junta directiva organizó acciones para refaccionarse, y lejos de suspender la obra, ésta adquirió el renovado impulso que supo inyectar el señor Santa Cruz.

---

esfuerzo se ha hecho para disimular los materiales, y la madera se deja normalmente como el árbol la hizo. El techo es de lona amarrada fuertemente por los lados, y el candela-bro, un marco de madera de dos cuadros, con hileras de pequeñas vasijas de latón llenas de aceite de palma [...]; véase Servando Ortoll, *Por tierras de cocos y palmeras. Apuntes de viajeros a Colima, siglos XVIII a XX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora/Editorial Offset, 1987, pp. 214, 215.

El 4 de octubre de 1871, cumpleaños del gobernador Santa Cruz, don Lucio Uribe mandó decorar el arco del proscenio, como un espectacular regalo que se reforzó por los discursos que pronunciaron dos funcionarios parados temerariamente bajo la estructura todavía fresca del arco.

En 1874 pasó por una crisis la construcción del teatro; por errores en los cálculos del presupuesto, el dinero se terminó sin que la obra se concluyera a pesar de los esfuerzos del Ayuntamiento para que la junta directiva consiguiera nuevos fondos. La obra permaneció abandonada, sin techo y con los muros a medio concluir; y para no desaprovechar este espacio, el teatro fue usado por primera vez en 1879 para realizar corridas de toros. Sin una vocación taurina muy definida, se le continuó empleando como plaza de toros para recaudar fondos a beneficio de las mejores materiales de la ciudad, que en esos momentos su principal preocupación era construir el Palacio de Gobierno.

Al regresar Francisco Santa Cruz al poder, se incorporó nuevamente el maestro Uribe a los trabajos del teatro, y dejó en esa ocasión al Palacio de Gobierno a medio concluir. De inmediato, Santa Cruz se dedicó a recabar fondos para terminarlo; en una sesión del cabildo municipal, el síndico Saldaña presentó una iniciativa de ley.

Con nuevos recursos la obra salió del olvido, la actividad volvió a sus muros y el teatro recobró vida. Hubo dinero incluso para traer de Inglaterra la teja metálica para la cubierta; en diciembre de 1882, la teja inglesa estaba lista para ser colocada y en esa ocasión el problema aduanal se solucionó rápidamente gracias a la iniciativa del síndico Gildardo Gómez, para pedir la condonación de los derechos de importación a la Cámara de Diputados del Congreso federal.

Para 1883 la obra se encontraba sumamente avanzada; en agosto la cubierta estaba casi termi-

---

nada y para septiembre el teatro estaba en posibilidades de funcionamiento.

La legislatura local, en virtud del impulso que Santa Cruz le había dado al “Teatro Hidalgo”, decidió en septiembre de 1883, mediante decreto número 57, que a partir de esa fecha el teatro lleve el nombre de “Teatro Santa Cruz”.<sup>7</sup>

El problema de escenografía se solucionó con la contratación de Japhet Frank Renoult, quien cobró una verdadera fortuna por la decoración del telón.<sup>8</sup>

Una vez acondicionado como tal, el “Teatro Santa Cruz” empezó a funcionar regularmente. Presentó a las compañías dramáticas, a las de pastorela y sirvió de foro para los exámenes escolares que cada año, y con la presencia del gobernador del estado, llevaban a cabo las escuelas primarias.

Para 1887, en la Memoria Administrativa del gobierno de Esteban García, se reportó al “Teatro Santa Cruz” “sin concluir y con un costo de 65,000 pesos”. Y sin concluir quedaría hasta la fecha, a pesar del último esfuerzo que se dio por terminarlo durante el gobierno de don Enrique O. de la Madrid, quien en su informe de gobierno de 1908 y después de finalizar la obra de Palacio de Gobierno, comentó acerca del “Teatro Santa Cruz”: “también me propongo construir en seguida el frontispicio de dicho local que contribuirá en mucho al ornato y embellecimiento de la ciudad”.<sup>9</sup>

La Revolución, que terminó con la administración de De la Madrid, interrumpió los buenos propósitos del gobernador porfirista; para empezar, el nuevo gobierno le quitó lo de “Santa Cruz” al teatro y lo remitió a su antiguo nombre “Teatro Hidalgo”, lo mismo sucedió con el mercado “De la

Madrid”, con la escuela y con la calzada “Porfirio Díaz”.<sup>10</sup>

De la teja inglesa y de la escenografía, el tiempo y el deterioro natural del uso y la intemperie dieron cuenta; de la vieja lámpara o araña que en un principio funcionó con petróleo, y luego, en 1906, se acondicionó para ser utilizada con energía eléctrica, un gobierno la hizo perdediza con el pretexto de su “excesivo peso” que, según ellos, ponía en peligro la estabilidad de la cubierta.<sup>11</sup>

### **Recinto para el arte**

A Colima llegaron compañías de diversos géneros artísticos en su paso del puerto al interior del país y en su recorrido por el Pacífico; y a veces realizaban temporadas de ida y luego de vuelta para embarcarse y seguir hasta Centro y Sudamérica a continuar con su rutina infinita.

Llegaron compañías de ópera, de zarzuela, de drama, de prestidigitación, de sonambulismo, de fantoches o títeres, pero los favoritos del público eran sin duda dos géneros: el drama y la zarzuela; por entonces, la gente decimonónica de Colima estaba a la par que otros espectadores de Europa y el resto de América en cuanto a las obras presentadas, y en un recorrido por los carteles de España, Colombia, Costa Rica y Argentina podemos observar programas similares a los presentados en Colima.<sup>12</sup>

El público colimense era sin duda conocedor y entusiasta, pues al paso de las compañías, primero quizá como recurso y necesidad de descanso y de dinero, llegaban y seguían de paso; pero con el tiempo la ciudad de Colima se volvió punto de referencia en sus giras. Probablemente, como ocurrió en otros lugares, las presentaciones de aque-

<sup>7</sup> Roberto Huerta Sanmiguel, *op. cit.*, p. 27.

<sup>8</sup> Periódico *El Estado de Colima*, 25 de abril de 1884, Hemeroteca del Archivo Histórico de la Universidad de Colima (HAHUC), p. 70.

<sup>9</sup> Periódico *El Estado de Colima*, Informe de Gobierno, 16 de marzo de 1908, HAHUC, p. 46.

<sup>10</sup> Roberto Huerta Sanmiguel, *op. cit.*, p. 29.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, HAHUC, 1933.

llas compañías debieron hacerse en locales improvisados como parques o en los patios de algunas casas; luego, un empresario tomó la iniciativa de construir el primer lugar del que se tenga conocimiento, El “Teatro del Pabellón Mexicano”,<sup>13</sup> de Felipe Puente, para finalmente dar respuesta a una necesidad social, como era la de construir un teatro en forma, como lo es el “Hidalgo”.

La necesidad de un sitio importante para dar un espacio cultural de tal importancia a una sociedad culta como la colimense del siglo XIX, implicaba sin duda un gran esfuerzo económico en aquella ciudad pequeña y aislada, que sin embargo tuvo a la mano programas con los mejores autores y puestas en escena de la época.

Llegó a la ciudad de Colima la Compañía Dramática de Azuaga,<sup>14</sup> de origen cubano, que como la mayoría de empresas, ya fueran españolas o mexicanas, estaban formadas principalmente por miembros de la familia en su elenco. Ellos estaban al frente de un grupo de actores y cantantes que durante los siguientes dos años ocuparon la atención del público de aquel siglo milagroso que se divirtió con las funciones semanales que se presentaban en el “Pabellón Mexicano”. De esta compañía, los redactores del periódico *El Estado de Colima* por primera vez se ocuparon con mayor puntualidad, y empezaron a aparecer en sus páginas las críticas teatrales que nos permiten conocer más de aquellas obras que atrajeron la imaginación y el tiempo libre de los colimenses.

<sup>13</sup> Roberto Huerta Sanmiguel, *op. cit.*, p. 22.

<sup>14</sup> La Compañía Azuaga hacía temporadas regulares en el estado de Sinaloa, en ciudades como Culiacán, Mazatlán y El Fuerte. Recorrieron América Central y Sudamérica, y hay noticias de ellos en algunos ensayos históricos. Este grupo teatral fue considerado como pionero del teatro colombiano a partir de sus presentaciones en el Teatro Municipal a mediados de 1895. Aristides Manotas, *Memorias sobre el pasado de Sabanalarga, La Compañía Azuaga y el Abanderado de Bolívar*, 1954, [www.sabanalarga.net](http://www.sabanalarga.net).

El 19 de febrero de 1872<sup>15</sup> apareció en el diario *El Estado de Colima* lo que podríamos considerar la primera crítica teatral de una obra puesta en Colima; ahí podemos observar la pasión con que el crítico describe la obra y ese texto nos permite hacer un viaje en el tiempo para imaginar el interés de aquel público que acudía a las funciones teatrales.

Resulta interesante el acierto de la compañía Azuaga por combinar en sus programas tanto a autores nacionales y extranjeros, así como locales o vecindados en el estado, como es el caso de Francisco E. Trejo,<sup>16</sup> Fermín G. Castro,<sup>17</sup> y el mismo general Morett, quienes estrenaron sus obras gracias al apoyo de compañías como la de Azuaga, y muy probablemente se trate de los pioneros en el estado de este género literario, lo cual de alguna manera garantizaría mayor presencia del público en sus funciones por tratarse de autores de la misma comunidad. También es interesante que la prensa de la época contribuyera a labores de difusión de la cultura y, en este caso, nos permita conocer, aunque parcialmente, los diálogos que en verso escribieron estos dramaturgos decimonónicos locales.

Durante los siguientes años, el “Pabellón Mexicano” siguió presentando todo tipo de compañías artísticas y con funciones de fines de semana, en lo

<sup>15</sup> “[...] Ojalá que el brillante triunfo obtenido por la música y la poesía de los inspirados vates que dieron tan gratos momentos a la sociedad colimense, haga que la noche del 18 de febrero sea la fecha en que principia para Colima una era de buen gusto y protección directa a las Bellas Artes, para que el benéfico influjo de éstas, el pueblo colimense conserve incólume su proverbial mansedumbre y amor a lo bueno, a pesar de la vorágine revolucionaria que se ve rodeado”, periódico *El Estado de Colima*, HAHUC, 19 de febrero de 1872, p. 56.

<sup>16</sup> El licenciado Francisco Eulogio Trejo era originario de Guadalajara y llegó a radicar a Colima en 1863. Fue Jefe de Primera Instancia y redactor de los periódicos *La Aurora del Progreso* y *La Independencia*. Ricardo Romero Aceves, *Colima. Ensayo enciclopédico*, México, Costa-Amic Editores, 1984, pp. 442-443.

<sup>17</sup> El licenciado Fermín G. Castro nació en 1827. Junto con Filomeno Medina fue el redactor del periódico oficial *El Estado de Colima*, de 1867 a 1868; Ricardo Romero Aceves, *op. cit.*, p. 86.



Figura 1. Anuncio teatral. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Colima*, abril, 1873, El Estado de Colima, HAHUC.

que el nuevo teatro continuaba con los trabajos de construcción. De 1873 a 1879 se presentaron dramas, funciones de magia, comedias y zarzuelas.<sup>18</sup>

Para febrero de 1879 el “Teatro Hidalgo” por fin se empezó a utilizar, aunque aún sin terminar; una compañía bajo la dirección de Encarnación Hernández puso en escena varias obras con las que al parecer iniciaron para la sociedad colimense las funciones en el “Hidalgo”, y las primeras serían: “Catalina de Suecia” y “Del dicho al hecho...”,<sup>19</sup> así como las obras de dos autores locales, un drama del licenciado Francisco E. Trejo y una comedia del joven licenciado Salvador Orozco.<sup>20</sup> Luego la compañía se mudó al “Pabellón Mexicano” y estrenó la obra “Fe, Esperanza y Caridad” y “La

<sup>18</sup> Periódico *El Estado de Colima*, 1873-1879, HAHUC, 9 y 30 de mayo de 1873; 28 de febrero de 1879.

<sup>19</sup> Proverbio en tres actos del español Manuel Tamayo y Baus (1829-1898).

<sup>20</sup> Periodista y escritor radicado en Colima, quien 1878 dirigió el periódico *El Zancudo*; Ricardo Romero Aceves, *op. cit.*, p. 319.

Gracia de Dios”, en lo que el “Hidalgo” se empleó como coso taurino para obras de beneficencia.

Mientras el “Teatro Hidalgo” avanzaba en su construcción, el “Pabellón Mexicano” empezaba a entrar en decadencia, y durante los siguientes tres años se presentaron en el “Pabellón...” la Compañía de Siliceo,<sup>21</sup> el violinista de Colima el señor José Levy,<sup>22</sup> la Compañía Cancelado, la Compañía Dramática de Silvestre Muñoz y la Compañía de Circo de Mr. Saurat.

Finalmente, para septiembre de 1883, el “Teatro Hidalgo” o “Teatro Nuevo” —como también se le nombra ese año— se puso en funcionamiento para las fiestas patrias, y el 18 de ese mes el gobierno de don Enrique O. De La Madrid expidió el decreto número 57, donde el Congreso del Estado rindió homenaje al ex gobernador Francisco Santa Cruz, colocando su retrato en el salón de acuerdos del Congreso y se impuso su nombre al nuevo teatro, por lo que llevaría desde entonces el nombre de “Teatro Santa Cruz”.<sup>23</sup>

Ya como “Teatro Santa Cruz”, la primera actividad formal en este recinto fue un discurso largo que pronunció el licenciado Manuel Rivera<sup>24</sup> la mañana del 16 de septiembre de 1883. No fue sino hasta abril del siguiente año cuando un grupo de aficio-

<sup>21</sup> Probablemente se trate de Manuel Siliceo y León, quien en 1867 era el presidente de la Sociedad Filarmónica y responsable de la Comisión de Conciertos. Periódico *El Estado de Colima*, HAHUC, 1883.

<sup>22</sup> Don José Levy Rehims nació el 7 de junio de 1858 en Courcellas, Francia, y en 1878 llegó a Colima; fue un destacado violinista y profesor de idiomas en la ciudad de Colima. Fundador de la orquesta “La Lira Colimense”. Entre sus discípulos figuran Basilio Vadillo, Balbino Dávalos, Gregorio Torres Quintero y Aniceto Castellanos; Ricardo Romero Aceves, *op. cit.*, p. 247.

<sup>23</sup> Roberto Huerta Sanmiguel, *Los edificios en la provincia de Colima*, Colima, México, Gobierno del Estado de Colima/Universidad de Colima, 2006, p. 194.

<sup>24</sup> Manuel Rivera fue abogado, poeta y periodista colimense; autor de muchos ensayos que aparecían en la prensa local; catedrático de Literatura del Seminario Conciliar de Colima, y escribió la *Reseña histórica de la Santa Iglesia Catedral*; Ricardo Romero Aceves, *op. cit.*, p. 381.

nados dirigidos por César Cornazzani y acompañados por la orquesta La Lira Colimense, de José Levy, ejecutaron una obra de Rossini con la que reiniciaron oficialmente las actividades artísticas en este recinto.

El poeta colimense Ignacio Rodríguez<sup>25</sup> presentó, en junio de 1885, en el “Santa Cruz” un drama titulado “El ángel de redención o La fuerza del destino”, y aunque no fue una puesta en escena sino una velada literaria, permitió continuar al “Santa Cruz” como importante recinto cultural no sólo para escenificar obras de teatro o zarzuelas, sino también para presentaciones literarias.

Un año después, de abril a junio de 1886, se presentó la Compañía Dramática Escanero-Segarra para hacer una temporada en el “Santa Cruz”, y escenificó varias obras de estreno en Colima; en aquella temporada se presentaron los dramas “La dama de las Camelias”,<sup>26</sup> “El jorobado”,<sup>27</sup> “La carcajada”,<sup>28</sup> “Sor Juana Inés de la Cruz”,<sup>29</sup> “Millón o el Paraíso perdido”, “El mal apóstol y el buen ladrón”,<sup>30</sup> “Don Juan Tenorio”,<sup>31</sup> las zarzuelas “Torear por lo fino”,<sup>32</sup> “Sensitiva”, “El

<sup>25</sup> Fue autor de *Ensayo geográfico, estadístico e histórico de Colima. 1886*. En 1865 dirigió el periódico imperialista *Regeneración*; Ricardo Romero Aceves, *op. cit.*, p. 385.

<sup>26</sup> Basada en la novela de Alejandro Dumas (hijo), publicada en 1848. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca de las Culturas Hispánicas (BVMC-BCH).

<sup>27</sup> Probablemente se trate de una adaptación de *Nuestra señora de París*, escrita en 1831 por Víctor Hugo. BVMC-BCH.

<sup>28</sup> Drama en tres actos y en prosa, de Isidoro Gil y Baus, publicada en 1856. BVMC-BCH.

<sup>29</sup> Probablemente se trate de la obra escrita por José Rosas Moreno (Lagos de Moreno, Jalisco, 1838-1883), poeta y fabulista mexicano, quien en 1876 estrenó una pieza teatral sobre Sor Juana Inés de la Cruz, drama en tres actos y un verso. BVMC-BCH.

<sup>30</sup> De Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), escritor español, hijo de un ebanista alemán, alcanzó gran notoriedad por su obra *Los amantes de Truel* (1837). BVMC-BCH.

<sup>31</sup> Drama en dos partes de José Zorrilla, publicado en 1844. BVMC-BCH.

<sup>32</sup> Zarzuela en un acto de Francisco Macarro y Gallardo/Isidro Hernández. BVMC-BCH.



Figura 2. Anuncio teatral. Roberto Huerta Sanmiguel, *De mala nota, Periodismo del siglo XIX en Colima. Compilación*, Colima, Universidad de Colima, Fundación Manuel Buendía, 1989, p. 126.

anillo de hierro”,<sup>33</sup> “Música clásica”, “Una corrida de toros o la elección de un alcalde”,<sup>34</sup> “La gallina ciega”,<sup>35</sup> “La soirée de Gachupín” y “La estrella del norte”.<sup>36</sup>

Llegó también a Colima otra empresa española, la Compañía Dramática de la Vega, que a principios de enero de 1888<sup>37</sup> inició una temporada en el “Santa Cruz” con varias puestas en escena como

<sup>33</sup> Drama lírico en tres actos y un verso, letra de Marcos Zapata y música de Miguel Marqués (1878). BVMC-BCH.

<sup>34</sup> Zarzuela en un acto de Sala-Julien y Siguert. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), BVMC-BCH.

<sup>35</sup> Zarzuela con texto de Miguel Ramos Carrión y música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906). Fue estrenada en 1873 en el “Teatro de la Zarzuela”, en Madrid, España. BVMC-BCH.

<sup>36</sup> De Jacobo Meyerbeer (1791-1864), escrita en 1864. BVMC-BCH.

<sup>37</sup> Periódico *El Estado de Colima*, HAHUC, 21 de enero de 1888, p. 12.

“El esclavo de su culpa”,<sup>38</sup> “El mundo al revés”,<sup>39</sup> “Las dos madres”,<sup>40</sup> “La inocencia”,<sup>41</sup> “Guerra para hacer las paces”,<sup>42</sup> “La pasionaria”,<sup>43</sup> “La aldea de San Lorenzo o Simón el mudo”<sup>44</sup> y “El ángel del hogar”. Los De la Vega dejaron una grata impresión en el público colimense por tratarse de obras no sólo divertidas, sino con una fuerte carga de los valores morales que se cultivaban en la época.

El “Teatro Santa Cruz”, por ser un recinto público, se utilizó indistintamente para actividades políticas, escolares y artísticas durante el resto del siglo XIX. Fue el lugar perfecto para los festejos de la patria, donde los políticos y poetas de entonces se daban cita para pronunciar discursos y piezas poéticas, se daban premios a los alumnos aventajados de las escuelas públicas y —en la tarde y en la noche— los festejos seguían en el llano de Santa Juana y en la plaza principal con concursos de tiro al blanco, serenatas y fuegos artificiales.<sup>45</sup>

Sin embargo, durante la última década del siglo XIX fueron más las actividades cívicas y patrióticas e informes de gobierno, así como algunas veladas literarias, que las funciones de compañías artísticas.

Luego vendrían los adelantos que la tecnología trajo al espectáculo en Colima llegaron el fonógrafo, las pianolas y el cine mudo que nuevas empresas de espectáculos traerían al estado. En aquel nuevo siglo también llegaron más sismos y una guerra que puso



Figura 3. Interior del “Teatro Hidalgo”. Fiesta de año nuevo. Roberto Huerta Sanmiguel, *Los edificios en la provincia de Colima. Historia de la arquitectura y el urbanismo colimense*, Colima, Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura, 2006, p. 190.

fin al encanto decimonónico. El “Teatro Santa Cruz” enfrentó los nuevos tiempos con otro nombre: “Teatro Hidalgo”; y pisaron su escenario otras compañías con nuevos libretos y diferentes autores, para que, como en otros tiempos, llenaran de esparcimiento y cultura a una ciudad siempre divertida.

El siglo XIX terminó con un fuerte sismo que se produjo en enero de 1900<sup>46</sup> y cuyo fenómeno, como si fuera un maleficio, sería el inicio de una serie de sucesos sísmicos que dejarían al “Hidalgo” maltrecho durante prácticamente el siguiente siglo, a consecuencia de los temblores de 1932, 1941, 1973, 1985, 1995 y 2003 que provocaron amplios periodos de abandono del edificio.

Sin embargo, pese a los sustos, en aquellos primeros años continuarían presentándose magos y prestidigitadores a la vieja usanza.

<sup>38</sup> Comedia en tres actos y en verso, del español Juan Antonio Cavestany (1861-1924), publicada en 1877. BVMC-BCH.

<sup>39</sup> Comedia en un acto de Ventura Ruiz Aguilera (Salamanca, 1820-1881). BVMC-BCH.

<sup>40</sup> Drama en cinco actos y en verso del español Miguel Pastorfido, publicada en 1864. BVMC-BCH.

<sup>41</sup> Probablemente se trata de la obra *La inocencia castigada*, de María de Zayas y Sotomayor (1590-1660). BVMC-BCH.

<sup>42</sup> Comedia de Carlos Calvacho. BVMC-BCH.

<sup>43</sup> Obra lírico-dramática publicada en 1883, de Leopoldo Cano y Masas (Valladolid, 1844-Madrid, 1934). BVMC-BCH.

<sup>44</sup> Melodrama en tres actos, de José María García. BVMC-BCH.

<sup>45</sup> Periódico *Ecós de la Costa*, HAHUC, 1886.

<sup>46</sup> “[...] se han recopilado una serie de documentos que nos muestran que en el Estado de Colima se ha dado lugar a una serie de sismos mayores de 7.5 grados de magnitud, entre los que sobresalen los de los años de 1711, 1806, 1818, 1900, 1932, 1941, 1973, y de los sismos ocurridos a finales del siglo XX, destacan los de 1985 y 1995, que han sido grandes eventos con magnitudes de hasta 8 grados, procedentes de las Placas de Cocos y Rivera [...]”, en Víctor Hugo Garduño M. *et al.*, *Descripción histórica de la sismicidad en Colima, Jalisco y Michoacán*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Colima/Simorelos, 1998.

En 1917 la empresa de los señores Ignacio Sánchez Aldana y Carlos Montúfar<sup>47</sup> le dieron un giro al teatro, convirtiéndolo en la primera sala cinematográfica en donde se exhibieron las nacientes películas del cine sonoro con un aparato extravagante llamado kinetófono;<sup>48</sup> luego se convirtió en arena para dar funciones de box, por lo que en esos primeros años se observaron las presentaciones con artistas locales y funciones de oratoria y declamación, así como diversas actividades (veladas culturales y festivales de caridad más que obras teatrales).

La Revolución de principios del siglo xx debió frenar la actividad artística por las condiciones de inseguridad que se dieron en el país, y de los años veinte no se registran actividades en la prensa consultada; sin embargo, esto no significa que no se hicieran presentaciones en el teatro, y probablemente se deba a que se tratara de eventos y artistas locales y regionales. Para la siguiente década el teatro tuvo una actividad más intensa, y de las diversas actividades que se realizaron en los años treinta, el teatro se habilitó como salón de baile<sup>49</sup> para festejar al gobernador entrante, Salvador Saucedo, por lo que se construyó un gran entarimado sobre la zona de luneta que llega hasta el escenario, para el disfrute de los asistentes que fueron invitados a aquel lujoso evento.

Pero a pesar del cine, las compañías de comedias regresaron al “Hidalgo” con bastante éxito en 1933,<sup>50</sup> como la de Don Chema, en donde se observa en su programa de la temporada que, con el siglo xx se empezaron a manejar temas políticos que al parecer resultaron del agrado de un

público fiel a la tradición artística.

En marzo del mismo año llegó a hacer una breve temporada la Compañía Beristain, dedicada a la comedia, la zarzuela y la revista política.

Ese mismo año debutó en Colima otra leyenda de la farándula, la actriz y cantante María Conesa,<sup>51</sup> conocida como *la Gatita Blanca*, junto con la Compañía de Revistas de Emilio Cabrera y presentaron en escena “Los amores de Chevalier” y “De México al cielo”. También hizo su debut ese mismo año la gran actriz Virginia Fábregas,<sup>52</sup> al frente de su Compañía para hacer temporada con las obras “Siete puñales”,<sup>53</sup> “El beso mortal” y “Anacleto se divorcia”.<sup>54</sup>

Un año de mucha actividad en el “Hidalgo” lo fue 1933; a pesar de que el edificio había sido afectado por el sismo del año anterior, se presentó una buena cantidad de eventos, en los que los estelares fueron, por supuesto, los que presentaron las compañías nacionales y extranjeras, pero sin olvidar el trabajo artístico de aficionados locales.

Para diciembre de 1933,<sup>55</sup> y para terminar un año de gran actividad en el “Hidalgo”, se presentó

<sup>51</sup> Nació en Vinaroz, Valencia, España, el 18 de diciembre de 1892; murió en la ciudad de México el 4 de septiembre de 1978. Actriz y cantante, llegó a México en 1908 y tuvo sus primeros éxitos en los teatros “Principal” y “Colón”. Conquistó al público en el papel principal de la zarzuela *La gatita de oro* y en la de Jiménez y Vives *La gatita blanca*, nombre que le quedó como mote. BVMC-BCH.

<sup>52</sup> Nació en la hacienda de Oacalco, en el municipio de Yau-tepec, Morelos, el 17 de diciembre de 1872. Fue hija de Ricardo Fábregas, de origen español, y de la señora Úrsula García de Figueroa. Su vocación por el teatro se manifestó desde la adolescencia. Escaló a la fama tanto en México como en Europa siendo una notable actriz del teatro y del cine. Murió en la ciudad de México el 17 de noviembre de 1950. Recibió las distinciones “Condecoración al Mérito Civil” y “Las Palmas Académicas de Francia”. BVMC-BCH.

<sup>53</sup> Comedia en tres actos de Francisco Serrano Anguita, Madrid, 1933. BVMC-BCH.

<sup>54</sup> Juguete cómico en tres actos de Pedro Muñoz Seca, Madrid, 1932. BVMC-BCH.

<sup>55</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, HAHUC, 1933.

<sup>47</sup> Manuel Sánchez Silva, *Viñetas de la Provincia*, t. I, *Diario de Colima*, 1993, p. 207.

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, domingo 19 y 20 de noviembre de 1931, año IV, núms. 219 y 220, HAHUC.

<sup>50</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, HAHUC, 1933.

---

una compañía italiana de marionetas, los llamados “muñecos con alma” de los hermanos Salici, que venían de presentarse en el “Teatro Degollado” de Guadalajara con la aplaudida revista “Gran vía” y el éxito “La confesión de la India”, junto con otra actriz de gran prestigio: Esperanza Iris.<sup>56</sup>

Otro drama de Cuquita Morales fue estrenado en el “Hidalgo” en enero de 1934;<sup>57</sup> se trató de la obra “Eterna lucha”. Al siguiente año se presentó el actor cómico “Don Catarino”, quien sería pareja de otro cómico famoso: Cantinflas. Luego la Compañía Novel hizo temporada en mayo de 1935,<sup>58</sup> y entre su cuerpo de actores venía el popular Manuel Medel;<sup>59</sup> llegó a hacer temporada otro actor de tandas: Don Chema, junto con las hermanas Arozamena, así como un actor exótico anunciado como Li Ho Chang, en un momento en que el “Hidalgo” empezaba a entrar en un periodo francamente carpero.

El sismo de 1941 dejó al teatro fuera de servicio durante un largo periodo de 20 años; sin embargo, esto no evitó que los aficionados al teatro se organizaran para presentar obras y en 1956, la prensa local se quejaba, a más de una década de ocurrido el sismo, del estado ruinoso de la ciudad, en donde incluía al “Teatro Hidalgo” entre sus edificios más dañados.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Esperanza Iris nació en Villahermosa, Tabasco, en 1888, y murió en la ciudad de México en 1962. Actriz y cantante mexicana. Su nombre verdadero era María Esperanza Bonfil Ferrer. Realizó giras por América y Europa. En 1918 construyó su propio teatro, el Iris, y en 1922 fue declarada “Hija predilecta de México”. Filmó dos películas: *Mater Noster* y *Noches de gloria*. Su última presentación teatral fue con la obra *La viuda alegre*. BVMC-BCH.

<sup>57</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, HAHUC, 1942.

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> Manuel Medel Ruiz, nació en Monterrey en 1905 y murió en el Distrito Federal, México, en 1997. Comediante que hizo época en el teatro de revista junto con Roberto *El Panzón* Soto, *Palillo*, *Resortes*, *Cantinflas* y *Clavillazo*. BVMC-BCH.

<sup>60</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, 6 de octubre de 1956, p. 8. HAHUC.

Para los años sesenta el “Hidalgo” volvió a la escena artística. En 1960,<sup>61</sup> y después de 20 años fuera de servicio, el Ayuntamiento de Colima, a cargo del ingeniero Antonio Ramos Salido, inició los trabajos de rehabilitación del “Teatro Hidalgo” con adaptaciones de materiales y sistemas más adecuados a la época; esto despertó un gran entusiasmo entre la población, que ayudó con algunas aportaciones económicas, pero también la comunidad artística colimense se preparó ensayando obras para futuras presentaciones.

Durante casi un año el “Hidalgo” permaneció sin actividad teatral, y fue hasta febrero de 1970<sup>62</sup> que el Ateneo Universitario “León Felipe” promovió la presentación de una obra que había ganado el primer lugar del teatro experimental del absurdo, y cuya autoría era de un escritor vecino de Zapotlán; se trataba de quien con el tiempo se convertiría en uno de los escritores más importantes de nuestro país, un escritor universal, el maestro Juan José Arreola; su obra: “Tercera llamada”.<sup>63</sup>

Durante los años setenta continuaron presentándose en el “Hidalgo” un sin fin de eventos, desde escolares, presentaciones de políticos, coronación de la reina de la feria, informes de gobierno, funciones teatrales y conciertos.

Los años ochenta para el “Hidalgo” marcaron el inicio del declive de las actividades artísticas, que prácticamente concluirían con el fin de siglo.

Durante los últimos 20 años del siglo XX las funciones artísticas de calidad fueron cada vez menos las que tuvieron como escenario el “Hidalgo”; con excepción de las producciones universitarias, el resto de las presentaciones fueron

<sup>61</sup> *Ibidem*, 26 de agosto de 1961, p. 8.

<sup>62</sup> *Ibidem*, 28 de febrero de 1970.

<sup>63</sup> Se trata de *Tercera llamada, ¡tercera! o empezamos sin usted* (farsa de circo, en un acto). La editorial Joaquín Mortiz la publicó dentro de las obras de J. J. Arreola en *Palindroma* de 1971. BVMC-BCH.

escasas y de poca calidad. Por esos años, la Universidad de Colima tuvo un repunte muy importante, paralelamente a su crecimiento académico y científico, destacando de manera fundamental el cultural; surgieron grupos artísticos en música, teatro y danza, donde sobresalió de manera muy especial el Ballet Folclórico de la Universidad de Colima.

### Intervenciones durante el siglo xx

Según los datos obtenidos de las hemerotecas de los periódicos *Ecos de la Costa*,<sup>64</sup> *Diario de Colima* y del *Libro de Actas de Cabildo* correspondientes al siglo xx, se registraron fuertes sismos en Colima: 3 de octubre de 1931; 3, 18 y 22 de junio de 1932; 7 de julio y 14 de diciembre de 1933,<sup>65</sup> ocasionando severos daños al edificio.

Se tiene registro que, en el mes de julio de 1933,<sup>66</sup> el edificio presentaba un aspecto renovado, pues se llevaron a cabo acciones en su interior como en el exterior, tales como pintura en muros, colocación de butacas, puertas, cortinas y telón. Para septiembre del mismo año, las reparaciones al inmueble continuaron, así como su acondicionamiento general con la reposición del plafón en el área de lunetario y galerías, y con la colocación de protecciones contra la fauna nociva existente; y con la intención de lograr el mejor grado de confort se cuidaron los aspectos de isóptica y ventilación.

En 1942<sup>67</sup> se hace también referencia a los trabajos que se realizaron en el edificio debido a los

<sup>64</sup> Se revisó en la hemeroteca del HAHUC el periódico *Ecos de la Costa*, desde 1931 hasta 1977, encontrándose notas alusivas a los eventos presentados en el "Teatro Hidalgo" en esa época.

<sup>65</sup> José Vázquez Levy, *Los terremotos de 1932*, núm. 4, Colección Alforja, Histórica Colimense, Colima, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Colima, Sociedad Colimense de Estudios Históricos, 2001, p. 9.

<sup>66</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, HAHUC, 9 de julio de 1933, p. 8.

<sup>67</sup> *Ibidem*, 1 de febrero de 1942, p. 7.



Figura 4. Exterior del "Teatro Hidalgo". Roberto Huerta Sanmiguel, *op. cit.*, 2006, p. 191.

daños ocasionados por el sismo del 15 de abril de 1941, donde se señala las cantidades de las aportaciones económicas que darían los respectivos ayuntamientos para ejecutar la obra. Se dice que el temblor de 1941 causó tantos daños al teatro que prácticamente quedó inseguro. Aunado a lo anterior, el edificio seguía dando servicio, bajo el peligro que sucediera algo. Esto es indicio de la falta de cultura de protección ante eventos de esta naturaleza.<sup>68</sup>

Para 1947<sup>69</sup> se comenta la necesidad de terminar el edificio, darle continuidad al proyecto arquitectónico del "Teatro Hidalgo", construyendo espacios para alojar un área cultural, tal como se requería en ese tiempo: una especie de Academia de Canto y Música.

En 1951<sup>70</sup> se registró un hecho insólito. Un día por la noche ocurrió el desplome de los techos del edificio debido al mal estado de conservación que presentaban las vigas de madera que lo sustentaban. Debido al estado de abandono del inmueble,

<sup>68</sup> *Ibidem*, 16 de junio de 1951, p. 1.

<sup>69</sup> *Ibidem*, 21 de septiembre de 1947, p. 3.

<sup>70</sup> *Ibidem*, 16 de junio de 1951, p. 1.

---

éste fue objeto de robo de láminas de la cubierta del edificio, volviéndose a señalar la falta de reparaciones necesarias para volver a poner en funcionamiento el recinto cultural más importante del estado de Colima.

Es necesario mencionar que los eventos sociales y políticos generados en el país, así como los fenómenos naturales desencadenados (sismos de 1932 y 1941), llevaron al estado de abandono al “Teatro Hidalgo” durante casi 20 años. Fue hasta en la década de 1960 que se retomaron las acciones para su reparación.

Para noviembre de 1960, tras varios años de completo olvido, fue necesario llevar a cabo la inspección correspondiente para revisar el estado de conservación que presentaban sus muros, debido a la existencia de flora nociva que afectaba al edificio.<sup>71</sup>

Según los informes, en enero de 1961<sup>72</sup> se iniciaron los trabajos de reconstrucción del teatro. Desde esa época ya se habla del estado de abandono en que se encontraba el edificio y el mal estado de conservación de algunos muros, los cuales no ofrecían la estabilidad estructural necesaria. Es muy importante destacar esta situación, pues la serie de revisiones llevadas a cabo al edificio formaban parte de la intención de intervenirlo en su totalidad. Es así como el inmueble fue adaptado a las nuevas necesidades de la mecánica teatral, ejecutándose trabajos de reparaciones, acondicionamientos y modificaciones, conservando el patrón arquitectónico original. Posteriormente, los trabajos de refuerzo en algunos muros no se hicieron esperar, ejecutándose y garantizando la seguridad requerida, previo a los estudios técnicos necesarios.

<sup>71</sup> *Ibidem*, tercera época, año XXXIV, 12 de noviembre de 1960, p. 1.

<sup>72</sup> *Ibidem*, 11 de enero de 1961, p. 1., y periódico *Diario de Colima*, HAHUC, 12 de enero de 1961.

Entre representantes de las instancias gubernamentales, integrantes del Patronato en Pro-Reconstrucción del edificio, periodistas y particulares, todos promotores de la reparación del “Teatro Hidalgo”, se hizo un recorrido por el inmueble para observar el proceso de la obra: colocación de la cubierta plana de concreto armado del vestíbulo y refuerzo de los muros de todos los niveles de palcos, quedando el compromiso del gobierno del estado para la adquisición de la lámina de asbesto para cubrir el área de lunetario y escenario. La cubierta del “Hidalgo” debía ser de estructura metálica con lámina de asbesto, debiéndose colocar, por la parte de abajo, el tan nombrado cielo raso o plafón, el cual mejoraría la acústica del edificio y al mismo tiempo funcionaría como aislante térmico.<sup>73</sup>

Debido a los daños causados por el ciclón de 1959,<sup>74</sup> una vez más los problemas económicos y de cooperación de la población se hicieron presentes, pues era poco prudente pedir donativos para continuar con la reconstrucción del teatro. Por tanto, se solicitó el apoyo del gobierno federal para la reparación del “Teatro Hidalgo”, entre otras obras.

Nuevamente se retomó la obra y se trabajó en la colocación de pisos de granito en lunetario, palcos, pasillos de palcos y vestíbulo principal; se terminaron los trabajos de aplanados en camerinos; se adquirió todo el material para los sanitarios públicos, así como para las butacas, palcos y lunetario; en los palcos primeros y segundos se terminó la colocación del piso de cemento y la instalación eléctrica correspondiente.

Las acciones de reconstrucción se debían concluir lo antes posible. Se trabajó en la colocación

<sup>73</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, tercera época, año XXXIV, 7 de abril de 1961, p. 1. HAHUC.

<sup>74</sup> El ciclón que azota la costa de Colima y causa enormes destrozos. Se desarrolló entre los días 24 y 27 de octubre de 1959. [www.manzanillo.gob.mx/archivo/pasaje18.htm](http://www.manzanillo.gob.mx/archivo/pasaje18.htm).

de la cubierta metálica, en aplanados y acabados en muros, quedando pendientes trabajos en área de escenario (suponemos que lo relacionado con la mecánica teatral).

Según los informes correspondientes, la reconstrucción del “Teatro Hidalgo” fue total, pues abarcaría a todo el edificio, incluyendo áreas de servicios y anexos. El lunetario y los palcos estarían alfombrados y con cortinas.<sup>75</sup>

En junio de 1966<sup>76</sup> la Dirección de Obras Públicas del gobierno del estado llevó a cabo reparaciones al edificio; principalmente se trabajó en el foso de orquesta, se sustituyeron las piezas de duela de madera dañadas en el escenario y se colocaron nuevos aplanados en algunos muros del inmueble.

Para 1968<sup>77</sup> el “Teatro Hidalgo” resultó inapropiado para cubrir las necesidades de ese momento. El edificio presentó falta de funcionalidad en general, demanda de localidades, nulo sistema de seguridad para los usuarios en caso de siniestros, así como la ausencia de estacionamiento propio y espacios para diversas actividades culturales.

Es importante señalar que, a partir de la terminación de los trabajos de remodelación del teatro, a principios de la década de 1970, no fue sino el inicio de otra etapa más de descuido y abandono durante otros 25 años.

El 30 de junio de 1973<sup>78</sup> de nuevo Colima resultó afectado por otro sismo, el cual causó daños adicionales a los ya existentes en el edificio. Para julio de ese año se realizó una revisión estructural al edificio por parte de Obras Públicas del gobierno del estado, dictaminándose que el inmueble debía cerrarse definitivamente como consecuencia de los daños ocasionados por los

sismos anteriores, y si se añade el presentado en esas fechas (junio de 1973), dieron por resultado un edificio inservible, y sólo una reconstrucción era lo más conveniente para permitir de nuevo su puesta en servicio.<sup>79</sup> En ese mismo año se repararon algunos daños ocasionados por ese sismo, aunado al deterioro natural que sufría el inmueble. Así, se llevó a cabo la revisión, reparación y reposición de alfombra, butacas, instalación eléctrica, techos, cancelerías y puertas.

En septiembre de 1975<sup>80</sup> se realizó la colocación de pintura en el “Teatro Hidalgo”, previo al informe del gobernador. Al año siguiente, en noviembre de 1976,<sup>81</sup> se informó de la urgencia de ejecutar acciones de mantenimiento y conservación para dicho recinto.

Fue en 1985<sup>82</sup> cuando se reiniciaron las gestiones para continuar con los trabajos de restauración en el edificio. Se señaló la necesidad de completar las fachadas inconclusas del “Teatro Hidalgo”, para lo cual se emitió un dictamen donde se explica dicha situación con base en los fundamentos teóricos de la restauración de edificios patrimoniales, haciéndose hincapié en la necesidad de restaurar el edificio, garantizando su refuncionalización con la debida responsabilidad de conservar la herencia cultural y transmitirla a las generaciones venideras.

Por lo anterior, se señaló la carencia de información testimonial o gráfica que permitiera la reinterpretación sobre la intención del constructor original, el alarife Lucio Uribe, para terminar el edificio. En ese sentido, se mencionó la posibilidad de elaborar diversas alternativas viables (propuestas de un proyecto hipotético de termi-

<sup>75</sup> Periódico *Ecos de la Costa*, tercera época, año XXXIV, 16 de septiembre de 1961, p. 1. HAHUC.

<sup>76</sup> *Ibidem*, año XXXIX, 25 de junio de 1966. HAHUC.

<sup>77</sup> *Ibidem*, año XLI, 1 de junio de 1968. HAHUC.

<sup>78</sup> *Ibidem*, año XLVII, 2 de julio de 1973. HAHUC.

<sup>79</sup> *Idem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*, año XLVIII, 20 de septiembre de 1975. HAHUC.

<sup>81</sup> *Ibidem*, año XLIX, 3 de noviembre de 1976. HAHUC.

<sup>82</sup> Dictamen emitido por el entonces delegado del Centro Regional INAH Colima, arquitecto Gonzalo Villa Chávez, Colima, 26 de junio de 1985.

nación) para la terminación del edificio; pero eso no era el caso, por lo que se hizo hincapié en que la propuesta de colocar un tímpano<sup>83</sup> en la fachada principal sería riesgoso, ya que se trata de un elemento empleado en etapas históricas en edificios dedicados al espectáculo, pero esto no quería decir que obligatoriamente se le debía colocar. Se recomendó que los recursos que se destinarían al edificio, se aplicaran para reforzar su equipamiento y cumplir su función como teatro; con una intervención integral por medio de acciones como consolidaciones, limpieza visual, rectificación del sistema pluvial, tratamiento digno de vanos del cuerpo superior, tratamiento sencillo del muro piñón<sup>84</sup> del cuerpo sobreelevado, planteamiento de alternativas cromáticas que resaltarán los elementos arquitectónicos y estudio del pretil perimetral para ocultar las sobreelevaciones en las azoteas, debiendo documentar con lo anterior su condición de edificio inconcluso.

En septiembre de 1997<sup>85</sup> la Secretaría de Desarrollo Urbano presentó un proyecto para la intervención del “Teatro Hidalgo”. Las acciones de remodelación contemplaron intervenciones en las áreas de escenario, servicios, lunetario y cafetería.

Por medio del Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados (PAICE) del Conaculta se rehabilitó una de las galerías, los camerinos y el escenario; se repusieron las butacas dañadas; se equipó con computadora, aire acondicionado, vestimenta teatral y se cambió la parrilla de la cubierta para la tramoya por una metálica, pues anteriormente era de madera de pino.

<sup>83</sup> Espacio triangular entre las dos cornisas inclinadas de un frontón, llamadas derrames, y la horizontal de su base; *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México, SAHOP, 1980, p. 422.

<sup>84</sup> Parte superior de un muro que termina en punta, generalmente liso; *ibidem*, p. 344.

<sup>85</sup> Proyecto de Consolidación, Reestructuración y Reconstrucción del “Teatro Hidalgo” afectado por el sismo del 21 de enero de 2003 en el estado de Colima.

En julio de 2002<sup>86</sup> la Secretaría de Cultura realizó un levantamiento arquitectónico del teatro, elaborándose una ficha técnica donde se describía cada uno de los espacios y elementos que integraban el conjunto, incluyendo dimensiones, sistemas y equipos que lo conformaban. En ese mismo año la Secretaría de Desarrollo Urbano presentó al Instituto Nacional de Antropología e Historia la propuesta de acciones a realizar para la revitalización del edificio, solicitando la autorización correspondiente para que la Secretaría de Cultura, en coordinación con Conaculta, elaboraran el documento en concordancia con el Plan Nacional de Cultura 2001-2005, para efecto de tramitar los recursos financieros solicitados por el gobierno del estado para ejecutar la obra. Por lo anterior, el Centro INAH Colima emitió las observaciones hechas al proyecto, puntualizando la necesidad de conservar el inmueble considerado Monumento Histórico en las mejores condiciones posibles.

Es así como al año siguiente, cuando ocurrió el lamentable sismo del 21 de enero de 2003,<sup>87</sup> y debido a los daños que ocasionó al edificio, las acciones autorizadas en su momento no se alcanzaron a ejecutar.

### **Revitalización del edificio**

Remontándonos al año 2003, el 21 de enero los estados de Colima, Jalisco y Michoacán fueron afectados por un sismo de magnitud 7.6 en la escala de Richter,<sup>88</sup> provocando diversos daños en los monu-

<sup>86</sup> [www.conaculta.gob.mx](http://www.conaculta.gob.mx), julio, 2002, pp. 1-4.

<sup>87</sup> “Descripción cronológica de las acciones realizadas por el Centro INAH Colima a partir de los efectos causados en el Patrimonio Histórico Federal, por el sismo ocurrido el 21 de enero de 2003 en el estado de Colima”, agosto de 2006.

<sup>88</sup> *Diario Oficial de la Federación*, “Declaratoria de Desastre Natural para efectos de las Reglas de Operación del Fondo Nacional de Desastres Naturales (Fonden) vigentes, en virtud de los daños provocados por el sismo ocurrido el 21 de enero de 2003”, martes 28 de enero de 2003.

mentos históricos abiertos al público, los cuales sufrieron deterioros considerables en su estructura y que pusieron en riesgo al inmueble y a la población ubicada en el contexto. La magnitud de los daños causados en diferentes tipos de inmuebles y a la población en general, fue tal que se declaró zona de desastre natural para la aplicación de recursos del Fondo Nacional de Desastres Naturales (Fonden).<sup>89</sup> Se encontraron daños severos en inmuebles federales públicos, entre los cuales el “Teatro Hidalgo” fue uno de los afectados, por lo que se llevó a cabo la evaluación técnica de los daños registrados en el inmueble a través de la elaboración del Dictamen de Evaluación Postsísmica de la Seguridad Estructural del Edificio Histórico,<sup>90</sup> donde los daños generales registrados en el inmueble fueron, en su mayoría, grietas en muros con posibilidad de colapso por carga gravitacional o por alguna réplica del sismo que pudiera suscitarse; desprendimientos de aplanados en muros interiores y exteriores, agrietamientos

ligeros en el arco del proscenio<sup>91</sup> provocando debilitamiento, así como daños en la cubierta por el movimiento de su estructura. Por lo anterior, se dieron instrucciones para que a la brevedad se apuntalaran o se retiraran los elementos que presentaran riesgo de colapso, así como el apuntalamiento de elementos estructurales que pusieran en riesgo la inestabilidad del área afectada. Ante este diagnóstico, el edificio se consideró inseguro para el uso que tenía como teatro. De manera puntual se hizo hincapié en la importancia de que mientras no se llevaran a cabo trabajos de rehabilitación y una propuesta de restauración en el edificio, éste no fuera utilizado. Fue a partir de este momento en que se llevaron a cabo las gestiones para la solicitud de los recursos para intervenir el inmueble, pues el teatro presentaba elementos como agregados que no eran compatibles con los materiales y sistemas constructivos del edificio de origen. Esto ocasionó que su comportamiento estructural ante efectos sísmicos fuera desfavorable.

78 |

<sup>89</sup> El Fonden es un mecanismo financiero que, ante una eventualidad de desastre natural, el gobierno federal puede, conforme a sus disposiciones, en los términos del numeral 8 del Capítulo II denominado Del Objeto de fondo de Desastres Naturales de las Reglas de Operación, publicadas en el *Diario Oficial de la Federación* del viernes 15 de marzo de 2002, “consolidar, reestructurar o, en su caso, reconstruir, por los medios que determinen en lo que corresponda al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, al Instituto Nacional de Antropología e Historia y al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos considerados como tales por Ley o por declaratoria”.

<sup>90</sup> Bajo la responsabilidad de un perito especialista, se emitió el dictamen de Evaluación Postsísmica de la Seguridad Estructural de Edificios Históricos en Colima, Colima, México, con fecha 23 de enero de 2003, correspondiente a los daños registrados en el inmueble. “[...] para la determinación y cuantificación de los daños y costos ocasionados por un desastre natural, así como para la consolidación, reestructuración o, en su caso, reconstrucción de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, invariablemente solicitarán los servicios de peritos externos para la elaboración de dictámenes técnicos estructurales [...]”. Reglas de Operación del Fonden, capítulo IV, de los apoyos y cobertura, en su sección IV, de la cobertura a Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos de Propiedad Federal, Estatal, Municipal, artículo 28.

Se propusieron las acciones necesarias encaminadas a efectuar trabajos de consolidación de muros y cubierta, retiro y reposición de aplanados, restitución de vigas de madera en el área de pasillos y palcos, y consolidación de pilastras que sustentan el arco del proscenio. Lo anterior con fundamento en las Reglas de Operación del Fonden, donde claramente precisan el tipo de trabajo que se debía realizar, pues el recurso sólo sería destinado para cubrir los daños ocasionados por el sismo.

Los trabajos ejecutados con recursos del Fonden correspondieron exclusivamente a los de consolidación, reestructuración y reconstrucción del inmueble relacionados con daños provocados

<sup>91</sup> Del latín *proscenium*, “un lugar en el teatro delante del foro”. Del antiguo teatro griego y latino, lugar entre la escena y la orquesta, más bajo que la primera y más alto que la segunda, en el cual estaba el tablado en que representaban los actores; *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, op. cit., p. 358.



Figura 5. Exterior del “Teatro Hidalgo”. Ficha 06 002 001 0184 del *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles en el Estado de Colima*, 1994.

directamente por el sismo, llevándose a cabo acciones en muro perimetral de apoyo a la estructura de la cubierta y trabe perimetral de concreto armado, en arco de proscenio, en muros exteriores e interiores —incluyendo área de palcos y pasillos—, así como en frontón y pretilas, contrafuertes, en pilares del escenario; reacomodo de estructura y lámina metálica en cubierta; terrados dañados en entrepiso y en losas de concreto; daños en arcos y molduras; separación en esquina de muros colindantes; restitución de celosía fracturada; restitución y refuerzo de balcón corrido interior y moldurado para circulación en muro de trasforo, y retiro de elementos e instalaciones que afectaban y debilitaban la estructura del edificio. Se realizaron los trabajos especificados en el catálogo de conceptos del proyecto, relacionados con los preliminares, obras de protección, liberación<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Las obras de liberación abarcaron el desmontaje y retiro de equipos, ductos, instalaciones, impermeabilizante, los cuales impedían los trabajos de consolidación del inmueble. Asimismo, se refiere al retiro de elementos arquitectónicos y/o estructurales afectados por el sismo: aplanados, muros y vigas de madera, entre otros.

de elementos agregados, consolidación, restitución y reestructuración.

Los trabajos ejecutados como parte del proyecto de restauración del teatro con recursos fuera del Fonden, incluyeron una serie de acciones encaminadas a la revitalización del edificio, incluyendo su rescate, adecuación, readaptación, remodelación y refuncionalización, conforme al criterio de conservación y preservación del monumento histórico. Dichos trabajos consistieron en cambios espaciales para dar un mejor funcionamiento del edificio, respetando el patrón arquitectónico original y conservando los testigos de la intervención. Se iniciaron los trabajos de revitalización a la par del proceso de obra iniciado con recursos del Fonden, conforme a los procedimientos de restauración.

Lamentablemente no existen los planos originales del “Teatro Hidalgo” para saber, cuando menos, cómo era el proyecto de Uribe en su concepción inicial, pues a más de un siglo de su apertura difícilmente pudieron conservarse, además, sería muy tarde a estas alturas pretender concluir



Figura 6. Interior del "Teatro Hidalgo". Ficha 06 002 001 0184 del *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles en el Estado de Colima*, 1994.



Figura 7. Proceso de intervención en el edificio. Sección Monumentos Históricos, INAH Colima, 2005-2007.

un teatro inacabado. En lo relativo a sus fachadas, ahí es donde el teatro denota más su carácter de inconcluso. La fachada principal está medianamente acabada, sólo en el primer cuerpo; llama la atención el entablamento que pareciera estar diseñado para soportar un frontón, idea que se pudiera ajustar a la declaración de De la Madrid en el sentido de su intención fallida de construir el frontispicio. La portada está flanqueada por dos pares de ventanas en medio de los cuatro ejes que

forman tres pilastras y una columna esquinera; estas ventanas también se cubren con arcos de medio punto y rematados con claves, donde sobresalen tímidamente unas cornisas muy altas. El alzado lateral se compone de diez ejes, los cuales, como los de la fachada principal, no terminan con ninguna moldura que los remate, y todo el conjunto da la impresión de haber sido guillotinado en el arranque del segundo cuerpo. También en esta fachada se aprecia el ingreso secundario

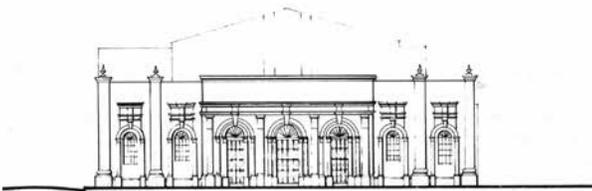


Figura 8. Fachada principal del "Teatro Hidalgo". Roberto Huerta Sanmiguel, Lucio Uribe. *El Alarife de Colima*, Colección Colima 2, Colima, Universidad de Colima/H. Ayuntamiento Constitucional de Colima, 1990, p. 27.

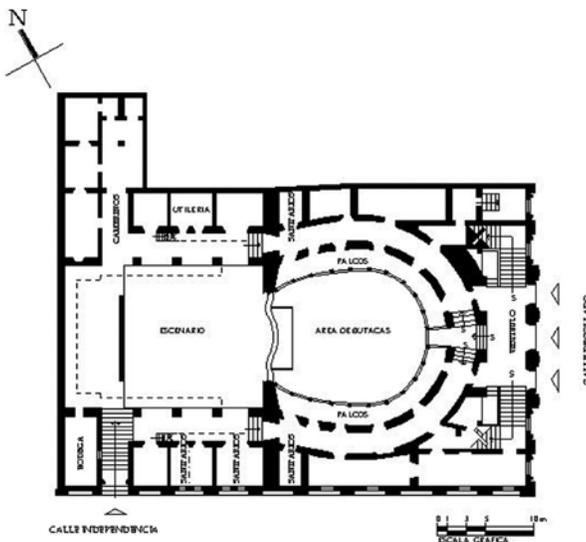


Figura 9. Planta arquitectónica baja del "Teatro Hidalgo". Ficha 06 002 001 0184 del *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles en el Estado de Colima*, 1994.

de actores, así como una ventana en un segundo nivel, que pudiera dar una clave acerca de la composición de la fachada original.

El edificio conserva su partido arquitectónico original. Los espacios del inmueble están distribuidos en cuatro niveles, siguiendo la disposición del lunetario en forma de herradura. La planta baja la constituyen el vestíbulo de ingreso que vincula al lunetario y a los palcos primeros, los cuales por medio de pasillos orientan hacia el escenario y a las áreas de servicios y camerinos. Por la escalera izquierda, anteriormente sólo se podía subir al segundo nivel, que contenía los palcos segundos, y por la escalinata derecha se ingresaba a los palcos terceros, vinculándose con otra escalera de menor amplitud hacia los palcos cuartos.



Figura 10. Proceso de intervención en escalera lateral derecha. Sección Monumentos Históricos, INAH Colima, 2006.

Gracias a la adecuación de los espacios se retiró la escalinata lateral norte, rediseñándose y forjándose una nueva escalera simétrica en material y forma, logrando con ello un mejor desarrollo de la misma al subir hacia el segundo nivel. Si recordamos lo desgastante que era subir por la misma debido al gran peralte que presentaban sus contrahuellas y la estrecha dimensión de las huellas, su recorrido se hacía muy complicado.

Por lo tanto, es seguro que la solución encontrada a la problemática de la escalera beneficiará a todos los usuarios. Aunado a lo anterior, se puede apreciar una armonía y simetría del conjunto vista desde el vestíbulo principal.

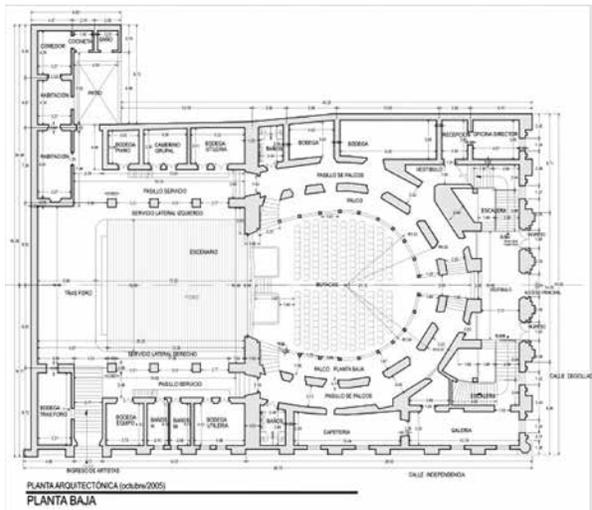


Figura 11. Planta arquitectónica baja del "Teatro Hidalgo". Propuesta de intervención. *Proyecto de Consolidación, Reestructuración y Reconstrucción del "Teatro Hidalgo" afectado por el sismo del 21 de enero de 2003*, Colima, Secretaría de Desarrollo Urbano del Gobierno del Estado de Colima, 2005.

El área de vestíbulo y de anexos laterales presentan cubierta plana con losa de concreto armado; se reutilizaron los anexos laterales sur para colocar los servicios de cafetería y galería respectivamente, de acuerdo con su factibilidad de uso; los anexos laterales norte se adaptan para la zona administrativa del edificio, abriendo un vano de acceso con características similares en material y forma que el existente en el acceso lateral sur, y así resaltar la simetría de los elementos, respetando en todo momento el patrón arquitectónico del edificio.

Los módulos de servicios sanitarios públicos se ubicaban en los extremos de los pasillos en cada nivel; debido a la necesidad de amplitud espacial y mejorar su funcionamiento, se planteó la propuesta de cambiar la ubicación de los mismos, por lo que se presentó el proyecto con la nueva ubicación, con la cual se aprovecharon al máximo los espacios. Por tanto, la nueva ubicación los colocó en dos módulos separados para mujeres y hombres, tanto en el nivel segundo como en el tercero, dando servicio a discapacitados y mejorando el



Figura 12. Proceso de intervención del edificio. Sección Monumentos, INAH Colima, 2006-2007.

confort de los mismos. Se dotaron con nuevos accesorios, muebles sanitarios, instalaciones y recubrimientos.

Los pasillos para palcos del primero al tercer nivel se encuentran cubiertos con viguería de madera y loseta de barro rojo recocida. El pasillo para el último nivel estaba cubierto con lámina estructural, la cual cubría toda el área del lunetario, escenario y trasforo. Con la adaptación del edificio, se colocó también cubierta de terrado con viguería de madera.

Al interior del edificio se tiene la repetición de columnillas de madera que separan los palcos y



Figura 13. Proceso de intervención en área de pasillos. Sección de Monumentos Históricos, INAH Colima, 2006-2007.

que sirven de soporte a los entrepisos superiores, las cuales fueron reparadas;<sup>93</sup> los entrepisos están separados por la interpretación de un friso de madera decorado con molduras, triglifos y metopas que se restituyeron.<sup>94</sup> El barandal de herrería con pasamanos de madera existente en cada palco de cada nivel también se intervino.<sup>95</sup> Se colocaron separadores en palcos por medio de elementos de madera, las cuales presentan un

<sup>93</sup> Se desmontaron las columnas dañadas estructuralmente y se colocaron nuevas columnas de madera de cedro de 15 cm de diámetro y 2.80 m de altura, con acabados iguales a las existentes en la zona de palcos con vista al escenario.

<sup>94</sup> Se llevó a cabo la restitución de motivos ornamentales apolillados parcialmente; las molduras, triglifos y metopas dañadas se sustituyeron por nuevas piezas de materiales, dimensiones y características iguales a las existentes, colocándolas en su sitio original.

<sup>95</sup> Se realizó la limpieza general de la herrería en barandales y pasamanos de madera en área de palcos, liberándolas del polvo y colocando una capa de pintura color negro en calidad mate en las piezas de herrería que lo requerían.

diseño con motivos geométricos similares al existente en el plafón.

El plafón remata la visual de la superposición de entrepisos, el cual está definido por módulos cuadrados que contienen dibujos basados en motivos geométricos elaborados por el artista Rangel Hidalgo. Las piezas dañadas fueron restauradas siguiendo un procedimiento detallado.<sup>96</sup>

El escenario se manifiesta por medio de un arco del proscenio que alcanza la altura de los cuatro niveles del edificio, teniendo en la parte central un medallón en relieve y motivos florales.

