



# cuadernos de arquitectura virreinal

FACULTAD DE ARQUITECTURA  
UNAM

Editor: Juan B. Artigas

**Consejo editorial:**

Ernesto Velasco León  
Clara Bargellini  
Carlos Chanfón Olmos  
Ricardo Arancón García  
Elisa García Barragán  
Guillermo Tovar de Teresa  
Juan Antonio Siller C.

**Redacción y diseño gráfico:**

Juan B. Artigas

Impresión: Cía. Litográfica Rendón, S.A. Ignacio  
Allende No. 244. Col. Argentina, C.P. 11270 Mé-  
xico, D.F.

**Formación:**

Daniel Pedraza López

Tiraje: 3000 ejemplares

**Distribución y Correspondencia:**

En la Dirección de Facultad de Arquitectura de la  
UNAM y al doctor Juan B. Artigas: Seminario de  
Historia de la Arquitectura Virreinal. División de  
Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectu-  
ra, UNAM. Edificio de Posgrado. Primer Nivel,  
junto a la Torre 2 de Humanidades, Ciudad Uni-  
versitaria. C.P. 04510, México D.F.

**Portada:**

Letras de un friso del convento de los Santos Reyes  
de Metztitlán.

**Notas:**

El consejo editorial se reserva el derecho de selec-  
ción y autoriza la reproducción parcial de artícu-  
los, debidamente entrecomillados, siempre que se  
cite la fuente. No se devolverán originales.

Los editores sólo responden del interés científico  
de la publicación, el contenido y las ilustraciones  
de cada artículo son responsabilidad de sus autores  
respectivos. Estos Cuadernos de Arquitectura Vir-  
reinal no persiguen fines lucrativos.

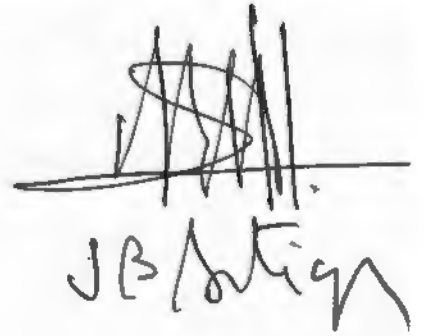
© Derechos reservados: Facultad de Arquitectura,  
UNAM y cada uno de los respectivos autores.

## 7 Índice

Editorial .....	1
<i>Metztitlán, Hidalgo. Los edificios de la Villa</i> .....	9
<i>El convento de la Comunidad</i> .....	9
<i>El Cabildo Indígena de Metztitlán, arquitectura civil</i> .....	18
<i>El convento de los Santos Reyes. Juan B. Artigas</i> .....	26
<i>Primeros Bienes Culturales y Naturales de México inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Salvador Díaz-Berrio F.</i> .....	56
<i>El resurgimiento de Popayán después del terremoto del 31 de marzo de 1983. Javier Velasco Mosquera</i> .....	66
<i>Waldemar Deonna: su concepto de Arte y de Arquitectura. Bernard Fahmel Beyer</i> .....	72
<i>Eventos: Arquitectura y explotación agraria en hispanoamérica: refe- rentes andaluces. José Antonio Terán Bonilla</i> .....	79



## editorial



J.B. Antigua

*Es alarmante el desconocimiento acerca de la arquitectura del siglo XVI mexicano. Se ha generalizado la idea de que es un arte de menor importancia que el barroco y no se le presta la atención que merece. Se presentará este año en Nueva York, nada menos que en el Museo Metropolitano de Nueva York, una exposición de arte mexicano desde la prehistoria hasta nuestros tiempos, incluyendo el virreinato, pero claro está que el barroco, al menos así se expresaron en un programa de televisión de difusión del evento; es evidente que el siglo XVI no cuenta. No le damos al arte del siglo XVI el lugar que tiene, y si no se lo damos nosotros es claro que no se difunde fuera.*

Comunidad pudiera ser un símbolo de nuestra capacidad ¿Lo levantamos o lo dejamos caer?.



*Y los extraordinarios edificios del siglo XVI siguen deteriorándose en sus pueblos alejados. ¿Cuántos edificios del siglo XVI se restauran al año entre todas las instituciones que los tiene a su cuidado, siquiera uno al año de manera total, o aunque fuera reponiendo techos y evitando la penetración de agua a la estructura, reponiendo cresterías y aplanados, sacando pintura mural a la luz, ideando cambios de uso para que el monumento sea aprovechable? No se restaura integralmente un solo edificio del siglo XVI, al año, en todo el país. Y no quiere decir lo anterior que no se haga algo en alguno de ellos, quiere decir que no se hace lo necesario y que perdemos los edificios. No desearía tener que contar los que se pierden constantemente, porque además, no se caen de repente sino por partes, piedra a piedra.*

*Con la reorganización administrativa del Gobierno Federal, se ignora si las dependencias federales que custodian los bienes inmuebles antiguos de la nación, del dominio público o del dominio privado, subsistirán o serán substituidas. Lo que es necesario es que sea un organismo federal, o varios, quienes conjunten y normen el aprovechamiento del patrimonio inmobiliario de México porque los Estados de la Federación no están preparados para dirigir obras de restauración ni para valorar los edificios que poseen. La experiencia lo demuestra con claridad.*

*Pues bien, debido a esta "devaluación" de la arquitectura del siglo XVI, es oportuno transcribir algunos párrafos de la introducción de mi escrito Metztlán, Hidalgo. Arquitectura, Siglo XVI, en que se comenta esta situación. Del mismo trabajo se extrajo la parte referente a los edificios del siglo XVI de la Villa de Metztlán, que forman el cuerpo de este Cuaderno de Arquitectura Virreinal, número 7; no son más que un ejemplo entre tantos otros de aquella época.*

**Volúmenes en ruinas de la esquina Sudoeste. Debiera utilizarse el edificio para usos comunales o turísticos. Fotos de Juan B. Arrigas 1975.**



“No ha sido aún debidamente valorada la arquitectura del Siglo XVI novohispano. El hecho de enfocar el arte desde puntos de vista etnográficos e histórico-políticos, llevó a exaltar la arquitectura barroca por considerarla representante de la toma de conciencia de la nacionalidad mexicana, haciendo en menos la arquitectura clasicista de los primeros tiempos.

Este tipo de enfoque hace depender a la obra de arte de su origen indígena o de importación, del medio de “libertad” o de “opresión” —de acuerdo con el juicio del historiador— en que se creó; relegando la arquitectura, propiamente dicha, a un término secundario. ¡Ah, y las plagas! la arquitectura no se entedería si no fuera por las plagas, véase a Kubler, por ejemplo. La escuela de las plagas sigue teniendo adeptos. Se olvidó con frecuencia lo esencial de la obra, que es ella misma, y fue sustituida por lo circunstancial.

El siglo XVI no ha sido suficientemente estudiado, a pesar de los excelentes libros ya clásicos de Kubler y Angulo, Toussaint, Mc Andrew y de varios otros distinguidos autores. Quizá por la insuficiencia de comunicaciones hacia los poblados en los cuales se construyó, fue más fácil conocer el arte concentrado en las ciudades, casi siempre barroco, que no el otro, diseminado por valles y montañas, y a veces en poblaciones desaparecidas de las cuales son el único resto en pie. También es más fácil captar un estilo de fuertes contrastes, de gran boato y riqueza vibrante como es el barroco, que no otro más mesurado, imbuido de la serenidad del clasicismo.

Y sucede que a fuerza de oír la repetición de una teoría, acabamos por creerla, sin llegar a enjuiciarla críticamente. Esto lleva a errores como el siguiente:

*“...la arquitectura americana está compactada por el aglutinante de un solo estilo fundamental: el barroco, el barroco con sus componentes mudéjares. Es cierto que existen venerables monumentos que exhiben la añeja ejecutoria de un arte isabelino lindando con el gótico; que el plateresco metropolitano puso su sello inconfundible en no pocas portadas y accesorios ar-*

Comunidad está fechado entre 1536 y 1539, lo cual lo convierte en el convento más antiguo del siglo XVI que queda en pie en todo México. La espadaña es el elemento central dominante de la composición arquitectónica, ésta es la más antigua del Estado de Hidalgo.



1.- Fernando Chueca Goitia, *Invariantes de la Arquitectura Hispanoamericana*, incluido en los *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Gráficas Carville, San Sebastián 9, Guadalajara, España, 1971. Págs. 179 - 180.

2.- No podría ser de otra manera, en el terreno artístico y en todos los demás. J.M. Ots Capdequí al hablarnos de las Bases Jurídicas de la Colonización dice lo siguiente: "Las exigencias ineludibles del nuevo ambiente geográfico, económico y social, hicieron prácticamente inaplicable, en muchos aspectos, el viejo derecho castellano para regir las vidas de las nuevas ciudades coloniales. Hubo necesidad de dictar desde la Metrópoli, y aún por las propias autoridades coloniales, con aprobación de los monarcas, normas jurídicas especiales que regulasen los problemas surgidos de una realidad siempre apremiante y cada vez más alejada de los viejos modos peninsulares. El conjunto de estas normas constituyó lo que se llamó específicamente *derecho indiano*."

J.M. Ots Capdequí, *El Estado Español en las Indias*, Fondo de Cultura Económica, 4a. Ed., México 1965. Págs. 13 - 14.

Artigas Hernández, Juan Benito *La Piel de la Arquitectura, Murales de Santa María Xoxoteco*, Escuela Nacional de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978. Véase el capítulo primero.

El ritmo de la arquería del patio persiste con su trazo arcaico, como antecedente de los claustros de mediados del siglo XVI.



*quitectónicos; que manierismo y herreriano gravitan allí con energía; que desde el siglo XV al XIX la diversa aventura del arte español dejó alguna representación en ultramar, pero todo esto no pasa de ser un brote esporádico, curiosidad que llena de contento al investigador en la búsqueda de fenómenos marginales. Lo importante de América es el barroco, por él adquiere el continente jerarquía artística suma..."*

Esta cita está hecha de una de las plumas a quienes más deben los estudios del arte español y del hispanoamericano, y en el ámbito internacional al creador de la teoría de los invariantes castizos, aplicable a las arquitecturas de los ditintos países. Es una cita del arquitecto e historiador español Fernando Chueca Goitia.

Siendo que el escrito del cual se extrajo el fragmento citado, no trata exclusivamente del arte novohispano, sino del de toda América, se podrá estar de acuerdo o no con su teoría del barroco —que no es ahora el momento para analizarla— pero lo que no se puede aceptar, de ninguna manera, es que la arquitectura del Siglo XVI en México, y México está en América, sea considerada como "brote esporádico" o "fenómeno marginal". Sobre todo cuando su producción global, es fácil que iguale, o supere, en cantidad a las construcciones barrocas erigidas en una misma zona geográfica, cuando su calidad artística puede compararse sin menoscabo, con la de las mejores obras de aquel estilo, y por si esto fuera poco, el tiempo que llevó tan extensa obra, fue de alrededor de un siglo, en contra de los dos de duración del barroco. Fue por lo tanto, mucho más productivo el Siglo XVI, que cualquiera de los siguientes, en el terreno de la arquitectura... y en muchos más. Efectivamente, "la aventura del arte español —como bien dice Chueca Goitia refiriéndose al barroco— dejó una enorme huella en ultramar" y a ello habría que agregar que se trató de una magnífica aventura de creatividad, también con anterioridad al barroco.

Las creaciones de aquellos tiempos de encuentro de dos culturas requirieron de una época de gestación, muy breve por cierto, para conseguir la adecuación entre los programas arquitectónicos necesarios en la evangelización de los nuevos territorios y su correspondiente expresión formal. Mientras algunos factores de la nueva arquitectura fueron traídos de España, otros se originaron ante fenómenos sociales, étnicos y culturales desconocidos hasta entonces.

Al ser las necesidades distintas de las de origen, los programas arquitectónicos lo fueron, y por consecuencia las *soluciones*. Necesariamente hubieron de gestarse variaciones formales al no encontrar entre los atecedentes españoles, o europeos en general, los elementos arquitectónicos idóneos.<sup>2</sup>

Pero, en fin, este es un hecho común en todo el arte, y por ello en la arquitectura; cada nueva obra presenta diferencias respecto de la anterior, aunque ambas sean de la misma mano. Las diferencias formales entre dos creaciones artísticas aumentarán conforme mayores sean las diferencias entre las necesidades a satisfacer. La vitalidad de un estilo artístico depende de dichos cambios, y es así como de entre la variación constante se extraen los arquetipos que ejemplifican los momentos más significativos de su desarrollo.

Conocer la arquitectura del Siglo XVI mexicano, para poderla valorar supone construir el mosaico de su historia, de su geografía y de sus formas, dentro de las cuales será solamente una introducción al presente trabajo. De él puede bien desprenderse el largo camino que falta por recorrer.

Confirmado al planteamiento anterior queda esbozado un método práctico de investigación. Así enfocado el estudio, se comprenderá la imposibilidad de enfrentarse, en este momento, con la arquitectura del Siglo XVI en



su conjunto, tanto por la enorme cantidad de obras que abarca como por la extensión geográfica que cubre.

Tomemos en cuenta, simplemente, la distribución de las tres primeras órdenes frailunas que arribaron a Nueva España e intentemos localizar su expansión sobre el territorio. Observemos que los dominicos cubrieron seis de las actuales entidades federativas de México, a saber: Oaxaca, México, Ciudad de México, Chiapas, Puebla y Morelos. Los agustinos, por su parte, se expandieron en diez zonas, que son: Hidalgo, Guerrero, México, Morelos, Puebla, Michoacán, la Ciudad de México, Guanajuato, Jalisco y Veracruz. Pero ¿y los franciscanos? Aquí se pone interesante este rápido cotejo. Los franciscanos abarcaron veinticinco, considerando entre ellas los actuales países de Guatemala, Honduras y El Salvador; los Estados de México actual en que fundaron casa son Puebla, Guanajuato, México, Nayarit, Hidalgo, Jalisco, Tlaxcala, Michoacán, Campeche, Yucatán, Quintana Roo, Querétaro, Colima, Chihuahua, San Luis Potosí, Durango, Zacatecas, Coahuila, Oaxaca, Morelos, Nuevo León y Veracruz y en la Ciudad de México.<sup>3</sup> Por otra parte, con el estudio de las obras de estas tres órdenes religiosas no agotaríamos el campo total de la producción arquitectónica de la época.

Consideramos, además, que sólo se han estudiado algunos de los grandes edificios religiosos, pero que de los de menor dimensión se conoce muy poco, y que hay miles extendidos por todo el terreno, algunos de ellos de primera importancia artística como Tlahuelilpa y Santa María Xoxoteco, ambos en Hidalgo. ¿Cuántos otros más habrá de los cuales no tenemos el más mínimo reporte, que puedan efrecernos algunas características del estilo, tan claramente, que de ahí podamos generalizarla a todo el campo de la producción arquitectónica? Debemos de reconocer que estos edificios menores son, con frecuencia, ignorados por la crítica y que el centro conventual no ha sido situado cabalmente hasta ahora, en el contexto geohistórico del cual forma parte. Los pueblos que fueron *cabecera* no pueden entenderse como

3.- Vázquez y Vázquez, Elena *Distribución Geográfica y Organización de las Órdenes Religiosas de la Nueva España (siglo XVI)*. Instituto de Geografía. U.N.A.M., México 1965.

Fue la juventud, pasantes de arquitectura del Servicio Social de la UNAM, quien realizó los planos para valorar el edificio. Aquí se señalan los perfiles de la base de una columna.

Al rescate de nuestra arquitectura tradicional, entre las piedras sueltas de una cerca encontramos esta gárgola zoomorfa, salida de agua en forma de cabeza de animal.



entidades aisladas, deben su existencia a la región en que se sitúan, y forman unidad con sus *sujetos o pueblos de visita*.

Para el caso de Metztlán, y también para las demás regiones, no sabríamos en qué lugares buscar los edificios del Siglo XVI si no reconstruyéramos la geografía histórica de aquel tiempo; no tendríamos por dónde empezar. Una vez definidos los poblados y localizados, si es que aún existen, sabremos dónde buscar la arquitectura. Habremos de tomar en cuenta los cambios de extensión geográfica por la variación de los pueblos *sujetos* de Metztlán, la formación de distintos lugares como nuevas *cabeceras* al ser instaladas *alcaldías mayores* en el mismo territorio o por otras diversas causas, y fijar el momento óptimo para centrar el estudio de la región, habremos también de determinar los límites que debe abarcar este trabajo, para que no se convierta en tarea imposible.

Debemos pues diferenciar dos aspectos complementarios en el estudio de la historia de la arquitectura del Siglo XVI, por una parte el histórico-geográfico que nos señalará época y territorio, el cual podrá contribuir al esclarecimiento de quiénes hicieron las construcciones y cuándo, por qué se erigió determinado género de edificios y no otro.

El otro aspecto deriva de la aplicación de la historia y de la teoría del arte, de la teoría de la arquitectura en particular, y desemboca básicamente entre otros aspectos en un análisis *forma*<sup>1</sup> arquitectónico. Debe de comprender la obra construida en su conjunto, como un todo, a través de la interpretación de sus elementos expresivos formales, aunque sus límites puedan estar señalados por cada una de las etapas constructivas.

Como sistema de integración, nosotros daremos preferencia a este segundo aspecto, el del análisis formal, por considerarlo el objetivo principal

El estadal indica más de cuatro metros de altura de la espadaña, elemento arquitectónico significativo en la región noroeste del Estado de Hidalgo.

Comunidad ofrece el cobijo de su sombra en medio de un desierto de cactáceas de los más importantes del país, esta región árida colinda con la exuberancia de la Huasteca. Los recios muros esperan pacientemente en su lucha contra el abandono y la estulticia.



de un trabajo de historia del arte. El estudio geohistórico, que es necesario, indispensable, nos servirá de apoyo, por eso, en él, trataremos únicamente de esclarecer los aspectos adecuados directamente a nuestro fin”.

*El Cabildo Indígena de Metztitlán o Tecpan del siglo XVI es el único conocido que queda en pie. Se daba por sentado que el edificio civil de Coixtlahuaca, en Oaxaca, era un Tecpan; dicho edificio fue derribado para construir la moderna Presidencia Municipal —moderna entre comillas—, “aprovechando” un temblor de tierra. Por suerte, la arquería de tres arcos de la fachada del XVI no se ha perdido, sus piedras labradas, primorosamente labradas como solamente se sabía hacer en Oaxaca, están todavía, allí tiradas en el suelo.*

*También es interesante el edificio de Comunidad, primer convento agustino de la Villa, porque bien pudiera ser el único agustino, anterior a 1540, que podemos ver sin grandes transformaciones, aunque con buena parte de él, en ruinas. Fue fechado antes de 1539. Por supuesto que no se ha restaurado, sigue abandonando a su suerte; recientemente, el flamante edificio de la presidencia municipal de Metztitlán se construyó con piedra de un gran muro antiguo de Comunidad, que se demolió a propósito; además, se edificó la Presidencia Municipal tapando la vista del convento que antes se veía desde la Vega de Metztitlán.*

*Otro aspecto interesante de la arquitectura del siglo XVI es que las descripciones o teorías extraídas hasta hace cosa de diez años, consideraban los edificios según los encontró el historiador o el arquitec-*

El interior de la que fuera iglesia está convertido en almacén municipal, en corral y basurero. Este espacio, debidamente dignificado, debería aprovecharse como lugar de reunión. No hay otro en la Villa de Metztitlán.

La puerta del antiguo convento agustino convertido en basurero de la cárcel. Cárcel y basurero son el destino del edificio desde hace, por lo menos, cincuenta años.



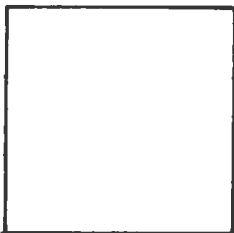


*to, a su paso por los lugares, como un todo congruente que se suponía habían sido. Hoy aceptamos que en el mismo siglo XVI hubo formas de vida diferentes que originarían, claro está, distintas arquitecturas, y que estas arquitecturas diferentes aparecen en un mismo edificio. Tal es el caso de las capillas abiertas aisladas o iglesias a cielo abierto, en relación con las iglesias cerradas que se edificaron, muchas veces más tarde, sobre el mismo terreno. A este respecto, es ilustrativo el estudio del atrio y las capillas de Metztlán, que presentamos más adelante. ■*

*Juan B. Artigas  
Marzo de 1989*



Como universitarios hemos cumplido con difundir la existencia del edificio y valorar su importancia. Ahora toca actuar al Gobierno: Presidente Municipal, Gobierno del Estado de Hidalgo, Secretarías de la Federación: Desarrollo Urbano y Ecología, Educación Pública, Turismo, y, dicho sea con todo respeto, Presidencia de la República.



# metztitlán, hidalgo. los edificios de la villa: comunidad, el cabildo indígena y los santos reyes.

juan b. artigas

## el convento de la comunidad

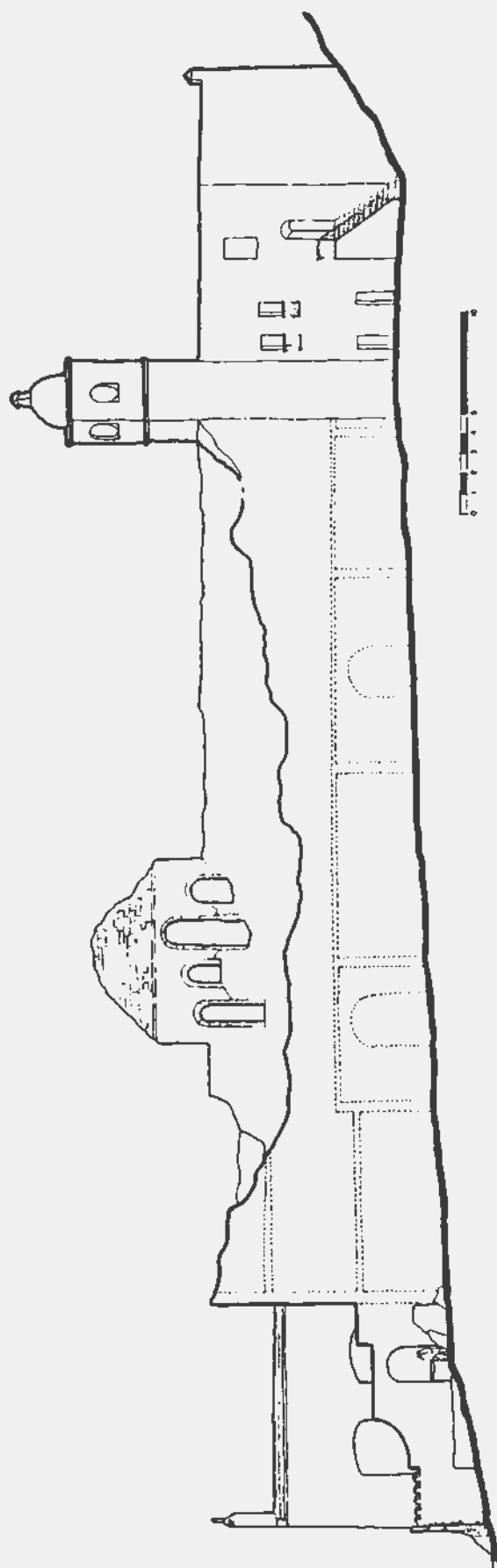
Comunidad consta de tres cuerpos principales, a saber: iglesia, convento y la parte del Noreste, ocupada actualmente por oficinas municipales y por la torre del reloj.

**la iglesia.** La iglesia es de "nave rasa" y testero ochavado, presenta tres entradas desde el exterior, dos en su fachada larga, hacia la plaza, y una a los pies del templo, desde el diminuto atrio. Tuvo otra puerta hacia la sacristía y una hacia el corredor del claustro, además de la que comunica el zaguán con el vestíbulo de los pies de la iglesia, según puede apreciarse en la planta arquitectónica. Si tuvo coro a los pies de la iglesia se accedía a él por una escalera incrustada en el muro contiguo al convento; dicha escalera continuaba hasta la parte superior del edificio; no se puede afirmar la existencia de coro alto porque no hay perforaciones en los muros que indiquen la existencia de viguería; sólo quedan dos huecos, uno a cada lado, que pudieron haber recibido la viga extrema del entrepiso del coro o el pasamanos del barandal. Una pared de mampostería separa actualmente el espacio del sotocoro de la nave del templo, pero no pertenece a la época de construcción del edificio. El único ejemplo de coros cerrados de esta manera, que puedo aducir, son los de las iglesias de los cartujos, como en La Cartuja de Miraflores en Burgos o en la de Granada.

No quedan restos de la existencia de arco triunfal que se parase la nave del presbiterio. Este último se situaba en alto,

según lo demuestran los bloques de mampostería que todavía no han podido ser destruidos, en la parte baja de los muros de esta zona del edificio. Los únicos vestigios de ornamentación dentro de la nave son dos fragmentos de aplanados con pintura en el abocinamiento de una de las puertas que dan hacia la plaza; se trata de dibujos lineales en grisalla, sobre fondo negro, derivados de los grutescos renacentistas según el estilo que había de hacerse tradicional novohispano, a ellos nos referiremos cuando estudiemos las capillas abiertas del convento de los Santos Reyes.

Las paredes de la iglesia son de cerca de dos metros de grueso en toda su altura, no se producen aquí los estrechamientos del muro en la parte superior que darían cabida, en otros lugares, a los mal llamados "pasos de ronda", siendo que dichos escalonamientos ascendentes se deben a razones puramente constructivas en la mayoría de los casos. Las paredes del templo de Comunidad son de grueso constante y no aparecen tampoco contrafuertes en su perímetro, lo que indica que no estuvo techada con bóvedas que produjesen *empujes*, es decir fuerzas inclinadas. Dada esta situación, la cubierta del edificio debió de ser de materiales perecederos, madera y palma seguramente o tejamanil o cualquier otro sistema constructivo regional. No quedan señales de arranques de arcos de mampostería ni perforaciones en los muros por entrada de viguería porque los remates superiores de las paredes están destruidos: debido a esta situación la techum-



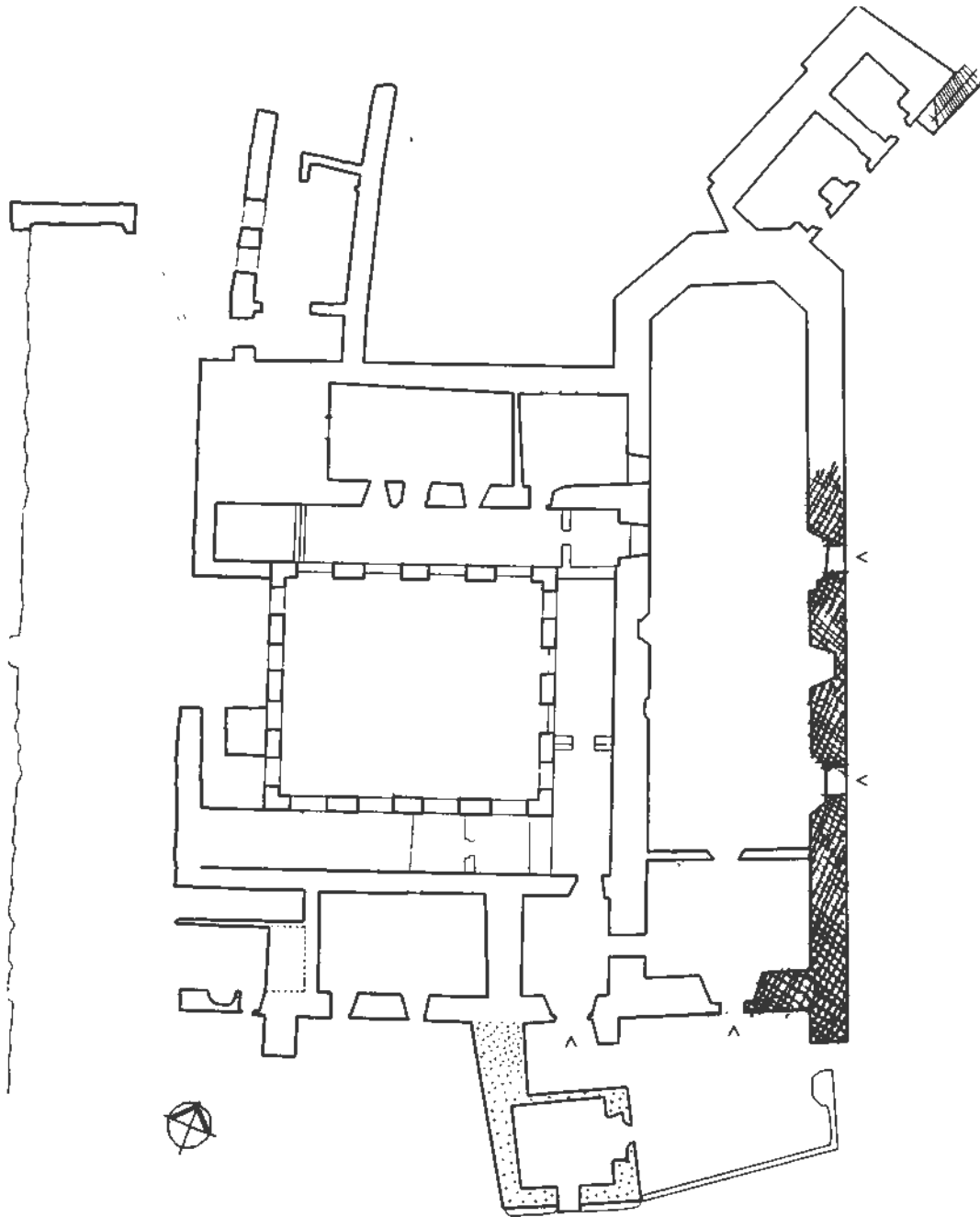
bre pudo haber sido de armaduras de madera, hechas con rollizos, apoyada sobre la parte superior de los muros y con voladizo en saliente para desalojar el agua de lluvias. Es difícil que se hubiera introducido en la villa el sistema de techado con teja dado lo temprano de la fecha de construcción y que en la actualidad, la teja sigue siendo escasa en la región.

La orientación del ábside es hacia el norte; al oriente se sitúa la explanada de la plaza Victoria; al sur un pequeño atrio, bardado y con almenas; y al poniente, se halla el convento. Posee, por tanto, el volúmen de la iglesia, dos fachadas exentas de construcción: la sur y la oriente, y una tercera, la del ábside, hacia el norte, que aparece libre en la mayor parte de su desarrollo, ya que de su ochavo nor-oriental sale el volúmen que ocupan las oficinas municipales.

**la espadaña.** Otra particularidad del templo de Comunidad es la enorme espadaña que se levanta sobre el muro contiguo al convento; su silueta y su sonido sobresalían del techo de la iglesia. Es la primera espadaña de la región que habitualmente no construía torres. Como ella, destacan las del convento de los Santos Reyes de Metztlán, hoy mutilada al quitarle los antepechos, la de Molango y la de Tlanchinoltpac, las dos últimas aisladas; tres ejemplos de la primera importancia dentro de la arquitectura de México.

Los cuatro vanos de la espadaña de Comunidad tienen arco de medio punto y desplantan en la actualidad desde niveles diferentes; la pendiente de la cubierta penetraría por los huecos para desaguar sobre el techo del convento, es probable que se haya perdido parte del relleno que enrasaba el piso de estos huecos; de no ser así esta solución no sería satisfactoria en lo constructivo. Debemos de aceptar que el edificio se terminó totalmente, entre otras razones porque los restos de pintura de la puerta de la iglesia muestran un acabado final que no se hubiera aplicado sin haber terminado la estructura y la cubierta.

**fachadas.** La fachada larga que da al oriente, por situarse de cara a la plaza, tuvo más importancia que la fachada sur a los pies de la iglesia, que tradicionalmente es la principal. Dicha fachada oriente tiene dos puertas de acceso, y por lo menos una de ellas conserva vestigios de pintura mural, sobre los restos de enlucidos del abocinamiento; ambas entradas indican que era mayor la afluencia de feligreses desde la plaza que desde el atrio que antecede a la fachada principal. La disposición particular del edificio llevó a una solución que puede considerarse como antecedente de la doble portada de los conventos de monjas. No quiere decir esto que los alarifes se hayan basado en Comunidad para resolver las iglesias de los conventos de monjas de Nueva España, pero sí que a necesidades de uso parecido corresponden soluciones semejantes. La fachada sur se resuelve según el modo que ha de hacerse *invariante* durante todo el virreinato a pesar de los cambios de estilo, es decir, sobre el vano de la puerta se abre la ventana que ilumina el coro. No se conserva vestigio de la ornamentación exterior de ninguna de las portadas de la iglesia, las dos que dan hacia la plaza estuvieron cubiertas por las habitaciones, hoy demolidas, que aparecen en la planta publicada en el Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo. En cuanto a las ventanas de la misma fachada solo quedan vestigios de dos de ellas, a gran altura.



Comunidad. Planta baja.

Buscando un ritmo lógico, el máximo de ventanas que pudo haber tenido esta fachada es de cuatro o cinco, que junto a la del coro suman cinco o seis, como total en la nave, todas menos una en el costado oriente, hacia la plaza. El interior era un lugar en penumbras.