El inmueble contiene un amplio escenario y accesorias, así como camerinos y área de mante-

<sup>96</sup> El proceso consistió en revisar que las piezas no estuvieran quebradas o tuvieran objetos pegados para limpiarlas por ambas caras con aspiradora y cepillo, liberarlas del polvo y fondearlas con pintura vinílica con ayuda de compresor y pistola para pintar, y enseguida trazar las figuras originales y rellenar dichas figuras con el color correspondiente.



Figura 14. Proceso de intervención en área de balcones. Sección de Monumentos Históricos, INAH Colima, 2006.

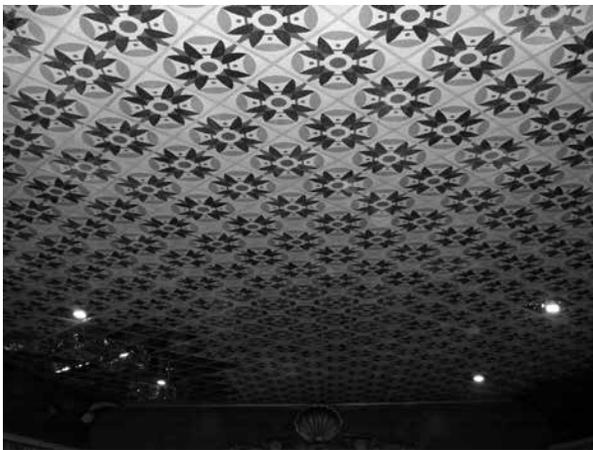


Figura 15. Plafón. Sección de Monumentos Históricos, INAH Colima, 2007.



Figura 16. Escenario. Archivo Sección Monumentos Históricos, INAH Colima, 2007.

nimiento. El área de camerinos para artistas, tanto en planta baja como en alta, también se adecuó. Cada uno de los camerinos se dotó de servicios de baños, clóset, vestidor e instalaciones.

Además, se propuso un replanteamiento general para el cuarto del piano, patio de maniobras,

de máquinas, el cuarto de vigilancia y el de la subestación eléctrica, pues era necesaria su intervención para generar una mejor redistribución espacial. Así, se planteó la propuesta de agrupar toda el área de mantenimiento y servicios colindante a la zona de trasforo y en patio interior.



Figura 17. Proceso de intervención en mecánica teatral y cubierta de escenario y trasforo. Sección Monumentos Históricos, INAH Colima, 2007.

La cubierta inclinada a dos aguas está estructurada con armaduras de acero y recibía láminas de asbesto cemento; estas últimas se sustituyeron por nuevas láminas estructurales que garantizaran mejor estabilidad.<sup>97</sup> Debido a la problemática de la máquina teatral en el sentido de que los telares de las escenografías tenían una medida estándar, se requirió modificar la cubierta elevando ésta lo suficiente para que dichos telares pudieran apreciarse en su totalidad; por lo tanto, fue necesario ganar altura en cubierta, para lo cual se elevó dicha cubierta metálica, previo estudio de impacto visual y análisis de tres propuestas de elevación, para un mejor funcionamiento del sistema de varas de la mecánica teatral.

Es importante señalar que se elaboró un proyecto donde se indicaron los criterios de análisis y diseño estructural<sup>98</sup> de todos los elementos que

forman la estructura de soporte para las vigas de caída en la caja escénica. Se recuperó y reestructuró la zona de foso de orquesta y caja escénica, rediseñándose su distribución arquitectónica y espacial: se retiró, para su posterior recolocación, la duela de madera para poder realizar las maniobras de refuerzo estructural necesarias dentro de la caja escénica; se hicieron las excavaciones correspondientes para colocar nuevo cimiento en muro perimetral de ladrillo, trabes, dalas y castillos de concreto para garantizar la estabilidad estructural y seguridad de la zona; asimismo, se rescató la totalidad del foso de orquesta (pues anteriormente estaba dividido en dos secciones), eliminándose el murete que separaba espacialmente el foso con la caja escénica para tener una vinculación directa entre las áreas donde los actores y músicos trabajarían.

El piso de todo el edificio se sustituyó por piezas de mármol europeo; en pasillos de palcos se colocó en color beige con cenefas en color rojo alicante; en módulos de escaleras, sanitarios públicos y área administrativa también se colocó piso de

ras principales hechas a base de perfiles IR, y sobre ésta se apoyan las vigas de caída y las vigas de la doble polea que son perfiles I.

<sup>97</sup> Se llevó a cabo el refuerzo estructural de la cubierta, ya que presentaba daños ocasionados por el sismo, debido a la pérdida y fractura de láminas de asbesto que por filtraciones de humedad afectaban al mecanismo teatral y a los elementos arquitectónicos de madera.

<sup>98</sup> Se contó con la asesoría de un perito especialista en la materia para llevar a cabo la intervención en la estructura de la cubierta para un mejor funcionamiento del sistema de varas de la mecánica teatral, garantizando la seguridad estructural de la zona. La cubierta estructural se conformó por tres armadu-

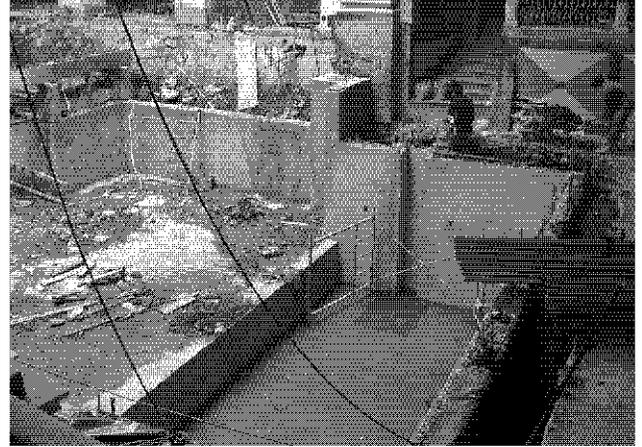
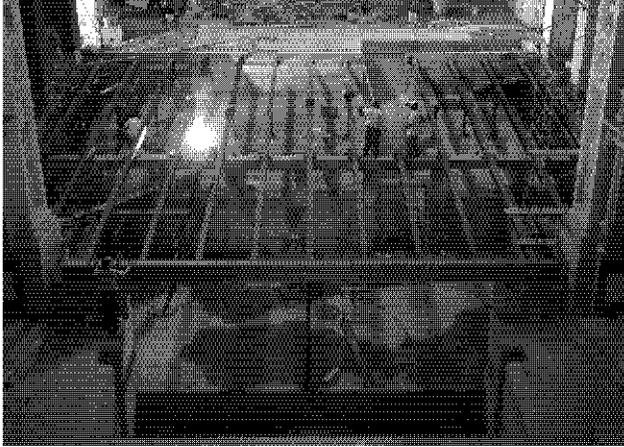


Figura 18. Proceso de intervención en foso de orquesta y caja escénica. Sección Monumentos Históricos, INAH Colima, 2007.



Figura 19. Proceso de intervención en fachada lateral. Sección Monumentos Históricos, INAH Colima, 2007.

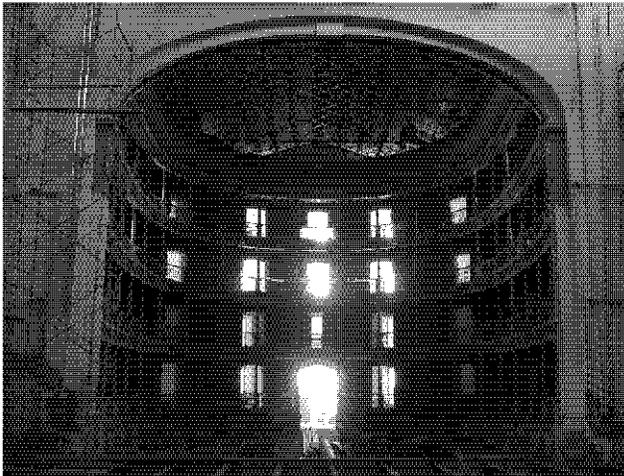


Figura 20. Proceso de intervención en palcos. Sección Monumentos Históricos, INAH Colima, 2007.

mármol en color beige; en área de cafetería y galería presenta piso de mármol en color beige con cenefa perimetral en color rojo alicante; el vestíbulo principal muestra piso de mármol en color beige con detalle de rosetón central en una gama de colores similares.

El edificio presenta una nueva carpintería empleada en puertas y ventanas a base de madera de cedro. También es posible apreciar en el área del vestíbulo tres candiles: una pieza principal de acceso y dos piezas laterales.

Se restauró la fachada lateral sur; en el volumen saliente del paramento del muro se forjaron nuevas molduras en los vanos y se colocó una cornisa sencilla como remate del primer cuerpo, así como la integración de acabados similares para unificar con el diseño en fachada principal y no alterar el esquema arquitectónico del inmueble.

Los sistemas generales del edificio se adecuaron, colocándose nuevas instalaciones eléctricas, hidráulicas, sanitarias, de aire acondicionado, de media tensión, de sistema contra incendio, de red de voz y datos, de mecánica teatral, de estructura de cubierta, de pararrayos y de iluminación exterior.

Después de dos arduos años de intenso trabajo, actualmente el “Teatro Hidalgo” presenta una imagen nueva, viva, luce espléndido, pues nos transporta a aquellos tiempos donde los colores y decoración empleados en su interior hablan de un teatro de época, a la altura del resto de los teatros porfirianos de la República Mexicana. El color rojo alicante utilizado en los muros de palcos y toda la decoración en color dorado mate transmiten una sensación de solemnidad y elegancia propias de un teatro de esta naturaleza. Aunado a la tecnología de primer nivel empleada para el desarrollo de la mecánica teatral, el edificio cuenta con los mejores y vanguardistas equipos, sistemas e instalaciones utilizados para brindar el máximo confort y funcionalidad a los usuarios.



Figura 21. Interior del “Teatro Hidalgo”. Foto: Cecilia Álvarez, 2009.

## Conclusión

Contemporáneo a los teatros que se construyeron en el país, la historia del “Teatro Hidalgo” se remonta a los tiempos en que pasaron por Colima las más importantes compañías que se dirigían a hacer temporada en la República Mexicana, si bien en un principio aquellas compañías se presentaron en escenarios más modestos —como fue el caso del “Pabellón Mexicano”, que era una estructura de postes y vigas de madera cruda—, resulta interesante que en una población como la colimense de mediados del siglo XIX, la afición



Figura 22. Exterior del "Teatro Hidalgo". Foto: Cecilia Álvarez, 2009.

por los espectáculos haya dado pie a la construcción de un teatro en forma, es decir, con los materiales, la tecnología, los espacios arquitectónicos y la fisonomía propia de los teatros decimonónicos. Cuando por fin el maestro Lucio Uribe inició la obra del teatro para Colima en 1871, la gente de la ciudad albergó la vieja ilusión de que se tendría un espacio digno para sus espectáculos artísticos.

El "Hidalgo" ha sido, desde el siglo XIX, el recinto cultural más importante en el estado de Colima, y resulta sorprendente la cantidad de compañías que se presentaron en ese escenario y cuyas obras eran las mismas que se presentaban en Europa y luego en giras por varios países de América Latina.

El siglo XX lo perfiló en un escenario multifacético, desde el naciente cine sonoro, funciones de

box y el teatro de comedia que se convirtió en el espectáculo favorito del público.

Pero los temblores —siempre esta catástrofe permanente— fueron golpeando tanto la estructura como el diseño original del maestro Uribe. El siglo XX fue especialmente siniestro con un teatro que recibió la primera zarandeada en 1900; luego una de muerte, la de 1932, y otra terrible en 1941; y cuando apenas se reponía después de años de abandono, en 1973 vuelve a quedar dañado. En 1985 ocurrió otro sismo, luego en 1995, y el del 2003 dejó fuera de servicio al "Hidalgo" durante cinco años.

Un edificio sujeto a innumerables intervenciones durante un siglo de leves, medianos y hasta severos sismos que fueron mermando y debilitando la estructura; reparaciones que se fueron

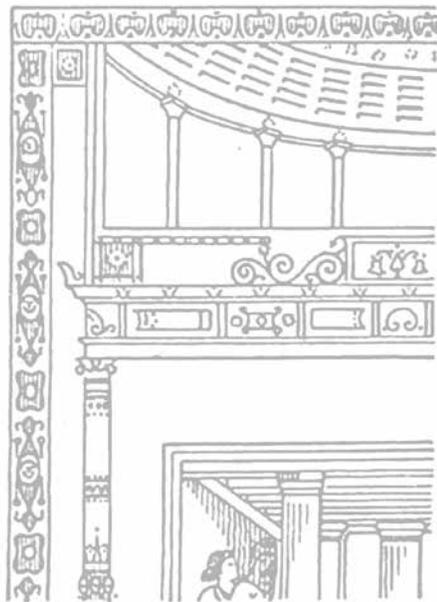
---

realizando de acuerdo con los presupuestos y con los criterios que cada constructor le fue agregando, lo que dio por resultado un edificio parchado y lleno de remiendos que poco a poco se fue alejando del concepto arquitectónico original; repleto de añadidos, con sobrepesos, huecos en los apoyos, humedades, elementos mal trazados y con defectos evidentes. Un edificio afectado en su estructura por la falta de un mantenimiento integral, y mal aprovechado, olvidado a su suerte, arrumbado.

A partir de los años sesenta el teatro volvió a ponerse en servicio luego de los trabajos que llevó a cabo el municipio de Colima y el gobierno del estado, y con esa fecha se continuaron las labores que sucesivos gobiernos invirtieron en diferentes rubros con el objetivo de darle mantenimiento y tratar de actualizarlo en tecnología. Pero eso no es suficiente; si bien al teatro se le busca dotar de

mejor equipo, el importante aspecto estructural, aunado a la falta de revisión de previas intervenciones, fueron debilitando al edificio al grado que el sismo de 2003 lo dañó severamente. Dos años después se empezó a intervenir el edificio con un criterio más amplio que incluyó no sólo aspectos estructurales en muros y cubiertas; se buscó restaurarlo, corregirlo en cuanto a las intervenciones fallidas y revitalizarlo en su conjunto.

Con su revitalización se recupera el antiguo decoro que alguna vez tuvo este teatro centenario. Ojalá quede bien custodiado, que se aproveche integralmente y que vuelva a ser como antaño: el escenario de importantes compañías de teatro, de ópera, de danza. Que se cuiden y seleccionen con sabiduría y buen gusto las funciones que ahí se vayan a presentar, para que sea un orgullo pisar su escenario, y vuelva a ser el más importante recinto cultural del estado.



# Visiones del neogótico mexicano: el templo del Sagrado Corazón de Jesús en León (1921-2009)

En algunas ciudades de los estados de Jalisco, Colima, Michoacán, Guanajuato y Nayarit existen iglesias de grandes dimensiones pensadas como catedrales y concebidas en estilos eclécticos, especialmente el neogótico, propios de finales del siglo XIX. Su monumentalidad hizo que su construcción se dilatara a lo largo del siglo XX e incluso, en unos pocos casos, que se hayan concluido en los inicios de la presente centuria. El trabajo, eminentemente descriptivo, que presentamos, analiza la evolución constructiva de una de estas iglesias: el templo Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús en León, Guanajuato, culminado en 2009 tras haber iniciado obras en 1921. Hoy convertido en uno de los emblemas de dicha ciudad, deviene un extraordinario exponente del neogótico en México.

*Palabras clave:* León, neogótico, arquitectura religiosa, historicismos, Iglesia.

90 |

La arquitectura neogótica en México tuvo cierta relevancia a partir del tercer cuarto del siglo XIX. Será uno de los tantos historicismos que surgen en esos momentos y que son usados por los arquitectos del país, tanto por gusto personal como por los deseos de sus clientes.

En relación al neogótico conviene decir que éste surge enraizado con los ambientes románticos de exaltación del mundo medieval y de sus formas místicas que se desarrollan desde la segunda mitad del siglo XVIII en Gran Bretaña, para pasar después al continente europeo, a Estados Unidos y de allí a Latinoamérica.

La llegada de este estilo neogótico a México viene marcada por varias influencias. Se trata del modelo arquitectónico de uso en la potencia dominante del momento, Inglaterra, y en la emergente, Estados Unidos. Dicho estilo se mostrará en edificios de ambos países vinculados a la Iglesia y, en menor medida, a la política y la educación, dotando a esos ejemplos de carga monumental con trascendencia simbólica. En México y en Latinoamérica, el sentido de hito urbano de muchas de las construcciones religiosas neogóticas que se realizaran se va a vincular al papel de la Iglesia católica como legitima-

\* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

---

dora de la reciente construcción nacional, por medio de la consagración del país a advocaciones como el Sagrado Corazón o el Cristo Rey.<sup>1</sup>

A su vez, el concepto de hito urbano deviene ideal para la propia Iglesia, que requerirá de una visibilidad excepcional para refrendar que sigue manteniendo su papel de protector moral y de baluarte de la fe en la sociedad, aun cuando ha sido fustigada por los gobiernos liberales y afectada por el embargo de sus bienes, como el decreto del 26 de febrero de 1865, que legitima la expropiación de los bienes eclesiásticos en México.<sup>2</sup> De igual forma, en México, el neogótico es un estilo que tratará de responder a la conflictiva restauración contemporánea del papel de la Iglesia en México, fenómeno político y social que no estuvo exento de luchas y conflictos entre el poder político y la Iglesia. Éste tuvo dos momentos, el primero durante el Porfiriato y el segundo tras la Revolución.<sup>3</sup> De ello resulta que estos templos sean, aparte de muestra de una restauración nunca culminada, una arquitectura que expresa su continuidad impresa en el territorio, tal como la hacen las catedrales góticas europeas o los monasterios medievales.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> El caso más emblemático de esta relación del neogótico entre Iglesia y Estado es el de la Basílica del Voto Nacional en Quito, Ecuador, resultado de la consagración de Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús. Eduardo Kingman Garcés, "Discurso y relaciones de poder en el Quito de la primera mitad del siglo xx", tesis doctoral en Antropología Social y Cultural, director, doctor Joan Josep Pujadas, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili (Programa de Doctorado en Antropología Urbana del Departamento de Antropología, Filosofía y Trabajo Social), 2003, pp. 101-105.

<sup>2</sup> Ramón Gutiérrez, "Análisis de tipologías: la arquitectura religiosa, asistencial y educativa", en *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 247-274.

<sup>3</sup> José Miguel Romero de Solís, *El agujón del espíritu. Historia contemporánea en México (1892-1992)*, México, Instituto Mexicano de la Doctrina Social Cristiana/El Colegio de Michoacán/Universidad de Colima/Archivo Histórico del Municipio de Colima, 2006, pp. 60 y 295.

<sup>4</sup> Leonardo Benevolo, *Histoire de la ville*, Paris, Editions Parenthèses, 1995, p. 151.

La voluntad de dejar presencia como símbolo explicará la construcción monumental que tan evidente se hará en las poblaciones capitales de diócesis, monumentalidad derivada de sus dimensiones y que explica la edificación inconclusa de algunos templos que han llegado hasta nuestros días.

De igual forma, en México el uso del neogótico va a coincidir con un momento inicial de búsqueda de una identidad arquitectónica nacional capaz de incorporar referentes propios de su pasado colonial, aspectos autóctonos o indigenistas, e incluso influjos internacionales varios. Esa búsqueda que todavía ha de madurar y que tiene que ver con una relectura concreta del romanticismo, permitirá que el neogótico perviva en los años finales del siglo XIX y los primeros del XX. Con todo y eso, no se debe perder de vista que el neogótico aparece junto con una serie de historicismos arquitectónicos y otras influencias de un marcado eclecticismo estilístico y que surgen como respuesta frente al clasicismo existente.

### **La construcción de templos y el neogótico durante el Porfiriato**

El papel de la Iglesia en los años del Porfiriato fue un factor clave que explica la construcción de nuevos templos y las refacciones y mejoras que se realizaban en los existentes. De un recelo inicial se transita a una acomodación y convivencia con los postulados porfiristas.<sup>5</sup> Esto conllevará una cierta relajación en las posiciones antiliberales de años anteriores y a una recuperación del protagonismo social de la Iglesia. De igual forma, la Iglesia católica mexicana realiza una nueva organización territorial; aparecerán nuevas diócesis y, por tanto, una necesidad de nuevos templos. Ello va a

<sup>5</sup> José C. Valadés, *El Porfirismo. Historia de un régimen*, *El crecimiento*, México, UNAM, 1987, t. II, pp. 147-166.



Figura 1. Vista exterior del templo del Sagrado Corazón de Jesús, en León. 2010.

coincidir con la expansión de no pocas ciudades y con los procesos de embellecimiento de éstas.<sup>6</sup> Los templos religiosos aprovecharán esa circunstancia para dotarse de plazas en sus frentes redefiniendo la idea del atrio y abriendo el templo a la mirada de los ciudadanos, que también son feligreses. Una apertura que recalca el carácter protagónico como *factotum* social de la Iglesia.

Además, en esos años la Iglesia va definir algunos elementos de acción social con el dictado de la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII en 1891 y que van a incidir en la manera de relacionarse con la sociedad y sus problemas.<sup>7</sup> También se dará una redefinición de algunos conceptos teológicos que conllevará la aparición de nuevas advo-

caciones muy ligadas a la Iglesia como organismo santificado o a aspectos trascendentes de la figura de Jesucristo. Así, se refuerza el culto al Sagrado Corazón de Jesús, ligado a la conceptualización teológica de éste. Se planteará el concepto de la expiación como necesidad frente a los males del mundo, apareciendo nuevos templos que tendrán ese cometido expiatorio. Otros templos surgen ligados a estas redefiniciones, como serán los del Cristo Redentor y los vinculados a la advocación de San José, este último patrono universal de la Iglesia desde 1870. De igual forma, enclave mexicana, la coronación pontificia de la Virgen de Guadalupe, el 12 de octubre de 1895, vendrá a refrendar la construcción de algunos templos con esa advocación y consolidará un culto capital en la sociedad mexicana.

Los arquitectos, considerando todos estos elementos, indagarán en la búsqueda de un estilo y una estructura edilicia que cumplimente todas esas características. Éste será el gótico adaptado a esas nuevas circunstancias, dada su lectura espiritual, su magnificencia y espectacularidad, sus

<sup>6</sup> Carlos Aguirre Anaya y Marcela Dávalos (eds.), *Los espacios públicos de la ciudad: siglos XVIII y XIX*, México, Casa Juan Pablos, 2002; Federico Fernández Christlieb, *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México: antecedentes y esplendores*, México, Instituto de Geografía, UNAM/Plaza y Valdés, 2000.

<sup>7</sup> Manuel Ceballos Ramírez, "Rerum Novarum en México: cuarenta años entre la conciliación y la intransigencia (1891-1931)", en *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 3, vol. 49, julio-septiembre de 1987, pp. 151-170.

posibilidades técnicas y su sentido icónico en un contexto urbano. Así, se puede inferir que tanto en México como en otros países latinoamericanos la aplicación del neogótico deriva tanto de aspectos propios de la dinámica de la Iglesia como aquellos que son propios de la evolución de la arquitectura. Desde una perspectiva arquitectónica, y por lo que respecta a los templos y catedrales, la aparición de los historicismos —e incluso el neoclásico— vino a romper la hegemonía que las formas del barroco habían tenido desde época virreinal. Esos edificios se concluyeron, ya sea a través de una edificación que readaptó ese barroco, ya sea hacia una fábrica que utilizó las formas del neoclásico e historicismos cercanos al románico y al gótico. En este segundo rubro hay numerosos ejemplos en todo el país.

Los arquitectos parecen ser los que lideran la implantación del neogótico en la forma arquitectónica, viéndose secundados por prelados, algunos también formados en el extranjero, en el Colegio Pio Latinoamericano de Roma, por ejemplo. La aceptación de estos últimos pasará por premisas de otra índole, cómo será la redefinición de ciertos componentes teológicos surgidos del Concilio Vaticano I, un cierto mimetismo con las edificaciones religiosas que se hacen en otros lugares, la recuperación como referente de fe y valores de la Iglesia, y la necesidad de apariencia y grandilocuencia que requieren algunas nuevas advocaciones surgidas en ese momento.

### **Cuantificación y distribución geográfica del neogótico en México**

En primer lugar, baste decir que la presencia del neogótico en la factura de iglesias coincide con un aumento significativo de la actividad constructiva de templos en el país. Por ejemplo, según apunta Vargas, entre 1895 y 1910 se construyeron 1708

templos religiosos en México.<sup>8</sup> Ese dato, puesto en relación con la serie de planos de templos conservados en la Academia de San Carlos relativos al siglo XIX, 96 de ellos, nos pueden aproximar, con todo y las reservas que podamos tener, a la extensión de los historicismos y entre ellos al neogótico. Los planos conservados son en un alto porcentaje de estilo neoclásico: 73%; los menos fueron realizados en estilos historicistas como el neorrománico, que alcanzan 12.5%, y el neogótico, con 5.2%.<sup>9</sup> Respecto a la datación de los mismos, es a partir de la década de 1880 cuando surgen estos últimos. Coincide todo ello con la opinión de Katzman, quien considera que la arquitectura neogótica se desarrolló en México a partir de la segunda mitad del siglo XIX; no obstante, tuvo mayor impulso entre 1875 y 1890, y sus últimos ejemplos se sitúan en la década de los veinte del siglo XX.<sup>10</sup> Respecto a la distribución geográfica, los ejemplos de neogótico religioso en México se dan principalmente en dos áreas: en la ciudad de México y en el occidente de México, en los estados de Guanajuato y Jalisco, con ejemplos mucho más puntuales en Michoacán, San Luis Potosí, Colima, Nayarit, Durango e incluso Aguascalientes. Junto con esas dos concentraciones se debe atender a toda una serie de ejemplos dispersos por el resto del país.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Ramón Vargas Salguero (coord.), "Capítulo IV, Segundo momento. La expansión de la habitabilidad", en Carlos Chanfón Olmos (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, vol. III, *El México Independiente*, t. II, *Afirmación del nacionalismo y la modernidad*, México, FCE/Facultad de Arquitectura-UNAM, 1998, p. 459

<sup>9</sup> Alejandra Utrilla Hernández, *La arquitectura religiosa en el siglo XIX. Catálogo de planos del acervo de la Academia de San Carlos*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, 2004.

<sup>10</sup> Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Trillas, 1973, pp. 217 y s.

<sup>11</sup> Martín Checa-Artasu, "Construyendo una geografía del Neogótico en México", en *Revista Esencia y Espacio*, núm. 29, México, Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura-IPN, junio-diciembre de 2009.

Como mencionábamos, en el occidente mexicano el neogótico tuvo una significativa presencia en algunas poblaciones, fruto de la actividad de algunos alarifes y maestros de obras. Destacan los ejemplos localizados en Dolores Hidalgo y San Miguel Allende, en Guanajuato, como la fachada y torre gótica del templo de San Miguel Arcángel en San Miguel de Allende (1880) o el de Nuestra Señora de la Saleta en Dolores Hidalgo (1875-1896), ambos realizados por el maestro de obras autodidacta Ceferino Gutiérrez Muñoz.<sup>12</sup> En la ciudad de Zamora el neogótico tuvo presencia gracias a la actividad del maestro de obras José Hernández Segura;<sup>13</sup> en Colima en lo que se vino en llamar “neogótico tropical” desarrollado por la figura de Lucio Uribe,<sup>14</sup> y la actividad en Durango, relativa a la construcción de altares y capillas funerarias del maestro cantero y escultor Benigno Montoya.<sup>15</sup>

Más allá de esta relación obra-autor, que esconde la extensión del estilo y otros motivos para su implantación, dentro del occidente mexicano se pueden distinguir tres grandes grupos edilicios donde se observa el estilo neogótico: parroquias, grandes templos o catedrales y elementos puntuales tanto externos como internos, agregados en edificios religiosos ya construidos.

En el grupo correspondiente a las iglesias parroquiales construidas en estilo neogótico, y con-

cluidas tras pocos años de su inicio, podemos citar como ejemplos en Jalisco: la iglesia de Santa María de Guadalupe en Degollado, iniciada en 1864, siguiendo el proyecto del ingeniero Jesús Navarro;<sup>16</sup> el de San Antonio de Padua en Zapotlán el Grande, hoy Ciudad Guzmán, y el templo de Nuestra Señora del Rosario en Guadalajara, atribuido al arquitecto Pedro Castellanos Lambley, iniciado en 1924.<sup>17</sup> En la ciudad de Colima cabría destacar los ejemplos de la iglesia de la Virgen de la Salud, en la ciudad capital, construida en 1870 por el alarife Lucio Uribe, pero destruida por un terremoto en 1941 y reconstruida a posterioridad sin preservar el estilo,<sup>18</sup> y el templo del Señor San José, construido en 1904 por el arquitecto Hermenegildo Lepe, y destruido también por los sismos de 1932 y 1941.<sup>19</sup> En Guanajuato tenemos la parroquia del Señor de la Misericordia en Jalpa de Cánovas, proyecto del arquitecto inglés Cecilio Luis Long,<sup>20</sup> la iglesia del Sagrado Corazón en Dolores Hidalgo, la parroquia del Señor de Esquipulitas en

<sup>12</sup> Israel Katzman, *Arquitectura religiosa en México (1780-1830)*, México, FCE, 2002, p. 368.

<sup>13</sup> Martín Checa-Artasu, “Iglesias inconclusas, nodos urbanos y patrimonio. Ejemplos en ciudades del occidente mexicana”, en Alfonso Iracheta (coord.), *La dimensión humana en la ciudad y metrópolis. Actas del XI Seminario taller de la red mexicana de ciudades hacia la sustentabilidad*, Zinacantepec, El Colegio Mexiquense, 2010, pp. 475-492.

<sup>14</sup> Roberto Huerta Sanmiguel, *Lucio Uribe: el alarife de Colima*, Colima, Universidad de Colima, vol. 2, 1990.

<sup>15</sup> Heriberto García Rivas, *Pintores mexicanos: 150 biografías, incluyendo a escultores, arquitectos, grabadores y otros artistas plásticos, tanto nacionales como extranjeros, que con su obra han contribuido a engrandecer y difundir las artes de México*, México, Diana (Moderna, 17), 1965, pp. 96-98.

<sup>16</sup> Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (AHAG), Sección Gobierno/Serie parroquias, Degollado, 1956-1966, caja núm. 2, Informe solicitado por el obispado (1966); Margarito Quezada, *Breve historia del pueblo de Degollado, Jalisco*, Guadalajara, Talleres Gráficos Rautej, 1955, p. 7.

<sup>17</sup> María Emilia Orendáin y Enrique Toussaint, *Pedro Castellanos*, vol. 11 de Monografías de arquitectos del siglo XX, Guadalajara, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 2006, pp. 177-178; María Arabella González Huevo (ed.), *Guía arquitectónica. Zona Metropolitana*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, 2005, p. 150; R. Haro Llamas, “La Iglesia del Rosario”, en R. Mata Torres, G. de la Torre y C. Sandoval Linares (eds.), *Iglesias y edificios antiguos de Guadalajara*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara/Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1979, pp. 329-334.

<sup>18</sup> Roberto Huerta Sanmiguel, *op. cit.*, p. 103.

<sup>19</sup> Francisco Javier Cárdenas Murguía, Martha Eugenia Chávez González y Reyna Valladares Anguiano, *Barrio de San José: paisaje urbano y vida comunitaria*, Colima, Universidad de Colima, 2007, p. 38; Estrellita García, *Colima, el fruto de sus fieles patrimonio y devoción en el occidente de México*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2007, pp. 122-124.

<sup>20</sup> Luis Cabrera Torres y Óscar Maldonado Villalpando, *La princesa de dos reinos: Jalpa de Cánovas, Gto. De la hacienda a una comunidad nueva*, Guanajuato, O. Maldonado, 2008.

Moroleón, el santuario de la Virgen de Guadalupe en San Luis de la Paz, la iglesia de Santa María de la Asunción en Guanajuato, proyectada por el arquitecto José Noriega y construida entre 1873 y 1881,<sup>21</sup> el templo del Inmaculado Corazón de María —también llamado de la Santa Escuela—, en León, iniciado en 1890 y concluido en 1906, la parroquia de Nuestra Señora del Carmen y la de Cruz de Cantera, ambas en León y todavía por concluir. En Michoacán, la iglesia de Santa Inés en el municipio de Tocumbo, la de la Inmaculada Concepción de Angangueo, obra de José Heras Rivero, iniciada en 1882, y el templo de San Pedro Apóstol en Senguio.<sup>22</sup> En Morelia destaca el *revival* del gótico italiano del templo de María Auxiliadora y del Colegio Salesiano, ambos proyectados por el ingeniero Adrián Giombini Montanari, entre septiembre de 1905 y diciembre de 1907.<sup>23</sup> También en esta ciudad, al igual que en muchas otras, la comunidad protestante construyó iglesias de *facies* gótica. En Morelia se localiza un templo en la Avenida Madero que data de 1893.<sup>24</sup>

Un segundo grupo es el relativo a los grandes templos inconclusos a causa del monumentalismo de su fábrica, la falta de recursos económicos, los conflictos de orden político de las primeras décadas del siglo xx y cuya construcción ha llegado hasta nuestros días. En Guanajuato es destacadísimo el caso del templo del Sagrado Corazón de Jesús en León, tratado en este trabajo. En Jalisco sobresale el aún inconcluso templo de San José

Obrero en Arandas, fechado en 1902 y reiniciado en 1938 siguiendo el proyecto del arquitecto Ignacio Díaz Morales y proseguido —desde 1955— por el ingeniero José Luis Amezcua.<sup>25</sup> También cabe mencionar el templo expiatorio de Guadalajara, proyecto de Adamo Boari de 1898, detenido entre 1912 y 1919 y retomado en 1924 por el ingeniero Luis Ugarte, y proseguido en 1927 por Díaz Morales, quien lo concluyó en 1972.<sup>26</sup> En Michoacán destaca la producción concentrada en el área de Zamora con el Santuario Guadalupano,<sup>27</sup> obra del maestro de obras Jesús Hernández Segura, erigido inicialmente como catedral, como máximo exponente; entre otros ejemplos está el templo expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús, iniciado en 1892;<sup>28</sup> el Santuario de Guadalupe, ubicado en el antiguo convento de San Francisco construido entre 1894 y 1896.<sup>29</sup> Como rareza, cabe reseñar la estructura inconclusa del templo de San Francisco en Ixtlán de los Hervores, fechada entre 1894 y 1896.

El tercer grupo a considerar sería el de los templos a los que se les agregaron elementos neogóticos, edificaciones que si bien ya estaban concluidas se refaccionaron y se les aplicaron elementos gotizantes. Dentro de este rubro debemos citar, en

<sup>21</sup> Lucio Marmolejo, *Efemérides guanajuatenses*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1973, t. IV, pp. 238, 248 y 260-261.

<sup>22</sup> Juan Carlos Guzmán Barriga (coord.), *Michoacán. Guía de arquitectura y paisaje*, Sevilla-Morelia, Junta de Andalucía/Gobierno del Estado de Michoacán, 2007, pp. 371-372.

<sup>23</sup> R. Sánchez Reyna, "Adrián Giombini. Su paso por Morelia", en *Voces del Bicentenario*, núm. 6, 19 de octubre de 2010, Morelia, *La Voz de Michoacán*, pp. 4-5.

<sup>24</sup> Claudia Serna, "Una iglesia con toque gótico", en *La Voz de Michoacán*, 20 de febrero de 2011.

<sup>25</sup> Pablo Muñoz Rodríguez, *Piedra a piedra. Templo de San José Obrero, Arandas, Jalisco*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1983; Carmen Pedraza Rodríguez, *Catálogo Fondo José Luis Amezcua*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, 2007.

<sup>26</sup> María Arabella González Huevo, *op. cit.*, p. 137; Armando González Escoto, *El templo Expiatorio de Guadalajara*, Zapopan, Amate Editorial/Universidad del Valle de Atemajac, 2006; Anuar Kasis Ariceaga, *Ignacio Díaz Morales*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco/ITESO/CUAAD, 2004; Ignacio Díaz Reyes, "Breve Relación sobre el templo Expiatorio", en R. Mata Torres, G. de la Torre; C. Sandoval Linares, *op. cit.*, pp. 311-317.

<sup>27</sup> Martín Checa Artasu, "Iglesias inconclusas...", *op. cit.*, pp. 489-492.

<sup>28</sup> Nelly Sigaut, *Catálogo del patrimonio arquitectónico del bajo zamorano*, 1a. parte, *La ciudad de Zamora*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1991, pp. 99-104.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 105-110.



Figura 2. Imagen de la nave central del templo del Sagrado Corazón de Jesús, en León. 2010.

Jalisco, las torres góticas de la catedral de Guadalajara, proyecto del arquitecto Manuel Gómez Ibarra y realizadas entre 1849 y 1854; la imitación de una de esas torres, construida en 1872 en la parroquia de Santa María de la Purificación en el Real de Minas de Guachinango;<sup>30</sup> la torre campanario construida en 1875 en la parroquia de San Francisco de Asís de Ahualulco de Mercado;<sup>31</sup> la especie de torre nártex de la iglesia parroquial de San Luis, Obispo de Toluca, en San Luis de Sayotlán en el municipio de Tuxcueca, terminada en 1885;<sup>32</sup> la portalada de la fachada del templo del Sagrado Corazón de Tecolotlán, datada entre 1868 y 1894,<sup>33</sup> y la fachada

<sup>30</sup> Modesto Alejandro Aceves Ascensio, *Perspectiva de templos de Jalisco*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, 2004, pp. 278-279.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 214-215.

gotizante del santuario del Sagrado Corazón en Zapotiltic.<sup>34</sup> De igual forma, se documentan numerosos altares neogóticos en Jalisco: el de San Juan Bautista en Mezquitic, el de la parroquia de Santa María de Guadalupe en El Grullo,<sup>35</sup> fechado entre 1876 y 1893, años de construcción de esta iglesia; el altar mayor del templo de Nuestra Señora de la Soledad en San Pedro de Tlaquepaque<sup>36</sup> y el de la parroquia de la Asunción en Tolimán, colocado en 1896, sustituyendo a uno anterior.<sup>37</sup> En Nayarit, las torres construidas en 1885, en la catedral de la Purísima Concepción de Tepic. En Guanajuato hay que anotar la ya mencionada fachada y torre del templo de San Miguel Arcángel en San Miguel de Allende, una capilla anexa a la iglesia parroquial de Salvatierra en Guanajuato, el altar mayor y la decoración interior del templo de Belén de Guanajuato, y la torre del Santuario Guadalupano “de puente” en Irapuato. En Michoacán, hay que reseñar la torre construida a finales del siglo XIX para la parroquia de Nuestra Señora del Rosario en Coeneo de la Libertad<sup>38</sup> y el altar principal y el baldaquino de *facies* neogótica de la iglesia de Santa María de Guadalupe en Chavinda, recientemente demolido.<sup>39</sup>

### El templo expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús: apuntes sobre su origen

La primera piedra del templo expiatorio se colocó el 8 de julio de 1921 en un acto presidido por el prelado de la diócesis de León, Emeterio Valverde Téllez. Se refrendaba así una iniciativa largamente perse-

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 232-233.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 354-355.

<sup>37</sup> Crescenciano Brambila, *El obispado de Colima. Apuntes históricos, geográficos y estadísticos*, Colima, ed. del autor, 1964, p. 212.

<sup>38</sup> Juan Carlos Guzmán Barriga, *op. cit.*, p. 321.

<sup>39</sup> Benjamín González Oregel, “Chavinda: Hay que seguir el consejo de los viejos...”, en *Seminario Guía*, Zamora, 28 de julio de 2009.

guida por el padre Bernardo Chávez Palacios, nacido en La Fragua, Guanajuato, en 1868, y ordenado sacerdote en diciembre de 1894, quien en aquel momento oficiaba en el templo de Nuestra Señora de Los Ángeles y anteriormente, entre 1904 y 1916, había sido rector de la parroquia de San Francisco de Sales y director del colegio del Sagrado Corazón de Jesús, todos ellos en la ciudad de León.<sup>40</sup>

Al parecer la mencionada iniciativa tiene mucho que ver con la viva creencia del párroco en el Sagrado Corazón, en aquellos años firmemente extendida en el occidente mexicano. Cabe señalar que México —desde el 6 de enero de 1914— había sido consagrado a esta devoción.<sup>41</sup>

A esa iniciativa personal del sacerdote mistificada por el fervor al Sagrado Corazón de Jesús, se debe añadir la forma en que se obtuvo el predio original donde se construiría el templo. Se trató de una cesión por parte de una creyente devota del Sagrado Corazón —Martha Araujo— a la que, según la tradición, el párroco convenció por haber tenido éste una visión mediada por la imagen del Sagrado Corazón de Jesús de dónde debía ubicarse el templo.<sup>42</sup> Lo cierto es que la iniciativa de construir un templo también respondía a una cuestión más mundana, la carencia de un templo católico en esa zona de la ciudad, a las afueras de la misma, donde se había iniciado un progresivo poblamiento.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> José Ruiz Miranda, *El padre Bernardo Chávez, algo sobre su vida y su obra*, León, s. p. i., 1957.

<sup>41</sup> En buena medida, la expansión del culto del Sagrado Corazón de Jesús se materializa tras la publicación de la encíclica *Annum Sacrum* (25 de mayo de 1899) por parte de León XIII. En ésta se menciona que la humanidad entera debe ser consagrada al Sagrado Corazón de Jesús. La misma se efectuó el 11 de junio de 1899.

<sup>42</sup> José de Jesús Ojeda Sánchez, "Santuario expiatorio de León", en *Expiación. Órgano de propaganda del Santuario Expiatorio diocesano del Sacratísimo Corazón de Jesús*, núm. 2, octubre de 1971, pp. 4-5.

<sup>43</sup> María de la Cruz Labarthe Ríos, *León entre dos inundaciones*, León, Ediciones La Rana, 1997, p. 163.

A la primera piedra situada en el predio cedido siguió la compra de un solar más amplio donde ubicar y desplantar un templo con un tamaño muy por encima de lo que podía considerarse habitual en una parroquia de una colonia en crecimiento. Eso concitó que sus agentes promotores, el padre Chávez y el obispo de León, mediaran para asociar a diferentes personas de la muy católica sociedad leonesa. Éstas realizaron aportaciones y donaciones diversas para el inicio del templo. Primero fueron adquiridos los predios donde se construiría, y luego, para el pago de las primeras obras. También se dieron iniciativas puntuales de trabajos colectivos para la obra por parte de los feligreses más afectos al significado de ésta y al padre Chávez. Esa vinculación entre la feligresía y la obra siguió a lo largo de las décadas siguientes, a través de grupos y asociaciones católicas, especialmente de mujeres, quienes recababan limosnas a la puerta de cines y teatros.

### **Las criptas funerarias: resolución constructiva y provisión de recursos económicos**

Fue precisamente en esa fase inicial que se diseñó uno de los sistemas de captación de recursos para la continuidad y conclusión de la obra: la construcción de criptas en el subsuelo del templo, aprovechando los intersticios y la profundidad de la cimentación, 12 m, necesaria para sostener el peso del edificio. Cabe decir que en el proyecto inicial del arquitecto Luis G. Olvera, autor del templo, no estaba considerada esta función, sino que surgió como resultado de una problemática constructiva: en una reunión de la junta de obras del templo celebrada el 10 de julio de 1923, dos años después de colocada la primera piedra, se propuso la construcción de tumbas para aprovechar la desmesurada altura del cajón de cimen-

tación.<sup>44</sup> Efectivamente, esa profundidad respondía al hecho de que el solar donde se construía tenía un suelo excesivamente arenoso, resultado del paso del lecho de un arroyo por las inmediaciones, lo que obligó a excavar los cimientos hasta encontrar un manto rocoso donde asentarlos.<sup>45</sup> La altura entre la plancha de cimentación y el nivel a pie de calle del templo propició el desarrollo de una solución práctica para dar uso a la volumetría que allí se había creado. El resultado fue la construcción de hasta siete criptas asentadas bajo la planta del templo donde se ubican 1919 nichos.<sup>46</sup> A pesar de esa solución técnico-constructiva, las criptas y tumbas no eran un recurso ajeno a otras construcciones religiosas de la época, sino todo lo contrario; se trataba de una estrategia recurrente usada en no pocos templos de similares características como el Expiatorio de Guadalajara o el Santuario Guadalupano de Zamora, en Michoacán, por citar sólo dos ejemplos próximos y de factura neogótica como el de León. Quizá la única diferencia con los anteriores fue el momento de la construcción de la cripta funeraria al inicio de la obra del templo y ser un aprovechamiento de un espacio destacado dado por una necesidad inevitable en un edificio de estas características, es decir su cimentación.

Las 1919 gavetas o nichos fueron construidas entre marzo de 1924 y septiembre de 1931, con un paro en las obras, consecuencia de las inundaciones del 23 de julio de 1926, en la que se sigue el diseño del arquitecto Luis García Olvera y del ingeniero Francisco Zamora, primer responsable de las obras del Expiatorio.

<sup>44</sup> Archivo del Templo del Sagrado Corazón de Jesús de León (ATSCJ), *Libro de obras (1921-2010)*.

<sup>45</sup> La información sobre las fases y la construcción misma ha sido complementada gracias a la entrevista mantenida con el arquitecto José María Méndez Córdova, director de obras del templo desde 1987 hasta la actualidad, el 8 de junio de 2010.

<sup>46</sup> Margarita Alcaraz Olvera, "Descansan 1919 en las criptas del Expiatorio", en *Periódico AM*, 17 de agosto de 2009.

La serie de nichos se reparten en ocho catacumbas colocadas en dos niveles, creando una serie de espacios intermedios donde se ubican 11 capillas con distintas advocaciones: San Francisco, San Ignacio, San Antonio, San Miguel Arcángel, Del Éxodo, De los apóstoles, de San José, del Santo Entierro, Santo *Ecce Homo*, Virgen de los Dolores y Virgen de la Soledad, que de alguna forma recuerdan la vida de Jesucristo. Algunas de estas capillas tienen las paredes festoneadas con los nichos, otras apenas presentan la imagen de la advocación.

De entre todas destaca la capilla del *Ecce Homo*, separada del pasillo de circulación por una baranda hecha de mármol y compuesta de arcos ojivales. La misma está presidida por una imagen del Sagrado Corazón de Jesús rodeada de las estatuas de nueve santos, los evangelistas san Mateo, san Lucas, san Marcos y san Juan; san Agustín, santo Tomás de Aquino y san Ignacio de Loyola, todas situadas encima de peanas de mármol con elementos de tracería gótica en los capitales.

Tras la imagen del Sagrado Corazón de Jesús se ubica un altar con un ciprés de corte gótico para oficiar misas y responsos. En dos de las esquinas de la capilla se ubican dos lienzos de destacado tamaño hechos en 1933 y 1934; uno representa la resurrección de Lázaro y otro la curación de la suegra de Pedro, firmados por el pintor José Villanueva, originario de Manuel Doblado, Guanajuato.

Los nichos o gavetas funerarias se disponen en líneas paralelas a lo largo de las paredes. Están realizadas, en su mayoría, con placas de mármol; apenas se permite alguna licencia decorativa mediante la colocación de cruces de yesería en los vértices de cada nicho o bien con filetes de yesería que encuadran las paredes repletas de gavetas funerarias. Algunas paredes hasta media altura y los suelos están revestidos de azulejos de color crudo, material que de alguna forma quiere higienizar el espacio. Cabe decir que tanto los

---

nichos como esa decoración se apoyan en los muros y columnas de cimentación.

Los techos y los arcos de la cripta están revestidos de cenefas, filetes y guirnalda doradas. Algunos techos están decorados con falsos artesonados y placas pintados con tonos rojizos o dorados, en los que hay vigas; éstas están decoradas con yesería dorada. En algunos de los pasillos de las catacumbas se han colocado algunos monumentos de cantería, con remates góticos, que alojan los restos de algunas de las familias leonesas más relevantes, que recuerdan a los templetos funerarios que se pueden ubicar en cualquier panteón. En general, el conjunto se muestra en unos tonos pálidos, reforzados por la luz mortecina de las lámparas, algunas de araña de cristal.

El 27 de septiembre de 1931 el obispo Valverde Téllez consagró la cripta dando inicio —en enero de 1932— a un sistema de captación de recursos económicos que ha permitido sufragar en buena medida las obras del templo. El coste de un nicho en la cripta del Expiatorio cuesta entre 6 500 y 12 500 pesos, según sea la disposición de cenizas o de cuerpo presente.<sup>47</sup> Tomando en cuenta ese dato y el número de nichos existentes, el espacio es susceptible de generar entre 11 388 000 y 21 900 000 pesos en el caso de una renovación completa de las gavetas. Se trata, sin embargo, de cifras alejadas de cualquier veracidad, dada la dinámica de renovación de los restos y el tiempo, 78 años, transcurrido desde el inicio de la función como cámara funeraria, pero que sí hacen intuir la capacidad generadora de recursos económicos que ese espacio ha tenido en favor de la construcción del templo. Actualmente se trata de un espacio visitable más por cuestiones de culto y para rendir homenaje a los deudos, que por un sentido estrictamente turístico.

<sup>47</sup> Patricia M. Mérida, "Las catacumbas del templo Expiatorio", en *El Correo de Guanajuato*, domingo 19 de abril de 2009.

## **Arquitectos y evolución del templo: algunas notas**

Más allá de la construcción de la cripta, pensada como estrategia de captación de recursos económicos para la continuidad del templo, pero también como una solución de aprovechamiento de un espacio que de otra manera estaría inservible, existe un templo de estilo neogótico monumental, marcado por una construcción prolongada en el tiempo más de 89 años.

Es precisamente ese amplio marco cronológico el que le confiere una excepcionalidad en su factura arquitectónica, pues ésta va desde 1921, momento final de los eclecticismos e historicismos arquitectónicos, a la actualidad con esquemas edilicios diametralmente opuestos, por lo que a la arquitectura sacra se refiere. En medio de ese recorrido se produce además una adaptación de la arquitectura a las normas litúrgicas surgidas del Concilio Vaticano II y el inevitable tránsito de diversos arquitectos, directores de la obra, que han dejado su impronta, a pesar de que éstos han seguido en gran medida el proyecto neogótico inicial planteado por el arquitecto Luis G. Olvera, huella que es acorde con el marco temporal donde ellos se han formado y se han desarrollado como arquitectos. En las líneas siguientes apuntamos, precisamente, a través de ellos, la evolución constructiva del templo.

### **Luis G. Olvera: proyecto y primeras obras (1921-1941)**

La amistad entre el obispo de León, Emeterio Valverde Téllez y Luis García Olvera, arquitecto metropolitano de la Arquidiócesis de México, en aquellos momentos, propició el encargo del proyecto del templo para el Sagrado Corazón de Jesús.

Luis G. Olvera obtuvo el título de ingeniero arquitecto en la Escuela Nacional de Bellas Artes en enero de 1902, con el tema “Escuela Nacional de Artes e Industrias”.<sup>48</sup> Cabe mencionar que, siendo alumno, en 1899 recibió el premio bienal de la Escuela Nacional de Bellas Artes.<sup>49</sup> En el momento de encargarse del proyecto del templo expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús de León, en 1920, ya era un arquitecto plenamente reconocido en los círculos episcopales, pues había dirigido —de 1906 a 1925— las obras de refuerzo estructural de la Catedral metropolitana.<sup>50</sup> El proyecto del templo y su posterior dirección hacen pensar que fue la obra de su vida, cosa que sin embargo no le impidió desarrollar algunos otros trabajos, casi todos vinculados a la Iglesia. Entre éstos destacan el nuevo retablo del templo de la Compañía o iglesia del Espíritu Santo de Puebla en 1927, la ampliación de la Basílica de Santa María de Guadalupe, realizada entre 1929 y 1931, con motivo del cuarto centenario de las apariciones de la Virgen a Juan Diego —obra ésta que pretendía mejorar la visibilidad de la imagen de la Virgen y la ampliación de espacios para dar cabida a un mayor número de peregrinos—,<sup>51</sup> el proyecto del templo monumento al Purísimo Corazón de María, datado entre 1937-1938 y ubicado en la calle Torres Adalid de la ciudad de México.<sup>52</sup> De igual forma,

<sup>48</sup> Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, vol. 53 de Estudios y fuentes del Arte en México, México, UNAM, 1996, p. 151.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>50</sup> Fernando Fernández García, *La Catedral de México: problemática, restauración y conservación en el futuro*, vol. 40 de Estudios de arte y estética, México, IIE-UNAM, 1997, p. 103.

<sup>51</sup> Francisco Fernández del Castillo, *México y la Guadalupeana: cuatro siglos de culto a la patrona de América*, s.p.i., 1931, pp. 45-47; Nelly Sigaut, *Guadalupe: arte y liturgia: la sillería de coro de la colegiata*, Zamora, Colegio de Michoacán/Museo de la Basílica de Guadalupe, vol. 1, pp. 259-262.

<sup>52</sup> Iván San Martín Córdova, “Documentación, investigación y preservación de la arquitectura religiosa contemporánea en la ciudad de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 85, México, UNAM, 2004, p. 150.

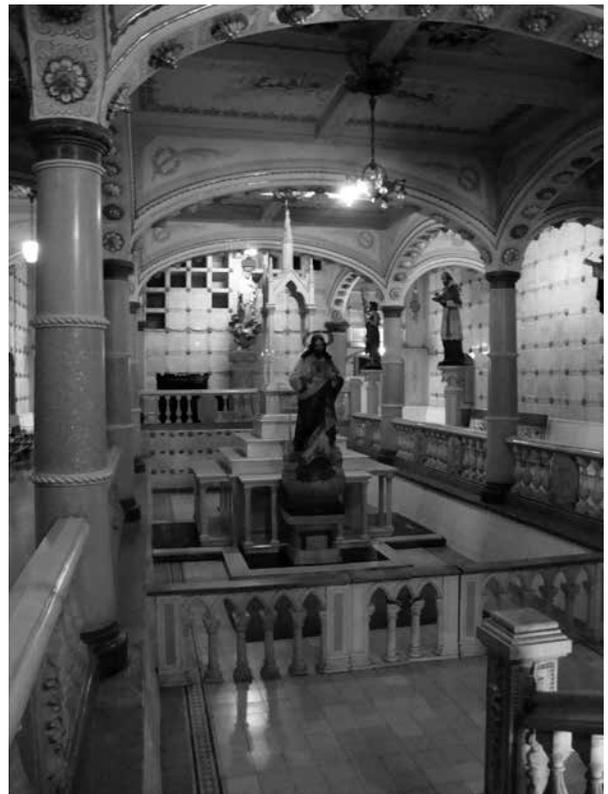


Figura 3. Imagen de la capilla del *Ecce Homo* en la cripta funeraria del templo del Sagrado Corazón de Jesús, en León. 2010.

su vinculación con la curia mexicana le permitió participar de algunas actividades de otro orden. Se le atribuye su participación en el traslado secreto de la imagen de la Virgen de Guadalupe en 1926 con el fin de protegerla de los embates anticlericales de la época.<sup>53</sup>

Sea como fuera, la dirección de obra del expiatorio de León lo ocupó hasta su muerte en 1941.<sup>54</sup> Sin embargo, hay que señalar que en la misma contó con la colaboración del ingeniero Francisco Zamora Martínez, quien se ocupó del cálculo de estructuras y ejerció *de facto* la dirección de obras en los periodos de ausencia del arquitecto Olvera.

Al parecer el primer proyecto del templo fue de factura neorománica, estilo que fue rechazado

<sup>53</sup> Fidel González Fernández, *Guadalupe: Pulso y corazón de un pueblo*, vol. 243 de Ensayos, México, Encuentro, 2005, p. 435.

<sup>54</sup> José Ruiz Miranda, *op. cit.*, pp. 34-40.

---

por el sacerdote Bernardo Chávez Palacios, por no ser de su agrado y preferir un neogótico, mucho más acorde con la exaltación del Sagrado Corazón y por ende del hecho religioso al que se había consagrado la ciudad de León y su diócesis. El gótico como estilo arquitectónico respondía mejor, si cabe, a esa idea de magnificencia y de exaltación que la consagración mexicana al Sagrado Corazón requería. De esa forma, el segundo proyecto será un templo de cruz latina, de tres naves, con dos niveles en altura. Lo gotizante se establece a través del diseño de un rosetón en la parte central de la fachada principal, dos torres campanario en la fachada recargadas de arcos ojivales, pináculos y tracería y en el crucero, con una enorme torre con ventanales rematada con pináculos y una cubierta piramidal, similar a la que podemos encontrar en las torres de la catedral de Guadalajara. Se trataba ésta de una estructura aérea que si bien pretendía magnificar el templo y dotar de iluminación la zona del crucero, conllevaba una problemática técnica en cuanto a peso y resolución.

Simbólicamente, y a tenor de los escasísimos planos que dejó Olvera, pudiera pensarse que éste pretendió construir un edificio en forma de arqueta, contenedor del Sagrado Corazón de Jesús. La gran torre del crucero pudiera así ser vista como la culminación decorativa de esa arqueta. Estructuralmente, los arcos ojivales y bóvedas de crucería —junto con los pilares y baquetones— son claves para entender la sustentabilidad del edificio que como sería en época gótica, no dota a los arbotantes, ni a los muros de esa capacidad. Esta parece ser la principal característica estructural del templo, resultado de una habilidosa combinación entre una sólida cimentación, el uso de varillas de acero corrugado para columnas y bóvedas, y un material de construcción realizado con una mezcla de grano de mármol, cemento blanco y tinte de color, y por tanto más ligero que la piedra

de cantera. Pero sin duda el elemento capital de este templo —y que hace coincidir su *facies* gótica con el simbolismo deseado— es la luz. Recordando a las catedrales góticas, Olvera, conector sin duda de las técnicas constructivas de su época y del uso de nuevos materiales, diseñó un templo donde son innecesarios los muros y son permisibles grandes alturas. Todo ello beneficia la presencia de grandes ventanales laterales sobre la falsa tribuna del templo que permiten el acceso de la luz del exterior. Ésta, combinada con la cantera teñida de blanco usada en la construcción, creará un espacio interior luminoso, cercano a lo etéreo y lo evanescente. Asimismo, si bien el interior de la iglesia se llena de luz en ciertos espacios, en el presbiterio y en el altar esa luz estará transfigurada y coloreada mediante el juego de las vidrieras que decoran la zona del ábside principal, transformando ese espacio en irreal y reforzando el enorme simbolismo que de por sí ya tiene esa área.

Sin embargo, respecto a la edificación, el papel de Luis G. Olvera en el expiatorio queda enmarcado en la construcción y diseño de las criptas funerarias, el levantamiento de las paredes perimetrales y el cerramiento con bóvedas de las naves laterales del templo, bendecidas en marzo de 1931 por el obispo Valverde Téllez. En esos muros, tanto los laterales como el de la fachada, se instaló en 1935 la decoración realizada por el escultor Adolfo Octavio Ponzanelli (1879-1952), consistente en los relieves de los tímpanos de las puertas principales con motivos en torno a la muerte y resurrección de Cristo y unos pasajes de la vida de santa María Margarita de Alacoque, religiosa impulsora del culto al Sagrado Corazón de Jesús.<sup>55</sup> A esta

<sup>55</sup> El escultor Ponzanelli en esas mismas fechas había recibido el encargo del arzobispo Garibi de la Diócesis de Guadalajara para realizar distintos elementos en mármol y el diseño de piezas de arte sacro para el templo Expiatorio de Guadalajara. Véase distinta documentación en AHAG, Gobierno/Parroquias/ 1925-1939, caja 1.

decoración le acompaña un viacrucis perimetral realizado con placas de bronce enmarcados en arcadas ojivales, atribuido en su diseño al pintor Bartolomé Galloti, conocido por las pinturas de la sala de recepciones del Palacio Postal y las del templo expiatorio de San Felipe de Jesús en la calle Madero del Centro Histórico de la ciudad de México, un templo de *facies* neogótica, construido por Emilio Dondé entre 1886 y 1897.<sup>56</sup>

Hay que añadir que Ponzanelli era uno de los escultores más solicitados de su época, pues trabajó con el arquitecto Adamo Boari en la decoración del Teatro Nacional —actual Palacio de Bellas Artes—; participó en la estatuaría de la columna de Ángel de la Independencia (1902-1910); fue autor de la escultura de Dante Alighieri del atrio del colegio máximo de San Pedro y San Pablo (1921), así como autor de numerosas esculturas para diversos monumentos funerarios del panteón Francés de la ciudad de México y del panteón de El Carmen en Monterrey.<sup>57</sup> Ambos artistas de origen italiano eran sobradamente conocidos entre los arquitectos que trabajaban en la capital y también en los círculos diocesanos.

La obra constructiva de Olvera no se centró sólo en el templo, ya que diseñó, a espaldas de éste y como edificio exento, una capilla para la Virgen de Guadalupe, cuya construcción se llevó a cabo entre 1935 y 1939. Ésta es de planta circular, cubierta con una cúpula sostenida por columnas salomónicas que en su interior cobija una pintura de la Virgen. Mosaico hidráulico, mayólica a modo de zócalo y granito se concitan en este

edificio de planta circular y cuya cubierta está coronada con la figura alada de un ángel con trompeta anunciadora. El conjunto recurre a un historicismo clasicista, absolutamente anacrónico para esos años, pero seguramente al gusto del arquitecto Olvera, que nos hace recordar el templo romano dedicado a Vesta de la Villa Gregoriana en Tivoli. La presencia de las columnas salomónicas hecha en hormigón nos aproxima a la extensa tradición de columnas salomónicas en los templos barrocos de México.<sup>58</sup>

También de esos años data la capilla de Lourdes, construida entre 1932 y 1934 y bendecida el 17 de octubre de 1934 junto al templo del Sagrado Corazón. El proyecto de Luis G. Olvera para la misma se resolvió en un edificio de planta rectangular de obra con estructura de soporte y cubierta de madera que en la zona de altar tenía un remedo de gruta donde se asentaba la imagen de la Virgen de Lourdes. Dado su carácter provisional, ese edificio fue derribado al abrirse la plaza del Expiatorio en 2009.

Se hace difícil precisar el gótico que inspiró al arquitecto Olvera; se trata, sin embargo, de un gótico aparente, marcado por la profusión en el uso de la tracería, ya sea en los arcos de los ventanales, ya sea en el rosetón de la fachada principal, ya sea en las portaladas. Con una serie de recursos propios de la arquitectura gótica como los arbotantes culminados con pináculos o los contrafuertes asociados a éstos, que aquí no tienen la función estructural que tenían en la época medieval. La apariencia gótica, algo por otro lado propio del uso de este estilo, a caballo de los siglos XIX y XX, no demerita el esfuerzo de proyectar el templo ni lo inhibe del simbolismo asociado al gótico, centrado en un espacio de exageradas dimensiones, tanto

<sup>56</sup> José Luis Martínez Rodríguez, "Las pinturas murales de Bartolomé Gallotti en el Salón de recepciones", en D. A. *El correo en México*, México, Servicio Postal Mexicano, 2000, pp. 143-151; Jaime Soler y Esther Acevedo, *La fabricación del Estado, 1864-1910. Los pinceles de la historia*, México, Museo Nacional de Arte, 2003, p. 155.

<sup>57</sup> Juan Manuel Casas y Víctor Cavazos, *Panteones de El Carmen y Dolores*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009, pp. 128-129.

<sup>58</sup> Fernando García Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, vol. 27, Monografías de Arte, México, UNAM, 2002.

en el exterior como en el interior, que busca desde la grandilocuencia y la elevación de muros una comunión con lo sagrado. En este caso el carácter simbólico se acrecienta aún más en el interior del templo, donde Olvera proyecta un espacio de tonos blancos, maximizado para ello con el uso del granito, tamizado por la luz de los vitrales. La blancura ahonda en esa idea de conectividad con lo divino, más si lo que se trata en este edificio es de conexión con el Sagrado Corazón de Jesús.

Retornando a la cuestión de la inspiración, pudiera pensarse —por la forma del proyecto— en una cierta similitud con la catedral de Colonia, en Alemania, concluida en 1880. Sin embargo, las opiniones al respecto, especialmente la del actual responsable, arquitecto José María Méndez Córdoba, apuestan por una similitud con el ejemplo francés de Chartres,<sup>59</sup> ejemplo que sabemos había inspirado algún templo neogótico del Occidente de México, como el de San José Obrero en Arandas, dado que la catedral de Chartres era de la preferencia del arquitecto Ignacio Díaz Morales, proyectista de ese templo.<sup>60</sup>

Finalmente, se puede decir, sin ambages, que se debe a Luis García Olvera el proyecto del templo que *mutatis mutandis* se ha seguido hasta nuestros días, pues la proyección del mismo, tanto externa como interna, fue asumida por los arquitectos que le siguieron en la dirección de obras, sin apenas modificaciones formales.

### **Carlos Lazo Barreiro, una actividad entre inédita y discontinua (1941-1953)**

En 1941, tras la muerte de García Olvera, la dirección de obra fue tomada por Carlos Lazo Barreiro

(1914-1955).<sup>61</sup> Según el libro de actas de construcción del templo expiatorio, se anota que fue la hermana del arquitecto Olvera la que sugirió al padre Chávez, en carta del 25 de marzo de 1941, el nombre de Carlos Lazo. Otra conexión es la más que probable amistad entre el padre de Lazo, el también arquitecto Carlos María Lazo del Pino, y Luis G. Olvera. Sea como fuera, se tiene constancia que la primera visita de Carlos Lazo al templo fue el 20 de abril de 1941, momento en que toma la dirección de obra del templo.<sup>62</sup>

Ciertamente, ninguna de las obras que Lazo Barreiro había hecho en la década de 1930, diversas casas habitación, los hoteles La Marina, en Acapulco (1939), y el Polly, en el Distrito Federal (1940), o el Banco de Transporte y Alianza de Camioneros del Distrito Federal (1938), hacía suponer un interés por la obra del Sagrado Corazón. Además, hay que mencionar que en aquellos momentos Lazo era relativamente un joven arquitecto, vinculado como docente a la Escuela de Arquitectura de la UNAM y al IPN. En 1942, a poco de tomar el encargo, ganó una beca *Delano Aldrich* para estudiar urbanismo en Estados Unidos. Posteriormente, en 1947 fue nombrado oficial mayor de la Secretaría de Bienes Nacionales; dos años después fue nombrado consejero de la presidencia. En 1950 tomó el cargo de gerente del proyecto de la Ciudad Universitaria, y en diciembre de 1952 ocupó el de secretario de Comunicaciones y Obras Públicas hasta su muerte, acaecida en noviembre de 1955.

Todo parece indicar, pues, que el autor de la torre del Banco de México, hoy Torre Pemex, en Veracruz, del Centro SCOP y director del proyecto de la Ciudad Universitaria de la UNAM, apenas aportó nada significativo a la obra del templo

<sup>59</sup> Según declaraciones efectuadas en T. J. Méndez Valadez, “¡Terminan Expiatorio!”, en *Periódico AM*, 4 de julio de 2010.

<sup>60</sup> Anuar Kasis Ariceaga, *Ignacio Díaz Morales*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco/iteso/cuaad, 2004, pp. 110-113.

<sup>61</sup> Yolanda Bravo Saldaña, *Carlos Lazo: vida y obra*, México, Facultad de Arquitectura, UNAM (Talleres), 2004, p. 60.

<sup>62</sup> ATSCJ, *Libro de obras (1921-2010)*.



Figura 4. Imagen de la fachada principal del templo del Sagrado Corazón de Jesús, en León, 2010.

expiatorio, dadas las múltiples ocupaciones que tenía. De hecho, queda anotado en el libro de actas del templo que en un par de ocasiones delegó la visita de obras en el arquitecto Max Amábilis Rhodon, un joven arquitecto, hijo del arquitecto yucateco Manuel Amábilis Domínguez, que por aquellas fechas trabajaba en las obras de la Ciudad Universitaria de la UNAM.<sup>63</sup> Se puede con-

<sup>63</sup> Entre las obras más destacadas de Max Amábilis Rhodon está el Rastro Municipal de Mérida (1947), en colaboración con su padre: el conjunto escultórico del Paseo Montejo de Mérida (1956) y la participación junto con Francisco Calderón y David Muñoz en el diseño de la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales de Ciudad Universitaria de la UNAM (1952). Eric Cuevas Martínez, "Arquitectura moderna mexicana en los años cincuenta", tesis doctoral del Dep. de Projectes arquitectònics de Escuela Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2002, pp. 116-117; Humberto Ricalde, "Manuel Amábilis (Mérida, Yucatán, 1883-1966)", en F. González Gortázar, *La Arquitectura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta, 1996, pp. 74-77.

cluir que la obra se mantuvo sin avances significativos entre 1941 y 1953, años en que fue responsable de obras el arquitecto Lazo.

De esa etapa se pueden constatar dos obras; la más destacada, la Casa de ejercicios espirituales, construida en la parte posterior del templo, de la que se puso la primera piedra el 15 de septiembre de 1946 y se bendijo el 11 de mayo de 1951. Ese mismo día también se hacía lo propio con la capilla de la Santísima Madre de la Luz, una de las 20 que tiene el templo, y se celebró la primera misa. Un hecho luctuoso vino a incidir aún más, si cabe, en la suspensión de las obras del expiatorio: la muerte del padre Bernardo Chávez Palacios, acaecida el 14 de junio de 1951.

#### **José Carlos Ituarte González: el continuador del templo (1953-1973)**

A partir de octubre 1953, la dirección de la obra fue tomada por el arquitecto José Carlos Ituarte González (1912-1992), quien con la anuencia del entonces obispo de León, Manuel Martín del Campo Padilla, fue llamado por el nuevo sacerdote responsable del templo, el padre Jesús Martínez Gallardo, sustituto del padre Chávez tras su deceso y que se mantuvo en el cargo hasta 1977. Ituarte era hijo del arquitecto Carlos Alberto Ituarte Esteva (1879-1929) y sobrino del también arquitecto y acuarelista Manuel María Ituarte Esteva (1877-1937), ambos profesores de la Escuela de Arquitectura de la Escuela de Bellas Artes.<sup>64</sup>

En el momento de aceptar el encargo, contaba con una buena trayectoria como proyectista, avallada por el entorno diocesano leonés debido a su actividad en la dirección de obra del Seminario de León y sobre todo por su papel destacado en la

<sup>64</sup> Louise Noelle, "Manuel Ituarte y el dibujo de arquitectura", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 64, México, UNAM, 1992, pp. 75-87.

construcción del monumento a Cristo Rey del Cerro del Cubilete.<sup>65</sup> Efectivamente, entre 1944 y hasta abril de 1964 participó como responsable de obra de ese monumento.<sup>66</sup> Se trata de una vinculación que venía propiciada por el hecho de que su suegro era el arquitecto Narciso Mariscal Piña, autor del diseño del monumento.<sup>67</sup> Como es sabido, el monumento con la escultura de bronce del Cristo en majestad, realizada por el escultor Fidias Elizondo —a decir de algunos, una de las mayores del mundo por sus características—, se sitúa en un accidente geográfico de 2 570 metros de altura, el Cerro del Cubilete, próximo a Guanajuato, Silao y León, considerado el centro geográfico de México y con destacadas remembranzas cristeras. Desde abril de 1920 se había tratado de construir un monumento a Cristo Rey. El primer intento fue objeto de las acciones anticlericales del gobierno de Plutarco Elías Calles, que llegó incluso a bombardearlo en 1928; hubieron otros cuatro intentos por dañarlo entre 1928 y 1944.<sup>68</sup>

La actividad de Ituarte en el expiatorio duró hasta 1973. En ese momento fue sustituido por el ingeniero Arturo Acevedo Correa, al que más tarde se asociaría su hermano, el también ingeniero Gonzalo Acevedo, quienes estuvieron en la dirección de obra entre 1973 y 1987.

La etapa de la dirección de obra de Ituarte fue medular para el desarrollo del templo, pero tam-

bién para la conformación de una serie de servicios en su entorno. Asimismo, la actividad del arquitecto Ituarte —más de 31 años al frente de la obra— resultó muy meritoria, dadas las condiciones laborales y económicas en las que se realizó.<sup>69</sup> Al parecer su trabajo en el expiatorio era una forma de acercarse a Jesucristo, una tarea muy por encima de la remuneración que pudiera recibir.

A pesar de esa casi dedicación plena, pudo realizar algunas otras obras como la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, popularmente llamada La Sabatina, en la Colonia San Miguel Chapultepec, de México, Distrito Federal; una escuela en Salvatierra y toda una serie de obras habitacionales para clientes particulares.

Al frente de la obra del templo del Sagrado Corazón de Jesús, de León, culminará la cobertura de la nave central, la cual inició los servicios religiosos el 7 de julio de 1957. Dos años más tarde, en diciembre de 1959, se concluyó la adecuación del interior, así como una mínima ornamentación; se inició la construcción de las dos torres campanario que fueron culminadas hasta el año 2009. Se concluyó el rosetón de la fachada principal y se colocaron sus vitrales con los de las ventanas de la fachada, encargados a la empresa Vitrales y Emplomados Ortiz de Encarnación de Díaz, en Jalisco.<sup>70</sup>

Obra del propio Ituarte fueron las puertas de bronce de las tres portaladas de entrada, inspiradas, al parecer, en las puertas que creara Borromini para la iglesia de San Giovanni in Laterano, en Roma. Las puertas de la fachada del templo son de hierro y se fundieron en Monterrey. Éstas se forraron con

<sup>65</sup> La información sobre el arquitecto José Carlos Ituarte González ha sido complementada gracias a la entrevista mantenida con su hijo Enrique Ituarte Mariscal, el 31 de mayo de 2010.

<sup>66</sup> José de Jesús Ojeda Sánchez, *Tabor mexicano. Historia del monumento votivo nacional a Cristo Rey en la ciudad mexicana de León*, León, Libros de Lance, 1982, p. 170.

<sup>67</sup> Es hermano del también arquitecto Federico Mariscal, continuador del proyecto del Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México, creado por Adamo Boari.

<sup>68</sup> José de Jesús Ojeda Sánchez, *op. cit.*; Salvador Ponce de León de la Rúa, *Guanajuato en el arte, en la historia y en la leyenda*, Guanajuato, Costa-Amic, 1967, p. 230; María Alicia Puente Lutteroth, *Movimiento Cristero: una pluralidad desconocida*, México, Progreso, 2002, p. 18.

<sup>69</sup> Su hijo Enrique Ituarte Mariscal recuerda cómo en más de una ocasión recibió como paga de sus honorarios una caja de zapatos llena de monedas de 20 centavos que habían sido recolectadas en las entregas de limosnas y paso del “cepillo” durante las misas. Entrevista a Enrique Ituarte Mariscal, lunes 31 de mayo de 2010.

<sup>70</sup> ATSCJ, *Libro de obras (1921-2010)*.

---

láminas de bronce para recrear en ellas una serie de bajorrelieves que relatan pasajes del viejo y nuevo Testamento. El resultado son seis hojas de bronce donde se manifiesta la representación de la creación del hombre, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, la Anunciación, la predicación de Jesús al pueblo de Israel; la crucifixión, la resurrección, la última cena, la venida del Espíritu Santo y una perspectiva de la Basílica de San Pedro.

Respecto al conjunto del templo, el 11 de febrero de 1961 se colocó la primera piedra del colegio P. Bernardo Chávez, situado en un terreno anexo, a espaldas del templo, junto a la Casa de ejercicios espirituales construida entre 1946 y 1951. En febrero de 1964 se estableció en ese mismo recinto la Escuela Normal Catequista Diocesana: Madre Santa de la Luz. Dos años más tarde, en 1966, se habilitó al lado del templo, junto a la escuela, una casa residencia para las misioneras Catequistas Guadalupeñas, quienes se harán cargo de la escuela.

Como ya indicamos, en 1973 Ituarte cedió la dirección de obra del templo. Su acción en el mismo tras dos décadas de trabajo dejaba un templo con muchas de las características que hoy vemos. A modo de hipótesis, pensamos que fue durante su dirección que se estimaron algunos cambios en el programa decorativo del templo debido a los siempre escasos y fluctuantes recursos económicos.

### **De los ingenieros Acevedo Correa a la actuación de José María Méndez Córdoba: la conclusión del templo (1973-2010)**

Entre 1973 y 1987 tomaron la dirección de obras los ingenieros leoneses Arturo y Gonzalo Acevedo Correa. Fueron ellos los que iniciaron el cerramiento de la parte del crucero del ábside que se terminó durante la dirección del arquitecto José María Méndez Córdoba, responsable de la cons-

trucción hasta nuestros días. También durante los años de gestión de los hermanos Acevedo se inició la construcción de dos de las capillas laterales, situadas una en cada uno de los extremos del transepto y que están decoradas con sendas pinturas al fresco, fechadas en 1935, de José Villanueva, mismo pintor que hiciera los lienzos situados en la capilla de *Ecce Homo* en la cripta funeraria. Éstas representan la Ascensión de Jesucristo y la Ascensión de la Virgen María.

A partir de 1987 la dirección de obras fue asumida por José María Méndez Córdoba, arquitecto leonés nacido en 1945, egresado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato y con estudios en el Seminario Conciliar de León. Esos estudios le han permitido tener mayor vinculación con la diócesis leonesa y con sus diferentes párrocos y atender así diversas demandas que suman más de 50 proyectos de restauración, rehabilitación y de construcción en la Diócesis de León. Entre sus obras destaca la capilla del Noviciado de los Misioneros de la Natividad María en Santa Ana del Conde, construida entre 1997 y 2003; el armazón neogótico que cubre el templo de la Cruz de Cantera, capellanía perteneciente a la parroquia de Santiago Apóstol en el barrio del Coecillo de la ciudad de León.<sup>71</sup> Se trata ésta de un claro ejemplo de “novísimo gótico” que surge de la pasión por este estilo del sacerdote leonés José de la Torre Correa, quien a mediados de la década de 1980 decidió dotar de una cobertura grandilocuente a una modesta parroquia que apenas presentaba decoración y que tenía su origen en una cruz de término ubicada en un cruce de caminos.<sup>72</sup> En la década de 1970 realizó la decora-

<sup>71</sup> Se trata de un caso de novísimo gótico dada que su factura es de la década de 1980 y que tiene notables dificultades para su conclusión dados los elevados costes de la misma. Véase Emmanuel Betancourt, “Rescatando emblema artístico de la ciudad”, en *Guadium, Semanario de la Diócesis de León*, 17 de marzo de 2011.

---

ción interior del templo leonés de El Carmen. A partir de 1973 y hasta 1993 fue el arquitecto constructor del monumento del Cristo Rey del Cerro del Cubilete, siguiendo así la misma trayectoria que Carlos Ituarte. Allí construyó el Centro de Convenciones Religiosas e incidió en diversos aspectos decorativos del monumento. Entre 1975 y 1978 dirigió la obra del nuevo templo de San Antonio en Irapuato, ya que el anterior había quedado arrasado por una inundación. Actualmente, ha proyectado el Centro de Formación Religiosa Integral de León.

Tras 23 años de dirección de obras en el templo del Sagrado Corazón de Jesús se puede afirmar que ha propiciado la terminación del templo, que aunque oficialmente anunciada en febrero de 2009, todavía restan algunas partes exteriores del ábside y los arbotantes y pináculos de la parte posterior del templo.

Durante su dirección se ha concluido la colocación de los vitrales del transepto, del ábside de la nave principal, paredes laterales y de los ventanales de la fachada principal, todos diseñados por la firma *Studios d'Crystal*, dirigida por el arquitecto Rodolfo Gutiérrez del Castillo y por su hija, la diseñadora María Amanda Gutiérrez Llera. El juego iconográfico de los mismos es plenamente contemporáneo; mientras en los de la fachada se observan los escudos de los papas que ha habido durante la construcción del templo, en los del transepto encontramos un juego de vitrales conformando por ocho arcos sobre un rosetón, uno de los cuales representa la plaza de San Pedro y el otro la de la ciudad de León. Los ventanales correspondientes al ábside presentan vitrales con decoración abstracta que enmarcan un Cristo Re-

dentor, con los brazos abiertos, símbolo de la cordialidad y de acogimiento.

También se ha procedido a la colocación de los pavimentos del templo conformados por placas de granito de color rojo teja y gris verdoso, proveniente de Brasil. La colocación de un suelo de ese tipo perseguía la promoción de la magnificencia del edificio, ya que el mismo reflejaría las bóvedas de crucería del templo y amplificaría, si cabe, el tamaño del templo. También durante su dirección se concluyeron los altares de las diversas capillas, aun cuando está pendiente la construcción de un coro de cantores en las proximidades del altar principal.

El arquitecto Méndez Córdoba también resolvió el altar principal y el tránsito por el presbiterio. Éste se encuentra elevado sobre el nivel del templo, con un suelo de granito rojo, encima del cual se distribuye el ambón, la silla y un altar con un ciprés gótico. En la parte posterior del altar, un biombo con arcos ojivales cierra el espacio limitando el acceso a la girola del templo que hace las veces de sacristía y resguarda el sagrario.

En una disposición paralela al altar principal encontramos la capilla del Santísimo, con un altar ciprés de factura gotizante de mármol blanco, al que se combina el uso de mármol verde en el piso. La blancura de las paredes e iluminación eléctrica indirecta reafirman la idea de evanescencia y de comunión con lo sagrado.

También durante su gestión se ha concluido la totalidad de la decoración interior del templo, consistente en una serie de molduras de tracería y falsas arquerías que se alistan en las paredes de las naves.

En 2006 se habilitó —en uno de los muros de la tribuna que hay sobre las naves laterales— un espacio para 95 nichos, de los cuales una cuarentena están ya ocupados, dado que la cripta estaba completamente llena y se mantenía muy vivo, por parte de los leoneses, el deseo de descansar eternamente

<sup>72</sup> La obra fue seguida por el arquitecto leonés Guillermo Chávez en la década de 1990 y hasta la actualidad. Entrevista con el arquitecto José María Méndez Córdoba, el 8 de junio de 2010.

---

en el interior del templo expiatorio. Se tiene en proyecto a largo plazo el poder ocupar todos los muros de la tribuna, maximizando un espacio que de otra manera quedaría inservible. Como se ve, tanto en las criptas como en las tribunas la muerte y las necesidades que ésta lleva pareja significan una estrategia de captación de recursos que ha permitido la construcción del templo y, a futuro, su mantenimiento.

Finalmente, el resultado es un templo extraordinariamente luminoso, con un interior de cantera de color blanco, usada en las columnas, paredes, arca-das y bóvedas apuntadas. Sobre la cantería, hay que señalar que se trata de granito artificial hecho de grano de mármol, cemento blanco y color. Las piezas se han fabricado en los talleres del templo, bajo la responsabilidad de los canteros José Luis de Anda y los hermanos Manuel y Fernando Gómez Muñoz, quienes aún hoy siguen trabajando con procedimiento del molde de yeso y el vaciado de la pieza.

A esa luminosidad ayuda la existencia de tres naves con amplias tribunas diáfanas que permiten la entrada de la luz a través de unos ventanales laterales que aún tienen vitrales provisionales.

Externamente, se concluyeron las torres campanario y se ha levantado un pequeño campanario exento o campanil, en la fachada lateral derecha, donde se ha ubicado una campana fabricada en 1950 por el artesano leonés Tiburcio Medina, hecha en una aleación de metales y que de forma provisional está colocada en un campanario situado en la parte posterior del templo.

### **Algunas conclusiones**

Recientemente, en febrero de 2009, se inauguró el templo, resultado probablemente de una amalga-

ma de intereses que van desde la disponibilidad de recursos, pasando por la adecuación del entorno inmediato del templo a través de la plaza del expiatorio sufragada por el Ayuntamiento de León. Sin embargo, la obra continúa; se estima que culminará en 2013, en la parte posterior, en el exterior del ábside y en los elementos aéreos de esa zona. A tenor del actual director de obras, la torre del crucero del templo, proyectada inicialmente por Luis G. Olvera, nunca verá la luz, puesto que las dificultades técnicas y el costo parecen haber llevado a esa resolución. Este hecho no demerita la edificación de este templo; sin duda es uno de los ejemplos de neogótico más destacados de México.

El estudio de la evolución constructiva del mismo nos alerta de la escasez de análisis de edificios de similares características que localizamos con una cierta profusión en el occidente de México. Una falta de estudios que minimiza el valor patrimonial y artístico de estas edificaciones, pero que sobre todo evita su contextualización en el momento histórico en que fueron creadas. En la mayoría de los casos son fruto de la pertinaz confrontación Iglesia y Estado que se dio durante las primeras décadas del siglo xx en México. Pudiera pensarse que el estilo arquitectónico, la contemporaneidad de la pieza, su carácter inconcluso y quizá su simbología implícita son factores para ese desconocimiento y aparente olvido. Sin embargo, ello no debería ser así, ya que aglutinan toda una serie de elementos y valores que, como mínimo, son referentes de las maneras de pensar y de proceder respecto al hecho religioso en algunas regiones de México. Sirvan estas líneas y el análisis de este templo como pauta de futuros estudios similares.

# A contrapelo de la Revolución, el aguardiente de agave hace rico a José Cuervo y le da fama mundial

En este artículo se narra la manera en que el empresario José Cuervo, personaje emblemático del mundo del tequila, junto con su mujer, Ana González Rubio, se volvieron muy ricos a contrapelo de la crisis económica derivada de la Revolución. El texto describe ciertos aspectos de la alianza matrimonial de doña Ana y don José que nos ilustran cómo, aprovechando la coyuntura de la conflagración, acumularon su fortuna y trasladaron sus lugares de organización universal, del pueblo de Tequila a Guadalajara, primero, y finalmente a la ciudad de México, dando cuenta de su progreso económico y social, observado sobre todo en su patrón de adquisición de fincas en las tres localidades, en el incremento de sus actividades crediticias y en la multiplicación de sus marcas de vino mezcal.

*Palabras clave:* José Cuervo, Ana González Rubio, tequila, Jesús Flores Arriola, mezcal.

**E**ste relato se ocupa de un episodio de la vida de José Cuervo, un apuesto joven de familia tequileña, de alcurnia campirana, que casó con una rica alteña, Ana González Rubio, viuda del prominente tequilero Jesús Flores Arriola, y se volvieron magnates en la industria del mezcal durante los últimos años del Porfiriato y la época de la Revolución.<sup>1</sup> El texto describe ciertos aspectos de la alianza matrimonial de doña Ana y don José que nos ilustran cómo, aprovechando la coyuntura de la conflagración revolucionaria, acumularon gran riqueza y trasladaron sus lugares de organización universal, del pueblo de Tequila a Guadalajara, primero, y finalmente a la ciudad de México, dando cuenta de su progreso económico y

\* Centro INAH Jalisco.

<sup>1</sup> El aguardiente mexicano de agave ha llevado el nombre genérico de mezcal, desde al menos los tiempos coloniales tempranos, hasta que aquel de la zona del pueblo indio de Tequila empezó a ser llamado así por razones de procedencia. El pueblo indio de Tequila parece haberle dado el apelativo quizá por lo pegajoso de la palabra, y por haber sido éste la cabecera regional y del corregimiento del mismo nombre desde el inicio del siglo XVII; pero sobre todo a partir de que en el pueblo se empezó a desarrollar esa industria por el último tercio del siglo XVIII. Hasta el segundo tercio del siglo XX, al aguardiente de esa comarca se le seguía llamando "vino mezcal". Cfr. Rodolfo Fernández y Diana Carrano, "En torno al vino Mezcal: un esbozo regional de Tequila y su comarca 1500-1656", en corrección para publicación. Véase también Peter Gerhard, *La frontera Norte de la Nueva España*, México, UNAM, 1996, p. 185.

social, como de su sagacidad financiera, observada sobre todo en su patrón de adquisición de fincas en las tres localidades, en el incremento de sus actividades crediticias y en la multiplicación de sus marcas de vino mezcal. Destaca también en cómo organizaban lo que podríamos llamar sus cuarteles generales —oficinas y bodegas—, o sus dichos lugares de organización universal, si observamos los eventos aquí narrados desde la teoría lugarícola.<sup>2</sup> En esa dinámica resulta especialmente atractiva la estrategia emprendida por nuestros personajes de comprar casas de “gente conocida” que caía en la ruina, tanto en la capital de la República como en Guadalajara.

Este trabajo se enmarca en la historia de la agroindustria del tequila y sus protagonistas, quizás uno de los sectores productivos menos afectados por la lucha armada mexicana, por haber sido generadora de un bien escaso y encontrarse inmersa en una coyuntura más amplia, de la Primera Guerra Mundial, cuando la producción y exportación de alcoholes europeos parecía mermada de manera drástica.

En lo conceptual, el texto se organiza por la referida visión lugarícola de la realidad, en la que el espacio cobra sentido en función de su organización por los protagonistas de la dinámica social, desde sitios específicos y en momentos determinados de las historias particulares que se constru-

<sup>2</sup> Desde la propia elaboración teórica, el lugar de organización universal es el sitio desde el cual un actor social organiza su mundo, tanto objetivo como simbólico. La idea de considerar al lugar como ámbito pristino y universal en la construcción mental de las ideas de espacio y territorio viene de Edward Casey. Cfr. Edward Casey, “How to Get From Space to Place in a Fairly Short Time: Phenomenological Prolegomena”, en Steven Feld y Keith H. Basso (eds.), *Senses of Place*, Santa Fe, Nuevo México, School of the Americas Research Press, 1996, pp. 13-52. Véase también Rodolfo Fernández, “Espacio y territorio, dos términos yuxtapuestos al construir el concepto de región”, en *Revista del Seminario de Historia Mexicana: Espacio e identidad: perspectivas históricas y antropológicas*, Rosa Vesta López Taylor (coord.), vol. IV, núm. 2, verano de 2003, pp. 33-41.

yen. Otro aspecto teórico contemplado es el desarrollo del concepto “gente conocida”, como alterno a los conceptos de clase o grupo dominantes en las teorías macrosociales, que tanto subyacen en nuestro quehacer histórico y que son tan limitados en sus descripciones de las dinámicas sociales íntimas de las sociedades locales.

El mundo de la “gente conocida” lo he ilustrado con un modelo rizomático, a la manera de los óvalos que los niños hacen para ejercitar su caligrafía. Lo discurrí hace algunos años, para la sociedad novohispana de los siglos XVII y XVIII. Pero considero que ayuda a entender el entramado social de la pareja Cuervo-González Rubio, en el que ellos se encumbraban cada vez más, en tanto sus pares consanguíneos y colegas no productores de aguardiente caían en la decadencia posrevolucionaria.

Según el modelo propuesto, en el interior de los sectores dominantes de la sociedad ocurría una polarización entre dos subconjuntos, los encumbrados y los decadentes. Ninguno de ellos solía incluir a casas o familias completas en sentido amplio, como lo hacen los modelos macrosociales, sino personajes y familias en sentido estrecho. Se podría dar el caso de dos hermanos, en que uno fuese decadente y el otro encumbrado. Lo mismo podría ocurrir entre primos. Pero, en la segunda generación, a veces traslapada con la primera, los hijos del decadente podrían volverse encumbrados, y los del encumbrado decadentes.

En estos grupos dominantes, los que tenían la capacidad protagónica y la riqueza eran pocos, pero los que gozaban de la mayoría de los privilegios de su condición eran más. Sin embargo, las divisiones escalonadas y figurativas de una separación clara entre un grupo protagónico y otro segundón, sólo los retrata a medias. Desde la experiencia personal, se considera que ambos subconjuntos deben concebirse y explicarse entreverados. En

---

términos estrictos se trataría de un cuasigrupo, al no existir entre ellos una conciencia de sí ni una actuación más o menos concertada para su provecho.<sup>3</sup> Pero todos ellos están unidos por la sociabilidad y el parentesco de manera constante e intensa.

En términos comarcales no se concibe la existencia de los unos sin los otros. Más aún, la idea de simbiosis podría ser para ellos adecuada. Los decadentes suelen, por ejemplo, tener tiempo para la sociabilidad y un relativo capital simbólico construido en la dimensión histórica. Por otra parte, los encumbrados, sobre todo los actores protagónicos, suelen tener poco tiempo para idear tinglados de sociabilidad y no todos tienen un pasado prominente ni un capital simbólico como el de los decadentes. Éstos tienen menos movilidad física y menos movilidad social horizontal. Tienden a actuar como guardianes del terruño, pero además suelen ser la razón por la cual los prominentes siguen ligados a su región o su terruño. Los decadentes tienden a constituir el otro generalizado de los prominentes y viceversa. Ana González Rubio y José Cuervo pertenecieron a ambos subconjuntos de la “gente conocida”; primero a los decadentes y después a los encumbrados.

Evidentemente, el cuasigrupo recibe constantemente nuevos miembros, con frecuencia y velocidad variables asociadas a su dinámica social más amplia. Otros por supuesto salen. Pero los que ingresan suelen ser “apadrinados” en su sociabilización por los actores dominantes o por los personajes centralizadores, a los que ahora me referiré. Cabe señalar que entre los decadentes

también se dan personajes significativos, como los intermediarios matrimoniales o los personajes centralizadores de actividad social. Éstos a menudo influyen en la socialización de los encumbrados. El hallazgo del personaje centralizador procede de Larissa Adler Lomnitz y Marisol Pérez Lizaur, quienes lo recuperan de un contexto capitalino contemporáneo y de sexo femenino.<sup>4</sup> Los personajes centralizadores son una suerte de intermediario informal en torno al cual se teje buena parte de la sociabilidad. Suelen ser personas con un gran capital simbólico y amplia capacidad de convocatoria por la información que poseen y manejan. En torno a ellas se conciertan matrimonios y se entablan relaciones sociales que pueden conducir a negocios y a veces más allá. En ocasiones estos personajes centralizadores son consortes de los personajes dominantes, o son los personajes dominantes mismos; pero suelen ser gente de escaso capital en términos económicos.<sup>5</sup>

Situémonos por el año de 1900, en el pueblo de Tequila, cuando la muy rica y aparentemente glamorosa viuda heredera de Jesús Flores, señor local del aguardiente de agave, el famoso vino mezcal, casó con José Cuervo, de quien se dice fue su caporal o mayordomo. Imaginemos a ambos. A ella guapa, migrada a Tequila por circunstancias asociadas a la presencia de su cuñado, Luciano Gallardo García Diego, quien estaba casado con Virginia González Rubio, hermana de Ana, y sobre todo porque Luciano tenía una fábrica de tequila, que parece compró luego Jesús Flores, el primer marido de Ana.<sup>6</sup> El mismo

<sup>3</sup> Un cuasigrupo es “toda agrupación o todo agregado no organizado, integrado por los titulares de posiciones con iguales intereses latentes”, siendo los grupos las agrupaciones integradas por titulares de posiciones con iguales intereses manifiestos. Ralf Dahrendorf, *Las clases sociales y su conflicto en la sociedad industrial*, 3a. ed., Madrid, Rialp, 1974, pp. 260-261.

<sup>4</sup> Cfr. Larissa Adler Lomnitz y Marisol Pérez Lizaur, “Family and Enterprise: The History of a Mexican Elite Kinship Group”, mecanoescrito.

<sup>5</sup> Rodolfo Fernández, “Testamentos de españoles neogallegos: decadentes y encumbrados”, en *Estudios del Hombre*, núm. 4, 1996, pp. 140-142.

<sup>6</sup> Claudio Jiménez Vizcarra, comunicación personal.



Figura 1. Plano de la ciudad de Tequila, 1921.

Claudio Jiménez supone que Jesús Flores había conocido a Ana en casa de su cuñado, estando aún casado con la a su vez heredera de una fortuna tequilera, Tomasa Martínez, cuyo padre había sido Francisco Martínez Gómez, el aglutinador inicial del núcleo industrial del vino mezcal de las márgenes de río Atizcua del pueblo de Tequila, donde en el siglo xvii se había fundado la villa española de Torre de Agraz de Ulloa, que con el tiempo se afirmaría como el lugar de organización universal del dicho pueblo. En otras palabras, ese lugar nuclear de la villa continuaría siéndolo a lo largo de su historia, hasta nuestros días. Y lo había sido desde casi 150 años antes de que ahí se empezase a producir aguardiente de agave.

Y habiendo apelado al mundo de la “gente conocida”, tenemos que José Cuervo, Labastida de segundo apelativo, era hijo de Malaquías Cuervo

Flores, quien había sido tequilero y dueño de las haciendas de San Martín, El Pasito y Llano de los Velas.<sup>7</sup> Así, el que José no haya tenido tierra antes de casarse y haya sido empleado de su mujer, era una de tantas circunstancias que marcan a los miembros de los subconjuntos humanos arriba descritos. El paso de cierta prominencia a la decadencia lo puede determinar un mal negocio o la condición de segundón, causada por no haber nacido primogénito, en los hombres, o no haber sido mujer heredera de tierra.

En otros textos se ha destacado la manera en que José Cuervo y Ana González Rubio —durante sus primeros ocho años de matrimonio— hicieron hincapié en la adquisición de propiedades en Tequila, sobre todo en los cuarteles segundo y tercero del pueblo decimonónico, en patrón semejante al llenado de un rompecabezas, a partir de las propiedades que habían sido heredadas por doña Ana de su anterior marido, Jesús Flores. Y lo habían hecho reforzando su lugar de organización universal en su complejo de fincas, que incluía sus tabernas y sus casas<sup>8</sup> (tabla 1).

En 1908, poco más de dos años antes del inicio de la lucha armada, doña Ana y don José se hicieron de una casa en Guadalajara, cuya adquisición prefigura el traslado de su lugar de organización universal a la capital del estado.<sup>9</sup> Se trataba de una casa, muy cerca de la que ya les pertenecía desde 1904, en el barrio de San Francisco. Ésta se hallaba marcada con el número, 13½ de la calle de Aranzazu, entonces Miguel Blanco. Es difícil suponer la razón de su compra, pero pudo haber

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> Sucesión de José Cuervo Labastida, Archivo de Instrumentos Públicos de Guadalajara (AIPG), Notarías, Protocolo Arnulfo Matute, Documentos, vol. XIX. Dcto. 31, ff. 35-49.

<sup>9</sup> Tenían la que había sido adquirida en vida de Jesús Flores en el barrio alteño de El Santuario, y la primera que habían comprado en el barrio de San Francisco, el entonces elegante, en 1904.

**Tabla 1. Transacciones con sede en Tequila**

<i>Partida</i>	<i>Descripción del bien</i>	<i>Avalúo (pesos)</i>	<i>Observaciones</i>
Décima séptima	Casa en Tequila, manzana 11 cuartel 2o., calle de Corona. Linda, al oriente, con la dicha calle: al poniente, arroyo en medio, con propiedad de herederos de Jesús Flores; al norte con propiedad de Antonio Romero; al sur con propiedad del mismo y con testamentaria de Cenobio Sauza, arroyo en medio. Una parte de esta casa pasó al Ayuntamiento de Tequila.	900	Carece de datos de compraventa.
Décima Quinta	Casa en Tequila, en el callejón del Nijayote, acera sur, manzana sin número, segundo cuartel. Casa en el mismo lugar, cuartel 2o., manzana 13, acera sur, calle Monterrey. Linda al oriente con propiedad de Epitacio Gutiérrez; al poniente con propiedad de Víctor Camba, lo mismo que por el norte; al sur con herederos de Jerónimo León.	320	Las dos casas fueron adquiridas por compra a Víctor Camba, en Guadalajara, el 3 de noviembre de 1900, ante el notario David Gutiérrez Allende.
Vigésima primera	Terreno llamado "Mochitiltic y Las Juntas", municipio de Tequila, en la barranca.	13 200	Adquirido por compra a Vicente Orendáin, en Guadalajara, noviembre 7 de 1900, ante David Gutiérrez Allende.
Undécima	Huerta en Tequila, cuartel segundo, manzana segunda, acera norte del callejón del Aguacate, hoy calle Tepic, con superficie de 1200 m <sup>2</sup> . Linda con propiedad de Leonardo Aguirre y Jacinto Rivera; al poniente con Ana González Rubio; al norte, calle Tepic de por medio, con Jesús Herrera de Martínez y Francisco Romero; al sur con José Cuervo y Juan Gallo.	800	Adquirido por compra a L. Aguirre, en escritura privada, en Tequila, el 8 de febrero de 1901.
Duodécima	Casa en Tequila, acera sur de la manzana 7a., cuartel 2o., número 10, calle 24 de enero. Linda por el oriente, poniente y norte, con propiedad de Ana González Rubio.	200	Comprada a Juan Jiménez Gómez, en escritura privada, en Tequila, el 11 de octubre de 1901.
Décima tercera	Casa en Tequila, ángulo oriente sur de la manzana 9a. del cuartel segundo, n° 10, calle San Martín. Linda al oriente y el sur, con las calles de San Martín y 24 de Enero; al poniente con propiedad de Ana González Rubio y; al norte con propiedades en ella y José María Lucio Curiel.	320	Adquirida por compra a León Aguirre, en Tequila, el 2 de abril de 1902, en escritura privada.
Décima sexta	Casa en Tequila, acera sur, manzana 2a., cuartel 2o., número 18 de la calle de Sinaloa. Linda al sur, calle de por medio, con Apolonio García y Guadalupe Flores, por los demás vientos con propiedad de Ana González Rubio.	400	Adquirida por compra a don Antonio Magallanes en escritura firmada en Tequila el 9 de agosto de 1902. Escritura privada.
Vigésima	Terreno en la barranca de Urinda, en Tequila, con 59 a, 44 ca.	100	Adquirido por compra a Remigio Rosales en escritura privada en Tequila, el 30 de Abril de 1904.
Décima	Casa en Tequila, número 20 de la calle 24 de enero, del cuartel segundo, manzana 8a. Linda: al oriente, con propiedad de Luciano Gaytán, al poniente con propiedad de Santos Velásquez, Al norte y sur, calle de por medio, con Ana González Rubio.	600	Adquirida por compra a Serapio Delgado en escritura privada, en Tequila, el 15 de mayo de 1906.

**Tabla 1 (continúa)**

<i>Partida</i>	<i>Descripción del bien</i>	<i>Avalúo (pesos)</i>	<i>Observaciones</i>
Décima novena	Terreno denominado El Tepehuaje, en la comisaría de El Salvador, con extensión aproximada de 10 has. 56 a. 89 ce., de labor, parte de temporal, parte ereazo.	1 160	Adquirido por compra a Brígido García, en escritura privada, en Tequila, diciembre 12 de 1906.
Décima octava	Casa en Tequila. Cuartel 1, manzana 8a., número 12, calle de 24 de enero.	270	Comprada a Asunción Padilla, el 1 de enero de 1907. Escritura privada.
Vigésima segunda	Fracción poniente del potrero "La Coralera" perteneciente a la hacienda del Tigre, junto al camino Guadalajara- Tepic. Extensión de 291 has., 16 a. Fracción de terreno de la hacienda de Huilcicilapan, hacia el norte, en colindancia con el camino Tepic-Guadalajara. Son 165 has., 86 a., 60 ca. Fracción norte de la hacienda del Tigre, formada de los potreros "El Colomito", "El Salitrillo", "El Tigre" y "La Reja". Son 803 has. 78 a. y 2 ca.	46 500	Adquiridas por compra a Catalina Aguilar, viuda de Romero, en Guadalajara, ante el notario Enrique Arriola, el 8 de junio de 1907.
Décima cuarta	Casa en Tequila, acera sur de la 2a. manzana del cuartel 2o. número 16 de la calle Sinaloa. Linda al sur, calle en medio, con propiedades de Apolonio García y Guadalupe Flores, con los demás vientos, con Ana González Rubio.	500	Comprada a Librada Ayala de López, en Tequila, el 6 de noviembre de 1907. Escritura privada.
Vigésima cuarta	Terreno llamado "Piedras Amarillas", en municipio de Magdalena, con extensión aproximada de 8 has. 2 a. 42 ca.	190	Comprado a Anacleto Martínez, en escritura privada el 15 de marzo de 1909, en Tequila.
Vigésima quinta	Terreno denominado "Rancho Nuevo" o "Buena Vista", en tierras de Magdalena, con una extensión de 1412 has. 80 a. Compuesto por los potreros de "El Casco", "San Antonio", "El Mezcal", "Las Latillas" y "Los Pozos". Linda al norte con el camino nacional.	61 590	Adquirido por adjudicación de herencia de la sucesión intestada de Martiniana Valadés testamentaria de José M. Martínez, según consta en el protocolo de David Gutiérrez Allende, el 15 de junio de 1909.
Vigésima Sexta	Línea de tranvías en Tequila, del pueblo a la estación de tren.	5 000	Concesión del 14 del julio de 1909, aprobada por el congreso el 19 de octubre del mismo año. Registro en Tequila.
Vigésima séptima	Derechos de uso y aprovechamiento de las aguas del arroyo de Atizcua, que atraviesa Tequila.	600	Adquiridos por permuta con el Ayuntamiento de Tequila, el 20 de noviembre de 1909, ante el notario Enrique Arriola.
Cuadragésima primera	Crédito procedente de préstamo hecho al Ayuntamiento de Tequila, según escritura del 20 de noviembre de 1909 ante el notario Enrique Arriola.	3 500	Pagaderos en 4 años en abonos anuales.
Vigésima tercera	Finca rústica denominada "Huilzizilapa y anexas" al suroeste de Tequila, en su municipio, con extensión de 26, miriarias, 63 has, 60 a. 62 ca. De temporal, monte agostadero y erial. Dentro del perímetro expreso por los linderos están las fincas denominadas Tecuanapa, La Guijas y Los Pericos, la 1a. de 577 has 74 a. 6 ca. Las Guijas tiene 434 has. 94 a. 54 ca. Los Pericos tiene 42 has. 79 a. 56 ca.	65 000	La finca se compró de Catalina Aguilar, en Guadalajara en 4 de marzo de 1910, ante el notario Enrique Arriola.

**Tabla 1 (concluye)**

<i>Partida</i>	<i>Descripción del bien</i>	<i>Avalúo (pesos)</i>	<i>Observaciones</i>
Suma total de inversiones incluyendo créditos otorgados hasta 1910		196 650	
Novena	Casa en Tequila, Calle Corona número 13, en la manzana segunda del cuartel segundo. Linda al oriente con la calle de Corona, al norte, la calle de 24 de enero; al poniente, propiedad de Ana González Rubio; al sur con propiedad de Anacleto Martínez.	2 000	Adquirida por permuta con José Wolf. Adquirida el 2 de diciembre de 1919 ante en notario Francisco Labastida y Anguiano.
Quincagésima	Por falta de datos no se listó en el activo la casa en Tequila, cuartel 2o., manzana 8a., número 18, calle 24 de enero, comprada a Bernardina Sastre.	400	Adquirida el 15 febrero de 1919. No se consigna la escritura.
Suma de inversiones en fincas de 1911 a 1920		2 400	

Fuente: Sucesión de José Cuervo Labastida, AIPG, Notarías, Protocolo Arnulfo Matute, Documentos, vol. XIX. Dcto. 31, ff. 35 -49.

sido como inversión, o para alojar a algún pariente mayor. Fue adquirida el 2 de marzo de 1908 ante el notario tapatío Enrique Arriola. Su avalúo al morir don José era de 7 000 pesos (tabla 2).

Tres meses después, el mismo día, la pareja Cuervo González Rubio compró dos propiedades más en Guadalajara. Una, en un barrio lejano de tamaño no definido, en la calle de la Amargura, cruzando con la de Olas Altas. Fue comprada a Celedonio Padilla, ante el mismo notario. La segunda fue enajenada de don Rosalío Ruiz y don Octavio Lobato; era un predio colindante con el molino Germania y las vías de ferrocarril. Inmejorable lugar en su tiempo y circunstancias.

La adquisición de esta propiedad es un suceso clave para afianzar la idea de que Guadalajara se volvía entonces el lugar de organización universal de don José y doña Ana. La compra data del 1 de mayo de 1908 y fue firmada ante el referido notario. Ahí José Cuervo construyó una casa y bodegas. Ocupaba los números del 186 al 197 de la calle Manzano y estaba valuada en 10 000 pesos cuando murió don José.

La localización del inmueble le daba un valor simbólico considerable. Estaba muy cerca de su casa, a unas cinco cuadras. Además, era su enclave

distributivo, por estar a la orilla de la vía del ferrocarril. De ahí podía mandar aguardiente a todo el México conectado por el caballo de hierro, como parece ocurrió. El predio, un rectángulo de 20 x 51 m, tenía poco más de 1 000 m<sup>2</sup>, con 20 m de frente al paso del ferrocarril y otros tantos a la calle de Manzano; situación clave para la circulación de mercancía hacia y desde la ciudad.

Al inicio de 1912 José Cuervo adquirió, en la ciudad de México, el lote 13 de la manzana 7 de la colonia La Indianilla, con 1 316 m<sup>2</sup> de superficie. Hacía esquina con la calzada de La Piedad en su cruce con la calle de Doctor Casimiro Liceaga. Fue comprado a Juan Saldívar Flores. La operación fue hecha en México, el 5 de enero, ante en notario Carlos Fernández. Una casa fue construida allí, por el mismo don José, con posterioridad. Esto ya implica que la pareja, o más bien don José, haya estado en aquel sitio dirigiendo su creciente empresa y que lo haya convertido en su lugar principal de organización universal, dejando a Guadalajara y Tequila como lugares subalternos. Ahí parece que tenía casa, despacho y bodega, durante los años más violentos de la Revolución, catastróficos para la mayoría de la gente de posibles, sobre todo los antiguos terratenientes, mas

**Tabla 2. Inversiones hechas con sede en Guadalajara**

<i>Partida</i>	<i>Descripción del bien</i>	<i>Avalúo (pesos)</i>	<i>Observaciones</i>
Sexta	Casa marcada con el número 5 de la antigua calle de Aranzazu, hoy 57 de Miguel Blanco, construida en dos lotes.	17 300	Adquiridos uno de Francisca Mercado viuda de Abadié el 16 de julio de 1900 ante el notario Francisco García Sancho. El otro se compró de doña Eusebia Castillo viuda de Moncayo, ante el notario Celedonio Padilla el 21 de mayo de 1904.
Séptima	Casa marcada con el número, 13½ antigua numeración de calle de Aranzazu, hoy calle de Miguel Blanco, acera norte, manzana 38 del cuartel 7o. Adquirida por compra a Jorge Mares. Mide 4 metros de frene por 33 de fondo.	7 000	Adquirida el 2 de marzo de 1908 ante el notario Enrique Arriola.
Cuarta	Casa en la esquina poniente-norte de las calles de La Amargura y Olas Altas, con números 96 y 100 de la primera, como 102 y 106 de la segunda.	5 000	Adquirida del licenciado Celedonio Padilla, el 10 de mayo de 1908, ante el notario Enrique Arriola.
Quinta	Terreno y casa en él construida en la manzana 20 del cuartel 7o. Linda con propiedad de los ferrocarriles y con el Molino Germania. En el terreno Cuervo construyó casa y bodegas, con números del 186 al 197 de la calle Manzano. Predio de 20 × 51 metros con frente a la vía del tren, una calles y un arroyo que se volvería avenida.	10 000	Adquiridos por compra a Rosalío Ruiz y Octavio Lobato, colindante con el molino Germania, y con las vías de ferrocarril. Comprado el 1 de mayo de 1908, ante el notario Enrique Arriola.
Suma de inversiones hasta 1910		39 300	
Trigésima octava	Crédito procedente del precio de dos casas en Tlaquepaque, calle hidalgo, núms. 3 y 5, vendidas el 13 de junio de 1917 ante Ambrosio Ulloa.	1 500	Las casas las debía María Figueroa de Rosas. El plazo, aparentemente vencido, meses antes, había sido a tres años.
Tercera	Casa núm. 445 de la avenida Madero, en esquina Donato Guerra, manzana 17 del cuartel 6o.	12 000	Comprada al doctor Salvador de la Torre, junio 15 de 1918, ante Salvador España.
Trigésima séptima	Crédito procedente de préstamo de 40 000 pesos oro nacional a Luis Castellanos Tapia, según escritura del 10 de julio de 1919 ante Arnulfo Matute.	40 000	Plazo 5 años, al 6%. Se hipoteca en casa en Guadalajara en calles Vallarta y Lafayette, manzana sin número.
Trigésima tercera	Crédito procedente de préstamo a María Ibero viuda de Gortázar.	80 000	Por vencer en febrero de 1925, al 6%, firmado el 21 de diciembre de 1919, ante el notario Gregorio González Covarrubias, con hipoteca de la hacienda de Cuisillos, en Tala.
Trigésima sexta	Crédito a Guadalupe Gómez de Rodríguez.	2 000	Firmado el 31 de enero de 1920, ante el notario José Prado, a dos años, al 6%, con hipoteca del terreno llamado "El Guayabo" en Tala.
Trigésima cuarta	Crédito procedente de préstamo a Adela Ibarra viuda de Tolentino.	25 000	Firmado en 15 de marzo de 1920 ante el notario Gregorio González. Plazo de 3 años al 6%, con hipoteca de la hacienda de "La Calerilla" en Tlajomulco, Zapopan y Tlaquepaque.

**Tabla 2 (concluye)**

<i>Partida</i>	<i>Descripción del bien</i>	<i>Avalúo (pesos)</i>	<i>Observaciones</i>
Octava	Casa en Guadalajara, núm. 55½ de la calle que fue de Santa Teresa, Morelos, en la manzana 12 del sector Juárez con los números 491 y 9, en esquina con Ocampo.	20 000	Comprada a Guadalupe Gil Samaniego viuda de Galván, el 5 de junio de 1920, ante el notario Arnulfo Matute.
Trigésima quinta	Crédito reconocido por Aurelio González Hermosillo el 22 de abril de 1916 ante Enrique Arriola. El crédito fue traspasado a José Cuervo por Juan Francisco Larreátegui el 21 de julio de 1920.	50 000	Fue notificado al deudor el 30 de julio e 1920, por el notario Arnulfo Matute. Con hipoteca de las haciendas de “Santa Cruz del Valle”, “El Mariscal”, “El Cuatro” y el potrero de “Las Ánimas”, con vencimiento el 10 de septiembre de 1932.
Trigésima sexta	Préstamo de \$2 000 a Guadalupe Gómez de Rodríguez.	2 000	Firmado el 31 de enero de 1920 a dos años, con réditos anuales vencidos al 6%. Se hipotecó un terreno llamado “El Guayabo”, en Tala.
Inversiones entre 1911 y 1920		232 500	

Fuente: Sucesión de José Cuervo Labastida, AIPG, Notarías, Protocolo Arnulfo Matute, Documentos, vol. XIX. Dcto. 31, ff. 35 -49.

no para doña Ana y don José. El domicilio, en la hoy colonia de los Doctores, no era elegante, pero sí conveniente para la distribución de su aguardiente, cuyo consumo en la capital se encontraba entonces en pleno crecimiento.

Pero desde 1909 don José había comenzado a realizar transacciones en la ciudad de México, y tenemos registrada la primera de una serie de escrituras asociadas a la renta, hipoteca y explotación de la hacienda de Atequiza, en Jalisco, en la zona de influencia directa de Guadalajara. La primera escritura consignada al respecto en el documento de sucesión de José Cuervo fue firmada en México para dar fe de una deuda adquirida por Luis Navarro con José Cuervo, ante el notario Manuel Borja Soriano, el 2 de septiembre de 1909. El monto del pasivo era 628 864 pesos. Navarro se comprometió a cubrirla en dos exhibiciones; una de 300 000, pagadera el 30 de agosto de 1913, y la restante cobrable el mismo día y mes, de 1919. El rédito era el acostumbrado 6% (tabla 3).

La garantía del pago eran las siguientes propiedades: en la dicha zona de Jalisco, en la cuen-

ca alta del río Santiago, apenas al norte del lago de Chapala: la fracción C de Atequiza y Anexas, denominada “La Florida”, municipio de Chapala; potreros “El Tinaco”, “La Estación”, “Las Coloradas”, “Las Galeras”, “La Florida”, “El Potrerillo de Las Pilas”, “La antigua huerta de Atequiza”, el casco de “La Florida”, así como el “Molino de Harinas”. El gravamen fue inscrito en Chapala y ratificado en México el 26 de abril de 1911, ante el mismo notario, Manuel Borja Soriano.

El 31 de agosto de 1913, José Cuervo cedió parte de la deuda de Luis Navarro a la Compañía Bancaria de Fomento y Bienes Raíces de México, Sociedad Anónima, el abono al capital que Navarro le debía haber entregado entonces, 300 000 pesos. Esta compañía contraía la deuda, misma que era pagadera a José Cuervo, el 31 de agosto de 1917, con réditos semestrales, vencidos, al 6%. La garantía de esta segunda deuda era un terreno en la ciudad de México, en la colonia Condesa, el lote número 2 de la manzana primera.

Al poco tiempo, el 26 de diciembre de 1914, en la ciudad de México, ante el notario público

**Tabla 3. Transacciones con sede en la ciudad de México**

<i>Partida</i>	<i>Descripción del bien</i>	<i>Avalúo (pesos)</i>	<i>Observaciones</i>
Trigésima segunda	Casa en el lote 13 de la manzana 7 de la Colonia La Indianilla, con 1316 m <sup>2</sup> . Esquina Calzada de la Piedad con Doctor Casimiro Liceaga.	20 000	Comprada a Juan Saldivar Flores, en México, el 5 de enero de 1912, ante el notario Carlos Fernández. La casa fue construida por José Cuervo.
Vigésima novena	Casa en México: núm. 120 de la calle de Mérida, manzana 654, cuartel 8o., con superficie de 174.70 m <sup>2</sup> . Casi esquina con Chihuahua. Ve al poniente con frente de 6.5m.	10 000	Lote de 6.5 × 24 metros. Adquirida el 28 de abril de 1919, ante el notario José Carrasco. Comprada a Pablo Martínez del Río.
Vigésima octava	Finca urbana número 59 de la 3a. calle de Córdoba, con el núm. 1409. Manzana 233 del cuartel 8o., con superficie de 2096 m <sup>2</sup> , en dos lotes contiguos, en la manzana 16 de la Colonia Roma. Linda al norte con la 5a. calle de Durango, al oriente, en 63 metros, con la 3a. calle de Córdoba (Sigue ochavado), espaldas de la plaza de Orizaba.	60 000	Adquirida por compra a "Negociación Agrícola del valle del Marqués, Sociedad Anónima en liquidación. Escriturada en México, ante el notario José Carrasco Zamitri, el 30 de septiembre de 1919.
Trigésima	Finca urbana. Calle 1a. de El Álamo. Núm. 8, Manzana 21, Cuartel séptimo. Linda al oriente con la calle del Álamo, con 28 m. Linda al norte y sur con casas, con 50 m.	40 000	Adquirida por compra a Jesús Caraveo y Miguel Ángel Gil, el 9 de julio de 1920, ante el notario José Carrasco.
Trigésima primera	Casa en avenida Jalisco, manzana 75 de la Colonia Roma, con 834 m <sup>2</sup> . Frente de 67 m. a la avenida Jalisco, séptimo tramo, por el norte.	20 000	Adquirida del general Juan José Ríos, el 25 de septiembre de 1920 ante el notario José Carrasco.
Trigésima novena	Escritura en México, por deuda de Luis Navarro ante el notario Manuel Borja Soriano.	328 864	Monto pagadero en 2 abonos, uno de ellos vencido el 1 de agosto del 1913 y otro el 1 de agosto de 1919, al 6%. Se hipotecó la fracción C de Atequiza y Anexas, denominada "La Florida" municipio de Chapala; potreros: "El Tinaco", "La Estación", "Las Coloradas", "Las Galeras", "La Florida", "El Potrerillo de Las Pilas", "La Antigua Huerta de Atequiza", el casco de "La Florida", así como el Molino de Harinas. Ante el notario Manuel Borja Soriano el 26 de abril de 1911. Se ha pagado parte quedando: \$328 864.
Cuadragésima	Escritura en México. Abono de 300 000 cedido por José Cuervo a la Compañía Bancaria de Fomento y Bienes Raíces de México, que Luis Navarro debió pagar según la escritura arriba mencionada.	300 000	Fecha el 22 de noviembre de 1913. Queda en garantía un lote en la Colonia Condesa. Lote 2, manzana 1a.
Cuadragésima segunda	Escritura en la ciudad de México del 26 de diciembre de 1914, ante el notario Domingo Barrios Gómez. La Compañía Bancaria de Fomento y Bienes Raíces en liquidación. Carlos Cuervo y José Cuervo, celebraron contrato de arrendamiento de la hacienda de Atequiza y anexas en Ixtlahuacán, Tlajomulco y Chapala. Febrero de 1915.	10 000	Carlos y José Cuervo se asocian para rentar Atequiza, Carlos ya la rentaba desde antes. Se amplía el plazo hasta 1922. La sociedad se disuelve el 15 de enero de 1918. Las cuentas se dan por liquidadas y sigue con ella José Cuervo. Avalúa lo que le queda de la empresa en \$10 000, por el pronto finiquito del contrato.
Inversiones entre 1912 y 1920		518 864	

Fuente: Sucesión de José Cuervo Labastida, AIPG, Notarías, Protocolo Arnulfo Matute, Documentos, vol. XIX. Dcto. 31, ff. 35 -49.

---

Domingo Barrios Gómez, la Compañía Bancaria y de Fomento de Bienes Raíces, ya en liquidación, por una parte, y por la otra los señores Carlos y José Cuervo, celebraron un contrato de arrendamiento con fianza de las haciendas de Atequiza y anexas, en las municipalidades de Atequiza, Tlajomulco y Chapala, en el estado de Jalisco.

Luego, el 6 de enero de 1915, ante el notario Salvador España, en Guadalajara, Carlos y José Cuervo formaron una sociedad civil para explotar las dichas propiedades que “Carlos Cuervo tenía rentadas, habiéndose prorrogado el plazo de arrendamiento, que debió concluir el 3 de junio de 1917, hasta igual fecha de 1922”. La sociedad, que funcionó bajo la razón social de “Carlos Cuervo y Compañía”, se disolvió el 15 de enero de 1918, ante el mismo notario Salvador España. Entonces se estableció que las cuentas pertinentes habían sido liquidadas, y José Cuervo continuaría explotando las fincas rentadas, “pasando a su propiedad todos los derechos y acciones de la extinguida sociedad”. A esta empresa se le dio entonces un valor de sólo 10 000 pesos. Esta aventura empresarial debió haber sido un fracaso. Y este fracaso se antoja como el reflejo de la zozobra económica de sectores de la economía distintos a la agroindustria del aguardiente. A todas luces, esa aventura empresarial, fuera de su mundo de experiencia y conocimiento, resultó fatal y sólo explicable por el intento de ayudar a su hermano Carlos a que se iniciase en los negocios en un mundo más amplio, como ocurrió con un sobrino político de su mujer, Juan Beckman *El Viejo*, a quien doña Ana facilitó la cantidad de 100 000 pesos.<sup>10</sup>

Posteriormente vino la estrategia de adquisición de casas de gente arruinada a causa de los efectos de la misma Revolución, que a José y a doña Ana les

<sup>10</sup> Testamento de Ana González Rubio de Cuervo, AIPG, Protocolo de Arnulfo Matute, t. XVII (17) fs. 141-143, 30 de abril de 1921.

proporcionarían grandes dividendos. Una de ellas la compraron en Guadalajara; fue la número 445 de la avenida Madero y 219 de la calle de Donato Guerra, en una esquina de la manzana 17 del cuartel 6o. Ésta se la vendió Salvador de la Torre, el 15 de junio de 1918, ante el notario Salvador España. El valor de la finca fue de 12 000 pesos.

Las siguientes propiedades las adquirieron en la ciudad de México. La primera era relativamente pequeña, en el número 120 de la calle de Mérida, manzana 654, cuartel 8o., con superficie de 174.70 m<sup>2</sup>, casi esquina con Chihuahua. Veía al poniente con frente de 6.5 m. Fue comprada el 28 de abril de 1919, ante el notario José Carrasco. Tiene de notable que el vendedor fue el conocido intelectual don Pablo Martínez del Río. Era una casa con valor de 10 000 pesos cuando murió don José.