**confesonario de muro.** Es probable la existencia de "confesionarios de muro" al menos de uno, en la misma pared de la espadaña. Para comprobar totalmente su presencia es necesario remover gran cantidad de escombros que cubre toda la nave, hoy convertida en establo, y buscar las entradas desde el convento, actualmente utilizado como cárcel municipal.

Este tipo de confesionarios a los cuales, el confesor penetraba desde el convento, y el feligrés desde el templo; que se habían de hacer presentes en muchos edificios conventuales novohispanos durante el Siglo XVI, tiene como antecedente conocido, a la iglesia de los Jerónimos de Belén, en Portugal, según la planta que presenta Kubler, fechada antes de 1516.<sup>1</sup>

Y en el mismo muro, igual en Belén que en Comunidad, hay un pasillo embebido dentro del grosor; en Comunidad contiene la escalera para subir a las bóvedas.

<sup>1</sup> Kubler, George *Portuguese Plain Architecture, between Spices and Diamonds 1521-1706*, Esleyas University Press, Middleton, Connecticut, 1972.

Durante el levantamiento del edificio de Comunidad encontramos al pasillo de la escalera desde la parte superior del muro. A 6.60 metros más abajo del nivel superior del muro que llega hasta la espadaña, encontramos una puerta tapiada que hubiera podido conducir al coro alto del templo. No bajamos más porque el escombros tapa el túnel.

En la iglesia dominica de San Esteban de Salamanca existe un confesionario como los de la arquitectura mexicana del Siglo XVI es conocido como "el confesionario de Santa Teresa".<sup>2</sup> Dicho edificio es de los Siglos XV y XVI, es decir, contemporáneo del de Belén y ambos anteriores a los americanos.

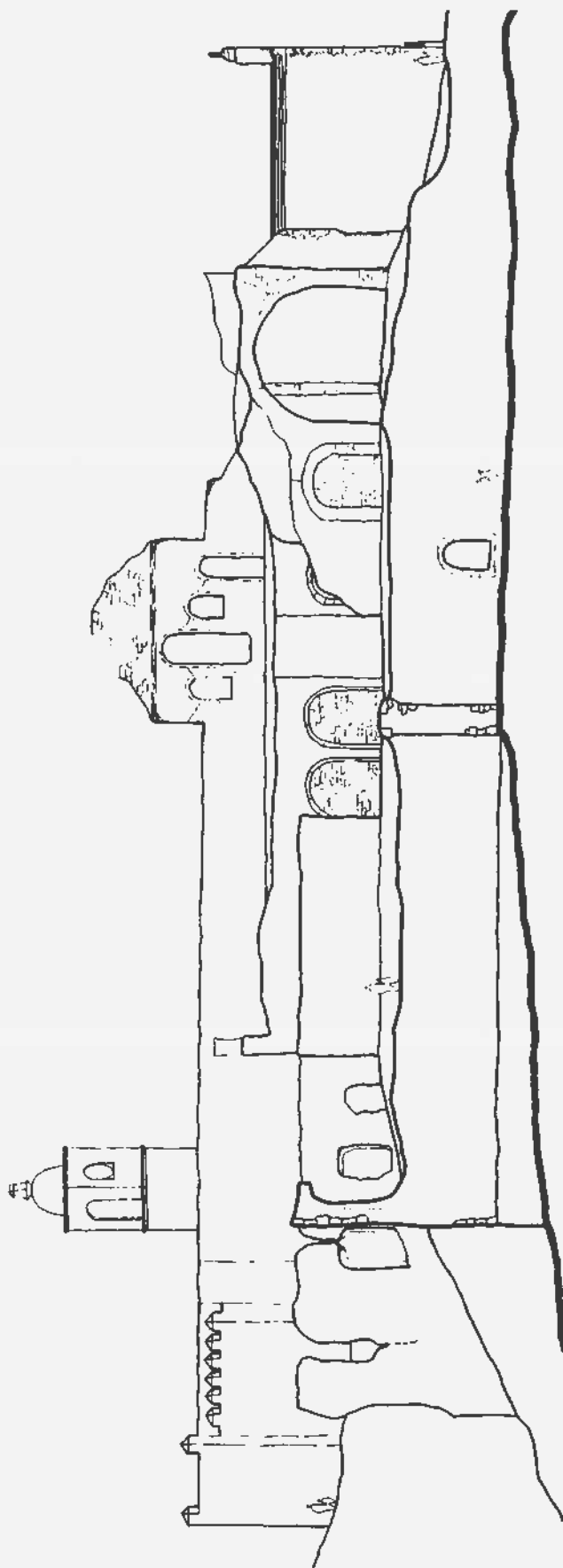
**el convento.** No fue hasta 1548 que Felipe II ordenó seguir un esquema uniforme para la traza de los conventos americanos,<sup>3</sup> y como es sabido, estas células reales se hacían, muchas veces cuando ya la experiencia práctica había comprobado la bondad de una solución. Ahora bien, si las fechas que tenemos son correctas, Comunidad se estaba construyendo diez años antes que esto ocurriera, lo que quiere decir que fue uno de aquellos edificios, que en vez de seguir normas, pudieron haberlas implantado.

El convento está construido en una sola planta, ordenada toda ella, en torno a un patio de arcos semicirculares. Ya hemos mencionado que al oriente del convento se sitúa la iglesia y que hacia el poniente abre su profundidad una ladera inclinada. Tanto hacia el noroeste hacia el sur, también el terreno es bastante pendiente, y solo queda en plano la mitad oriental de la fachada norte, que está contigua al ábsido de la iglesia. La zona del edificio que está en ruinas corresponde al lado poniente hacia la barranca, el resto conserva las bóvedas de medio punto en su techumbre.

**el claustro.** El patio central es rectangular, trece metros y medio por dieciséis metros, con cuatro arcos por lado, todos ellos de la misma altura. Los arcos de los tramos cortos son semicirculares, mientras que los de los largos se deforman en la clave, cuyo intrados se vuelve horizontal para resolver la mayor amplitud del claro, se trata de un defecto de construcción que demuestra poca habilidad en la realización de la idea arquitectónica.

Refiriéndose al claustro de Comunidad, Diego Angulo comenta que su interés reside en "la sección semicircular de sus arcos que se unen con las columnas sin moldura intermedia alguna",<sup>4</sup> o sea, sin imposta ni capitel. "Los arcos de sección semicircular y sin la más leve moldura -dice más adelante el mismo autor- obedecen al sistema salmantino empleado en monumentos tan importantes como los conventos de las Dueñas y de San Esteban, lo que, en realidad era una supervivencia del gótico frente a la sección rectangular clásica. Pero lo importante es la trascendencia que había de tener en la arquitectura mejicana. Enriquecida esta sección con estrías, se emplearía en el Siglo XVI en las catedrales de Méjico y Puebla".<sup>5</sup>

No es aquí lugar para juzgar si esta continuidad de la columna y el arco es exclusiva del gótico, porque también hay ejemplos de esta ordenación en el Renacimiento Italiano de

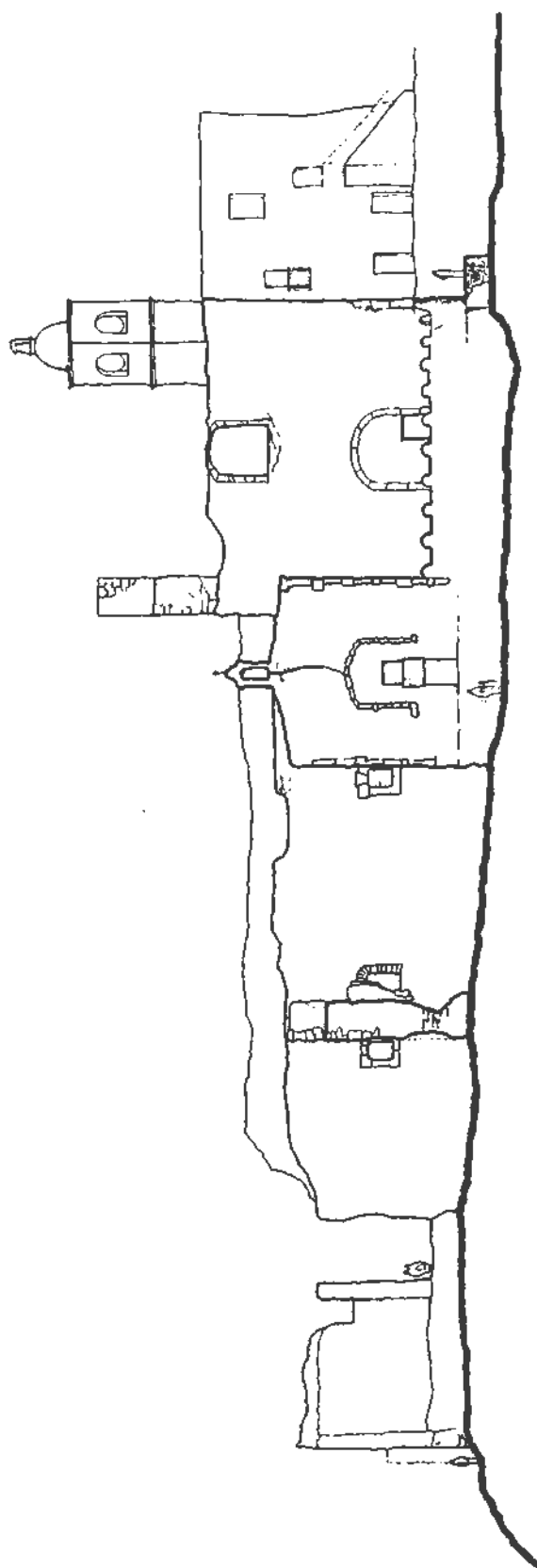




la primera mitad del Siglo XV, aunque con molduraciones, diferentes, pero si para aclarar que los arcos del caustro de Comunidad no son de sección semicircular, sino ultrasemicircular, y que su sección no corresponde con la figura que el autor presenta en la página 124 del tomo I de su libro multicitado. El error ha sido sostenido por otros escritores, sin duda fundamentados en Angulo, y él a su vez, debió basarse en el dibujo publicado en el Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo, que junto a la planta general, es la única representación gráfica publicada hasta ahora del inmueble; por lo tanto, el magnífico apunte de José Antonio Rodríguez<sup>6</sup> no pudo ser bien interpretado por lo poco común de la forma de la arquería.

Lo que hace excepcionales estos arcos, además de la continuidad columna-arco, es que esta especie de baquetones se incrustan en la concavidad del machón que los recibe y los abraza, y que dicha concavidad se levanta vertical y gira con el arco produciendo una fachada plana, sin moldura alguna hacia el centro del patio y hacia el pasillo del claustro. La impresión estética que producen es de rusticidad y de fuerza, según puede observarse en el plano de detalle que hemos preparado.

**distribución.** El corredor del claustro limita al oriente con el muro de la iglesia, ahuecado éste por la escalera que llevaba hasta el techo y no sabemos si al coro de la iglesia. Paralelo a cada uno de los otros tres lados del claustro se dispone una crujía techada con bóveda del cañón corrido. La crujía norte comunicaba con la iglesia y cobijó, seguramente, la sacristía. La crujía sur está formada por un vestíbulo interior o zaguán del convento y por una habitación amplia y alargada, de pavimento elevado sobre el del resto del edificio; contuvo seguramente las celdas de los escasos frailes que vivieron allí, tiene vista hacia la Vega de Metztilán, desde sus ventanas de arcos conopiales. La tercer crujía, al costado poniente, se encuentra en ruinas; dado lo agreste del terreno se edificó sobre un enorme muro de contención, cuya altura sumada a la de las habitaciones llega todavía en un lugar, aproximadamente a 15 metros desde el desplante del terreno. La bóveda de cañón se construyó sin estribos y ésta fue, seguramente, la causa del derrumbe de dicha sección del edifi-



<sup>2</sup> Alvarez, fray Jesús H., o.p. *La aventura de descubrir el templo de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas, (Antigua Ciudad Real) 450 Aniversario de su fundación Patronato Fray Bartolomé de Las Casas, A.C., San Cristóbal de Las Casas, Chis., 1978. pág. 11.*

<sup>3</sup> Mc'Andrew, John *The Open Air Churches of Sixteenth Century, México.* Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1969. pág. 124.

<sup>4</sup> Angulo Iñiguez, Diego *Historia del Arte Hispanoamericano.* Tomo I, Salvat Editores, S.A., Barcelona-Buenos Aires. Barcelona, 1945. pág. 273.

<sup>5</sup> *Ibidem.* pág. 388 - 389.

<sup>6</sup> Rodríguez, José Antonio *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo, Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Dirección General de Bienes Nacionales.* Tomo II, pág. 461

cio, aunque no sabemos con certeza si ocurrió en el Siglo XVI o posteriormente.

De este rectángulo que nace en el patio y se amplía hacia fuera, sobresalen dos cuerpos más, uno adosado al ala norte que conserva restos de la cocina, lo cual define la posición del refectorio próximo a la esquina noroeste del inmueble.

**habitación de la espadaña.** El otro saliente se sitúa frente a la puerta del zaguán del convento, sobrepuesto al alfiz del arco de la entrada, según se aprecia en el dibujo. Este cuerpo adosado ostenta fragmentos de pintura de estilo semejante al que ornamenta el convento de los Santos Reyes, fue agregado cuando Comunidad no era ya convento. De la parte superior sobresale una pequeña espadaña con el bajorrelieve de un caracol prehispánico, símbolo de Metztilán.

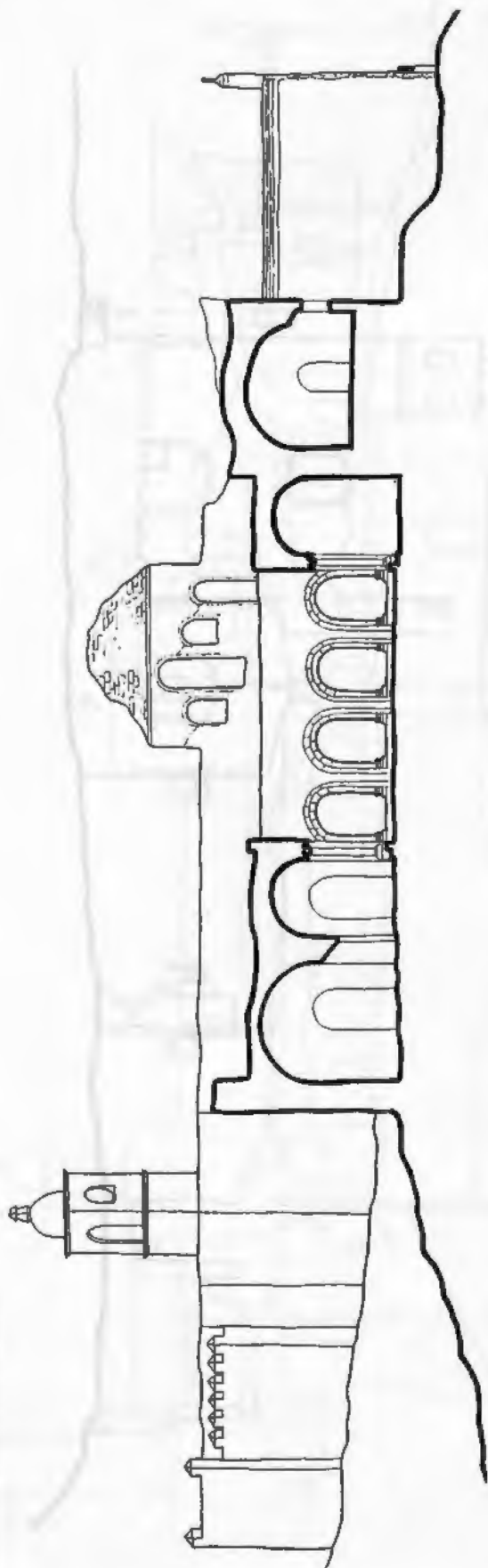
La observación de las ruinas de Comunidad muestra varias etapas de construcción, la primera de ellas comprende la iglesia y el patio, con sus corredores y las tres crujiás que van paralelas a ellos. No está claro si el saliente de la cocina fue edificado al mismo tiempo, pero si es clara la sobreposición de la crujiá del frente del convento.

La puerta del zaguán del convento y las ventanas de arcos conopiales de la misma fachada, junto con las arquerías del claustro y con una gárgola son las únicas partes que quedan con trabajos de cantería. El labrado de dicha puerta tiene la ordenación clásica de jambas rectangulares, desde el basamento hasta la imposta del arco rebajado y del alfiz rectangular. La portada muestra en el centro del alfiz una relieve rectangular con la cruz y los símbolos de la Pasión.

El uso que podemos definir en la zona conventual, es hacia el norte, sacristía y cocina; próximo a esta última debió de situarse el refectorio, posiblemente hacia el poniente, en la esquina del edificio. Al frente, es decir al sur, las celdas para los frailes. Queda una parte de la crujiá poniente sin que le hayamos asignado uso, pudiera haber sido utilizada como escuela. Ahora ya podemos precisar que el edificio, a pesar de la magnificencia y el aspecto de fortaleza de su estructura, era pequeño.

**el túnel.** Al estar midiendo la fachada poniente del convento, encontramos un túnel, cuya entrada se abre en el muro de contención que soportaba a la crujiá derrumbada. Dicho túnel, de techumbre de cañón corrido inclinado y escalera ascendente penetra hasta el claustro; hoy se usa para eliminar las aguas negras del edificio, pero en otra época debió de servir de comunicación entre el convento y la parte baja del terreno. Es urgente protegerlo para que no acabe de destruirse.

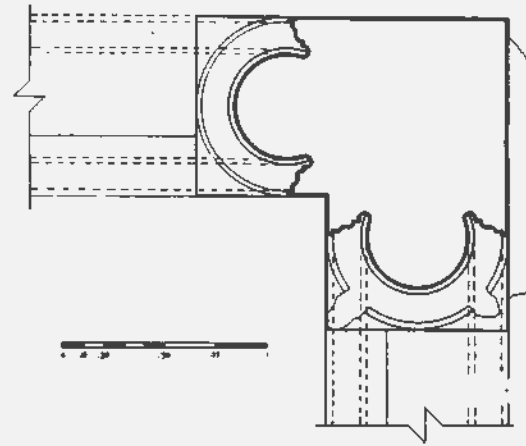
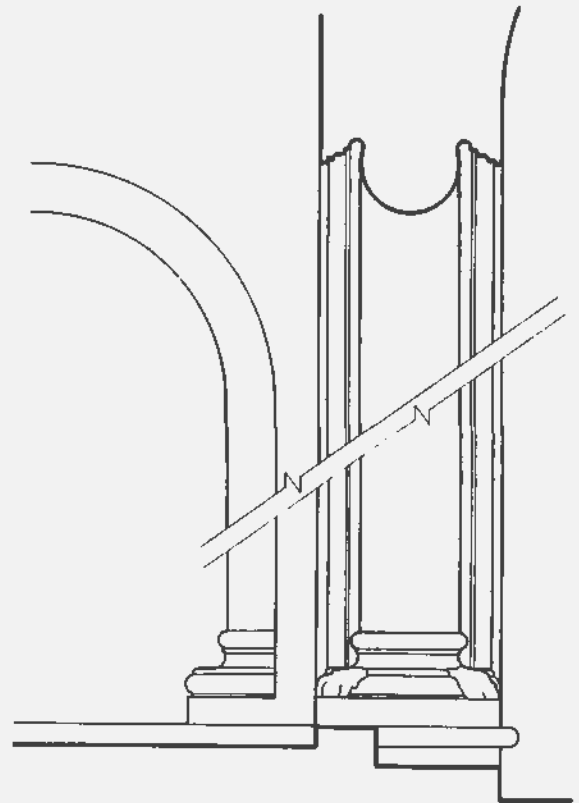
**la gárgola.** También encontramos entre las piedras sueltas de una barda, una gárgola, que a semejanza de las existencias en los Santos Reyes y en la Tercena, y en otros edificios de la región, tiene la forma de un animal fantástico, cuyas fauces se abren para desalojar el agua de la cubierta. El fragmento extremo de la gárgola conteniendo la cabeza, aunque rota, la depositamos para su custodia, en el convento de los Santos Reyes. Las gárgolas en forma de cabeza de águila, son frecuentes en la zona geográfica.<sup>7</sup>



**¿capilla abierta?** El volumen de la presidencia municipal y del reloj de la Villa es interesante también. A pesar de haber sido acondicionado para estos usos y modificado substancialmente, posee restos de lo construido en el Siglo XVI. Conserva el paramento norte y su perfil almenado, de lo cual podemos inferir que pudieron estar almenadas otras zonas del edificio. En cuando a su posición con respecto del resto del inmueble no es posible establecer más nexo que el de su cercanía con el ábside de la iglesia, de uno de cuyos ochavos surge, a escuadra con él. Esto hace que su frente mire hacia la plaza Victoria, formando un ángulo abierto de ciento treinta y cinco grados, con el muro de la iglesia, como si entre los dos tratasen de abrazar la explanada.

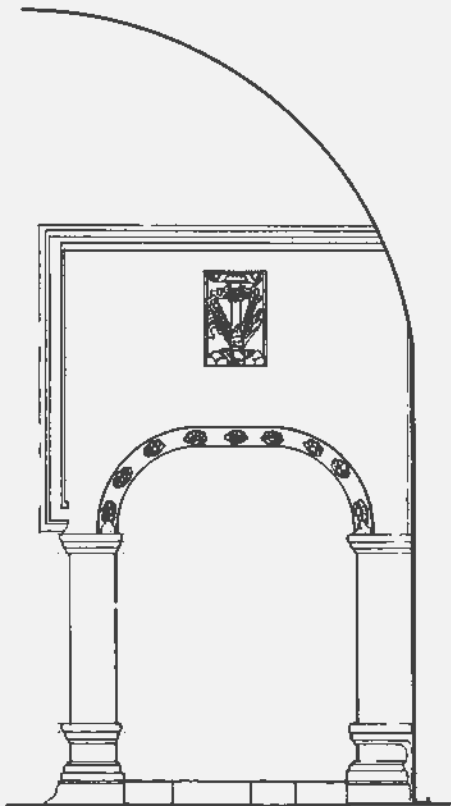
El único género de construcción que sigue directrices semejantes, en el resto de los conventos de Nueva España, son las capillas abiertas, pero es muy aventurado sugerir que esta parte del inmueble pudiera haber contenido la capilla abierta de Comunidad. Tiene dos pisos de altura con techumbre de pequeñas bóvedas en los dos niveles, los cuales no permiten la amplitud que una capilla abierta requiere.

Es necesario efectuar en esta zona del edificio un estudio arqueológico buscando pavimentos, ventanas, cimentaciones y sobreposiciones de construcción; y restos o lienzos de pintura mural, que pudieran incluso, descubrir aspectos no solo de la arquitectura, sino de la pintura y de la vida de aquellos tiempos. Por lo demás, de capillas abiertas en Metztlán trataremos en la parte dedicada al convento de los Santos Reyes.



Comunidad. Detalle de la arquería del claustro.

Comunidad. Puerta del convento.



<sup>7</sup> Artigas Hernández, Juan Benito; Vicente Model M.; Jaime Ortíz Jajous, et. al. *Vocabulario Arquitectónico Ilustrado* 3a. Edición. Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas. México, 1980. pág. 241. ilustración 279. Zoquizoquipan, Hgo.

**conclusiones.** El edificio de Comunidad era muy pequeño si lo comparamos con el común de los conventos del Siglo XVI y el desarrollo de Metztlán, que fuera elevado a la categoría de priorato, en 1541, lo hacía insuficiente. Como estaba rodeado de barrancos no pudo crecer en extensión ni hubiera permitido lo rústico de su construcción un segundo piso.

La habitación "de la espadaña", sobre puesta a la portada del convento indica que la construcción siguió en uso, si no como convento, como locales de servicios, lo cual comprueba que no fue abandonado como se suponía hasta ahora.

Tampoco fue "una terrible creciente del río vecino"<sup>8</sup> lo que destruyó el edificio y motivó su abandono. La construcción de los Santos Reyes se debió a la necesidad de dotar a la Villa de un edificio acorde con la importancia local y regional que llegó a adquirir el lugar. Después de esta experiencia arquitectónica infortunada, porque Comunidad no podía crecer, no tiene nada de extraño que se haya recurrido a buenos arquitectos para levantar el nuevo convento, sin improvisaciones y con las previsiones de zonas de crecimiento que son necesarias en todo proyecto bien resuelto. Y aunque todavía desconocemos los nombres de quienes levantaron el segundo convento, su arquitectura demuestra plenamente la calidad del proyecto con que fue concebido y ejecutado.

No se piense por el comentario anterior que Comunidad es un edificio de poca importancia; interesa por su rusticidad, por su expresividad plástica y por lo temprano de la fecha de su elaboración, de 1537 a 1539 o 1540. Asombra la altura de sus muros en la esquina noroeste, ya en ruinas, y la recidumbre de la iglesia; el edificio sigue en uso pero indigno. Necesita de conservación y consolidación estructural. Puede ser el edificio más antiguo del Siglo XVI que queda en pie

en todo el país, hasta ahora no sabemos de otro anterior. Debe dedicarse a objetivos más dignos que cárcel y corral, pero antes de que se caiga, o de que lo acaben de destruir, y no después.

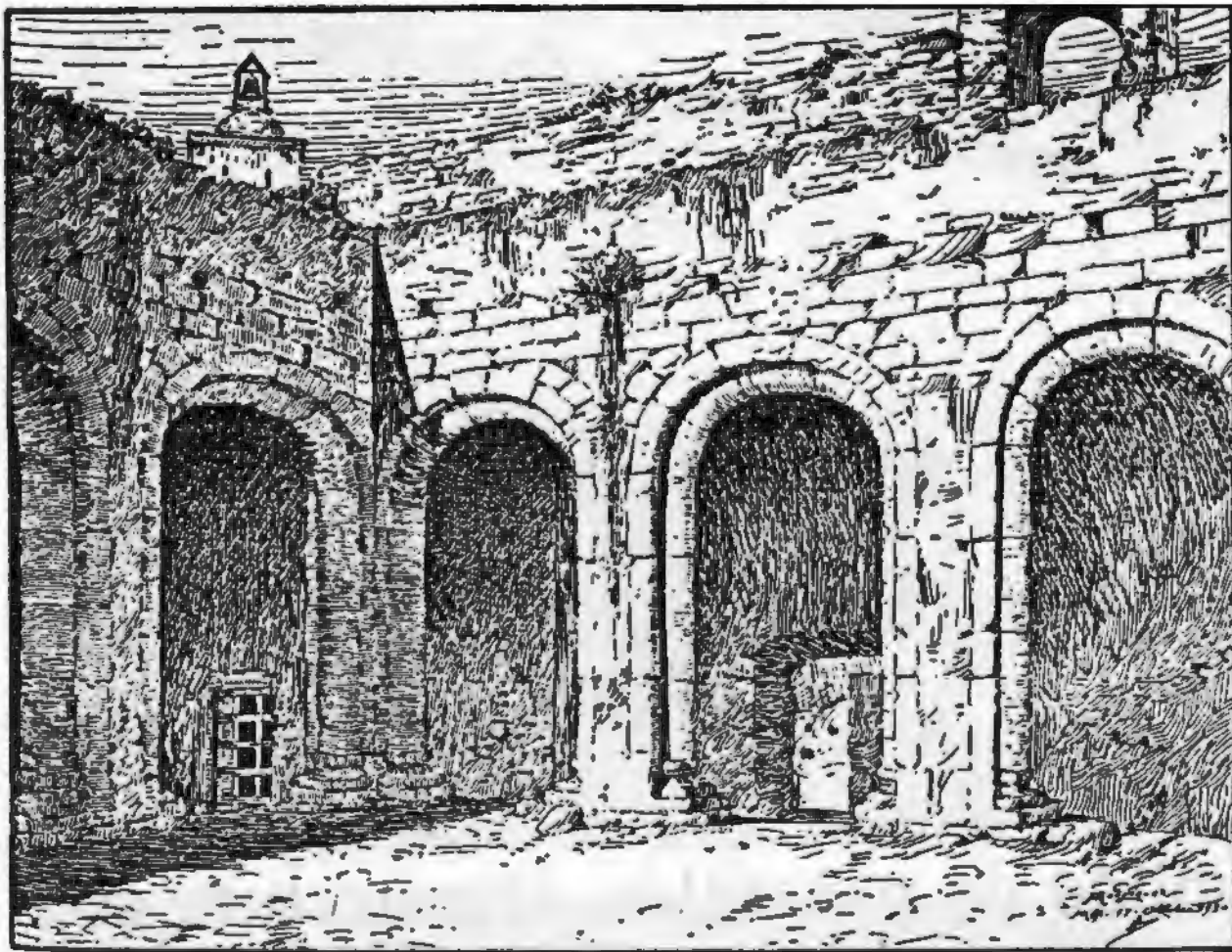
Recientemente, hará cuatro o cinco años (1978?), se destruyó intencionalmente parte de la crujía de la cocina, seguramente que con el material del derrumbe se edificó la "flamante" y absurda presidencia municipal que, además, tapa la vista del convento desde la Vega.

Antes de terminar, insistimos en que la disposición general del edificio con iglesia de dos puertas gemelas hacia la plaza, situadas en su costado oriental y la situación de la entrada principal del templo y del convento, hacia una barranca, demuestran que no se siguieron los esquemas arquitectónicos que aparecen en los demás monasterios del Siglo XVI; esta situación confirma la antigüedad de la fábrica con relación a los de Molango y Atotonilco el Grande. Comunidad es la construcción más antigua que ha llegado a nosotros, comparada, claro está, con los otros grandes conventos de la región y no sabemos si también en relación con las pequeñas iglesias de los pobladores menores. ■

<sup>8</sup> Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo, Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Dirección General de Bienes Nacionales. México. pág. 461.



Plaza Victoria en 1931 con el reloj de sol, hoy desaparecido. Vicente Mendiolá.



Comunidad. Apunte del clastro. José Antonio Rodríguez 1931.



Perspectiva aérea de Metztlán, comunidad en primer término, el cabildo a la derecha y los Santos Reyes en lo alto. Juan B. Artigas, R. Aguirre.



---

# el cabildo de metztitlán, arquitectura civil

Recibe el nombre de Tercena el “Almacén del Estado para vender por mayor tabaco y otros efectos estancados, es decir, almacenados”.<sup>1</sup>

Se ha supuesto, con base en Justino Fernández, que el edificio del Siglo XVI, conocido como la Tercena de Metztitlán estaba destinada a la recaudación de diezmos y tributos, aunque según el propio autor, “nada se sabe de cierto”<sup>2</sup> al respecto. Mejor orientación en cuanto a su uso podrá proporcionar el estudio de los murales del interior que fueron descubiertos y consolidado en 1974, por la Secretaría del Patrimonio Nacional y que, claro está, eran desconocidos hasta esa fecha, además, que las dimensiones del edificio no permitirían almacenar gran cosa siendo que el tributo de los indígenas se rendía en especie.

**pintura interior.** Dichos murales adornaban paredes y bóvedas de una de las dos salas, la más antigua, que componen el edificio. Un friso pintado, horizontal, separa la superficie de la bóveda de cañón de los paramentos inferiores; en las paredes aparecieron algunos fragmentos y el aplanado de la cubierta estaba casi totalmente deshecho por penetración de agua y por agrietamientos de consideración.

Como tema dibujado, el más interesante es una águila, que apresa con su pico a un animal ponzoñoso, semejante a un alacrán, más bien a un escorpión; sobre él una cinta con una inscripción, no se si en latín o en otro idioma que no he

sabido interpretar. Según la Maestra en Letras Bertha Aceves el tema del águila y el escorpión deriva de la iconografía de los emblemas renacentistas, concretamente del Alciato, donde es un cuervo el que devora al escorpión. La distinguida historiadora Elisa García Barragán me explicaba que el tema del ave con el escorpión en el pico significa que el ser devorado el escorpión, su ponzoña mata al ave, que se trata de una enseñanza mortal, precisamente que la justicia se debe de impartir sin incurrir en consideraciones que puedan revertirse contra la justicia misma y contra el propio juez. Alegoría que va acorde con el destino del Tecpan que es el lugar donde se enjuician los delitos comunes.

Esta pintura se sitúa en el muro Oriente, testero del edificio, hacia el Norte de una ventana central; se complementaba con

1. Frente del edificio antes de la restauración. Foto Juan B. Artigas. 1971.
2. Fachada principal en 1989.

---

<sup>1</sup> *Diccionario de la Lengua Española*. Décimo novena edición. Real Academia Española. Madrid, 1970.

<sup>2</sup> Fernández, Justino *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1940. pág. 464.





otra, colocada simétricamente del lado Sur del vano. De esta última, sólo quedan pequeños fragmentos, entre los que se observa una calavera y restos de otra cartela con varias letras. Más abajo de estos dos dibujos están, también pintados varios respaldos de sitiales, imitando madera, semicirculares, en forma de concha, a modo de los de las bancas antiguas de Huejotzingo.

Es sabido que la pintura substituyó a la escultura y a diversos elementos arquitectónicos en la arquitectura de Nueva España, y que imitó gran parte de materiales y acabados, a veces con gran maestría, porque la pintura era un sistema de trabajo tradicional en Mesoamérica antes de la llegada de los españoles. Por esta razón aparece en la arquitectura del Siglo XVI, reemplazando elementos de bulto, y en el caso que estamos tratando, significando sitiales, que, como vemos, no modificaban la manera indígena de sentarse: seguían sentándose en el suelo, posiblemente sobre petates, y el dibujo del respaldo proporcionaba la jerarquía necesaria a quien ocupaba el lugar.

En el muro Norte se repiten los mismos respaldos, a todo lo largo, aunque la altura que alcanzan es menor; porque quienes ocupaban esta pared se sentaban en nivel más bajo, tendrían menor jerarquía que los del muro cabecero. Todo ello produce la impresión de una sala en la que se efectuaban reuniones de gente principal, cuya cabecera es el muro de la ventana, el de los sitiales altos. Por cierto que en él, es más antigua la pintura de los respaldos que la propia ventana.

Los restos del friso superior están compuestos por jarrones renacentistas y aves, y muestran una elaboración más libre que en los frisos del convento de los Santos Reyes. El ave de pico y cuello largos bien pudiera ser el fabuloso "achiquiliche" de que nos hablan las tradiciones de la región.

Pues bien, de la posición de los sitiales se deduce que allí se reunía gente importante, de cara al centro de la sala, con las autoridades mayores sobre un estrado en la cabecera de la habitación. La actividad que se desarrollaba en estas condiciones es la correspondiente a un cabildo: el edificio de la Tercena era el cabildo civil de Metztitlán y no un lugar para coleccionar tributos, puesto que no había ni siquiera, lugar donde guardarlos. Era el cabildo indígena, la prolongación del Tecpan prehispánico con las transformaciones inherentes al nuevo sistema político.

**continuidad espacial.** Esta sala que hemos denominado interior, se abre, con una gran puerta hacia la sala contigua, que es una gran galería de arcos de medio punto y robustas columnas en tres de sus lados. Su ámbito arquitectónico se lanza hacia el aire infinito de la Vega y de las montañas, a través de los arcos que enmarcan el paisaje, y constituyen una creación espacial de primerísima importancia.

La bóveda de cañón de esta galería estaba derrumbada y fue reconstruída, gracias a lo cual se recuperó el sentido espacial del edificio, que de otra manera quedaba trunco y lo hacía

3. Detalle de los frescos del interior. Ave con escorpión en el pico. 1989.

4. Esquina de la habitación que muestra el friso superior, el ave con el escorpión en el pico y los respaldos de los sitiales. 1976.

5. Portada principal del Cabildo Indígena. 1989.

6. Vista exterior de la columnata. Foto Juan B. Artigas. 1989.





incomprensible como creación artística. Este es un caso evidente que justifica la restauración de espacios arquitectónicos, mediante la reposición de elementos estructurales.

También consolidamos el inmueble, ligamos entre sí las dos habitaciones por medio de un tensor de acero, zuncho perimetral incrustado paralelo al friso ornamental. Las dos habitaciones, por haber sido construidas primero una y después la otra, presentaban una grieta vertical entre ambas, que hacía peligrar su estabilidad. Gracias a esta reestructuración se pudieron liberar los vanos de la columnata que estaban tapiados y demoler el contrafuerte que había sido sobrepuesto, ya de antiguo, en el arco central de la fachada larga. Los dos contrafuertes de las esquinas Sureste y Suroeste, se dejaron en su lugar aunque también son sobrepuestos, por considerarlos necesarios. Desde luego que debe controlarse el edificio periódicamente para vigilar si sufre o no deformaciones.

**volumetría.** De esta manera, el volúmen del edificio, al estar concluidas las dos salas, es un paralelepípedo rectangular, perfectamente aristado, rematado en una línea horizontal, sin más ornamentación sobresaliente del plano, que las gárgolas, y, sobre la puerta un basamento que debió de soportar un mástil o una cruz.

No había almenas, ni rastros de ellas en los aplanados agrietados que formaban la cubierta, dato éste excepcional, si se toma en cuenta que tanto en la arquitectura prehispánica, como en la virreinal del primer siglo, la fila de almenas o una "crestería superior" expresa la importancia del edificio y de quien lo habita. Otro de los contados edificios civiles del Siglo XVI, o tal vez del XVII, que han llegado hasta nosotros, es la "Casa del Cacique" de Teposcolula, Oax.; es también un prisma rectangular. El análisis que efectuamos con respecto de los remates superiores de las capillas abiertas aisladas de México, amplía el conocimiento de este tema.

Desde luego que la construcción de carácter civil más importante que aún podemos ver de aquellos tiempos, es el Palacio de Cortés, en Cuernavaca (1531 - 1533 en adelante). Su emplazamiento es, al igual que la Tercena de Metztlán, excepcional; están ambos, situados para dominar una amplia extensión del paisaje, y a través de sus arcadas se acentúa la continuidad entre edificio y campo, entre espacio interior y espacio exterior. A este respecto, impresiona más la *vivencia* en la Tercena, que en el Palacio de Cortés, puesto que en Cuernavaca, las construcciones y los jardines han substituído al paisaje natural. La volumetría del Palacio de Cortés sigue las mismas directrices que los edificios civiles que estamos comentando. Es el resultado de una concordancia entre las concepciones del Renacimiento italiano, en la creación de sus palacios y los volúmenes de la arquitectura hispanomusulmana. Nada tiene de extraño, pues, que los aspectos coincidentes de estas dos corrientes artísticas hayan sido fuente para las creaciones arquitectónicas del Siglo XVI novohispano, puesto que eran contemporáneas.

La sensación de fuera que producen los edificios civiles y también los religiosos del Siglo XVI, se debe a este sistema de solución formal volumétrica, más que al hecho de que se haya librado alguna escaramuza, y excepcionalmente, alguna batalla de consideración en torno de los edificios.

De acuerdo con estas directrices fueron concebidos Tlahuelilpa, Hgo., San Pablo Tecalco, Méx., y las Misiones de



Nuevo México, algunos años después. También los palacios renacentistas de Saldañuela, en Sarracín, Burgos y la Farnesina o villa Chigi delle Volte,<sup>3</sup> junto a Siena, en Italia. Y aunque en los edificios abovedados que requieren de contrafuertes, que ligeramente velada esta intención volumétrica, permanece como generatriz fundamental de la arquitectura, tanto civil como religiosa, de todo Siglo XVI.

Por ello, la restauración de este tipo de inmuebles debe ser cuidadosa con este aspecto de volumetría, y no adosar volúmenes a los ya existentes, como se hizo indebidamente, en la fachada posterior del Palacio de Cortés, en Cuernavaca. Con ello se rompe una de sus más importantes características.

**ornamentación de exteriores.** El edificio del Cabildo de Metztlán pudo haber sido construido entre 1537 y 1540, lo que lo hace uno de los edificios virreinales más antiguos que quedan en pie. En la misma fecha se construyó el primitivo convento de Comunidad, e igual que en él, la ornamentación de exteriores se hace plana, sobresaliendo apenas de la superficie con algunas leves molduraciones. En el Cabildo, sobre los tres arcos del acceso principal se señala un alfiz, únicamente

porque se labraron los sillares del rectángulo, mientras que fuera de él la piedra se colocó sin labrar; mientras que dentro del alfiz se pintó con agua de cal, para resaltar las juntas de los sillares geométricos, al modo que puede observarse aún en muchos lugares como Huejotzingo y Tepeaca en Puebla, Tlayacapan y Oaxtepec en Morelos y en muchos lugares más.

La pintura de sillares puede observarse también en muchos códices del Siglo XVI, en que se representan edificios

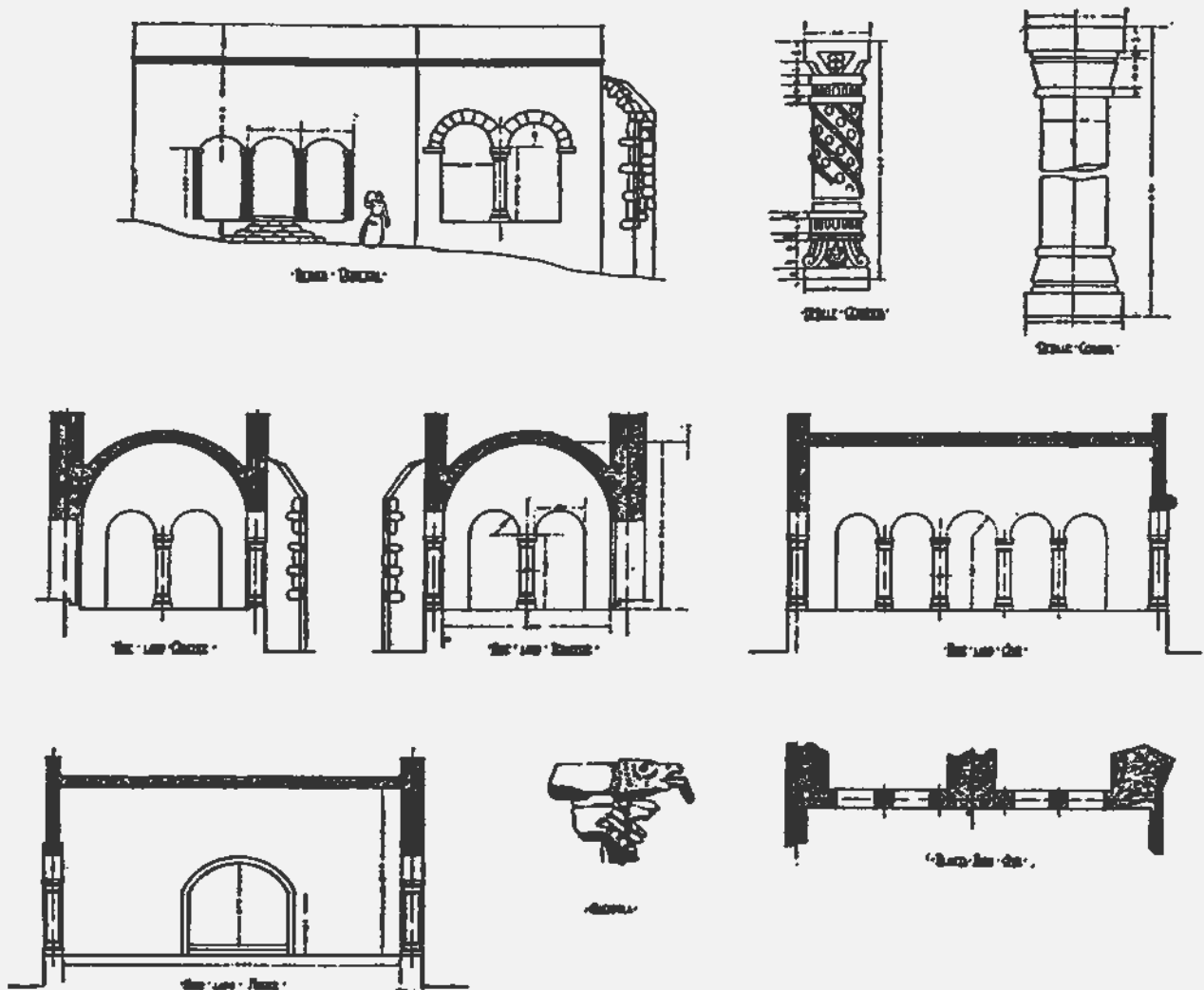
7. Grietas en la bóveda de la primera sala durante la restauración. Foto Juan B. Arrigas. 1974.

8. Gárgola de la fachada posterior. Dibujo de Vicente Mendiola. 1931.

9. Planos del Cabildo Indígena. Dibujo de Vicente Mendiola. 1931.

<sup>3</sup> Artigas Hernández Juan Benito, Medel M. Vicente, Ortíz Lajous Jaime, et al. *Vocabulario Arquitectónico Ilustrado*. Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas. 3a. Edición. México, 1980 ilustración 422. pág. 373.

<sup>4</sup> Angulo Iníguez, Diego *Historia del Arte Hispanoamericano*. Salvat Editores, S.A. Barcelona-Buenos Aires. Barcelona. 1945. Ilustración 595. pág. 460.



de la época. Es más la fotografía del Palacio de Cortés que publicó Diego Angulo, en su "Historia del Arte Hispanoamericano",<sup>4</sup> presenta todavía sillares dibujados en la fachada del inmueble, restos de la pintura que debió tener en el Siglo XVI, posiblemente repintada en alguna otra ocasión. Hoy el Palacio de Cortés aparece con la piedra al aire, como tantos otros edificios y poblaciones de México que han sido desollados.

Se llega a extremos, en el descubrimiento de cantera, por ejemplo, como el de Barcelona, en el espléndido local construido entre 1359 y 1362, llamado "Salón de Tinell" El lugar es un amplio recinto de 17 por 33.50 m., sostenido por *arcos diafragma* de medio punto y viguería de madera; cuyas proporciones y majestuosidad imponen, al percibirse la gran creación espacial lograda. Aparece a la vista la piedra de los paramentos perfectamente juntada, y, en el vestíbulo de entrada, puesto en un marco, separado de la pared, un fragmento de aplanado antiguo con pintura. Aunque desconocemos las dificultades de conservación que haya podido motivar tal resultado, es evidente que no es solución feliz, convertir el local en su propio museo.

¿Qué porcentaje de edificios anteriores al Siglo XVI quedan en Europa: Italia, España, Francia, Austria, que conserven sus pinturas murales? ¿Cuántos fueron destruidos, interior y exteriormente para mostrar la cantera? ¿Cuántos se han destruido en México? ¿Cuántas maravillas hay dibujadas bajo cal, como las del ex-convento de Malinalco, restaurado en 1975, como los de la propia Tercena, o como los del ex-convento de los Santos Reyes del mismo Metztlán? Es evidente la necesidad de intensificar la labor de búsqueda y salvamento, tanto de murales enteros como de fragmentos en restos de edificios y de crear un museo de exhibición de los mismos, fechados cronológicamente.

Esa nefasta manía por descubrir la cantera; ha arruinado muchos inmuebles, la ciudad de Morelia es un ejemplo. Siendo que los constructores del virreinato, sabían perfectamente que los aplanados protegen los muros, impidiendo la penetración del agua, no dejaban jamás la piedra al aire; o bien la aplanaban, o si no, daban una mano de agua de cal sobre los sillares, perfectamente labrados de las portadas. Esta fue la solución que dieron en el alfíz del Cabildo de Metztlán.

Los Muros conventuales novohispanos podían construirse con cal y canto, a piedra y lodo, o incluso con adobe,<sup>5</sup> para los dos últimos sistemas constructivos, el agua era demoledora. Por estas razones, los aplanados ofrecieron uniformidad de acabado y protección. Esta técnica protectora está documentada históricamente en la descripción de fray Toribio de Motolinia, con respecto a la capilla abierta de Tlaxcala.

Ahora bien, el acabado más común, ya se ha dicho, fue el dibujar, incluso esgrafiar, sillares regulares de cantera sobre los aplanados de los edificios, formando dibujos como el casi intacto, todavía, de la fachada principal de Huejotzingo, Pue.<sup>6</sup> Esta terminación que pudo ser en sus comienzos una

solución de compromiso entre la estereotomía europea y la técnica americana, arraigó en el gusto del público y de los alarifes.

Aunque pueda parecer redundante debemos insistir en que Santa Prisca en Taxco, estaba pintada, y la capilla de la Tercera Orden de Cuernavaca, también, y Santa Rosa de Viterbo de Querétaro, y la Catedral de Zacatecas, y Cata en Guanajuato, y Santo Domingo de Oaxaca, como tantos otros monumentos.

**volumetría y ornamentación. el estilo** El hecho de que los volúmenes de la arquitectura del Siglo XVI, antes de la llegada del barroco sean tan puros geoméricamente y el que estén conformados por superficies planas y lisas, hace que cualquier moldura que recorra las fachadas sea muy visible. Por ello, los alfiles son notables, aunque su sencillez sea extrema, como el del edificio que nos ocupa. Por ello la moldura de perlas que recorre el contorno del edificio del cabildo y le da remate superior tiene gran fuerza expresiva. Por ello son rotundas las salientes de las gárgolas y sus sombras; y los vanos se vuelven tan importantes como perforaciones oscuras de la luminosidad del plano. También por esta razón los volúmenes destacan considerablemente entre las irregularidades del paisaje y de la vegetación.

En una palabra, en esta arquitectura del Siglo XVI, hay una perfecta adecuación de todos sus elementos; volúmenes, texturas, emplazamiento, molduraciones, arquerías, bóvedas, espacio expresivo estético; es una arquitectura que por sus líneas generales de composición, puede incluirse dentro de una etapa clasicista del estilo. Por otra parte, la relación entre la Tercena, el Palacio de Cortés, el de Don Diego Colón de Santo Domingo, el Palacio de Saldañuela en Sarracín, cerca de Burgos, y la Farnesina, cerca de Siena, son suficientemente claras, para poder incluirlos a todos ellos, dentro de la misma corriente de creación artística: la arquitectura renacentista. ■

10. Vista de la columnata y penetración espacial. Foto Juan B. Artigas. 1989.

11. Palacio de Cortés en Cuernavaca. Fachada posterior. Foto Juan B. Artigas. 1978.

<sup>5</sup> Artigas Hernández Juan Benito, Medel, Ortiz, et al Opus cit. ilustración 43, pág. 35.

<sup>6</sup> Artigas Hernández, Juan Benito *La piel de la Arquitectura, murales de Santa María Xoxoteco*. Escuela Nacional de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978. Ilustración 14, pág. 22.





## el convento de los santos reyes

a ricardo garibay, oriundo de meztitlán

**los espacios.** La aridez del paisaje es una constante desde que penetramos a la Vega de Meztitlán, nos sigue el reflejo de la luz sobre las terregosas laderas. Cuando marchamos por sus veredas formadas por el paso interminable de varios siglos de recuas, rehundidas en la tierra por el desgaste y la compactación, el sol pega a los lados y rebota su calor sobre el caminante ¡y el polvo! Es este un lugar del silencio donde pareciera que el tiempo no transcurre, la sensación se vuelve corporal y todo lo llena. Únicamente se quiebra al cobijo de los árboles de la Vega, que están muy por debajo de las viviendas, y se quiebra también dentro de la iglesia y del convento de los Santos Reyes, si es que los huecos de puertas y ventanas, mínimos en magnitud con respecto de los planos construidos y de los espacios interiores creados, no nos proyectan hacia el exterior.

La persistencia de esta luz y de este tiempo subsisten en los ámbitos externos, ya sean producto de la creación humana o de la naturaleza, nos acompañan en la plaza y en las calles de la villa y en la escalinata de acceso al convento, nos siguen en el atrio frente a la cruz, en la explanada de la que fuera cailla abierta, sobre las superficies que ocupara el antiguo cementerio y frente a las ruinas de primitivas construcciones. Calcinan los huesos recogidos del atrio, depositados juntos en un local de la esquina del patio y se hacen presentes sobre las bóvedas, las almenas y la espadaña del edificio, de manera que todo lo envuelven.

La naturaleza se muestra espléndida en Meztitlán, pero no es menos grandiosa la arquitectura del monasterio. Si toda obra plástica requiere de un ámbito exterior que la complementa, o, por lo menos que no la opaque, el espacio circundante del convento de los Santos Reyes cuenta con un aire y una luz interminables y un paisaje de montañas en su derredor que complementan la arquitectura y la realzan. Recordamos aquí el comentario inicial de identificación de los habitantes del lugar con el edificio porque ese sentimiento se debe a las razones que estamos exponiendo, es parte del diálogo que se establece entre la obra de arte y el observador.

El contraste entre espacios interiores y espacios exteriores se percibe no solamente por el sentido de la vista sino también por los poros de todo el cuerpo. Es pasar de un aire a otro, distintos en temperatura y densidad física, con marcadas diferencias lumínicas y direccionales. El campo abierto en nuestro derredor a las sensaciones auditivas es ilimitado fuera de los edificios, dentro de ellos queda encerrado por las paredes y pavimentos y por las bóvedas de la construcción, de manera que también los sonidos se captan aquí con direcciones precisas, a veces con ecos, en los pasos de los caminantes.

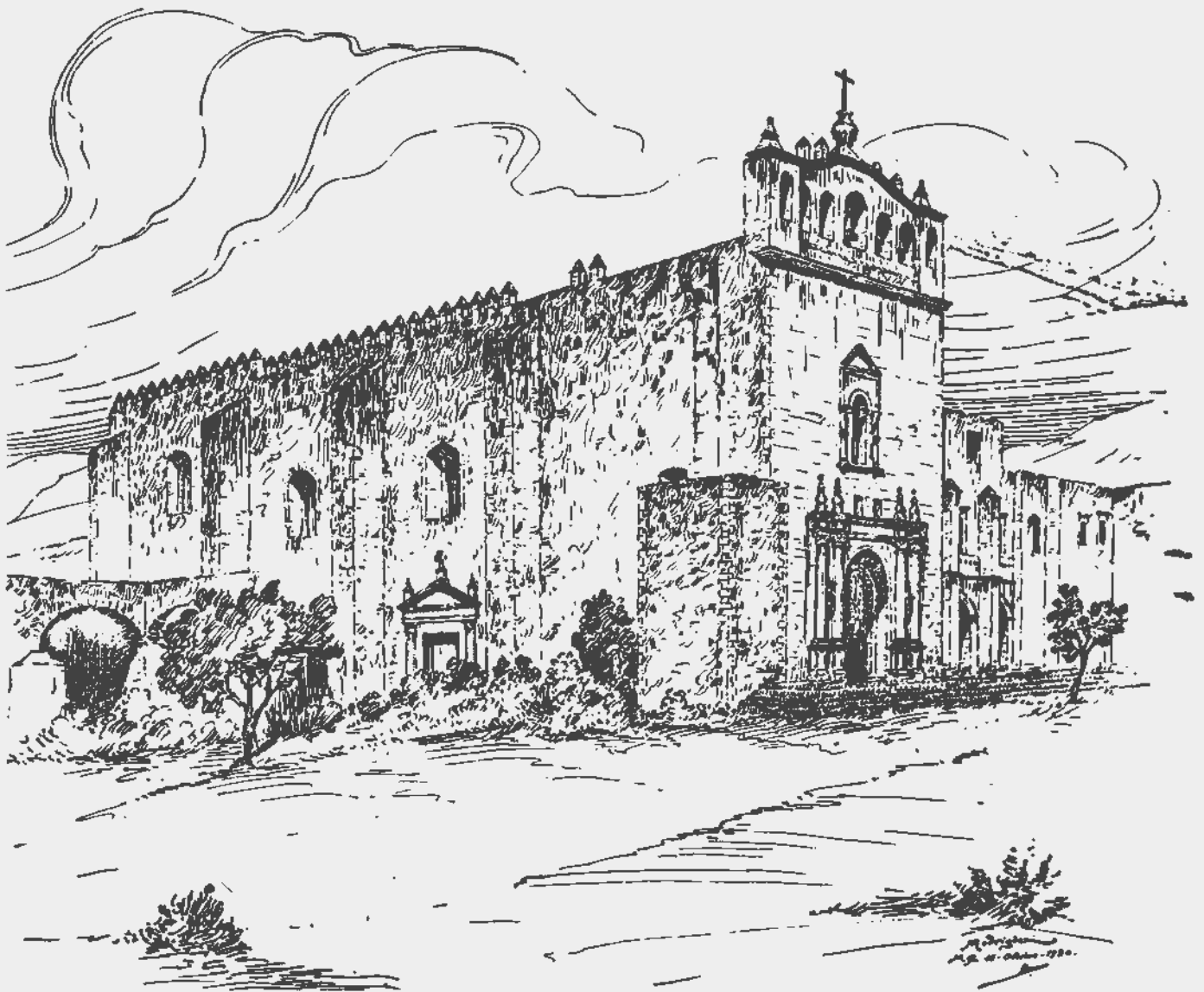
Aún hemos de señalar otro género de espacios distinto a estos dos, es un espacio intermedio entre ambos, entre el espacio natural abierto y el espacio interior creado por el hombre. Se trata de los espacios exteriores de la propia arquitect-



tura que ya son creación humana porque modifican la naturaleza. No es lo mismo situarse en una cañada de la Sierra de Metztlán, con los pies sobre el terreno inclinado, rodeado de cactus y zarzas, que desplazarse cómodamente sobre el plano horizontal del atrio del convento de Los Santos Reyes. ¿Verdad que nuestra sensación vital es totalmente diferente aunque ambos espacios entren en la clasificación de exteriores? La superficie del patio llega hasta una barda almenada y se limita con los planos verticales de la arquitectura que condicionan la percepción, como son la cruz atrial o las filas de arcos que vestibulan, jerarquizan y separan unas partes sobre otras. Las proporciones del edificio hacen que se sobreponga al paisaje y que tome lugar preponderante.

Dejamos la última calle fuera del atrio, del cual solo vemos los altos muros de contención de tierras y comenzamos a ascender por la escalinata hasta llegar a su entrada principal, señalada con dos jambas y escudos circulares a los lados. allí aparece el plano del atrio, imperceptible porque la vista se va hasta la plancha vertical de la fachada principal de la iglesia, reluciente de cal blanca; abarcamos al mismo tiempo la cruz del atrio sobre su elevado pedestal. Después de esta primera impresión, dominante a la distancia y desde cerca, captamos otras formas arquitectónicas: a nuestra derecha, las sombras rotundas de los arcos de la portería y el ritmo de las ventanas del primer piso; a la izquierda, las filas de arcos y los dos semicírculos en sombra de las capillas abiertas, la





Vista desde el atrio. Dibujo de Antonio Rodríguez. 1931.

base de la torre que nunca se acabó..., todo ello en medio de un espacio interminable que va más allá de la horizontalidad, y, hacia el fondo, más allá de las cuevas continuas de las montañas, hasta el cielo llano. Desde aquí, la misma naturaleza participa de la arquitectura y se subordina a ella. La arquitectura toma lugar de mayor preponderancia.

Cruzamos el patio frente a la puerta de la iglesia, ascendemos los cuatro peldaños que constituyen el basamento de la fachada y penetramos al templo. De momento quedamos cegados por la diferencia en el nivel de iluminación y captamos los detonantes colores de la bóveda del sotocoro, hacia delante, un hueco oscuro, un enorme vacío que nos atrae. Unos pasos más y la vista descubre al fondo, el brillo del retablo reflejante de la luz como espejo. En penumbras todavía. Nuestros pasos resuenan rebotados en la bóveda de cañón.

Percibimos ya la presencia de retablos laterales y de frisos de pintura mural; el arco triunfal que separaba la nave del presbiterio, las nervaduras de la cúpula y las del encasetonado del ábside. El aire se torna policromo tanto por las superficies construídas como por los quiebres del oro de los retablos. Descansamos en una banca de madera para observar este inmenso *espacio expresivo estético* y mantenemos elevada la vista hacia el muro cabecero de la iglesia con su retablo barroco de relieves, de escultura de colores y de pintura.

Las impresiones que produce son de grandiosidad y de asombro, de ninguna manera queda pequeño este espacio ante la naturaleza exterior y, a diferencia de ella, brinda su tranquilidad, seguridad y su sombra que el cuerpo agradece. Estamos dentro de una inmensa caverna.



Interior de la iglesia. Foto Carlos Heinze. 1974.



**hacia la parte alta de las bóvedas.** Podríamos tomar otro camino para visitar el edificio, habría que subir el basamento escalonado y llegar a la portería. Tres arcos circulares rebajados y otras tantas ventanas, un contrafuerte entre cada fila de vanos y las salientes de los paramentos, que enmarcan esta composición central. La portería se cubre con bóveda de medio punto cuyo eje es transversal a los arcos de acceso, se forma así una habitación amplia, de concepto unitario de composición, sin recovecos.

Es el primer contacto con la pintura mural que simula nervaduras en la bóveda, hasta el friso horizontal superior del muro. En las paredes, las composiciones de la virgen del Rosario con sus atributos, en policromía, y, al fondo, la pintura en gris, con restos de colorido liso, con relleno entre las líneas del dibujo, que tiene las alegorías de una fuente, el árbol de la vida, el crucifijo y los medallones ovalados a los lados, con la representación de los sacramentos. Este último dibujo muestra en su centro la fecha de 1577. Ambas fueron descubiertas durante la restauración que efectuamos en la Secretaría del Patrimonio Nacional a partir de 1972, dado que se hallaban cubiertos con pintura lisa y con la sobreposición de un altar, entonces ya sin uso. Santiago Sebastián ha demostrado que el fresco fechado es copia de un grabado de Bartolomeo Olmos o Luemus, nacido en Brescia en 1506.\*

Entramos después al vestíbulo de la portería, al zaguán, y desde allí tenemos una primera vista al patio del claustro, blanco reluciente otra vez, con su doble altura de cuatro y cinco arcos y sus severas molduraciones. En los pasillos del claustro bajo resalta la pintura oscura en intensidad, de los casetones serlianos con que se ornamentó el cañón de la bóve-

da; en las cuatro esquinas, bovedillas de nervaduras cruzadas con adornos vegetales coloreados en la plementería, mientras que los tímpanos presentan escenas religiosas en grisalla, también de arriba hacia abajo, hasta llegar al friso horizontal; el patio cerrado, simétrico, espacio interior aunque descubierto, perfectamente trazado. Cada fachada del patio presenta cuatro arcos en el piso bajo de 3.35 metros de altura cada claro, con lo cual se crea la impresión de apertura hacia el centro, aunque no de apertura total, puesto que un antepecho, cierra el paso desde el corredor. Entre cada uno de los cuatro arcos sobresale un contrafuerte adosado al pilar que termina en la cornisa, la cual continúa todo alrededor del primer cuerpo del edificio. Las esquinas se resolvieron sin refuerzo, es decir, formando ángulo recto, sin salientes hacia el centro del patio. Llama la atención, al observar las medidas del levantamiento arquitectónico del edificio, efectuado por la Dirección de Bienes Nacionales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, en noviembre de 1929, la precisión de las dimensiones y del trazo. El arquitecto Federico Mariscal que efectuara el levantamiento de esta parte del edificio dejó constancia de esta manera de la gran calidad del proyecto y de la perfección constructiva.

Los corredores nos llevan hasta el arranque de la escalera que conduce al primer piso. La primera vez que fuimos a Metztitlán, era más una rampa que una escalera, los peldaños estaban desgastados por el paso constante de tantos y tantos caminantes. Era muy difícil pasar por ella y hasta peligroso para quien no tuviese la agilidad necesaria. Nos hacía remontar al pasado con la imaginación, imaginar el paso sobre ella de cuatrocientos años, pero no era posible asentar el pie. Para restaurarla hubo que cerrar un compromiso entre el pasado y el presente, se reharian los tramos suficientes para recorrerla con cierta comodidad, pero visualmente quedarían zonas desgastadas, sin tocar, para no romper ese acercamiento con el pasado, con la historia, con aquel transitar permanente, más de constancia que de fuerza.

La habitación que encierra la escalera es amplia, con una ventana. Su rampa sigue las cuatro paredes, tiene cuatro descansos, uno en cada esquina del rectángulo; es de sabio trazo arquitectónico, espléndida por la calidad del antepecho macizo, por las proporciones y por la calidad de las pinturas murales que la adornan. Están representadas aquí las alegorías de la Castidad, de la Paciencia y de la Fortuna las cuales demostró Erwin Walter Palm que están inspiradas en los grabados de Heemskerck (1559-1562). La maestría de este dibujo mural es pocas veces alcanzada. Se trata de una escalera concebida también como una sola habitación. Será en otros ejemplos más avanzados del estilo cuando las escaleras se ligen espacialmente a los patios mediante juegos complejos de arcos y rampas y con grandes portadas.

Llegamos así al piso superior del claustro con sus arcos de medio punto y solamente 1.75 metros de altura del claro, de amplias molduraciones y anchos apoyos de sección rectangular, crean la impresión de un espacio cerrado, en comparación con el pasillo inferior. Los arcos superiores son cinco por tramo, uno más que en la planta baja, con lo cual, aunque se reducen las medidas, no se pierde la impresión de amplitud y de tranquilidad, el corredor no es muy ancho, crea la idea de cerrado, también hacia la zona de celdas, porque hay otro pasillo interior, muro de por medio, paralelo al pri-



Claustro y costado Oriente de la iglesia. Foto Juan B. Artigas. 1974.



Pasillo inferior del claustro en 1989.



Fecha de 1577 en el fresco de la portería. Foto Juan B. Artigas. 1975.

méro. Hacia este segundo pasillo se abren las puertas a las celdas y dependencias de la planta alta, de manera que quedan perfectamente vestibuladas y aisladas de los corredores del patio.

Desde el pasillo interior arranca la escalera que nos conduce a la azotea del convento. Sobre las bóvedas vuelve a cobrar sentido el paisaje con excepción de la parte que tapa el muro de la iglesia, que se eleva todavía varios metros por encima; nos muestra sus gárgolas zoomorfas y su perfil superior de almenas y espadañas. Ha otro hueco de escalera para llegar arriba, pero se trata de una escalera vertical, rústica de madera, de dos tramos y descanso intermedio.