Luego adquieren la joya de la familia, la finca número 59 de la 3a. calle de Córdoba, con el número 1409, manzana 233 del cuartel 8o., con superficie de 2 096 m<sup>2</sup>, en dos lotes contiguos, en la manzana 16 de la colonia Roma. Lindaba al norte con la 5a. calle de Durango, al oriente, en 63 m, con la 3a. calle de Córdoba, espaldas de la plaza de Orizaba. Si no me equivoco esta finca sería su último lugar de organización universal.<sup>11</sup> Si bien interpreto, ésta se volvió su casa en la capital. Esta casa había sido adquirida por compra a la “Negociación Agrícola del valle del Marqués, Sociedad Anónima en liquidación”. Fue escriturada en México, ante el notario José Carrasco Zamitri, el 30 de septiembre de 1919. Cabe señalar que una sociedad en liquidación suele implicar un negocio en quiebra. Esta casa fue apreciada en 60 000 pesos a la muerte de don José.

<sup>11</sup> La finca —antes consignada como su aparente lugar de organización universal en la ciudad de México— figura en el testamento de 1921, de doña Ana, entre las fincas que se separarían del grueso del capital que legaría a su heredera universal, Guadalupe Gallardo, para otorgarse a sus herederos menores. Testamento de Ana González Rubio de Cuervo, AIPG, Protocolo de Arnulfo Matute, t. XVII (17) fs. 141-143, 30 de abril de 1921.

**Tabla 4. Las marcas de aguardiente de agave de José Cuervo y Ana González Rubio**

<i>Marca</i>	<i>Fecha de registro</i>	<i>Observaciones</i>
1. "Gran Fábrica de Vino Mezcal en Tequila, de Jesús Flores".	13 de mayo de 1904.	Desde aquí se listan las marcas antiguas y de sus antecesores.
2. "Gran de Vino Mezcal, de José Cuervo".	13 de julio de 1904.	
3. "Gran de Vino Mezcal".	13 de julio de 1904.	
4. Marca de fábrica N° 60311.	10 de enero de 1906.	
5. Marca de fábrica N° 6540.	1 de agosto de 1906.	
6. Marca de fábrica N° 6647.	3 de septiembre de 1906.	
7. Marca de fábrica N° 7133.	4 de abril de 1907.	
8. Nombre comercial 4275.	22 de abril de 1908.	
9. Nombre comercial 8148.	8 de mayo de 1908.	
10. Marca de Fábrica 8192.	26 de mayo de 1908.	
11. Marca de Fábrica 9715.	26 de noviembre de 1909.	
12. Marca de Fábrica 10719.	28 de octubre de 1910.	
13. Marca industrial "El Cuervo".	26 de septiembre de 1912.	Aquí empiezan las marcas de los años de la Revolución.
14. Marca Industrial "Cuervo"	7 de diciembre de 1912.	
15. Marca Industrial "Corvo"	7 de diciembre de 1912.	
16. Marca Industrial "Ciervo"	7 de diciembre de 1912.	
17. Marca Industrial "Cierva".	7 de diciembre de 1912.	
18. Marca Industrial "Cuerva".	7 de diciembre de 1912.	
19. Marca Industrial "Cueva".	7 de diciembre de 1912.	
20. Marca Industrial "Curro".	7 de diciembre de 1912.	
21. Marca Industrial "Duervo".	7 de diciembre de 1912.	
22. Marca Industrial "Suervo".	7 de diciembre de 1912.	
23. "Corbian".	3 de diciembre de 1912.	
24. "La Rojeña".	10 de diciembre de 1912.	
25. "La Rojeña".	10 de septiembre de 1913.	
26. "La Riojana".	10 de septiembre de 1913.	Etiqueta para marca núm. 14679, con fecha 3 de junio de 1916.
27. "La Rojeña" .	28 de agosto de 1917.	
28. "La Rojaña".	28 de agosto de 1917.	
29. "La Rijaza".	28 de agosto de 1917.	
30. "El Cuervo de Tequila".	25 de octubre de 1917.	
31. "Cuervo Tequila".	25 de octubre de 1917.	

**Tabla 4 (concluye)**

<i>Marca</i>	<i>Fecha de registro</i>	<i>Observaciones</i>
32. "El Cuervo Tequilense".	25 de octubre de 1917.	
33. José Cuervo y compañía.	25 de octubre de 1917.	
34. "Tequila Cuervo"	25 de octubre de 1917.	
35. Tequila Supremo Añejo vsOP"	6 de diciembre de 1917	
36. Nombre comercial "La Rojeña"	1 de julio de 1918	

Fuente: Sucesión de José Cuervo Labastida, AIPG, Notarías, Protocolo Arnulfo Matute, Sucesión de José Cuervo Labastida, Documentos, vol. XIX. Dcto. 31, 30 de diciembre de 1921, fs. 47 y 47v.

Compraron una nueva casa en Guadalajara, la número 55½ de la calle que había sido de Santa Teresa, entonces Morelos, en la manzana 12 del sector Juárez con los números 491, de esa calle, y 9 de Ocampo, calle con la que hacía esquina. Fue comprada a Guadalupe Gil Samaniego viuda de Galván, el 5 de junio de 1920, ante el notario Arnulfo Matute. Su avalúo fue de 20 000 pesos.

Le siguió otra casa en México, en la calle 1a. de El Álamo, número 8, manzana 21, cuartel 7o. Lindaba al oriente con la calle de El Álamo, con 28.35 m. Lindaba al norte y al sur con casas, con 50 m. La superficie era de unos 1 417 m<sup>2</sup>. Fue adquirida por compra a Jesús Caraveo y Miguel Ángel Gil, el 9 de julio de 1920, ante el notario José Carrasco; su avalúo —al morir don José— era de 40 000 pesos. Esta propiedad estaba en la colonia Santa María. Luego se hicieron de otra casa en avenida Jalisco, hoy Álvaro Obregón, en la manzana 75 de la colonia Roma, con 834 m<sup>2</sup>. Frente de 67 m a la dicha avenida, en su séptimo tramo, por el norte. Fue comprada del general Juan José Ríos, el 25 de septiembre de 1920 ante el notario José Carrasco. Su valor de inventario fue de 20 000 pesos.

El rápido enriquecimiento de nuestros personajes lo sugiere, además de su ritmo e intensidad de adquisición de propiedades, la observación del registro de marcas de "vino mezcal" que don José llevó a cabo durante su matrimonio, de 1904 a

1918. Entre el año límite inferior, cuando parece haber empezado dicho registro, y el inicio de la Revolución —a finales de 1910—, don José registró 12 marcas de aguardiente, incluyendo una que aún llevaba el nombre del finado marido anterior de doña Ana, su mujer. Esto es revelador, pues entre 1910 y 1918, los años más violentos del periodo revolucionario, el número de registros de marca hechos por don José fue de 24; es decir, el doble que los consignados antes del estallido del movimiento armado<sup>12</sup> (tabla 4).

Vienen luego las actividades crediticias desempeñadas aparentemente por don José, en lo personal, pero que en realidad parecen haber sido

<sup>12</sup> La mejor prueba del éxito económico de doña Ana y don José es la fortuna que heredó doña Ana de Jesús Flores Arriola; se conservó íntegra e independiente de los bienes mancomunados que fueron listados a la muerte de don José. Esta fortuna procedía de un capital previo y diversificado que Jesús Flores había amasado a partir de lo heredado de su cónyuge anterior, doña Tomasa Martínez. Los bienes que don Jesús dejó a su muerte, por 1897, tenían un valor catastral estimado en 564 170.48 pesos. Si observamos con detalle el inventario de haberes, y a esto le agregamos los adquiridos después, por don José y doña Ana durante su matrimonio, podremos ver cómo el patrón de compra de predios por ellos en el pueblo de Tequila se explica por la localización de las propiedades que habían sido heredadas por Jesús Flores, de doña Tomasa, y por ésta de su padre, Francisco Martínez Gómez. AIPG, Testamento de Jesús Flores Arriola, ante Andrés Arroyo, t. 20, 7 de agosto de 1898—Don Jesús Flores Arriola, lo otorga cerrado y queda en su poder. Diligencias de Apertura del Testamento de Don Jesús Flores Arriola, ante Andrés Arroyo de Anda, t. 15 de Documentos, s. f.

---

llevadas a cabo por consenso con su mujer; pues varias de esas transacciones involucraban personajes de Guadalajara cuyos lazos de amistad con la pareja Cuervo-González Rubio trascendían el círculo social prematrimonial de la señora.

El grueso de la actividad crediticia de la pareja se concentra en los años finales de su matrimonio, con excepción del capital facilitado por don José en la fallida aventura empresarial agrícola de su hermano Carlos y Luis Navarro. Aunque una de las últimas data de 1917, podríamos pensar que se trata de una suerte de favor a alguien allegado. Es el caso del crédito procedente del pago de dos casas en Tlaquepaque, calle Hidalgo, números 3 y 5, adquiridas el 13 de junio de 1917 ante Ambrosio Ulloa, por 1 500 pesos. Las casas las debía María Figueroa de Rosas y el plazo para su pago fue de tres años, pero se había demorado. Parece que se trató de un favor, de comprar un par de casas para alguien cercano, carente de liquidez.

Después vino un periodo en que la pareja Cuervo-González Rubio se dedicó a prestar dinero a gente conocida, en un contexto que se antoja más como negocio que como ayuda a los arruinados. Quizá tenían exceso de capital líquido y buscaban colocarlo. El primer crédito que concedieron fue de 40 000 pesos, a Luis Castellanos Tapia, durante su periodo de gobernador de Jalisco. El adeudo se formalizó el 10 de julio de 1919, ante Arnulfo Matute, con un plazo de cinco años al 6% de interés acostumbrado. Como garantía se hipotecó una casa en Guadalajara, localizada en las calles Vallarta y Lafayette, manzana sin número.

El mismo año don José prestó a doña María Ibero, viuda de Gortázar, 80 000 pesos. El compromiso fue firmado aparentemente en Guadalajara, el 21 de diciembre de 1919, ante el notario Gregorio González Covarrubias. Su vencimiento sería en febrero de 1925, al 6%, con hipoteca de la hacienda de Cuisillos, en Tala.

El siguiente año, 1920, el primer crédito otorgado por la pareja fue mínimo, 2 000 pesos, prestados a Guadalupe Rodríguez Gómez el 31 de enero ante el notario José Prado, con hipoteca de un terreno en Tala, llamado El Guayabo. Después dan un crédito a doña Adela Ibarra, viuda de Tolentino, por 25 000 pesos, firmado el 15 de marzo de 1920 ante el notario Gregorio González. El plazo era de tres años, y el rédito era el acostumbrado de 6%, con hipoteca de la hacienda “La Calerilla”, en Tlajomulco, Zapopan y Tlaquepaque. El último crédito fue el reconocido por Aurelio González Hermosillo, por 50 000 pesos, traspasado a José Cuervo por Juan Francisco Larreátegui el 21 de julio de 1920. El deudor fue notificado el 30 de julio de 1920, por el notario Arnulfo Matute. Se hipotecaban las haciendas de “Santa Cruz del Valle”, “El Mariscal”, “El Cuatro” y el potrero “Las Ánimas”, con vencimiento el 10 de septiembre de 1932 (tabla 5).

## Conclusión

Se ha podido observar el enriquecimiento de nuestros personajes por las tres líneas de registro de su actividad económica durante el fin del Porfiriato y la Revolución: la adquisición de propiedades en Tequila y en las ciudades de Guadalajara y México, el monto de créditos que otorgaron, y la multiplicación de las marcas de aguardiente que registraron. En la tabla 6 es posible observar la manera en que la pareja Cuervo-González Rubio fue cambiando sus preferencias de inversión entre Tequila, Guadalajara y la ciudad de México; primero en función del cambio de sus lugares de organización universal, y después en razón del inicio de las hostilidades revolucionarias, a partir de 1910. Si observamos las tablas también se puede percibir la manera en que en el segundo periodo la adquisición de predios rurales se suspendió, con la única excepción de las inversiones que José

**Tabla 5. Créditos otorgados por José Cuervo durante su matrimonio**

<i>Partida</i>	<i>Descripción del bien</i>	<i>Valor unitario (pesos)</i>	<i>Observaciones</i>
Trigésima tercera.	Crédito procedente de préstamo a María Ibero, viuda de Gortázar.	80 000	Por vencer en febrero de 1925, al 6%, firmado el 21 de diciembre de 1919, ante el notario Gregorio González Covarrubias, con hipoteca de la hacienda "Cuisillos", en Tala.
Trigésima cuarta.	Crédito procedente de préstamo a Adela Ibarra, viuda de Tolentino.	25 000	Firmado en 15 de marzo de 1920 ante el notario Gregorio González. Plazo de tres años al 6%; con hipoteca de la hacienda "La Calerilla" en Tlajomulco, Zapopan y Tlaquepaque.
Trigésima quinta.	Crédito reconocido por Aurelio González Hermosillo. El crédito fue traspasado a José Cuervo por Juan Francisco Larreátegui el 21 de julio de 1920.	50 000	Fue notificado al deudor el 30 de julio e 1920, por el notario Arnulfo Matute. Con hipoteca de las haciendas "Santa Cruz del Valle", "El Mariscal", "El Cuatro" y el potrero "Las Ánimas", con vencimiento el 10 de septiembre de 1932.
Trigésima sexta	Crédito a Guadalupe Gómez de Rodríguez.	2 000	Firmado el 31 de enero de 1920, ante el notario José Prado, a dos años, al 6%. Con hipoteca del terreno "El Guayabo", en Tala.
Trigésima séptima	Crédito procedente de préstamo de 40 000 pesos oro nacional a Luis Castellanos Tapia, según escritura del 10 de julio de 1919 ante Arnulfo Matute.	40 000	Plazo de cinco años, al 6%. Se hipoteca una casa en Guadalajara, en las calles Vallarta y Lafayette, manzana sin número.
Trigésima octava	Crédito procedente del precio de dos casas en Tlaquepaque, calle Hidalgo, números 3 y 5, vendidas el 13 de junio de 1917 ante Ambrosio Ulloa.	1 500	Las casas las debe María Figueroa de Rosas. El plazo es de tres años.
Trigésima novena	Escritura en México, por deuda de Luis Navarro ante el notario Manuel Borja Soriano. Monto pagadero en dos abonos, uno de ellos vencido el 1 de agosto de 1913 y otro el 1 de agosto de 1919, al 6%.	328 864	Se hipotecó la fracción C de "Atequiza" y anexas, denominada "La Florida", municipio de Chapala; potreros: "El Tinaco", "La Estación", "Las Coloradas", "Las Galeras", "La Florida", "El Potrerillo de Las Pilas", "La Antigua Huerta de Atequiza", el casco de "La Florida", así como el Molino de Harinas. Ante el notario Manuel Borja Soriano, el 26 de abril de 1911. Se ha pagado una parte, quedando 328 864 pesos.
Cuadragésima	Escritura en México. Abono de 300,000 cedido por José Cuervo a la Compañía Bancaria de Fomento y Bienes Raíces de México, que Luis Navarro debió pagar según la escritura arriba mencionada.	300 000	
Cuadragésima primera	Crédito procedente de préstamo hecho al Ayuntamiento de Tequila, según escritura del 20 de noviembre de 1909 ante el notario Enrique Arriola.	3 500	Pagaderos en cuatro años en abonos anuales.
Cuadragésima segunda	Bienes Raíces en liquidación; el señor Carlos Cuervo y el señor José Cuervo celebraron contrato de arrendamiento de las haciendas "Atequiza" y anexas en Ixtlahuacán, Tlajomulco y Chapala. Ratificada ante el notario Juan Francisco Oliveros el 3 de febrero de 1915.	10 000	Rentando desde antes. Se amplía el plazo hasta 1922. La sociedad se disuelve el 15 de enero de 1918. Las cuentas se dan por liquidadas y sigue con ella José Cuervo. Avalúa lo que le queda de la empresa en 10 000 pesos, por el pronto finiquito del contrato.
<b>Total prestado</b>		<b>840 864</b>	

Fuente: Sucesión de José Cuervo Labastida, AIPG, Notarías, Protocolo Arnulfo Matute, Documentos, vol. XIX. Dcto. 31, 30 de diciembre de 1921, fs. 47 y 47v.

**Tabla 6. Inversiones de Ana González Rubio y José Cuervo entre 1900 y 1920**

Lugar	Periodo	Monto (pesos)	Periodo	Monto (pesos)	Diferencia (pesos)
Tequila	1900-1910	196 650	1011-1920	2 400	194 250
Guadalajara	1904-1908	39 300	1917-1920	232 500	193 200
México			1912-1920	518 864	518 864
Suma	1900-1910	235 950	1911-1920	753 764	517 814

Fuente: Sucesión de José Cuervo Labastida, AIPG, Notarías, Protocolo Arnulfo Matute, Documentos, vol. XIX, Dcto. 31, 30 de diciembre de 1921, ff. 47 y 47v.

Cuervo realizó en la zona de Atequiza, Jalisco, para ayudar aparentemente a su hermano Carlos, con fatales resultados. Se trataba de inversiones agrícolas fuera de la actividad mezcalera. Tal vez lo mismo sucedió con un crédito arriba citado y efectuado, con fondos propios de doña Ana, a Juan Beckman *El Viejo*, el cual en 1921 no podía pagar (tabla 6).

Lo anterior permite percibir de manera clara cómo los protagonistas adquirirían mayor riqueza

gracias al mezcal, mientras otros de su clase se conducían a la ruina, reafirmando cada vez más la brecha económica entre unos y otros, pero sin consolidar clases sociales distintas. La participación de los Cuervo favoreció aquella dinámica social cíclica que en esos momentos les tenía en la cresta de la ola mientras sus allegados se tenían que mudar a casas de altos y bajos y padecían las consecuencias de la transformación provocada por el movimiento armado revolucionario.



# Reflexiones en torno a un motivo ornamental en la arquitectura de la ciudad de México: ajaracas o lazos de ocho<sup>1</sup>

La decoración conocida como “ajaraca” consiste en entrelazos que forman una estrella de ocho puntas y es frecuente encontrarla en la arquitectura tanto en edificios virreinales como neocoloniales en la ciudad de México. Este texto intenta explicar cuándo se comenzó a emplear este término como sinónimo de arabesco a partir del inmueble histórico conocido como “Casa de las Ajaracas”, ubicado en las calles de Guatemala y Argentina, en el Centro Histórico.

*Palabras clave:* ajaraca, mayorazgo, mudéjar, neocolonial, lazos.

Uno de los pioneros en el análisis del arte virreinal fue Manuel Toussaint, por lo que también fue de los primeros en identificar la presencia de la influencia mudéjar en México.<sup>2</sup> Este tipo de arquitectura la clasificó de acuerdo con su estructura, por sus elementos arquitectónicos o bien los analizó de acuerdo con sus techumbres. De igual forma, hizo notar cierto tipo de elementos decorativos que definió como relieves de argamasa de trazo geométrico, mismos que localizó como parte de la ornamentación en algunas casas e iglesias típicas de principio del siglo XVII<sup>3</sup> (tabla 1) que fueron realizados como “verdaderos lazos moriscos” y cuyos antecedentes encontró en las casas de Segovia.<sup>4</sup> Como parte de su investigación insertó 10 láminas con distintos relieves que adornaban las fachadas de diversas casas. Años después se refirió a este mudejarismo como una “adaptación de formas musulmanas a las necesidades de la colonia”.<sup>5</sup> El primer ejemplo

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto se presentó como ponencia en el 1er. Congreso Internacional de Cultura y Arquitectura Hispano-Mudéjar, organizado por la Facultad de Arquitectura, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, celebrado del 30 de agosto al 1 de septiembre de 2007.

<sup>2</sup> Manuel Toussaint, *Arte mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>5</sup> Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 5a. ed., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990, p. 64.

**Tabla 1. Decoración de relieves de argamasa con dibujo geométrico que simula piezas de tapicería**

Casas	Templos	Motivos florales como atauriques
Esquina de Argentina y Guatemala.	Capilla del Rosario, Xochimilco.	Iglesia de Papalotla, Texcoco.
Casa de Jerónimo López. Esquina de Uruguay y 5 de Febrero.	Capilla de la Concepción, Coyoacán. Iglesia de Tepotzotlán. Muros de la iglesia de Tláhuac.	

al que se refirió fue el inmueble conocido como “Casa del Judío”, que se localizaba en la antigua calle del Cacahuatal, en el barrio de San Pablo de la ciudad de México, cuyo paramento se distinguía por unos relieves de argamasa.<sup>6</sup> Los otros ejemplos descritos por Toussaint los dividió en dos grupos.

Algunos de los ejemplos a los que alude Toussaint se caracterizan por tener un tipo de ornamentación distintiva de la arquitectura mudéjar, como son las yeserías<sup>7</sup> que pueden tener labores con temas epigráficos, geométricos o de tipo vegetal. En el caso de México la presencia mudéjar se ha estudiado principalmente para los artesonados<sup>8</sup> o techumbres de madera. Toda vez que en la arquitectura novohispana, si bien ha sido reconocida esta influencia en los paramentos de edificios civiles y religiosos, aún queda pendiente analizarla.

En fechas recientes los estudiosos del arte y la arquitectura mexicana recurren al término de

<sup>6</sup> *Idem.* Sobre este inmueble véase también Francisco de la Maza, “La destrucción de una joya colonial”, en *Boletín INAH*, núm. 32, México, 1968, pp. 20-24.

<sup>7</sup> Trabajo realizado con yeso por los alarifes mudéjares como material de decoración.

<sup>8</sup> Rafael López Guzmán *et al.*, *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, México, Azabache (Arte Novohispano), 1992; Elisa García Barragán, “Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana”, en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Diputación Provincial de Teruel, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1981, pp. 519-530; Olga Lucía González y Gilberto Buitrago S., *La técnica de manufactura como base para comprender e intervenir un bien cultural*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2000.

“ajaracas” para denominar cualquier decoración con influencia mudéjar. Por citar un ejemplo, basta revisar las fichas del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos,<sup>9</sup> donde se tienen registrados 37 inmuebles en distintos estados; en las fichas es posible apreciar que el término es aplicado a diversos tipos de ornamentación de yesería tanto de origen virreinal como neocoloniales.

A continuación trataré de identificar el momento en que el término ajaraca se popularizó como sinónimo de motivo ornamental de influencia árabe, como son las lacerías o conjuntos de lazos; los paños de *sebka*, que son un motivo decorativo islámico con forma de retícula oblicua a modo de entrelazado geométrico romboidal, y los atauriques, que son de tipo vegetal y son realizados en yeso.

Al analizar la historiografía sobre el término, llama la atención que un texto clásico sobre el tema —como es el estudio de Manuel Toussaint de 1946—, no empleara la palabra “ajaraca” en el texto ni en el “vocabulario de términos mudéjares” que insertó al final del libro. Hasta donde he podido indagar, pareciera que dicha palabra se comenzó a usar de manera generalizada hacia la década de 1980, cuando se asoció con un tipo de lacerías localizados tanto en inmuebles civiles como religiosos. De igual forma mostraré algunos

<sup>9</sup> De un registro de 79 885 fichas del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos. En el Centro Histórico se tienen clasificados siete registros con esta ornamentación. Agradezco al arquitecto Mario Guerra —del área de Catálogo— esta información.

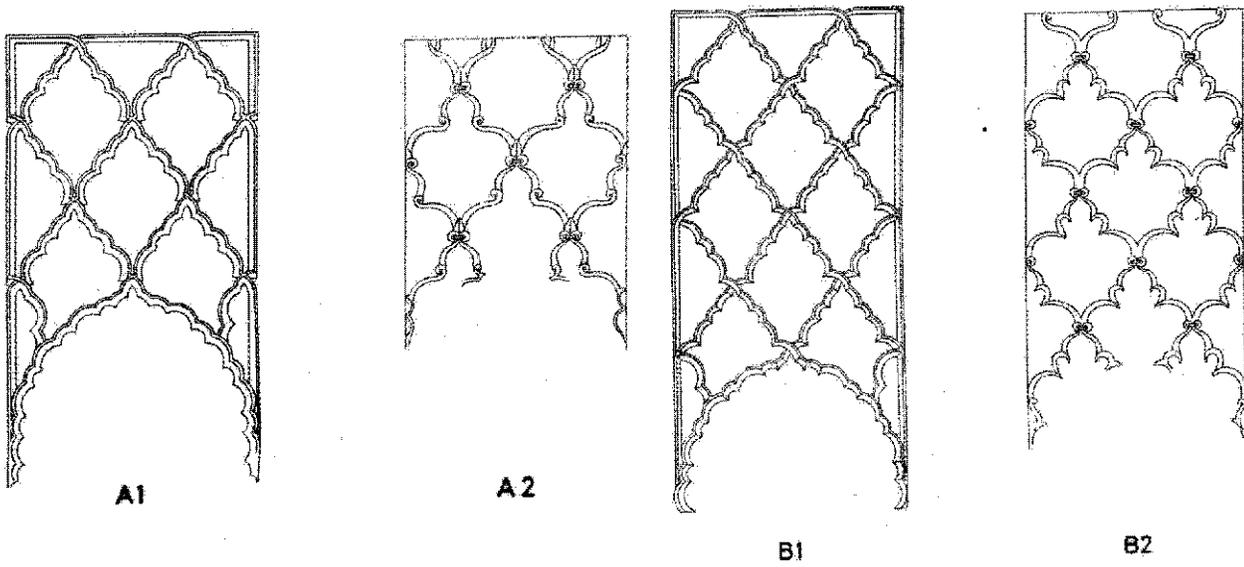


Figura 1. Ejemplos de paños de sebka del pórtico almohade de la casa núm. 10 de Cieza, Murcia. En *Casas y palacios en Al-Andaluz*.

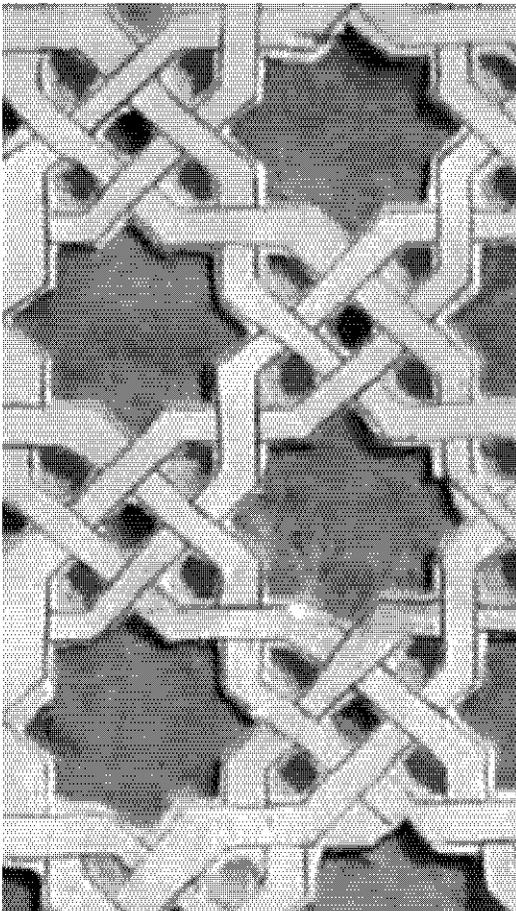


Figura 2. Lazos de ocho. "Casa de las Ajaracas", calles de Argentina y Guatemala. Foto: Gabriela Sánchez Reyes.



Figura 3. Yesería de Ataurique de la Aljafería de Zaragoza. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ataurique>.

edificios virreinales con este tipo de decoración, tratando de destacar aquellos con lacerías de ocho. Dada la importancia que tuvo esta ornamentación, para finalizar señalaré la influencia que tuvo este tipo de lacerías en la arquitectura neocolonial de los años 1920-1950 en la ciudad de México. Este texto no es más que un primer acercamiento a este tema; sin duda el análisis de los motivos ornamentales apenas comienza a ser estudiado para el caso del arte virreinal.<sup>10</sup>

### Respecto al término “ajaraca”

Tras la consumación de la Independencia se crearon instituciones encargadas de vigilar y proteger el patrimonio cultural. En este contexto, durante el gobierno del presidente Guadalupe Victoria se fundó el Museo Nacional en 1825. Años después, en 1885, durante el gobierno de Porfirio Díaz se creó la Inspección General de Monumentos que dependía de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública.<sup>11</sup> En 1913 —como parte de las instituciones y legislación dedicadas a la protección de los bienes culturales del México posrevolucionario— se incorporó al Museo Nacional la Inspección de Monumentos Históricos.<sup>12</sup> Con la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921 se efectuaron cambios, y en 1928 se creó el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e

Históricos. Esta institución, encargada de la conservación de los monumentos históricos, contó con la figura del Inspector y del Subinspector Honorario Local, tarea que fue realizada por arquitectos, pintores, historiadores y fotógrafos como Luis McGregor, Rafael García Granados, Manuel Trousaint y Manuel Ramos, así como por campesinos, comerciantes y ex militares, entre cuyas funciones se podía encontrar la protección de un edificio como de un municipio.<sup>13</sup> En los reportes podían anotar distintos aspectos, como el estado de conservación de los inmuebles, algunas apreciaciones estilísticas o bien comentarios de carácter histórico.<sup>14</sup> Las observaciones de estos inspectores se han convertido en una rica fuente de información, ya que vierten los criterios y valoraciones de la época frente a los monumentos históricos; en este contexto se utilizó el término “ajaraca”.<sup>15</sup>

Si bien no ha sido posible efectuar una revisión en todos los expedientes generados en la entonces Inspección de Monumentos Coloniales, uno de ellos da cuenta del concepto empleado entre los inspectores durante la década de 1930. El documento trata el asunto de la decoración de la fachada de la casa ahora más conocida con el sobrenombre de “Casa de las Ajaracas”, que se encuentra en las actuales esquinas de República de Argentina y República de Guatemala, antes calles de Reloj y Escalerillas.<sup>16</sup> Dicho escrito, con

<sup>10</sup> Irma Patricia Díaz Cayeros, “Ornamentación y ceremonia: la activación de las formas en el coro de la catedral de Puebla, México”, tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2004. En esta investigación el motivo ornamental de los lazos de ocho es analizado a partir de la tradición renacentista o manierista y no con la tradición hispanomusulmana.

<sup>11</sup> Julio César Olivé Negrete y Bolfy Cottom (coords.), *INAH: una historia. Antecedentes, organización, funcionamiento y servicios*, México, INAH, 1995, vol. I, pp. 23, 27, 32, 33.

<sup>12</sup> Al fundarse el INAH en 1939 se creó la Dirección de Monumentos Coloniales, que cambiaría su estructura en 1989 para convertirse en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos; Julio César Olivé Negrete y Bolfy Cottom, *op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> Thalía Montes Recinas, “La continuidad de un grupo y sus ideas como antecedente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1913-1939”, en *Diario de campo*, Coordinación Nacional de Antropología, México, INAH, Suplemento, núm. 30, septiembre de 2004, pp. 32-36.

<sup>14</sup> Esta documentación integra los expedientes del Archivo Geográfico Jorge Enciso de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, los cuales están organizados geográficamente.

<sup>15</sup> De acuerdo con la Real Academia Española, “ajaraca” tiene su origen en el árabe hispano: assarāka, “lazo”, y éste del árabe clásico Sarakah.

<sup>16</sup> Véase Archivo Geográfico Jorge Enciso, de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (AGJE-CNMH), exp. Casa 34-38, República de Guatemala esq. Argentina (“Casa

fecha de 16 de marzo de 1931, está firmado por el ingeniero José R. Benítez<sup>17</sup> y dirigido a Jorge Enciso,<sup>18</sup> entonces Jefe del Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos. En dicho escrito la ornamentación de la casa fue identificada como “ajaraca” del tipo “filario bizantino”, la cual, según se asienta en el texto, habría sido inventada en el siglo xv por los árabes “como resultante de llevar al exterior los alfarjes de madera tallada que empleaban en las ricas ornamentaciones interiores”.<sup>19</sup>

Pero, ¿de dónde procede este término? ¿Qué libro pudo haber consultado el ingeniero para esta definición? Si bien es poco factible identificar la fuente bibliográfica consultada por él, he localizado que el término aparece definido por el orientalista y arqueólogo español José Ramón Mérida Alinari<sup>20</sup> en su *Vocabulario de términos de arte*

---

de las Ajaracas”), col. Centro, Delegación Cuauhtémoc, D. F., leg. I-IV, 1919-2006.

<sup>17</sup> El ingeniero José R. Benítez (1882-1957) estudió en el Colegio Militar y se tituló como ingeniero civil en la Escuela Libre de Ingenieros de Guadalajara en 1904. Fue director de obras públicas del Ayuntamiento de su ciudad (1914), del Museo Nacional de Arqueología e Historia (1930), de Monumentos Nacionales (1920-1933) y del Instituto de Geografía de la Universidad de Guadalajara. Además fue autor de diversos libros sobre arquitectura y arte virreinal. <http://portalsej.jalisco.gob.mx/bicentenario/index.php?q=node/163>; consultado el 26 de enero de 2009.

<sup>18</sup> Jorge Enciso (1879-1969), destacado pintor que a partir de 1915 se hizo cargo de la Inspección de Monumentos Artísticos, dedicándose a la defensa del patrimonio arquitectónico de México. <http://portalsej.jalisco.gob.mx/bicentenario/index.php?q=node/147>; consultado el 26 de enero de 2009.

<sup>19</sup> *Ibidem*, leg. I, fs. 37, 38.

<sup>20</sup> José Ramón Mérida Alinari (Madrid, 1856-1933). Arqueólogo español. Fue director del Museo Arqueológico Nacional y catedrático de arqueología de la Universidad de Madrid. Dirigió las excavaciones de Numancia y Mérida. Entre sus obras cabe citar *Historia del arte egipcio* (1898) y *Arqueología española* (1929). Fue hermano de Arturo Mérida (Madrid, 1849-1902), arquitecto, escultor e ilustrador español. Destacado representante del eclecticismo arquitectónico de finales del siglo xix; autor del monumento a Colón de la plaza del Descubrimiento, de Madrid, y del proyecto del mausoleo a Colón, en la catedral de Sevilla, y del pabellón de España para la Exposición Universal de París de 1889.

impreso en 1887.<sup>21</sup> El vocablo *ajaracas* está definido como “nombre del lazo motivo frecuente en las composiciones ornamentales árabes y mudéjares”.<sup>22</sup> Cabe señalar que este libro aparece registrado en 1928 como parte de las obras de consulta del aula de cuarto año de la Escuela Nacional de Ingenieros y la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos también tenía un ejemplar; es decir, puede pensarse que en el primer tercio del siglo xx éste fue texto común en las escuelas de ingeniería y arquitectura, por lo que fue material accesible a cualquier estudiante o egresado de dichas carreras.<sup>23</sup>

El *Vocabulario* de Mérida es en realidad la traducción de la versión francesa de la obra *Lexique des termes d'art*<sup>24</sup> de Jules Adeline publicada en 1884, es decir, apenas tres años antes que la española.<sup>25</sup> Sin embargo, cabe precisar que la edición francesa no incluye las más de 600 “voces adicionales” que insertó Mérida, entre las que se encuentran algunos términos de origen árabe, como es el caso de la palabra “ajaraca”. Esto se

<sup>21</sup> Archivo Histórico del Palacio de Minería (AHPM), José Ramón Mérida, *Vocabulario de términos de arte*, escrito en francés por J. Adeline, La Ilustración, 1887.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>23</sup> Si bien el ingeniero Benítez se formó en la Escuela de Ingenieros de Guadalajara, pasó a radicar a la ciudad de México, donde lo pudo haber consultado. AHPM, 1928/XV/424/d.23, Inventario Escuela Nacional de Ingenieros, 31/12/1928, Sala de clases de 4o. año, hojas 6 y 7. Agradezco al físico Omar Escamilla González esta referencia documental.

<sup>24</sup> AHPM, Adeline Jules, *Lexique des termes d'art*, París, Quantin, Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, 1884. Un ejemplar de esta edición formó parte del acervo del ingeniero Carlos Daza, quien fue profesor de la Escuela Nacional de Ingenieros y que donaría su colección a la biblioteca de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México. Al parecer este libro fue común entre los ingenieros.

<sup>25</sup> Esta versión francesa se encontraba en la biblioteca de la Escuela Nacional de Ingenieros desde 1928, año en que fue adquirida la colección personal del ingeniero y arquitecto Antonio M. Anza. Cfr. Omar Escamilla González, “El laboratorio de resistencia de materiales de construcción de la Escuela Nacional de Ingenieros (1892)”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 4, México, INAH, 2005, pp. 85-109.

debe a que la obra reflejaba el “regionalismo arquitectónico”<sup>26</sup> decimonónico que vivía España al incorporar el tema del mudejarismo. En el caso de la Francia decimonónica todo aquello identificado con influencia árabe era definido como “arabesco” (*arabesques*)<sup>27</sup> o “morisco” (*mauresque*),<sup>28</sup> tal como se puede apreciar en el libro publicado en 1888 de Albert Racinet, *L'ornement polychrome*,<sup>29</sup> de ahí que un término tan específico como “ajaracas” fuera poco factible de ser incluido en la obra francesa.

Después de poco más de 50 años, la edición española de Mérida fue impresa en México por Ediciones Fuente Cultural en 1943 y distribuida por la Librería Navarro,<sup>30</sup> un éxito editorial que mereció una segunda reimpresión el año siguiente.<sup>31</sup> La edición, traducción y reimpresión de un diccionario de ornamentación y términos arquitectónicos puede ser una forma para rastrear la difusión y adopción en México del término “aja-

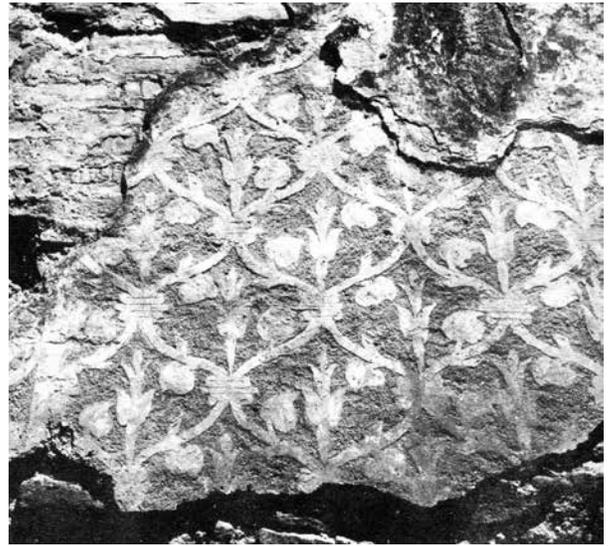


Figura 4. Ilustración que acompaña el término “ajaraca”, tomado de *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975, Chiapa de Corzo, Chiapas.

racas”, el cual, cabe mencionar, no es utilizado en la historiografía del arte española.<sup>32</sup>

En 1970 Carlos Flores Marini, al reflexionar sobre la arquitectura de algunas casas virreinales en la ciudad de México, empleó el término “ajaracas mudéjares” para referirse a la ornamentación de la casa ubicada en las calles de Argentina y Guatemala.<sup>33</sup> Poco después, en 1975, este término fue incluido, y por lo tanto difundido, en el *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, editado por la entonces Secretaría del Patrimonio Nacional, obra conocida y muy consultada al estudiar la arquitectura virreinal.<sup>34</sup> Para explicar este término se presentaron dos fotografías,

<sup>32</sup> Cfr. Basilio Pavón Maldonado, *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, 2a. ed., Madrid, Instituto de Cooperación en el Mundo Árabe, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990; Basilio Pavón Maldonado, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica: una teoría para un estilo*, 2a. ed., Madrid, Instituto de Cooperación en el Mundo Árabe, 1989; Basilio Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

<sup>33</sup> Carlos Flores Marini, *Casas virreinales en la ciudad de México*, México, FCE (Presencia de México), 1970, pp. 16-17.

<sup>34</sup> Vicente Martínez Medel, *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975.

<sup>26</sup> Rafael López Guzmán, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra (Manuales Arte Cátedra), 2000, p. 27.

<sup>27</sup> En el *Diccionario de Lengua Francesa* (1863-1873) de Émile Littré se explica que esta palabra fue empleada en los siglos XVI y XVII para referirse a lo árabe; de igual forma se entiende un tipo de arquitectura que usa como ornamentación la imitación de plantas y hojas. <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/xmlittré.php?rand=&requete=arabesque&submit=Rechercher>; consultado el 8 de abril de 2010.

<sup>28</sup> En el mismo *Diccionario de Lengua Francesa* citado, se entiende como aquello que refiere las costumbres, usos o sabores de los moros; también se entiende aquello con gusto de moros que puede estar acompañado de ramas de follaje sin orden y sin intención de imitar la naturaleza. <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/xmlittré.php?requete=mauresque>; consultado el 8 de abril de 2010.

<sup>29</sup> AHPM, Albert Racinet, *L'ornement polychrome: deux cent vingt planches en couleur, or et argent, contenant environ 4,000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, Moyen Age, Renaissance, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, recueil historique et pratique*, París, Firmin-Didot et Cie., 1888.

<sup>30</sup> Situada en la calle de Seminario 12, en el Centro Histórico de la ciudad de México.

<sup>31</sup> J. Adeline y José Ramón Mérida, *Diccionario de términos técnicos en Bellas Artes*, 2a. ed., México, Ediciones Fuente Cultural, bajo la dirección y vigilancia de Rafael G. Zimbrón y del ingeniero y profesor Daniel Castañeda, 1944.



Figura 5. Ex Colegio de Tepotzotlán. Foto: Gabriela Sánchez.

una con ornamentación de yesería que, de acuerdo con el pie de foto, pertenece a algún inmueble de Chiapa de Corzo en Chiapas<sup>35</sup> y otra de un detalle de una yesería del paramento del colegio jesuita de Tepotzotlán,<sup>36</sup> pero al observarse con detenimiento es claro que se trata de dos motivos ornamentales diferentes. En dicho *Vocabulario* las “ajaras” fueron definidas como “Ornamento en forma

<sup>35</sup> Aunque el pie de foto no lo precisa, se trata del conjunto conventual de Santo Domingo. *Cfr.* Juan Benito Artigas, “Tres edificios dominicanos de Chiapas: San Cristóbal de las Casas, Chiapa de Corzo y Tecpatán”, en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, núm. 3, marzo de 1986, pp. 22-37. Agradezco a la maestra Gabriela Ugalde la identificación de esta fotografía y su sugerencia bibliográfica.

<sup>36</sup> Tampoco lo precisa el diccionario en el pie de foto, pero se trata de un detalle ornamental del exterior de la capilla de la Virgen de Loreto.

de lazos o listones, derivados de la arquitectura árabe, trabajado en estuco esgrafiado sobre paramentos de los muros”.<sup>37</sup> A partir de esta publicación, me parece, comenzó a emplearse el vocablo de forma generalizada, en particular entre el gremio de arquitectos, quienes lo utilizan para identificar cualquier ornamentación con influencia árabe.

### **La esquina de Argentina y Guatemala: la “Casa de las Ajaracas”**

El inmueble histórico ubicado en la esquina de las calles de República de Argentina y República de Guatemala comenzó a ser identificado de manera generalizada como “Casa de las Ajaracas” hacia

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 14.



Figura 6. "Casa de las Ajaracas". Calles de República de Argentina y República de Guatemala. Siglo XVIII. Foto: Gabriela Sánchez.

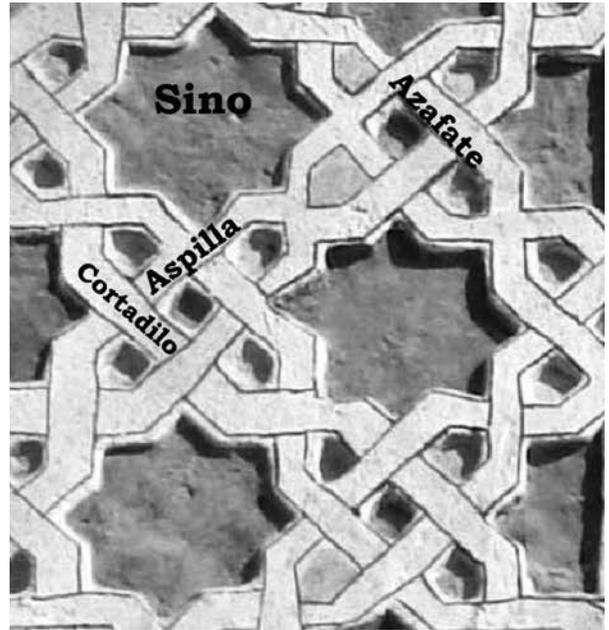


Figura 7. Composición de un lazo de ocho. Foto: Gabriela Sánchez.

mediados de la década de 1980. La nomenclatura de este edificio en dicho periodo quizá respondió a la necesidad de rescatar la arquitectura virreinal a raíz de que el Centro Histórico de la ciudad de México obtuvo en 1980 la declaratoria como Zona de Monumentos Históricos, y en 1987 la otorgada por la Unesco como Patrimonio de la Humanidad. Antes de ese periodo, la edificación era identificada sólo por los nombres de las calles donde se encontraba, sin que se hiciera mención a otra denominación. En una publicación editada en 1933 por el Departamento de Monumentos Coloniales dicha edificación fue registrada simplemente como "residencia en las calles de las Escalerillas y Reloj".<sup>38</sup> Tampoco fue nombrada de alguna forma en 1937 por Artemio de Valle Arizpe,<sup>39</sup> ni en 1946 por Manuel Toussaint<sup>40</sup> o por Abelardo Carrillo y Gariel en 1975.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Cfr. Secretaría de Educación Pública, *Tres siglos de arquitectura colonial*, Departamento de Monumentos, Dirección de Monumentos Coloniales, México Talleres Gráficos de la Nación, 1933, pp. 52, 53, 129, 130.

<sup>39</sup> La primera edición de su obra dedicada a la calzada de Tlacopan es de 1937.

<sup>40</sup> Manuel Toussaint, *Arte mudéjar en América*, op. cit., p. 43. Tampoco hace mención en su obra dedicada al arte colonial publicado en 1948. Cfr. Manuel Toussaint, *Arte colonial*, op. cit., p. 64.

<sup>41</sup> Se refiere a ella al estudiarla como parte de un tipo de ornamentación con "esgrafiado" de las casas de la ciudad de

El inconveniente con esta nomenclatura es que el autor de tal denominación no se percató o no le pareció importante que ya existía otro inmueble ubicado en la esquina de 5 de Mayo, números 44 y 46 e Isabel la Católica número 16, que ostenta en el dintel de ingreso ese mismo nombre, como se verá más adelante. El hecho de que dos inmuebles tengan el mismo nombre provoca confusión, puesto que al buscar un inmueble con esa denominación se puede encontrar la "Casa de las Ajaracas" equivocada.

Es importante señalar que al observar este tipo de decoración de lazos en yeserías es inevitable asociarlas con los alfarjes mudéjares de madera. De acuerdo con los tratados de carpintería de lo blanco, como el de Diego López de Arenas de

México construidas desde mediados del siglo XVII a la primera mitad del XVIII. En otro párrafo se refiere a las "labores de argamasa, a las que también se da el nombre de "ajaracas", pero no aplica este término para la casa que se estudia. Abelardo Carrillo y Gariel, "Fachadas vestidas y revestidas", en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, época II, octubre-diciembre de 1975, México, INAH, pp. 25-26.

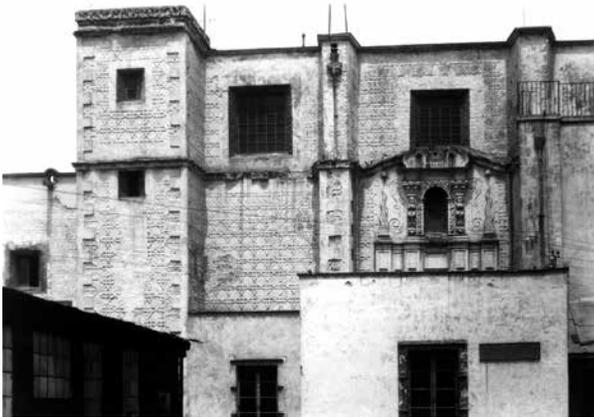


Figura 8. Fachada del templo de San Lázaro, lazos de ocho en el paramento. Fototeca Constantino Reyes-Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH: 0033-097.

1633 y el de fray Andrés de San Miguel, también del siglo XVII, el término que define este motivo ornamental es el de “lacería de ocho”.<sup>42</sup> Estos lazos se componen de un sino o signo, es decir, un polígono regular con forma de estrella que da nombre a cada tipo de lazo, alrededor del cual se forman los azafates o hexágonos limitado por aspillas y costadillos.<sup>43</sup> De ahí que me parezca más apropiado el uso del término “lazos de ocho” para referirse a esta ornamentación, por ser, además, una terminología contemporánea entre los tratados antes referidos y a la construcción del inmueble.

Pero cabría preguntarse, si se le quita el nombre de ajaracas al inmueble, ¿cómo debería llamarse? Por la investigación histórica que he realizado sobre este inmueble, ahora se sabe que

<sup>42</sup> Diego López de Arenas, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Madrid, Visor, 1997; y Andrés de San Miguel, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introd., notas y versión paleográfica de Eduardo Báez Macías, México, IIE-UNAM, 1969.

<sup>43</sup> Enrique Nuere, *La carpintería de lazo: Lectura dibujada del manuscrito de fray Andrés de San Miguel*, Málaga, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, delegación de Málaga (El Oficio de Construir, 1), 1990; José Galiay Sarañana, *El lazo en el estilo mudéjar: su trazado simplificado*, prologado por Enrique Nuere Matauco, ed. facs., Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1995.



Figura 9. Detalle de la casa que se ubicaba en República de Ecuador número 10. FCRCV-CNMH/INAH: 0062-016.

perteneció al mayorazgo Nava Chávez, quien la poseyó desde finales del siglo XVI hasta 1860. De este modo, y de acuerdo con la tradición de relacionar los inmuebles con su propietario, podría designarse como “casa del mayorazgo Nava Chávez”. Según los documentos quedó claro que el edificio fue reedificado en el siglo XVIII y que se concluyó en dos etapas constructivas. Debido al deterioro que mostraba el inmueble en 1704 comenzó la reconstrucción de la esquina de Argentina (antes calle del Reloj) por el arquitecto Juan de Peralta. Dichas obras se interrumpieron en 1705 y se reiniciaron en 1707 bajo la dirección de Pedro de Arrieta. Lo mismo ocurrió entre 1755-1756 con las casas sobre la calle de Guatemala

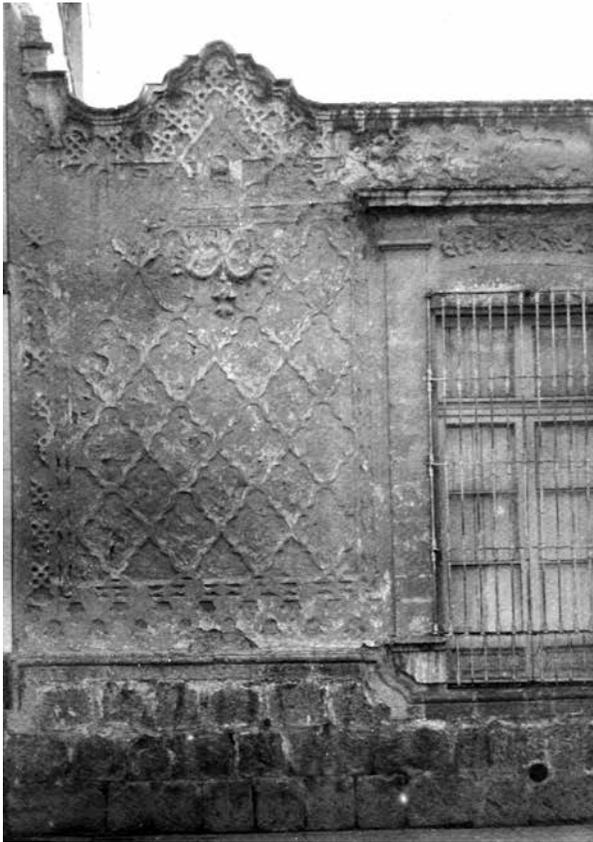


Figura 10. Casa que se localizaba en Puente de Alvarado números 31 y 33. En este caso se combinó el uso de yeserías con paño de sebca y lazos de ocho en el remate mixtilíneo del paramento. FCRV-CNMH/NAH: 1772-085.

(antes Escalerillas), pero ahora bajo la dirección del arquitecto Ildefonso de Iniesta Vejarano (a esta etapa constructiva corresponde el tramo de la casa que actualmente se conserva).<sup>44</sup>

La lacería de la fachada es una obra del siglo XVIII; sin embargo, no fue posible relacionarla con alguno de los arquitectos, puesto que la documentación generada en la época son avalúos y no hacen mención alguna de la yesería de la fachada. Por lo expuesto, el inmueble al que sólo le

<sup>44</sup> Gabriela Sánchez Reyes, *La casa del mayorazgo Nava Chávez. Casa de las Ajaracas*, México, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México/Universidad de la Ciudad de México, 2009. La esquina se derribó en 1994 y sólo queda un tramo sobre la calle de Guatemala. En dicha esquina se realizaron excavaciones arqueológicas y se han localizado numerosas ofrendas; en 2006 se encontró la escultura de la deidad Tlaltecuhli. Actualmente es sede del Museo Archivo de la Fotografía.

correspondería el honor de ser conocido como “Casa de las Ajaracas” sería entonces el ubicado en 5 de Mayo e Isabel la Católica.

Otra situación en torno a la decoración de la “casa del mayorazgo Nava Chávez” o “Casa de las Ajaracas”, es que se ha tratado de exaltar de manera desmesurada; incluso se ha llegado a afirmar que en México es la única en su tipo. Esta aseveración no es correcta; para ello, basta ver algunos ejemplos. Uno de ellos es el paramento de la nave de la iglesia de Tepotzotlán, donde además de los lazos pareciera que se quiso imitar una colgadura o tapiz que servía para adornar los muros; esta simulación incluye una guía de borlas. Lo mismo sucede con la iglesia de San Lázaro, también decorada con los lazos de ocho; aquí el dibujo es un poco más grande, pero se trata de lacerías de ocho. Para el caso de la arquitectura doméstica en el Centro Histórico existe el registro de dos casas en la ciudad de México con este tipo de yeserías; una se encontraba en el callejón de Ecuador número 10,<sup>45</sup> y la otra en Puente de Alvarado números 31 y 33,<sup>46</sup> ambos ejemplos lamentablemente ya no existen.

### Las “ajaracas” y su influencia en la arquitectura neocolonial

A continuación mostraré algunos ejemplos de decoración de los inmuebles denominados también como “ajaracas” y los inconvenientes que ello acarrea. El primer caso es el ya mencionado inmueble ubicado en la esquina de 5 de Mayo e Isabel la Católica, el cual ostenta, en el dintel de su puerta de acceso, el nombre de “Casa de las Ajaracas”. La decoración de este edificio no es de

<sup>45</sup> Este inmueble fue catalogado por el inspector Manuel Ramos. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (FCRV-CNMH), Cr R-4 M-45-46, 0021-006.

<sup>46</sup> FCRV-CNMH, 1772-085.



Figuras 11. Comparación de la "Casa de las Ajaracas" en la esquina de 5 de Mayo e Isabel la Católica antes de su restauración en 1933 y una vista actual. a) En *Revista de Revistas, Excélsior*, 7 de mayo de 1933, núm. 1199, s/p. b) Foto de Gabriela Sánchez.

origen virreinal, ya que fue diseñado por el ingeniero Rafael Prieto Souza en 1933.<sup>47</sup> Esta obra se realizó con la idea de reformar la fachada que sólo se encontraba revestida con tezontle sobre la calle de Isabel la Católica y los dos primeros entrepaños de 5 de Mayo. Para comprender esta intervención, es necesario tener presente que desde las postrimerías del Porfiriato y durante los años 1920-1950 estuvo en boga lo que se ha identificado como arquitectura "neocolonial" y que poco después, hacia los años de 1935-1945, surgió una modalidad que se ha denominado "neobarroco".<sup>48</sup>

<sup>47</sup> AGJE-CNMH, exp. Casa 5 de Mayo 44, col. Centro, Delegación Cuauhtémoc, Distrito Federal.

<sup>48</sup> Rafael Fierro Gossman, *La gran corriente ornamental del si-*



Figura 12. Torreón del inmueble de Tacaba números 59 y 61 e Isabel la Católica número 2, en contraesquina de la calle 5 de Mayo. Foto: Gabriela Sánchez.

Pero volvamos al caso del ingeniero Prieto Souza. Un artículo anónimo publicado ese mismo año en la *Revista de Revistas* del periódico *Excélsior*, alabó el rescate

[...] de esta vieja construcción colonial separándola del sinnúmero de casas viejas, chuecas, tristes y feas que nos legaron nuestros conquistadores y que ahora queremos rescatar completando su silueta y dándole ahora la delicada gracia y alegría que los moros supieron dar a las fúnebres y severas construcciones españolas [...].<sup>49</sup>

Más adelante, el autor expresó el poco aprecio que le tenía al tezontle, al que catalogó como "triste y que su rojo trigüeño semeja[ba] la raza aborigen que sirve sólo de fondo a la fastuosidad pretenciosa y severa de la señorial cantera española o a la gracia alegre y risueña de las 'AJARACAS' moras." Además, hizo hincapié en la molestia que le causaba el color disparejo de la piedra. La reconstrucción del inmueble consistió en el aumento de un piso, de un torreón de esquina y, desde luego, de la decoración de lazos del para-

*glo xx. Una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana, Campus Santa Fe, 1998.

<sup>49</sup> "Casa de las Ajaracas. [sic] Nuevas construcciones comerciales del Ing. Rafael Prieto Souza, en *Revista de Revistas, Excélsior*, 7 de mayo de 1933, núm. 1199, s/p.

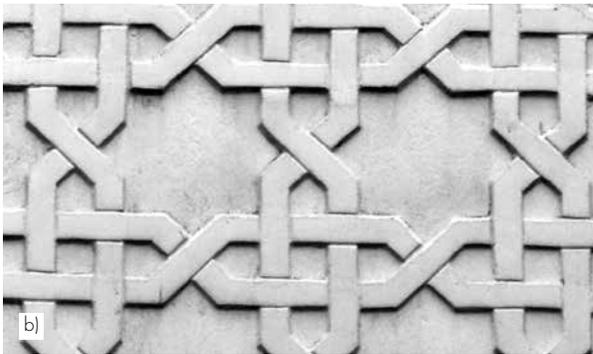


Figura 13. a) Edificio Cuauhtémoc, calle de la Palma 335. b) Detalle de los lazos de ocho. Arquitectos Enrique del Moral y José Creixell, 1939. Fotos: Gabriela Sánchez.

mento de la fachada. Es importante notar que el ingeniero Prieto Sousa tomó en consideración, para el diseño de la casa, el edificio de la contrasquina, ubicado en las calles de Tacuba números 59 y 61 e Isabel la Católica número 2.<sup>50</sup> Los elementos que trató de replicar fueron el torreón y la hornacina de esquina, esta última destaca por tener una escultura de la Virgen de los Remedios. De este modo ambos edificios tienen diseños semejantes, aunque alturas distintas (figura 12).

Para concluir, el articulista reconoció que la casa

<sup>50</sup> Este inmueble está identificado como Casa de Cortés y antigua alcaicería. Fue declarado Monumento Histórico en 1980. Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos: 090060071130.



Figura 14. Casa neocolonial. Paseo de la Reforma número 935. Ingeniero Rafael Quintanilla, ca. 1937. Foto: Gabriela Sánchez.

[...] es un nuevo acierto del ingeniero Prieto y Souza y de la Dirección de Monumentos Coloniales que ojalá fructifique para convertir, como inteligentemente nos dice el ingeniero Prieto y Souza, multitud de verdaderos “ADEFESIOS” en buenos “EDIFICIOS”, diseños de la época en que fueron erigidos y de la actual en que vivimos.<sup>51</sup>

Es decir, debido a esta transformación, en que pasó de “adefesio” a “edificio”, esta casa se convertiría en el único inmueble que a partir de 1933 se llamaría “Casa de las Ajaracas”. Cabe precisar que la ornamentación de los paños de la fachada son en realidad unos lazos de ocho.

Durante dicho periodo existió un verdadero gusto por las lacerías que se convirtieron en parte del lenguaje utilizado para la decoración de los edificios neocoloniales que se construyeron en el centro de la ciudad, ya que se imitó en varios inmuebles. Entre los ejemplos que se pueden mencionar está el edificio Juan de Dios Peza, en la calle de Luis González Obregón número 14, donde

<sup>51</sup> “Casa de las Ajaracas” [sic]..., *op. cit.*

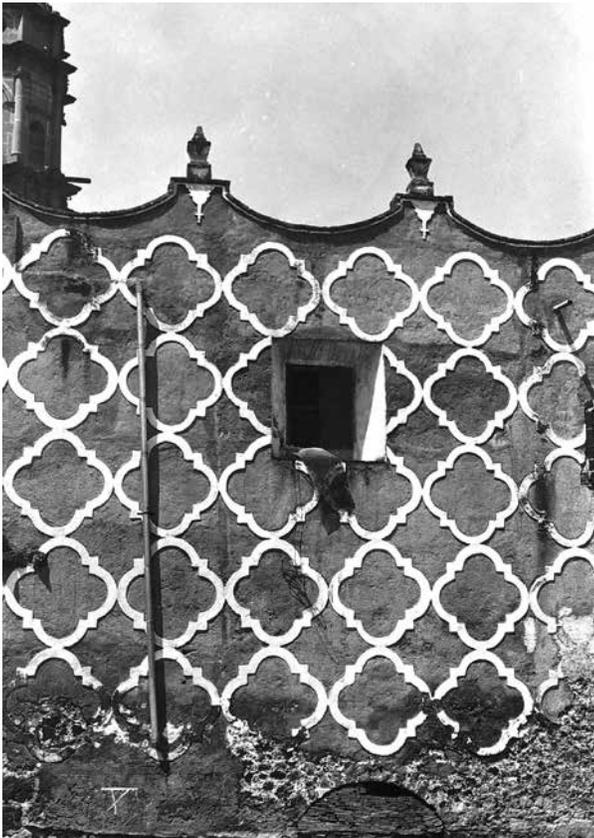


Figura 15. Detalle del templo de San Pedro Tláhuac, D. F. FCRV-CNMHNAH.

se copiaron los lazos de la “casa del mayorazgo Nava Chávez” (Argentina y Guatemala). En el caso del Edificio Cuauhtémoc, ubicado en la calle de Palma número 335, fechada en 1939 y obra de los arquitectos Enrique del Moral y José Creixell,<sup>52</sup> se emplearon los lazos, pero se cambiaron las proporciones y se destacó la cruceta.