Subimos por ella, no sin cierto temor, a la azotea de la iglesia, en la cual resaltan hacia el frente, el campanario en espadaña, y, hacia la parte posterior, la cúpula ciega del presbiterio que se eleva varios metros por encima de la cumbre de la bóveda de cañón de la nave del templo. Estamos a treinta metros de altura sobre el atrio, a tal vez setenta metros sobre el centro de la plaza del pueblo, y sobre la Vega de Metztlán, por lo cual se amplía considerablemente la profundidad de la perspectiva.

Las terminaciones superiores del edificio estuvieron policromadas. Los dados de varias almenas tienen todavía pintura que forma recuadros en gris, sobre el aplanado craquelado por el tiempo. El intrados de los arcos de las espadañas, tanto de la principal como de las otras dos menores próximas a la escalera, muestran pintura de colores que forma rectángulos divididos por una diagonal, cada uno de los triángulos resultantes muestra alternados el blanco, que se ha puesto marfil, y el rojo.

Es importante este hallazgo, porque sabíamos de pintura dentro de los edificios, sabíamos de ornamentaciones de color, incluso de temas figurativos en los alfiles de las puertas en las portadas. No teníamos conocimiento de pintura sobre el aplanado de las partes de terminación superior de los edificios del Siglo XVI, puesto que quedan fuera de la percepción visual directa, debido a la distancia a que se hallan del observador. Únicamente puede considerarse que se captan en conjunto con el resto del edificio, al cual se adorna de esta manera con una cromática general. Conocemos restos de almenas pintadas del Siglo XVI, dos o tres apenas, en Tepeji del Rfo, sabemos que las almenas de Huejotzingo tenían esfe-





ras de barro en su contorno las cuales les proporcionaban una silueta muy diferente a la que muestran en la actualidad, pero el caso de los Santos Reyes de Metztilán no tiene paralelo conocido hasta hora. Este es otro elemento que nos hace dar cuenta de cuánto desconocemos sobre la primera arquitectura cristiana de México y de la necesidad de estudiarla con mayor amplitud y profundidad.

De cualquier manera, el hecho de que los edificios del Siglo XVI, estén acabados con tanta minuciosidad, incluso en detalles difíciles de percibir, como el que estamos comentando, nos demuestra el profesionalismo de quienes los concibieron y realizaron. Es un trabajo de la más alta calidad, hecho para perdurar, por eso no se escatimó esfuerzo en su ejecución. No hay duda, también había gente de primera categoría en aquellos tiempos.



Fachada de la iglesia. Vicente Mendiola. 1931.

Detalle de los casetones serlianos en la bóveda del corredor del claustro bajo. Foto Juan B. Artigas. 1976.





**el atrio.** El atrio del convento de Los Santos Reyes de Metztitlán forma una "L" que se extiende al frente y por el costado poniente de la iglesia, es muy amplio según puede verse en los planos arquitectónicos y ofrece varias características que aún no hemos podido explicar. Quizá aquí radica buena parte del interés que despierta en el observador.

Una barda almenada lo limita, haciendo las veces de muro de contención de tierras debido a que se construyó la explanada sobre el monte, rebajando unas zonas y rellenando otras. Tres entradas le dan acceso, hacia el Sur, el Oriente y el Poniente, y presenta dos niveles diferentes, uno comprende la faja que corre a todo lo ancho, delante de la fachada principal y el otro desde ésta línea hasta el fondo del terreno.

Hay en él restos visibles de dos capillas posas; dos capillas más, una frente a la entrada de la iglesia y otra en la esquina noroeste y una arquería que conserva seis vanos. Sobre los contrafuertes de la fachada lateral poniente del templo tiene adosados tres enormes nichos contiguos, además de dos capillas abiertas en el fondo del terreno, una junto a la otra; cuenta también con la cruz atrial que ya mencionamos y con un nicho junto a la capilla posa de la esquina Sureste. Casi todos estos elementos están en ruinas, lo que indica el largo tiempo que llevan fuera de uso y distintas épocas de construcción en el monumento. Afortunadamente, ninguna de estas construcciones daña el cuerpo principal del edificio, que está formado por los volúmenes de la iglesia y del convento, complementados por otro cuerpo prismático que es una ampliación del convento. De esta manera, la zona techada se carga hacia la esquina Noreste del terreno.

Cuando se llega al edificio llaman la atención tantos elementos esparcidos en el atrio y no es posible encontrarles explicación. Nosotros trataremos de hacerlo, al menos con algunos de ellos, introduciendo el factor tiempo en esta arquitectura, es decir, considerando épocas diferentes para su erección.

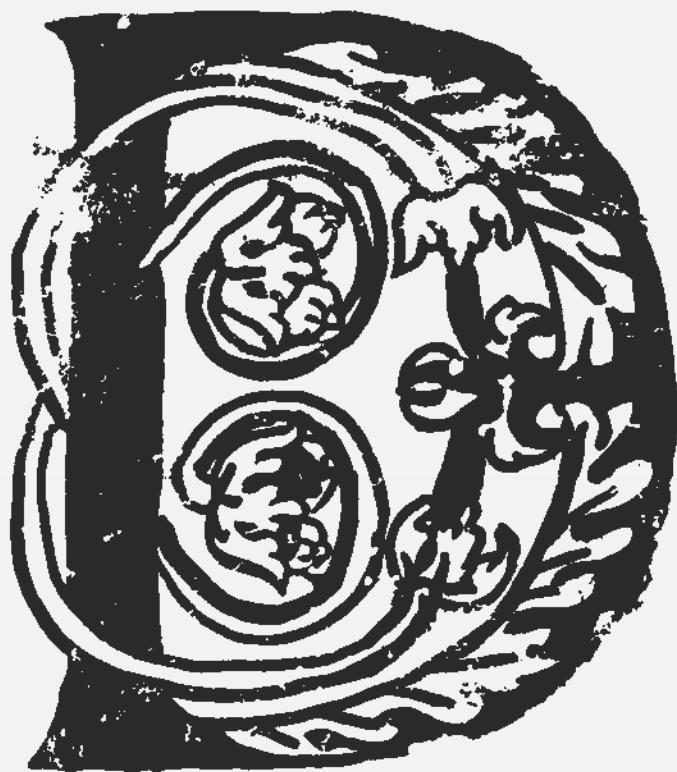
Sabemos que desde 1527 ó 1530, existió en México la capilla de San José de los Naturales y que su conjunto arquitectónico estaba formado en 1554, por un gran atrio con cuatro capillas posas, en cada esquina la suya, con una enorme cruz en el centro y la capilla abierta frente a dicha cruz. Fray Pedro de Gante, hizo un catecismo pictográfico que fue seguido por los Agustinos hasta que fray Agustín de Coruña terminó uno para la orden de San Agustín. Es decir, que se seguía el modelo implantado en la Ciudad de México para la catequesis de los indígenas de Nueva España. En 1584 fray Antonio de Ciudad Real, describió cuatro patios con capilla abierta y cuatro capillas posas, sin existencia de iglesia techada en Yucatán, a saber, Calkiní, Tecax, Tikantó y Tizimín, es decir, que los atrios con capilla abierta y cuatro capillas posas no necesitaban de otros edificios religiosos anexos.

Si observamos que en la plaza Victoria de Metztitlán, no era lógico construir capillas posas por la irregularidad del terreno no resultaría absurdo concluir que la construcción del convento de los Santos Reyes pudo comenzar por un atrio con capilla abierta y cuatro capillas posas. Aquí si se edificó una amplia explanada sin obstáculos de otras construcciones.

Si aceptamos que las capillas abiertas y las capillas posas precedieron a las iglesias techadas, máxime que en Metztitlán ya existía convento, aunque sin atrio, la hipótesis que presentamos resulta viable, porque ya son tres aspectos que convergen en una misma conclusión. Además en Cholula podemos ver las posas frente a la capilla abierta y en Tepeji del Río y en Tepoztlán, relacionándose geoméricamente entre sí mejor que con la iglesia techada, de manera que también apoyan nuestra idea. Para aducir un dato más, tendremos que estudiar las capillas abiertas del edificio de los Santos Reyes.

El frente del edificio visto desde los árboles del atrio, nótese la escala humana y la magnitud de la portada. Foto Carlos Heinze. 1974.



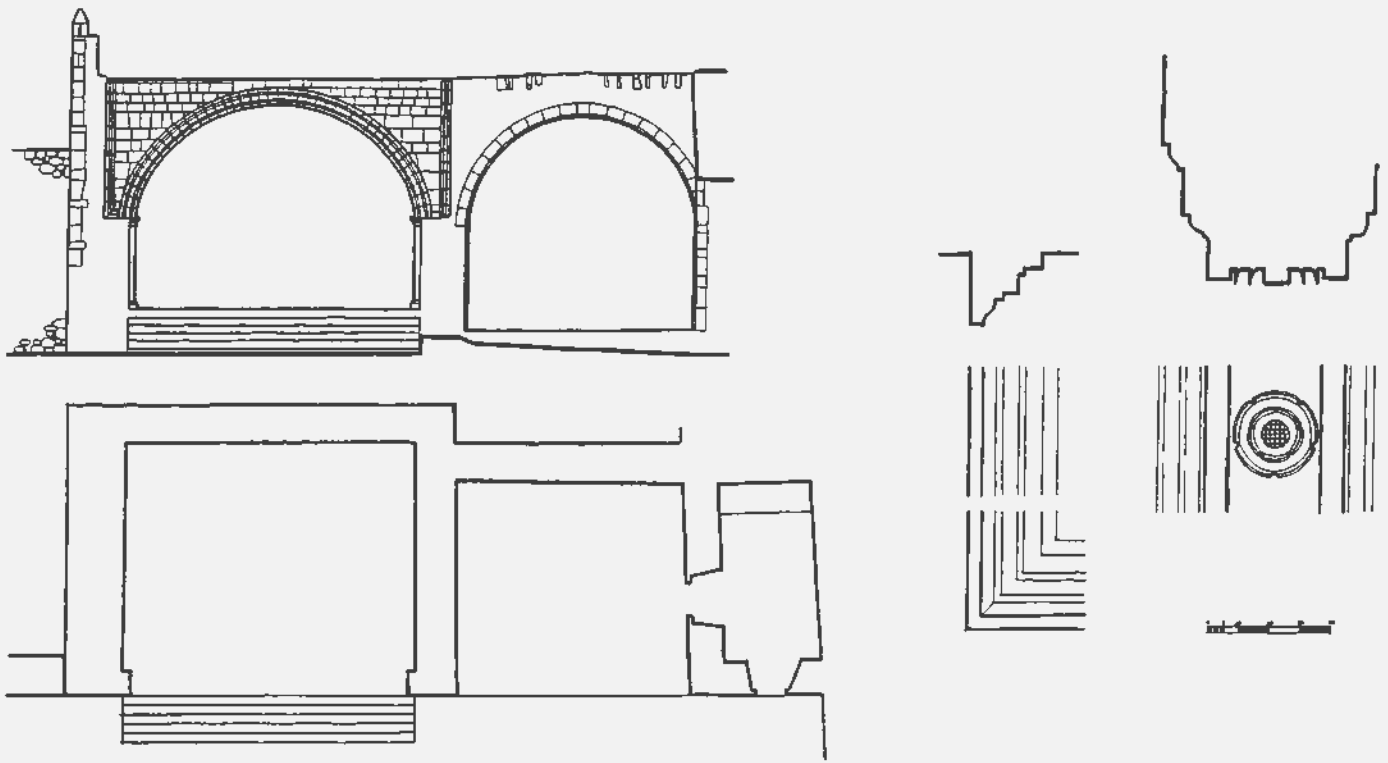


**las capillas abiertas.** Para comenzar este tema, hemos de decir que el dibujo del frente de la doble capilla abierta de Metztlán que publicó el Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo está equivocado, porque presenta dos arcos con idénticas molduraciones<sup>1</sup> y en realidad son diferentes, uno las tiene y el otro no; no aparece tampoco dibujado el alfíz de la capilla más grande. La interpretación de esta parte del edificio corrió con mala suerte, porque John Mc Andrew, la dibujó en su libro de *The Open Air Churches of the Sixteenth Century*,<sup>2</sup> también en forma incorrecta, aquí sí apareció el alfíz, pero sobre las dos capillas. En estas circunstancias hubiera sido difícil estudiarlas con probabilidades de acertar. Por eso debemos recurrir siempre, como es nuestra insistencia, a las fuentes originales que son los edificios. Hemos de dialogar con ellos y aprender a entenderlos, porque nos hablan, pero hay que afinar el oído para poder escucharlos y hay que hablar con ellos en el idioma de los arquitectos, porque fueron arquitectos quienes los idearon. Si plateamos mal las preguntas jamás nos contestarán, permanecerán mudos aunque se amucho lo que tienen que decir.

Las capillas abiertas de Metztlán son contiguas, la conformación geométrica de ambas es idéntica, un arco de gran amplitud se abre hacia el frente, y origina hacia el interior una bóveda de cañón corrido sobre planta cuadrada, para limitar un muro testero de tímpano semicircular. El piso de estos presbiterios se construye elevado sobre el nivel de la nave descubierta; el interior se adorna con frisos de pintura al fresco y, la bóveda tiene fragmentos de nervaduras que fueron dibujadas, las cuales, paradójicamente, nunca fueron necesas-

rias estructuralmente en una bóveda de cañón corrido. La diferencia que presentan, ambas capillas, es de magnitud y de estilo de ornamentación, la que está cerca del templo es más pequeña y no cuenta con molduraciones en las piedras del arco, ni en las jambas; entre los restos de pintura que posee destaca un friso muy ancho, dibujado en grisalla sobre el fondo negro, semejante al de la puerta de la iglesia de Comunidad, este dibujo es de trazo muy generoso, las líneas están elaboradas con gran soltura.

La capilla nueva, la más alejada del templo, es más lujosa no solamente por su amplitud, sino por su ornamentación, especialmente la escultórica que decora su portada. En planta sobresalen hacia el interior los rectángulos de las jambas y de ellos se desplanta el arco semicircular, moldurado, saliente también, por el intrados de la bóveda. La imposta del arco remata y separa ambos elementos, el vertical y el circular y desde el salmer surge el arranque del alfíz, muy saliente, en superficie plana hacia fuera y escalonado hacia dentro del rectángulo, de manera que produce un fuerte trazo vertical de sombra que encuadra la portada. La piedra del interior del alfíz está cortada en sillares, igual que en el edificio del Cabildo de Metztlán. Fuera del alfíz la piedra forma un conglomerado irregular, revestido otrora con aplanado de cal. El costado poniente de la capilla remata con almenas, su altura pudo ser la de todo el volumen, se sitúa a 2.35 metros sobre el término actual del frente de la capilla; si le descontamos los 90 centímetros de la almena quedan 1.45 metros como altura máxima del alfíz, a partir del nivel actual, es decir, para su línea horizontal superior.



Levantamiento de las Capillas Abiertas. Juan B. Artigas y Gabriel Salazar.

La pintura del interior presenta un friso horizontal al comienzo de la bóveda en las paredes laterales, dicho friso gira según la semicircunferencia de la bóveda en el muro testero; la misma solución que en la otra capilla abierta. La diferencia entre ambos dibujos reside en el trazo más meticuloso y detallado en la segunda que en la primera capilla, sin fondos negros, como hecho con plantilla y, por lo mismo, con menos soltura que en la primera. El estilo del dibujo de estos grutescos de la segunda capilla se relaciona más fácilmente con los del Convento de los Santos Reyes que con los de Comunidad, por ello los situamos como posteriores a los de la capilla primera.

Si observamos el frente de la capilla menor, más arriba del arco, notaremos algunas piedras verticales. Esta distribución geométrica no parecía casual, así que decidí hacer una cala, es decir, retirar algunas piedras de la parte superior que después volvimos a colocar en su lugar. De esta manera descubrimos un aplanado de cal que daba la vuelta haciendo el dentellonado de las almenas, con los huecos tapiados que se habían edificado para la capilla menor. Cuando más adelante se levantó la capilla grande se cubrieron las almenas porque al ser más importante la segunda, superó en altura a la primera. Lo que desconocemos es si fue tapiada también la boca de la primera capilla, aunque su volúmen, cerrado o abierto, quedó formando parte secundaria de la nueva capilla abierta. Pero queda comprobado que se trata de dos capillas abiertas que son contemporáneas para nosotros, pero que no lo fueron para los habitantes de la Villa, primero se utilizó una y después la otra.

Ahora ya podemos retomar el tema de las capillas posas y relacionarlo con la capilla abierta primitiva, después trataremos de explicarnos las razones por las cuales se construyó una segunda capilla abierta.

Habíamos asentado que las capillas abiertas existieron dentro de atrios o patios que en ocasiones contenían también cuatro capillas posas, sin que hubiera iglesia techada, y por ésta última razón las llamamos capillas abiertas aisladas. Estos atrios podían estar limitados por bardas y tener señalado con árboles el camino procesional entre capilla y capilla. Es factible que el primitivo atrio alto de Metztitlán tomase esta disposición.

De ser así hubiera estado conformado por la primera capilla abierta y por cuatro capillas posas, de las cuales quedan restos de dos, en la esquina Sureste y sobre la barda del Poniente del atrio; debieron de situarse las otras dos en las esquinas del rectángulo que las dos existentes señalan. Ahora bien, los restos de las dos capillas posas de Metztitlán muestran que tenían un solo arco de entrada y que estaban cubiertas con bóvedas de cañón, con disposición semejante a la de la capilla abierta.

La misma forma y ordenación presentan en la actualidad las capillas posas del atrio de Zoquizoquipan, población cercana a Metztitlán, y de su mismo municipio. Seguramente las de Zoquizoquipan siguieron el modelo de las de Metztitlán, que era y sigue siendo la cabecera, y por lo tanto, la población rectora en costumbres y normas arquitectónicas. Estas capillas abiertas en forma de nichos, es decir, con un solo arco de acceso, conforman una tipología distinta de las de doble

arco aunque éstas últimas se han visto favorecidas por la crítica arquitectónica debido a que su proyecto arquitectónico es más avanzado y a la extraordinaria calidad de las de Calpan y Huejotzingo. Las capillas posas de nicho ocupan también un lugar importante en la geografía arquitectónica del Siglo XVI, podríamos considerar como su arquetipo a las de Epazoyucan, en el Estado de Hidalgo, donde tienen seguramente, su origen.

Otros lugares donde se localizan capillas posas de nichos son Tepeji del Río, Tlayacapan, Tepoztlán, Tasquillo y Tlaxcala. En la sierra alta aparece en Molango la única capilla posa registrada en la región con doble arco de acceso. Otros ejemplos de capillas posas con la disposición de un solo arco seán presentadas en el curso de esta investigación.

Según estos razonamientos el atrio de los Santos Reyes pudo haber coexistido con Comunidad antes de que fuera construido el segundo convento, a lo mejor antes de que se pensara en construirlo. El estilo de la molduración de las jambas de la posa del Sureste es próximo al estilo de las jambas en la puerta del convento de Comunidad y el estilo de los relieves del arco de la segunda capilla abierta con sus caserones y florones es idéntico al naturalismo de la puerta principal del convento de los Santos Reyes.

Con los datos de ornamentación escultórica quedan definidas dos épocas de construcción en las capillas abiertas y en las posas, relaciones formales que coinciden con las establecidas por semejanza de pintura.

Resumiendo, el análisis de este capítulo nos lleva a considerar una etapa constructiva anterior a la edificación de la iglesia y del convento de los Santos Reyes, en el mismo terreno de la zona alta de la Vila de Metztlán. Debíó de contar con atrio amurallado, capilla abierta y cuatro capillas posas.

El doctor en arquitectura Carlos Chanfón Olmos, en su estudio intitulado *Antecedentes del Atrio Mexicano* intenta demostrar, con base en los escritores y grabados de Diego de Valadés, la existencia de atrios con capillas posas en las cuatro esquinas, sin otras construcciones anexas ni templos, ni conventos, ni siquiera capillas abiertas. Se situaban entre varias poblaciones para congregar a sus habitantes con determinados fines litúrgicos y educativos. Esta investigación afirma nuestra teoría acerca de la existencia del atrio de Metztlán, antes de que se edificara el convento de los Santos Reyes.

Esta primera arquitectura cristiana que conjugaba espacios abiertos y partes construidas, menores que ellos en amplitud, fue imperativo de la primera mitad del Siglo XVI, época de origen de la edificación de dichos espacios cristianos. Aún en nuestros días en iglesias de barrio, cuando son las festividades del Santo Patrón, en el atrio que suele ser grande, se hacen las cuatro capillas posas, con flores, con sábanas y hasta con materiales plásticos de colores vivos. Vi esta costumbre en Malinalco, el año pasado de 1982. Quiere decir lo anterior que los espacios abiertos siguen jugando un papel importante dentro de la arquitectura religiosa de México.

Pues bien, según expresa fray Joan de Grijalva en su crónica sobre la orden de San Agustín, que comprende de 1533 hasta 1592 y fue publicada en 1624 “los domingos y fiestas de guardar se junta todo el pueblo en los patios de la iglesia, donde hay árboles que hagan sombra, y puestos allí por hileras, los indios a un lado y las indias a otro, se están rezando una o dos horas antes de empezar la misma”.<sup>3</sup> Agrega el

autor que “la doctrina cristiana se enseña siempre en los patios de la iglesia porque como ha de ser tan general para todos, es bien que el lugar sea público. Allí se deviden por dos ángulos, a una parte los varones y a otra las hembras, y unos indios viejos que les enseñan según la necesidad. Solían ser de dos horas de por la mañana”.<sup>4</sup> O sea que el uso del atrio, fundamental al comienzo, con capilla abierta y capillas posas sin perder totalmente su uso, fue decreciendo en importancia, la cual fue cediendo a favor de los espacios cubiertos. A fines del dieciseis el tiempo de oración en el patio se había reducido a la mitad, según la cita de Grijalva.

En algunos lugares, la capilla abierta y las capillas posas fueron conservados cuando se edificaron los grandes conventos, como en Atlatlauhcan, Mor., lugar en el cual la iglesia techada es tardía; en Huejotzingo, cuando se edificaron el templo y el convento, se levantaron las capillas posas y los indicios de la capilla abierta de Huejotzingo, no relacionan su posición con las cosas que hoy contemplamos. Parece ser que se ubicaba próxima a la huerta, del lado Norte del Templo, próxima a la actual puerta Porciúncula.

En Tlayacapan fueron anuladas la capilla abierta y una de las posas, las otras tres se abandonaron hasta su destrucción casi total. En los Santos Reyes de Metztlán, parece ser que no se siguieron utilizando las capillas posas, al menos en las esquinas del rectángulo, porque el convento quedó sobre una de ellas, pero siguió en uso la capilla abierta, hasta el punto de edificar una más suntuosa que la que ya tenían. Es claro que los grandes edificios conventuales, hablando en términos generales, se erigieron de mediados del siglo en adelante y que la etapa primera de construcción de los Santos Reyes la estamos situando antes de esa fecha.

La existencia de atrios con capilla abierta y capillas posas, sin iglesia cerrada, quedó comprobado documentalmente en nuestra investigación sobre las capillas abiertas aisladas de México. Estamos en la misma línea de investigación que el Arquitecto Carlos Chanfón Olmos, cuando comenta en dos dibujos de un atrio mexicano del Siglo XVI, debidos a los frailes Diego de Valadés y Jerónimo de Mendieta. Por el hecho de que los grabados presentan el atrio con las capillas posas sin iglesia techada ni capilla abierta, expresa el investigador Chanfón: ¿Pudieron Valadés y Mendieta desligar mentalmente un elemento arquitectónico —se refiere al atrio— que simplemente habían visto como parte de un convento? y más adelante “el autor —se refiere a Valadés— parece indicar que existieron atrios no ligados a monasterios” es decir, a construcciones inmediatas de monasterios. Efectivamente, así, fue, aunque hayamos podido comprobar su existencia ligados a capillas posas y a capillas abiertas, sin que hubiera convento construido en el lugar.

**segunda etapa constructiva.** La iglesia y el convento, en la parte que circunda el patio del claustro, constituyen la segunda etapa constructiva. Es de gran unidad en el concepto arquitectónico y en ella ubicamos la segunda capilla abierta. Kubler, fecha el edificio después de 1550 por su estilo arquitectónico y antes de 1568-69, basado en el informe de Miles Philips. La fecha de 1577 aparece en uno de los frescos de la portería. No hemos localizado, todavía, otros datos.

Metztlán fue elevado a priorato en 1541 y “fray Pedro Suárez de Escobar, insinuó al rey, en 1577, la conveniencia



de establecer obispos en Metztlán, Chilapa y Coatzacoalcos”,<sup>5</sup> tal era la importancia que había cobrado la villa en relativamente poco tiempo. No se habían equivocado ni los agustinos ni los arquitectos en comenzar un edificio, digamos moderno, haciendo a un lado el primitivo.

La falta de relación entre los demás restos de construcciones del atrio, nos impiden establecer una tercera etapa de construcción, sino pensar que fueron esfuerzos aislados que no respondían a un proyecto de conjunto. Las partes que quedan fuera del análisis anterior son: el nicho adjunto a la posa del Sureste que pudo ser parte de una vía crúsis, la capilla de frente al templo -que fue considerada como posa por Mc Andrew- la arquería y la triple capilla del costado de la iglesia. La capilla de la esquina Noroeste es posterior al convento y oí decir que en ella se velaban los muertos que habrían de ser enterrados en el atrio de la iglesia.

## □ notas

1. *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1940. Pág. 468.
2. Mc Andrew, John *The Open Air Churches of Sixteenth Century México. Atrios, Posas, Open Chapels, and other studies*. Harvard University Press (1965) second printing, 1969. pág. 484.
3. Grijalba, Fray Joan de *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín, en las Provincias de la Nueva España, en cuatro edades, desde el año de 1533 hasta el de 1592*. Imprenta Victoria, S.A. México, 1924. pág. 226.
4. *Ibidem*.
5. *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1940. pág. 472.

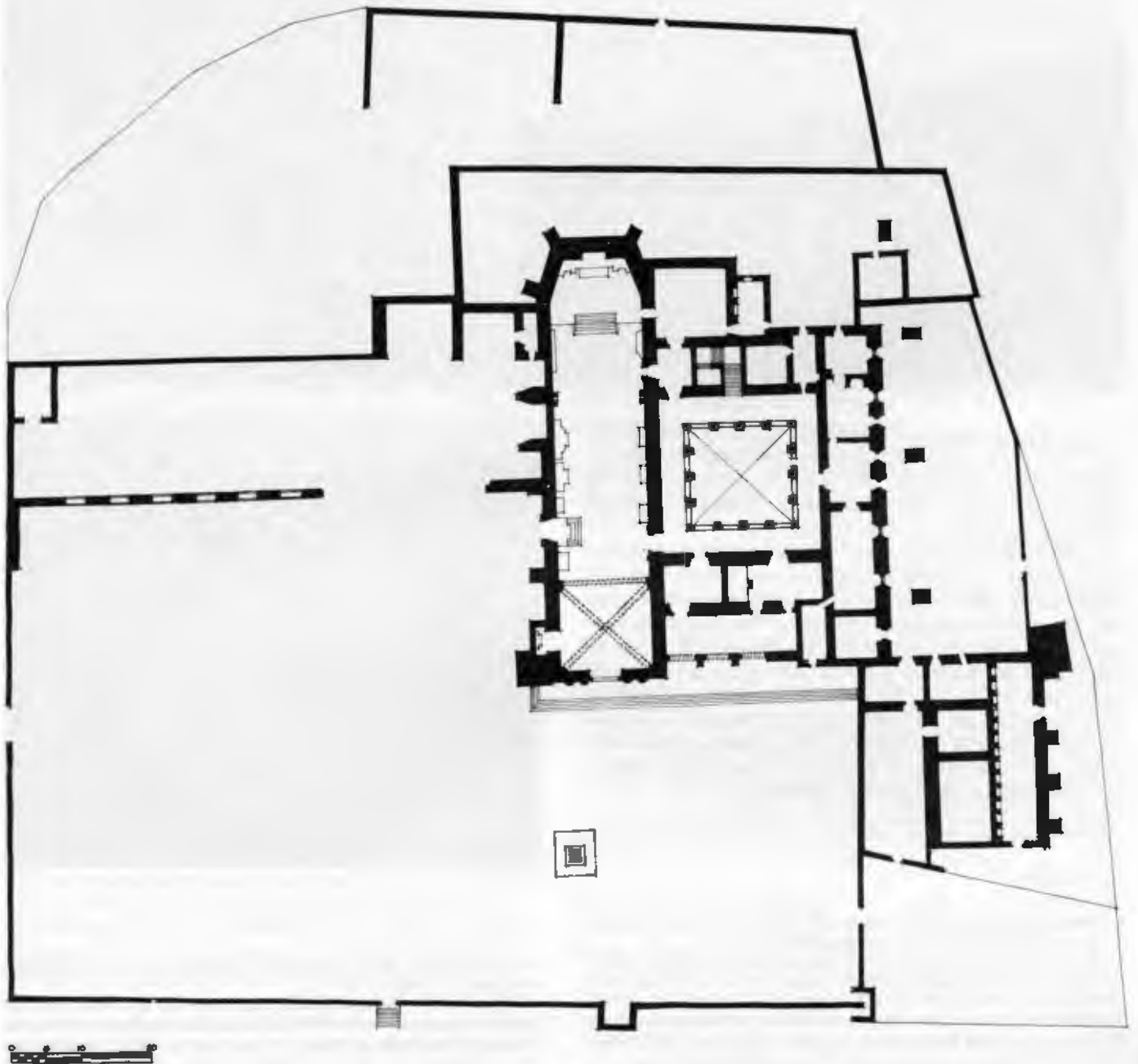


Friso de pintura al fresco de la primer capilla abierta y arquería del atrio. Foto Juan B. Artigas. 1981.

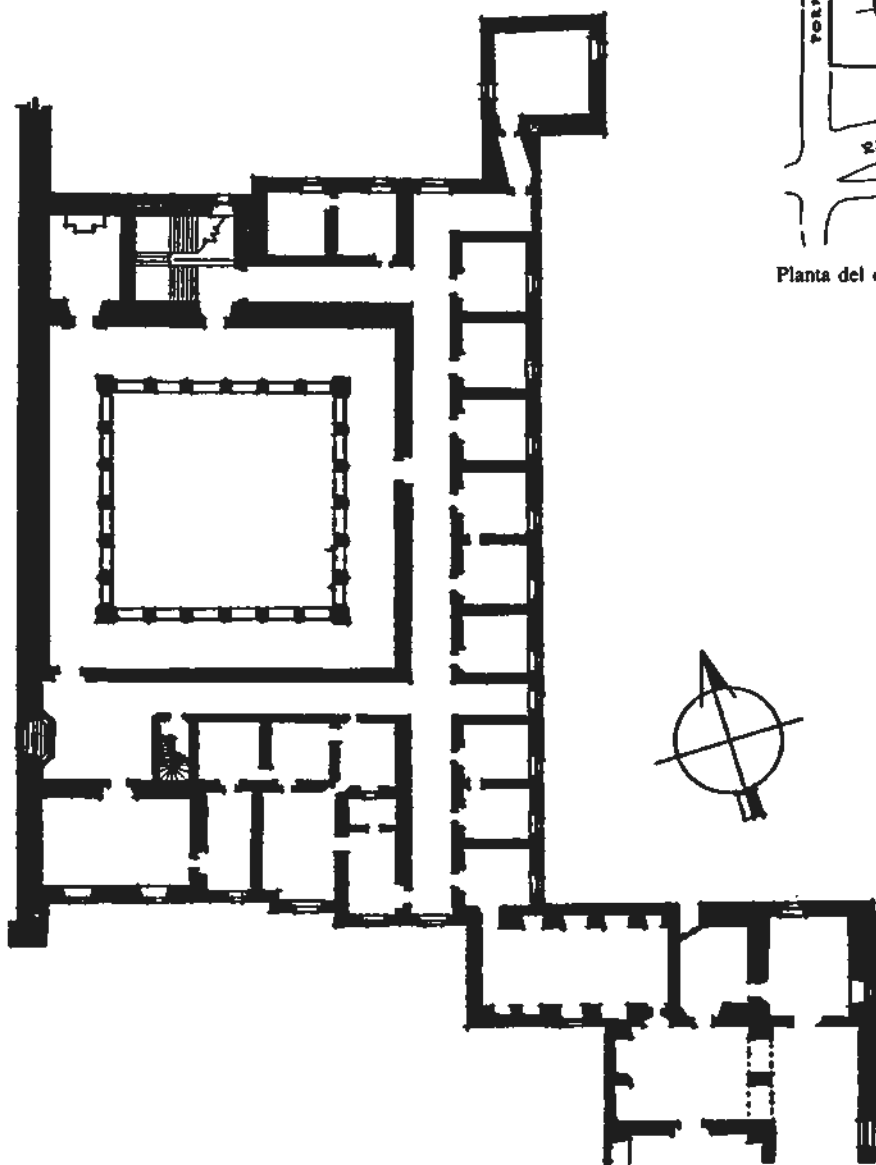
Medallón circular encontrado dentro de la esfera del remate superior de la fachada cuando fue demolido arbitrariamente; estaba conformado con la bola del mundo en llamas, terminado en una cruz como símbolo de redención, tal y como aparece en las fotos anteriores a 1976. Años más tarde fueron arrancados, también indebidamente, los antepechos de la espadaña. Ambos elementos deberían restituirse puesto que hay datos suficientes para ello. Foto Juan B. Artigas. 1975.



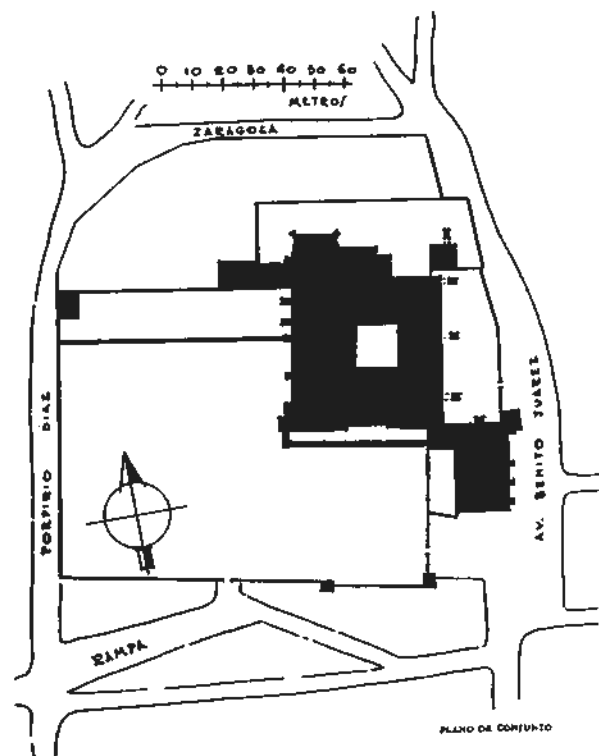
## convento de los santos reyes de metztitlán



Planta baja. Actualización de Juan B. Arigas sobre el plano del Catálogo de Hidalgo. 1986.



Planta alta. *Catálogo de Hidalgo. 1940.*



Planta del conjunto. *Catálogo de Hidalgo. 1940.*



**la iglesia. generalidades.** Según la nomenclatura del Siglo XVI, la iglesia de los Santos Reyes de Metztlán es de *nave rasa*. Tienen estos edificios una sola crujía o nave sin crucero con transepto, un vestíbulo interior o sotocoro inmediato a la entrada, área para los feligreses, y presbiterio con dos zonas: baja y alta. El presbiterio se separa de la nave para los fieles con un arco de triunfo y el coro alto se sitúa sobre el vestíbulo de la entrada. Cuando la cubierta del templo es de bóvedas, como se producen *empujes* sobre los muros, dichas fuerzas se contrarrestan por medio de contrafuertes o estribos que asoman al exterior.

El volúmen general del templo es prismático rectangular cortado por el ritmo de las sombras verticales que producen los contrafuertes. Los tramos de la nave y del presbiterio se diferencian hacia el exterior mediante distintas alturas o por el ancho de la crujía.

Una puerta comunica a la nave con el patio del claustro y otra, el presbiterio con la antesacristía; dos más se abren hacia el exterior, una en la fachada principal y sobre la fachada lateral, frente a la del claustro, que conducía al cementerio. Todas estas generalidades convergen en el templo que estamos estudiando. Una de sus particularidades, que comparte con otros edificios contemporáneos, es que la nave y el coro se techan con una bóveda de cañón, mientras que el presbiterio se cubre con una cúpula nervada y con otra bóveda también de nervaduras, característica ésta de los templos agustinos de la región. La iluminación del edificio se consigue desde la puerta principal y desde siete ventanas, situadas a gran altura para hacer incidir la luz en el intradós de las bóvedas; tiene dos ventanas sobre la nave y una sobre el presbiterio, en cada lado, además de la ventana alta del coro.

A pesar de que el edificio sigue estrictamente los lineamientos generales que comparte con la mayoría de los templos novohispanos de su época, su singularidad estriba en la calidad con que fue concebido cada uno de sus elementos y en la armonía que produce el conjunto.

**la fachada principal.** Ya mencionamos la importancia de la fachada principal por su posición sobre el atrio y sobre la vega y por su acabado blanco; ahora la estudiaremos en detalle, trataremos de su composición formal.

Su trazo general es un rectángulo de dieciséis metros de ancho y cerca de veinte de altura rematado por una espadaña de siete huecos que cubre el mismo frente y llega a 6.30 metros de altura en el centro. Esta espadaña es más alta en medio que en los lados, baja en línea recta con poca inclinación hasta unos machones, a modo de garitones con que termina en cada extremo. El centro de la composición acaba en lo alto con una esfera sobre pedestal inclinado y con una cruz en lo alto para llegar a una altura total que sobrepasa los treinta metros.

En el eje central de la fachada se señalan los vanos semicirculares de la puerta y de la ventana del coro, únicas zonas que cuentan con ornamentación escultórica a su alrededor, para enmarcarlas y darles la jerarquía que les corresponde. La puerta es, desde luego, el tema principal, que se acompaña y complementa con el señalamiento de la ventana. Mientras que el marco de relieves de la puerta indica horizontalidad, es decir, asentamiento en el terreno, las molduraciones de la ventana que terminan en un frontón triangular, acentúan la



verticalidad de la composición general. Más arriba, la cornisa corrida que da asiento a la espadaña, y ella misma, ponen una nota de horizontalidad antes del término superior. Notamos, entonces que se trata de una composición equilibrada porque la verticalidad de su silueta se contrarresta con la horizontalidad de los cornisamentos. Si el rectángulo general tiende hacia la vertical, la espadaña y la ornamentación de la puerta evitan un decidido movimiento ascensional de esta parte del edificio, su composición no llega a crear tensiones visuales. Este equilibrio formal es una de las características del edificio, constante en cada una de sus partes.

La relación entre zonas ornamentadas y partes lisas es interesante. Fernando Chueca Goitia, explicó la importancia de lo que él llamó "planitud" de la arquitectura española, teoría que puede aplicarse a este edificio a pesar de lo abultado del relieve que rodea la puerta. La zona plana domina y realza las líneas ortogonales de los relieves arquitectónicos. Esta combinación es una característica de la arquitectura plateresca, que ya sabemos que es el nombre que recibe una etapa del Renacimiento español. El plateresco a veces ornamenta toda la portada ligando con líneas y relieves las partes bajas y las partes altas del edificio; indistintamente acentúa las zonas inferiores, en torno de la puerta, o las altas de remate y los vanos superiores. En ocasiones separa unas secciones ornamentadas de las otras y la superficie libre intermedia cobra un sentido expresivo de gran fuerza, porque el contraste es más evidente; aparecen entonces escudos, discos y cartelas aisladas, sin otros nexos con la totalidad que la proporción de su masa y del distanciamiento con otras secciones ornamentadas.

Este es el caso de Metztlán, donde la ventana aunque forma parte de la portada, se separa de su parte inferior sin liga directa de alguna línea de relieve o de dibujo; la posición de la puerta y de la ventana sobre el mismo eje vertical es su nexo visual más importante, porque la superficie plana corre entre ambas lo mismo que a su alrededor. El otro nexo lo forma la proporción.

El acabado de la parte plana es con pintura de cal aplicada sobre los sillares de piedra, cubre todo el ancho del paramento, desde el desplante de la fachada hasta la cornisa de la espadaña. La espadaña, por ser zona secundaria, se aplanó sobre conglomerado de piedra y mezcla de cal y se terminó también con la misma pintura. No hay ningún dibujo ni resto de pintura de sillares en toda la superficie, contra la costumbre en la arquitectura del Siglo XVI, porque el corte y la colocación de la piedra daban por sí mismos el acabado deseado.

Así aparece al menos en la actualidad, sin embargo en torno del marco de la puerta quedan restos de pintura roja, al parecer lisa, bajo la capa blanca superficial.

Esta disposición resalta la planitud del elemento arquitectónico y resalta la diferencia entre zonas lisas y partes en relieve, aún cuando estos últimos están también acabados con pintura blanca, a la cal. De esta manera se construyó la plancha plana de la iglesia que reluce como elemento principal urbano en lo alto de la Villa de Metztlán.

La ordenación escultórica en torno de la puerta está formada con un par de columnas a cada lado, sobre basamentos cúbicos, que suben hasta el entablamento horizontal que les dá término. Constituye el género de ornamentación que está



inspirada en los arcos de triunfo romanos, de manera que, no podía ser más clásico el tema ni la realización.

En los intercolumnios situaron las esculturas casi de bulto redondo, de San Pedro y San Pablo, cada uno de ellos sobre una peana sostenida por un ángel; están protegidos con una corona gotizante o doselete, a la manera de las esculturas de la fachada principal de San Esteban de Salamanca. Por encima del entablamento dividido según los cánones clásicos en arquitrabe, friso y cornisa, y sobre cada una de las cuatro columnas, se elevan cuatro pináculos, adosados también a la fachada, que ofrecen los abultamientos y estrechamientos propios de los balaustres y de los flameros renacentistas.

Sobre la cornisa, en el centro, se sitúan las imágenes de Jesús, siendo niño, con la bola del mundo y la cruz sobre ella, entre dos ángeles músicos dentro de cajas rectangulares; la figura central es ligeramente más alta para formar una cúspide y se cubre con una concha. Los tres nichos se hunden en la fachada y rompen el plano general y la armonía con que están realizados los demás elementos; los detalles de ornamentación en relieve que enmarcan las figuras laterales del



Detalle arquitectónico de la portada principal. 1989.  
 Portada de la iglesia, su composición se basa en el arco triunfal romano. Foto Juan B. Arigas. 1989.

tríptico, penetran en rectángulos la superficie general, razón por la cual las formas sinuosas de la hojarasca lateral no llegan a dibujar su contorno inclinado y no se establece la unión perfecta entre las tres esculturillas y la parte baja de la portada.

Si se quiere, estamos resaltando diferencias de matiz que no llegan, ni mucho menos, a destruir el magnífico efecto general, pero que de haberse logrado, habrían hecho una fachada perfecta. Tal vez le esté pidiendo demasiado a la fachada de Metztitlán, que a pesar de todo sigue siendo la mejor y más delicada entre aquellas con las que se acostumbra establecer comparaciones, porque están efectivamente, emparentadas: Acolman y Yuridia, básicamente. Existe en Metztitlán una economía de ornamentación, sin que falte nada, que no existe en los otros dos lugares. Nada hay de superfluo ni nada de recargado, es de una claridad meridiana. Es el sentido del clasicismo que no sacrifica el detalle en aras del conjunto, ni viceversa; es el equilibrio perfecto. Es la elegancia hecha forma.

El complemento de la portada está constituido por la ventana del coro y su marco escultórico. La imposta de su arco se-

micircular señala dos zonas, la inferior está lograda con dos esbeltas columnas abalaustradas que descansan en una delgada moldura horizontal, saliente, sostenida bajo los balaustres con diminutos pinjantes. De la imposta hacia arriba se marca el rectángulo del alférez que está coronado por un frontón triangular cerrado de proporciones renacentistas. Tanto el arco como las jambas del arco están señalados por medio de una moldura rehundida, una estría ancha de fondo plano que acentúa la severidad del contorno antes de que la vista llegue a a oscuridad del hueco. Es todo, ni más, ni menos.

La puerta principal también realza la forma lineal de su vano por medio de un hueco remetido respecto del paño general de la fachada; arquivolta que redibuja el perfil de la puerta y la acentúa en sombras, cuenta esta sección de la portada con delicadísimos labrados y molduraciones cuyos relieves sobresalen de la superficie geométrica que les da fondo.

La espadaña con sus calados que proyectan al espectador en profundidad hacia el cielo, constituyen el remate horizontal superior de todo el elemento arquitectónico. Su remate final es la bola del mundo en llamas con la cruz, como símbolo



de redención, en lo alto. Tanto el proyecto como la ejecución de la portada constituyen, por sí mismas, una obra de arquitectura de primera importancia. Sin embargo, no es más que una parte del edificio. Pasemos al interior.

**dentro de la iglesia.** El vestíbulo interior de la iglesia es el sotocoro que se cubre con una bóveda muy rebajada de nervaduras diagonales, el impacto de su colorido detonante, seguramente repintado en épocas no muy lejanas, nos hace desentendernos de su exhuberancia vegetal y de sus figuras semihumanas y semivegetales, totalmente anticlásicas, cuyo significado no sabemos comprender. Su tratamiento formal no corresponde a la delicadeza que encontramos antes de penetrar al edificio: en las paredes de este vestíbulo aparece el friso bajo de pintura mural que habrá de acompañarnos a lo largo de todo el templo, su dibujo está compuesto por niños desnudos y roleos vegetales, que enmarcan escudos de la orden de San Agustín y otros temas de significado local. Entre ellos, los escudos se repiten a intervalos regulares y, con ellos, toda la composición pictórica.

A la izquierda del vestíbulo se abre un arco que cobija una capilla dedicada a la Virge de Guadalupe. En el centro de su arco de acceso *descubrimos*, al momento de la restauración, un medallón con una pintura de gran delicadeza de dibujo y colorido.

Trasponemos el arco del sotocoro y percibimos la inmensidad del espacio arquitectónico que, por contraste con el del sotocoro, se vuelve vertical, vertical pero reposado porque el semicírculo de la bóveda de cañón que cubre la nave le impide lanzarse más allá de los límites físicos del edificio. Está bóveda de cañón estuvo pintada con dibujos serlianos, según puede verse por algunos restos muy escasos y, seguramente, pintada como la de la capilla abierta de Actopan y como la del templo de Ixmiquilpan. A nuestra izquierda se abre la puerta que conducía al costado del atrio mientras que frente a ella, en el muro opuesto se ubica la entrada hacia el claustro del convento; la primera de ellas carece de ornamentación escultórica aunque la suple con creces con pintura al fresco; la que lleva al convento cuenta con enmarcamiento de piedra que podemos observar en el dibujo que reproducimos.

A partir de este lugar, los retablos cubren las paredes del templo, tres a nuestra izquierda y cuatro a la derecha pero no obedecen ni en su colocación ni en sus formas a un proyecto consecuente con el edificio. He oído decir que fueron traídos de otros lugares, son salomónicos del Siglo XVII cinco de ellos y de calidad notable, los otros dos son uno ultrabarroco y el otro es neoclásico, muy tardío y muy malo (¿no aprovechó pinturas anteriores?). Los retablos cubren el friso bajo longitudinal y los huecos de los dos confesionarios de muro a los cuales se accedía también desde el claustro.

Otro friso de pintura corría a lo alto del muro del edificio, antes del arranque de la bóveda de cañón. Quedan rastros de pintura en el cañón de la cubierta, que indican dibujo de casetones semejantes a los de Actopan o Ixmiquilpan.

El término de la nave está señalado por el arco triunfal que descansa en recias pilastras de notable solución arquitectónica. Comienza por un pedestal prismático que da asiento a todo el elemento; de él arranca el pilar, doble en la parte inferior con dos bases, y único en la parte superior para recibir un monumental capitel corintio de finos relieves. Desde él se

desplanta el arquitrabe para dar nacimiento al arco de medio punto que cierra la composición. Los pilares de este arco triunfal son renacentistas.

A partir de la cornisa de dicha arquitrabe, una imposta horizontal corre por todo el presbiterio y llega al muro cabecero de la iglesia. No fue suficiente el friso superior de pintura, que se continúa en esta zona a mayor altura que en la nave, para producir el efecto de profundidad que requería el arquitecto, si no que dispuso una molduración saliente del plano para acentuar la profundidad del edificio.

Llegados así al presbiterio de la iglesia, señalado en la cubierta por una bóveda vaída (hay que confirmar in situ) adornada con nervaduras y restos de pintura de colores de los plementos. Los doce metros y ochenta centímetros de lado del cuadrado de la base hacen más de 17 en la diagonal. Las dos ventanas de esta parte del edificio desplantan de la cornisa que mencionamos, a mayor altura que las de la nave para acentuar el lugar de mayor amplitud de todo el templo. Y esto ocurre porque es el lugar jerárquicamente más importante. En su parte baja, del lado del convento se abre el paso hacia la antesacristía con portada que se enmarca con cenefas perimetrales de colores, para justificar visualmente la interrupción del friso bajo de pintura y dignificar el acceso. Una escalinata nos lleva a la zona elevada del presbiterio -su comienzo en lo alto se señala con dos enormes piedras labradas con roleos- en que se ubica el altar. Otro fajón de medio punto apoyado sobre pinjantes cierra la bóveda cuadrada del coro y da nacimiento a la techumbre del ábside. El uso de los pinjantes hace que las paredes laterales del presbiterio se capten continuas, de manera que la única división vertical del interior, una vez traspuesto el sotocoro, es el arco triunfal que ya mencionamos.

La cubierta del ábside es una bóveda cónica, apoyada en los ochavos de la planta, generada por semicircunferencias decrecientes hacia el fondo, de forma que entre ella y los muros inclinados se recoge todo el espacio arquitectónico de la nave para hacerlo converger en el muro testero del templo. La bóveda cónica se adorna también con nervaduras que forman arcos de medio punto y líneas rectas que convergen virtualmente en el centro del tímpano del muro testero. Se dibujan así hileras de cuatro casetones en profundidad, que no son cuadrados sino trapezoidales de superficie cónica; terminan en la prolongación de la cornisa que había nacido encima del capitel del arco triunfal. La cuarta fila de casetones está tapada por el retablo que fuera levantado en el Siglo XVII; cada uno de ellos tenía un enorme florón de pintura de colores que llenaba toda la superficie entre nervaduras, de ellos se conservan únicamente los internos porque las hileras exteriores fueron repintadas, seguramente porque esta zona de la techumbre padeció filtraciones de agua durante varios años.

El encasetonado del ábside hace realidad en arquitectura aquella vieja idea renacentista que plateara Massacio en el fresco de la Trinidad de Santa María Novella, en Florencia, en 1425, con la cual satisfacía la representación de la profundidad del espacio mediante el encasetonado, a la manera romana, de una bóveda de cañón seguido. Es exactamente el mismo principio que encontramos aplicado en Metztlán.

El último arco del encasetonado, que no se ve desde la nave, termina en el tímpano del muro cabecero también en pinjantes como el comienzo de la bóveda cónica. De esta mane-



ra las nervaduras de todo el presbiterio con su pintura coloreada en las superficies del fondo creaba un palio o especie de baldaquino sobre el área sacra por excelencia. Dicho tratamiento quedaba suspendido en el espacio, a partir de la cornisa realizada, con lo cual se acentuaba la impresión de gran espacio expresivo estético de esta zona del edificio, mientras que en la nave se hacía notable la continuidad de superficie entre paredes y cañón seguido, aunque tuviera un friso pintado de separación. Si hoy nos impresiona esta arquitectura, cómo sería cuando no estaba mutilado el interior.

Antes de colocar el retablo barroco salomónico de la capilla mayor, el muro cabecero se adornaba con pintura y, si acaso, con otro retablo, desde luego más pequeño que el actual; todavía quedan inmensas flores de colores en los casetones que tapa el retablo principal. La pintura de colores llenaba todo el ámbito arquitectónico.

El espacio arquitectónico interior es de una gran continuidad, desde la misma puerta de entrada se podía ver el altar, es decir, el plano más profundo del edificio, si no se ofuscaba la vista por el cambio en la iluminación. Se ordena, por lo tanto, según el eje longitudinal que principia antes de la puerta y su única dirección es recibida en la concha del presbiterio. No hay interrupción visual, el único elemento que no acentúa éste único sentido direccional es el arco triunfal, simbólico más que para separar efectivamente; simbólico porque indica el cambio de la zona de los feligreses a la zona de los presbíteros y demás personas que intervienen en la liturgia. Aunque el sotocoro cuenta, como vestíbulo interior, no llega a separarse de la nave del templo, se distingue de ella por su menor altura, y la separación de las columnas adosadas de su término vuelve a ser más simbólica que real.

Desde luego, que es importante el cambio de altura entre sotocoro y nave pero no por ello se modifica el sentido de dirección única. El acento espacial que produce el cambio de techumbre desde la nave hacia el presbiterio tampoco desdice el sentido expresivo que estamos comentando. Son las distintas jerarquías arquitectónicas las que se señalan y para cada una de ellas se crean matices espaciales diferentes.

Respecto de la iluminación del edificio no podemos decir mucho, porque ya hemos venido tratando este tema. Cuando se construyó, las ventanas debieron de llevar cristales transparentes sobre bastidores de madera, la luz que penetraba era la natural sin grandes transformaciones, la iluminación era continua y uniforme, porque las ventanas están distribuidas equidistantes. No había entonces efectos luminosos como los que habría de producir el barroco con unas zonas profusamente iluminadas y otras en penumbras; resulta entonces que volvemos a encontrar un sentido clasicista, también en la iluminación y en la claridad de la composición espacial. La coloración de dicho ámbito luminoso dependía de la pintura mural básicamente y del pavimento de madera. La pintura mural tenía vivos colores porque pueden observarse todavía en los frisos y detrás del retablo principal, pero no es probable que cubriera la mayor parte de las paredes laterales, aunque llenaba las bóvedas hasta el friso superior con enormes casetones hexagonales de manera que la luz que incidía por las ventanas se impregnaba de su colorido y lo difundía por todo el ámbito. Pero la cantidad de colorido que adquiría no podía ser mucha, -estamos pensando que había pocas superficies doradas, si acaso el retablo principal- no podía ser mucha porque la pintura



Restos de pintura al fresco en el muro testero de la iglesia, detrás del retablo. Foto Juan B. Artigas. 1976.

Pintura mural en uno de los casetones que quedaron detrás del retablo barroco. Foto Juan B. Artigas. 1976.

mural es opaca y aunque estaba aplicada sobre los enlucidos de cal y estos brillan con la luz, por su compacidad, es difícil que tomase la luz natural, mucha coloración. Si acaso, la suficiente para comunicarle una nota de alegría al observar directamente la riqueza y el brillo del colorido sobre marcos de puertas, plementería del presbiterio y del friso inferior.

Podemos imaginar las costumbres de uso en cuanto a adornos dentro de la iglesia; conocemos que lo habitual en los pueblos de la región y aún en ciudades como San Cristóbal de Las Casas, en la actualidad, es llenar con colores de flores y cintas, y de olores de juncia y de otras plantas los lugares religiosos. Las llamas de las velas y el incienso también modifican la densidad luminosa haciendo el aire corpóreo. La entrada y salida de los oficiantes al templo debía de llevarse a cabo en procesión, con cantos, incienso y estandartes, por eso los templos tenían antesacristía y sacristía de amplias dimensiones. Las oraciones y misas eran para grupos numerosos de fieles. Por todo ello, los templos, aunque no tenían bancas, no estaban vacíos ni necesitaban llenarse con muebles, ni siquiera con retablos. Habría que sumar a los elementos anteriores el sonido de los cantos y de los instrumentos musicales incluyendo el órgano, para que el inmenso ámbito espacial quedase redondeado.

Libro abierto por la riqueza de las ceremonias y por la simbología de las pinturas y de los relieves, expresada en lenguaje común, formado por elementos europeos para establecer la comunicación y la unión.



**el convento.** Cuando se trazó el convento de los Santos Reyes de Metztlán, debía de haber suficientes conventos en construcción como para aceptar un esquema general de distribución que, en definitiva, había surgido de los ejemplos más sencillos de la arquitectura española. Más sencillos porque por ejemplo, la vida de clausura y los noviciados que eran indispensables en España, habían quedado relegados, si es que existían, a las casas y centros principales de población de Nueva España. En los lugares alejados, lo fundamental era la conversión de los indígenas al cristianismo, la enseñanza del castellano y la administración religiosa de las más o menos extensas zonas geográficas que tenían asignadas, que incluían aspectos económicos como el desarrollo de cultivos y de ganado.

No había ya la premura que debió existir al edificar Comunidad y los esquemas generales arquitectónicos estaban establecidos. El número de religiosos de la orden había aumentado considerablemente y habían formado cuadros de personal dedicado a la erección de edificios. La arquitectura estaba en manos de profesionales experimentados, ya fuesen religiosos o laicos. Los beneficios económicos debían haber aumentado por el cambio radical que sufrió la economía prehispánica, básicamente de autoconsumo, por otra de mercado regional y aún intercontinental, con excedentes monetarios. Dichos cambios redundaron en la calidad de las obras de arquitectura y debido a ellos pudieron construirse edificios de grandes dimensiones aunque nunca tanto como la generalidad de los conventos españoles; eran definitivamente, más pequeños, a pesar de los escritos en sentido contrario, de algunos frailes y visitantes. Es este otro punto en que los edi-

ficios nos hablan con más acierto que las interpretaciones históricas, de las cuales no sabemos qué finalidades perseguían y hasta qué punto exageraban, consciente o inconscientemente, los aspectos que les convenía. De cualquier manera, los Santos Reyes de Metztlán, es un buen edificio por su tamaño, ya sea que lo comparemos con sus contemporáneos novohispanos o de otras latitudes.

Pues bien, retornando al análisis directo del edificio en su aspecto de vivienda y complementos del templo, notaremos que la distribución general se lleva a cabo en torno del patio central, en dos niveles. Del lado de la iglesia, el corredor del claustro corre junto a su muro oriental y comunica en planta baja con el templo y con los confesionarios de muro. En los otros tres lados el patio y el pasillo forman el núcleo central que se amplía en crujeas paralelas a sus lados.

Habíamos mencionado que la iglesia de los Santos Reyes corre de Norte a Sur y lo recordamos ahora porque nos vamos a referir a las orientaciones de las crujeas o alas del claustro. Comenzaremos por la planta baja. En el ala Sur que mira hacia el frente del atrio, se construyó una crujea doble porque tenía que dar cabida a la portería y al zaguán de entrada antes de llegar al patio central. La portería cubre el ala externa dado que las otras dos habitaciones que están en línea con ella se relacionan con el ala oriental del convento. Bajo la misma bóveda de cañón del zaguán, se encuentra otra habitación en la cual, sobre un estrado, se sitúa la pila bautismal; esta habitación tiene entrada desde el pasillo del claustro, mismo que lleva a la puerta lateral del templo. La ausencia de la pila de bautismo en la iglesia es lógica porque a ella sólo deben entrar los conversos, quienes han sido bautizados.

No es factible que dicha pila bautismal haya cambiado de lugar muchas veces porque es grande, de piedra. Si está allí desde el Siglo XVI es algo que no sabemos, pero su posición es lógica fuera del templo, aunque muy próxima a él.

La crujía Norte contiene la antesacristía, la escalera y dos habitaciones a las que se accedía desde el patio posterior del convento. Desde la antesacristía se entra al presbiterio del templo y a la sacristía, situada ésta colindando con el templo y con esta crujía Norte, pero fuera de ambos, en el rincón que forman. La gran altura de esta habitación no tenían cabida en las crujías normales del convento y la disposición que aquí presenta es frecuente en las obras del Siglo XVI. La de Metztlán tiene una habitación menor anexa junto de la crujía Norte.

A la crujía oriental se llega desde el centro del pasillo correspondiente, desde él se entra a un vestíbulo que comunica con la cocina y la despensa, hacia el Norte, y, hacia el Sur, con el refectorio; otra puerta lleva desde este vestíbulo al patio exterior del convento. Una habitación más se sitúa al Sur del refectorio, en línea con él, se llega a ella desde el patio exterior. Hasta aquí la construcción del Siglo XVI en torno del claustro, en planta baja, toda ella edificada en el mismo estilo arquitectónico del templo y con pintura mural.

La planta alta tiene la misma superficie construida que la inferior, menos la zona de la sacristía, y la misma distribución de crujías, dos al frente y una en los otros dos costados. Según explicamos antes, el pasillo alto es doble, uno abierto directamente hacia el claustro y el segundo interior, para dar privacidad a la sección de celdas. Desde la escalera se puede circular por todo el pasillo interior sin necesidad de asomarse al corredor del patio, y no porque el clima sea extremoso en el lugar, sino por necesidades de distribución. El frente de la planta alta tiene una habitación amplia, sobre la portería, y cinco más de pequeña magnitud en torno de una terraza, se les designa como del prior del convento y como biblioteca, es probable que así haya sido. Un amplio vestíbulo liga la entrada de la habitación grande a los dos pasillos y con el coro de los frailes a los pies de la iglesia, además de hacia la pequeña escalera que sube a las bóvedas.

El ala norte contiene la escalera principal y dos habitaciones de tamaño reducido. Cuenta además con otro recinto, del lado de la iglesia cuyo acceso es únicamente desde el pasillo del claustro y el único que comunica directamente con él, pudiera haber sido una capilla doméstica o sala de profundis; es una habitación aislada de todas las demás del edificio. La crujía del Oriente lleva un pasillo de comunicación que abre ventanas en sus extremos, hacia las fachadas Norte y Sur; dando hacia él, se sitúan, una tras otra, las puertas de las nueve celdas que con las dos del Norte hace once.

Dado que hasta ahora nos hemos preocupado por aclarar el uso de los recintos del edificio, y creo que lo hemos conseguido con pocas probabilidades de modificación, quedaría por hacer algún comentario acerca de los espacios arquitectónicos conformados en el área conventual, aunque ya lo iniciamos con anterioridad.

Analizar el uso de las habitaciones construidas es el camino inverso al seguido por los arquitectos para proyectar, ya que éstos, parten de un programa de necesidades de usos del cual deriva la organización general y las relaciones entre los diferentes espacios. Claro está que el gusto de una época, lo

que ha sido llamado "voluntad de forma" condicionan las soluciones plásticas. Nadie puede evadirlas porque están ahí, en el aire, las formas y el gusto específico de un momento vital. Quiero decir que el uso crea soluciones arquitectónicas pero que el gusto también las condiciona, y a veces más que las necesidades prácticas. Así, si en un momento dado se acostumbra proyectar con un patio central, este será el punto de partida más que el uso, y este último se adecuará a la solución formal; es decir, que el conocimiento del uso de las partes de un edificio puede no ser, y no lo ha sido muchas veces, una verdad absoluta para definir la forma que aquel ha de adoptar.

Pues bien, el espacio arquitectónico del monasterio de los Santos Reyes, tiene su acento principal en el patio del claustro, ya que a su alrededor se realiza todo el proyecto y dado que sus dimensiones son superiores a las de cualquier otro recinto. El patio de un convento es el lugar donde se oyepiar los pájaros, es decir, donde no hay más interferencias de sonido que las que llegan desde lo alto de su centro, abierto hacia el firmamento; es el lugar ideal para escuchar el surtidor de una fuente. Esto se debe a la protección que le proporcionan el grosor de los muros y las crujías perimetrales; no puede haber aquí penetración directa de ruidos extraños. El patio de un claustro es al mismo tiempo el centro de distribución del edificio, vestíbulo central por donde hay que pasar, a veces en determinadas festividades, puede ser continuación de la nave del templo por el acceso directo que tienen hacia ella; en el caso de bautizos, la comitiva recorre el claustro de manera que es un espacio de uso comunitario si así se desea, comunitario para el público o comunitario para los frailes; también se desarrollan procesiones en el claustro que posan su caminar en los nichos de las cuatro esquinas; por esta razón los dormitorios se aíslan en él, pero hacia él se abre la sala de profundis. El patio del convento de Metztlán es un espacio cerrado que se comunica y puede abrirse hacia cualquier parte del inmueble y hacia todas simultáneamente. Puede cerrarse a voluntad, a cualquiera de ellos o a todas juntas.

Otro espacio interesante es la portería, porque relaciona el exterior y el interior del edificio, aunque se sitúa dentro del mismo, su función es recoger el espacio exterior antes de convertirlo en plenamente interno. El más destacado de todos los espacios cerrados es la sacristía, aunque pertenece a la iglesia y no propiamente al convento; le siguen el refectorio y la celda del prior. De manera tal que las soluciones arquitectónicas crean los elementos correspondientes a las valoraciones religiosas y litúrgicas. Sin esta correspondencia entre el elemento arquitectónico expresivo estético y el uso no existe la Arquitectura.

Hasta aquí el análisis del cuerpo principal del convento, ligado a él por su esquina Sudoriental, saliente a un costado del atrio, hay otro bloque de construcción también de dos pisos.

En planta baja muestra dos crujías paralelas, una de las cuales, la que da hacia la calle, tiene pesebres para trece cabalgaduras; en su fachada se localiza la puerta y una pila de agua que servía de abrevadero. Precisamente por este costado del edificio pasaba el acueducto que traía el agua a la Villa desde el pueblo de los Arcos.