Si bien el siguiente caso se encuentra fuera de la zona del Centro Histórico, no deja de llamar la atención que en este caso se trate de una casa-habitación construida en Paseo de la Reforma número 935 en las Lomas de Chapultepec, que fue edificada por el ingeniero Rafael Quintanilla hacia 1937,<sup>53</sup> donde se repitió este motivo de lacería

<sup>52</sup> Rodolfo Santa María, *Arquitectura del siglo XX en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, UAM-Xochimilco, 2005, p. 173.

<sup>53</sup> Rafael Fierro Gossman, *op. cit.*, p. 118.



Figura 16. Casa neocolonial. Casa Braniff, ca. 1929. Col. Cuauhtémoc. Foto: Gabriela Sánchez.

con el detalle adicional de insertar un azulejo al centro.

A continuación referiré algunos ejemplos de inmuebles cuya ornamentación ha sido identificada como “ajaras” a pesar de que nada tienen que ver con las lacerías y sí con los *sebkas* de influencia árabe, es decir, con forma de entrelazado geométrico romboidal.<sup>54</sup> Tal es el caso de dos casas que, gracias a haberse realizado un registro fotográfico de sus fachadas hacia 1930, es posible conocer que este motivo ornamental se encontraba en las casas de República del Salvador número 75<sup>55</sup> y en la de Mesones número 72;<sup>56</sup> lamentablemente ambas ya la perdieron. Entre los edificios neocoloniales surgió la tendencia de aumentar la altura de los edificios virreinales, pero conservando su decoración original. Así sucedió con los edificios de 5 de Febrero número 24<sup>57</sup> y Mesones número 84.<sup>58</sup> En el caso de los paños de *sebka*, es posible encontrarlos en la arquitectura religiosa,

<sup>54</sup> El especialista en decoración hispanomusulmana los cataloga como medallones. *Cfr.* Basilio Pavón, *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, *op. cit.*

<sup>55</sup> FCRV-CNMH, Cr R-1 M-48 61, 0139-010.

<sup>56</sup> FCRV-CNMH, Cr R-1 M-48, 600008-081.

<sup>57</sup> FCRV-CMH, Cr R-1 M-104, 0009-035.

<sup>58</sup> FCRV-CMH, Cr R-1 M-48-61, 0026-049.

---

como en la iglesia franciscana de San Pedro Tláhuac (figura 15) y su influencia en la Casa Braniff, ubicada entre las calles de Río Lerma y Río Nilo, en la colonia Cuauhtémoc.<sup>59</sup> Llama la atención que para darle un toque más “colonial” se colocó un azulejo al centro del *sebka*.

### Reflexión final

A través de este recorrido es posible advertir que en México el término “ajaraca” se ha convertido, en sinónimo para cualquier decoración con alguna influencia árabe, práctica que recuerda el uso que tuvo en Francia durante el siglo XIX el vocablo “arabesco”. Esta ambigüedad al utilizar el término ha llevado a confundir diferentes ornamentaciones como “lazos de ocho”, *sebka* o “ataurique con ajaraca”. Este texto no ha pretendido ser más que un primer acercamiento a la presencia de varios términos ornamentales en la arquitectura virreinal y su influencia durante los inicios del siglo XX. Cabe apuntar que para realizar este trabajo fue fundamental la revisión de los expedientes y material fotográfico de los acervos de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, donde han quedado registradas las transformaciones que se efectuaron en los edificios virreinales durante el

siglo XX, en algunos casos conservando y en otros agregando las lacerías en las fachadas y que aún hace falta estudiar minuciosamente.

El estudio de la influencia del arte mudéjar en México es un tema que merece analizarse con mayor detenimiento, ya que se emplean de manera sinónima los términos “mudéjar”, “morisco”, “musulmana”, “islámico”, o bien “yesería”, “lacerías”, “esgrafiados”, “argamasa” y “ajaraca”. Parece que para disciplinas como la historia del arte o para la historia de la arquitectura en México, queda pendiente realizar una reflexión en torno a estos términos que permitan el conocimiento del arte hispanomusulmán en España, para después poder identificar su presencia en la arquitectura novohispana. Esta ambigüedad de la terminología repercute en la incorrecta catalogación de un inmueble histórico o en la incompreensión de la ornamentación al momento de una restauración. Sin duda debemos entrar en un proceso en el que deberíamos conocer “lo que debe la arquitectura novohispana al Islam o [bien identificar] cómo se novohispanizó lo árabe en un acabado de la arquitectura”,<sup>60</sup> con la intención de comprender mejor la arquitectura virreinal en el Centro Histórico, lo cual favorecería conocer su historia, así como su conservación y su restauración.



<sup>59</sup> Rafael Fierro Gossman, *op. cit.*, p. 58. Dicho autor utiliza el término “ajaracas”.

<sup>60</sup> Frase expresada por el arquitecto Leonardo F. Icaza Lomelí, dedicado investigador de la influencia árabe en la arquitectura novohispana. *Cfr.* Leonardo F. Icaza Lomelí, “Mudejerías novohispanas del agua” y “Glosario de términos hidráulicos”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, núm.16, tercera época, mayo-agosto de 2009, pp. 6-36 y 192-212.

# Tehuacán y Quecholac: demografía, economía y factores generadores del cambio urbanístico

Al aplicar una metodología de análisis para la comprensión de la manera en que actúan los factores generadores de cambio una parte del supuesto que éstos se presentan y afectan a las poblaciones de manera homogénea, pero, conforme avanza el estudio, nos percatamos de que a pesar de la cercanía geográfica de las ciudades, a la que existe en las fechas de fundación y a las características físicas urbano-arquitectónicas, el resultado es sorprendente. Existen factores que se presentan e intervienen de la misma manera en todos los poblados; aun así, el deterioro, la alteración y la destrucción del patrimonio arquitectónico y urbano se da por causas fundamentalmente distintas, y así queda demostrado en el estudio particular de cada uno de los poblados del valle central de Puebla, cuyos casos más extremos —Tehuacán y Quecholac— hemos tomado como los polos opuestos en este artículo.

*Palabras clave:* Tehuacán, Quecholac, cambio, deterioro, transformación.

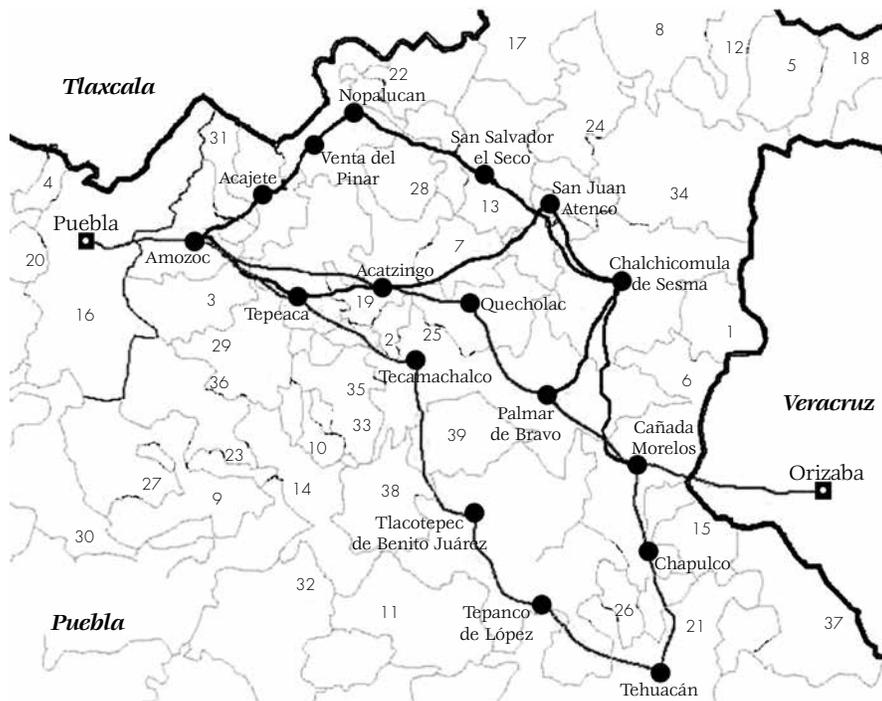
**E**l presente trabajo deriva de una investigación mayor realizada en 2006, titulada “El urbanismo histórico en los poblados de la ruta Veracruz/Puebla, vía Orizaba”.<sup>1</sup>

El objetivo de esta investigación fue analizar las características histórico-morfológicas de siete poblaciones ubicadas en el centro del actual estado de Puebla, buscando coincidencias y diferencias que permitan establecer los patrones urbano-arquitectónicos de regionalidad que las hacen distintas a otras.

Las poblaciones estudiadas fueron elegidas de acuerdo con los siguientes criterios: 1) que estuvieran asentadas en el camino de Veracruz a Puebla, y 2) que su fundación correspondiera al siglo XVI, que tuvieran o hubieran tenido importancia en la región y que se encontraran en una zona homogénea y en los límites del actual estado de Puebla. Las poblaciones que formaron el estudio fueron Amozoc, Tepeaca, Acatzingo, Quecholac, Tecamachalco, San Andrés Chalchicomula y Tehuacán.

\* Facultad de Arquitectura, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.

<sup>1</sup> Juan Manuel Márquez Murad, “El urbanismo histórico en los poblados de la ruta Veracruz/Puebla, vía Orizaba”, tesis doctoral, Facultad de Arquitectura-UNAM, México, 2006.



1. Atzitzintla.
2. Cuapiaxtla de Madero.
3. Cuautinchán.
4. Cuautlancingo.
5. Chilchotla.
6. Esperanza.
7. General Felipe Ángeles.
8. Guadalupe Victoria.
9. Huatlatlauca.
10. Huitziltepec.
11. Juan N. Méndez.
12. Lafragua.
13. Mazapiltepec de Juárez.
14. Molcaxac.
15. Nicolás Bravo.
16. Ocoyucan.
17. Oriental.
18. Quimixtlán.
19. Los Reyes de Juárez.
20. San Andrés Cholula.
21. San Antonio Cañada.
22. San José Chiapa.
23. San Juan Atzompa.
24. San Nicolás de Buenos Aires.
25. San Salvador Huixcolotla.
26. Santiago Miahuatlán.
27. Huehuetlán el Grande.
28. Soltepec.
29. Tecali de Herrera.
30. Teopantlán.
31. Tepatlatxco de Hidalgo.
32. Tepexi de Rodríguez.
33. Tepeyahualco de Cuauhtémoc.
34. Tlachichuca.
35. Tochtepec.
36. Tzicatlacoyan.
37. Vicente Guerrero.
38. Xochitlán Todos Santos.
39. Yehualtepec.

Figura 1. Mapa de las rutas más importantes de la región Puebla-Orizaba.

Para lograr el objetivo el trabajo se integró en dos partes. La primera se refiere al estudio de las manifestaciones físicas de la ciudad estableciendo como hilos conductores los tres elementos que forman su estructura fundamental: la traza, el sistema vial y la plaza central. La segunda parte se concentra en el estudio de las repercusiones que han tenido los fenómenos naturales, así como en los aspectos socio-demográficos, económicos y políticos de los grupos sociales que conforman las ciudades; dos de las principales conclusiones fueron: 1) el aspecto físico y mensurable de la arquitectura y el urbanismo, que permite el análisis adecuado como base para la construcción de la historia de la morfología de los poblados, y 2) la influencia de los franciscanos, quienes otorgaron una personalidad propia al modelo de ciudades que iban fundando.

En la segunda parte de la investigación —que, como se ha dicho, está dedicada a estudiar los orígenes de la transformación de los poblados—, la

metodología general aplicada considera dos tipos de asentamientos; por una parte las ciudades medias y grandes que han tenido un crecimiento urbano desmedido, el aumento exponencial de la población y que van aislando de la periferia al centro histórico de la ciudad, que hasta hace pocos años coincidía con la extensión total de la población. Por otra parte se encuentran las poblaciones pequeñas que, debido al aislamiento, a la falta de incentivos y a la situación de la economía nacional que mantiene a este tipo de asentamientos en situación precaria, van sufriendo un abandono progresivo, mismo que provoca el deterioro y la destrucción del patrimonio urbano arquitectónico.

En el estudio mayor dicha metodología de estudio se aplica a todas las poblaciones mencionadas, y en lo concerniente a Tepeaca, Acatzingo, Tecamachalco, San Andrés Chalchicomula y Amozoc, el crecimiento demográfico, los cambios económicos, el crecimiento de la mancha urbana

---

y los factores generadores de cambio, aunque con variables de cierta consideración, son muy similares. En el caso de Tehuacán y Quecholac, ambas poblaciones presentan un comportamiento muy diferente al del resto de las ciudades, lo que las ubica en los polos opuestos de la investigación comparada y de un mismo problema: la pérdida del patrimonio urbano arquitectónico.

Por esta razón el presente artículo establece una comparativa entre estas dos ciudades que demuestran que aun estando en un territorio homogéneo y a poca distancia una de la otra, la evolución y el estado actual de las mismas está marcado por factores generadores de cambio que han actuado y siguen actuando en ellas de manera única y particular.

En cuanto a la demografía, la recopilación de información presenta algunas dificultades, sobre todo en las estadísticas anteriores a 1900. De cualquier manera, se trata de establecer el número de habitantes, para, por una parte, entender el crecimiento y las transformaciones arquitectónicas y urbanas de las ciudades y, por otra, entender cómo la plaza y la traza fueron suficientes o no para albergar a sus pobladores, tomando en cuenta que en el siglo xvi las plazas correspondían en dimensión con la intención de fundación de las poblaciones; por ejemplo, donde existía una fundación franciscana para la evangelización las plazas eran de grandes dimensiones, a diferencia de las ciudades fundadas con otro objetivo, como el caso de Puebla.

En lo referente a los datos de las actividades económicas de la región, de manera general se puede adelantar que durante todo el periodo virreinal, y aún en el siglo xix, la agricultura intensiva continuó caracterizando al valle de Puebla-Tlaxcala, y los valles de Atlixco y Tepeaca siguieron siendo los mayores productores de trigo. La cría de cerdos se había extendido a los valles de Tepeaca y

Huamantla. En la región generalmente se hacía la misma combinación de cultivos que antes (maíz, trigo, cebada) y la cría de ganado mayor (ovejas y cerdos). Hacia el sur se dio una economía más intensiva de pasturas, sobre todo cerca de San Andrés Chalchicomula y de las regiones occidentales del valle de Quecholac. Finalmente se debe destacar que el predominio de las actividades agrícolas en la región estudiada y sus vaivenes —debidos a los periodos de abundancia y sequías— marcaron en mucho el crecimiento de los poblados. Por ejemplo, las grandes sequías de finales del siglo xviii y principios del xix provocaron en todo el país, incluida la zona de estudio, escasez, carestía, hambrunas, mortandad y migración.<sup>2</sup>

Respecto a los factores de cambio, se trata de dilucidar la manera en que éstos actúan en los poblados, y si la cercanía entre ellos hace que las transformaciones se den por las mismas causas en todos por igual, o —dependiendo de las características particulares de cada población— son distintos los factores que actúan en ellas.

Las poblaciones en estudio han crecido de manera desordenada, han sido víctimas de fuertes migraciones y, en algunos casos, como Tehuacán, Amozoc y Tecamachalco, también de inmigraciones, lo que conduce a depresiones económicas y falta de incentivos.

Las siete poblaciones estudiadas presentan una problemática particular, teniendo en los extremos a la muy desarrollada Tehuacán, por un lado, y a Quecholac, aislada de todo progreso regional, por el otro.

También vale la pena mencionar que las siete ciudades se encuentran en una zona sísmica, por lo que los movimientos telúricos han sido un factor determinante en los cambios de la imagen urbana de las mismas.

<sup>2</sup> Enrique Florescano, *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1994, p. 50.

---

## La ciudad de Tehuacán: demografía, economía y fenómenos generadores de cambio

Para el caso de esta ciudad los datos demográficos más antiguos son los del siglo XVI y han sido retomados de Sherburne F. Cook, Woodrow Borah y Peter Gerhard; este último investigador afirma:

Después de muchas pérdidas tempranas, en 1570 había alrededor de 6,430 tributarios indígenas (3,000 en Teguacán, 2,000 en Zapotitlan, 500 en Cuzcatlan, 400 en Chiapulco, 280 en Zoquitlan, 250 en Elozuchitlan) [...] Enfermedades epidémicas y otros factores redujeron el total a 4,400 tributarios en 1600 y apenas a 1,670 en 1629. Recuentos posteriores muestran una vigorosa recuperación, ayudada quizá por la inmigración, a 4,380 tributarios en 1696, 4,832 familias indias en 1743 (inmediatamente después de otra epidemia), 36,301 indios (individuos) en 1791 y 8,152 tributarios indios en 1804.<sup>3</sup>

142 | Por su parte, Cook y Borah aportan los siguientes datos: en 1568 Tehuacán tenía 7 788 habitantes, y en 1646 descendió a sólo 4 828 personas.<sup>4</sup>

Los datos acerca de Tehuacán en este periodo, al igual que los del resto de los poblados en estudio, son muy confusos. Algunos autores consignan tributarios indígenas; otros, familias indígenas, y algunos más hablan de pobladores del territorio. De cualquier manera es importante destacar que todos los poblados de estudio eran cabeceras en las que se concentraban, en primer lugar, los tributos de los pueblos sujetos. Además, las actividades religiosas principales concentraban a todos los pobladores de los sujetos en la cabecera del territorio, y los asuntos del gobierno civil también se resolvían en esos lugares. Todas estas actividades

sirven para explicar por qué a la plaza pública se le considera como un ente vivo lleno de actividad donde se concentra la vida social y económica, no sólo de los habitantes del poblado sino del territorio completo. De finales del siglo XVIII contamos con los datos proporcionados por el Padrón de 1791 para la ciudad de Tehuacán, que dice: "Su población asciende a 9,909 Almas de Españoles, Indios, y demás castas".<sup>5</sup>

Esto indica la importancia de la ciudad y su influencia en la región si comparamos sus 9 909 habitantes con los 3 700 que tenía en el mismo periodo Tepeaca, la otra ciudad con fuerte influencia en la región.

Para el siglo XIX los datos son más precisos, aunque siguen siendo acerca del territorio y no de la ciudad. Los años en que se realizaron los recuentos son: 1825-1840 con 40 421 habitantes; 1868 en que se consignan 50 942; en 1877 se tienen dos cifras, la primera habla de 51 221 individuos y la segunda 49 515; en 1890 el censo arroja 58 660, y para 1895 ya hay 71 353 personas asentadas en el territorio de Tehuacán.<sup>6</sup> El año de 1900, finales del siglo XIX y principios del XX, sirve para saber que en ese momento la cabecera del municipio tiene 7 139, o sea 10% del total que tenía el territorio cinco años antes.

Estos datos de los censos permiten, mediante el análisis, concluir que a pesar de lo convulso del siglo XIX mexicano, el territorio de Tehuacán se encontraba densamente poblado; el crecimiento de la población fue moderado de 1825 a 1877, y en 1890 y 1895 se incrementó notablemente. Debemos recordar que el periodo en que se da el aumento de población corresponde a la presidencia del general Porfirio Díaz.

<sup>3</sup> Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, México, UNAM, 2000, p. 270.

<sup>4</sup> Sherburne F. Cook y Woodrow Borah, *Ensayos sobre la población*, México, Siglo XXI, 1980, t. III, p. 26.

<sup>5</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Padrones, vol. 3, fs. 98-110.

<sup>6</sup> Carlos Contreras Cruz et al. (comps.), *Puebla. Textos de su historia*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/UAP, 1993, pp. 50-51.

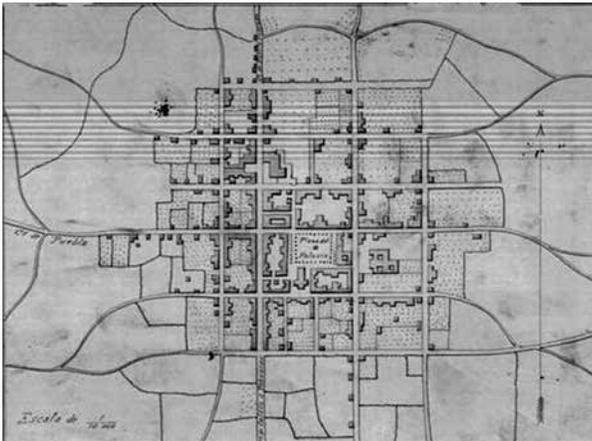


Figura 2. Plano de pueblo de Tehuacán, siglo XIX. Varilla COB2, Colección Orozco y Berra, número de control 854, papel común manuscrito, sin autor, Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación, México.

Al cotejar el tamaño de la plaza, que tiene 22 252.16 varas cuadradas (18 602.80 m<sup>2</sup>) con 7 139 habitantes nos damos cuenta que el espacio público que se considera como el elemento generador de las ciudades, y a su vez como contenedor prácticamente de todas las actividades sociales de las poblaciones, es suficiente para cubrir las necesidades de la población. Por otra parte, la revisión de los planos históricos pone en evidencia que la traza de la ciudad fue suficiente para absorber el crecimiento de la población durante los tres siglos del virreinato y todo el siglo XIX.

El estudio de la ciudad de Tehuacán del siglo XX resulta interesante, ya que, junto con Tecamachalco y Amozoc, es una de las poblaciones cuya actividad cambia radicalmente de agrícola a industrial y comercial, aumentando la inmigración y el crecimiento de las respectivas manchas urbanas, factores de cambio que provocan deterioro y destrucción de la imagen urbana y del patrimonio arquitectónico, como se verá más adelante.

El análisis de la demografía de Tehuacán arroja los siguientes resultados: según el INEGI tiene 7 139

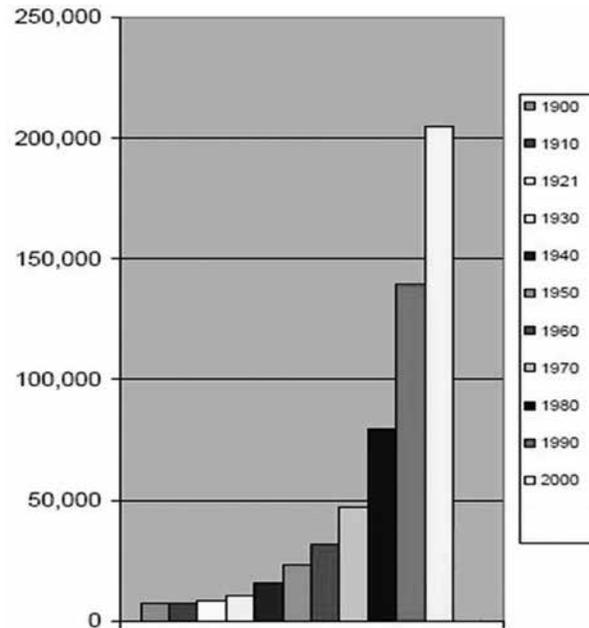


Figura 3. Crecimiento demográfico durante el siglo XX. INEGI, Archivo Histórico de Localidades, 2004.

habitantes en el año 1900 y 7 498 en 1910; 8 707 en 1921; 10 679 en 1930; 16 278 en 1940; 23 209 en 1950; 31 897 en 1960; 47 497 en 1970; 79 547 en 1980; 139 450 en 1990 y 204 590 en 2000.<sup>7</sup> La observación de la gráfica elaborada con estos datos muestra que en las primeras seis décadas del siglo XX la curva de crecimiento es muy tenue y evidencia un crecimiento mínimo de 1900 a 1930, y moderado de 1930 a 1970.

A partir de ese año la línea de crecimiento es prácticamente vertical, la explosión demográfica es muy grande y, desde luego, la migración hacia la cabecera municipal también. Como se puede observar, en 30 años la población se cuadruplicó, pasando de 47 497 a 204 598 habitantes.

Si realizamos una comparativa entre la capacidad de la plaza en metros cuadrados contra el número de habitantes del año 2000, el espacio sería insuficiente, pero una observación física del

<sup>7</sup> INEGI, [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx), Archivo Histórico de Localidades, entidad 21 Puebla, municipio 156.



Figura 4. Ortofoto de la ciudad de Tehuacán, vista aérea. Google Earth, 2007.

sitio realizada con mayor detenimiento revela que el lugar es suficiente y sigue cumpliendo una función importante para las actividades sociales de los pobladores de Tehuacán. La traza de la ciudad no ha corrido con la misma suerte, pues este desproporcionado crecimiento ha generado el desbordamiento de los límites apreciables en los planos del siglo XIX. Es evidente que esto ocurrió en los últimos veinte años del XX.

La economía y la transformación notable en este rubro en la ciudad de Tehuacán es un factor determinante en la alteración de su imagen y su morfología.

Los pueblos de Tehuacán habían tenido como actividad principal la agricultura durante los tres siglos del virreinato; esta afirmación se refuerza con la descripción del intendente Flón de 1804: “Los pueblos de Tehuacán [...] habitados de cuarenta y un mil seiscientos cuarenta y cinco almas [...] actividad principal la agricultura”.<sup>8</sup>

Esta supremacía de la actividad agrícola tiene un giro dramático en el siglo XX y se puede comprobar al analizar los datos del INEGI del año 2000.

<sup>8</sup> Manuel de Flón, *La Intendencia de Puebla en 1804*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla (Lecturas de Puebla, 15), 1988. p. 26.

Aquí se consignan 89 307 personas que desarrollan alguna actividad; de éstas, sólo 4 640 son trabajadores agropecuarios, contrastando con los artesanos y obreros que son 14 048; los operadores de maquinaria fija 14 611, y los comerciantes y dependientes suman 10 915.<sup>9</sup> Como se puede observar, la actividad agropecuaria ha perdido peso en la zona de Tehuacán en favor de otras que se concentran en la cabecera municipal. En el caso de Tehuacán, los números que se dan para el municipio, a diferencia de las demás ciudades de la zona, coinciden con los de la cabecera.

En ésta se tiene lo siguiente: la población económicamente activa total es de 82 664 personas; de éstas, sólo 1 883 realizan actividades en el sector primario (agricultura, silvicultura, caza y pesca); en el sector secundario (minería, industria, generación de energía eléctrica y construcción) laboran 38 334 personas, y en sector terciario (comercio y servicios) 39 494 individuos.<sup>10</sup> Estos datos demuestran cómo las actividades económicas han cambiado radicalmente. La transformación ha comenzado en la ciudad capital y ha ido permeando al resto del municipio.

Con estos datos a la mano, al observar y comparar los planos del siglo XIX con los del presente es evidente cómo en esta ciudad la traza original que había mantenido sus límites hasta la primera mitad del siglo XX ha sido superada ampliamente por el desarrollo urbano.

También este fenómeno de crecimiento de las actividades comerciales e industriales ha generado un alto grado de destrucción del patrimonio arquitectónico que puede observarse a simple vista.

<sup>9</sup> INEGI, inegi.gob.mx, Censo económico, población ocupada por municipio, sexo y ocupación principal, y su distribución según situación de trabajo.

<sup>10</sup> INEGI, SCINCE, Sistema para la Consulta de la Información Censal 2000, Entidad Federativa Puebla, Localidades Urbanas, Tehuacán, población económicamente activa, actividades por sector productivo.



Figura 5. Tehuacán, superposición de las trazas de distintas épocas. Siglos XIX y XX. Planos: Juan Manuel Márquez.

De acuerdo con la metodología que hemos implementado para analizar los fenómenos generadores de cambio, lo primero que tenemos que hacer es explicar qué significa para nosotros este término. A los fenómenos generadores de cambio los entendemos como los fenómenos de ruptura del desarrollo equilibrado que las poblaciones estudiadas han sufrido en distintos momentos de su historia. Cualquier cambio en la estructura socioeconómica se ve necesariamente reflejado en la estructura urbano-arquitectónica de la población. En particular, cualquier alteración o degradación afecta directamente a los centros y ciudades históricas. En el caso de Tehuacán tenemos que es la segunda ciudad del estado de Puebla con alta concentración urbana y con un crecimiento desordenado provocado, entre otras cosas, por una equivocada política gubernamental de planificación y desarrollo económico que concentra inversiones en las zonas tradicionalmente ricas, como el caso de esta ciudad que ofrece faci-

lidades para las inversiones con una adecuada infraestructura, mano de obra, incluso, calificada, etcétera. La consecuencia directa de privilegiar a la ciudad provoca la descapitalización de zonas vecinas dedicadas a la agricultura, principalmente, y generando la inmigración hacia esta cabecera municipal, que en los últimos años ha sido muy grande debido, precisamente, al auge económico de la zona y a la oferta de trabajo.

#### *Fenómenos generadores de cambio en la ciudad de Tehuacán*

En primer término consideramos factores de cambio de apariencia: 1) introducción del vehículo y mecanización progresiva de la población; 2) sustitución de los métodos artesanales de construcción y la introducción de materiales industrializados en forma indiscriminada, y 3) las modas comerciales.

---

En esta ciudad los tres factores afectan de manera importante a la ciudad y su centro histórico. En Tehuacán, el uso del automóvil se ha convertido en una necesidad debido precisamente al crecimiento de la mancha urbana, lo que hace que las personas deban recorrer mayores distancias para llegar a sus centros de trabajo. El tráfico vehicular supera ya la capacidad de la trama urbana del centro histórico, y el cambio en la manera de ofrecer el transporte público (es decir, la sustitución de camiones urbanos y la multiplicación de vehículos de menor capacidad, como combis y microbuses) en las horas pico hace que transitar por el centro histórico sea tortuoso e ineficiente.

El problema de la sustitución de materiales y sistemas constructivos tradicionales por métodos industrializados y descontextualizados, es un problema grave pues es evidente cómo el centro histórico de la ciudad está definitivamente alterado por el uso indiscriminado de los sistemas de construcción y materiales que han cambiado radicalmente la imagen urbana.

Esto, combinado con el cambio en las actividades productivas de los pobladores (incremento desmedido de las actividades comerciales e industriales) que demandan otras tipologías arquitectónicas para satisfacer sus necesidades, ha generado además el cambio de uso de suelo con la consecuente especulación y destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad, del que sólo quedan algunos ejemplos aislados.

Las modas comerciales también tienen mucho que ver con el estado actual de la imagen urbana de Tehuacán; es un fenómeno que se da como consecuencia de los anteriores. La ciudad se ha llenado de anuncios luminosos, letreros y escaparates que alteran visualmente la percepción de los espacios urbanos y el patrimonio arquitectónico. A estos factores se debe agregar la participación de los profesionales arquitectos, urbanistas e

ingenieros que debido a su formación académica, o bien a una falta de conciencia del deber histórico de hacer ciudad, realizan intervenciones que han contribuido a la destrucción del patrimonio edificado de la ciudad. En una visita física al lugar, esta pérdida se nota a simple vista.

#### *Fenómenos generadores de nuevas edificaciones*

Éstos se dan en combinación con los anteriores y son: 1) desgaste de las construcciones antiguas; 2) perecibilidad de los materiales, y 3) ausencia de mantenimiento y vivienda promovida.

Lo anterior se refiere a la poca adaptabilidad de los edificios históricos a las exigencias de la vida social de los siglos XX y XXI; la promovida modernidad entendida como una ruptura con el pasado, que no admite la presencia de los edificios históricos porque no reflejan la idea que se tiene de progreso y, por lo tanto, pierden valor económico en el mundo de la especulación de bienes raíces. Los dueños de los inmuebles, al buscar obtener un beneficio mayor de sus propiedades, dejan de darles mantenimiento, lo que provoca un rápido envejecimiento cayendo en la perecibilidad de los materiales con que se han construido: adobe, madera, ladrillos, etcétera. Debemos decir que las nuevas costumbres de los pobladores en materia de sanidad también presentan un reto para las construcciones históricas, pues éstas demandan una serie de servicios en la vivienda de los que con frecuencia la construcción tradicional carece.

Por otro lado, y en el caso particular de Tehuacán, la promoción de vivienda ha sido una necesidad para tratar de absorber el gran número de inmigrantes que llegan a trabajar en la localidad y que asocia con ésta niveles de prestigio social y comodidad, perdiendo interés por la vivienda tradicional que no satisface estas nuevas formas de

---

vida y a las familias nucleares que requieren espacios más compactos y fáciles de mantener. El incremento de los nuevos asentamientos de vivienda ha provocado el desbordamiento de los límites de la traza original de la ciudad y su ortogonalidad.

*Fenómenos generadores de cambios funcionales. Localización de usos oficiales en el centro histórico, como núcleo de prestigio y corazón ambiental de la ciudad. Aparición del turismo como un fenómeno de masas*

Efectivamente, en Tehuacán los usos oficiales se encuentran localizados en el centro histórico, lo que no es de sorprender, pues se trata de una constante en las ciudades americanas desde tiempos prehispánicos. El problema se agudiza cuando a la ubicación de oficinas de gobierno se agrega el desplazamiento de los usos habitacionales, sustituyéndolos por usos comerciales. Además, hay que agregar el crecimiento desmedido de la población que para realizar sus actividades se traslada al centro histórico en automóvil o en transporte público, provocando un caos debido a la insuficiencia del sistema vial que no fue diseñado en su origen para el tráfico automotor.

El turismo ha sido parte de la vida de la ciudad desde época virreinal debido a los manantiales de aguas curativas con que cuenta, pero no se ha convertido en un problema que genere cambios funcionales.

*Procesos de cambio y su incidencia en el centro histórico*

En esta ciudad existen factores sociales que de alguna manera provocan cambios en las poblaciones; por ejemplo: 1) degradación de la población, sustitución de la misma, marginación social, emi-

gración de los grupos originales e inmigración de grupos inestables; 2) subvención de la connotación social; 3) infravaloración de las propiedades edificadas con aumento de los niveles de ruina; 4) subdivisión sucesiva de los predios y abandono progresivo ante las expectativas de una provechosa especulación del suelo, y 5) actividades en isla.

El caso de Tehuacán es muy especial, pues los factores sociales que inciden en su transformación no necesariamente siguen el orden de los puntos anteriores. Debido al gran auge económico de la ciudad, a partir de los años ochenta del siglo xx ésta se convirtió en un polo de atracción, no sólo para los habitantes de los poblados circunvecinos sino de la región. Pero este fenómeno no ha provocado la salida de la población original, como sucede en otras poblaciones de la zona, pues los habitantes tienen un arraigo muy particular; antes bien, suscita inmigración a gran escala que a su vez tiene efecto directo en el crecimiento de la mancha urbana. A este fenómeno se suma la degradación social y la marginación provocadas por la situación económica del país en general.

Una de las consecuencias de todos estos movimientos sociales ocasiona que la especulación del suelo se transforme en una actividad muy redituable. Aquí sería bueno agregar que cuando los valores económicos se superponen a los culturales, las ciudades van perdiendo sin remedio el patrimonio construido y la imagen urbana que tuvieron durante más de 400 años.

Respecto a la fisonomía urbana, ésta se va deteriorando debido a los siguientes factores.

1) Obsolescencia infraestructural: para el caso de Tehuacán, como para el resto de las poblaciones, los servicios han ido perdiendo vigencia debido al nulo mantenimiento y a la falta de planeación. Los cambios de uso del suelo y la redensificación en las manzanas del centro histórico han aumentado los problemas ya mencionados.



Figura 6. Fachada norte de la plaza de Tehuacán. Perfiles provocados por la inserción de construcciones de dos niveles de baja calidad y desde luego ninguna intención de integración en el contexto. La arquitectura histórica de esta calle se caracteriza, como la que existe en el resto del poblado, por ser construcciones de un solo nivel con predominio del macizo sobre el vano con paramentos lisos; todo lo contrario de la arquitectura contemporánea, las construcciones de dos niveles, donde predomina el vano sobre el macizo, donde los vanos de ventanas y puertas no tienen una adecuada proporción. Existe cambio de la tipología arquitectónica local, además del cambio de materiales tradicionales, por contemporáneos de características discordantes, alterando la unidad de fachadas por colores y texturas fraccionadas. La contaminación visual por cableado aéreo profuso, postes, señalización comercial y propaganda son algunos de los elementos que más sobresalen visualmente.

2) Tejido urbano en uso impropio o extraño: éste surge primero con la implantación del tráfico rodado; las personas ven al automóvil como un objeto de primera necesidad que se usa incluso en tramos cortos que bien pudieran hacerse a pie. Al uso de los vehículos particulares se debe agregar un fenómeno que en las ciudades se empieza a dar a mediados de la década de 1990: la modificación del transporte público, que hasta antes de esa fecha era cubierto por servicio de taxis locales. A partir de los años noventa, y siguiendo lo realizado en la ciudad de Puebla, se introdujeron microbuses y combis, superando de manera sustancial el parque vehicular existente, aumentando con esta invasión, los problemas de tránsito y alterando la imagen urbana con la instalación de paraderos en las principales calles de las ciudades, en una red urbana que no fue creada para ese fin.

3) Desconexión con el contexto urbano: en Tehuacán es evidente cómo el centro histórico se ha degradado de manera sistemática, y una revisión detallada revela la falta de equipamiento necesario para cubrir las necesidades de los habitantes actuales. La presencia de estos factores ha alejado cualquier posibilidad de regeneración social; por el contrario, lo que se observa es un grave problema de terciarización. Curiosamente en el centro histórico de Tehuacán este proceso

destrutivo es constante, por ejemplo, la arquitectura que en los años treinta y cuarenta del siglo XX sustituyó a las construcciones históricas del virreinato y las decimonónicas; ahora es destruida para edificar nuevos espacios comerciales acordes a las necesidades del siglo XXI.

4) Heterogeneidad estructural del tejido urbano: referido a la introducción de alteraciones sistemáticas. Si se observan con detenimiento las manzanas en los planos se puede apreciar la subdivisión de los solares originales —que en Tehuacán comenzó prácticamente desde finales del siglo XVI—, y en un recorrido ocular se puede ver la sustitución de la arquitectura histórica por otra que presenta características muy distintas, a saber: volumetría, materiales, texturas, cambios de uso, falta de proyectos, etcétera, que ha cambiado la unidad de la imagen urbana por lugares totalmente eclécticos.

En el centro de Tehuacán aún quedan algunos edificios notables, sobre todo del género religioso, pero en cuanto a arquitectura civil las construcciones son escasas y ni siquiera el primer cuadro se salva de la destrucción. Se puede afirmar que el centro histórico de Tehuacán es uno de los más alterados de todos los que pertenecen a las ciudades del valle central de Puebla; la homogeneidad de la imagen se ha perdido sin remedio.

## El poblado de Quecholac: demografía, economía y fenómenos generadores de cambio

De Quecholac no se tienen datos poblacionales precisos en el largo periodo que va del siglo XVI al XIX, pues siempre se le consideró parte del partido de Tepeaca y luego del distrito de Tecamachalco, a pesar de haber sido cabecera del señorío de Quecholac y Tecamachalco. En la Relación de Tepeaca se asegura de Quecholac que: “[...] viven en él tres o cuatro españoles”,<sup>11</sup> pero nada se dice de los habitantes indígenas o de otras castas, aunque en otra parte del mismo texto se consignan 34 aldeas sujetas a este poblado.

Para tener una idea de cuántos tributarios tuvo esta cabecera en 1580, se consideran las 34 poblaciones sujetas y se les asigna, de manera arbitraria, un promedio de 250 individuos, lo que nos da un total 8 500 personas viviendo en el territorio de Quecholac.

Si consideramos que hacia 1644 había en Tecamachalco y Quecholac alrededor de 100 haciendas agrícolas y ganaderas, uno puede imaginar la cantidad de indios hombres y mujeres que de manera permanente servían allí, ya como pastores o gañanes o en las labores cotidianas de la casa.<sup>12</sup> Hay que agregar que si en el territorio de Tepeaca, en el momento del contacto con los europeos había aproximadamente 100 000 habitantes, nos parece que el número de pobladores que se propone para Quecholac es el adecuado.

Ahora bien, independientemente de esta especulación, Cook y Borah sostienen que en 1568 Quecholac tenía 14 603 habitantes, y en 1646 sólo 3 260.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> René Acuña, *Relaciones del siglo XVI, Tlaxcala*, México, UNAM, 1984, t. II, p. 237.

<sup>12</sup> Hildeberto Martínez, *Codicaban la tierra, el despojo agrario en los señoríos de Tecamachalco Quecholac (Puebla, 1520-1650)*, México, CIESAS/BUAP, 1994, p. 96.

<sup>13</sup> Sherburne Cook y Woodrow Borah, *Ensayos, op. cit.*, pp. 27, 28, 29, 33 y 34.

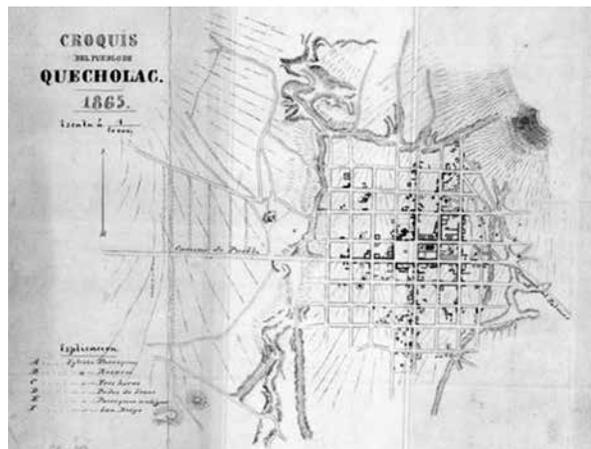


Figura 7. Plano del pueblo de Quecholac, 1865. Varilla CGPUE5, Colección General, número de control 4038, papel marca, escala 1:20 000, Mapoteca Manuel Orozco y Berra, Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación, México.

George Kubler le atribuye 4 000 tributarios en 1569, y en otra parte de su trabajo precisa que la encomienda de Quecholac tenía, en el periodo entre 1546-1547, 4 392 habitantes; de 1569 a 1571 contaba con 3 360, mientras que de 1595 a 1597 sólo quedaban 1 255. Fray Juan de Torquemada, citado por el mismo Kubler, dice: “Tecalí cerca de 1570 era más pequeño que Quecholac que tenía siete mil familias”.<sup>14</sup>

Respecto al siglo XIX tampoco se tiene ningún dato poblacional concreto, debido posiblemente a un estancamiento y pérdida de la importancia económica del poblado respecto a su propia región, la cual fue cedida a Tecamachalco (Tecamachalco fue nombrada ciudad en 1877, mientras que Quecholac obtuvo el título de villa tardíamente en 1895).<sup>15</sup> Por lo tanto, nos sujetaremos a los datos históricos del siglo XX que de cualquier manera nos dan un panorama de lo que fue Quecholac incluso en los siglos del virreinato, pues en todas las poblaciones del valle central de Puebla se dio un incremento demográfico muy lento y las transformaciones físicas fueron mínimas has-

<sup>14</sup> George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1984, p. 578.

<sup>15</sup> Juan Manuel Márquez, *op. cit.*, p. 83.

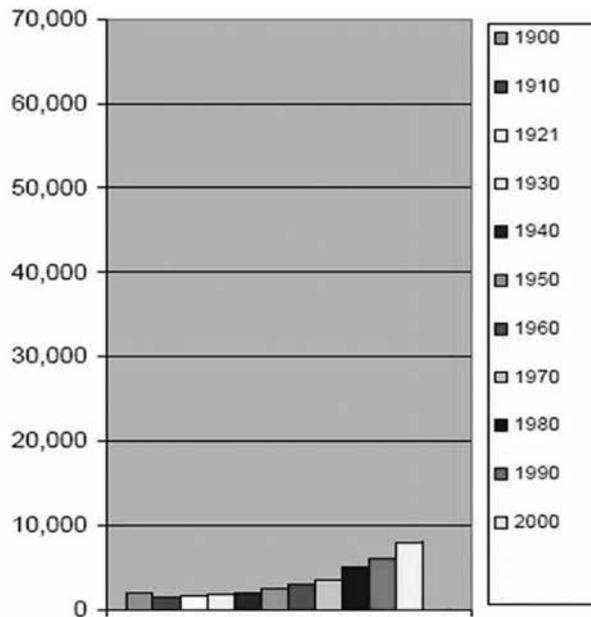


Figura 8. Tabla de crecimiento demográfico durante el siglo XX. INEGI, Archivo Histórico de Localidades, 2004.

ta los años ochenta del siglo XX, donde éstas sufrieron una transformación radical.

Según los datos proporcionados por el INEGI<sup>16</sup> el pueblo de Quecholac tenía, en 1900, 1 961 habitantes; la población decreció a 1 459 en 1910, y para ese año ya tenía la categoría de villa. En el censo de 1921 el crecimiento demográfico muestra una leve recuperación y se incrementó a 1 662 habitantes; en 1930, aunque la población aumentó, no alcanzó el nivel de 1900, pues tenía 1 750 personas. Finalmente, en 1940 la población se recuperó y rebasó ligeramente el nivel que tenía en 1900, pues se registraron 2 013 individuos.

Como se puede ver en la figura 8 y los datos citados, Quecholac, a diferencia de Tehuacán, sufrió un decremento de la población de 1900 a 1910, y tardó 40 años en recuperar el nivel inicial, lo que indica el lento desarrollo y la falta de oportunidades en esta villa. En el censo de 1950 se registraron 2 383 habitantes; en 1960, 6 014, y en el último censo del año 2000 aumentó a 8 007 habitantes.

<sup>16</sup> INEGI, [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx), Archivo Histórico de Localidades, 2004.

Una vez hecho el recuento se concluye que de todas las poblaciones de estudio Quecholac es la que tiene un crecimiento demográfico menor. Baste señalar que tanto en Tepeaca como en Tehuacán las gráficas demográficas muestran una explosión poblacional a partir de los años ochenta, y la curva de crecimiento es casi vertical. Por el contrario, de 1980 a 1990 el crecimiento poblacional de Quecholac se incrementó en 1 088 personas, y de 1990 a 2000 hay 1 993 personas más. Un crecimiento aproximado de 20 habitantes por año. Este fenómeno tiene que ver sin duda con la economía del lugar, pero eso se tratará más adelante. Por el momento sólo se dirá que haciendo una comparativa entre el número de pobladores en el año 2000 y las dimensiones de la plaza se puede entender cómo, en observación de sitio, este espacio se ve carente de vida, prácticamente desolado, y es que 8 007 habitantes a los que les asignamos para realizar sus actividades en espacios abiertos 1.43 varas cuadradas;<sup>17</sup> si multiplicamos esta cantidad por el número de individuos, tenemos un espacio total utilizable de 11 450 varas cuadradas, que comparadas con las 60 573.16 varas cuadradas (42 334.11 m<sup>2</sup>) que tiene la plaza da un sobrante de 49 123.15 varas cuadradas de espacio muerto.

La plaza central de Quecholac es la más grande de todas las estudiadas en nuestra investigación; incluso es mayor que la plaza central de la ciudad de Puebla y existe desde el siglo XVI, cuando los frailes franciscanos construyeron su convento, que Kubler ubica en 1557<sup>18</sup> y que aparece en el Mapa de Cuauhtinchan MC4 de 1563,<sup>19</sup> en este último docu-

<sup>17</sup> Este valor se asignó después de una plática sostenida con el maestro Eduardo Lugo Laguna, especialista en arquitectura del paisaje.

<sup>18</sup> George Kubler, *op. cit.*, p. 576.

<sup>19</sup> Juan Manuel Márquez, "El Mapa de Cuauhtinchan MC4, Primer documento cartográfico de la región del valle central de Puebla", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, México, INAH, núm. 10, mayo-agosto de 2007, pp. 2-13.

mento se puede apreciar, por una parte, la traza y las dimensiones enormes de las manzanas y de la plaza central, y, por otra, la articulación espacial que se forma por la interacción del templo, el atrio y la plaza, lugar donde se lleva a cabo toda la actividad social de la población. Es evidente que el espacio público que una vez concentró no sólo a los pobladores de la villa sino a los de los 34 pueblos sujetos y a los habitantes de las estancias y haciendas de la región,<sup>20</sup> hoy se encuentra subutilizado; asimismo, la función original se ha esfumado y ahora sólo sirve para el tránsito de las personas y para algunas actividades aisladas cívicas y de comercio.

De los fenómenos generadores de cambio en una población, el más importante es el factor económico. Como se vio en el apartado poblacional, Quecholac tuvo desde tiempo inmemorial una vocación agrícola que se ha mantenido durante más de 500 años y que aún hoy es la principal actividad en el municipio, tal y como lo muestran los datos del censo económico del año 2000.<sup>21</sup> Pero estos números no son un reflejo de las actividades económicas a las que se dedican sus habitantes, ya que en todos los casos son los empleados, obreros y las personas que laboran en el sector terciario los que hacen la mayoría. No es una contradicción que exista esta diferencia entre municipio y cabecera. Es sabido que los poblados eran de paso y conexión, y que ahí se realizaba el acopio de las mercancías regionales —sobre todo las producidas por las haciendas agrícolas y ganaderas— que se enviaban tanto a la ciudad de México como al puerto de Veracruz, de donde salían a Europa y a otros puntos con los que la Nueva España sostenía un comercio formal.

<sup>20</sup> Juan Manuel Márquez, "Estudio comparativo de las plazas de siete poblaciones de la región central de Puebla", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, México, INAH, núm. 17, septiembre-diciembre de 2009, pp. 57-82.

<sup>21</sup> INEGI, [www.inegi.mx](http://www.inegi.mx), Censo económico del año 2000, población ocupada por municipio, sexo y ocupación principal, 2004.



Figura 9. Ortofoto de Quecholac, vista aérea. Google Earth, 2010.

El total de población económicamente activa que se registra para el municipio es de 10 635 individuos. Si comparamos con los 2 461 habitantes económicamente activos de la cabecera, tenemos que 23.14% de las personas activas en el distrito se concentran en la cabecera municipal.

La actividad principal de los pobladores es la agricultura, y a ella se dedican 6 375 personas. La otra actividad de importancia es la que desempeñan artesanos y obreros, con un total de 1 483. El resto de la población activa se divide en otros muchos trabajos de menor importancia para la economía del lugar.

Respecto a la estadística de la cabecera municipal, se tiene que 2 461 personas conforman la población económicamente activa. De ésta sólo 258 realizan actividades relacionadas con el sector primario (agricultura, ganadería, silvicultura, caza y pesca). En el sector secundario (minería, industria manufacturera, generación de energía eléctrica y construcción) se desempeñan 998 personas, y en el sector terciario (comercio y servicios) 662.

La mayoría de la población económicamente activa de Quecholac es empleada y obrera; 1 372 personas realizan alguna de estas dos actividades.<sup>22</sup> Hay que agregar que quienes se dedican a

<sup>22</sup> INEGI, SCINCE 2000, Entidad Federativa Puebla, localidades urbanas, Quecholac, población económicamente activa, actividades por sector productivo.



Figura 10. Quecholac, superposición de las trazas de distintas épocas. Siglos XVI, XIX y XX. Planos: José Manuel Márquez.

actividades relacionadas con la industria, ya sea como inspectores, supervisores, obreros, técnicos u operadores, realizan su actividad en otras poblaciones como Tecamachalco o en las dos maquiladoras instaladas en Quecholac, que son las únicas industrias establecidas en la localidad.

La combinación de los factores sociales y de los económicos provoca la activación de factores generadores de cambio que inciden en la transformación de la fisonomía urbana del poblado.

Las diferencias entre las problemáticas de las poblaciones de estudio obligan a realizar un recuento de todos los fenómenos de cambio, pues su efecto, en el caso de Quecholac, es muy distinto del que ocurre en Tehuacán.

La villa de Quecholac es una localidad media de tipo urbano cuyo crecimiento ha sido muy poco. Ha sufrido una fuerte depresión económica y de falta de incentivos. Estos fenómenos socioeconómicos deben sumarse al devastador efecto de los sismos que el poblado ha padecido.

Las políticas de planificación y desarrollo económico que concentra la inversión en zonas tradicionalmente ricas y de las que Tehuacán se ha visto favorecida, han actuado en contra de Quecholac, que padece un aislamiento casi total de estas políticas nacionales. Una de las consecuencias directas de esta si-

tuación es la migración masiva de sus pobladores hacia ciudades con una economía más activa y que ofrecen mejores oportunidades de subsistencia y progreso.

### *Fenómenos de cambio de apariencia*

*Introducción del vehículo y la mecanización progresiva de la población.* Este fenómeno se presenta tanto en la localidad como en el resto de las ciudades estudiadas; las personas consideran al automóvil como un reflejo del estatus económico y social, y el tener un vehículo automotor es un asunto de prestigio ante la comunidad. Aunque en Quecholac ha cambiado la forma de vida de sus habitantes —que cada vez más dependen del vehículo, su uso y circulación—, todavía no llega a convertirse en un problema grave para la ciudad y su estructura vial, y esto tiene que ver con el número pequeño de pobladores y las dimensiones de sus calles, que aún tienen la capacidad de admitir con holgura al tráfico motorizado.

Respecto a la *sustitución indiscriminada de materiales y sistemas constructivos tradicionales con otros de tipo industrial*, se debe recordar aquí que Quecholac ha tenido como enemigo principal los fenómenos naturales, en especial los sismos, sobre todo los ocurridos en 1864, 1973 y 1999, por lo que su patrimonio arquitectónico, constituido por edificaciones realizadas con adobe, madera, terrados, etcétera, se ha visto afectado y en su mayoría destruido. De cierta forma es entendible, entonces, que se sustituya éste por construcciones con materiales industrializados y con poca calidad en su diseño. En este caso no aplica, como en Tehuacán, el que por especulación se hayan cambiado los usos originales y sistemáticamente se destruyera la arquitectura histórica para sacarle mayor provecho económico a los solares.

Por último, y en lo que refiere a las modas comerciales, invasión de anuncios luminosos, letreros



Figura 11. Fachada norte de la plaza de Quecholac. Este lado de la plaza es el más alterado. Existe aún arquitectura patrimonial que presenta deterioros graves debido en gran parte por la total indiferencia de autoridades para su conservación. Se observa la invasión de nuevas tipologías por la inserción de construcciones de dos niveles de baja calidad y desde luego ninguna intención de integración con el contexto. En las construcciones de dos niveles predomina el vano sobre el macizo, donde los vanos de ventanas y puertas no tienen una adecuada proporción. La contaminación visual por cableado aéreo profuso, postes, señalización y propaganda son algunos de los elementos que más se visualizan.

y escaparates, se considera mínima la injerencia de estos factores, incluso en su centro histórico.

Resumiendo, el mayor problema observado en la población es la introducción de materiales y sistemas constructivos ajenos a la tradición del lugar, además del fachadismo, siguiendo la idea de la falsa modernidad, que provoca la ruptura de la armonía de la imagen urbana de la población. Este fenómeno se da con mayor intensidad en las zonas externas de la mancha urbana del poblado.

#### *Fenómenos generadores de nuevas edificaciones.*

*Desgaste por antigüedad en las construcciones tradicionales, precariedad de los materiales, ausencia de mantenimiento y vivienda promovida*

En Quecholac se dan los cuatro fenómenos, sobre todo por lo que se ha señalado en el apartado anterior: los sismos que, mezclados con la falta de mantenimiento, dan como resultado final la destrucción y la consecuente reconstrucción que los pobladores llevan a cabo con sus propios recursos monetarios y técnicos.

#### *Fenómenos generadores de cambios funcionales*

Ni la *localización de los usos oficiales* en el centro histórico ni la *aparición del turismo como un fenómeno de masas* se presentan en Quecholac como factores determinantes del cambio de la ciudad.

#### *Procesos de cambio y su incidencia en los centros históricos*

De los aspectos sociales que acompañan a los factores generadores de cambio, en Quecholac existe la *degradación de la población, sustitución, marginación social, emigración de los grupos originales e inmigración de grupos inestables*. Por supuesto que todos estos cambios de la sociedad son provocados, para este caso, por la acción directa de los fenómenos naturales, las pocas expectativas de trabajo y las ofertas de educación que sólo llegan, en el mejor de los casos, a bachillerato, lo que ha provocado una migración muy alta a otros centros urbanos de la región, como Tecamachalco y Tehuacán, o a Estados Unidos. Este fenómeno hace ver a la ciudad como un pueblo abandonado.

A los factores antes señalados hay que agregar la *infravaloración de las propiedades edificadas con aumento de los niveles de ruina, la subdivisión sucesiva de los predios y abandono progresivo*.

En cuanto a los aspectos físicos que afectan la fisonomía urbana de Quecholac tenemos los siguientes.

1) *Obsolescencia infraestructural*. Los servicios son —como en el resto de los poblados— viejos, pero al no haber un crecimiento significativo los problemas no los han colapsado y siguen funcionando.

2) *Tejido urbano en uso impropio o extraño provocado por la implantación del tráfico rodado*. Es

evidente, como ya se argumentó en párrafos anteriores, que el uso del automóvil es —como en Tehuacán y en el resto de las poblaciones estudiadas— un símbolo de prestigio, pero el parque vehicular local es muy pequeño y la cantidad de microbuses, aunque ya empieza a acrecentarse y a modificar la imagen urbana de la ciudad con la instalación de paraderos en las calles principales del centro histórico, todavía puede ser soportado por la estructura vial sin muchos contratiempos.

3) *Desconexión con el contexto urbano*. La población se ha degradado de manera sistemática y carece del equipamiento necesario que exige la sociedad actual del poblado. No existe en Quecholac un reglamento que restrinja los usos de suelo a usos compatibles ni que ponga límite a los constructores que sustituyen a la arquitectura tradicional por otra que rompa de manera radical con el contexto que la rodea y acelera los procesos de terciarización.<sup>23</sup> Este fenómeno es apreciable en las construcciones que rodean a la plaza principal.

#### *Heterogeneidad estructural del tejido urbano*

En Quecholac se han ido introduciendo las alteraciones de manera sistemática. Esta afirmación la hacemos con base en que tanto en los planos como en la comparativa fotográfica se puede observar la sustitución de construcciones históricas por otras que presentan características muy distintas, tanto en volumetría como en materiales, texturas y carencia de proyecto que han roto con la homogeneidad del conjunto y han convertido al centro histórico en un lugar ecléctico. Pero —esto se debe recalcar— en muchos casos esta

<sup>23</sup> María Luisa Cerillos, “La presión social y económica sobre los centros de las ciudades iberoamericanas actuales”, en José Antonio Terán Bonilla, *Análisis y proyectos de sitios y conjuntos históricos*, México, UPAEP, 1992, p. 121.

intromisión ha sido forzada debido a la pérdida de las viviendas originales ocasionada por los sismos y la “facilidad” de acceso a materiales industrializados, además de la familiarización con métodos constructivos actuales, contra la pérdida del conocimiento tradicional de construcción.

También se debe subrayar la falsa creencia de la seguridad estructural de los sistemas constructivos contemporáneos y el estatus social que dan al que construye con ellos.

Para finalizar, en Quecholac los factores más importantes que han provocado un cambio en la imagen urbana son una economía totalmente estancada —producto del aislamiento de la población de las rutas principales de comercio— y los fenómenos naturales, sismos fundamentalmente, por lo que se debe descartar la especulación, el desmedido cambio de uso y la utilización del automóvil como factores determinantes en el cambio de la fisonomía del poblado.

Es interesante descubrir cómo Tehuacán y Quecholac se encuentran en los polos opuestos en cuanto a factores que han generado cambios en ellas. Por un lado, la desmedida industrialización y crecimiento demográfico de Tehuacán; por otro, la total detención en el tiempo de la villa de Quecholac.

#### **Consideraciones finales**

Para concluir este análisis, diremos que aunque la revisión de la incidencia de los distintos factores generadores de cambio se realizó siguiendo el mismo esquema para las dos poblaciones, las causas del deterioro y la destrucción del patrimonio arquitectónico y urbano no actúan de la misma manera en ambas.

Tehuacán es una ciudad que ha sufrido una transformación radical como resultado de un desarrollo económico de gran magnitud, primero



Figura 12. Tehuacán. Calle de Toledano, hoy Calle 2a. de la 1a. sur. Foto antigua.



Figura 13. Tehuacán. Calle de Toledano, hoy Calle 2a. de la 1a. sur. 2005.

con la instalación de las granjas avícolas —que siguen siendo, junto con el comercio, el sostén de la economía del municipio— y en los últimos tiempos con la industria maquiladora.

El caso de Quecholac es muy distinto; se trata de una población víctima del aislamiento al no ser beneficiaria de las políticas de desarrollo e inversión de las que han gozado sus vecinas Tehuacán y Tecamachalco.

Un dato muy significativo del estancamiento de Quecholac es que el número de habitantes registrados en el censo del año 2000 —8000 personas— es equivalente al número de habitantes que tenía Tehuacán en 1900.

En este trabajo se considera que uno de los factores de gran peso en la transformación de los po-

blados ha sido la industrialización, que aunque sabemos que inició a principios del siglo XIX, es en los años cuarenta del siglo XX que se da de manera intensiva en todo el territorio nacional. Este fenómeno de bonanza económica coincide con el incremento de la población y su movilidad, y con la consecuente transformación y destrucción del patrimonio arquitectónico y urbano.

El caso de Quecholac es muy diferente al que se presenta en Tehuacán; de ser una villa importante para la evangelización del territorio emprendida por los franciscanos en el siglo XVI, una región agrícola productora de cereales durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, inició su decadencia a finales de este mismo siglo cuando el virrey marqués de Branciforte determinó mo-



Figura 14. Quecholac. Calle Juárez. En esta foto se observa el eje de trazo de la calle y al fondo la torre de la capilla del Rosario. Foto antigua.



Figura 15. Quecholac. Calle Juárez. 2005.



Figura 16. Quecholac. Parroquia antigua.



Figura 17. Quecholac. Parroquia antigua, foto tomada en 2004.

dificar el camino a Orizaba para hacer de Tehuacán un paso obligado y así favorecer a esta ciudad en detrimento de otras, como Quecholac y Chalchicomula. La segunda decisión que afectó la vida de esta villa tuvo que ver más bien con cuestiones técnicas y de topografía, pues para instalar las vías del ferrocarril se debieron tomar estas consideraciones antes de hacer pasar el tren por las rutas coincidentes con los caminos virreinales. Finalmente, la baja producción agrícola durante el siglo XIX y todo el XX en contraste con el auge de las granjas avícolas de Tehuacán.