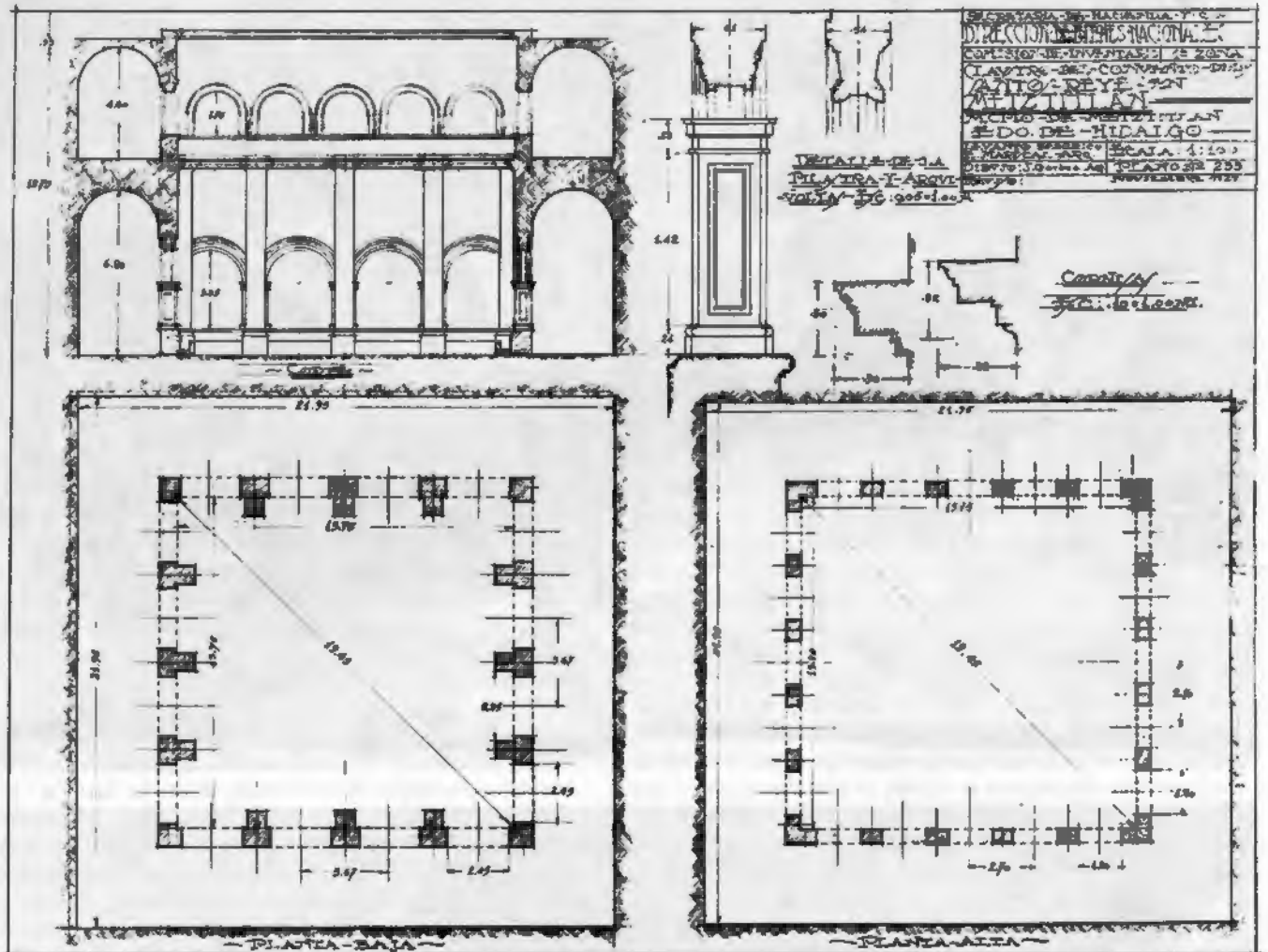
La otra crujía se divide en tres habitaciones, una cerrada que era la fosa de fermentación para las letrinas del conven-





laustro alto, vista de un corredor e intradós de las bóvedas. Foto Juan B. Artigas. 1989.

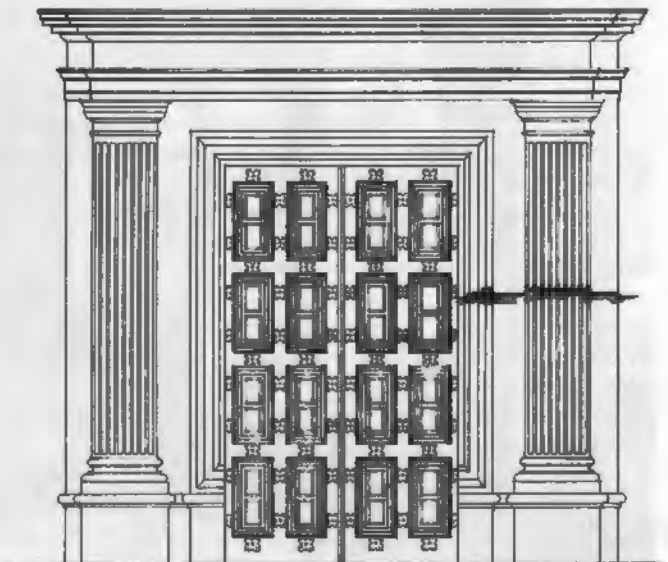




Plano del claustro, Federico Mariscal. *Catálogo de Hidalgo.*

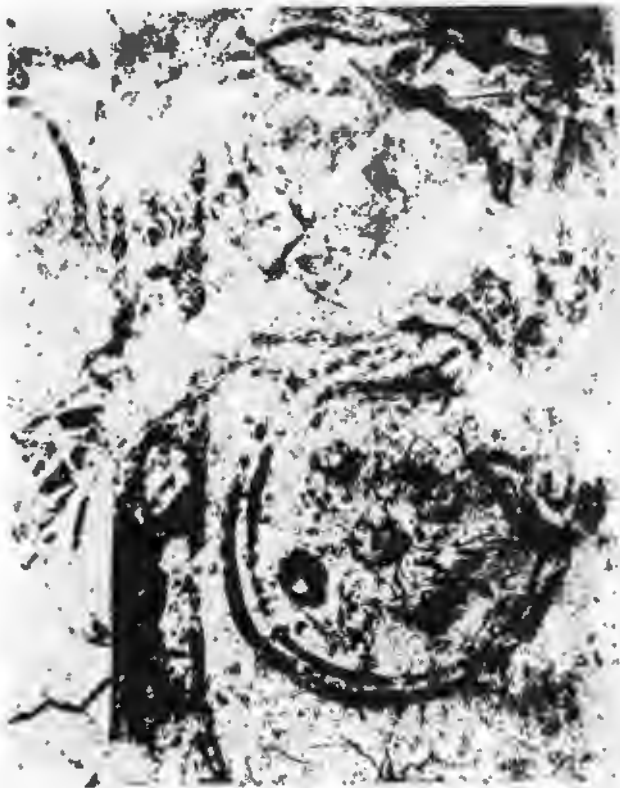
to. Las otras dos pudieron haber servido de granero o de bodegas.

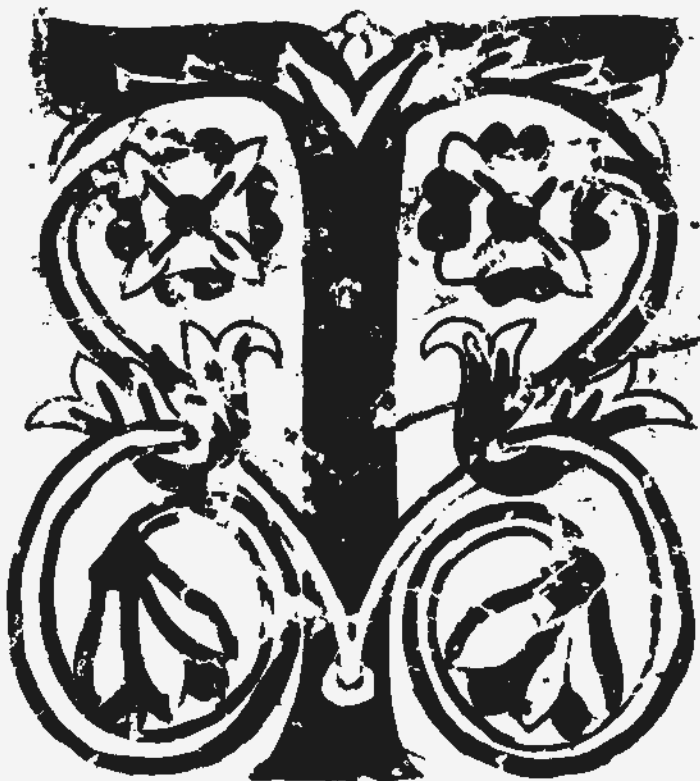
Una escalera de caracol hoy casi destruída, conducía desde el patio oriental de servicio hasta la planta alta. En ella se encontraban las letrinas, una especie de logia con dos grandes arcos que se abren hacia el atrio y tres habitaciones más. Algunas de ellas pudo haber servido como habitación de huéspedes. La lejanía de Metztlán de las grandes ciudades obligaba a contar con hospedaje de visitantes y demás personalidades, en el mismo convento, en un volumen aparte para que no interfiriera con la vida religiosa. La techumbre de este piso alto está destruída en más de la mitad de su superficie por lo cual su deterioro es acelerado. ■



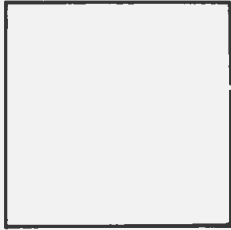
Puerta de la iglesia al claustro. Dibujo de Vicente Mendiola 1931.







El alfabeto de mayúsculas con que adornamos esta presentación está tomado del friso alto del corredor interior, de la planta alta del convento de los Santos Reyes. Forma parte, claro está, de la ornamentación pictórica del edificio. Nótese que la letra "Q" está dibujada al revés, lo cual indica que si bien eran pintores diestros, algunos eran analfabetas y colocaban las plantillas al revés. Esta situación era común durante el siglo XVI. Fotos Juan B. Artigas, 1974.



# primeros bienes culturales y naturales de México inscritos en la lista del patrimonio mundial de la unesco

salvador díaz-berrio f.

El día 10 de diciembre de 1987 durante su XI reunión, el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO acordó inscribir en la Lista del Patrimonio Mundial, los siguientes bienes culturales y naturales propuestos por México en diciembre de 1986.

1. Ciudad Prehispánica de Teotihuacán, Méx.
2. Ciudad Prehispánica y Parque Nacional de Palenque, Chis.
3. Zonas de Monumentos Históricos de la Ciudad de México y Xochimilco, D.F.
4. Zona de Monumentos Históricos de Oaxaca y Zona Arqueológica de Monte Alban.
5. Zona de Monumentos de Puebla, Pue.
6. Reserva de la Biósfera de Sian Ka'An, Q. Roo.

Antes de resumir las características de estos bienes, ampliamente conocidos en sus aspectos generales y sobresalientes, será útil ubicar este reconocimiento internacional en un marco histórico y geográfico general, y ampliar la información sobre el proceso de una labor en la que participó muy activamente el INAH.

## 1. Aplicación de la Convención de la UNESCO de 1972

La lista de los bienes culturales y naturales del Patrimonio Mundial (también llamado "Universal" o "de la Humanidad") se establece progresi-

vamente, con base en la Convención de la UNESCO de 1972, sobre el "Patrimonio Mundial, Cultural y Natural", última de las tres Convenciones de esta organización internacional.

El interés de esta Convención reside en haber asociado, en un solo instrumento internacional, la protección de bienes naturales y culturales, cuando se estaban generando paralelamente, por organismos del sistema de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) dos instrumentos parecidos, atendiendo separadamente ambos patrimonios.

Aunque México participó para establecer tanto esta Convención como las

dos anteriores, hubo que esperar hasta el 22 de diciembre de 1983 para que la Cámara de Senadores aprobara el texto de la Convención y el Decreto correspondiente, expedido por el Ejecutivo, apareció en el Diario Oficial del 23 de Enero de 1984. Ese mismo año la Secretaría Técnica del INAH, en acuerdo con las Direcciones de Monumentos Prehispánicos e Históricos, propuso la primera Lista Indicativa de bienes que México presentaría en un plazo de cinco a diez años, según el procedimiento definido por el Comité del Patrimonio Mundial.

En agosto, de acuerdo con el Comité Directivo del ICOMOS Mexicano, el INAH elaboró una segunda lista que se entregó a la CONALMEX. Desde esa fecha, esta Comisión, presidida por el titular de la SEP y encargada de las relaciones de los organismos nacionales con la UNESCO, inició una activa labor para lograr la formulación detallada y la presentación ante la UNESCO de toda la documentación necesaria para cada uno de los expedientes de bienes culturales y naturales que se considerara oportuno ir presentando.

Por ser una Comisión Nacional se buscó la participación más amplia posible, convocando no sólo a los Institutos de la SEP competentes en materia de patrimonio cultural (INAH e INBA) y a las Direcciones de SEDUE encargadas del Patrimonio Natural y del Desarrollo Urbano, sino a organismos dedicados al estudio de bienes naturales (CONACYT) y culturales (ICOMOS) a nivel nacional así como a las autoridades responsables de esta tarea a nivel de los Estados y del Distrito Federal.

El Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y sus Recursos (UICN) son asesores de la UNESCO para analizar y dictaminar sobre los bienes cuya inscripción se propone en la Lista del Patrimonio Mundial. En México no se cuenta con una delegación nacional del UICN pero el Comité Nacional del ICOMOS se formó hace más de veinte años y su participación es de particular importancia, por reflejar los criterios de evaluación de este Organismo no Gubernamental de carácter Internacional.

## 2. El Proceso de Trabajo

La primera Lista se amplió de 17 a 22 bienes y quedó finalmente definida con 27 bienes culturales y naturales. En una primera fase, para establecer la "Lista Indicada" final, además de los criterios señalados en el texto de la propia Convención, prevalecieron las siguientes consideraciones;

1º Mantener un equilibrio entre elementos del patrimonio natural y el conjunto de bienes arqueológicos, históricos y artísticos, del patrimonio cultural.

2º Mantener un equilibrio geográfico de los diversos bienes, tratando de abarcar el mayor número posible de Entidades de la Federación y evitar un número excesivo de proposiciones en un solo Estado.

3º Reflejar la diversidad del patrimonio cultural y natural del país, considerando desde elementos paleontológicos prehistóricos hasta expresiones excepcionales del siglo actual, como es el caso del "muralismo mexicano", así como sitios naturales, desde desiertos del norte del país hasta selvas tropicales del sureste y otros elementos raros de la fauna y la flora.

4º Proponer conjuntos arqueológicos, arquitectónicos y urbanos, es decir "zonas de monumento" según la Ley Federal de 1972, más que edificios o elementos aislados.

5º Dar preferencia, en el orden de presentación de los bienes, a los que ya cuentan con instrumentos o mecanismos legales de protección, infraestructura de apoyo y planes de gestión en operación, establecidos o en proceso de realización.

Tanto la lista inicial como la definitiva con 27 bienes, fueron acogidas favorablemente en la UNESCO a finales de 1985. En esa época después de los sismos de septiembre se planteó la duda y se preparó la documentación necesaria para la inscripción de la Ciudad de México -bien ya previsto en la Lista Indicativa- en la "Lista del Patrimonio Mundial en peligro". Ante la reducida magnitud de los daños sufridos por el patrimonio cultural de la ciudad y la definición de políticas de rehabilitación y renovación que no afectarían este patrimonio, se optó en 1986 por presentar este caso lo antes posible de acuerdo con el procedimiento normal.

Los trabajos de emergencia requeridos después de los sismos impidieron concluir en el último trimestre de 1985, la elaboración de algunos expedientes ya iniciados (monte Alban y Oaxaca por ejemplo) para presentarse en diciembre, mes en el que vence anualmente el plazo de presentación de casos para su inscripción un año después.

Se optó por diferir la presentación de los primeros casos y preparar con cuidado el mayor número posible de expedientes en 1986. Tomando en cuenta que habían transcurrido catorce años desde que se estableció la Convención, México se encontraba en situación de relativo retraso que sería conveniente recuperar.

En 1978 se inscribieron en la Lista del Patrimonio Mundial los primeros ocho bienes, correspondientes a siete países ocho años después la Lista contaba con 186 bienes pertenecientes a 49 países; algunos países contaban ya con ocho, trece y hasta quince inscripciones. En 1968 cien países han suscrito ya la Convención de 1972. Por lo anterior y aún tratándose de la primera ocasión y experiencia de México en este ámbito, en lugar de presentar modestamente uno o dos bienes se optó, siempre en el seno de la CONALMEX, por lograr la inscripción del "mayor número posible" de bienes en un solo año y que se calculó entre cinco y siete, para presentar después dos o tres casos por año, en forma sistemática y siguiendo un plan de acción a largo plazo, para situarse entre los países con mayor número de inscripciones a mediano plazo, en concordancia con el rico patrimonio cultural y natural de México.

Para lograr lo anterior se desarrolló una intensa labor tanto en la sede de la UNESCO, obteniendo México una de las cinco vice-presidencias del Comité del Patrimonio Mundial, como en la CONALMEX que formó un amplio Comité Técnico, integrado por representantes de los organismos ya mencionados y presidido por el Subsecretario de Cultura de la SEP o el Director General de Asuntos Internacionales y Secretario de la CONALMEX. Este Comité fue señalando los lineamientos generales y delegó la integración de los expedientes en un grupo reducido, integrado por representantes del ICOMOS, e DDF y el



INAH, coordinado por este último, con apoyo de la CONALMEX.

La labor más intensa del grupo se realizó durante once sesiones de octubre a noviembre de 1986, abiertas a la participación de otros especialistas y representantes de SEDUE, DDF, UNAM, de Puebla y de Oaxaca particularmente ICOMOS y de los Gobiernos Estatales.

Se consideraron inicialmente diez bienes, con el fin de integrar los expedientes de los cinco, seis o siete que se pudieran documentar mejor. Se integraron siete casos que se prepararon en su versión definitiva en inglés o francés por triplicado, según los requerimientos del Comité del Patrimonio Mundial. Cada expediente tenía en promedio 15 páginas de texto y 30 ilustraciones, (un total de 315 páginas y 630 ilustraciones en original) además de un número considerable de anexos y documentación complementaria, gráfica y escrita.

De enero a mayo de 1987 se envió información adicional y se dió respuesta a varias preguntas específicas de la UNESCO; cartografía y fotos aéreas (Pátzcuaro, Monte Alban y Teotihuacán) planes de desarrollo urbano (Teotihuacán, Puebla y Xochimilco) detalles sobre nuevos reglamentos de construcción y obras en proceso, en la Ciudad de México y documentación gráfica adicional sobre los edificios y la situación de la flora y la fauna en el Parque Nacional de Palenque.

En la reunión de la Mesa Directiva del Comité del Patrimonio Mundial, en junio de 1987, se obtuvo la aceptación preliminar de los seis casos que fueron formalmente inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial, seis meses después, según los procedimientos del Comité.

Durante el proceso de estudio, discusión y evaluación de los expedientes de México, fue necesario realizar varios ajustes y modificaciones;

1º La cercanía y la relación visual entre los asentamientos de Oaxaca y Monte Alban permitió que ambos quedaran inscritos como un solo bien cultural, tal como se propuso; sin embargo la distancia entre estos asentamientos y el importante sitio de Cuilapan no permitió incluir a este tercer ele-

mento en un sólo conjunto, según se había previsto inicialmente.

2º El mismo propósito de considerar conjuntamente asentamientos históricos y prehispánicos vecinos, aceptado en los casos de México-Xochimilco y Oaxaca-Monte Alban encontró varios obstáculos en el caso del binomio Puebla-Cholula;

a) La distancia relativamente mayor entre estos asentamientos.

b) El desarrollo de áreas industriales entre ellos, sin una clara definición de políticas y planes de gestión específicos para regular el desarrollo urbano en el espacio entre las dos poblaciones.

c) El hecho de no contar con un instrumento legal como la declaratoria de "Zona de Monumentos", históricos o arqueológicos, para Cholula, mientras Puebla cuenta con esta declaración desde 1977.

Estos argumentos motivaron que la Delegación Mexicana optara por proponer la inscripción inmediata de Puebla y quedara diferida la de Cholula, hasta eliminar los factores que obstaculizan su aceptación.

3º A pesar de la reticencia para inscribir zonas urbanas extensas, se logró la inscripción conjunta de las zonas de Monumentos Históricos de Xochimilco y del Centro de la Ciudad de México, admitiendo que en término del Patrimonio Mundial se considerara el perímetro "A" de la zona central, conscientes de la menor densidad de edificios históricos de valor excepcional universal en ciertas áreas del perímetro "B".

4º En el caso de Sian Ka'an los organismos internacionales asesores de la UNESCO (UICN e ICOMOS) señalaron la conveniencia de asociar Tulum a la inscripción de Sian Ka'an, en forma semejante Oaxaca-Monte Alban y México-Xochimilco. Como en el caso de Palenque, Tulum cuenta con un decreto del 23 de abril de 1981 que establece un Parque Nacional en torno a esta singular zona arqueológica. Será sencillo, en un futuro cercano ampliar esta inscripción, asociando Tulum a Sian Ka'an en los términos de la Convención y del Comité del Patrimonio Mundial, sin hacer dos inscripciones por separado, independientemente de las competencias y concurrencias de organismos, áreas administrativas y

sistemas de gestión, diferentes a nivel nacional, que intervienen en ambas zonas.

5º El caso de la "Región Cultural de la cuenca del Lago de Pátzcuaro" se enfrentó a diversos problemas. En primer lugar, quedó incluido en una doble problemática de carácter internacional, difícil de resolver por no haber establecido aún el Comité criterios precisos para evaluar ciertos tipos de bienes. Por una parte podía asociarse a la categoría de "poblaciones rurales de valor excepcional" (como de Hollóko en Hungría) y por otra parte se asociaba a la categoría de "Asentamientos en cuencas lacustres" de mayor importancia por sus valores paisajísticos que ecológicos (como el Lake District en el Reino Unido). Ante las dudas manifestadas durante los debates, en junio de 1987, se optó por diferir estas inscripciones.

En segundo lugar y a nivel nacional, a pesar de la documentación elaborada, no se cuenta aún con declaraciones de "zonas de monumentos" para la población de Pátzcuaro o los sitios de Tzintzuntzan e Ihuatzio. Finalmente, la originalidad misma del caso, congruente con los principios de la Convención, entró en contradicción con los requerimientos de ajustarse a criterios y parámetros de evaluación.

A nuestro juicio esos "casos-límite" permitieron avanzar sustancialmente en el trabajo y los criterios del Comité, de junio a diciembre. Por una parte quedó claro que tales casos debían considerarse como bienes culturales más que naturales, opinión que coincidía con la de México. Por otra parte, aunque México mantuvo su decisión de diferir la presentación de Pátzcuaro, se logró inscribir la población rural de Hollóko superando las reticencias de algunos países. Además el ICOMOS, asesor del Comité, se manifestó ya favorable a la inscripción del Lake District, aunque el Comité mantuvo su decisión de diferirla.

Lo anterior y el intercambio de opiniones durante los debates de diciembre, muestran las posibilidades de inscribir a corto plazo ambos casos (Lake District y Pátzcuaro) contando con protección legal adecuado y superando ciertos parámetros generales de evaluación, difíciles de aplicar en casos especiales.

En síntesis, catorce años después de formularse la Convención, México aparece en décimo segundo lugar entre los 63 países con bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial y en un año se sitúa en primer lugar en América Latina, con Brasil y Perú. Cabe señalar que en 1987 solo se aceptaron dos tercios (41) del total (63) de los bienes propuestos, es decir 66% de aceptación, mientras que los casos de México obtuvieron un 66% de aceptación.

Por último además de los sitios mexicanos ese año, se incluyeron en la Lista sitios tan importantes y famosos como la Gran Muralla, el monte Taishan y el palacio Imperial de Pekin en China, la zona de Delphi y la Acropolis de Atenas en Grecia, Venecia y Pisa en Italia, el conjunto de Westminster y el Muro de Adriano en Inglaterra y el conjunto de la Catedral, el Alcázar y el Archivo de Indias de Sevilla, en España.

## II. CARACTERISTICAS DE LOS BIENES INSCRITOS EN LA LISTA DEL PATRIMONIO MUNDIAL

A continuación transcribimos algunos párrafos redactados como "justificación para su inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial", cumpliendo con uno de los numerosos puntos de cada expediente y que sintetizan sus características más sobresalientes:

### 1. Teotihuacán

Las excavaciones han permitido descubrir una gran variedad de estructuras arquitectónicas, pinturas murales y numerosas piezas escultóricas, decorativas y objetos, que enriquecen con sus acentos únicos, un mundo que el primero en el altiplano de México, supo imprimir al universo de su época una dimensión nueva.

La más antigua y una de las más importantes y verdaderas ciudades de México antiguo, Teotihuacán, fue creadora de una civilización particularmente fecunda, hasta llegar a ser en la época de su esplendor y aún más tarde uno de los polos culturales más



Templo de Quetzalcóatl. Foto J.B. Arriegas, 1979.

poderosos de Mesoamérica. La presencia de su influencia se encuentra de hecho en los confines de esta gran región y alcanza incluso zonas aún más alejadas. Pionera en el continente americano, en materia de revolución urbana, la ciudad de Teotihuacán con su extraordinaria complejidad física, lo fue también en el campo de las estructuras sociales, políticas y económicas. La escritura de la urbanización regular, articulada por ejes ortogonales con las elevaciones geográficas cir-

cundantes, servirá de modelo durante siglos para numerosas ciudades prehispánicas.

En el nivel de las artes y del pensamiento, ciertas páginas, de las más importantes de la Historia de México antiguo, fueron escritas en este sitio. Aún después de haber sido abandonada, Teotihuacán conserva su presencia en el pensamiento de los pueblos prehispánicos y permanece asociada a los principales mitos de diversas culturas sucesivas.

## 2. Palenque

Es uno de los principales centros ceremoniales del periodo clásico maya que alcanza su esplendor entre los años 650 y 750 de nuestra era; los estilos arquitectónicos que ahí se desarrollaron son de excepcional interés, especialmente por sus sistemas constructivos, el uso de estuco como material escultórico en grandes piezas y la presencia de tableros de grandes dimensiones, con numerosas figuras de personajes e inscripciones jeroglíficas.

Entre sus principales edificios, palacios y templos, el de las inscripciones con su cripta funeraria única y sus valiosos tesoros, especialmente cabezas y máscaras de jade, es una obra maestra del espíritu creador del hombre.

La ejecución de obras hidráulicas para liberar al centro ceremonial de la violencia de las aguas del Otolum, y la integración de las construcciones con la topografía para enfatizar la disposición de las estructuras arquitectónicas, en concordancia con el medio selvático, materializan el alto grado de organización y de desarrollo, alcanzado por la cultura que formó esta extensa ciudad.

Las selvas tropicales solo cubren actualmente un 7% de la superficie terrestre, y se destruyen a un ritmo anual del 2%; de seguir así para el año 2035 no quedaría nada de ellas. Por este motivo presenta gran importancia hoy en día la protección de este medio natural, como parque nacional.



Templo de Quetzalcóatl. Foto J.B. Arriaga, 1985.

### 3. México-Xochimilco

Los asentamientos de México y de Xochimilco, edificados a partir de islotes ganados a un extenso lago, encerrado en un valle a 2200 metros de altura, son pruebas elocuentes del espíritu creador y de los esfuerzos del hombre, para formar un habitat en un medio geográfico poco favorable.

La antigua México-Tenochtitlán, capital del Imperio Azteca, durante dos siglos, de la nueva España, del Siglo XVI al XVIII, y del país independiente desde el siglo pasado, conserva testimonios excepcionales, desde la época prehispánica. Contiene gran número de edificaciones, civiles y religiosas, con características estilísticas particulares, que abarcan desde el gótico hasta el art nouveau, entre las cuales destacan ejemplos barrocos y neoclásicos de gran importancia.

Además de su catedral, la más importante del continente, y de un gran número de templos, conventos, claustros, capillas, colegios, hospitales, palacios y alojamientos de gran valor, la ciudad posee un amplio conjunto de plazas y jardines, de formas y ambientes variados que caracterizan a su traza urbana. Su asentamiento materializa la fusión de la implantación de la época colonial sobre la estructura de calzadas y canales de la época prehispánica, que se conserva en ciertos sectores y particularmente en el caso de Xochimilco.

Algunos barrios y pueblos antiguos, frecuentemente incorporados a la ciudad en su expansión, representan establecimientos y medios tradicionales de características excepcionales, como en Xochimilco, aún separado de la aglomeración actual por una extensa zona de chinampas de origen prehispánico.

Numerosos edificios conservan retablos barrocos de grandes dimensiones y de extraordinaria calidad, así como los primeros y más valiosos ejemplos de la pintura mural que a partir de 1920 ejerció su influencia en la producción artística de numerosos países.



Campanario del Poniente de la Catedral de México. Foto J.B. Arrigas, 1975.

#### 4. Oaxaca-Monte Albán

El valle central de Oaxaca, situado en un extenso macizo montañoso está formado por tres ricos valles agrícolas en cuya confluencia y en la cima de una colina acondicionada artificialmente, se materializó uno de los más extraordinarios conjuntos de construcciones de la antigüedad americana; Monte Albán.

Su importancia no reside solo en las cualidades estéticas excepcionales de la arquitectura, las estelas y relieves esculpidos, la cerámica, las pinturas murales y los tesoros de sus tumbas, sino en su función de centro cultural en la extensa región de los valles de Oaxaca. Su conocimiento y estudio han permitido establecer el desarrollo de los asentamientos humanos en esta región durante veinte siglos. Además de las raras cualidades artísticas de numerosos elementos, muchos objetos encontrados en este sitio pueden considerarse únicos en su género y forman al mismo tiempo un conjunto de una variedad de materiales sumamente raro.

El interés de los primeros españoles hacia Oaxaca se manifiesta desde que el propio Cortés se convierte en Marques del Valle de Oaxaca y determina el trazo de la ciudad actual, segunda en el territorio de la Nueva España después de la capital, al pie de la colina de Monte Albán. El asentamiento de Oaxaca, cerca de los cauces del Atoyac y el Jalatlaco, es el primero con traza de manzanas cuadradas en el país, aprovechando una ligera pendiente al sureste de la colina del Fortín, para protegerse de los vientos e inclinando algunos grados los ejes de la traza para compensar así la iluminación y la incidencia solar.



Corredor del claustro principal de Santo Domingo. Foto Carlos Heinze, 1975.

Desde el Siglo XVI, se realizaron trabajos para controlar el curso del Atoyac y evitar inundaciones en la parte baja de la ciudad. Por otra parte la incidencia de los movimientos sísmicos en la región, obligó desde los primeros años de su fundación y durante los siglos siguientes, a realizar numerosas adaptaciones y recomposiciones de estructuras, para constituir ejemplos significativos tanto de diversos estilos arquitectónicos como de procedimientos constructivos, en este medio muy vulnerable ante la acción de los agentes naturales.

Oaxaca conserva uno de los más ricos conjuntos de arquitectura civil y

religiosa del continente, con 29 templos construídos a veces en dos o tres ocasiones, debido a los sismos, que cada vez causaron menos daños, gracias al desarrollo de los procedimientos constructivos. Diversos edificios representan realizaciones artísticas excepcionales y ejercen una influencia importante en el siglo XVIII más allá de los límites de sus valles. A partir del Siglo XIX la ciudad se llamaba Oaxaca de Juárez, por estar el nombre y la vida de este personaje histórico, íntimamente ligados a su región natal.



## 5. Puebla.

La ciudad ilustra el conjunto de estilos artísticos y arquitectónicos, desde el Siglo XVI, hasta el XIX. Es un caso único por la densidad de construcciones civiles y religiosas históricas, las características de su perfil urbano, su volumetría, su riqueza estética y sus colores. El valor excepcional de nuevas manifestaciones estéticas producto de la fusión europea y americana alcanza, en la época barroca, manifestaciones locales propias y únicas, en las construcciones civiles y religiosas.

El emplazamiento y la estructura de Puebla son muy importantes por su influencia en el desarrollo del urbanismo del renacimiento, establecido por Felipe II, que ilustra las concepciones culturales, políticas, sociales y religiosas, con los cuales España emprendió la ocupación del territorio y su colonización en el Continente Americano. Su materialización, como experiencia social planificada, constituye uno de los ejemplos más interesantes del Siglo XVI y tuvo gran influencia en los siglos siguientes. Las características de la traza física y espacial originales se conserva inalterada en su implantación, su volumetría y sus proporciones generales.

Puebla ha sido también escenario de la mayor parte de los acontecimientos históricos de la lucha nacional y popular en la formación del país. Desde la Independencia hasta la Revolución de 1910, Puebla vivió doce sitios militares de gran importancia para el país, especialmente en 1821, 1862 y 1915. Además, su contenido histórico y su bagaje cultural y documental de valor excepcional, hacen de la ciudad un centro de investigación social e histórica de gran significado para el Continente Americano.



Ornamentación característica de una casa poblana; estuco, ladrillo, azulejo y herrería. Foto María Elena Pérez Olagaray, 1986.



## 6. Sian Ka'an

Se ubica en una zona de transición entre las grandes provincias biológicas de Mesoamérica y Las Antillas. Su gran superficie permite asegurar que se protegerán ecosistemas íntegros que podrán seguir cumpliendo sus funciones naturales. La reserva cuenta con los siguientes aspectos ecológicos, económicos y sociales mantenimiento del ciclo hidrológico, regulación climática, conservación del suelo, preservación de ecosistemas representativos de características naturales y culturales únicas, gran potencial tanto turístico y educativo, como para investigación del uso de nuevos recursos naturales, en zonas marginales y para actividades agropecuarias tradicionales, así como para la protección de una invaluable diversidad genética.