En la actualidad en Quecholac la industria sigue siendo marginal, las fuentes de trabajo son muy escasas, la población se encuentra aislada de

las rutas principales de comunicación regional y la migración a otras ciudades de la zona, e incluso a Estados Unidos, es muy grande. Este viaje de ida y vuelta al norte ha traído funestas consecuencias al patrimonio, pues los migrantes regresan a sus poblados para construir sus habitaciones de acuerdo con lo que observaron en Estados Unidos.

Por todo lo expuesto, el pueblo de Quecholac es un lugar poco atractivo para la especulación del suelo y para la inversión en desarrollo.

Por el contrario, Tehuacán es un polo de atracción regional que ha tenido y sigue manteniendo un desarrollo económico muy importante, lo que la ha convertido en la segunda ciudad del estado después de Puebla. Este desarrollo, como hemos

156 |



Figura 18. Tehuacán. Óo. de Juárez esquina con 5 sur, entonces 4o. de la 5 de Mayo, hoy Calle 3 Oriente (foto antigua).



Figura 19. Tehuacán; foto de Francisco Sotomayor, 2005.

---

visto, se ha contrapuesto a la ciudad histórica que ha terminado perdiendo la mayoría de sus edificaciones patrimoniales; por otra parte, el progreso ha fomentado el crecimiento demográfico en detrimento de la traza fundacional que fue suficiente para absorber los cambios y crecimientos de la población hasta los años setenta del siglo xx. El cambio social que sobrepasa a la traza y la modifica notablemente al interior con la subdivisión de los solares originales y los cambios de uso que favorecen la terciarización del suelo y, al exterior, con los nuevos asentamientos habitacionales, comerciales e industriales que exigen un nuevo tipo de infraestructura, rompiendo con la homogeneidad de la imagen urbana histórica.

Un factor que debe tenerse en cuenta en este trabajo es el camino de Veracruz a Puebla, la ruta que una vez propició la fundación y el desarrollo armónico de las poblaciones, hoy se ha converti-

do en un promotor de nuevas tipologías constructivas de ruptura como talleres mecánicos, locales comerciales, gasolineras y pequeños restaurantes que han terminado por transformar la fisonomía de las ciudades de la región.

Finalmente, para el caso de Tehuacán el fenómeno de la migración de las zonas rurales y la concentración de las personas en los centros urbanos en busca de las oportunidades de trabajo que el campo no les puede ofrecer, ha provocado que gente sin arraigo ni identificación con la cultura y las tradiciones de la comunidad se establezcan sin tener ningún arraigo con la ciudad y su patrimonio, causando la acelerada tugurización de la ciudad histórica en la que se multiplican los locales comerciales en todas las escalas y se modifica de raíz la arquitectura patrimonial y se transforma irreversiblemente la imagen urbana de la ciudad.



# Origen del discurso sobre la conservación de monumentos históricos y artísticos en México

Actualmente la conservación de las zonas y monumentos históricos de interés nacional es una responsabilidad del Estado mexicano; la manera de realizar esta tarea está definida históricamente por su estructura jurídica y el funcionamiento de sus instituciones. El conocimiento de esta trama y el estudio de sus dinámicas relaciones permite corroborar las diferencias y acuerdos en la sociedad mexicana, en cuanto a la manera de investigar, proteger, restaurar y difundir los antiguos espacios arquitectónicos que forman parte del patrimonio cultural de la nación. Este tejido de discursos, leyes e instituciones permite reconocer el estado actual de las relaciones de poder, decisión y acción entre actores, grupos sociales, organismos e instituciones sobre estos objetos de la herencia cultural mexicana; de aquí proviene el interés por estudiar los capítulos iniciales de la historia de la conservación institucional de los monumentos históricos y artísticos de México.

158 |

*Palabras clave:* conservación de la arquitectura religiosa, monumentos históricos y artísticos, espacio público de la ciudad de México en los siglos XIX y XX, restauración y conservación, arquitectura religiosa, Leyes de Reforma.

**E**n este trabajo consideramos la conservación de monumentos históricos y artísticos como un proceso que comenzó siendo un discurso con motivaciones religiosas, creado para evitar el fraccionamiento y venta de los edificios que ocupaban las comunidades suprimidas por las Leyes de Reforma. Tomamos como origen del discurso de la conservación de los monumentos históricos y artísticos de México, al texto publicado en una nota editorial por el periódico conservador *La Independencia*, que el 1 de marzo de 1861, en la página cuatro, propone al secretario de Justicia e Instrucción Pública, Ignacio Ramírez Calzada, conservar la antigua arquitectura religiosa de los conventos de monjas y evitar su destrucción inútil, ya que “por lo extraño de su estilo deberían de quedar como monumentos históricos dignos de conservarse”.

Este discurso se produce y reproduce en el espacio público de la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX, crea una nueva dimensión simbólica sobre los

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

---

antiguos edificios religiosos coloniales que, como veremos, no sólo exhorta a la conservación y mantenimiento de estos inmuebles por razones históricas y valoraciones artísticas, sino que también demanda una manera particular de proceder para conservar la integridad de sus características y propiedades materiales por medio de la *restauración* que los mantengan en un estado determinado y no otro.

Hace 18 años, la doctora Sonia Lombardo de Ruiz estudió este tema, publicó el ensayo “La visión actual del patrimonio cultural arquitectónico y urbano de 1521 a 1900”, donde se propuso “explicar el origen de los conceptos zonas de monumentos y monumentos históricos, por qué se ha llegado a ellos, cuáles son los problemas que se presentan para su preservación y qué perspectivas se vislumbran para su conservación”.<sup>1</sup>

La historiadora analizó el proceso legislativo, la participación de las instituciones públicas, las valoraciones y prácticas de la conservación en las zonas y monumentos históricos de México; inició su análisis a partir de los conceptos y categorías vigentes en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972. En cuanto al origen y el interés por conservar los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, entre 1521 y 1900, explica que “al parecer, se vincula históricamente con el nacimiento del nacionalismo y con la formación del Estado-nación como parte de su ideología, proceso en el que fue determinante el proceso liberal”.<sup>2</sup>

La doctora Lombardo expone que “los ideólogos del México independiente, ya fueran de tendencia liberal o conservadora, hicieron hincapié

en la importancia de *la igualdad cultural a través de la educación*”,<sup>3</sup> ya que tanto los planes educativos de Lucas Alamán (de filiación conservadora) en 1823, como los de José María Luis Mora (ideólogo liberal) en 1833, propugnaron, sin avance, por “una instrucción pública gratuita y uniforme, a la que todo ciudadano tiene derecho”.

El medio de difusión del discurso histórico nacionalista debería comprenderse por todos, y que mejor que ofrecerlo por medio de monumentos arqueológicos y reliquias de los héroes nacionales en las salas y vitrinas del Museo Nacional.

La construcción de la historia patria generó la necesidad de estudiar los objetos culturales, descifrarlos e interpretarlos, conservándolos a su vez, como testimonio de esa historia; en ese momento comienza a gestarse el concepto de patrimonio cultural, aunque no con ese nombre,<sup>4</sup> sino como un bien que tiene un valor dentro del sistema de valores simbólicos establecidos, para la reproducción del propio sistema.<sup>5</sup>

La doctora Lombardo distingue muy claramente que en este proceso de valoración de los objetos de la cultura nacional, los objetos y edificios coloniales tuvieron un desarrollo distinto, “en virtud de que no podían utilizarse tan ampliamente como los prehispánicos, por ser símbolos del régimen que la Independencia había violentado”.<sup>6</sup> De hecho, su ruta analítica la lleva a considerar que la preservación de los monumentos históricos como política estatal, por medio de las leyes, se dio apenas en 1914.

Ante esto conviene advertir que la conservación institucional de monumentos históricos y artísticos

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> El término “patrimonio cultural” comienza a utilizarse en 1962, en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 12a. Reunión, París.

<sup>5</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, p. 168.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 170.

no inicia en 1914, aunque en esa fecha se haya promulgado la primera norma particular sobre el tema. El trabajo de archivo que realizamos nos permite precisar un poco la naturaleza de los discursos, funciones públicas, leyes e instituciones participantes en este proceso histórico. ¿Cuándo se inventa, concibe o imagina a los monumentos históricos y artísticos de México? ¿Por qué antes de 1861 a nadie se le había ocurrido considerar a los antiguos edificios religiosos construidos en la época colonial de nuestro país como “monumentos históricos y artísticos”? ¿Quién propuso convertir “los bienes eclesiásticos nacionalizados” en monumentos históricos y artísticos? ¿Qué sentido tenía considerar los viejos templos y espacios religiosos, ya no sólo como lugares de culto, como “la Casa de Dios y Puerta del Cielo”, sino como “bienes nacionales que deben conservarse por su historia y por sus valores artísticos”? ¿Por qué surgen los monumentos históricos y artísticos de México? La conservación de monumentos históricos y artísticos de México es un proceso que corre paralelo a los vaivenes de las guerras; las respuestas a estas preguntas se producen en los escenarios de una guerra civil y la intervención francesa en nuestro país, durante el siglo XIX, por lo que sus explicaciones sacadas de contexto poco ayudarían a comprender esta complicada historia.

Este estudio consta de tres partes; primero, con el fin de crear un marco que permita inscribir el discurso conservador analizamos brevemente algunos de los efectos de la aplicación de las Leyes de Reforma en la morfología de la plaza de Santo Domingo. Luego estudiamos la conservación de monumentos históricos y artísticos como una función que crece en importancia dentro de la administración pública, la cual inicia con la Ley de nacionalización de los bienes eclesiásticos el 12 de julio de 1859 y culmina con la “Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales”,<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Victoriano Huerta, “Ley sobre conservación de monu-

promulgada el 6 de abril de 1914. Finalmente veremos cómo el discurso de la conservación de monumentos históricos y artísticos nace, crece y se reproduce con base en críticas y propuestas en el espacio público, provocadas por las obras realizadas en la arquitectura sacra, hasta instituirse como una ley que declara de interés social la conservación de monumentos históricos y artísticos de México en 1914.

### **Contexto de guerra, transformación social y morfológica de la plaza de Santo Domingo**

Por principio, conviene reconocer las dificultades para comprender las acciones de guerra y aceptarlas fuera de las coordenadas geográficas y culturales en que se produjeron vencedores y vencidos. El origen del discurso de la conservación de los monumentos históricos y artísticos del país surge precisamente en el espacio público del siglo XIX, durante la guerra civil de los Tres años, mejor conocida como Guerra de Reforma.

La paz, la razón, el juicio y el entendimiento pueden contribuir al acomodo histórico de estos dolorosos episodios, pero hace falta disposición para lograrlo. Sabemos que estas faenas llevan su tiempo, pueden tardar siglos en solucionarse y a veces ni eso es suficiente. El discurso y la práctica de la restauración de los monumentos históricos y artísticos en nuestro país nace como una propuesta para conservar la integridad de los conventos suprimidos por la “Ley de la nacionalización de bienes eclesiásticos”, decretada en Veracruz, el 12 de julio de 1859.

La Guerra de Reforma (1858-1861) y la guerra contra la Intervención francesa que instauró y

mentos históricos y artísticos y bellezas naturales”, promulgada el 6 de abril de 1914, en Alejandro Gertz Manero, *La defensa jurídica y social del patrimonio cultural*, México, FCE, 1976, p. 65

---

mantuvo el Segundo Imperio Mexicano de Maximiliano de Habsburgo (1863-1867), son dos episodios de una misma lucha encabezada por el presidente de la República don Benito Juárez García, héroe nacional dispuesto a mantener y conservar vigente el orden determinado por la Constitución de 1857 y sus Leyes de Reforma.

Apenas habían transcurrido unos meses de haber sido jurada la Constitución Política de la República Mexicana, cuando en la madrugada del 17 de diciembre de 1857 Ignacio Comonfort participó en un golpe de Estado. Félix Zuloaga dio a conocer el Plan de Tacubaya, el cual de un plumazo declaró cancelada la vigencia y rectoría de la Constitución y convocó a redactar otra nueva constitución, una como las de antes. La proclamación del plan fue también la declaración de guerra, entre un gobierno espurio encabezado por Zuloaga enfrentado al gobierno legítimo previsto por el orden constitucional vigente, por el cual quedó al frente don Benito Juárez, dada su calidad de presidente de la Suprema Corte de Justicia.

Las Leyes de Reforma fueron creadas en tiempos de guerra por el gobierno legítimo, entre otras razones para alcanzar la paz y sancionar el motín de Tacubaya y evitar más guerras como la que produjo. “¡Constitución y Reforma!”<sup>8</sup> fue el grito de guerra, enfrentado al de ¡Religión y fueros; preferido por un ejército sostenido por el clero y algunos grupos del poder conservador. El triunfo del ejército constitucionalista hizo posible proclamar los principios de libertad religiosa y de perfecta independencia entre las leyes y los negocios eclesiásticos.

<sup>8</sup> Ministerio de Justicia, “Circular con que se acompañó la Ley de nacionalización de los bienes eclesiásticos”, en Manuel Dublan y José María Lozano (comps.), *Legislación Mexicana o Colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República, México, núm. 5125, 4 de diciembre de 1860*, tomado de [www.biblioweb.dgsc.unam.mx/dublanylozano/](http://www.biblioweb.dgsc.unam.mx/dublanylozano/); consultada el domingo 28 de febrero de 2010.

La Reforma marcó el rumbo a seguir para evitar los

[...] torpes y extraños conflictos, surgidos en la antigua legislación que hizo de la nación y de la Iglesia Católica una amalgama funesta, que entre nosotros importaba la renuncia de la paz pública, la negación de la justicia, la rémora del progreso, y la sanción absurda de obstáculos invencibles para la libertad política civil y religiosa.<sup>9</sup>

La trascendencia de la nacionalización de los bienes eclesiásticos obligó a explicar pormenorizadamente las razones que la motivaron;<sup>10</sup> fue nota adjunta al texto de la Ley enviado a los gobernadores del Distrito y entidades federativas; este documento establece claramente que la nacionalización de los bienes eclesiásticos fue una forma de acabar con las fuentes de financiamiento del clero y de recuperar la paz del país.

Porque es evidente e incuestionable, que cegando la fuente de los males desaparece el efecto luego que cesa la causa que lo produce. Con la determinación de hacer ingresar al tesoro público de la República los bienes que solo sirven para mantener a los que la destrozan, se alcanza el importante bien de quitar a la reacción el fondo de que se provee para oprimir, y esta medida de evidente justicia hará que pronto luzca para México el día de la paz.<sup>11</sup>

Incluso para que esto no volviera a ocurrir en el futuro,

[...] removida la causa esencial que por tantos años nos ha mantenido en perpetua guerra, es necesario quitar hasta el pretexto que alguna vez pueda dar ocasión a las cuestiones que han perturbado la

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> Ministerio de Justicia, “Razones que motivaron el decreto de nacionalización de los bienes del clero”, en Manuel Dublan y José María Lozano, *op. cit.*, núm. 5052, 12 de julio de 1859, tomado de [www.biblioweb.dgsc.unam.mx/dublanylozano/](http://www.biblioweb.dgsc.unam.mx/dublanylozano/); consultada el domingo 28 de febrero de 2010.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 5.

paz de las familias y con ella la paz de la sociedad. *De aquí la necesidad y la conveniencia de independender absolutamente los negocios espirituales de la Iglesia, de los asuntos civiles del Estado.*<sup>12</sup>

El motivo principal de la guerra promovida y sostenida por el clero fue el de sustraerse de la dependencia a la autoridad civil. El clero puede mantenerse en México,

[...] como en otros países, sin que la ley civil arregle sus cobros y convenios con los fieles [...] En otras veces podía dudarse por alguno que el clero ha sido una de las rémoras constantes para establecer la paz pública, hoy *todos reconocen que está en abierta rebelión contra el soberano* [...] Que dilapidando el clero los caudales que los fieles le habían confiado para objetos piadosos, los invierte en la destrucción general, sosteniendo y ensangrentando cada día más la lucha fratricida que promovió en desconocimiento de la autoridad legítima, y negando que la República pueda constituirse como mejor crea que a ella convenga [...] Que habiendo sido inútiles hasta ahora los esfuerzos de toda especie por terminar una guerra que va arruinando la República el dejar por más tiempo en manos de sus jurados enemigos los recursos de que tan gravemente abusan, sería volverse su cómplice, y [...] Que es un imprescindible deber poner en ejecución todas las medidas que salven la situación y la sociedad.<sup>13</sup>

Hoy día, puede parecer extraño que la nacionalización, la subdivisión y la venta de los bienes eclesiásticos terminaría con la economía de guerra del clero y activaría los agentes del mercado inmobiliario, pero no lo es históricamente. De cualquier modo el presidente Juárez dio a conocer

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Benito Juárez, "Ley de nacionalización de los bienes eclesiásticos", en Manuel Dublan y José María Lozano, *op. cit.*, 1876, núm. 5023, 12 de julio de 1859, p. 1, tomado de [www.biblioweb.dgsca.unam.mx/dublanylozano/](http://www.biblioweb.dgsca.unam.mx/dublanylozano/); consultada el sábado 7 de noviembre de 2009. *Cursivas mías.*



#### RAZONES ECONÓMICAS, POLÍTICAS Y MILITARES DE LA NACIONALIZACIÓN DE LOS BIENES ECLESIÁSTICOS

1. FUE UN MEDIO PARA CONSEGUIR LA PAZ DE LA REPÚBLICA MEXICANA

2. UNA ACCIÓN CONVENIENTE DE INDEPENDER ABSOLUTAMENTE LOS NEGOCIOS ESPIRITUALES DE LA IGLESIA, DE LOS ASUNTOS CIVILES DEL ESTADO

3. UN MODO DE ACABAR CON LA LUCHA FRATRICIDA PROMOVIDA POR EL CLERO EN DESCONOCIMIENTO DE LA AUTORIDAD LEGÍTIMA DEL GOBIERNO, Y NEGANDO QUE LA REPÚBLICA PUEDA CONSTITUIRSE COMO MEJOR CREA

4. NACIONALIZAR LOS BIENES ECLESIÁSTICOS FUE UNA FORMA DE ACABAR CON LAS FUENTES DE FINANCIAMIENTO DEL CLERO, PARA RECUPERAR LA CONCORDIA DEL PAÍS Y EVITAR FUTURAS GUERRAS INTESINAS.

Figura 1. Al grito de "¡Fueros y Religión!" se había rehusado a jurar la Constitución y había protestado contra las Leyes de Reforma.

el "Reglamento para el cumplimiento de la Ley de nacionalización de bienes eclesiásticos" el 13 de julio de 1859, con el objetivo de llevar a cabo la enajenación de los bienes nacionalizados en beneficio general de la nación, el cual se puso en práctica en la ciudad de México una vez consumada la derrota del ejército conservador en Calpulalpan y con la entrada triunfal del ejército constitucionista a la ciudad de México el 1 de enero de 1861.

El Reglamento de la Ley de Nacionalización de Bienes establece los procedimientos a seguir tanto para la ocupación como para la incorporación de los bienes eclesiásticos que entrarían al dominio de la nación. En el caso del Distrito Federal fue creada la Sección de Desamortización, dependiente del Ministerio de Hacienda, para atender estas materias en 1861, oficina antecesora de la Dirección de Bienes Nacionales.

Conforme a esta norma las autoridades hacendarias nombraron a personas comisionadas para que, con un escribano y dos testigos, procedieran inmediatamente a recibir de manos de los encargados, administradores o mayordomos respectivos, las escrituras, libros de cuentas y demás documentos relativos a los réditos e intereses, haciendo el inventario y cortes de caja respectivos de todos los bienes eclesiásticos.



Figura 2. El motivo principal de la guerra promovida y sostenida por el clero fue “Sustraerse de la dependencia a la autoridad civil”. Manuel Ramírez Aparicio, testigo de los hechos y autor de *Los conventos suprimidos en México* (México, Aguilar e Iriarte, Imprenta y Librería de Juan M. y Cía., 1861) confirma este argumento cuando se refiere al convento de Domingo; indica cómo el “muro celoso que ceñía el atrio del convento aún estaba en pie: la cerca, la formidable cerca que había rehusado jurar la constitución y había protestado contra las leyes de reforma, estaba renuente a inclinarse ante los laureles de Calpulalpan” (Ramírez, *op. cit.*, p. 6). El grabado de la Litografía Iriarte y Compañía es una imagen instantánea hecha en 1861; registra el momento de la demolición de la barda atrial, la capilla del Tercer Orden, portería del real convento de Santo Domingo y la capilla del Rosario (imagen tomada de Ramírez, *op. cit.*, p. 6).

En caso de que los encargados se negaran a firmar los inventarios y cortes de caja, o hacer la entrega correspondiente, las autoridades mandarían aprehenderlos y ponerlos a disposición del juez de Hacienda, para que los juzgara por su “desobediencia a la ley y por retener bienes públicos”. Si fuera preciso, el comisionado —junto con el escribano— podía pedir el auxilio de la policía o la fuerza armada para cumplir su cometido.

Los comisionados debían informar diariamente a la autoridad que los nombró de los resultados del trabajo al terminar su tarea debían entregar todo a la oficina encargada, con el inventario y cortes de caja.

También las autoridades tenían que nombrar uno o más peritos encargados para que en ocho días

[...] formen planos de división en los edificios que ocupaban las comunidades suprimidas, y los sometan a la aprobación de dicha autoridad. En estos planos se excluirán únicamente aquellos templos que

se destinen por el gobierno para que continúen empleándose en el servicio divino [...] una vez aprobados los planos de división, se valorará separadamente cada una de las fracciones que resulten.<sup>14</sup>

Hecho este avalúo, se vendieron los nuevos predios en subasta pública. Éste es el marco jurídico donde se inscribe el fraccionamiento y venta de los bienes nacionales.

Dos semanas después de haber regresado a la ciudad de México, la sede de los poderes de la unión, Juan J. Baz, gobernador del Distrito Federal, debía consultar y consultó al gobierno las providencias convenientes para el puntual cumplimiento de la “Ley de nacionalización de los bienes eclesiásticos”; preguntó a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público si podía proceder a la división en lotes de los conventos no vendidos, porque sin esa división se entorpecería la venta de los conventos existentes en esta capital. Melchor Ocampo le respondió: “tengo el honor de contestarle que se formarían lotes por los valuadores, y así se venderán los conventos en el caso de que no haya compradores por el todo, pues lo que se desea es facilitar la venta”.<sup>15</sup>

El 20 de febrero de 1861 el presidente Juárez hizo extensivo este beneficio al Distrito Federal; dispuso que se destinaran estos recursos públicos para invertirlos en las atenciones administrativas de cada demarcación. Asimismo indicó otorgar una cantidad indispensable para los gastos, en favor de las municipalidades donde están ubicadas las fincas que poseyó el clero.

<sup>14</sup> Benito Juárez, “Reglamento de la Ley de la Nacionalización de los bienes eclesiásticos”, en Manuel Dublan y José María Lozano, *op. cit.*, núm. 5054, 13 de julio de 1858, tomado de [www.biblioweb.dgsca.unam.mx/dublanylozano/](http://www.biblioweb.dgsca.unam.mx/dublanylozano/); consultada el domingo 28 de febrero de 2010.

<sup>15</sup> Secretaría de Hacienda, “Sobre que para la venta de los conventos se dividan éstos en lotes”, en Manuel Dublan y José María Lozano, *op. cit.*, núm. 5151, 12 de enero de 1861, tomado de [www.biblioweb.dgsca.unam.mx/dublanylozano/](http://www.biblioweb.dgsca.unam.mx/dublanylozano/); consultada el sábado 7 de noviembre de 2009.

**“PLANO DE DIVISIÓN” DEL EXCONVENTO DE SANTO DOMINGO, 1872**



Figura 3. Una calle nueva.

Una copia del plano de división del ex convento de Santo Domingo se encuentra en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH. El ex convento de Santo Domingo no tuvo un comprador único; fueron varias las personas que lo adquirieron, comprando uno o más lotes en los que fue dividido el inmueble. Aunque conviene advertir que la copia del plano de división es incompleta, porque no indica el número total de predios. Según este documento, la mayor parte del ex convento de Santo Domingo fue vendido a cinco personas: Antonio Rab de Didier, Antonio Mateo de la Tijera, E. Delanae, Reguera y Santiago Vecasio. El templo quedó en manos de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (Ministerio de Hacienda). En la figura 3 se exhibe el trazo de una nueva calle que separa el templo del convento y, por medio de ella, se da acceso a los nuevos predios; hoy la conocemos como Leandro Valle.



Figura 4. Calle de Leandro Valle, 1861. El grabado registra el momento de la apertura de la nueva calle. Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos en México*, México, Aguilar e Iriarte, Imprenta y Librería de Juan M. y Cía., 1861.

Abrir una calle nueva que sirviera de paso a los predios recién creados en los terrenos del suprimido y demolido convento de Santo Domingo, es un hecho histórico, ejecutado sobre bases constitucionales y legales de la República; su propósito fue lógico, pero al plantear así las cosas no da cabida a la emoción frustrante de su demolición. Por otra parte, para algunos la nueva calle de Leandro Valle es una “calle estúpida”, esta metáfora muy útil para comunicar la ironía rencorosa que reclama por el desatino de la demolición del edificio del convento, pero resulta poco sensata para efectos prácticos, ya que su decir obliga a explicar el sinsentido de las calles estúpidas para luego diferenciarlas de las no estúpidas. De aquí surge una duda razonable, ¿patrimonio perdido o historia inaceptable?

Al igual que muchas personas me hubiera gustado recorrer el Real Convento de Santo Domingo, pero a diferencia de algunas de ellas, considero que la calle de Leandro Valle puede ser calificada de muchas maneras, cuyo significado dependerá de las preferencias ideológicas, religiosas y políticas que nos obligan a tratar su naturaleza histórica.

Hay quien la califica de calle estúpida; yo pienso lo contrario, porque se trata de una marca espacial muy seria de nuestra historia que evoca, ni más ni menos, que el resultado de la Guerra por la Reforma que sirvió para separar la Iglesia católica del



Figura 5. Calle de Leandro Valle. Estos decimonónicos edificios actualmente ya son monumentos históricos declarados. Leandro Valle números 14, 20, 24, 26, 28 en el lado izquierdo de la foto, y Leandro Valle número 13 en lado derecho de la misma.

Estado mexicano, la libertad de cultos y la nacionalización de los bienes eclesiásticos. La calle fue hecha para dar acceso a los nuevos predios creados con el fraccionamiento y venta de los terrenos del suprimido y demolido convento de Santo Domingo. Su nombre de Leandro Valle sirve para conmemorar a uno de los héroes de la Reforma. Mirar hacia el futuro ayuda a comprender el pasado.

Los nuevos dueños de los predios localizados en la nueva calle de Leandro Valle construyeron, en 1861, edificios para vivienda en tres o cuatro plantas; algunos los edificaron ocupando una parte de los viejos muros conventuales, pero otros no; demolieron e hicieron nuevos trazos sobre el terreno para levantar sus fincas.

### Templos cerrados y templos abiertos

En los planos de división debían excluirse sólo los templos de los regulares suprimidos que permanecerían abiertos al culto; para determinar esto, el arzobispo debía hacer una propuesta al gobernador del distrito, quien calificaría previa y escrupulosamente la necesidad y utilidad en cada caso.

Juan J. Baz, gobernador del Distrito Federal, comunicó —por medio de un bando de gobier-

no— que solicitó en vano ponerse de acuerdo con los gobernadores de la mitra, por lo que dispuso cerrar para el culto las iglesias de los conventos suprimidos, exceptuando la iglesia de Santa Clara, al mismo tiempo que especificó cuáles templos permanecerían abiertos al público. En dicho bando manifestaba que se cerrarían los templos de

Santo Domingo, San Francisco, San Diego, San Agustín, El Carmen, La Merced, San Fernando, San Cosme, La Concepción, Balvanera, Jesús María, La Encarnación, Santa Inés, San Bernardo, Capuchinas, Enseñanza Nueva, Santa Isabel, La Profesa, La Santísima, San Camilo, Espíritu Santo, Porta-Coeli, Santiago Tlaltelolco, Colegio de San Pablo, San Pedro de Belén.<sup>16</sup>

Ordenó a los encargados de estas iglesias remitir inmediatamente al gobierno las llaves de ellas; también informó que quedaban abiertas al culto católico las siguientes:

Catedral, Sagrario (parroquia), Santa Teresa la Antigua, Enseñanza Antigua, Santa Catalina, Santa Clara, Colegio de Niñas de Jesús, San José de Gracia, San Miguel (parroquia), San Pablo ídem, Santa Cruz Acatlán ídem, Salto del Agua ídem, Regina, San Jerónimo, San José (parroquia), Las Vizcaínas, San Juan de la Penitencia, San Miguel de Bellem, Santa Brígida, Corpus Cristi, Santa Veracruz (parroquia), San Juan de Dios, San Antonio de las Huertas, San Lorenzo, Santa Catarina Mártir (parroquia), Santa Ana ídem, Santa María ídem, Los Ángeles, San Sebastián (parroquia), Loreto Monserrat, Santa Teresa la Nueva, Soledad de Santa Cruz (parroquia), Santo Tomás la Palma ídem. Todas las capillas que hay en los suburbios.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Juan J. Baz, Bando de gobierno del Distrito Federal, "Se cierran para el culto los templos que se expresan", en Manuel Dublan y José María Lozano, *op. cit.*, núm. 5466, 24 de octubre de 1861, tomado de [www.biblioweb.dgsc.unam.mx/dublanlozano/](http://www.biblioweb.dgsc.unam.mx/dublanlozano/); consultada el domingo 28 de febrero de 2010.

<sup>17</sup> *Idem.*

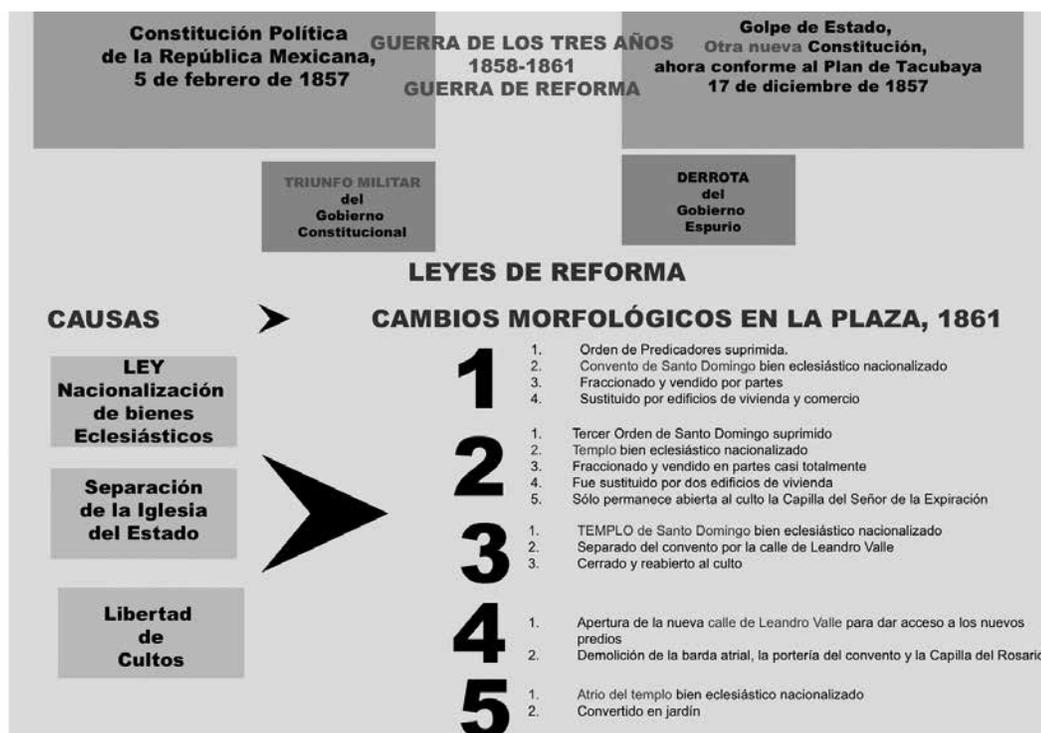


Figura 6. En resumen la supresión del convento de la Orden de Predicadores y la sustitución de su edificio por viviendas y comercios fue el cambio más importante en la morfología de la plaza durante la segunda mitad del siglo XIX. Sigue en importancia la metamorfosis del atrio de la iglesia y la plaza colonial en jardines entre 1872 y 1900.

El periódico conservador *La Independencia* informó el sábado 16 de marzo de 1861, en su página 4, que el señor Ignacio Ramírez, ministro de Justicia e Instrucción Pública, cedió a varias personas católicas comprometidas a sostener el culto, las iglesias de Jesús María, Santo Domingo, Betlemitas, La Profesa y algunas otras. Contentos por esta resolución hicieron patente su agradecimiento

A los hombres públicos se les juzga por los hechos, y nosotros tendremos siempre mucho de consignar los que resalten en honor y elogio de los funcionarios públicos. Deseamos el acierto, el buen gobierno, y no sólo la justicia sino la consideración y la equidad, y en este sentido contribuiremos siempre con nuestro imprescindible grano de arena a que vaya estableciéndose la concordia entre mexicanos y afirmándose la paz pública.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> "Iglesias", en *La Independencia*, México, sábado 16 de marzo de 1861, p. 4.

Desde entonces el edificio del templo de Santo Domingo permanece abierto al culto y conserva hasta la fecha su función religiosa.

Después de abrir la calle de Leandro Valle, de construir edificios de viviendas y comercios en los terrenos del ex convento, la plaza colonial fue transformada en jardín nacional. Las autoridades de la ciudad de México cambiaron las dimensiones de la plaza de Santo Domingo en 1894; crearon una nueva calle entre el portal y el nuevo Jardín de la Corregidora Domínguez, el cual sustituyó morfológica y nominalmente a la plaza colonial. Las autoridades de la ciudad de México inauguraron el 5 de febrero de 1900 el dicho Jardín de la Corregidora Domínguez para celebrar el aniversario de la Constitución de 1857.

---

### **Del discurso a la administración pública de la conservación de la arquitectura religiosa (1861-1885)**

Desde 1861 la administración pública de la arquitectura religiosa nacionalizada estuvo a cargo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público; toda ella fue convertida en bienes nacionales; algunos edificios fueron usados como bibliotecas, otros fueron adaptados para escuelas y algunos más para oficinas públicas. La administración pública de la arquitectura religiosa fue gobernada conforme a lo establecido en la Ley del 14 de diciembre de 1874, y luego por la Ley de Bienes Nacionales de 1902. Pero esto no impidió mutilaciones, deformaciones ni demoliciones de templos, lo cual siempre estuvo cuestionado por los periódicos, revistas, clubes, colegios y asociaciones integrantes del espacio público de la ciudad de México en la mitad del siglo XIX.

La Sección Técnica de Bienes Nacionales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público fue el primer órgano de gobierno encargado de realizar los trabajos de inspección y la autorización de obras sobre estas antiguas fincas religiosas. Los casos más importantes los sometía a su Consejo Consultivo de Edificios Públicos, integrado siempre por el director de la Escuela de Ingenieros y el director de la Escuela de Bellas Artes. “No se haga ninguna obra en las iglesias sin la autorización expresa de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público”, fue la norma pública que se mantuvo vigente durante décadas.

El gobierno de Porfirio Díaz inauguró una nueva etapa en la conservación de monumentos históricos y artísticos, con la creación de la Inspección General de Monumentos, dependiente de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, el 8 de octubre de 1885; el inspector y conservador de monumentos arqueológicos de la República tuvo

entre sus atribuciones cuidar “de la conservación de todos los monumentos y ruinas arqueológicas e históricas de la república”.<sup>19</sup> Por esas fechas recibían el nombre de monumentos históricos los edificios y espacios que sirvieron de escenario a los héroes nacionales: la casa de Hidalgo, de Morelos, etcétera.

La “Ley de clasificación y régimen de los bienes inmuebles federales” (18 de diciembre de 1902) determinó que los bienes de dominio público no son susceptibles de constituir propiedad particular; bajo este régimen quedaron comprendidas las plazas, paseos y parques públicos cuya construcción o conservación esté a cargo del gobierno federal, los monumentos artísticos o conmemorativos, las construcciones levantadas en los lugares públicos para ornato de éstos o comodidad de los transeúntes y los edificios o ruinas arqueológicas o históricos.

En cuanto a la administración y conservación de dichos bienes establece que la posesión, conservación y administración de los bienes federales corresponden por regla general a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público,

[...] no obstante el uso, conservación y mejora de los templos y sus anexidades, están a cargo del clero, por virtud de las Leyes de Reforma, el Gobierno conserva la facultad de ejercer, dentro de ellos, las funciones de policía a que hubiere lugar, y de ejecutar por cuenta del clero, o por la suya propia, según los casos, las obras necesarias, útiles o de ornato que estimare conveniente.<sup>20</sup>

Esta Ley establece que los monumentos artísticos en los lugares públicos federales, y la conservación de los monumentos arqueológicos e

<sup>19</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, p. 172.

<sup>20</sup> Porfirio Díaz, “Ley de clasificación y régimen de los bienes inmuebles federales”, tomado de [www.indaabin.gob.mx/leyinfo/marco/Compilacion/](http://www.indaabin.gob.mx/leyinfo/marco/Compilacion/).

históricos son de la incumbencia de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. Sin embargo, en ningún lado deja establecido el procedimiento que debe aplicarse para identificar los monumentos históricos y artísticos.

Porfirio Díaz, por medio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, presentó ante el Congreso, el 18 de abril de 1905, un proyecto de Ley para crear la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, a quien correspondería, entre otras funciones, atender bibliotecas, museos y antigüedades nacionales, así como monumentos arqueológicos o históricos.<sup>21</sup> En ese momento surgió no una duplicidad de funciones entre la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y la Secretaría de Instrucción Pública, pero sí un traslape de atribuciones que provocó fricciones y conflictos en torno a la arquitectura religiosa entendida como un bien nacional, al mismo tiempo que estaba considerada monumento histórico y artístico. Ambas dependencias tenían poder y competencia para actuar sobre los mismos inmuebles religiosos; para Hacienda estos edificios eran considerados bienes nacionales de la Federación, mientras que para la Secretaría de Instrucción Pública los antiguos inmuebles eran los monumentos históricos y artísticos en la esfera de sus competencias.

En los archivos hay un expediente particularmente interesante que documenta la disputa que provocó este traslape de funciones; dos ministros porfiristas contendían por la función de autorizar las obras de reparación en las iglesias. El 23 de junio de 1908 el señor Francisco K. Sierra denunció ante el secretario de Instrucción Pública los desperfectos que había sufrido la antigua portada de la entrada al atrio de la iglesia parroquial de Coyoacán, con motivo de las obras emprendidas

<sup>21</sup> Secretaría de Instrucción Pública, "Documentos relativos a la creación de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes", en *Boletín de Instrucción Pública*, México, Secretaría de Instrucción Pública, 1905, pp. 661-668.

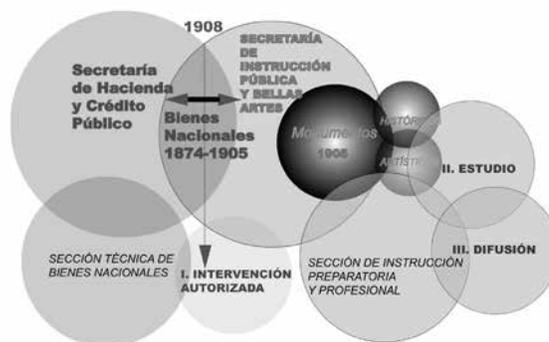


Figura 7. Traslape administrativo. Las funciones de estudio y difusión de los monumentos históricos y artísticos correspondían a Instrucción Pública, mientras que las licencias de obra sobre la arquitectura religiosa a Hacienda.

por el párroco. La Secretaría de Hacienda le había otorgado licencia al sacerdote para colocar una reja de hierro empotrada en los arcos labrados del atrio, la cual serviría para impedir que se cometieran actos inmorales y contra la higiene, al mismo tiempo que embellecer el espacioso sitio. El señor Sierra propuso correctamente no hacer eso, sino colocar sobre un riel detrás de la portada las rejas corredizas, como las que están en el atrio de la catedral. Cuando Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública, recibió esta queja, la turnó a Genaro García, quien fungía como director del Museo Nacional, y le pidió elaborar una propuesta de solución. El historiador zacatecano confirmó que la colocación de las rejas corredizas sobre un riel era lo más conveniente. Pero esto no es lo interesante; lo importante del caso está en cómo Genaro García aprovechó la oportunidad para señalar en su dictamen otros equívocos de la Secretaría de Hacienda y hacer tres propuestas:

1. Poner término a las profanaciones que muchos de los templos vienen sufriendo en esta ciudad, con alarmante frecuencia y no poco escándalo de los mexicanos y extranjeros cultos.
2. En lo sucesivo no se haga ninguna reparación en las iglesias sin autorización expresa de esta

---

Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes de conformidad con la ley de 16 de Mayo de 1905.

3. En México, por razones que no es del caso referir, *“el arte arquitectónico radica casi exclusivamente en las iglesias, cuya construcción importó cuantiosísimas sumas [...] debían conservarse escurpulosamente en toda su integridad, por ser los mejores ornatos de la Capital de la República y los documentos más elocuentes para la historia del arte nacional, han sido bárbaramente obstruidas, desfiguradas y mutiladas”*.<sup>22</sup>

Genaro García documentó pormenorizadamente cómo algunas leyes europeas estaban hechas para la conservación de los monumentos del arte nacional y podían aplicarse en el país, aun cuando los edificios antiguos susceptibles de ser considerados monumentos históricos y artísticos estuvieran bajo el régimen de propiedad privada.

Estos antecedentes legislativos europeos de los siglos XVIII y XIX aplicados en Alemania, Austria, Hungría, Bélgica, Dinamarca, España, Grecia, Rumania, Finlandia y Francia, fueron compilados y presentados por el arquitecto francés A. Besnard en el Congreso Internacional de Arquitectos en Londres, en 1906, y publicados en las Memorias del encuentro. Genaro García tradujo este importante texto y lo empleó para documentar sus explicaciones a Justo Sierra en 1908:

Puedo decir en términos generales que no existe actualmente un solo país civilizado que deje de procurar con la mayor solicitud la conservación de los monumentos del arte nacional, aun en el caso de que sean de dominio privado. Recordaré, así, que en Alemania, la ordenanza de 4 de octubre de 1815 exige previa autorización gubernativa para que cualquier propietario de un monumento, pueda modificarlo; en Austria, la resolución imperial de 31 de diciembre de 1850, estableció una comisión encargada de inventariar los monumentos

cuya conservación se impusiera, de velar por su racional restauración y de impedir la exportación de los objetos de arte que allí se encontrasen; en Bélgica, su constitución y la ley comunal de 30 de marzo de 1836, adicionada por la de treinta de junio de 1865 y aclara por una circular del Ministerio de Justicia, de 17 de noviembre de 1872, facultan al gobierno para que haga efectiva la conservación de las iglesias y demás edificios públicos que tengan un carácter artístico; en Dinamarca, una ordenanza de 1852 dispuso la formación de una comisión encargada de conservar los monumentos de arte nacional, y la ley de nueve de febrero de 1861 determinó el modo de inspección, conservación y restauración de las iglesias así como de su mobiliario; en España, el decreto de 16 de diciembre de 1878, propuesto por el orador elocuentísimo Emilio Castelar, faculta, a los Gobernadores de provincia y en defecto de estos a la Academia de San Fernando para que se opongan a los trabajos que alguna asamblea municipal trate de ejecutar con perjuicio de un monumento de arte nacional; en Francia, existe, desde 1790, una comisión encargada de conservar los monumentos antiguos y aun sus simples porciones que corran peligro de ser deterioradas o vendidas, comisión que dio origen al Museo de los Monumentos Franceses; en Grecia, la Ley de mayo de 1834, declara bien nacional, aunque pertenezca a un particular, todo monumento antiguo, y ordena que no sea demolido ni sufra tampoco la menor modificación; en Hungría, la ley de 28 de mayo de 1881, permite que se expropie a cualquier propietario que mutile o no conserve debidamente un monumento que le pertenezca; en Rumania, la ley de 17 de noviembre de 1892, fuera de asegurar la conservación y restauración de los monumentos públicos, autoriza la expropiación de los monumentos que pertenezcan a particulares que no puedan o no quieran conservarlos convenientemente; en Suecia, en fin, dictó dos leyes en 1867 y 1883 para asegurar la defensa de sus monumentos antiguos, especialmente los de carácter religioso. Sentados tales antecedentes, tiempo es ya de que México, que tan repetidas muestras de alta cultura está dando cada día bajo su benéfica y progresista administración pública actual, se preocupe asimismo de una

<sup>22</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Instrucción Pública, caja 333, año 1908, exp. 17, fs. 5-6. Cursivas mías.

---

manera formal por la conservación de sus antiguos monumentos de arte y procure asegurarlos de cualquier menoscabos.<sup>23</sup>

El secretario de Hacienda y Crédito Público, José Yves Limantour, intercambió sendas argumentaciones jurídicas con Justo Sierra, a quien finalmente le informó de su acuerdo con el general Díaz, en cuanto a “que no se ejecuten obras en los templos nacionalizados abiertos al culto sin previa autorización de aquella Secretaría, no es posible obsequiarla por no estar de acuerdo con lo expresamente prevenido”,<sup>24</sup> en la Ley. Porque los bienes nacionales que forman parte de la hacienda pública federal corresponde a ella su conservación, y aunque muchos de esos edificios contengan obras de arte o sean de importancia histórica, “no sólo por esto son monumentos históricos”; para que lo sean y su protección corresponda a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, será necesario consolidar “la propiedad de los templos y se decrete su conservación únicamente por el interés artístico o histórico sin darles destino para algún otro servicio público”.<sup>25</sup>

Era necesario formalizar jurídicamente la conservación de monumentos; las propuestas de cómo hacerlo las recibió el presidente Porfirio Díaz de manos de Justo Sierra, pero ignoramos las razones por las cuales no accedió a crear una ley para la conservación de monumentos históricos y artísticos, pues ya había creado la Inspección General de Monumentos que, como en Francia, dependía de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

La idea de simbolizar y convertir los viejos templos coloniales en monumentos históricos y artísticos produjo una alternativa para su conservación; este discurso se convirtió en una función

de la administración pública de México. Pero esto tampoco evitó la demolición de bienes religiosos ni impidió la mala calidad de las obras sobre los antiguos templos:

[...] con frecuencia las autoridades civiles, por lo que se refiere al dominio público, y los individuos por lo que se refiere al dominio privado, proceden a la enajenación de las obras de arte y de los edificios artísticos e históricos, lo mismo que a la demolición o transformación de esos edificios, sin tener en cuenta la importancia social de ellos y la necesidad de su conservación.<sup>26</sup>

### ¿Colonial o moderno?

Por medio de la nacionalización el gobierno federal obtuvo el derecho de la propiedad sobre los bienes eclesiásticos y de su dominio pleno, lo que significó el ejercicio de “uso, disfrute, aprovechamiento y disposición” de estas fincas, sin más limitaciones que las señaladas por las leyes. El régimen del general Porfirio Díaz promovió el modernismo arquitectónico, sustituyendo viejos edificios coloniales de propiedad federal por modernos edificios públicos, aunque como buen dictador sus acciones no las sometía al imperio de la ley, sino a la autarquía de sus circunstancias; lo mismo demolía que conservaba la vieja arquitectura colonial; anotamos aquí tres ejemplos ocurridos.

*Uno.* En 1902 Porfirio Díaz ordenó la demolición del Hospital de San Andrés, fundado por la orden franciscana, ubicado frente del Palacio de Minería; dispuso que en ese lugar el arquitecto italiano Silvio Contri diseñara y construyera el Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, las obras del nuevo edificio iniciaron dos años después y quedó listo para su inauguración en las celebraciones del Centenario de la Independencia de México.

<sup>26</sup> Victoriano Huerta, “Ley sobre conservación...”, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibidem*, f. 11v.

<sup>25</sup> *Idem.*



Figura 8. Modernidad porfirista. a) Hospital de San Andrés, edificio de propiedad federal, fue demolido 1904 para construir el nuevo edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. 0728-068 Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH+Conaculta+INAH+MEX. b) Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, 1910. Construido por el arquitecto Silvio Contri. 0721-071 Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH+Conaculta+INAH+MEX.

Dos. El presidente Díaz publicó el decreto de la consolidación del derecho de uso del templo La Enseñanza,<sup>27</sup> ubicado en la calle de Cordobanes (González Obregón) de la ciudad de México, el 5 de octubre de 1905, tras lo cual anunció su demolición. Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, encargado del cuidado de los monumentos históricos,<sup>28</sup> al enterarse de esta noticia solicitó a José Yves Limantour, secretario de Hacienda, que de no existir inconveniente planteara al Consejo Consultivo de Edificios Públicos la conveniencia de conservar la fachada del

<sup>27</sup> AGN, Secretaría de Instrucción Pública, caja 333, año 1906, exp. 6, f. 104.

<sup>28</sup> *Ibidem*, f. 3.



Figura 9. Demoler el templo y conservar su fachada. El gobierno de Porfirio Díaz se propuso demoler el templo La Enseñanza, ante lo cual la recién creada Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes pidió a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público conservar la fachada y reconstruirla en otro lugar. Justo Sierra, de quien dependía el cuidado de los monumentos históricos y artísticos, solicitó al secretario de Hacienda Yves Limantour encargar al Consejo Consultivo de Edificios analizar esta posibilidad; la Comisión atendió el compromiso, por lo que nombró a los arquitectos Antonio Rivas Mercado, Guillermo Heredia, Nicolás Mariscal y al señor M. Plowes para elaborar un dictamen sobre el particular, en octubre de 1905. Calle Donceles 102, Centro, Cuauhtémoc, 06010, ciudad de México.

templo La Enseñanza, trasladándola, si fuera necesario, a otro lugar para instalarla debidamente.

Por su parte, el doctor Salvador Pruneda, jefe de la Sección de Instrucción Secundaria, Preparatoria y Profesional, encargado directo de los monumentos históricos y artísticos, reiteró al Consejo Consultivo la solicitud de conservar la fachada del templo. El Consejo recibió su misiva y ordenó a los arquitectos Antonio Rivas Mercado, Nicolás Mariscal, Guillermo de Heredia y al señor M. Plowes, la elaboración de un estudio respecto de la conveniencia de conservar la fachada del templo La Enseñanza. Tres meses

después entregaron su dictamen al secretario de Hacienda, en un escrito a máquina y acompañado de diez fotografías, donde explican que estudiaron el asunto haciendo varias visitas al templo, consultaron algunos documentos antiguos, cotejaron sus opiniones con otros, ordenaron la fotografía de diez diferentes partes del monumento, desde puntos escogidos *ad hoc*, con el objeto de que tales reproducciones hicieran gráficos sus juicios.

Concluyen diciendo que debido a las cualidades históricas y artísticas el templo La Enseñanza se debe conservar el todo y no la parte, con el fin de evitar la pérdida de sentido de la portada del templo, al arrancarla de su contexto y pretender colocarla en un sitio distinto para el que fue creada. Este dictamen fue sometido a acuerdo con el general Porfirio Díaz, quien esta vez decidió no demoler el templo y entregarlo a la Secretaría de Instrucción Pública para que se encargara de su conservación “como monumento artístico”. Así se informó por oficio fechado el 17 de enero de 1906.

El estudio elaborado por los encargados es muy interesante porque muestra la estructura y la argumentación que declara la valía histórica y artística del templo para proponer su designación como un monumento que debe conservarse. Con ciertas reservas podría afirmarse que éste fue el primer edificio religioso declarado monumento histórico y artístico que debía conservarse. El doctor Pruneda recibió el templo La Enseñanza con el carácter de monumento artístico de manos de la Secretaría de Hacienda el 6 de febrero de 1906.

*Tres.* El último año de su dictadura el general Díaz anunció la demolición del antiguo edificio del Real Tribunal del Consulado de Nueva España y Aduana de la ciudad de México, edificado en 1730 por el maestro en arquitectura Manuel Joseph de Herrera, en el lado poniente de la plaza de Santo Domingo, para construir en su lugar el nuevo Palacio de Justicia. Este edificio quedó



Figura 10. Templo de La Enseñanza dedicado a la Virgen del Pilar. “Salvo mejor ilustrado criterio, creemos que la iglesia de La Enseñanza, puede figurar en el inventario que laudablemente forma la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes del tesoro artístico de las diversas ciudades de la Federación [...] las cualidades artísticas e históricas de la obra bastan para fundar plenamente la conveniencia de conservar no sólo la parte del templo sino todo él [...] [Antonio Rivas Mercado, Guillermo Heredia, Nicolás Mariscal y el señor M. Plowes]”. Donceles 102, Centro, Cuauhtémoc, 06010 ciudad de México. AGN, Instrucción Pública, 1905, caja 333, exp., 6, f. 9. CMXXXII-63 Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-Conaculta-INAH-MEX.

vacío tras la mudanza de las oficinas de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas a su nueva sede, ubicada en las calles de Tacuba, frente al Palacio de Minería.

Como nunca, la declaración de esta demolición provocó una reacción peculiarmente inusitada entre los arquitectos mexicanos, pues casi todos (53 de ellos) objetaron la renovación arquitectónica planteada por Díaz; su oposición fue cuidadosamente diseñada y documentada diplomáticamente como para persuadir a un viejo mandón con un “Breve estudio”.<sup>29</sup> En este texto le dejaron saber la conveniencia de conservar y no demoler este edificio colonial.

<sup>29</sup> Arquitectos de México, “La ex aduana!...”, Estudio presentado a Porfirio Díaz Presidente de la República Mexicana, México, Tipografía “El Bufete”, 1910, p. 3. Consultado en el Fondo Reservado de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM (San Carlos), Clasif. HJ6761, E11.



Figura 11. Porfirio Díaz anunció la demolición de la ex aduana de Santo Domingo para construir el nuevo Palacio de Justicia en 1910. La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas tenía sus oficinas en los antiguos edificios coloniales del Real Tribunal del Consulado de Nueva España y de la Aduana de la ciudad de México, hasta antes de mudarse, en 1910, al nuevo edificio diseñado y construido por el arquitecto italiano Silvio Contri en la calle de Tacuba número 8, Centro, Cuauhtémoc, Distrito Federal, México. Este cambio dejó vacío y sin uso a estos dos viejos edificios coloniales; de hecho, Porfirio Díaz ordenó su demolición para construir en su lugar el nuevo Palacio de Justicia, pero el estallido de la Revolución Mexicana y las voces de protesta de casi todos los arquitectos mexicanos lo impidieron. Tomada del libro *Ex-aduana, estudio presentado al señor general de división don Porfirio Díaz Presidente de la República Mexicana por los Arquitectos de México*, México, Tip. "El Bufete", 1910, p. 9.

[La] Exaduana no solamente no debe destruirse, sino, muy por lo contrario, adaptarse y embellecerse con provecho de la instrucción pública y con ganancia efectiva para el país [...] no es un obstáculo ni en relación con la historia, ni respecto de la política, ni respecto del arte mismo, ni respecto de la administración, sino que conserva una gran cantidad de bien, compatible con los cuatro referidos aspectos del problema, y debe no destruirse sino adaptarse [...] No, la Exaduana, no será destruida: no nos digan los extranjeros que nos empeñamos ciegamente en seguir demoliendo, sin razón, *las obras del arte que nos define en la historia de las naciones!*<sup>30</sup>

Con excepción de los arquitectos encargados del proyecto porfiriano, todos los demás suscribieron este documento el mes de diciembre de 1910, los suscriptores del "Breve estudio" se enlistan en la tabla 1.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 15.

Los arquitectos mexicanos explicaron en su "Breve estudio" las ventajas de construir el nuevo edificio del Palacio de Justicia en otro lugar, propusieron erigirlo en el lado norte de la plaza de Loreto, a un costado de la iglesia, en la esquina nororiente. Publicaron un librito que contiene el cuerpo retórico de sus argumentos, pruebas y propuestas: su discurso deliberativo está escrito en 15 páginas impresas, donde muestran el dibujo de las dos plantas arquitectónicas de la ex aduana y nueve fotografías del estado en que se encontraba la plaza de Santo Domingo en 1910. También se atrevieron a publicarlo en la revista impresa por el propio gobierno, *El arte y la ciencia* en el tomo XII, números 7 y 8, en 1911.

Los firmantes abordaron el problema de la demolición de la ex aduana en cuatro líneas de análisis: "histórica, política, administrativa y artística", ponderaron pros y contras como parte de su estrategia persuasiva, con el fin de inducir, poco a poco, a Porfirio Díaz a conservar y no demoler la vieja finca. Por el momento ignoro si la conservación del edificio del Real Tribunal del Consulado de Nueva España y de la ex aduana de la ciudad de México de la plaza de Santo Domingo se debe a la eficacia discursiva de los autores de este texto, o bien a las críticas condiciones sociales en que se encontraba la dictadura de Porfirio Díaz en esas fechas, tras estallar el movimiento armado de la Revolución Mexicana el 20 de noviembre de 1910, que lo obligó renunciar y a exiliarse el 31 de mayo de 1911.

De cualquier manera, en su escrito los arquitectos parten del principio de que la ciudad debía planificarse, porque atender los problemas de mejoramiento y embellecimiento no debería ser el resultado de la suma de muchas ocurrencias, sino por el contrario, producto del análisis sistemático, del cálculo y del finísimo tacto en la conducción de las acciones.

**Tabla 1. Arquitectos mexicanos**

1. Aguado, I.	19. Espinosa y Villar, Manuel E.	37. Moreno y Veytia, Pablo
2. Alamán, Fernando	20. Esteva, J. Ignacio A.	38. Olvera, Luis G.
3. Alcérreca y Comonfort, Ignacio	21. Gorozpe, M.	39. Ortega Filio, Manuel y
4. Álvarez, Manuel Francisco	22. Gorozpe, I.	40. Pallares, Guillermo
5. Anguiano, A.	23. Heredia, Guillermo de	41. Parceró, Fernando
6. Ansorena y Ágreda, Luis G. de	24. Herrera, C.	42. Peña, Carlos
7. Anza, A. M.	25. Hidalgo, Ignacio de la	43. Piña, A. J.
8. Aristi, Francisco	26. Ibarrola, Ramón de	44. Rivas Mercado, Antonio
9. Boari, A.	27. Ituarte, Carlos A.	45. Robleda, M.
10. Cantú, Arnulfo G.	28. Lara, Ramón S. de	46. Rodríguez, Francisco M.
11. Capetillo y Servín, Ignacio	29. Lazo, Carlos M.	47. Ruiz, Luis R.
12. Cárdenas, Lucio	30. Llera, Enrique de la	48. Sola, Emilio
13. Cerezo y Galán, José	31. Lozano, Mariano	49. Soto, Mariano B.
14. Chávez, S.	32. Mangino, Luis	50. Suárez, Estanislao
15. Cordero, Tomás	33. Mariscal, F. E.	51. Urbina, Alberto
16. Cortina García, Manuel	34. Mariscal, Nicolás	52. Velázquez de León, M.
17. Cuevas G., Luis	35. Mendoza y Roca, Juan	53. Viamonte, E.
18. Cuevas, José Luis	36. Moral, Jr., N. del	

Por su parte, la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México<sup>31</sup> envió al secretario de Instrucción Pública un estudio elaborado por uno de sus socios —el ingeniero arquitecto Manuel Francisco Álvarez—, donde hace notar la imprudencia y poco acierto con que se están llevando a cabo obras en monumentos arquitectónicos, que por su antigüedad, su mérito artístico y valor histórico debieran respetarse. Dicho estudio fue enviado a sabiendas de que la Secretaría de Instrucción Pública estaba preparando una ley dirigida a defender las mencionadas obras de todo lo que pueda modificarlas.

Victoriano Huerta, después de asesinar al Presidente de la República, Francisco I. Madero, ocupó el cargo de Presidente Constitucional Interino de los Estados Unidos Mexicanos del 19 de febrero de 1913 al 15 de julio de 1914. Este indio, ingeniero militar, profesor de matemáticas, otrora

encargado de obras públicas y topógrafo, dio a conocer a los habitantes de nuestro país la primera “Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales” promulgada el 6 de abril de 1914.

Bajo el régimen de Huerta, Nemesio García Naranjo ocupó el cargo de secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y presentó una iniciativa de Ley con el fin de que se autorizara al Ejecutivo federal a revisar las leyes, modificar las actuales y expedir nuevas sobre monumentos el 4 de diciembre de 1913. Propuso impedir “que los particulares ejecuten actos reprobables en monumentos que, por su belleza y por su importancia, deben ser considerados, si no como propiedad de la Nación, cuando menos como sujetos a la vigilancia solícita de ella”.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> AGN, Instrucción Pública, 1914, caja 328, exp. 18, f. 2.

<sup>32</sup> Nemesio García Naranjo, “Iniciativa de Ley a Fin de que se autorizara al Ejecutivo para Revisar las Leyes de ese Ramo, Modificar las Actuales y Expedir nuevas”, en

---

También bajo el régimen huertista fue reorganizado el Museo Nacional, tras el acomodo de la Inspección de Monumentos Arqueológicos y la creación de la de Monumentos Históricos,<sup>33</sup> fue necesario expedir el cuarto reglamento de esta dependencia el 15 de diciembre de 1913, nombrando inspector y conservador a Juan Bautista Iguíniz y Vizcaíno.<sup>34</sup>

A partir de esta nueva ley el gobierno de la República instituyó definitivamente “la lógica simbólica del don recibido y la obligación de conservarlo de una manera determinada y no de otra”. Con esta nueva norma fueron creados los fundamentos jurídicos que —por motivos históricos y valoraciones estéticas— sirvieron para desarrollar las propuestas técnicas de intervención institucional cada vez más especializada dentro de la administración pública de nuestro país.

Todos sabemos que cada monumento es un espacio único; sin embargo, no existen prescripciones normativas para cada edificio en particular; si existieran, cada prescripción quedaría fuera de uso después de una sola aplicación, lo cual contraveniría el concepto mismo de norma, que es una regla que se debe seguir, a la que deben ajustarse las conductas, las tareas y hasta las interpretaciones.

De acuerdo con la “Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales”, promulgada el 6 de abril de 1914, los monumentos son edificios y objetos por cuya importancia artística e histórica constituyen un patrimonio de la cultura universal que los pueblos y los estados deben conservar. Cuando los monumentos se conservan sin alteración, consti-

tuyen verdaderas pruebas de la evolución de los pueblos; por esta razón debe impedirse no sólo su destrucción, sino aquellas obras de restauración que “puedan quitar a los monumentos su fuerza probatoria y su carácter original”.<sup>35</sup>

### A manera de conclusión

En los congresos de arquitectos del mundo occidental fueron redactadas las recomendaciones y normas de la conservación de monumentos históricos y artísticos; destacan seis conclusiones elaboradas en Madrid en 1904, porque dan cuenta precisa del sistema de creencias en ese momento:

1. Hay que distinguir los monumentos muertos (los pertenecientes a civilizaciones y destinos que no han de volver) y los vivos (los que pueden seguir aplicándose al fin para que fueron levantados).
2. Los monumentos muertos deben conservarse solamente consolidando las partes indispensables para evitar su ruina, puesto que la importancia del monumento está en su valor histórico y técnico, que desaparecería con el monumento.
3. Los monumentos vivos deben restaurarse para que sigan sirviendo, puesto que la utilidad es una base de belleza en Arquitectura.
4. Estas restauraciones deben hacerse en *el estilo primitivo del monumento*, puesto que con ello se conserva la unidad, que es base de belleza arquitectónica, y las formas geométricas son perfectamente reproducibles. Deben respetarse las partes hechas en otros estilos, siempre que tengan mérito en sí y no destrocen bárbaramente el equilibrio del monumento.
5. Se encomendará la conservación y restauración de los monumentos a los Arquitectos con título, ó a los especialmente autorizados y con la intervención artístico-arqueológica y técnica del Estado.
6. Se crearán en cada país Sociedades defensoras de los monumentos históricos y artísticos; éstas podrán agruparse para un esfuerzo común y co-

---

Discurso, México, Cámara de Diputados, consultado en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, clasif. MISC, V. 4308, fs. 1-5.

<sup>33</sup> Dirección del Museo Nacional, *Reglamento del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, INAH, 1913.

<sup>34</sup> [www.fomentar.com/Jalisco/Tapatios/index.php?codigo=175&inicio=0](http://www.fomentar.com/Jalisco/Tapatios/index.php?codigo=175&inicio=0).

<sup>35</sup> Victoriano Huerta, “Ley sobre conservación...”, *op. cit.*

---

laborar al establecimiento del Inventario general de las riquezas nacionales y locales.<sup>36</sup>

Los ministros porfiristas y los hombres del presidente, tradujeron y adaptaron en nuestro país ideas, prácticas, creencias de la conservación de monumentos realizadas en Europa; en esta labor destacan los nombres de los arquitectos Antonio Rivas Mercado, Nicolás Mariscal y Guillermo Heredia, quienes acudieron a los congresos internacionales del mundo occidental. Como vimos, ellos elaboraron lo que podría considerarse el “primer proyecto de declaratoria de un monumento histórico y artístico” al estudiar el templo La Enseñanza en 1905, y proponer su conservación como monumento artístico.

Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, dispuso la elaboración del primer catálogo de Monumentos Históricos y Artísticos el 9 de agosto de 1905, solicitó a los gobernadores estatales “una nota pormenorizada de los edificios civiles y religiosos y de las construcciones y monumentos que a juicio del mismo gobierno tengan *carácter histórico o importancia artística*”.<sup>37</sup> En el Archivo General de la Nación (AGN) están los

expedientes de las respuestas elaboradas por los gobernadores de ocho estados de la República (Coahuila, Estado de México, Guerrero, Nuevo León, Querétaro, Quintana Roo, Sonora y Veracruz). La calidad documental de sus respuestas obliga a detenerse a estudiar con cuidado este aspecto histórico, lo que corresponderá a otro trabajo.

Al año siguiente la Secretaría de Instrucción Pública comisionó a los arquitectos; “Guillermo Heredia, Samuel Chávez y Nicolás Mariscal para examinar todos los monumentos históricos de la Ciudad de México”<sup>38</sup> con el fin de proponer cuáles edificios merecían ser considerados como monumentos artísticos.

Este ensayo fue elaborado durante los trabajos de archivo, análisis documental y deliberaciones del Seminario de la Conservación Institucional de Zonas y Monumentos Históricos, de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, donde participaron los investigadores Leopoldo Rodríguez Morales, Virginia Guzmán Monroy, María del Carmen Olvera Calvo, Ana Eugenia Reyes y Cabañas y Natalia Fiorentini Cañedo. La responsabilidad del texto es sólo mía.



<sup>36</sup> VI Congreso Internacional de Arquitectos, “La conservación y restauración de los monumentos de arquitectura”, en *El Arte y la Ciencia, México*, t. VI, núm. 5, México, 1904, pp. 81-82.

<sup>37</sup> AGN, Instrucción Pública y Bellas Artes, sección de Instrucción Secundaria, Preparatoria y Profesional, caja 333, año 1905, exp. 13, f. 4.

<sup>38</sup> AGN, Galería 5, “Instrucción Pública y Bellas Artes”, fichero 13, sección de Instrucción Secundaria, Preparatoria y Profesional, caja 333, exp. 13, f. 4.

# **Los congresos internacionales de arquitectos y su repercusión en México (1889-1914). Una historia de la conservación de los monumentos históricos y artísticos**

Este trabajo analiza la historia de la conservación de los monumentos históricos y artísticos en México. Partimos de los congresos internacionales de arquitectos celebrados en Europa durante el siglo XIX y principios del XX, lo cual repercutió en varios aspectos relacionados con el quehacer arquitectónico y urbano de México, tales como la enseñanza de la arquitectura, los concursos, la profesionalización y en especial la conservación de los monumentos históricos, con lo cual pretendo abordar un problema de investigación que hasta ahora no ha sido estudiado minuciosamente. En segundo lugar me interesa examinar los antecedentes de la conservación de los monumentos históricos en México, así como de contrastar las propuestas europeas en materia de conservación, especialmente la ley francesa de 1887 con la ley mexicana de 1914, llamada Ley sobre conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales.

*Palabras clave:* conservación de monumentos históricos, restauración, legislación sobre monumentos, arquitectura, siglo XIX.

En nuestro país, la historia de la conservación de los monumentos en el siglo XIX ha sido tema de varios trabajos que destacan la importancia del elemento jurídico o histórico, tales como leyes, reglamentos, acuerdos, etcétera.<sup>1</sup> Aquí me propongo presentar parte de la historia internacional de la conservación y responder las siguientes preguntas: ¿cuáles fueron las propuestas de los congresos internacionales de arquitectos con la

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

<sup>1</sup> Véase Sonia Lombardo de Ruiz, "El patrimonio arquitectónico y urbano (de 1521 a 1900)", en Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, México, FCE, 1997, vol II; Alejandro Gertz Manero, *La defensa jurídica y social del patrimonio cultural*, México, FCE, 1976; Julio César Olivé, *INAH. Una historia*, México, INAH, 2003; Julio César Olivé y Boly Cottom, *Leyes estatales en materia del patrimonio cultural*, México, INAH, 1997.

conservación de los monumentos históricos?, ¿en cuáles congresos se discutió este tema?, ¿de qué forma participaron los arquitectos mexicanos en los congresos internacionales?, y ¿cuál fue la repercusión de dichos congresos en la práctica de la conservación en México? En la elaboración de las leyes mexicanas participaron no sólo los abogados, sino que también estaban los teóricos, que en nuestro caso eran los arquitectos. Para ello, recupero la voz de los partícipes involucrados directamente: los arquitectos.

El Primer Congreso Internacional de Arquitectos se llevó a cabo en la ciudad de París (1867), el II y III también se realizaron en esa ciudad (1878 y 1889); el IV fue en Bruselas (1897), el V en París (1900), el VI fue en Madrid (1904), en Londres se realizó el VII (1906), el VIII fue en Viena (1908), el IX fue en Roma (1911), y el X tuvo lugar en la ciudad de Bruselas, Bélgica (1922).<sup>2</sup> Un tema importante fue la conservación de los monumentos históricos, el cual fue discutido en los siguientes congresos: en el III, en París (1889); en el IV, en Bruselas (1897); en el V en París (1900); en el VI, en Madrid (1904); en el VII, en Londres (1906), y en el VIII, en Viena (1908). Por supuesto, casi en todos ellos hubo un delegado mexicano. Debo decir que estos congresos están documentados, ya que fueron publicadas sus memorias. Estos congresos se realizaban al interior de las ferias o exposiciones internacionales; como bien destaca la investigadora Astrid Swenson, las ferias internacionales fueron, entre otras cosas, instancias donde se promovió la restauración de los monumentos:

Desde la introducción de las Bellas Artes en la Exposición Universal de París celebrada en 1855, la sección de arquitectura combinaba los nuevos pro-

yectos constructivos con las imágenes de los monumentos existentes y los proyectos de restauración. Las exposiciones fueron un medio para que el especialista y el público no especialista fueran informados no sólo de lo que los países pensaban eran sus más representativos monumentos, sino también sobre las prácticas y avances de su restauración y protección.<sup>3</sup>

Debemos mencionar la realización de algunos congresos internacionales particulares como los congresos de ingenieros y arquitectos, los cuales fueron celebrados en diversas ciudades de Europa. Tal fue el caso de Italia, donde se realizaron varios. En el Segundo Congreso de Ingenieros y Arquitectos celebrado en Florencia (1875), nombrado "Sobre la Conservación de los Monumentos de Arte y de Arqueología", el cual concluyó con la pregunta: ¿Por qué acelerar la ley para la conservación? La propuesta fue:

A) Que sería obligatorio, durante las renovaciones importantes de monumentos del gobierno, la opinión previa de las juntas provinciales de consulta.  
B) Sujetarse a la misma ley de la conservación de los monumentos las personas competentes, adoptando la forma más idónea. En cualquier caso, ordenando que los monumentos privados son parte del inventario general de los monumentos de la nación.

C) Antes del trabajo de las Comisiones Consultivas Provinciales se debe establecer con anterioridad con los arquitectos, artistas, arqueólogos y gente muy competente, las bases y criterios principales para la conservación y restauración de los monumentos arquitectónicos y para la formación del inventario de lo considerado "interés nacional". Los inventarios deben suministrar las plantas arquitectónicas, secciones y elevaciones que se consideren

<sup>2</sup> Desconozco si posteriormente siguieron celebrándose en otras ciudades de Europa.

<sup>3</sup> Astrid Swenson, "'Heritage' on Display: Exhibitions and Congresses for the Protection of Ancient Monuments at the World's Fairs 1855-1915", en Eoin O'Carroll (ed.), *Reflections. IWM Junior Visiting Fellows' Conferences*, vol. XIX/1, 2006. [www.iwm.at/index](http://www.iwm.at/index); consultado el 30 de junio de 2009.

---

necesarios para dar una idea clara del estado actual del monumento, de su reparación y necesidad de conservación.

D) El mismo gobierno crearía un patrimonio o una renta que daría los medios para aplicar y observar la ley de forma adecuada, ya sea devolviendo la propiedad que indebidamente fue apropiada, y que sería donado a la conservación de monumentos y obras de arte. Entre estas medidas (creemos oportuno) están las tasas para visitar museos, galerías, monumentos antiguos, etcétera y que estos ingresos deben ser destinados a la conservación.<sup>4</sup>

En relación con México, la entrada en la modernidad fue un logro del llamado periodo porfiriano, el cual ocurrió en la segunda mitad del siglo XIX y primera década del XX. Un síntoma de la modernidad se manifestó en el desarrollo científico. Las especialidades alcanzaron un gran desarrollo como nunca se había visto en el país: la ingeniería, la medicina, la higiene, educación, etcétera, lograron cierto éxito con el apoyo gubernamental. Para lograr las metas de difusión e intercambio científico aparecieron por doquier los congresos, tanto nacionales como internacionales; espacios públicos donde se discutían los avances científicos. Tal como lo manifiesta Mauricio Tenorio respecto a la higiene pública, fue en 1889 cuando los higienistas propusieron al Ministerio de Gobernación que se estableciera un código sanitario moderno para México, “este código de hecho se anunció en el Congreso Internacional de Higiene en la Exposición de París de 1889. En él, la higiene en México adquirió sus modernas connotaciones científicas e incluía un verdadero inventario de las preocupaciones de la higiene moderna: aire, agua, vivienda, educación, física, epidemias, manejo de basura, alimentos, etcétera”.<sup>5</sup>

Si revisamos los documentos de archivo o algunas revistas como *El Arte y la Ciencia*, o el

<sup>4</sup> *International Congress of Architects. Seventh Session, held in London 16-21 July, 1906*, Londres, The Royal Institute of British Architects, 1908, p. 490.

*Boletín de Instrucción Pública*, nos encontramos con todo tipo de congresos internacionales de arqueología, de antropología, de geómetras, de ingeniería, de educación, de higiene como señalamos, y por supuesto de arquitectos, que es el caso que nos compete analizar.

Son precisamente las exposiciones y ferias internacionales celebradas en las principales ciudades de Europa y Estados Unidos las muestras más claras de la modernidad capitalista, donde los países más desarrollados dieron muestra del avance tecnológico que hasta entonces habían alcanzado. Para las naciones ricas e imperialistas estas exposiciones fueron los escenarios donde ostentaron el poder económico y expansionista, y para las naciones pobres, como México, se convirtieron en escaparates donde se podía exhibir cualquier cosa, “desde sus materias primas hasta sus habitantes y costumbres”.<sup>6</sup>

Es importante señalar que las relaciones internacionales que habían establecido los arquitectos mexicanos muestra el vínculo entre dos campos de profesionistas: el internacional y el nacional; ligas posibles sólo con estos congresos internacionales. En el caso de la legislación sobre los monumentos históricos en nuestro país, podemos decir que hubo una influencia directa de las leyes europeas, especialmente francesas, que se aplicaron en nuestro país con una interpretación ajustada a los requerimientos de ese momento.

### **Los congresos internacionales de arquitectos**

El principal objetivo de los congresos internacionales de arquitectos era la discusión de temas

<sup>5</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Artífugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998, p. 205.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 22.

relacionados con la profesión, donde las conclusiones pretendían la unificación de criterios creados por un gremio particular. El resultado, aunque fuera muy general, trataba de que los arquitectos se allegaran de nuevas ideas, materiales para formar doctrinas que podían

[...] producir algo importante; se difunden conocimientos; se despierta noble emulación, y se crean relaciones de compañerismo y amistad, muy útiles en la vida moderna en que con tan gran facilidad se viaja. Aunque solamente este último fuera el único (que no lo es) resultado de los Congresos, ya éstos prestarían utilidad y serían convenientes.<sup>7</sup>

En el tema sobre la conservación y restauración de los monumentos históricos en los congresos eran dos las tendencias:

[...] la de *conservar* respetando todo lo viejo, y la de *restaurar* haciendo de nuevo elementos desaparecidos y disposiciones ya borradas. De desear sería que, en tan importante asunto, que atañe á la riqueza monumental, á la cultura y á la atracción para ser visitadas, de las naciones, se llegue, si no á establecer reglas, á razonar, por lo menos, el criterio más preferible.<sup>8</sup>

Fue en el III Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en París, en 1889, cuando se inició la discusión de la conservación de monumentos; hubo una sola ponencia (en realidad fue una nota y está como anexo) relacionada con el tema de la conservación de monumentos históricos —misma que siguió en los posteriores congresos— y fue presentada por el barón Henri de Geymüller: “De la restauration des monuments historiques”, la cual por su importancia fue retomada después por este mis-

<sup>7</sup> *El Arte y la Ciencia*, vol. IV, núm. 6, revista mensual de Bellas Artes e Ingeniería, Nicolás Mariscal (dir.), Enrique Groso (ed.), México, septiembre de 1902, p. 83.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 84.

mo barón en el congreso de 1900, celebrado también en París. En este Congreso de 1900, el delegado por México fue el arquitecto Luis M. Salazar, quien en ese año era profesor de la Escuela Nacional de Ingenieros. En una de las ponencias se dijo que hasta ese momento la ley francesa del 30 de marzo 1887 era la más completa y no había sido superada; además, garantizaba tanto una protección real como efectiva de los monumentos. Esta ley se basaba en la clasificación.<sup>9</sup> Otro de los asistentes, Alfred Bohnstedt, manifestó que la clasificación debería ser adoptada como principio general. Para una conservación correcta de los monumentos, dijo, las sociedades históricas y arqueológicas alemanas, que se habían reunido en un Congreso en 1899, donde tomaron las siguientes resoluciones, que también se derivaban de la legislación francesa y que podrían ser generalmente aceptadas.

1. Un monumento inmueble de interés artístico o histórico, que pertenece al Estado o a una corporación en el sentido del derecho público, no podrá ser destruido, ser objeto de una restauración, reparación esencial, o modificación, ni ser deliberadamente abandonado a la ruina, sin el consentimiento de la autoridad encargada del control.
2. Un objeto mueble de interés artístico o histórico, que pertenece al Estado o a una corporación en el sentido del derecho público, no podrá ser enajenado, restaurado, reparado de una manera esencial ni modificados sin el consentimiento de la autoridad a cargo del control.
3. Cualquier excavación arqueológica o de investigación no podrá llevarse a cabo en tierras propiedad del Estado o de una corporación en el sentido del derecho público, sin el consentimiento de la autoridad a cargo del control.
4. Los objetos muebles de interés artístico o histórico que pertenecen a un individuo en situación de riesgo

<sup>9</sup> *Congrès International des Architectes, cinquième session (tenue à Paris du 29 juillet au août 1900). Organisation compte rendu et notices*, París, Imprimerie et Librairie Centrales des Chemins de Fer, Imprimerie Chaix, 1906, p. XLII.

bajo su actual propietario, así las tierras de propiedad privada, que contengan monumentos de interés arqueológico mueble o inmueble podrán ser expropiados.<sup>10</sup>

En la revista *El Arte y la Ciencia* el arquitecto Manuel Francisco Álvarez publicó un resumen del informe que elaboró sobre este III Congreso.<sup>11</sup> En relación con el tema de la conservación de monumentos recordó que en ciertos países de Europa era necesario por esos años ciertos estudios complementarios a la carrera de arquitecto para poder restaurar monumentos. En su informe comenta que el arquitecto M. Sterian (Bucarest) había preguntado si se rehusaría a un arquitecto, que se dedicaba desde hace mucho tiempo a los estudios arqueológicos, pero sin certificado de capacidad, el derecho de dedicarse al *restauro* de monumentos históricos, pues le parecía injusto impedirlo por eso; el arquitecto M. Repullos y Vargas, quien presidía la sesión, hizo notar que el voto contenía, “y sin efecto retroactivo”, y el arquitecto M. Lucas sacaba la conclusión de que a los *Viollet-le-Duc* actuales se dirá: “Continuad encargados de los trabajos de restauración, a los cuales habéis juntado vuestros nombres”. En cuanto a los *Viollet-le-Duc* del porvenir, sabrán que una ley exige que justifiquen ciertos estudios previos, conocimientos necesarios para que se les confie la restauración y conservación de los monumentos históricos, que son la gloria de una nación, y como ciudadanos respetuosos de las leyes, si tienen la capacidad, sufrirán el examen, “Después de una tercera lectura, el voto de M. Courau fue aprobado por unanimidad”.<sup>12</sup>

Para el VI Congreso Internacional de Arquitectos, acontecido en Madrid en 1904, usamos las pu-

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *El Arte y la Ciencia*, vol. V, núm. 12, revista mensual de bellas artes e ingeniería, Nicolás Mariscal (dir.), Enrique Groso (ed.), México, 1904, p. 183.

<sup>12</sup> *Idem.*

blicaciones siguientes: las memorias del Congreso, la conferencia de Luis Ma. Cabello y Lapiedra, y el informe de Nicolás Mariscal que apareció en la revista *El Arte y la Ciencia*. El presidente del congreso fue el arquitecto Ricardo Velázquez y Bosco y el secretario general del Congreso fue el arquitecto Luis Ma. Cabello y Lapiedra. El delegado oficial de México fue Nicolás Mariscal, y según las memorias era “Architecte. Professeur à l’École Nationale des Beaux Arts. Conseiller Municipal de la ville de México. 4, Estampa de Jesús y Maria, México”.<sup>13</sup> La revista *El Arte y la Ciencia* publicó en su editorial:

Grandemente honroso ha sido para nuestra revista que el Gobierno Nacional haya designado a nuestro director para representar en el VI Congreso Internacional de Arquitectos reunido en Madrid, a uno de nuestros más ilustrados gremios científicos y artísticos. Aquella bondadosa designación ha hecho que el inmenso prestigio de que goza Méjico en el extranjero ilumine por un momento a nuestro querido director que, a pesar de ser el más joven de los miembros del Congreso, ha sido objeto de las más cumplidas manifestaciones de muy alta estimación en general y de sorprendente deferencia en aquella asamblea de sabios arquitectos en que, según *El Imparcial* de Madrid, han sido parte para las decisiones los trabajos de algunos pocos eminentes arquitectos, en cuyo primer lugar y por galante cortesía hacia Méjico, coloca el modesto nombre de Nicolás Mariscal.<sup>14</sup>

Luis María Cabello y Lapiedra nos dice que el tema de la conservación y restauración de los monumentos había sido objeto de discusión en anteriores congresos;<sup>15</sup> en el III Congreso celebra-

<sup>13</sup> *VI Congrès International des Architectes, avril 1904, Organisation, comptes rendu et notices*, Madrid, Imprenta de J. Sastre y Cia., 1906, p. 37.

<sup>14</sup> *El Arte y la Ciencia*, vol. VI, núm. 4, revista mensual de bellas artes e ingeniería, Nicolás Mariscal (dir.), Enrique Groso (ed.), México, 1904, p. 49.

<sup>15</sup> Luis Ma. Cabello y Lapiedra, *De la conservación y restauración de los monumentos arquitectónicos*, Madrid, M. Romero Impresor, 1904, p. 3. Consultado en el Archivo de la Real

---

do en París (1889) se había iniciado la cuestión por el barón Henri de Geymüller, quien era miembro del Comité del Patronato; en el IV Congreso que tuvo lugar en Bélgica (1887), MM. De Waele, Buls y Vanderbeghe (Bélgica), Cyipers (Holanda), Lucas y Harmand (Francia), Stüben (Alemania) y Le Comte P. Suzor (Rusia) habían intervenido en las discusiones. En este IV Congreso las conclusiones fueron:

No es conveniente establecer reglas demasiado radicales para la restauración de los monumentos, y conviene examinar en cada caso particular la solución más conveniente, teniendo en cuenta:

Que por lo que se refiere a los errores o defectos de construcción antiguos, es condenable separar los factores que cooperen al estilo arquitectónico de un edificio, al querer mejorarle, modernizando los elementos primitivos.

Que deben completarse las partes incompletas siempre que existan datos seguros para ello, pero de ningún modo si se presentan dudas para llevarlo a cabo, no debiendo suprimir ciertas partes o elementos de construcción por querer unificar el estilo.

Acuerda el Congreso también que se tomen las más decisivas medidas en todos los países para proceder a un inventario, favorecer la conservación y clasificación de los monumentos y de los objetos de Arte que contienen de un modo definitivo, así como cuantos descubrimientos se hagan en ellos, procurando unificar en plazo breve las legislaciones existentes.

Parecía la cuestión resuelta, y realmente las conclusiones trascriptas resumen de una manera acertada cuanto relacionarse puede con la "Conservación y restauración de los Monumentos"; pero no obstante, y a pesar de ello, en el V Congreso de París de 1900, reanudóse el tema y se acordó, como conclusiones, las dos siguientes que complementaban las acordadas en Bélgica:

El Congreso acuerda que en todas las Escuelas de

Arquitectura se estudien, aunque sean sumariamente, los monumentos del pasado y los medios de atender a su destrucción, dejando el atender a su conservación, a las Comisiones especiales. Debiendo entenderse que si el procedimiento de restauración se confía a las Comisiones, la responsabilidad artística será del hombre de talento al cual la restauración se confie.

Se acuerda también que el Comité permanente de los congresos internacionales de arquitectos consiga, por todos los medios posibles, la unificación de las legislaciones relativas a la conservación y restauración de los monumentos y sostenga los acuerdos del Congreso de 1900, cerca de los Gobiernos respectivos.<sup>16</sup>

En su trabajo, Cabello y Lapiedra asegura que en los pasados congresos habían predominado dos posiciones contrarias: la de los que *conservan*, respetando todos los detalles del edificio, y la de los que *restauran*, haciendo nuevos los elementos que ya desaparecieron. Se pregunta: ¿cuál ha de prevalecer? Nos dice que para la conservación y restauración de los monumentos, no es posible, ni conveniente, establecer reglas prácticas, ni siquiera teóricas, como habían pretendido algunos autores de obras arqueológicas y tratados de historia del arte. Este arquitecto indica que para mejores resultados en la conservación, era necesaria la formación de un cuerpo de arquitectos conservadores de los monumentos históricos y artísticos, junto con la creación de una Liga Internacional defensora de los mismos. Por ello, propuso al congreso las conclusiones siguientes, como complemento de las ya acordadas en otros congresos.<sup>17</sup>

1. Se encomendará la conservación y restauración de los monumentos a los Arquitectos con título, constituidos en cuerpo oficial del Estado con este exclusivo objeto, y en el cual se ingresará por opo-

Academia de Bellas Artes de San Fernando, clasif. F-5347. Este texto también aparece en el apéndice de las memorias de este congreso.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 3-4.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 7-10.

sición, respetando los derechos adquiridos por virtud de actuales legislaciones vigentes en los diversos países.

2. Se creará una "Liga Internacional", defensora de los monumentos históricos y artísticos, formada por todos los amantes del arte y las personas que tengan demostrado por sus trabajos y estudios e investigaciones su afición a los monumentos. Esta "Liga Internacional" tendrá sus derivaciones, que las formarán Sociedades locales de Amigos de los Monumentos, las cuales velarán por su inmediata conservación, de acuerdo con las Comisiones oficiales de monumentos reorganizadas de nuevo, y funcionando con una autonomía que hoy no tienen y que les es necesaria.

3. Como acuerdo general del Congreso, se procurará obtener de los respectivos Gobiernos la necesaria protección a los monumentos, obteniendo la votación de una ley pública de conservación de los mismos, llevando a cabo la catalogación e inventario completo de todos ellos en cada nación, a fin de conseguir el apoyo moral y material que de los poderes públicos reclama tan importante servicio de la cultura general de un pueblo.

4. Fomentar el amor a los monumentos por medio de excursiones, de acuerdo con las Sociedades ya constituidas o que se constituyan de nuevo y realicen tan meritoria labor, y favorecer las conferencias públicas, exposiciones y demás medios de vulgarización del arte, pudiéndose establecer un canon de visita en todos los monumentos con cuyos fondos pudiera atenderse a su constante conservación.<sup>18</sup>

Al finalizar la sesión sobre las discusiones de este tema, el arquitecto M. Poupinel, de París, leyó las conclusiones de redacción formuladas de acuerdo con el arquitecto Cabello y que suscriben también los arquitectos, MM. Cannizzaro (Italia), Conde Suzor (Rusia), Cuypers (Holanda) y Hodler (Austria). Las conclusiones finales del congreso fueron:

1. Es necesario distinguir dos tipos de monumentos: monumentos muertos (pertenecientes a una civiliza-

ción que cumplieron con una finalidad que ya no lo son), y los monumentos vivos (que continúan sirviendo al objeto para lo cual fueron construidos).

2. Los monumentos muertos deben conservarse solamente consolidando las partes necesarias para evitar su ruina, puesto que la importancia del monumento radica en el valor histórico y técnico que desaparecería con el monumento.

3. Los monumento vivos deben restaurarse para que puedan continuar sirviendo, puesto que la utilidad en arquitectura, es una de las bases de la belleza.

4. Estas restauraciones deben hacerse en el estilo primitivo del monumento, a fin de que conserve su unidad, que es también una de las bases de la belleza en la arquitectura y las formas geométricas primitivas son perfectamente reproducibles. Deben respetarse las partes ejecutadas en un estilo diferente al de la totalidad, si este estilo tiene mérito por sí mismo y no destruir el equilibrio estético del monumento.

5. Se encomendará la conservación y restauración de monumentos a los arquitectos con título o a los específicamente autorizados, actuando bajo el control artístico arqueológico y técnico del Estado.

6. Se crearán en todos los países, el establecimiento de Sociedades defensoras de los monumentos históricos y artísticos; estas podrán reunirse para un esfuerzo común y colaborar en el establecimiento de un inventario general de las riquezas nacionales y locales.

Estas conclusiones fueron aprobadas por unanimidad.<sup>19</sup>

Conviene decir que el arquitecto Nicolás Mariscal y Piña, delegado oficial por México, presentó una ponencia relacionada con el tema tres, "De la índole y alcance que deben tener los estudios científicos en la enseñanza general del arquitecto". Su ponencia fue publicada en la revista *El Arte y la Ciencia*.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 166, 167.

<sup>20</sup> *El Arte y la Ciencia*, vol. VI, núm. 2, Nicolás Mariscal (dir.), Enrique Groso (ed.), México, septiembre de 1904, pp. 1, 22.

<sup>18</sup> *VI Congrès International des Architectes, avril 1904...*, op. cit., p. 155.

Debo decir que el VII Congreso Internacional de Arquitectos, que tuvo lugar en Londres, del 16 al 21 de julio de 1906, fue uno de los mejor organizados. El tema sobre la conservación de monumentos fue también de los más completos de todos los congresos precedentes. Para este apartado nos basamos en las memorias (*International Congress of Architects. Seventh session, held in London 16-21 July, 1906*), publicadas en Inglaterra sobre este Congreso.<sup>21</sup> Según las memorias, la sección mexicana estaba integrada por Guillermo Heredia, Nicolás Mariscal y Antonio Rivas Mercado. Sin embargo, en estas memorias se hace la aclaración de que “el Sr. Mariscal, quien es miembro de la Mesa del Comité Permanente, no pudo venir debido a la distancia, y que está interesado en la labor del Comité y en el Congreso”.<sup>22</sup>

En el tema que llamaron “La responsabilidad del gobierno en la conservación de los monumentos nacionales”, hubo seis ponencias, de las cuales dos son las que destacan. En la primera, de G. Baldwin Brown, de Inglaterra, “Acciones de los gobiernos del continente en materia de monumentos nacionales”,<sup>23</sup> destacó que la cuestión de las responsabilidades del gobierno para la conservación de monumentos nacionales podía ser tratado desde dos puntos de vista, lo ideal y lo práctico. El término “monumentos nacionales” implicaba que el gobierno como representante de la nación tenía estos monumentos a su cargo. Empero, como cuestión de principio la responsabilidad de un gobierno en este asunto era enorme. La “nación” como tal, no era una cuestión del momento, tenía un pasado y un futuro, así como un presente, y los responsables del mantenimiento de los registros del pasado de la nación estaban obligados a tener la más amplia perspec-

tiva posible sobre el futuro. Dijo, que el problema de la administración de un monumento en los estados modernos era cómo obtener el control, en nombre de la opinión pública, sobre las obras de arte o las reliquias históricas de importancia nacional, mientras al mismo tiempo los derechos de la propiedad privada no se veían indebidamente restringidos.

La Ley Británica de Monumentos Antiguos, que había sido aprobada en 1882, contenía en su proyecto original una figura de disposición en el sentido de que si algunos propietarios poseían un antiguo monumento de valor nacional y expresaran el deseo de destruirlo, ellos deberían estar obligados a dar al Estado la opción de comprarlo a un precio justo. Esta cláusula, sostuvo este arquitecto, se opuso con los sagrados derechos de la propiedad privada, y tuvo que ser retirada de la Ley antes de pasar a otras instancias. En este sentido, la ley británica difería de algunas leyes que se encontraban en operación en Francia, Grecia, Hungría, Italia, Portugal, Rumania y Suiza. En todas estas leyes de monumentos se otorgaba el poder a los poderes públicos para adquirir, por compra obligatoria, cualquier monumento de importancia nacional, el cual podía estar en peligró.

En su extenso e interesante trabajo, “Responsabilidad del gobierno en la preservación de los monumentos nacionales”,<sup>24</sup> el arquitecto francés Alfred Besnard (miembro de la Sociedad Central de Arquitectos Franceses), expuso un estado de la cuestión al hacer un recuento de varias leyes e iniciativas por parte de países europeos que habían legislado sobre la conservación y restauración de los monumentos que ellos consideraban como arqueológicos, históricos y artísticos. Sobre todo se detuvo en recordar las iniciativas que Francia había creado desde el siglo XVIII. Al final de su discurs-

<sup>21</sup> *International Congress of Architects...*, op. cit.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 454-458.

<sup>24</sup> *International Congress of Architects...*, op. cit., pp. 458-480.

---

so incluyó la Ley de conservación de monumentos y objetos de arte con interés histórico y artístico, la cual fue promulgada en 1887.

Refirió que, en Inglaterra, la Ley del 18 de agosto de 1882, aprobada a instancias de sir John Lubbock, garantizaba la preservación de las antigüedades, en tanto el propietario de un monumento tenía el derecho exclusivo de solicitar al Comité de Obras Públicas la adquisición de su propiedad o tomar medidas apropiadas para su preservación. Las características de esta ley fueron ampliadas a Irlanda y a Escocia en 1900. Un inventario de la riqueza monumental de Gran Bretaña se había hecho a finales de 1904, pero sólo 189 monumentos fueron puestos bajo la protección del gobierno. En Alemania, la Orden Prusiana del 4 de octubre de 1815 requería que, antes de la autorización, el propietario debía suministrar las modificaciones del monumento de su propiedad. Pocos años antes de 1870 se había llevado a cabo el inventario de todas las riquezas monumentales y artísticas anteriores a 1800 pertenecientes al reino de Prusia; en 1880, el inventario se extendió a todo el imperio. En Austria, un decreto imperial del 31 de diciembre 1850 había creado una Comisión que elaboraría un inventario de los monumentos, cuya conservación fuera necesaria, para garantizar su restauración y racional exportación de los objetos de arte. Esta comisión, cuyo papel fue durante 20 años de las más útiles, se había reorganizado en 1873 bajo el nombre de Comisión Central para la Conservación de los Monumentos Artísticos e Históricos. En Hungría, la Ley del 28 de mayo 1881 permitía la expropiación temporal o definitiva a cualquier propietario que no había dado mantenimiento adecuado al monumento que tenía en custodia; el Estado se permitiría llevar los costes de su restauración y reparaciones de los edificios antiguos abandonados por el municipio. En Bélgica, en el artículo 108 de la Constitución y el artículo 87 de la Ley Comunal del 30 de marzo

de 1836, perfeccionada por la del 30 de junio de 1865 (artículos 76 y 77), dio un poder real a los municipios cercanos para intervenir en la defensa de los edificios públicos con el carácter de arte o históricos; en una circular del Ministro de Justicia, con fecha 17 de noviembre de 1882, añadió a estas leyes a las iglesias y monumentos que pertenecían a los hospitales o asociaciones de asistencia; la Comisión Real de Monumentos, creada en 1835, era responsable de la revisión y aprobación de planes para la restauración o reparación de monumentos. En Dinamarca, una ordenanza de 1852 preveía el descubrimiento de objetos de Arte con carácter artístico y, desde 1807, funcionaba una Comisión Real de Conservación de Antigüedades; desde 1848, un crédito fue otorgado anualmente a esta Comisión para el mantenimiento de los monumentos; finalmente, la Ley del 19 de febrero de 1861 determinaba el modo de la inspección, la conservación y la restauración de las iglesias y su mobiliario. El Código Danés y la orden de 1752 se aplicaban también a Noruega. En España, los monumentos antiguos se encontraban bajo la protección de un decreto del 16 de diciembre de 1878, sobre una propuesta hecha por Emilio Castelar, en la que los gobernadores provinciales podrían oponerse al trabajo de las asambleas municipales o provinciales, las cuales pretendieran realizar trabajos que podían dañar el carácter de algún edificio; en ausencia del gobernador, la Academia de San Fernando podría oponerse a alguna obra. Grecia, había hecho una gran contribución a la historia del arte, con la ley del 10 de mayo de 1834, la cual dio una gran protección a los monumentos de la antigüedad y a cualquier vestigio que se descubriera en el futuro; bajo esta ley las antigüedades se consideraban bienes nacionales; los particulares que poseían algún monumento antiguo no podrían demolerlo o someterlo a cualquier cambio; en caso de que necesitaran reparación, ésta debía ser ejecutada de acuerdo con el

Estado que, en caso de desacuerdo con el propietario, se podía proceder a una expropiación. En Rumania, la Ley del 15 y 17 de noviembre de 1892 aseguraba la conservación y restauración de los monumentos públicos; un inventario era realizado cada cinco años por la Comisión para la Conservación de Monumentos Públicos y el Estado tenía el derecho a expropiar para restaurar el monumento, según acuerdo alcanzado con el propietario; Suecia y Finlandia tienen también, por las leyes de 1867 y 1883, en cuenta la defensa de sus antiguos monumentos, pero esas leyes se aplicaban principalmente a monumentos antiguos y a piezas de culto erigido a la memoria de los muertos.

En Francia, señala Besnard, desde los años 1790 y 1792 se había creado una comisión para la conservación de monumentos antiguos y de todos los restos históricos y arqueológicos que, esparcidos por el suelo del país, amenazaban con ser degradados o vendidos. De ahí la fecha de la fundación del Museo de los Monumentos franceses. En 1830 las cámaras habían votado por un crédito para la conservación de monumentos antiguos, que era inferior a 800 000 francos. En 1834 se creó el Comité Histórico de las Artes y Monumentos. En 1837 se estableció la Comisión de Monumentos Históricos (reorganizada por decreto el 3 de enero 1889), y finalmente, el 30 de marzo de 1887, se promulgó la Ley de la conservación de monumentos y objetos de arte con interés histórico y artístico. Por su importancia y por tratarse de las primeras disposiciones legales, Besnard incluyó en su ponencia la circular para la conservación de los monumentos:

Ministerio del Interior, París, 10 de agosto de 1837.

Sr. Prefecto, el culto a los monumentos que están relacionados con la historia del arte y del país, están por desgracia demasiado descuidados en los departamentos, en donde se dejan preciosos monumentos en el olvido; se les permite el aban-

dono de edificios valiosos; pasamos con indiferencia a las secuelas que dan testimonio de la grandeza de los pueblos de la antigüedad; uno busca en vano los muros que han dado lugar al nacimiento de los grandes hombres que honraron a su país, o las tumbas donde se han acumulado sus restos mortales; sin embargo, todos estos recuerdos, todos esos escombros ya no forman parte del patrimonio nacional ni del tesoro de la propiedad intelectual de Francia. Es importante poner fin a esta indiferencia. El Gobierno y las Cámaras han dado en este sentido, una nueva prueba de su interés y el dinero destinado a los edificios históricos se ha incrementado; el fondo puede considerarse como un estímulo para el celo de los departamentos que deben entender que la preservación de los monumentos antiguos que los honra, deben proporcionar un atractivo adicional a las meditaciones del historiador o a la curiosidad del viajero.

Yo lo invito pues, señor Prefecto, a que recopile todos los documentos relativos a los monumentos antiguos, y que me haga saber los que existen en su departamento, el momento de su fundación, el carácter de su arquitectura y los recuerdos históricos de los mismos. Que los clasifique por orden de importancia y le indicaré las cantidades que serán necesarias para conservarlos o restablecerlos en buenas condiciones, sin olvidar que la ayuda que puedo dar es una prima generosa, destinada al Consejo General y los Consejos Municipales. El fruto de su investigación se presentará a una comisión que yo he dispuesto; estaría feliz de que se destinen los fondos a los departamento que mejor aprecien la importancia de su trabajo.<sup>25</sup>

El informe del arquitecto Federico Mariscal sobre el VIII Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en la ciudad de Viena, Austria, 1908, fue publicado en el *Boletín de Instrucción Pública y Bellas Artes*;<sup>26</sup> también una parte de él lo publicó la revista

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 474.

<sup>26</sup> Federico Mariscal, "Informe sobre el Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Viena, del 18 al 23 de mayo de 1908", en *Boletín de Instrucción Pública y Bellas Artes*, México, jueves 1 de abril de 1909.

---

*El Arte y la Ciencia*;<sup>27</sup> sin embargo, en archivo encontré otros documentos que contienen la participación de la delegación mexicana en dicho congreso; también está el informe completo de Federico Mariscal. Una carta del ministro de México en Austria-Hungría, localizada en archivo, revela el ritual de este congreso. Dice que en los días 18 al 23 de mayo se habían reunido en Viena arquitectos locales, así como de gran parte del mundo civilizado, los cuales pasaban de 1 500. El día 18 había tenido lugar la apertura solemne del congreso, mismo que había sido inaugurado con el discurso del ministro del Interior, en nombre del presidente del Consejo de Ministros de Austria. Al evento habían asistido muchas personalidades políticas y altos funcionarios que, junto con los invitados apenas si podían caber en la espaciosa sala del Congreso de Diputados. Estos congresos, como parte de la esfera pública, eran eventos multitudinarios, como no se habían visto antes. Las inauguraciones y clausuras hacían sentir a los participantes de un ritual único e irrepetible. Hallarse frente a frente con los arquitectos más aclamados del mundo civilizado daba la impresión de pertenecer a un gremio moderno.

Fueron seis los temas propuestos por el Comité Permanente de los Congresos Internacionales de Arquitectos (“Reglamentación de la cultura de las artes por el Estado”, “La protección legal de la propiedad artística”, “Reglamentación de los concursos internacionales de arquitectura”, “Capacidad legal y reglas para la expedición de un diploma (título) del Estado a los arquitectos”, “Conservación de los monumentos públicos” y, “Las construcciones en betón armado”), los cuales se discutieron en las conferencias ofrecidas por diferentes invitados; al finalizar cada tema se aprobaron varios resoluciones.

Debemos decir que varias de las ponencias del tema cinco, “Conservación de los monumentos

públicos”, fueron repeticiones de anteriores congresos; sin embargo, hubo ciertos avances. Siguiendo a Mariscal en su informe, nos dice que el arquitecto A. Besnard, de Francia, manifestó lo adelantado que estaban en su país en la conservación de monumentos; que era factible la expropiación de un monumento por parte del Estado, cuestión que había dicho ya en Londres.

Otro trabajo interesante fue el que presentó el arquitecto Julius Deininger, de Viena, quien dijo que conservar siempre era mejor que restaurar, no sólo por la belleza del monumento, sino por su historia y por la especial impresión que producían las obras auténticas. Que las restauraciones realizadas en el mismo estilo de los edificios era una idea del siglo pasado [XIX], y que cuando se tratara de agregar una parte a los edificios, no siempre era necesario que se hiciera en el mismo estilo, “pues aun cuando hay diferentes opiniones en esa materia, siempre una imitación muy precisa es una falsificación”.<sup>28</sup> Por ello, manifestó que era necesaria una ley especial para la conservación de los monumentos, pues en la mayoría de los países la reglamentación era insuficiente. Estableció que esa ley debía contener dos artículos importantes: 1o. todos los edificios que tengan 60 años de construidos están bajo la protección del Estado, y 2o. estarán bajo la especial vigilancia del Estado los monumentos que se relacionen con la historia, la cultura o el arte. De estos dos artículos se podrán deducir los demás, estableciendo sanciones penales para los que la infrinjan. El arquitecto Deininger hizo una clasificación de los monumentos (tabla 1).

Por último, nos dice Mariscal que la resolución propuesta y aprobada por el Congreso fue: “Se encarece a los gobiernos de todos los pueblos cultos, tengan bajo su cuidado y protección todos los

<sup>27</sup> *El Arte y la Ciencia*, vol. X, núm. 3, Nicolás Mariscal (dir.), Enrique Groso (ed.), México, 1908.

<sup>28</sup> *Boletín de Instrucción Pública y Bellas Artes*, op. cit., p. 608.

**Tabla 1. Monumentos históricos y artísticos**

I. Conocidos y visibles.	1. De interés general. Muebles (fuentes, estatuas, etcétera). 2. De interés local. Inmuebles: edificios.
II. Desconocidos e invisibles.	1. Su hallazgo. 2. Su desenterramiento.

monumentos artísticos o históricos que se encuentren en el suelo, hagan inventarios de ellos y establezcan leyes que los protejan y los conserven”.<sup>29</sup> Los resolutivos resultantes de los congresos los podemos considerar como documentos que sirvieron como base jurídica a muchos países, incluyendo a México, para elaborar una ley de conservación de los monumentos llamados entonces históricos y artísticos.

#### **La conservación de los monumentos históricos en el siglo XIX y principios del XX en México. Comparación de las leyes francesa de 1887 con la mexicana de 1914**

A principios del siglo XX la distinción entre lo histórico y lo artístico en México no era muy clara en términos jurídicos; por ejemplo, en las leyes de 1914 y 1916, nos dice Sonia Lombardo, sólo se reconocieron como monumentos históricos “[...] los muebles e inmuebles que por su naturaleza o por su destino accesorio tengan un interés nacional, desde el punto de vista de la historia o del arte”.<sup>30</sup> La ley de 1930 tampoco definió lo que es un monumento histórico, y la de 1934 dice que estos muebles e inmuebles son aquellos posteriores a la conquista y que su conservación es de interés público por estar vinculados con la historia política y social del país.<sup>31</sup> En esta ley la valo-

ración era la excepcionalidad artística o arquitectónica “o el que hubieran sido exponentes de la historia de la cultura”; los edificios que se debían proteger eran los religiosos y algunos civiles.

Debemos recordar que como una consecuencia en la aplicación de las Leyes de Reforma permitió que se conservaran los templos, pero no sus anexos, algunos de los cuales fueron demolidos, como los conventos de Santo Domingo y San Francisco, y otros fueron fraccionados y transformados. En el régimen de Porfirio Díaz se derribaron varios inmuebles, como fue el caso del Hospital de San Andrés, para construir en su lugar la Secretaría de Comunicaciones, o el Hospicio de Pobres, para edificar el Museo Nacional. En estos años, como asegura Sonia Lombardo, se definió la conservación de monumentos como una política cultural de Estado por medio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; sin embargo, predominó el criterio de valorar lo prehispánico sobre lo colonial, con sus excepciones.<sup>32</sup>

La conservación de los monumentos históricos en México tiene su propia historia. Durante el siglo XIX, ya en el México independiente, hubo varias disposiciones jurídicas relativas a la conservación; Alejandro Gertz Manero refiere:

En este periodo se dictaron una gran cantidad de leyes que pretendían la defensa y acrecentamiento del patrimonio cultural, que van desde establecimientos educativos de alto nivel hasta la creación de un museo nacional cuyo primer reglamento se

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 611.

<sup>30</sup> Ley sobre Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales (emitida el 6 de abril de 1914), y Ley sobre Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos o Artísticos (1916).

<sup>31</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, p. 212.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 204.

---

pone en vigor en 1826; un detalle importante para el tema que nos ocupa fue la circular de la Secretaría de Relaciones Exteriores que el 28 de octubre de 1835 impulsaba a verificar el cumplimiento de la prohibición de extraer monumentos y antigüedades mexicanas, contenida en el arancel de aduanas.<sup>33</sup>

Es decir, las antigüedades mexicanas eran lo que hoy consideramos como monumentos arqueológicos. Sin embargo, los monumentos históricos (construidos durante el virreinato) no eran dignos de ser conservados. Fue con las Leyes de Reforma que el Estado consideró como bienes de la nación lo expropiado a la Iglesia: templos y sus anexos, hospitales y escuelas. A partir de esta nacionalización comenzó la preocupación por la conservación de los edificios de la época colonial. Ya en 1873, la Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos, fundada en 1868, y la Escuela Nacional de Bellas Artes en un comunicado manifestaron su preocupación por la conservación del bajorrelieve de San Agustín, ubicado en la fachada del templo del mismo nombre:

La Asociación de Ingenieros Civiles y Arquitectos y la Escuela de Bellas Artes han declarado que debe conservarse en la Biblioteca el bajorrelieve que representa a San Agustín, como obra de indispensable mérito estético y arqueológico. Creemos que es de atenderse, y así esperamos que se haga, el voto de tan inteligentes personas que, indudablemente, han fundado su dictamen en muchas razones históricas y artísticas.<sup>34</sup>

El templo sufrió varios cambios al adaptarse como Biblioteca Nacional; su fachada en 1882 fue modificada en su mayor parte pues como refiere un trabajo

<sup>33</sup> Alejandro Gertz Manero, *op. cit.*, p. 32.

<sup>34</sup> "El Siglo Diez y Nueve", México, 23 de noviembre de 1873, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, documentos II (1858-1878), México, IIE-UNAM, 1964, p. 180.

[...] era preciso hacerla nueva igualando en lo posible a la anterior, pero más sencilla y con entrepaños de mampostería. La fachada del costado, calle del Tercer Orden de San Agustín, actual calle de Isabel la Católica, se arreglaría muy sencillamente levantando los contrafuertes que se conservarían para mantener la estabilidad del inmueble.<sup>35</sup>

Hoy es posible admirar ese bajorrelieve conservado en su totalidad.

En el periodo de Porfirio Díaz se crearon diversas instituciones relacionadas con la conservación, como la Secretaría de Instrucción Pública, el Museo Nacional y la Secretaría de Hacienda. En 1905, por disposición la Secretaría de Instrucción Pública ordenó a sus representantes en los estados a que remitieran las listas de los edificios considerados artísticos e históricos que debían ser conservados. Varios estados de la República contestaron a dicha convocatoria; uno de ellos manifestó:

Tengo el honor de referirme a la atenta comunicación de Ud. Número 699, de 9 del mes en curso, en la que solicita se le envíe una nota pormenorizada de los monumentos históricos y artísticos que existan en el Estado, manifestándole que ya se dirige este Gobierno a las autoridades correspondientes con objeto de acopiar los datos necesarios, y oportunamente tendré el honor de obsequiar los deseos de esa Secretaría de su merecido cargo.<sup>36</sup>

La respuesta de algunos estados fue abundante y sus listados incluyeron no sólo edificios, sino también ruinas arqueológicas; algunos de dichos expedientes se acompañan de fotografías. Por su

<sup>35</sup> Leopoldo Rodríguez Morales, "El campo del constructor a través de la certificación y su expresión en la esfera pública. Siglos XVIII y XIX, ciudad de México", tesis doctoral en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, ENAH, 2008, pp. 203, 204.

<sup>36</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 333, exp. 7, f. 6.

parte, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística aprobó una iniciativa presentada por uno de sus socios, José María de la Fuente, en la cual se establecía que los únicos edificios de carácter civil, de carácter religioso y construcciones y monumentos que puedan respectivamente considerarse como históricos y dignos de mencionarse, eran:

México, 4 de agosto de 1906.

Señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes México.

Presente:

Esta sociedad ha tenido a bien aprobar la iniciativa presentada por el socio doctor don José María de la Fuente sobre los siguientes puntos:

1. La conservación de los edificios históricos existentes en Monclova que son: la casa en que fue aprendido el brigadier y gobernador de la provincia de Coahuila don Pedro Aranda por el coronel traidor Indalecio Elizondo; el cuartel en que estuvo preso el mismo Aranda; el hospital que sirvió de prisión a Hidalgo, Allende y demás héroes aprendidos con él, en Baján y la cárcel donde estuvieron presos los insurgentes de menor graduación, que no cupieron en el hospital.

2. La conmemoración por medio de inscripciones del asunto histórico que recuerdan esos edificios.

3. Que se señalen con algún monumento los sitios históricos siguientes:

el lugar donde se verificó la aprehensión de Hidalgo y demás héroes, el que hoy es conocido con el nombre de: "las Lomas del Prendimiento". El sitio donde existió la casa del Rancho de Baján que sirvió de prisión a los héroes, la noche del día de su aprehensión. El lugar conocido con el nombre de los Nogales en la ciudad de Monclova, donde existía una fragua en 1811 en la que se pusieron grillos a Hidalgo. Y el lugar donde en la plaza del hospital, fueron fusilados el licenciado don Ignacio Aldama, fray Juan de Larios y otros varios jefes y oficiales insurgentes. Es interesante para la historia, que se saquen fotografías de los sitios en lugares mencionados, antes que los destruya la acción del tiempo o la mano del hombre.

4. La investigación del lugar donde se encuentran los restos del general licenciado Ignacio Aldama y su secretario fray Juan de Larios, fusilados en Monclova. General Arias y don Indalecio Allende hijo del general Allende muertos en Baján al verificarse la aprehensión; cuyos restos estuvieron muchos años depositados en la llamada sacristía vieja de la parroquia de Monclova, de donde parece han desaparecido; y en caso de que sean encontrados y debidamente identificados, se trasladen a México para que en su oportunidad sean depositados con los de los demás héroes en el Panteón Nacional.

Acordó además la sociedad que por conducto de una comisión compuesta por los señores socios doctor José María de la Fuente y Lic. Lázaro Pavía se comunicare a usted la anterior iniciativa para que si lo cree conveniente se sirva tomarla en consideración y dictar las disposiciones que crea conducentes lo que tengo la honra de comunicar a usted protestándole mi distinguida consideración.<sup>37</sup>

Sin embargo, para esas fechas los edificios considerados como monumentos históricos y artísticos eran mucho más que los enlistados en la iniciativa de la Sociedad de Geografía y Estadística. Los siguientes casos documentados son interesantes porque nos muestran determinados criterios para la conservación de los monumentos históricos. Al no existir aún ningún instrumento jurídico (ley, norma, acuerdo), lo que se establecía eran criterios o recomendaciones para conservar los bienes muebles o inmuebles. Lo que ya existía eran oficinas dentro de varias instituciones como la Secretaría de Hacienda, Instrucción Pública y Bellas Artes y el Museo Nacional, quienes se encargaban de dichos monumentos. Los casos, por lo general, están formados por varios documentos que contienen lo siguiente: la denuncia del caso (vecinal, periodística, institucional), el dictamen de algún experto (arquitecto,

<sup>37</sup> *Ibidem*, exp. 2, f. 16.

---

ingeniero, el cual era inspector de la Secretaría de Instrucción Pública), y la decisión final, que correspondía casi siempre a la Secretaría de Hacienda.

En 1906 la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, a cargo de Justo Sierra, comisionó a los arquitectos Guillermo de Heredia, Samuel Chávez y Nicolás Mariscal para que “examinando cuidadosamente todos los monumentos que haya en la ciudad de México, informe a esta Secretaría presentándole una noticia de los que merezcan ser considerados como monumentos artísticos”.<sup>38</sup> En respuesta, el arquitecto Nicolás Mariscal, en un comunicado del día 26 de febrero del mismo año dirigido a Justo Sierra, expresó que:

[...] me deja impuesto de que se ha servido usted nombrarme para que en unión de los señores Arquitectos don Guillermo de Heredia y don Samuel Chávez, examine cuidadosamente todos los monumentos que haya en la ciudad de México, informando a la Secretaría del digno cargo de usted sobre los que merezcan ser considerados como monumentos artísticos.<sup>39</sup>

Por esos años la preocupación de la conservación de los monumentos históricos y artísticos incluía varias dependencias, entre ellas la llamada Sección de Arte Industrial Retrospectivo (que recién se había formado por el año de 1908) del Museo Nacional. Dicha Sección se encargaría de los bienes inmuebles y muebles. En un documento relacionado con varios objetos de algunas iglesias, se afirma que eran:

[...] a juicio de esta dirección, verdaderos monumentos de arte nacional, con los cuales podrá enriquecerse la naciente Sección de Arte Industrial Retrospectivo que está organizando este Museo y que hoy sólo cuenta con escasísimos elementos; y como

por otra parte el artículo 12 de la ley de 12 de julio de 1859 ordena que los libros, impresos, manuscritos, pinturas, antigüedades y demás objetos pertenecientes a las comunidades religiosas se apliquen a los museos, liceos, bibliotecas y otros establecimientos públicos. La solicitud fue turnada a la Secretaría de Hacienda para que resolviera este asunto y aunque la respuesta fue negativa, pues “no es posible ceder al Museo Nacional los objetos de que se trata” [...].<sup>40</sup>

La petición de que dichos objetos considerados monumentos históricos para su exhibición al público era ya una realidad.

El siguiente caso, remitido por el gobierno del estado de Chihuahua, “Informe acerca de las obras materiales que se proyecta ejecutar en la Catedral”, es un expediente interesante que revela varios problemas relativos a la conservación. Un primer documento fechado el 12 de agosto de 1908, y firmado por varios vecinos de la ciudad, dice que en la catedral “obra reputada como de las más bellas que de su genero existen en la República, y debida, según es fama, al genio de Tres Guerras, está siendo en la actualidad objeto de muchas transformaciones, a iniciativa y gusto de [...] sacerdote español”.<sup>41</sup> Las obras en cuestión que ya estaban en ejecución eran: pintar los interiores, abrir nuevas ventanas, quitar el ciprés de piedra, sustituyéndolo por otro “tal vez de mármol” de estilo “gótico” y remplazar el sistema de campanas. Los vecinos se preguntaban si dichas obras habrían obtenido los permisos correspondientes por parte de las instituciones federales; en tal caso solicitaban el nombramiento de una comisión que fuera a vigilar esos trabajos; pensaban que las reformas se llevaban a cabo, “con detrimento del verdadero arte y en perjuicio de la arquitectura clásica nacional”.<sup>42</sup> En respuesta, el

<sup>38</sup> *Ibidem*, exp. 13, f. 1.

<sup>39</sup> *Ibidem*, f. 3.

<sup>40</sup> *Ibidem*, exp. 18, f. 1.

<sup>41</sup> *Ibidem*, exp. 20, f. 2.

<sup>42</sup> *Ibidem*, f. 3.

---

24 de agosto de ese año, la Secretaría de Instrucción Pública emitió un comunicado en el que indica que

[...] el Presidente de la República ha tenido a bien disponer que no se continúen dichas obras hasta que el Gobierno Federal dé su autorización [...] para cuyo efecto se servirá dicho Gobernador enviar a esta Secretaría, que es la encargada de la conservación de los monumentos históricos y artísticos de la Nación, fotografías del estado actual de los edificios referidos, así como también los proyectos y dibujos de las obras que se estén haciendo o se intenten hacer.<sup>43</sup>

Por su parte, el gobierno del estado de Chihuahua mandó un extenso informe elaborado por el ingeniero Julio C. Latorre, contratado como director de obras por el cura de la catedral, con fecha 30 de septiembre de 1908; en el informe, este ingeniero explica su intención que era de “demostrar que el decorado que se pretende hacer no perjudique a la arquitectura interior del templo, toda vez que ni los muros, ni las bóvedas, fueron construidos con materiales aparentes o sea cantera labrada”.<sup>44</sup> Al parecer el templo había perdido sus aplanados originales o parte de ellos, así como su pintura, por lo que el ingeniero nos dice que pretendía aplanar nuevamente los muros con yeso, los cuales además recibirían “tres capas de pintura, cuyo color o tono general será el de la cantera, al igual que las pilastras y arcos que en la actualidad tienen pintura, pero en mal estado a causa del tiempo”;<sup>45</sup> otras obras a realizar eran decorar las bóvedas, la cúpula, algunas paredes, siempre y cuando esto no perjudique la integridad del templo; el piso de madera intentaba cambiarlo por otro de madera de mejor calidad, como el encino; las pilas para el agua bendita se iban a cambiar, pues las existentes “son un peligro de

infección para el público”;<sup>46</sup> se quería, además, poner cancelas en las entradas laterales.

Debemos decir que las obras estaban adelantadas, pues se afirma ahí que “una vez terminados los aplanados de yeso que en los muros y en la bóveda están haciéndose”,<sup>47</sup> por lo que el proyecto de decoración iba a continuar. Esta catedral, escribe el ingeniero, no era una obra maestra de su género, pues “es evidente que si la arquitectura interior de la Catedral tuviese la grandiosidad de la de México o de la de Puebla, sus miembros y su estructura, bastándose a sí solos, serían su misma decoración”;<sup>48</sup> por tanto el edificio estaba lejos de pertenecer al genio de la Edad Media, “el majestuoso y bello exterior de la iglesia, no se corresponde con la construcción interior”;<sup>49</sup> la nave del templo estaba compuesta de una serie de bóvedas de arista construidas “según el método romano, es decir por medio de la penetración de semi-cilindros”,<sup>50</sup> dichos elementos habían sido elaborados con bloques irregulares, como una masa concreta sin elasticidad, y por ello se querían decorar estas bóvedas.

El mayor argumento para la oposición de la decoración de la catedral, aseguró el ingeniero, era que algunas personas decían que se trataba de un monumento histórico y que como tal no debía tocarse ni reformarse en lo más mínimo; aseguraban que el edificio fue construido y su interior había sido ideado para no aceptar decoración alguna; por el contrario, el ingeniero refiere que si “no se decoraron las naves ni los muros fue por falta de artistas de que en esa época carecía la ciudad o por otras causas, pero en todo caso independientes de la voluntad del arquitecto”;<sup>51</sup> termina diciendo que

<sup>43</sup> *Ibidem*, f. 5.

<sup>44</sup> *Ibidem*, f. 7.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> *Idem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, f. 9.

<sup>48</sup> *Ibidem*, f. 10.

<sup>49</sup> *Idem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*, f. 11.

<sup>51</sup> *Ibidem*, f. 15.

“la arquitectura interior de la Catedral pide una decoración, siendo sobria y convenientemente estudiada, apoye sus líneas, y aligere el conjunto algo pesado”.<sup>52</sup> Por último, apunta que “felizmente usted Sr. Gobernador no se opone a que se lleve a cabo el decorado de la Catedral; tal valioso apoyo, ha sido para la junta que preside la obra y para su insignificante Director motivo de la más justificada complacencia”.<sup>53</sup> El expediente concluye con un documento de fecha 11 de noviembre de 1908, emitido por el gobierno del estado de Chihuahua y dirigido al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes; en ese comunicado se expresa: “quedo enterado de que se transcribió al C. Lic. Jesús Urueta, Inspector de Monumentos Históricos de la República, para que informe a esa Secretaría sobre el particular, la memoria escrita por el Sr. Ing. Julio C. Latorre”.<sup>54</sup> No existen más documentos sobre el caso, por lo que suponemos que las obras continuaron.