Entre sus peculiares ambientes destaca por poseer 61 cenotes, 77 lagunas y centenares de petenes e islas de selva en pantanos, exclusivos de las penínsulas de Yucatán y de Florida, que en Sian Ka'an se dan en gran número y con dimensiones sin igual, ya que alcanzan medidas hasta de 2200 por 1100 metros. Las 1200 especies florísticas estimadas en la reserva se agrupan en 17 modalidades de vegetación, como: selvas, sabanas, manglares, etc., que cubren el espectro de las comunidades de la Península de Yucatán. Algunas de ellas aquí están mejor representadas que en ningún otro lugar del mundo: selvas bajas inundables, manglares chaparros y petenes.

En Sian Ka'an son comunes todavía algunos de los grandes mamíferos más amenazados de América. La presencia de las cinco especies de felinos neotropicales, que requieren grandes territorios de caza, muestra la salud del ecosistema; son también excelentes indicadores el tapir, el manatí y el jabalí de labios blancos amenazados de extinción en toda su área de distribución geográfica, especies que junto con el jaguar y el ocelote deben ser estrictamente protegidas. Ofrecen especial interés el pavo de monte, el hocofaisan, el tucán real y el loro de Yucatán. También son muy importantes las poblaciones de aves acuáticas coloniales, cocodrilos, tortugas marinas y langostas de espinas.

La reserva tiene importancia mundial por la diversidad de pequeños peces de lagunas, sus cenotes y su arrecife. Esta riqueza natural esta en inmejorables condiciones de conservación, ya que el 99% de su territorio es propiedad de la nación, existen en la zona muy pocas vías de comunicación y se encuentra fuera de los proyectos de desarrollo urbano de la región. La reserva posee también más de veinte sitios arqueológicos, prácticamente desconocidos científicamente que permitirán aumentar el conocimiento de la cultura maya en esa región de Yucatán, además de la importante zona de Tulum, en su límite norte.

### III. CONCLUSION; COMPROMISOS, RECONOCIMIENTO Y BENEFICIOS.

La formulación de Lista del Patrimonio Mundial es consecuencia del tratado o acuerdo intergubernamental, denominado "Convención" de 1972, según el término utilizado por la UNESCO. Al suscribir la Convención, como cualquier instrumento internacional semejante, los países adquieren compromisos que pueden resumirse como se detalla a continuación:

1). Cada Estado reconoce que le incumbe primordialmente la obligación de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio. Para ello actuará con su propio esfuerzo y hasta el máximo de los recursos que disponga y, llegado el caso, mediante la asistencia y la cooperación internacionales en los aspectos financieros, científico y técnico.

2). Con objeto de garantizar una protección y conservación eficaces y revalorizar lo más estrictamente el patrimonio cultural y natural situado en su territorio, cada Estado procurará:

a) Adoptar una política general que atribuya al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patri-

monio en los programas de planificación general.

b) Dotar al personal encargado de esta labor de los medios que le permitan llevar a cabo las tareas que le incumben.

c) Desarrollar estudios e investigación científica y técnica así como perfeccionar los métodos de intervención que le permitan hacer frente a los peligros que amenazan a su patrimonio cultural y natural.

d) Adoptar las medidas jurídicas, científicas, técnicas, administrativas y financieras adecuadas para identificar, proteger, conservar, revalorizar y rehabilitar este patrimonio.

e) Facilitar la creación o el desenvolvimiento de centros nacionales o regionales de formación en materia de protección, conservación y revalorización de dicho patrimonio y estimular la investigación científica en este campo.

f) Desarrollar amplios programas educativos e informativos para estimular en sus pueblos el respeto y el aprecio al patrimonio cultural y natural, informando al público acerca de las amenazas que pesan sobre este patrimonio y de las actividades emprendidas para aplicar esta Convención.

3) Aportar una contribución económica cada dos años al "Fondo del Patrimonio Mundial" equivalente al 1% de su contribución a la UNESCO, y prestar su concurso a las Campañas Internacionales para coleccionar fondos a favor de este "Fondo del Patrimonio Mundial".

Por otra parte y además del reconocimiento universal a sus bienes culturales y naturales los países pueden beneficiarse en varias formas que se resuman en la forma siguiente;

1) La UNESCO realiza y promueve una difusión internacional muy amplia de los bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial; publicaciones de diversos tipos, exposiciones, audiovisuales, carteles, etc., sin costo para los países y con evidentes beneficios directos e indirectos, como el turismo por ejemplo.

2) La UNESCO establece mecanismos de cooperación técnica para los países, no solo destinada a los bienes ya inscritos en la Lista del Patrimonio

Mundial. Esta cooperación o asistencia, con base en el "Fondo del Patrimonio Mundial" y la estructura general del sistema de la ONU (UNESCO y organismos intergubernamentales e internacionales no gubernamentales) puede adoptar las siguientes modalidades.

a) Estudios sobre problemas artísticos, científicos y técnicos que plantean la protección, conservación, revalorización y rehabilitación del patrimonio cultural y natural.

b) Servicios de expertos, técnicos y de mano de obra calificada para velar por la buena ejecución de proyectos aprobados.

c) Formación o apoyo a centros nacionales o regionales de formación ya establecidos, de especialistas de todos los niveles en materia de identificación, protección, conservación, revalorización y rehabilitación de dicho patrimonio.

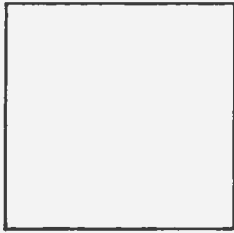
d) Suministro de equipo que el Estado interesado no posea o no pueda adquirir.

e) Préstamos a interés reducido, sin interés o reintegrables a largo plazo.

f) Concesión de subvenciones no reintegrables, en casos excepcionales y especialmente justificados.

3) Recibir asistencia especial o de mayor importancia, tanto en caso de catástrofes o emergencias para bienes inscritos en la Lista citada o en la Lista adicional del "Patrimonio Mundial en peligro" como a través de Campañas Internacionales que se establezcan en favor de algún bien cultural o natural determinado.

Como conclusión simplemente cabe señalar que independientemente de la variedad de posibilidades de apoyo que se abren para México, el reconocimiento internacional de los bienes que se vayan inscribiendo en la Lista del Patrimonio Mundial, implica evidentemente una mayor responsabilidad nacional para su mejor conservación y es un elemento adicional para fortalecer e impulsar la labor que nuestro país ha venido desarrollando para proteger, valorizar y utilizar adecuadamente un patrimonio que heredamos y debemos transmitir al futuro con toda la riqueza de su autenticidad como patrimonio nacional y de la humanidad. ■



# el resurgimiento de popayan después del terremoto del 31 de marzo de 1983

javier velasco mosquera

La ciudad de Popayán, capital del Departamento del Cauca, es una ciudad con un clima tropical de 18 grados centígrados, enclavada en los Andes entre las cordilleras Central, hacia el Oriente, y Occidental, hacia el poniente, a una altura de 1740 metros sobre el nivel del mar. Se halla geográficamente ubicada en el sur-occidente de la República de Colombia, hacia la costa pacífica y sobre un hermoso valle llamado Valle de Pubenza, a 2 grados 27 minutos de latitud norte y 76 grados 36 minutos de longitud oeste. Fue fundada el 13 de enero de 1537 por el conquistador español don Sebastián de Belalcázar.

Recostada hacia la cordillera Central, al pie del Cerro de la EME (denominado así por su forma), la bañan tres ríos: por el norte, el Cauca, segundo río en importancia de Colombia: el río Molino, por su centro, y el Ejido, por el sur.

El trazado urbano de la ciudad es de tipo hipodámico y se desarrolla mediante vías denominadas Calles que van en sentido este-oeste comenzando su nomenclatura en sentido norte-sur y sur-norte a partir del límite del Sector Histórico, y Carreras que están dispuestas en sentido norte-sur con nomenclatura en sentido este-oeste.

Las vías, pavimentadas apenas entre 1939 y 1940, son relativamente anchas si se comparan con las de otros centros importantes fundados en la misma época, hasta el punto de permitir que el automóvil haya podido involucrarse dentro del ámbito del Centro Histórico como elemento desafortunado y agresivo a su calmado y casi espi-

ritual paisaje urbano. Sí, porque si algo tiene hemoso la ciudad es precisamente su paisaje urbano, enmarcado por construcciones de una y dos plantas, de arquitectura sencilla, carente de elementos ricos en decoración, pero de una impresionante armonía de conjunto que denota un urbanismo equilibrado y depurado, armonioso e integrado, demostrando claramente en las proporciones asumidas en sus volúmenes, la correlación de sus detalles y el ritmo de vanos y llenos adoptado, que dan un toque especial a sus fachadas y que el devenir del tiempo no ha cambiado.

Y no ha cambiado, como tantas otras cosas en Popayán, debido a ese amor de los payaneses por su tierra y sus costumbres. Y es cierto: ellos llevan en su sangre ese algo que los hace pervivir el pasado en el presente, haciendo detener el tiempo como en una eternidad feliz. Luis Duque Gómez, citado por los arquitectos Carlos Arbeláez Camacho (Colombia.) y Santiago Sebastián (España.) en su libro *Historia Extensa de Colombia*, Vol. XX, *Las Artes en Colombia*, Tomo 4. *La Arquitectura Colonial* (Lerner 1967), expresa sobre ella:

*La ciudad de Popayán es una de las que aún conservan en Colombia la vieja fisonomía de sus días coloniales que defienden con empeño todos sus habitantes, conscientes de lo que ello significa como recuerdo de un pasado glorioso'' (Duque Gómez Luis, Colombia, Monumentos Históricos y Arqueológicos, Vol. 2, México, 1955, fol. 198).*

Por su parte los dos autores citantes mencionados, contribuyen sobre el tema:

*Esta ciudad (refiriéndose a Popayán, N. del A.), al igual que Santafé de Antioquia, y quizá junto con Mompo, expresa en sus espacios abiertos y cerrados, en sus volúmenes arquitectónicos, y sobre todo, en el espíritu de sus habitantes, una personalidad bien acusada. Tan es ello así que sus costumbres tradicionales no se han modificado mayormente como si ha sucedido en otros lugares del país. El rasgo más acusado del perfil moral de la ciudad es la celebración de la Semana Santa, que pretende emular a la de Sevilla. En Popayán se vive para la Semana Santa y ya desde el año 1558 se realizaban estos desfiles religiosos, donde las personas más notables solían circular portando cruces...'' (fol. 111).*

Por eso puede afirmarse sin temor alguno a equivocarse, que Popayán es una ciudad con personalidad muy propia tanto por el carácter de sus gentes y su arquitectura definida y arraigada, como por su hermoso entorno geográfico que lo circunda, en donde se destacan majestuosos y temidos a la vez, los volcanes Puracé y Sotará en la Cordillera Central, y sereno en lontananza, el Cerro de Munchique sobre la Occidental, los cuales, como mudos testigos de los tiempos y severos vigías, del amanecer los dos primeros, y el otro del ocaso, presentan imponentes su silueta que se abre al infinito en el paisaje emitiendo vibraciones tan suti-

les que inspiran y motivan a poetas y cantores.

En su análisis urbanístico en torno a la ciudad, Carlos Arbeláez y Santiago (Ibid) se expresan al respecto:

*"Su traza se identifica con el tipo de ciudad regular preconizado por las Leyes de Indias, y su escala urbana es, quizá, una de las más agradables que puedan verse..." (fol. 111)*

*"El volúmen casi uniforme de la ciudad, entendido en altura y extensión, la armonía derivada de una arquitectura con sentido de unidad, sin llegar a la monotonía de la uniformidad, y el bello paisaje en el cual se enclavó esta admirable ciudad, hacen de ella una de las mejores expresiones urbanas que puede ostentar el ámbito de la cultura neogranadina. Y lo admirable es, que en pleno siglo XX, y después de haber pasado el país por olas sucesivas de destrucción y subsiguientes "modernizaciones". Popayán se encuentra - por lo menos en un gran*

*porcentaje - a salvo de tan bárbaras costumbres." (fol. 112).*

Don José María Arboleda Llorente, célebre investigador e historiador payanés ya fallecido, fundador y organizador del Archivo Central del Cauca actualmente dependiente de la Universidad del Cauca, escribía en su libro Popayán a través del arte y de la historia:

*"En Popayán todo es bello: sus paisajes, su cielo, sus crepúsculos, el arte de que se ha alimentado. Comenzó con un trazo uniforme de calles rectas y anchas, dispuestas en cuadros regulares, y con el tiempo fueron alzándose, a las veras de esas calles, edificios pajizos, al principio, y luego de teja, que mejoradas desde el punto de vista arquitectónico y de resistencia contra los sismos, quedaron al fin de pie los existentes, bajo cuyos techos se han albergado personas de distancia por su cultura, que sabían rodearse de objetos de arte dignos de admiración.*

*A la vez famosos arquitectos levantaban templos y casas solariegas que todavía hoy son el aliciente que atrae hasta esta ciudad colonial gentes ilustradas de otros países... Estas construcciones caracterizan a Popayán y no la dejan aparecer como mala imitadora de otras ciudades. Su cambio por modernos, iguales a los de otras partes, no sería signo de progreso. Al contrario, la imitación arguye de falta de ingenio y de personalidad y el progreso no lo hacen las fábricas de concreto sino la industria y el civismo de los habitantes de la ciudad." (fol. 171).*

Popayán en su parte material corresponde a la idea de que ella hemos dado en lo formal. Es pequeña en su extensión; sus edificios nada ofrecen de extraordinario ni de costoso en su ornato, pero en general el plan, forma y altura de los edificios particulares, la elegancia y solidez de sus templos, la elevación de sus torres, la anchura de sus calles y la forma del conjunto le



dan un aire de nobleza y cierto tono de capital. De donde quiera que se le mire presenta un aspecto hermoso e imponente, y hoy mismo a pesar de su postración y pobreza, conserva como reina destronada su semblante de dignidad."

"Su fina distinción se ha nutrido con la fecundidad sabia que a través de sí misma y de la Patria se siente circular desde sus orígenes: cuando apenas la componían una plaza y unas pocas manzanas bien trazadas." (fol. 170).

No podemos desconocer sin embargo, los azotes que, a cargo de la Naturaleza, han recibido Popayán en el transcurso de los tiempos. Numerosas fallas geológicas, entre las que se destaca la Falla Romeral por ser una de las más conocidas, atraviesan la ciudad y han sido, junto con los mismos majestuosos volcanes que la circundan, causantes de estos hechos dolorosos que unas veces han llegado para bien y otras muchas para dejar tan sólo un gran sabor amargo. Es evidente que todos ellos han incidido históricamente

de una u otra forma, en la estructuración arquitectónica de la ciudad. De ahí que Santiago Sebastián, citado por Don José María Arboleda Llorente en su libro Popayán a Través del Arte y de la Historia (fols. 172 y 173), se exprese en Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada acerca del legado arquitectónico que, como consecuencia de este tipo de acontecimientos causados por la naturaleza, ha surgido en la ciudad llegando hasta nosotros en el tiempo:

"El legado arquitectónico payanés no es muy antiguo, ya que ha sido castigado duramente por los terremotos. Por la violencia duramente por los terremotos. Por la violencia sísmica la estampa colonial de Popayán es completamente barroca y neoclásica, al menos en sus edificios cardinales; solamente La Ermita quedó en pie después del terremoto de 1736. El primer sismo de que se tiene noticia ocurrió en 1566. La arquitectura payanesa de la época barroca no tiene un carácter uniforme y autóctono como la del Valle del Cauca; debido al auge econó-

mico, las influencias extrañas y la monumentalidad son manifiestas. Por un lado está la corriente mudejár, arraigada posiblemente en la ciudad durante la centuria anterior, y acentuada por la presencia del maestro santafereño Gregorio Causí, arquitecto arcaizante de raigambre popular, que dejó su obra cumbre en la iglesia de Santo Domingo, en la que destaca su peculiar tratamiento de los materiales para conseguir el espacio místico, intuición popular verdaderamente ejemplar."

Es menester sin embargo, analizar estos hechos a partir del terremoto del 2 de febrero de 1736 cuando la ciudad fue prácticamente asolada. Aquel insólito acontecimiento que marcó una etapa decisiva en la historia de la ciudad produjo grandes daños es cierto pero al mismo tiempo, promovió grandes iniciativas, creó expectativas y sembró esperanzas para construir un mundo mejor, una ciudad nueva y pujante que desafiara el tiempo y las fuerzas de la Naturaleza.

Para ello, existían ya tradiciones aferradas al espíritu que formaban parte importante de la vida misma de payanés. El terremoto pudo acabar con su mundo físico construido a base de esfuerzos, como en tantas otras ocasiones cuando estuvo sometido a destrucciones sucesivas por la misma causa, pero nunca pudo hacerlo con su espíritu indomable de lucha, de deseo de vivir y vencer. Y así, Popayán surge de nuevo, de las ruinas, pero lo hace con más decisión y la cultura subsisten como fuerza avasalladora; pero a esta época ya se ha incrementado y ello permite que surja un Popayán vigoroso sobre unas cenizas matizadas por la historia, con mayor conciencia constructiva y un conocimiento más profundo del comportamiento de los materiales, de tal manera que le provean defensas y perdurabilidad en el tiempo.

Muchas construcciones de un piso fueron llevadas a dos plantas; muchas portadas sencillas fueron transformadas para llegar a tener escudo tallado en piedra, a la par que muchos conceptos estructurales fueron renovados. Pero aquellos patrones andaluz y levantino de las viviendas reflejados en la utilización del concepto patio-claustro que las convierte en lugares



ideales para desarrollar una vida introvertida pero al mismo tiempo excitante, perduraron en el tiempo hasta el punto que, aún hoy en día, se llevan muy adentro esas raigambres de tipo mudéjar ya tan propias como la tierra que habitamos. El espacio "cuántico" angosto y alargado, articulándose y formando composiciones trabadas; la directriz acodada; el manejo del volumen con una expresión de gran simplicidad y pureza, de un orden casi elemental si se quiere; la sencillez de sus fachadas, llenas de austeridad en el tratamiento de sus planos; el amor por los espacios cúbicos y el uso de materiales "humildes" como son los muros elaborados en tapia pisada o adobe reforzados en las esquinas por bastiones de ladrillo, y otras veces, según las circunstancias, en bahareque, son elementos incuestionables de la arquitectura payanesa.

La vida familiar continuó desarrollándose hacia el interior de la vivienda, pero alrededor de espacios interiores ya enriquecidos con nuevos elementos como consecuencia de ese resurgir en una nueva época, y tratando siempre de comunicar hacia el exterior, ese "algo" interno y familiar que se vive adentro, mediante un amplio saguán al que se accede a través de un vano acentuadamente decorado, bien sea por elementos de ladrillo o bien, demostrando una mayor solvencia económica y por tanto una posición social más elevada, por portadas con pilastras y entablamentos elaborados en piedra de cantera.

Un patio central, de diseño por lo general cuadrado o ligeramente rectangular, enriquece el ambiente interior rodeándose de crujías o corredores delimitados por pies derechos, pilares octogonales o, en algunos casos, por arquerías soportadas por pilares cuadrados elaborados en ladrillo, desde los cuales se accede a las estancias o espacios "cuánticos" de la vivienda.

Pero es interesante destacar que, además de la arquitectura barroca que rodea y conforma casi todo el ambiente urbano de la ciudad, también surge otra corriente arquitectónica como consecuencia, no sólo del auge económico reinante, sino del contacto con nuevas culturas que llegaron a influenciar en determinado momento la socie-

dad payanesa y a la cual hace referencia también Santiago Sebastián en su libro mencionado anteriormente:

*Durante la segunda mitad del siglo XVIII la ilustración comenzó a notarse y la cultura barroca, de inspiración hispánica, con espíritu criollo, entró en decadencia. La nueva generación ilustrada superó los intereses puramente estéticos del barroco, abriéndose paso al pensamiento científico y político. Los últimos años del siglo XVIII son de gran auge cultural, las nuevas ideas interesaron a varios círculos sociales... la nueva tendencia neoclásica encontró en la austeridad y mesura neogranadina un terreno apropiado. En Popayán, el punto de partida de la tendencia neoclásica lo señala el Obispo Velarde, que, en 1788, recibió el encargo de reconstruir la catedral, y para ello pidió planos a la Academia de San Fernando. Marcelino Arroyo, sacerdote payanés, parece haber dado ese aire de prestancia que tienen algunas casas patricias de la ciudad. El frío neoclasicismo no aplastó completamente el carácter criollo, que pervi-*

*vió en el uso ininterrumpido de su material peculiar: el ladrillo."*

Popayán presentaba este paisaje urbano antes de ser semidestruida especialmente en el Centro histórico, por el último terremoto acaecido en la ciudad, el día jueves santo 31 de marzo de 1983, a las 8:13 a.m. La destrucción causada fue bastante considerable a pesar de haber sido generada por un sismo cuya magnitud MB fue igual a 5.5 que lo cataloga como modesto desde el punto de vista de la energía liberada. Sin embargo, según el informe elaborado por el Instituto Nacional de Investigaciones Geológicas-Mineras. Ingeominas, por medio de sus Oficina Regional de Popayán y en el mismo año de 1983, el área epicentral del sismo fue localizada al occidente de la ciudad y la profundidad de su foco se calculó entre 5 y 12 kilómetros: esta ubicación del foco hizo que se produjera una intensidad promedio entre 6 y 8 en la escala de Mercalli tanto en la ciudad como en otras localidades vecinas. Los depósitos no consolidados sobre los cuales se asienta la ciudad,





amplificaron la intensidad del sismo y por lo tanto influyeron en los daños causados. Los efectos, según el informe mencionado, "pueden resumirse en cerca de trescientas víctimas, más de mil quinientos heridos y pérdidas materiales de unos treinta mil millones de pesos, equivalente a trescientos ochenta millones de dólares, pérdidas consideradas muy sensibles para la economía de cualquier país." El informe concluye diciendo que "existen posibilidades claras de que en el futuro se repitan sismos como el del 31 de marzo de 1983, o más intensos."

A pesar de ello, Popayán ha resurgido de nuevo y aquella característica de su paisaje urbano expresada en la calidad de su trazado, su volumetría proporcionada y en la manifestación de sus detalles arquitectónicos claramente definidos en cuanto a su utilización tanto a nivel individual en cada uno de los monumentos como en su proyección estética hacia el conjunto urbano de la ciudad, se ha tratado de mantener en la época del post-terremoto aunque con ciertas variaciones representadas en la inserción de nuevas figuras urbanas nacidas en aquellos lotes de terreno donde desaparecieron algunas construcciones, como una consecuencia lógica de la situación generada por las circunstancias.

Esto quiere decir que la historia se repite como ha sucedido a partir de los sismos anteriores que la han destruido, y que, lejos de convertirla en ruinas arqueológicas, la ciudad ha resurgido proyectándose hacia el futuro con nuevas formas tal vez, pero siempre dentro de un marco arquitectónico característico que permite reconocer su identidad mediante la pervivencia de sus ancestrales invariantes que hacen que raza y arquitectura formen un dueto indestructible y perdurable en el tiempo.

El caso más cercano que tenemos en la historia y antes del sismo de 1983 como ya lo dijimos, es el terremoto de 1736, a partir del cual, muchas construcciones fueron renovadas o modificadas tanto en sus volumetría como en sus aspectos estructurales y materiales que los conformaban. Esta fue una respuesta evidente tanto al factor económico reinante como al de se-

guridad adoptado según los conocimientos y técnicas aplicadas de acuerdo a la época. Es así como del bahareque inicial y tradicional en Colombia, se pasó a la utilización del adobe, la taia pisada y el ladrillo codido para conformar muros estructurales, unas veces de constitución homogénea y otras mixta, de espesores diseñados según las circunstancias.

De estos materiales básicos pues, estaban constituidas las construcciones del Popayán que renació en el siglo XVIII. El barroco se intronizó en sus detalles decorativos y en el manejo de algunos de sus conceptos pero respetó notablemente aquella tradición mudéjar de los siglos XVI y XVII en lo referente a la utilización de algunos elementos como el espacio "cuántico" angosto y alargado, la directriz acodada, la techumbre de par y nudillo, etc. Y así perduró hasta aquel fatídico 31 de marzo en el que el terremoto tomó a la ciudad por sorpresa, ya no con el auge económico del siglo XVIII, sino desprevénida en ese sentido y con grandes inquietudes sobre su futuro. A la fecha, sin embargo, puede decirse que no se han escatimado esfuerzos para lograr la recuperación total de su imagen, siendo el mayor de todos el encaminado a tratar de salvar todo aquel patrimonio que como legado indiscutible de cultura y tradición del pasado, quedó en pie después del terremoto.

De ese antiguo esfuerzo de salvar de nuestros antepasados del siglo XVIII, han llegado hasta nuestros días, construcciones tales como el templo de La Ermita (actualmente restaurado), aquél de Yanaconas (sin auxilio alguno para su restauración y amenazando ruinas), y la Torre del Reloj (felizmente restaurada), por nombrar tan solo algunos ejemplos. De su esfuerzo reconstructor, todos los demás templos, claustros y casonas que perduraron hasta el 31 de marzo de 1983. Ahora continúa ese esfuerzo que no puede morir ni por el desánimo ni por la falta de recursos económicos de sus gentes ya que es un compromiso con la historia y con nuestros descendientes, el salvar lo que nos ha quedado, actualizando lo que sea necesario actualizar, pero también, salvando lo que tenemos que salvar. Esto incluye tanto la conservación como la reutilización

de muros, detalles y espacios originales que subsistieron al embate de la Naturaleza de tal manera que sustenten un proyecto de restauración del inmueble o bien patrimonial, para que formen parte integral e importante dentro de una concepción actual que simbolice reconstrucción u otra que se fundamente para su desarrollo, en el uso tanto de la temática como de los invariantes de la arquitectura que exhibe la ciudad.

Por eso, como una consecuencia de esta gran empresa y del estudio consciente del comportamiento de aquellos materiales recibidos históricamente hasta el terremoto de 1983, se ha investigado y recorrido, como es obvio, a la incorporación de nuevas técnicas constructivas que responden a:

1. Una necesidad primordial de brindar seguridad contra futuros sismos.

2. La necesaria utilización de materiales modernos que se acoplen sistemáticamente a los antiguos y que, sin negarles su natural comportamiento, los consolide y controle haciéndolos más eficaces en su respuesta a los sismos.

3. La no alteración de la volumetría y conceptos de tipo arquitectónico tradicionales, llenos en sus fachadas e interiores, el tratamiento volumétrico de sus espacios y algunos aspectos relacionados con sus acabados, no han sufrido modificaciones para que no se perturbe la esencia misma de la arquitectura de la ciudad. ■

popayán, enero de 1989.

#### □ bibliografía

Velasco Mosquera Javier, *Consideraciones sobre la Arquitectura en Popayán*. Libro en preparación para publicación.

Las ilustraciones y el apéndice de este artículo fueron proporcionados por los arquitectos Cesar Tenorio, Demetrio Donado Sotomayor y Carlos A. Sánchez, estudiantes colombianos de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. El plano y las fotografías se reprodujeron del libro *Popayán, Relicario de Colombia, Pasado, Presente y Futuro*. de Jaime Vejarano Varona, FERIVA LTDA, Cali, Colombia, 1984.



antes

## Colombia

JUEVES 9 DE MARZO DE 1989



después



*El temblor acabó con la Basílica Menor de Nuestra Señora de la Asunción. Su restauración duró dos años. 60 personas trabajaron en este proyecto que costó 117 millones de pesos. Planos*

**Este sábado se reinaugura la Catedral de Popayán destruida en 1983**

# Popayán: viento en cúpula

POR CARLOS CAMPO  
Corresponsal de EL TIEMPO

Popayán

**D**os años y 9 días: eso tardó reconstruir la Basílica Menor de Nuestra Señora de la Asunción: la catedral de Popayán. La obra comenzó el 2 de marzo de 1987 y será entregada este sábado.

Todo comenzó ese 31 de marzo de 1983 cuando se sacaron 600 toneladas de escombros. Se construyeron entonces drenajes para disminuir las cimentaciones de la estructura, que quedó a cielo abierto.

Un año después se levantó un andamiaje de mangle que cubrió toda la iglesia, lo que permitió evaluar los daños de los arcos, muros y contrafuertes del templo. El proyecto de restauración fue elaborado por la Fundación para la Conservación del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República. Y el 11 de julio de 1986 el consejo directivo de la Corporación, Reconstrucción y Desarrollo del Cauca, CRC, decidió invertir \$ 80 millones en cinco templos afectados por el sismo: San Francisco (80); La Basílica (20); El Carmen (5); La Ermita (4) y el Santuario de Belén (1).

En la catedral se desmontaron los muros que habían quedado y se recuperaron 50.000 piezas de ladrillo, que fueron utilizadas en la reconstrucción.

Durante los trabajos se reforzó la cimentación y los muros. Se reconstruyeron las bóvedas, contrafuertes, arcos fajones y torales. Se hicieron trabajos en la cripta para obispos, bodegas: sa-



hoy

lón de conferencias y servicios complementarios.

Las 10 capillas de la Basílica Menor, se decoraron diferentemente. Lo mismo ocurre con los coros, sacristías y presbiterio que llevan 3.000 apliques de diversos motivos. Tiene además, 1.500 metros cuadrados de piso en baldosas de mármol, 300 en mármol e igual número en mayólica.

El atrio va en piedra de cantonera y el conjunto se pintó en tonalidades blanca y gris que resalta la cornalera.

La cúpula construida en concreto reforzado pesa 140 toneladas. Es un parabolóide elíptico montado sobre un tambor que tiene 12,56 metros de diámetro y una altura de 3,50 metros. Su altura desde el piso es de 40 me-

tros, equivalente a un edificio de 12 pisos.

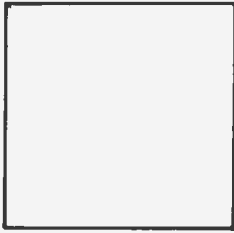
La placa que conforma la cúpula tiene un espesor de 0,60 centímetros y está montada sobre una estructura simétrica conformada por 16 nervios, que pueden ser observados desde el interior de la catedral y bajo la cúpula.

Los elementos que conforman la cúpula: el tambor, el parabolóide y el cupulín que remata un pirámido de concreto sobre el que va una esfera de cobre de 0,65 de diámetro y el pararrayos. La esfera de cobre podrá mantenerse resplandeciente, gracias a un sistema que permite fácilmente llegar a 37,50 metros de altura.

Esa esfera hace parte del exterior, un monumento que se encuentra en el presbiterio, delante del órgano francés, traído en 1901. De él no quedó nada por que le cayeron 562 toneladas que pesaba la cúpula. La estructura de la cúpula se inició el 2 de agosto y terminó el 21 de diciembre de 1988, es decir en 142 días.

Cuatro reflectores de 200 vatios cada uno, localizados en los ejes cardinales, mostrarán en las noches la geometría de la cúpula. La iluminación interior de la basílica tiene 18 lámparas incandescentes y 120 metros lineales de tubos de gas neón: eso permitirá observar 15 hermosos vitrales.

La restauración costó 117 millones de pesos. La Iglesia Católica aportó 50, el Banco de la República, 30 y la CRC 20. Quedan por financiar \$ 17 millones. La restauración fue hecha por 60 hombres, todos caucanos.



# waldemar deonna: su concepto de arte y de arquitectura

bernd fahmel beyer

Múltiples han sido las ocasiones en que el mundo científico, insatisfecho con sus conclusiones, se ha cuestionado sobre la validéz de sus métodos de investigación (veáse por ejemplo Kuhn 1971, Willey y Sabloff 1980). En este sentido, durante las últimas cuatro décadas los historiadores del arte, los arqueólogos y los historiadores / teóricos de la arquitectura han pugnado por una serie de procedimientos que sustituyan los determinismos, y enriquezcan las constataciones mediante explicaciones multidimensionales. Al mismo tiempo, y para esquivar el peligro de la particularización histórica, han propuesto la definición de leyes de comportamiento humano. Pocas veces, empero, se ha logrado definir regularidades como lo hiciera W. Deonna a principios de este siglo.

Poco se sabe en nuestro país sobre este personaje del mundo intelectual europeo reciente. Arqueólogo suizo, nacido en 1880, fue director del Museo de Historia del Arte de Ginebra desde 1921, y profesor de arqueología clásica e historia del arte en la Universidad de Ginebra desde 1925 (Enc. Salvat IV: 1020). Como investigador, miembro extranjero de la Escuela de Atenas, publicó numerosos artículos y monografías sobre el arte mediterráneo y europeo central. Fue por su obra teórico/metodológica, sin embargo, concebida dentro de un medio rico en disquisiciones y divagaciones, que mejor lo conocemos.

Deonna parte en todos sus trabajos de la idea que la Ciencia y las Artes no deben limitarse, excepto por razones prácticas, a un tiempo y espacio definido. El Hombre, nos dice, no sólo se encuentra perpetuamente rodeado por los testimonios del pasado y del presente; al moverse dentro de este último ve nacer y desarrollarse una cantidad de hechos y técnicas, nociones y principios, modos y usos que son factibles de

ser comparados con los hechos del pasado (1922: 8, 215-216). Esta concepción, cabe aclarar, no es particular a nuestro autor: al parafrasear a Wolff, quien señaló que "reconnaitre l'homme et ce qui est humain, voila le point principal vers lequel doivent converger toutes les études de L'antiquité" (1922: 23) se sitúa dentro de una línea de pensamiento que volvemos a encontrar, más tarde, en Kluchkhohn (1940: 50), Lafuente Ferrari (1951: 11-13), Binford (1981: 27) y Sabloff (1982).