Vemos en este caso algunos criterios en la conservación de la catedral: involucran al presidente de la República; solicitud del proyecto y dibujos y fotografías; el proyecto sólo era de decoración del interior del templo, especialmente aplanado de muros y pintura; el edificio en cuestión representaba a la arquitectura clásica nacional; era un monumento histórico y como tal no debía tocarse o ni reformarse en lo más mínimo (figura 1).

En ese mismo año de 1908, la Dirección General de Obras Públicas del Distrito Federal mandó una carta dirigida al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, donde afirma que un grupo de vecinos de la plazuela de La Concepción había solicitado la demolición de la capilla del mismo nombre, la cual se localizaba en la plazuela; preguntaba si la capilla tenía algún valor histórico y



Figura 1. Catedral de Chihuahua, México. Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-Conaculta-INAH, México, DXXXII-53.

si debía conservarse. En respuesta, el dictamen de Instrucción Pública le comunicó que dicha capilla debía conservarse por las siguientes razones:

1. La capilla en cuestión, es de aquellas que constituyen un ejemplar rarísimo y sumamente valioso, por determinar una época muy poco posterior a la conquista; numerosas en su principio, casi todas ellas desaparecieron a medida que se construían nuevas iglesias.
2. Desde el punto de vista arquitectónico y por su estilo, no es un ejemplar despreciable, en vista de la armonía de sus proporciones y de los elementos decorativos que la forman.
3. Quedan tan poquísimos ejemplares de construcciones de esta época y van desapareciendo con tanta rapidez, por no poderse impedir la destrucción

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, f. 18.

<sup>54</sup> *Ibidem*, f. 21.

en propiedades particulares, que precisa, cuando menos, conservar aquellas que pertenecen a la Nación; sobre todo, cuando hay poderosas razones para hacerlas desaparecer y solamente se aduce como causa, la petición infundada de unos cuantos vecinos.

4. Si como principio de higiene y de ornato se ha construido un jardín en la Plazuela de la Concepción, la conservación de la capilla, en nada logra afejar, antes por el contrario, constituiría el mejor de sus adornos, despertando en el espíritu recuerdos de otras épocas; si su estabilidad está amenazada, debe restaurarse con prudencia, haciéndose palpar en ella la conservación y no el abandono.<sup>55</sup>

Otro documento de noviembre de 1908 dice: “El Sr. Presidente de la República se ha servido acordar que debe conservarse la capilla que existe en el centro de la Plazuela de la Concepción”.<sup>56</sup> Los argumentos que muestra el dictamen para la conservación de la capilla fueron: un ejemplar rarísimo y sumamente valioso; la antigüedad del inmueble; por su arquitectura, estilo y la armonía de sus proporciones y de los elementos decorativos que la forman, debía ser conservada; por pertenecer a la nación, con mayor razón convenía ser preservada; si era necesario se restauraría con *prudencia* (figura 2).

Otro caso similar fue el de la capilla del panteón de Sanctórum, la cual —según una nota periodística de *El Heraldó* del día 30 de marzo de 1910— estaba en ruinas; además una lápida sepulcral iba a ser desprendida de una de las torres. El director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología contestó que la referida iglesia había sido construida en 1600, según una inscripción de uno de sus muros, y constituía uno de los rarísimos ejemplares coloniales, “perfectamente caracterizados, de la ornamentación arquitectónica hecha por



Figura 2. Capilla de la Concepción Cuauhtémoc, Delegación Cuauhtémoc, Centro Histórico, ciudad de México. Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-Conaculta-INAH, México, XV-10.

artífices indios, que indudablemente no pudieron prescindir de numerosas reminiscencias de su arte anterior”;<sup>57</sup> la lápida en cuestión mostraba elementos prehispánicos, como el signo *acatl*, y el ornato era una estilización de la Guerra Florida de los mexicanos, el Teo-Acatl-Tlachinoli, según el director; por lo tanto, recomendaba “la conveniencia de que si en efecto la iglesia se encuentra en ruinas, se reparara y no se demoliera, y que se conserve dicha lápida donde está, pues seguramente representa el escudo de armas del fundador de la iglesia, o de quien costeó su construcción”;<sup>58</sup> termina su escrito asegurando que no pudiéndose impedir que desaparecieran ejemplares arquitectónicos coloniales pertenecientes a particulares, era un deber conservar los que pertenecieran a la nación. En otro documento del expediente se afirma que el presidente de la República “se ha servi-

<sup>55</sup> *Ibidem*, exp. 19, f. 3.

<sup>56</sup> *Ibidem*, f. 5.

<sup>57</sup> *Ibidem*, exp. 24, f. 1.

<sup>58</sup> *Idem*.

---

do acordar que se repare debidamente dicho templo y se conserve”;<sup>59</sup> acompañan a este expediente tres fotografías de la iglesia en cuestión, así como una *fototipia* de la lápida, “que también se trasladan a la Secretaría de Hacienda”.<sup>60</sup> El informe que presentó el ingeniero de Obras Públicas adscrito a la municipalidad de Tacuba, incluido también en este expediente, refiere las condiciones del estado de conservación que encontró del inmueble; dice que los cimientos eran de mampostería construidos sobre tepetate muy duro, los muros estaban en buenas condiciones y que éstos podían soportar el peso de los techos, la fachada principal estaba construida de cantería perfectamente labrada, el muro de esta fachada tenía 75 cm, las pilastras, también de cantería, las encontró bastante deterioradas en sus bases; dice también que “el espacio comprendido entre dos pilastras consecutivas y su arco está cubierto por una pared de adobe resistente, teniendo cimiento de piedra, zócalo de tezontle generalmente y un espesor de setenta centímetros”;<sup>61</sup> expresa que el presbiterio y el primer tramo de la iglesia “tiene techo nuevo de cemento armado, sostenido por los muros laterales, por la portada del mismo presbiterio y por viguetas apareadas de acero de doble T”;<sup>62</sup> asegura el ingeniero que “la estabilidad del edificio no amenaza peligro alguno, como supone el Director del Museo de Arqueología en el informe que esa Secretaría se sirvió comunicarme”.<sup>63</sup> Por último, un oficio de la Secretaría de Hacienda aseguró que, según el informe presentado, el templo no requería de reparaciones urgentes, “por cuenta del erario [...] máxime cuando la estabilidad del edificio no amenaza peligro alguno”.<sup>64</sup>

<sup>59</sup> *Ibidem*, f. 3.

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*, f. 12.

<sup>62</sup> *Ibidem*, f. 13.

<sup>63</sup> *Ibidem*, f. 14.

<sup>64</sup> *Ibidem*, f. 15.

Las instituciones involucradas en este caso fueron el Museo Nacional, el cual turnó oficio para su conocimiento a la Secretaría de Instrucción Pública, quien a su vez elaboró un oficio dirigido a la Secretaría de Hacienda, pues se pretendía reparar con cargo al erario, lo cual no sucedió.

Este documento sobre la capilla de Sanctórum aporta más criterios para la conservación de los monumentos: el de la mano de obra indígena en edificaciones virreinales y el uso del cemento armado y las viguetas de hierro, eran ya una realidad en las obras públicas (figura 3).

Otro caso interesante fue una fuente pública del siglo XVI ubicada en la plaza principal de Chiapa de Corzo, Chiapas. El primer documento del expediente, con fecha 15 de julio de 1911, estaba dirigido a la Secretaría de Instrucción Pública y lo mandó el presidente municipal; indica que como consecuencia del terremoto que había ocurrido el 23 de septiembre de 1902 y otros subsiguientes, la hermosa y antigua fuente con forma de corona imperial había sufrido una avería desde la parte superior hasta uno de los arcos del lado sur; en ese mismo lado se había caído un arco completo del soporte, junto a los restos de otro que estaba derruido desde tiempo atrás; expresó que con los años toda la estructura se venía desplomando más y más, porque la media naranja o cúpula descansaba todo su peso sobre las paredes de los arcos, los cuales no resistirían mucho tiempo y corría el riesgo de venirse abajo todo el edificio; relata que como se trataba de un “hermoso monumento histórico construido ha más de trescientos años en tiempo de la dominación española, su conservación pertenece al Supremo Gobierno de la Federación”;<sup>65</sup> dijo que el municipio no disponía de recursos económicos para reparar la fuente; sin embargo, manifestó

<sup>65</sup> *Ibidem*, exp. 26, f. 1.



Figura 3. Fachada y portada de la capilla del panteón de Sanctórum, Delegación Miguel Hidalgo, ciudad de México, Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-Conaculta-INAH, México, 0048-072 y 0208-0676.

que en esa ciudad se podían conseguir los materiales y mano de obra a muy bajos precios.

Debemos decir que este caso tuvo un proceso de varios años, que van desde 1911 hasta 1914. La solicitud del presidente municipal fue turnada al director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Cecilio F. Robelo, para que informara a la Secretaría de Instrucción Pública sobre ese caso. Por su parte, el gobierno del estado de Chiapas emitió un documento, de fecha mayo 27 de 1912, donde expone las razones para conservar la fuente; lo primero que menciona es que se trata no sólo de un monumento histórico correspondiente a la época colonial, sino también artístico, que fue testigo de la fusión del alma de la nacionalidad mexicana. La Secretaría de Instrucción Pública, por su lado, y de acuerdo con el informe que había elaborado la Dirección del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, aprobó la restauración de la fuente monumental. El gobierno del municipio de Chiapa de Corzo había presentado un presupuesto para la restauración, empero, el Museo Nacional, en escrito dirigido a la Secretaría de Instrucción Pública, con fecha 31 de octubre de 1911, consideró muy alto dicho presupuesto, pues por datos que se habían recogido

[...] sobre mano de obra y de costo de materiales del lugar citado, parece ser demasiado alto el presupuesto remitido. Por lo que me permitió, para mayor equidad, indicar a usted la conveniencia de enviar un ingeniero arquitecto que dictamine sobre dicho presupuesto o costo de la obra e informe de una manera precisa, sobre la parte que debe ser restaurada y la forma mejor de llevarla a cabo.<sup>66</sup>

Sin embargo, el presidente municipal de Chiapa de Corzo, en oficio con fecha 28 de enero de 1914, refiere que el gobierno federal aún no había

<sup>66</sup> *Ibidem*, f. 5.

atendido su queja y de que la fuente en cuestión se encontraba en estado de ruina, y si no se reparaba quedaría convertida en escombros. El último documento de ese expediente de fecha 20 de febrero de 1914, signado por la Secretaría de Instrucción Pública, expone, “[...] sin desconocer el mérito artístico, histórico y arqueológico de la indicada fuente, no puede sin embargo, por las actuales circunstancias del Erario, autorizar el gasto relativo”.<sup>67</sup> Con esa misiva termina el expediente. Carlos Navarrete comenta que finalmente la restauración de la fuente ocurrió en 1919:

Largo tiempo permaneció así hasta ser restaurada en el periodo de Sabel Orozco al frente del Ayuntamiento, quien logró reunir materiales, dinero y trabajo personal, suficientes para concluir las obras en seis meses. La pila fue reabierto solemnemente el 12 de junio de 1919 ante el entusiasmo popular, debido a que fue por iniciativa local la disposición de recobrarla. El proyecto, junto con el dibujo de la planta señalando los contrafuertes caídos, fue elaborado por el profesor Marcos E. Becerra.<sup>68</sup>

Lo que muestra el caso anterior es que aparece la palabra “restauración” de un monumento histórico; la fuente de estilo mudéjar, presentaba características históricas y artísticas; era símbolo de identidad regional; por todo esto, debía conservarse (figuras 4 y 5).

Por último, en un escrito de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México, con fecha 25 de febrero de 1914, dirigido al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, se exponen varias consideraciones sobre la conservación de los monumentos históricos. En su misiva señalan que observaban con profunda pena la obra de vandalismo que desde hacía tiempo estaban llevando a



Figura 4. Fuente de Chiapa de Corzo, Chiapas, México. Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-Conaculta-INAH, México, CDLV-65.



Figura 5. Foto que muestra el fin de los trabajos de la fuente de Chiapa de Corzo; el pie de foto del álbum dice “Detalle interior de la fuente, después de la reconstrucción, 1944”. Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-Conaculta-INAH, México, 126 s/n.

cabo la ignorancia y el espíritu novelero, en los monumentos arquitectónicos, “que nos legaron nuestro abuelos, cosa tanto más lamentable cuanto que con ella se destruye un arte que no solo es genuinamente nacional, sino que también está ya extinguido, y por consecuencia son irreparables los males que se ocasionan”.<sup>69</sup> Por este motivo, la Asociación, en su sesión del día 13 de ese mes, acordó dirigir a Instrucción Pública el estudio que había elaborado el arquitecto Manuel Francisco Álvarez, “Las balaustradas y su influencia en la belleza de los edificios”, así como el discurso del presidente de la Asociación, ingeniero Gabriel M.

<sup>67</sup> *Ibidem*, f. 21.

<sup>68</sup> Carlos Navarrete, *La fuente colonial de Chiapa de Corzo. Encuentro de historias*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1991, p. 40.

<sup>69</sup> AGN, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 328, exp. 18, f. 2.

Oropeza. La Asociación esperaba que esa Secretaría fijara su atención, “en las obras que se ejecuten en los edificios de la Nación, y que no se permitirá se sigan llevando a cabo las que tan marcadamente redundan en perjuicio y desdoro de nuestra cultura artística”.<sup>70</sup> En respuesta, la Secretaría de Instrucción Pública informó haber recibido tanto la carta de la Asociación, el texto de Manuel F. Álvarez y el discurso del presidente de esa agrupación; señala que ya estaban trabajando en los mismos sentimientos y propósitos de esa Sociedad, y que deseosa de contribuir por su parte en la conservación de nuestras riquezas arquitectónicas, “está preparando ya una ley que tenderá a defenderla, como a los demás monumentos artísticos e históricos, de todo aquello que pueda modificarla”.<sup>71</sup> Por supuesto, se referían a la Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales, emitida ese año de 1914.

### **Comparativo de las leyes francesa de 1887 y mexicana de 1914**

Como destacamos, en nuestro país existió en la primera década del siglo xx toda una tradición en la protección de los monumentos. Los congresos internacionales de arquitectos que hemos analizado representaron uno de los espacios de la esfera pública internacional que produjeron propuestas concretas para la conservación, en especial promovieron leyes ya mencionadas, como la ley francesa de 1887, misma que fue un modelo para la ley mexicana de 1914 (Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales). Hemos visto que en esos congresos se llegó al acuerdo de tratar en lo posible de adaptar la ley francesa en las legislaciones de los países europeos; algunos de ellos ya disponían de leyes,

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Ibidem*, f. 3.

otros no. Por la opinión de varios ponentes, era la ley francesa la que ofrecía las normas más avanzadas, tanto en lo jurídico como en su aplicación. En los países que no tuvieran leyes, se les pedía que trataran de acomodar la ley francesa en sus legislaciones. Por ello, los arquitectos delegados de México la trajeron al país. Podemos decir que la ley de 1914 no se trata de una copia, sino más bien fue la influencia internacional la que predominó. La ley de 1914, aunque es muy similar a la francesa, tiene su originalidad, ya que por primera vez los monumentos históricos y artísticos, incluidas las bellezas naturales (que en la francesa no aparecen), son objeto de interés nacional.

El 6 de abril de 1914, el presidente “usurpador” Victoriano Huerta (1913-1914) promulgó la Ley sobre conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales. Fue la primera de importancia que incluyó a los llamados monumentos históricos y artísticos; además contenía el concepto de conservación y restauración de monumentos. En los considerandos se declara que los edificios y objetos artísticos e históricos constituyen un patrimonio de la cultura universal; que en el territorio nacional existen muebles e inmuebles de gran importancia, los cuales, cuando se conservan sin alteraciones, representan verdaderas piezas justificativas de la evolución de los pueblos. Con esta ley se declaró la utilidad pública de la conservación, y la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes sería la encargada de llevarla a cabo, por medio de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, que fue creada como consecuencia de esta ley.

La ley se divide en varios capítulos; el primero, “Disposiciones generales”; el segundo, “De los monumentos, edificios y objetos que quedan comprendidos en la presente ley”; el tercero, “De los inmuebles y monumentos históricos o artísticos”; el cuarto, “De los objetos muebles de carácter his-

tórico o artístico”; el quinto, “De la conservación de los muebles e inmuebles artísticos e históricos”; el sexto, “De la conservación de la bellezas naturales”, y el séptimo, “Del hallazgo de objetos históricos o artísticos, en virtud de las excavaciones”.

Una novedad, como dijimos, fue que en esta ley se incluyera la conservación de las bellezas naturales. El antecedente de este apartado lo podemos detectar en un documento de archivo de 1909; se trata de una disposición para que “Se pongan bajo el cuidado del Gobierno Federal los bosques, las grutas y otros accidentes naturales que, por su belleza, merezcan conservarse”.<sup>72</sup> Esta disposición la emitió la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, y textualmente refiere:

Esta Secretaría considera conveniente que, a semejanza de lo que se practica en los Estados Unidos de América, se pongan bajo el cuidado del Gobierno Federal los bosques, las grutas y otros accidentes naturales que, por su belleza, merezcan conservarse especialmente; y por acuerdo del Presidente de la República tengo la honra de participarlo a usted, pidiéndole se sirva expresar a esta misma Secretaría su opinión sobre el asunto, así como también manifestar si, para realizar este pensamiento, es necesario reformar alguna de las leyes vigentes y, en este caso, por cual Secretaría del Despacho debe presentarse la correspondiente iniciativa de ley.<sup>73</sup>

El capítulo VI de dicha ley de 1914, en su artículo 30, dice: “Las bellezas naturales, que sean dignas de permanecer inalterables, serán igualmente clasificadas y quedarán sometidas, en lo que les corresponda, a la presente ley y a sus reglamentos”.<sup>74</sup> Como lo refiere el documento, la influencia principal fueron las leyes estadounidenses sobre conservación de bellezas naturales, mientras que para la conservación de los monu-

mentos históricos, la influencia principal fue la ley francesa.

Por otro lado, en 1918 cuando ya estaba creada la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, el inspector general, Jorge Enciso, expidió la circular número 21, la cual especificaba las funciones de dicha Inspección; la principal era la de cuidar que los edificios de interés artístico no fueran demolidos o modificados con menoscabo de su importancia, ya fueran de propiedad nacional o particular. Por lo tanto, era necesario realizar un índice de los monumentos de todo el país, dignos de ser conservados, bajo los siguientes lineamientos:

1. Son de conservarse sin hacerles modificaciones en su carácter, distribución de plantas, calzadas y todo aquello que sea esencial en su carácter aquellos monumentos, edificios, casas de valor artístico, construidas antes de la Independencia.
2. Las fachadas de edificios públicos o particulares, de cualquier época, que sean de sillería por ningún concepto serán pintadas, así como aquellas en que se haya usado el tezontle como revestimiento dándole un aspecto decorativo. Las fachadas antiguas en que se haya empleado el azulejo, ya sea sólo o en combinación con otros materiales, tezontle, cantería, ladrillo, relieves de argamasa, igualmente no se pintarán y se procurará que éstos no sean separados de ellas.
3. No podrán ser modificadas, raspadas o pintadas, aquellas que tengan decoración de relieves de argamasa y que sean las construidas antes de 1850.
4. Aquellas casas que formen esquina y que conserven sus hornacinas o aquellas que tengan nichos y aun guarden esculturas de santos o cruces, y que muestren escudos de cualquier naturaleza o relieves, deberán ser conservadas, por ningún motivo se permitirá su destrucción.
5. Los edificios públicos y casas de interés artístico, que conserven las canales que completan su carácter que den a la vía pública, no serán destruidas y sólo se cambiarán los derrames.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> *Ibidem*, caja 333, exp. 16.

<sup>73</sup> *Ibidem*, f. 1.

<sup>74</sup> Alejandro Gertz Manero, *op. cit.*, p. 71.

<sup>75</sup> AGN, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 119, exp. 46, f. 3.

Estas instrucciones funcionaban como un reglamento (que no existía) de la ley de monumentos vigente de 1914 o 1916, o consideraciones para conservar los monumentos. Cabe destacar los criterios que elaboró Jorge Enciso; deberían ser conservadas en su totalidad, tanto en su interior como su fachada, las casas construidas antes de 1850; las fachadas de sillería, revestidas de tezontle o azulejo, y las que tenían relieves de argamasa, no serían pintadas; igualmente, no se podían pintar aquéllas con relieves de argamasa y que fueron construidas antes de 1850; deberían conservarse las casas que en su esquina tuvieran hornacinas o nichos, lo que años más tarde propició que sólo se conservaran estos elementos, destruyéndose el resto del inmueble; deberían conservarse las canaletas o gárgolas en los edificios públicos y casas de interés artístico.

En la tabla 2 se compara la ley francesa de 1887 con la ley mexicana de 1914; destacamos los artículos que coinciden con el objetivo de observar las similitudes entre ellas; debemos decir una vez más que no se trata de una simple copia, sino más bien fue una interpretación y adecuación a la realidad mexicana.

En el artículo 1o. de la ley francesa y 2o. de la mexicana se establece el organismo encargado de la conservación; en el primer caso, sería el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, mientras que en el segundo sería la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, por medio de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos. Como vemos coinciden en el nombre Instrucción Pública y Bellas Artes. Los artículos 2o. y 3o. de la ley francesa y 3o. de la mexicana, establecen la *clasificación* de los monumentos, pero también señalan que éstos podrán *desclasificarse*. El artículo 4o. de la francesa y 16 de la mexicana coinciden en que “El Inmueble clasificado no podrá ser destruido total o parcialmente,

ni ser objeto de ninguna restauración, reparación o modificación sin la previa autorización”. El artículo 7o. de la francesa menciona la desclasificación de un monumento; mientras que el artículo 23 de la mexicana, señala: “En caso de reclamación resuelta a favor de los interesados, la clasificación dejará de surtir efectos”. El artículo 16 de la francesa dice que los edificios dedicados al culto público serán clasificados; el artículo 13 de la mexicana establece que “Los monumentos, templos o inmuebles por naturaleza o destino accesorio, cuya conservación total o parcial pueda tener, desde el punto de vista de la historia o del arte, un interés nacional, serán clasificados en totalidad o en parte”. El artículo 14 de la ley francesa menciona:

Cuando, como consecuencia de excavaciones, o de hecho cualquier trabajo realizado en los descubrimientos de monumentos, ruinas, inscripciones u objetos de interés en la arqueología, la historia o el arte, en tierras pertenecientes al estado, un departamento, un condado, una fábrica, u otro establecimiento público, el alcalde de la ciudad velará por la conservación provisional de los objetos encontrados.

El 31 de la ley mexicana textualmente dice:

Cuando a consecuencia de excavaciones, de trabajos de albañilería o de cualquiera otro hecho se descubran monumentos, ruinas, inscripciones y objetos que puedan interesar a la historia o al arte, en terrenos pertenecientes a un Estado, a un Municipio, a un establecimiento público, o a la Nación, la autoridad inmediata deberá asegurar la conservación provisional de los objetos descubiertos.

Podemos decir que este artículo es muy similar. El artículo 10 de la ley francesa y 24 de la mexicana son muy parecidos; el primero refiere “Los objetos clasificados pertenecientes al Estado son inalienables e imprescriptibles”, mientras que el segundo

**Tabla 2. Comparativo de algunos artículos de la ley francesa de 1887 y la mexicana de 1914**

<i>Ley de la conservación de monumentos y objetos de arte con interés histórico y artístico. 1887. Francia<sup>a</sup></i>	<i>Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales. 1914. México</i>
Art. 1o. Los inmuebles por naturaleza o por destino, cuya conservación puede ser avalada con el punto de vista de la historia o el arte de interés nacional, serán clasificados en todo o en parte por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.	Art. 2o. La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes cuidará de la conservación de los monumentos, edificios y objetos a que se refiere el artículo precedente, e impedirá que sean destruidos, exportados o alterados con perjuicio de su valor artístico e histórico.
Art. 2o. Los edificios propiedad del Estado, serán clasificados por orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, si así lo acuerda con el Ministro, en las funciones que se encuentra el edificio. De lo contrario, la clasificación se decidirá por un decreto aprobado en forma de regulación administrativa.	Art. 3o. Para cuidar de la conservación de los monumentos, edificios y objetos artísticos se hará un inventario riguroso que los contenga debidamente clasificados. El hecho de incluir en dicho inventario un monumento, edificio y objeto cualquiera, llevará el nombre de “clasificación”; por el contrario, la exclusión de cualquiera de las cosas citadas del inventario de referencia, se llamará “desclasificación”.
Art. 3o. Los edificios pertenecientes a particulares, se clasificarán por decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, pero debe ser con el consentimiento del propietario. El decreto determinará las condiciones de la clasificación. Si surge alguna controversia sobre la interpretación y cumplimiento del presente acto, decidirá el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y el Consejo de Estado sentenciará sobre el litigio.	
Art. 4o. El edificio clasificado no podrá destruirse, ni siquiera en parte, ni ser objeto de una restauración, reparación o modificación o lo que sea, si el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas no otorga su consentimiento. La expropiación por causa de utilidad pública de un edificio protegido deberá continuar hasta después de que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes presente sus observaciones. La alineación y otras servidumbres que pueden causar la degradación de los monumentos no son aplicables a los edificios catalogados. Los efectos de la programación del edificio protegido seguirá su curso, independientemente de las manos en que se encuentre.	Art. 16. El Inmueble clasificado no podrá ser destruido total o parcialmente, ni ser objeto de ninguna restauración, reparación o modificación sin la previa autorización de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos.
Art. 7o. Las disposiciones de esta Ley son aplicables a los Monumentos históricos regularmente clasificados antes de su promulgación. Sin embargo, cuando el Estado no ha hecho ningún gasto para un monumento perteneciente a un particular, este monumento será desclasificado en un plazo de seis meses después de la reclamación del propietario y este debe dirigir una carta al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, durante el año siguiente a la promulgación de esta ley.	Art. 23. La clasificación será definitiva después de que la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes haga la publicación correspondiente en el <i>Diario Oficial</i> de la Federación, si se trata de bienes de dominio nacional o existentes en el Distrito y en los Territorios Federales, o en el periódico oficial del Estado en cuyo territorio se encuentren situados los muebles o inmuebles clasificados. En caso de reclamación resuelta a favor de los interesados, la clasificación dejará de surtir efectos desde la fecha en que se haga la publicación respectiva.
Art. 16. Se hará una clasificación completa de los edificios utilizados para el culto público (catedrales, iglesias, capillas, sinagogas, arzobispos, parroquias, seminarios), debe enten-	Art. 13. Los monumentos, templos o inmuebles por naturaleza o destino accesorio, cuya conservación total o par-

**Tabla 2 (continúa)**

*Ley de la conservación de monumentos y objetos de arte con interés histórico y artístico. 1887. Francia<sup>a</sup>*

*Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales. 1914. México*

derse que estos edificios representativos, en su totalidad o en parte, tengan un valor histórico o artístico.

Los objetos muebles o inmuebles por destino mencionados en el Artículo 13, que aún no han sido incluidos en la lista de clasificación elaborada con arreglo a la ley del 30 de marzo de 1887, se deberán por el efecto de esta Ley, agregar a esa lista. Se llevará a cabo por el Ministro de Educación Pública y Bellas Artes, en un plazo de tres años, la clasificación final de los objetos que deben ser conservados, y que tengan un punto de vista interesante para la historia o el arte.

A la expiración del plazo los otros objetos serán desclasificados automáticamente.

Además de los inmuebles y objetos muebles, concedidas en el marco esta ley a las asociaciones, se podrían clasificar en las mismas condiciones como si pertenecieran a las instituciones públicas.

No se derogarán, el resto de las disposiciones de la Ley de 30 de marzo 1857.

Los archivos eclesiástico y bibliotecas existentes en los arzobispado, obispados, seminarios mayores, parroquias, oficinas y dependencias serán inventariados y aquellos que se reconoce como propiedad del Estado le serán devueltos.

Art. 14. Cuando, como consecuencia de excavaciones, o de hecho cualquier trabajo realizado en los descubrimientos de monumentos, ruinas, inscripciones u objetos de interés en la arqueología, la historia o el arte, en tierras pertenecientes al estado, un departamento, un condado, una fábrica, u otro establecimiento público, el alcalde de la ciudad velará por la conservación provisional de los objetos encontrados y notificará inmediatamente las medidas que deberán adoptarse.

El prefecto se dirigirá, en el menor tiempo posible al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, quien aprobará las medidas finales que deban tomarse. Si el descubrimiento se produce en el suelo de un particular, el alcalde notificará al prefecto. En el informe del director y después de la revisión de la Comisión de Monumentos históricos, el Ministro de Instrucción Pública y de Bellas Artes podrá tramitar la expropiación de la tierra para el interés público, de acuerdo a las formas de la ley del 3 de mayo de 1841.

Art. 10. Los objetos clasificados pertenecientes al Estado son inalienables e imprescriptibles.

cial pueda tener, desde el punto de vista de la historia o del arte, un interés nacional, serán clasificados en totalidad o en parte, según corresponda, por la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos o Históricos.

La clasificación de que se trata se publicará en le *Diario Oficial* de la Federación y en los periódicos oficiales de los Estados, por acuerdo que dicte en cada caso la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Los particulares o autoridades interesados en que un monumento, edificio o cualquiera otro inmueble clasificado deje de serlo, formularán su reclamación ante la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, acompañando aquella de los documentos necesarios para demostrar que el inmueble de que se trata carece de importancia artística e histórica.

Si la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, en vista del dictamen de la Inspección referida, acuerda que se haga la desclasificación correspondiente, se publicará esta en la misma forma que la clasificación; en el concepto de que entretanto no se haga esa desclasificación, se considerará que el inmueble de que se trate está clasificado y sujeto a las prescripciones relativas de esta ley.

Art. 31. Cuando a consecuencia de excavaciones, de trabajos de albañilería o de cualquiera otro hecho se descubran monumentos, ruinas, inscripciones y objetos que puedan interesar a la historia o al arte, en terrenos pertenecientes a un Estado, a un Municipio, a un establecimiento público, o a la Nación, la autoridad inmediata deberá asegurar la conservación provisional de los objetos descubiertos, y dar aviso, desde luego, al Presidente Municipal o al Jefe Político, para que éstos lo pongan en conocimiento del Gobernador del Estado, quien a su vez dará cuenta, sin demora, a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, sobre las medidas que se hayan tomado.

Art. 33. En vista de los informes a que se refieren los dos artículos anteriores [relativos a las excavaciones], la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, previo dictamen de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, resolverá si debe decretarse la expropiación del terreno, en todo o en parte, por causa de utilidad pública.

Art. 24. Los bienes nacionales o del dominio público de los Estados, que queden definitivamente clasificados, serán inalienables e imprescriptibles.

**Tabla 2 (concluye)**

<i>Ley de la conservación de monumentos y objetos de arte con interés histórico y artístico. 1887. Francia<sup>a</sup></i>	<i>Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales. 1914. México</i>
Art. 11. Los objetos clasificados pertenecientes a los departamentos, municipios, fábricas o establecimientos públicos, no podrán ser restaurados, reparados, o dispuestos para su venta, donación o intercambio, sin la autorización del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.	Art. 25. Los muebles o inmuebles clasificados, no podrán ser enajenados, reparados, restaurados, decorados, ampliados o en cualquier forma modificados, aun con pretexto de perfeccionamientos, sino con autorización de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos.
Art. 12. Los trabajos de cualquier naturaleza que sean ejecutados en violación de los artículos anteriores, darán lugar, en beneficio del Estado, a una acción por daños y perjuicios. Las infracciones serán confirmadas y las acciones iniciadas y seguidas en los tribunales civiles o correccionales, a instancias del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, o de las partes interesadas.	Art. 26. Los trabajos de cualquier especie, ejecutados con violación de los preceptos de esta ley, se castigarán con las penas que señale el reglamento y según las circunstancias del caso, aplicando las reglas procedentes del Código Penal del Distrito Federal para hacer efectiva la responsabilidad. Estas penas se aplicarán sin perjuicio de la suspensión de los trabajos, de la reposición de las cosas al estado que guardaban anteriormente, y de las nulidades que esta ley establece.
Art. 13. La enajenación hecha en violación del artículo 11, será nula y la nulidad será perseguida por la propiedad vendida, o por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, sin daños y perjuicios que podrían ser reclamados contra las partes contratantes y contra el funcionario público que ha asistido con la alienación. Los objetos clasificados que se han alienado irregularmente, perdidos o robados, podrán ser reclamados durante tres años, según los artículos 2279 y 2280 del Código Civil. Reclamación que puede ser ejercida por los propietarios, y en su ausencia por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.	Art. 28. La enajenación hecha con violación del artículo 25°, será nula, y la nulidad podrá pedirse por las partes contratantes, por el albacea o los herederos en su caso, o por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, sin perjuicio de la responsabilidad civil que se pueda ejercer contra las partes contratantes o contra el empleado público que haya concurrido al acto de enajenación.

<sup>a</sup> Ley incluida en *International Congress of Architects. Seventh session, held in London 16-21 July, 1906*, Londres, The Royal Institute of British Architects, 1908, p. 460.

señala: “Los bienes nacionales o del dominio público de los Estados, que queden definitivamente clasificados, serán inalienables e imprescriptibles”. El artículo 11 de la ley francesa refiere que “Los objetos clasificados [...] no podrán ser restaurados, reparados, o dispuestos para su venta, donación o intercambio, sin la autorización del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes”, mientras que el artículo 25 de la ley mexicana dice: “Los muebles o inmuebles clasificados, no podrán ser enajenados,

reparados, restaurados, decorados, ampliados o en cualquier forma modificados [...] sino con autorización de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos”. El artículo 12 de la francesa y 26 de la mexicana se refieren a las infracciones, y en esta última, “según las circunstancias del caso, aplicando las reglas procedentes del Código Penal del Distrito Federal”. Por último, el artículo 13 de la ley francesa y el 28 de la mexicana establecen que la enajenación hecha con violación del artículo 11

---

(francesa) y 25 (mexicana), será nula y la nulidad podría pedirse por las partes contratantes.

Una novedad de esta ley de 1914, que no tiene la francesa, aparece en el artículo 4º, que refiere, “Para los fines de la presente ley, se crea una ‘Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos’, que dependerá de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes”. Los artículos 5, 6 y 7 establecen tanto la integración como las funciones de dicha Inspección.

### Conclusiones

En este trabajo presentamos la historia internacional —especialmente la europea— sobre las disposiciones jurídicas en la conservación de los monumentos y su influencia en nuestro ámbito nacional. Los congresos internacionales de arquitectos que se celebraron desde 1867 hasta la segunda década del siglo xx, en las principales capitales de Europa, eran espacios de la esfera pública, entendida ésta como espacios públicos donde se discutían asuntos privados relativos a la profesión. Estos congresos eran eventos multitudinarios, como no se habían visto antes. Las inauguraciones y clausuras hacían sentir a los participantes de un ritual único e irrepetible. El tú por tú con los arquitectos más aclamados del mundo civilizado daba la impresión de pertenecer a un gremio moderno.

El objetivo de estos eventos era el de dar línea a los delegados asistentes de diferentes gobiernos del mundo. Como vimos, los temas tratados eran muy diversos; algunos países, sobre todo los más industrializados, tenían legislaciones muy avanzadas respecto a la conservación de monumentos. Los países europeos, casi todos, contaban con ciertas disposiciones jurídicas, mientras que otros países asistentes, en muchos casos no las tenían, como el caso de México, pues sólo hasta la ley de 1914 tuvo su primer ordenamiento legal en materia de mo-

numentos históricos y artísticos: la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales; como destacamos, esta ley estuvo influenciada por las leyes europeas, especialmente por la francesa de 1887. La finalidad de los Congresos en el tema de la conservación de monumentos fue la de hacer recomendaciones generales en varios sentidos, tales como:

- Que las legislaciones de los países asistentes se unificaran en lo posible.
- Que en todos los países se establecieran comisiones de monumentos.
- Que los gobiernos realizaran la clasificación racional de los monumentos y otras manifestaciones artísticas y artesanales.
- Que los gobiernos puedan expropiar por causas de utilidad pública, los monumentos y antigüedades que estén en peligro de desaparecer.
- Era necesario discutir el concepto “monumento histórico y artístico”.
- La clasificación de todos los monumentos históricos y artísticos del país, es la única manera de protección real. Los inventarios y catalogación de monumentos.
- Las excavaciones arqueológicas o de investigación no podrán llevarse a cabo en tierras propiedad del Estado o de una corporación en el sentido del derecho público, sin el consentimiento de la autoridad.
- En los congresos también hacían recomendaciones en restauración de monumentos.
- La ley francesa de 1887 fue tomada como modelo a seguir para elaborar en México la ley de 1914.
- Muchos de los acuerdos tomados en los congresos incluso hoy día tienen vigencia.
- Medidas legales para evitar el saqueo.
- Era necesario que los gobiernos estuvieran informados de las resoluciones adoptadas en los Congresos.

- La expropiación como único método práctico que da seguridad jurídica absoluta a un monumento nacional en manos privadas.

Como vimos, muchos de los conceptos sobre conservación de los monumentos históricos vertidos en los congresos donde se tocó el tema, eran reiterativos y hasta se repetían en las ponencias que se presentaron; sin embargo, el tema fue desarrollándose y enriqueciéndose con las discusiones.

En este trabajo conocimos casos concretos so-

bre conservación que hubo en México, antes de la ley de 1914; podemos afirmar que fueron tempranas experiencias donde surgió toda una problemática generada en torno a ellas. La comparación entre las leyes francesa y la mexicana mostró la influencia en nuestra legislación sobre la conservación de los monumentos, e insistimos en que no se trató de una copia, sino más bien se adaptó a las necesidades de México, y mostró originalidad en algunos de sus artículos, especialmente el relacionado con las *bellezas naturales*.



## Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales, promulgada el 6 de abril de 1914

LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES\*

El 6 de abril de 1914, el presidente *usurpador* Victoriano Huerta (1913-1914) promulgó la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales. Fue la primera de importancia que incluyó a los llamados “monumentos históricos y artísticos”; además, contenía el concepto de conservación y restauración de monumentos. En los considerandos se declara que los edificios y objetos artísticos e históricos constituyen un patrimonio de la cultura universal; que en el territorio nacional existen muebles e inmuebles de gran importancia, los cuales, cuando se conservan sin alteraciones, representan verdaderas piezas justificativas de la evolución de los pueblos. Con esta ley se declaró la utilidad pública de la conservación, y la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, sería la encargada de llevarla a cabo, por medio de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, que fue creada como consecuencia de esta ley. Una novedad fue que en esta ley se incluyera la conservación de las bellezas naturales.

Por otro lado, los congresos internacionales de arquitectos representaron uno de los espacios de la esfera pública internacional que produjeron propuestas concretas para la conservación; en especial promovieron disposiciones jurídicas como la ley francesa de 1887, misma que fue un modelo para la ley mexicana de 1914. En esos congresos se llegó al acuerdo de tratar en lo posible de adaptar la ley francesa en las legislaciones de los países europeos; algunos de ellos ya disponían de leyes, otros no. Por la opinión de varios arquitectos ponentes, era la ley francesa la que ofrecía las normas más avanzadas, tanto en lo jurídico como en su aplicación. En los países que no tuvieran leyes, se les pedía que trataran de acomodar la ley francesa en sus legislaciones. Por ello, los arquitectos delegados de México la trajeron al país. Podemos decir que la ley de 1914 no era una simple copia, sino más bien fue la influencia

\* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

internacional la que predominó. La ley de 1914, aunque es muy similar a la francesa, tiene su originalidad, ya que por primera vez los monumentos históricos y artísticos, incluidas las bellezas naturales —que en la francesa no aparecen— son objeto de interés nacional.

## LEY SOBRE CONSERVACIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS Y BELLEZAS NATURALES, PROMULGADA EL 6 DE ABRIL DE 1914<sup>1</sup>

Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes. — México. — Sección Instrucción Universitaria.

El Ciudadano Presidente de la República se ha servido dirigirme el decreto que sigue:

“VICTORIANO HUERTA, Presidente Constitucional Interino de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes sabed:

Que teniendo en consideración:

1o. Que los monumentos, edificios y objetos artísticos e históricos constituyen un patrimonio de la cultura universal que los pueblos deben conservar y cuidar empeñosamente;

2o. Que en el territorio nacional existen muebles e inmuebles de importancia artística e histórica, que son, por tal motivo, elementos preciosos de la civilización que el Estado debe atender cuidadosamente;

3o. Que los monumentos, edificios y objetos artísticos e históricos, cuando se conservan sin alteración, constituyen verdaderas piezas significativas de la evo-

lución de los pueblos; y que, a este respecto, debe impedirse no solamente, la destrucción, sino aun la restauración o las enajenaciones que puedan quitar a tales monumentos, edificios y objetos, su fuerza probatoria y su carácter original;

4o. Que es un hecho notorio que muy a menudo son exportados con destino a los museos extranjeros públicos o privados, importantes objetos históricos y artísticos que deben conservarse en el territorio nacional;

5o. Que con frecuencia las autoridades civiles, por lo que se refiere al dominio público, y los individuos por lo que se refiere al dominio privado, proceden a la enajenación de las obras de arte y de los edificios artísticos e históricos, lo mismo que a la demolición o transformación de esos edificios, sin tener en cuenta la importancia social de ellos y la necesidad de su conservación;

6o. Que a menudo desaparecen objetos destinados al culto, con menoscabo del rico y precioso legado que de ellos nos hicieron nuestros antepasados, y que se ejecutan obras de ampliación, reconstrucción, reposición o decorado de los templos con menoscabo de sus méritos arquitectónicos y sin atender a la conservación de todo lo que tiene valor artístico y tradicional.

7o. Que por los motivos expuestos y otras razones de no menor valía se debe poner un límite a estos actos que, ya se ejecuten inconsciente o intencionalmente, redundan siempre en perjuicio del pueblo mexicano.

<sup>1</sup> Victoriano Huerta, “Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales, promulgada el 6 de abril de 1914”, en Alejandro Gertz Manero, *La defensa jurídica y social del patrimonio cultural*, México, FCE (Archivo del Fondo, 74), 1976, pp. 65-72.

8o. Que las garantías que otorga la Constitución en materia de propiedad y de contrato tienen por límite el interés social; y que el uso exclusivo, la conservación y la mejora que el artículo de la ley del 10 de diciembre de 1874 concede a las instituciones religiosas, debe encontrar necesariamente la misma restricción, en virtud de la naturaleza misma del Estado, como órgano de la soberanía nacional, y por el derecho de decretar la consolidación de la propiedad que corresponde a cada nación sobre los templos y edificios accesorios;

Por estas consideraciones y en uso de la autorización concedida al Ejecutivo por decreto de 17 de diciembre de 1913, he tenido a bien decretar la siguiente

Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales

Capítulo I. Disposiciones generales

Artículo 1o. Se declara de utilidad pública nacional la conservación de monumentos, edificios, templos y objetos artísticos e históricos que existen actualmente y la de los que lleguen a existir en lo sucesivo, en el territorio de los Estados Unidos Mexicanos.

Artículo 2o. La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes cuidará la conservación de los monumentos, edificios y objetos a que se refiere el artículo precedente, e impedirá que sean destruidos, exportados o alterados con perjuicio de valor artístico e histórico.

Artículo 3o. Para cuidar de la conservación de los monumentos, edificios y objetos artísticos e históricos se hará un inventario riguroso que los contenga debidamente clasificados. El hecho de incluir en dicho inventario un monumento, edificio y objeto cualquiera llevará el nombre de "clasificación"; por el contrario, la exclusión de cualquiera de las cosas citadas del inventario de referencia, se llamará "desclasificación".

Artículo 4o. Para los fines de la presente Ley, se crea una "Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e

Históricos", que dependerá de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Artículo 5o. La Inspección estará compuesta de un Consejo Directivo, integrado por el Rector de la Universidad Nacional, el Director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, el Director de la Academia Nacional de Bellas Artes, el Director de la Biblioteca Nacional, un arquitecto que tendrá el carácter de Inspector General y dos consejeros más.

El cargo de Rector y el de los Directores de los institutos expresados será gratuito y ex-oficio; el arquitecto inspector general y los otros dos consejeros se remunerarán en la forma que acuerde el reglamento de esta Ley.

Artículo 6o. Además de los funcionarios a que se refiere el artículo precedente, habrá los inspectores subalternos y el personal técnico que establezca el reglamento.

Artículo 7o. La Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos tendrá a su cargo la vigilancia inmediata de los mismos, su clasificación y desclasificación, las medidas relativas a su conservación, los permisos para la enajenación así como la aprobación de los proyectos sobre cualesquiera obra de reparación, restauración, decoración, ampliación, conservación de los edificios, templos y monumentos clasificados y la vigilancia de la realización de los referidos proyectos.

Artículo 8o. Los Gobernadores de los Estados y las autoridades subalternas de la Federación o de las entidades federativas, prestarán, en ayuda del Ejecutivo Federal, la cooperación y el auxilio que fueren necesarios para el mejor cumplimiento de esta ley y la realización de sus propósitos.

Capítulo II. De los monumentos, edificios y objetos que quedan comprendidos en la presente Ley

Artículo 9o. Quedan comprendidos en las disposiciones de esta ley:

I. Los inmuebles que por su naturaleza o por su destino accesorio tengan un interés nacional, desde el punto de vista de la historia o del arte;

II. Los objetos muebles cuya conservación presente el mismo interés;

Artículo 10. Para los efectos del artículo que antecede se declara que quedan comprendidos en él los bienes inmuebles y muebles expresados, independientemente de sus poseedores, ya sean estos individuos, corporaciones, asociaciones, sociedades o personas morales de cualquiera especie o aun cuando pertenezcan al dominio público de la Federación o de los Estados; al de los Municipios o al de los establecimientos de utilidad pública o de utilidad pública y privada juntamente.

Artículo 11. En virtud de lo prevenido en los artículos precedentes, las autoridades impedirán en todo caso, la exportación del territorio nacional, de los objetos a que esta ley se refiere; no autorizarán las enajenaciones de los mismos sin el previo cumplimiento de lo que establezcan esta ley y sus reglamentos, y, en general, impedirán la realización de cualesquiera actos que puedan destruir, alterar o innovar, aun con pretexto de perfeccionamiento, los monumentos, edificios, decoraciones, inscripciones, blasones, esculturas o cualesquiera otros objetos de arte, estén o no incorporados a un edificio, excepción hecha de los casos en que expresamente lo permita esta ley.

Será nula toda enajenación hecha con violación de la presente ley y de sus reglamentos.

Artículo 12. De una manera especial se declara de utilidad pública nacional la conservación de los templos y demás edificios que, por virtud de la ley de 25 de septiembre de 1873 y de la de 14 de diciembre de 1874, administra el Clero de la República.

### Capítulo III. De los inmuebles y monumentos históricos o artísticos

Artículo 13. Los monumentos, templos o inmuebles por naturaleza o por su destino accesorio, cuya conserva-

ción total o parcial pueda tener, desde el punto de vista de la historia o del arte, un interés nacional serán clasificados en totalidad o en parte, según corresponda, por la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos.

La clasificación de que se trata se publicará en el *Diario Oficial* de la Federación y en los periódicos oficiales de los Estados, por acuerdo que dicte en cada caso la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Los particulares o autoridades interesados en que un monumento, edificio o cualquiera otro inmueble clasificado deje de serlo, formularán su reclamación ante la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, acompañando aquella de los documentos necesarios para demostrar que el inmueble de que se trata carece de importancia artística o histórica.

Si la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, en vista del dictamen de la Inspección referida, acuerda que se haga la desclasificación correspondiente, se publicará esta en la misma forma que la clasificación; en el concepto de que entretanto no se haga esa desclasificación se considerará que el inmueble de que se trate está clasificado y sujeto a las prescripciones relativas de esta ley.

Artículo 14. Los inmuebles clasificados total o parcialmente, que tengan cien años o más, no podrán desclasificarse por ningún motivo.

Artículo 15. Las Secretarías de Estado y los individuos, corporaciones, asociaciones o sociedades particulares de quienes dependan los templos y demás inmuebles a que se refiere esta ley, están obligados a prestar toda clase de facilidades en su obra de clasificación, a la "Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos", sin que esto les prive del derecho de reclamación establecido por el artículo 13.

Artículo 16. El inmueble clasificado no podrá ser destruido total o parcialmente, ni ser objeto de ninguna restauración, reparación o modificación sin previa autorización de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos.

Artículo 17. Los preceptos legales relativos a servidumbres, alineamiento y cualesquiera otras obras que puedan modificar los monumentos templos y edificios clasificados, no son aplicables a éstos.

Artículo 18. Los efectos que esta ley establece respecto de los monumentos, templos y edificios clasificados seguirán a los inmuebles independientemente de quien fuere el poseedor o propietario de los mismos.

Artículo 19. La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes podrá, de acuerdo con las leyes respectivas y siempre que lo creyere conveniente, decretar la expropiación de inmuebles clasificados.

Artículo 20. Las disposiciones de esta ley se aplican desde luego a los monumentos, templos e inmuebles en general, pertenecientes al dominio de la nación; y la Inspección respectiva procederá a su clasificación inmediata.

En lo que se refiere a monumentos, templos o inmuebles que pertenezcan a particulares, la clasificación se hará progresivamente y en virtud de los estudios que los inspectores sometan a dicha Inspección Nacional.

210 |

Capítulo IV. De los objetos muebles de carácter histórico o artístico

Artículo 21. Los muebles de carácter artístico o histórico quedarán sujetos a las prescripciones establecidas para los inmuebles por los artículos 13º., 15º., 16º., 18º., 19º. y 20º., de esta ley.

Artículo 22. Las autoridades eclesiásticas enviarán en el término de seis meses a contar de la fecha de promulgación del reglamento de esta ley, una lista de las imágenes, pinturas, paramentos, vasos sagrados, libros, impresos, manuscritos, antigüedades y demás objetos históricos o artísticos que existan en los templos, sin perjuicio de que los inspectores respectivos procedan a la clasificación correspondiente con los datos que puedan obtener directamente.

La omisión de esta lista se castigará en la forma que determine el reglamento.

Capítulo V. De la conservación de los muebles e inmuebles artísticos e históricos

Artículo 23. La clasificación será definitiva después de que la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes haga la publicación correspondiente en el *Diario Oficial* de la Federación, si se trata de bienes del dominio nacional o existentes en el Distrito y en los Territorios Federales, o en el periódico oficial del Estado en cuyo territorio se encuentren situados los muebles o inmuebles clasificados. En caso de reclamación resuelta en favor de los interesados, la clasificación dejará de surtir efectos desde la fecha en que se haga la publicación respectiva.

Artículo 24. Los bienes nacionales o del dominio público de los Estados, que queden definitivamente clasificados, serán inalienables e imprescriptibles.

Artículo 25. Los muebles o inmuebles clasificados, no podrán ser enajenados, reparados, restaurados, decorados, ampliados o en cualquiera forma modificados, aun con pretexto de perfeccionamientos, sino con autorización de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos.

Artículo 26. Los trabajos de cualquiera especie, ejecutados con violación de los preceptos de esta ley, se castigarán con las penas que señale el reglamento y según las circunstancias del caso, aplicando las reglas procedentes del Código Penal del Distrito Federal para hacer efectiva la responsabilidad.

Estas penas se aplicarán sin perjuicio de la suspensión de los trabajos, de la reposición de las cosas al estado que guardaban anteriormente, y de las nulidades que esta ley establece.

Artículo 27. Si los trabajos prohibidos por esta ley se hicieron por los encargados de los inmuebles cuya posesión se les haya permitido en los términos de las leyes vigentes, el Ejecutivo decretará, en un término perentorio, que cese dicha posesión, siempre que, a juicio de la Inspección, así lo amerite la importancia de dichos trabajos.

Artículo 28. La enajenación hecha con violación del artículo 25º., será nula, y la nulidad podrá pedirse por

las partes contratantes, por el albacea o los herederos en su caso, o por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, sin perjuicio de la responsabilidad civil que se pueda ejercer contra las partes contratantes o contra el empleado público que haya concurrido al acto de la enajenación.

Artículo 29. Ningún objeto de interés artístico o histórico clasificado podrá salir del territorio nacional. Los objetos que por su apariencia puedan confundirse con los clasificados sólo podrán salir del territorio nacional con el "pase" respectivo de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, en el cual constará que se trata de un objeto no clasificado y que no debe clasificarse.

Capítulo VI. De la conservación de las bellezas naturales

Artículo 30. Las bellezas naturales, que sean dignas de permanecer inalterables, serán igualmente clasificadas y quedarán sometidas, en lo que les corresponda, a la presente ley y a sus reglamentos.

Capítulo VII. Del hallazgo de objetos históricos artísticos, en virtud de excavaciones

Artículo 31. Cuando a consecuencia de excavaciones de trabajos de albañilería o de cualquiera otro hecho se descubran monumentos, ruinas, inscripciones y objetos que puedan interesar a la historia o al arte, en terrenos pertenecientes a un Estado, a un Municipio, a un establecimiento público, o a la Nación, la autoridad

inmediata deberá asegurar la conservación provisional de los objetos descubiertos, y dar aviso, desde luego, al Presidente Municipal o al Jefe Político, para que éstos lo pongan en conocimiento del Gobernador del Estado quien, a su vez dará cuenta, sin demora, a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, sobre las medidas que se hayan tomado.

Artículo 32. Si el descubrimiento tuviere lugar en terrenos de propiedad particular, el ingeniero, los encargados de las obras y, en todo caso, el propietario de dichos terrenos, dará aviso inmediato del hallazgo al Presidente Municipal o al Prefecto, para que éste se dirija al Gobernador, con el objeto de que habla el artículo 31°.

Artículo 33. En vista de los informes a que se refieren los dos artículos anteriores, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, previo dictamen de la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos, resolverá si debe decretarse la expropiación del terreno, en todo o en parte, por causa de utilidad pública.

Por tanto, mando se imprima, publique, circule y se le dé el debido cumplimiento.

Dado en el Palacio del Poder Ejecutivo de la Unión, en México, a 6 de abril de 1914.- *Victoriano Huerta*.- Al C. Lic. Nemesio García Naranjo, Secretario del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes.- Presente."

Y lo comunico a usted para los fines consiguientes. Libertad y Constitución. México, 6 de abril de 1914.- *Nemesio García Naranjo*.



TERCERA ÉPOCA, NÚM. 20 SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 2010

Boletín de  
**MONUMENTOS  
HISTÓRICOS**  
20



INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



El santuario de Nuestra Señora de Guadalupe  
en 1709 | MARÍA CONCEPCIÓN AMERLINCK DE CORSI

Iconografía mariana española  
en la pintura virreinal. La colección  
del Museo de América, I | LETIZIA ARBETETA MIRA

El Colegio de las Bonitas  
| MARIO GONZÁLEZ GARCÍA

La edificación de los conjuntos parroquiales  
en el Yucatán virreinal  
| MANUEL ARTURO ROMÁN KALISCH

La Constancia Mexicana:  
una revisión histórico-arquitectónica  
| JUAN MANUEL MÁRQUEZ MURAD Y TATIANA COVA DÍAZ

*La Fuente de los Delfines.*  
Reelaboración de su historia  
| ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL Y RUBY HERNÁNDEZ CASTILLO

El puente colonial de Hampolol, Campeche  
| HEBER OJEDA MAS Y ANTONIO BENAVIDES C.

Arqueología subacuática industrial en la Sonda de Campeche.  
La irrupción y el ocaso de la industria camaronera en México  
| FABIÁN BOJÓRQUEZ CEBALLOS

La vajilla y el banquete: sociedad y alimentación virreinal según un estudio de caso  
| EDGAR NEBOT GARCÍA

Historia de una placa trascendental | COLETTE ALMANZA CAUDILLO

Cuarenta palabras en árabe castellanizado relacionadas con el agua | LEONARDO ICAZA LOMELÍ

¡Urge ubicar a los vendedores ambulantes! Agustín Brey y su proyecto  
del Mercado del Volador (1823) | ALICIA BAZARTE MARTÍNEZ

# Boletín de Monumentos Históricos, tercera época

## Normas para la entrega de originales

1. La Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, a través de la Subdirección de Investigación, invita a todos los investigadores en antropología, historia, arquitectura y ciencias afines a colaborar en el *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, con el resultado de investigaciones recientes que contribuyan al conocimiento, preservación, conservación, restauración y difusión de los monumentos históricos, muebles e inmuebles de interés para el país, así como con noticias, reseñas bibliográficas, documentos inéditos, avances de proyectos, decretos, declaraciones de zonas y monumentos históricos.
2. El autor deberá entregar su colaboración en original impreso, con su respectivo respaldo en disquete o disco compacto (CD) con su nombre, título de la colaboración y programa de captura utilizado. Deberá incluir un resumen no mayor de 10 renglones, así como 5 palabras clave, que no sean más de 3 de las que contiene el título del artículo.
3. El paquete de entrega deberá incluir una hoja en que indique: nombre del autor, dirección, número telefónico, celular, fax y correo electrónico, institución en la que labora, horarios en que se le pueda localizar e información adicional que considere pertinente.
4. Las colaboraciones no deberán exceder de 40 cuartillas, incluyendo ilustraciones, fotos, figuras, cuadros, notas y anexos (1 cuartilla = 1 800 caracteres; 40 cuartillas = 72 000 caracteres). El texto deberá presentarse en forma pulcra, en hojas bond carta y en archivo Word (plataforma PC o Macintosh), en altas y bajas (mayúsculas y minúsculas), a espacio y medio. Las citas que rebasen las cinco líneas de texto, irán a bando (sangradas) y en tipo menor, sin comillas iniciales y terminales.
5. Los documentos presentados como apéndice deberán ser inéditos, y queda a criterio del autor modernizar la ortografía de los mismos, lo que deberá aclarar con nota al pie.

*a)* nombre y apellidos del autor; *b)* título de la obra en letras cursivas; *c)* tomo y volumen; *d)* lugar de edición; *e)* nombre de la editorial; *f)* año de la edición; *g)* página(s) citada(s).
8. Las citas de artículos de publicaciones periódicas deberán contener:

*a)* nombre y apellidos del autor; *b)* título del artículo entrecorillado; *c)* nombre de la publicación en letras cursivas; *d)* número y/o volumen; *e)* lugar de edición; *f)* fecha y página(s) citada(s).
9. En caso de artículos publicados en libros, deberán citarse de la siguiente manera:

*a)* nombre y apellidos del autor; *b)* título del artículo entrecorillado; *c)* título del libro en letras cursivas, anteponiendo la preposición en; *d)* tomo y volumen; *e)* lugar de edición; *f)* editorial; *g)* año de la edición; *h)* página(s) citada(s).
10. En el caso de archivos, deberán citarse de la siguiente manera:

*a)* nombre completo del archivo y entre paréntesis las siglas que se utilizarán en adelante; *b)* ramo, nombre del notario u otro que indique la clasificación del documento; *c)* legajo, caja o volumen; *d)* expediente; *e)* fojas.
11. Las locuciones latinas se utilizarán en cursivas y de la siguiente manera:

*op. cit.* = obra citada; *ibidem* = misma obra, diferente página; *idem* = misma obra, misma página; *cfr.* = compárese; *et al.* = y otros.

Las abreviaturas se utilizarán de la siguiente manera: p. o pp. = página o páginas; t. o tt. = tomo o tomos; vol. o vols. = volumen o volúmenes; trad. = traductor; f. o fs. = foja o fojas; núm. = número.
12. Los cuadros, gráficos e ilustraciones deberán ir perfectamente ubicados en el *corpus* del trabajo, con los textos precisos en los encabezados o pies y deberán quedar incluidos en el disquete o disco compacto (CD).
13. Las colaboraciones serán sometidas a un dictaminador especialista en la materia.
14. Las sugerencias hechas por el dictaminador y/o por el corrector de estilo serán sometidas a la consideración y aprobación del autor.
15. Sobre las colaboraciones aceptadas para su publicación, la Coordinación Editorial conservará los originales; en caso contrario, de ser negativo el dictamen, el autor podrá apelar y solicitar un segundo dictamen, cuyo resultado será inapelable. En estos casos, el texto será devuelto al autor.
16. Cada autor recibirá cinco ejemplares del número del *Boletín de Monumentos Históricos* en el que haya aparecido su colaboración.

\* \* \*

Las colaboraciones podrán enviarse o entregarse en la Subdirección de Investigación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, en la calle de Correo Mayor núm. 11, Centro Histórico, México, D.F., C.P. 06060, tel. 55 42 56 46.

correo electrónico: [boletin.cnmh@inah.gob.mx](mailto:boletin.cnmh@inah.gob.mx)

## Índice

- Andrés Arias Tenorio y el convento de Santa Clara de la ciudad de México: un patronazgo del siglo XVII | ALAN ROJAS ORZECZOWSKI
- Huellas de Rubens en la catedral de Puebla: la serie mariana en la capilla del Ochoavo | MARÍA ISABEL FRAILE MARTÍN
- Un destacado escultor italiano en Monterrey (1902-1938): Michele Giacomino Manchinelli | ENRIQUE TOVAR ESQUIVEL / JULIA SANTA CRUZ VARGAS
- El "Hidalgo", teatro centenario de Colima | ROBERTO HUERTA SANMIGUEL / GABRIELA GUADALUPE ANGUIJANO PALOMERA
- Visiones del neogótico mexicano: el templo del Sagrado Corazón de Jesús en León (1921-2009) | MARTÍN M. CHECA ARTASU
- A contrapelo de la Revolución, el aguardiente de agave hace rico a José Cuervo y le da fama mundial | RODOLFO FERNÁNDEZ
- Reflexiones en torno a un motivo ornamental en la arquitectura de la ciudad de México: ajaracas o lazos de ocho | GABRIELA SÁNCHEZ REYES
- Tehuacán y Quecholac: demografía, economía y factores generadores del cambio urbanístico | JUAN MANUEL MÁRQUEZ MUKAD
- Origen del discurso sobre la conservación de monumentos históricos y artísticos en México | PEDRO PAZ ARELLANO
- Los congresos internacionales de arquitectos y su repercusión en México (1889-1914). Una historia de la conservación de los monumentos históricos y artísticos | LEOPOLDO RODRÍGUEZ MORALES