Más cual es y como concibió este arqueólogo su disciplina de estudio? El pasado histórico, apunta, no se conserva tanto en el pensamiento humano como en los documentos que este ha dejado a la posteridad. Entre estos documentos son más importantes. Mientras que el historiador propiamente dicho estudia la suma de las actividades humanas, o de manera más restringida la vida social o política de antaño, el arqueólogo va directo a los monumentos (1922: 11,47). No se trata, empero, de una búsqueda estéril de objetos muertos, o condiciones y particularidades de su ser. El interés por los materiales deriva de la necesidad de formular una historia de la humanidad viviente; de establecer una ciencia del arte material que revele la mentalidad humana y explique sus actitudes frente al arte (1922: 27, 47, 94).

Ahora bien, para Deonna el término "arte material" engloba tanto a las técnicas como a las bellas artes. Lo que distingue a unas de las otras es la necesidad que van a satisfacer: en un caso de carácter utilitario y en el otro de placer (1922: 48). Hay en ellas, dice, un parentesco innegable, puesto que ambas son producto del espíritu humano aplicado a la materia. Y continúa, señalando que el arte en general (ya sea técnico o bello) no se conforma con imitar a la naturaleza. Den-

tro de la unión de la materia bruta con el espíritu humano cualquiera de estos dos componentes puede dominar sobre el otro. De ahí, que al estudiar el arte desde el punto de vista de la emoción estética, y sólo entonces, sea válido aplicar el concepto de "bellas artes" (1922: 48, 93). Con ello,

“on ramene ainsi la beauté a son role véritable. Ce n'est point quelque chose d'extra-humain, de surnaturel, une révélation d'en-aut, c'est l'expression d'une des faces de la mentalité humaine, de ses émotions, de ses sentiments, comme les techniques sont l'expression de ses besoins pratiques. Etudier les beaux-arts a ce point de vue scientifique, ce n'est pas pour cela supprimer la beauté, mais au contraire l'exalter, en la concevant comme la plus belle floraison de l'art humain”<sup>2</sup> (1922: 49).

Acorde con lo expuesto anteriormente, y por su carácter eminentemente expresivo, el análisis de la arquitectura ha sido relegado muchas veces al ámbito de las bellas artes. El músico y el arquitecto, escribe Deonna, encuentran dentro de la naturaleza un repertorio menos rico que las artes imitativas, por lo que deben proceder a la invención (Deonna 1922: 102; véase también Artigas 1983: 22). De esto se desprende, quizá, la dificultad de su estudio, mismo que sólo en ocasiones llegó a emprender nuestro autor, dedicado esencialmente a la escultura (véase, por ejemplos, sus trabajos de 1908, 1924 y 1945-48). Sin embargo, mediante un ejemplo tomado del arte oriental, al que no se puede decir que haya estudiado pero cuyos lineamientos generales si maneja y comprende, Deonna deja entrever muy claramente lo que quiere decir:

“avec le zennisme, dérivé du taoïsme, prévaut un mode de pensée, qui délibérément évite la symétrie, parce qu'elle exprime non seulement l'idée du complet, mais celle de la répétition. Dans la chambre de thé, la peur des redites est toujours présente. Les divers objets qui participent a la décoration d'une pièce devraient être choisis de façon qu'aucune couleur, ni aucun dessin, n'y soient répétés. Si vous mettez une fleur vivante, tout tableau de fleurs est de ce fait même interdit. Si vous servez d'une bouilloire ronde, que le pot a eau soit rectangulaire; une tasse d'émail noir ne devrait jamais voisiner avec une boîte a thé de laque noire. En plaçant un vase sur un brûle-encens, prenez bien soin de ne pas le mettre au centre même, de peur de séparer l'espace en deux parties égales”<sup>3</sup> (1922: 232).

Sin entrar en más detalle, ni en el aspecto técnico-utilitario de la construcción, destaca aquí una manera de intuir el arte que vemos repetirse frecuentemente entre arquitectos que buscan “sentir la arquitectura” a través de la experiencia del espacio (Encina 1978: 11, 17; Artigas 1983: 8). La experiencia de espacio, dice Zevi, “es el fenómeno peculiar de la arquitectura, el que define y consolida los contenidos sociales, los instrumentos técnicos y los valores expresivos cualesquiera que sean, de la poesía a la prosa, de lo hermoso a lo horrendo”. El espacio es, por consiguiente, “el lugar donde se dan cita y se cualifican todas las manifestaciones de la arquitectura” (4) (1969: 46).

No es la experiencia estética, empero, punto central de los trabajos de W. Deonna, aunque nunca dejó de preocuparse por ella (véase, por ejemplo, Deonna 1914, 1934). Es, más bien, la ciencia de las artes materiales lo que motivó por mucho tiempo sus estudios.

Más, cual es y como concibió este arqueólogo su disciplina de estudio? El pasado histórico, apunta, no se conserva tanto en el pensamiento humano como en los documentos que este ha dejado a la posteridad. Entre estos documentos los monumentos son los más importantes. Mientras que el historiador propiamente dicho estudia la suma de las actividades humanas, o de manera más restringida la vida social o política de antaño, el arqueólogo va directo a los monumentos (1922: 11, 47). No se trata, empero, de una búsqueda estéril de objetos muertos, o condiciones y particularidades de su ser. El interés por los materiales deriva de la necesidad de formular una historia de la humanidad viviente; de establecer una ciencia del arte material que revele la mentalidad humana y explique sus actitudes frente al arte (1922: 27, 47, 94).

Ahora bien, para Deonna el término “arte material” engloba tanto a las técnicas como a las bellas artes. Lo que distingue a unas de las otras es la necesidad que van a satisfacer: en un caso de carácter utilitario y en el otro del placer (1922: 48). Hay en ellas, dice, un parentesco innegable, puesto que ambas son producto del espíritu humano aplicado a la materia. Y continúa, señalando que el arte en general (ya sea técnico o bello) no se conforma con imitar a la naturaleza. Dentro de la unión de la materia bruta con el espíritu humano cualquiera de estos dos componentes puede dominar sobre el otro. De ahí, que al estudiar el arte desde el punto de vista de la emoción estética, y sólo entonces, sea válido aplicar el concepto de “bellas artes” (1922: 48, 93). Con ello,

Toda ciencia, indica, es descriptiva y a la vez explicativa, aunque es la explicación la que le da, en particular, su valor científico (1922: 30). En sus tiempos, pocos eran los estudiantes que se interesaban en definir las causas de los hechos, ya fueran psicológicas, fisiológicas, sociales, técnicas etc., así como en distinguir unas de otras, buscar y medir su

---

1. La meta principal sobre la cual deben converger todos los estudios de la antigüedad radica en reconocer al hombre y aquello que es humano.

2... uno brinda su rol verdadero a la belleza. No es esta una cosa extra-humana y sobrenatural, producto de una revelación superior, sino la expresión de una faceta de la mentalidad humana, de sus emociones y sentimientos, así como las técnicas son la expresión de sus necesidades prácticas. Estudiar las bellas artes desde este punto de vista científico no implica suprimir la belleza; al contrario, la exalta y concibe como una de las más bellas floraciones del arte humano.

3. Dentro del Tao-Zen prevalece un modo de pensar que deliberadamente evita la simetría, la idea de lo completo y de la repetición. En forma singular se le puede distinguir dentro de los salones para la ceremonia del thé. Los diversos objetos que decoran estos recintos deben ser escogidos de tal manera que ningún color o diseño se repita. Así, la introducción de una flor viva implica que toda pintura con motivo floral sale sobrando. El servirse de una tetera redonda obliga que la olla del agua sea rectangular; el uso de una caja de the de laca negra prohíbe que sea acompañada por una taza de esmalte negro. La colocación de una vasija sobre un incensario exige cuidado de no ponerlo al centro ante el peligro de dividir el espacio en dos partes iguales.

4. Aunque en esta parte del texto Zevi restringe la experiencia del espacio al espacio interior, consideramos que es válida para el espacio interior y exterior, por lo que en esta cita suprimimos el término “interno” de su texto.

acción e interacción y establecer leyes de la evolución. Por lo general, los especialistas tendían a explicar las formas del arte a través de los medios particulares a su especialidad, y por una causa única, desconociendo la complejidad de los factores que concurren a formar y a hacer evolucionar la obra de arte (1922: 32, 212). Sin embargo, es imperioso tener siempre en mente la unidad y diversidad de las artes (véase Artigas 1979: 10). A este respecto Deonna subraya:

“S’il y a unité de la science, s’il y a toujours dépendance des diverses disciplines entre elles, il y a aussi unité de l’art, corrélation de toutes les formes différentes de l’art matériel, et il est impossible d’étudier une série spéciale sans tenir compte des autres, a moins de parvenir a une vue erronée. Toutes se portent mutuel secours, se pénètrent, et l’état de l’art a un moment donné résulte de la vision globale des arts industriels et des beaux-arts, car chaque partie n’est qu’une face différente de l’activité humaine projetée dans la matière” (5) (1922: 225).

Pero al mismo tiempo remarca que las diversas ramas del arte, por emparentadas que esten, no evolucionan de la misma forma y con la misma velocidad, de lo que concluye la imposibilidad de reducir el estudio de los monumentos a una sola fórmula única (1922: 157, 258).

Enseguida indica que para discernir los hilos dentro de la trama que configura a la civilización es necesaria una teoría fundada en la experimentación, y no en apriorismos (si hacemos referencia a sus previas conclusiones habría que considerar no sólo una, sino una serie de teorías). Aunque no se ha llegado al punto en que la teoría precede a la observación, dice, es menester seguir trabajando sobre ello y superar la interposición histórica mediante una cuidadosa interpretación comparativa (1922: 28, 38-39 1934: 20-22). En ese sentido, nos recuerda,

“L’homme individuel, temporaire, n’est pas tout. Nous différons les uns des autres, comme le Grec differe de l’Erusque, comme Colotes differe d’Agoracrite, suivant notre mentalité propre, le groupe social auquel nous appartenons, notre race, notre temps, et cependant, nous nous ressemblons tous, parce que nous sommes des hommes, et que, si l’homme a évolué a u cours des siècles, a modifié son physique, surtout sa mentalité, il conserve cependant le fond commun de l’humanité. C’est précisément cette permanence qui autorise seule la recherche historique” (6) (1922: 267).

**Ahora bien, para llegar a formular esta (s) teoría (s) y obtener resultados óptimos en el análisis del arte material W. Deonna propone:**

1. Conocer lo más posible la filosofía de un pueblo, para así comprender su producción material y estética (1922: 231).
2. Profundizar en el conocimiento de las diferencias debidas al tiempo, pues son éstas las que mostrarán como se modifica el hombre individual o colectivamente (1922: 265).

3. Caracterizar las variaciones en función de la adaptación a nuevas circunstancias de vida, destacando los elementos acumulados y transmitidos como tradición (1922: 74-75).

Dentro de este rubro cabe mencionar el uso del método de las medidas y proporciones (geométrico/estadístico diríamos hoy), esencial para la historia de la arquitectura. Ante los abusos (Deonna 1922: 234-235) y críticas a este método (Zevi 1969: 171), conviene señalar que indudablemente se trata de un instrumento necesario para lograr los fines de una ciencia, esto es, la definición de regularidades y leyes del comportamiento. No es, sin embargo, el tipo en si lo que debe mover al historiador, al crítico o teórico, sino su conjunción con las demás calidades formales, dentro de los cánones o armonías reconocidas por un paradigma (Villagran 1964: 105; Encina 1978: 10; Artigas 1979: 11, 1983: 245). Si al mismo tiempo un patrón de conducta exalta las emociones hacia lo bello de una época, será necesario acudir a la estética, ciencia que busca dentro de la fisiología, la psicología y la sociología la explicación de las impresiones recibidas, sus causas y sus leyes (Deonna 1922: 37, 229-231).

4. En seguida, y después de trazar el mapa de las convicciones vigentes en un momento dado, el historiador debe “reconocer, aprehender y describir los cambios en la concepción del mundo, y distinguir con precisión y cronología esas mutaciones que son los chaflanes de la Historia” (Lafuente Ferrari 1951: 75, citando a Ortega y Gasset). En palabras de Deonna,

“dans chaque oeuvre, dans chaque ensemble d’oeuvres qui auront été replacées dans leur milieu historique et dont on aura relevé les similitudes universelles, on discernera le rôle de ces facteurs qui déterminent l’oeuvre, tour a tour agents de création, de changement, de maintien, de mort des formes matérielles” (7) (1934: 22).

5. El último paso consiste en aplicar la analogía (1922: 268). Dentro de la metodología de Deonna, que concibe a la Historia como una cadena - o como un sistema de experiencias humanas (Lafuente Ferrari 1951: 75, citando a Ortega y Gasset) - la aplicación de la analogía se justifica por la observación que también ellas forman series evolutivas o secuencias de parecidos. En base a la comparación de los procesos dentro del arte griego y cristiano Deonna infiere la existencia de ciclos o ritmos según los cuales tenderá a manifestarse el arte - y periodos semejantes que autorizan establecer una ley (Lafuente Ferrari 1951 sobre Deonna).

Si bien por la índole de este trabajo no podemos desglosar con más detalle las proposiciones de nuestro autor, lo expuesto si permite percatarnos de varias dificultades con que se enfrentaba el investigador de los años 20s al querer ordenar y explicar sus materiales. Treinta años después, señala Lafuente Ferrari (1951: 93), arqueólogos e historiadores del arte seguían enzarzándose en enconadas discusiones sobre la prioridad de los monumentos, “porque se forjan gratuitamente un esquema ideal de como debe transcurrir la evolución de un estilo” (Lafuente Ferrari 1951: 93). de ahí que resulten bienvenidos los cambios exigidos por los “nuevos arqueólogos”, mismos que desde los años 80s han cristalizado en una serie de trabajos que vuelven a sostener que la

complejidad formal de los tipos, aislados de su contexto, no sirve como índice de progreso ni de superioridad por poderse encontrar al principio o al final de una serie evolutiva (véase Deonna 1922: 261; Binford y Binford 1968: Willey y Sabloff 1980; Binford 1981). Más aún, como si parafrasearan las primeras páginas del principal tratado de nuestro autor, señalan, que "no es suficiente practicar la arqueología; hay que codificarla en reglas y métodos de tal manera que la práctica sea su aplicación" (Deonna 1922: 28; Sabloff 1982; Binford y Sabloff 1982; Binford 1983). Para lograr este cometido, L. Binford y J. Sabloff sobre todo no han cesado de insistir en la necesidad de desarrollar teorías de rango medio equivalente, en esencia, a la (s) teoría (s) que propone Deonna, ya expuestas con anterioridad. Buscan éstas desechar el concepto de monumento heredado de los anticuarios e historiadores del arte para sustituirlo por el de "asociación diagnóstica de objetos en sitios particulares" (Binford 1981: 7). Debido a que se parte del Principio de Uniformidad, las regularidades observadas y sistematizadas prometen fundamentar, como quería hacerlos el arqueólogo suizo, una verdadera ciencia de los materiales.

Ahora bien, esta coincidencia de enfoques entre Waldeemar Deonna y los representantes de la Nueva Arqueología no sólo nos parece interesante, por tratarse de tiempos y medios tan diversos, e investigadores con una distinta formación, sino también sugestiva, pues implica la posibilidad de llevar y aplicar nuevos conceptos a otros ámbitos, y en especial pensamos en la arquitectura (8). No se trata, empero, de simples cambios en los medios y los fines de las disciplinas, sino de evaluaciones profundas sobre el concepto que de ellas se tiene. En este sentido, y ante el peligro de transformarse en un mero difusor de su disciplina, el científico de nuestro país debe procurar ser un puente entre su realidad y la materia que investiga, y adorar el papel de creador de conocimientos. Por manejar la vida entera de la humanidad, y dentro de esta las más diversas actividades, dice Deonna, los verdaderos héroes de la Historia no son los hombres políticos, los grandes príncipes o los generales, ni los poetas y grandes artistas, sino los hombres de ciencia (1922: 76, 279-280). Son ellos quienes ven surgir a la humanidad

"de l'animalité, pour façonner ses techniques et ses Beaux-Arts, réaliser ses besoins, ses croyances et ses rêves, et parvenir a la civilisation complexe de nos jours, suivant le rythme incertain de l'évolution" (9) (1922: 279-280). ■

5. Si hay unidad en la Ciencia, y una dependencia entre las diversas disciplinas, también hay unidad en el arte y una correlación entre las diferentes formas del arte material. Es imposible estudiar una serie (secuencia) especial sin tener en cuenta otras, a menos de incurrir en una interpretación equivocada. Así como todas aquellas se apoyan y se compenetran, la idea que se tenga del arte en un momento dado resulta de la visión conjunta de las artes bellas e industriales, facetas diferentes de la actividad humana proyectada sobre la materia.

6. El hombre individual, temporal, no lo es todo. Nosotros diferimos los unos de los otros, como los griegos difieren de los etruscos y como Colotes difiere de Agoracrito, según nuestra mentalidad, grupo social al que pertenecemos, nuestra raza, nuestros tiempos; y aún así, nos parecemos todos porque somos seres humanos. Si el hombre ha evolucionado con el transcurso de los siglos, y la ha modificado su físico y su mentalidad, aún conserva

## □ bibliografía

- Artigas, J.B.  
 1979 *La Piel de la Arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. U.N.A.M., México.  
 1983 *Capillas Abiertas Aisladas de México*. U.N.A.M., México.
- Binford, L.  
 1981 *Bones. Ancient Men and Modern Myths*. Academic Press, New York.  
 1983 *Working at Archaeology*. Academic Press, New York.
- Binford, L. y J. Sabloff  
 1982 "Paradigms, systematics and archaeology", en *Journal of Anthropological Research* vol. 38, p. 137-154.
- Binford, S. y L. Binford eds.  
 1968 *New Perspectives in Archaeology*. Chicago: Aldine.
- Deonna, W.  
 1908 *Les Apollons Archaïques*.  
 1914 "Questions de methode archeologique / A propos d'un livre récent" en *L'Homme Préhistorique* vol. 12, pp. 140-155, 167-183, 213-220, 229-232.  
 1922 *L'Archeologie. Son domaine, son but* Paris.  
 1934 "Theorie de l'Archeologie Generale" en *Bulletin Periodique*, vol. 1, no. 2, p. 15-31; Office des Instituts d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, Paris.  
 1945-48 *Du Miracle Grec au Miracle Chretien*.
- Enciclopedia Salvat  
 1971 Salvat Eds. S.A., Barcelona.
- Encina, J. de la  
 1978 *El Espacio*. U.N.A.M., México.

el fondo común de la humanidad. Es esta, y sólo esta permanencia la que autoriza la investigación histórica.

7... dentro de cada obra, y dentro de cada conjunto de obras que hayan sido reemplazadas dentro de su medio histórico, y donde uno haya puesto en relieve las similitudes universales, será posible discernir el papel de los factores que determinan la obra - ya sea como agentes de creación, de cambio, de persistencia o de muerte de las formas materiales.

8. En las páginas siguientes anexamos un resumen metodológico propuesto por Deonna en 1934, para un trabajo que desafortunadamente nunca logro ser desarrollado in extenso. (Tomado de *bulletin periodique* de l'office des instituts d'archeologie et d'histoire de l'art v.1, n.2,p. 15-31, paris 1934).

9. ...de la animalidad, para realizar sus técnicas y bellas artes, satisfacer sus necesidades y creencias y configurar la civilización compleja de nuestros días según el ritmo incierto de la evolución.



Kluckhohn, C.

1940 "The conceptual structure in Middle American Studies" en *The Maya and their Neighbors*. Hay, S. Lothrop et al. eds., p. 41-51; Cooper Square Publishers Inc., New York.

Kuhn, Th.

1971 *La estructura de las Revoluciones Científicas*. Breviarios del F.C.E. 213, fondo de Cultura Económica, México.

Lafuente Ferrari, E.

1951 *La Fundamentación y los Problemas de la Historia del Arte*. Ed. Tecnos, Madrid.

Ridder, A. y W. Deonna

1924 *L'Art en Grèce*. (L'Évolution de l'Humanité vol. 12), Renaissance du Livre, Paris.

1961 *El Arte en Grecia*. (La Evolución de la Humanidad, no. 13), UTEHA, México, 2a. ed. en idioma castellano.

Sabloff, J.

1982 "New directions in archaeological methodology; some implications for Mesoamerican archaeology". Trabajo presentado en una reunión de la Sociedad Mexicana de Antropología en Zamora, México.

Villagran, J.

1964 *Teoría de la Arquitectura*. (Cuadernos de Arquitectura no. 13), I.N.B.A., México.

Willey, G. y J. Sabloff

1980 *A History of American Archaeology*. W. H. Freeman and Company, San Francisco.

Zevi, B.

1969 *Architettura in Nuce*. Ed. Aguilar.

otras obras de w. deonna

1923 "Monuments orientaux du Musée de Genève" en *Syria* vol. 4, p. 224-233.

1930-

31 *Dedale ou la statue de la Grèce Archaique*.

1934 "Les cuirasses hallstattiennes de Fillings au Musée d'Art et d'Histoire de Genève", en *Préhistoire* vol. 3, p. 93-143.

1937 "pour un repertoire des oeuvres d'art demembreées", en *Museion* vol. 37, p. 119-124.

1947 "Un portrait d'Aulus Postumius Albinus?", en *Atlantis* vol. 22, p. 5.

1947 "Reseña de: Bouffard, P. Necropoles Burgondes de la Suisse. Les garnitures de ceinture", en *Erasmus* vol. 1, no. 1, p. 36, Amsterdam.

s.f. Traditions populaires dans l'Ancienne Genève. Le sens de quelle enseignes de Hotellerie.

Deonna, W., G. Arvanitakis y Baud Bovy

1921 *L'imagen de la Grèce et de la Serbie*. Jean Budry, Paris.

## théorie de l'archéologie générale A. L'archéologie et l'archéologue

### I. — L'ARCHÉOLOGIE

1. Histoire de l'archéologie et de ses méthodes. — Archéologues de jadis.
2. Définitions de l'archéologie. — Définitions anciennes et modernes. — Notre définition.
3. L'art, objet de la recherche archéologique, soit toute matière brute transformée par l'homme.
4. L'art, caractéristique de l'homme. — L'archéologie commence avec l'apparition de l'art.
5. Le temps. — Limites chronologiques.
6. L'espace. — Limites géographiques de l'archéologie.
7. Divisions pratiques de l'archéologie.
8. Relations de l'archéologie avec d'autres disciplines historiques.
9. L'archéologie comme science. — De la pratique à la théorie. — De la constatation à l'explication. — De l'histoire à la science et de la succession à la répétition. — De l'émotion à la raison. — Succession de ces divers stades. — Exemples en linguistique, histoire, histoire littéraire, esthétique. — La synthèse archéologique, l'archéologie générale.
10. La place de l'archéologie dans l'ensemble des sciences.
11. La raison d'être de l'archéologie.

### II. — L'ARCHÉOLOGIE ET LES DIVERSES ACTIVITÉS ARTISTIQUES OU NON

1. Les diverses branches de l'art et leurs relations réciproques. — Dessin et peinture, relief et ronde bosse. — Action du dessin et de la peinture sur la sculpture. — Action de la sculpture sur le dessin. — Relation entre l'architecture et les autres branches de l'art. — Les arts industriels et leurs relations avec les arts «majeurs»: — Relations de l'art avec d'autres activités, musique, mimique, etc. — Une branche de l'art a-t-elle sa genèse dans une autre? Est-elle antérieure à une autre?
2. Dépendances mutuelles entre les diverses activités d'une société.

### III. — L'ARCHÉOLOGUE

1. L'archéologue et le public.
2. L'archéologue et l'historien d'art, le critique d'art.
3. L'archéologue et l'artiste.
4. La vocation de l'archéologue. — Dons nécessaires. — Qualités physiologiques, dons visuels, tactiles, mémoire visuelle, etc. — Qualités mentales: curiosité historique et esthétique; sens psychologique et philosophique. — L'accident et le général; analyse et synthèse; érudition et idées générales.
5. Divers types d'archéologues. Vies d'archéologues.

### IV. — LES CONNAISSANCES DE L'ARCHÉOLOGUE

1. La préparation scientifique de l'archéologue.
2. Connaissances générales et spécialisation.
3. Textes et monuments. — Textes littéraires. — Textes historiques.
4. Branches auxiliaires de l'archéologie. — Disciplines historiques: histoire, histoire des religions, littérature (of. no. 3), ethnographie, anthropologie, linguistique.
5. Branches auxiliaires de l'archéologie. — Les sciences exactes: statistique, mathématiques, géographie, astronomie (astrologie), physique, chimie, etc. — Partie historique de toute science.
6. Les méthodes dites «scientifiques» et l'étude des documents. — Analyses chimiques, micrographiques, photographiques, radiographiques.
7. Branches auxiliaires de l'archéologie. — Les sciences qui étudient l'homme physique et mental: physiologie, psychologie, médecine normale et pathologique.

8. Branches auxiliaires de l'archéologie. — Les sciences qui étudient l'homme social : sociologie sciences économiques.

## B. Les matériaux et leur examen

### I. — LA RECHERCHE DU DOCUMENT ET LE MATÉRIEL D'ÉTUDES

1. Le document archéologique. — Le fait expérimental.
2. La recherche du document. — Histoire des découvertes archéologiques. — Fouilles et leur technique. — Musées. — Collections. — Commerce. — Histoire d'un monument. — Documents perdus et retrouvés.
3. Le document original et ses substituts. — Dessins. — Photographies. — Moulages. — Estampages. — Copies.
4. Le matériel d'études. — Bibliographie. — Revues, répertoires, cartes archéologiques. — Centres d'études, instituts, congrès, etc. — Comment travailler : fiches, références, etc.
5. Le vocabulaire, la terminologie archéologique.

### II. — L'EXAMEN DU DOCUMENT

1. L'état-civil du document (histoire, provenance, dimensions, matières, technique, bibliographie, etc.)
2. L'authenticité. — Faux et moyens de les déceler. — Misonéisme archéologique.
3. Conservation, restauration, reconstitutions.
4. Originaux et copies.
5. La provenance géographique. — Provenances réelles et erronées. — Moyens de les discerner.
6. Chronologie. — Comment déterminer la date du document. — Détermination d'après l'objet lui-même. — Inscriptions. — Usure. — Destination. — Patine. — Matière. — Analyses scientifiques (chimiques, micrographiques, photographiques. Cf. A, IV, no. 6). — L'outillage. — Le style et ses critères. — Technique. — Typologie et fossiles directs. — Détermination fondée sur des éléments extérieurs au monument. — Chronomètres naturels. — Circonstances de la découverte. — Stratigraphie. — Événements historiques. — Erreur d'utiliser un seul critère. — Comparaison, méthode comparative en chronologie relative et chronologie absolue. — Monuments datés. — Répertoires — Quelques difficultés de l'appréciation chronologique.
7. La destination. — Destination inconnue, incertaine. — Destinations multiples. — Usages principaux, usages secondaires. — Comment déterminer la destination, l'emploi. — Circonstances de la découverte. — Usure. — Matière. — Dimensions. Sujet. — Importance de fixer la destination du document.
8. Le sujet, sa détermination. — sujets réels et sujets apparents. — Être et paraître, art et réalité. — Sujet apparent : symbolisme. — Erreurs d'interprétation. — Erreurs d'interprétation sources de mythes et légendes, mythologie iconographique, etc.
9. L'auteur. — L'artiste, l'artisan. — Quand commence le rôle des individualités artistiques. — Fausses individualités. — Les sources d'information : source écrite et source monumentale. — Textes. — (Œuvres signées. — Œuvres anonymes. — Comment attribuer une œuvre anonyme à un auteur : textes, provenance, comparaison, étude analytique, etc. — Difficultés de la recherche des artistes. — Œuvres collectives. — Maîtres et élèves. Maîtres et copistes. — Textes et monuments, accord et désaccord. — Erreurs de méthode.

### III. — MATIÈRE, TECHNIQUE, FORME, IDÉE

1. L'œuvre d'art : forme résultant de la matière et de l'idée, par le moyen de la technique. — La matière, sa nature, son rôle, son action. — La technique, son importance; participation de la main, de la vision et de l'esprit. — L'idée, soit les besoins matériels, spirituels, émotifs exprimés dans l'art.
2. Interaction de ces termes. — Influence de l'idée sur la forme et de la forme sur l'idée. — Prédominance de l'idée, prédominance de la forme. — Oscillation, équilibre entre ces termes. — Prédominance historique de l'un d'eux. — Lutte entre l'idée et la matière.

3. L'idée et la forme. — Matérialisation de l'abstraction. — L'imagination concrète. — Evolution générale du concret au spirituel. — Traduction concrète de quelques idées en art.

4. L'idée et la forme. — Les techniques et les Beaux-Arts. — L'utile et le beau, l'utile et le désintéressé, l'inutile. — Confusion volontaire entre les techniques et les beaux-arts. — Définition courante : art égale beauté. — Définition courante : art égale désintéressement. — Divisions entre Beaux-Arts et arts utiles, mineurs, décoratifs. — Aucune activité humaine n'est inutile, désintéressé. — Utilité des activités humaines en apparence désintéressées, rêve, jeu et leurs relations avec l'art. — Les divers genres d'utilité. — Classification des arts selon leur degré d'utilité. — Toute activité humaine peut revêtir successivement ou simultanément ces : diverses utilités. — Toute activité humaine peut prendre un caractère esthétique. — Les diverses utilités des œuvres esthétiques. — Le beau ramené à l'utile. — Le beau comme satisfaction de besoins vitaux. — Le beau comme adaptation au but. — Le beau confondu avec le bien, le bon, le moral. — Le beau et l'utile confondus avec le vrai. — L'art pour l'art. — Illusion de cette théorie. — Intérêt de ces discussions.

Parenté historique entre l'utile et le beau. — Chargement de sens, de destination. — De l'utile à l'inutile. — De l'objet utile à l'objet de luxe, de cérémonie. — De l'objet utile, de la pratique au jeu. — De l'utile au beau, à l'ornement.

Prédominance de l'utilité pratique à toute autre. — Prédominance de l'élément utile dans les stades mentaux peu évolués. — Prédominance de l'élément utile chez l'enfant. — Dans les classes inférieures. — Selon les individualités. — Chez les primitifs actuels. — Chez les populations préhistoriques. — A toute époque de l'histoire. — Chez certains peuples.

Origines utiles de certaines branches de l'art et de divers thèmes ornementaux.

Origine innée du sentiment esthétique. — Origines désintéressées et esthétiques de l'art. — De l'art préhistorique. — Le sentiment esthétique dans l'art des primitifs actuels. — Exagérations de ces deux thèmes.

Priorité du sentiment utilitaire le sentiment esthétique. — Indéterminations primitives des techniques et des Beaux-Arts. — Prédominance tardive du sentiment esthétique. — Scission progressive du beau et de l'utile. — Lutte entre l'utile et le beau. — De l'inutile, de l'ornement à l'utile.

Nécessité de tenir compte de ces relations entre l'utile et le beau dans l'étude des faits artistiques. — Action de l'utile sur l'évolution des formes pratiques et esthétiques.

5. L'idée et la forme. — L'art comme moyen d'expression. — Le langage graphique l'art et l'écriture. — Association et confusion de l'art et de l'écriture. — L'art comme langage dans divers stades mentaux. — L'art figuré comme langage chez les primitifs, anciens et modernes. — L'art comme langage chez les peuples préhistoriques.

6. L'idée et la forme. — Le langage symbolique.

## C. Les coordinations

### I. — LES DIVERSES COORDINATIONS

1. Constatation et explication. — Synthèse finale.
2. Différences et ressemblances. — Méthode historique et méthode comparative.

### II. — LE TEMPS ET L'ESPACE, MÉTHODE HISTORIQUE

1. Le fait historique et archéologique. — Reconstitution du passé. — Son attrait et son utilité.
2. Les groupements archéologiques. — Groupes typologiques. — Groupes techniques. — Groupes individuels. — Ecoles individuelles. — Ecoles régionales. — Groupes ethniques. — L'art d'un pays, d'une civilisation.
3. Le temps, l'évolution. — Evolution de l'art. — Anciennes théories de l'immobilité d'un art. — Formes de l'évolution artistique. — Rapidité de l'évolution.

4. Succession chronologique et succession logique. — L'évolution logique ne se confond pas nécessairement avec l'évolution chronologique. — Exemples divers d'erreurs à vouloir les assimiler. — Prétendue priorité générique d'une branche de l'art sur une autre. — Erreur de la thèse de l'anthropomorphisation progressive. — Théorie logique des trois âges, etc.
5. Évolution parallèles ou non. — Parallélisme d'évolution entre les diverses activités humaines, et spécialement entre les diverses branches artistiques. — Restrictions à cette théorie, évolutions spéciales de chaque branche, de chaque forme d'art. — Avances et retards. — Manque de parallélisme dans l'évolution d'une civilisation donnée.
6. La continuité de l'évolution. — Mutations brusques. — Transitions. — Innovation et tradition, opposition et collaboration. — Utilité et danger de la tradition, misonéisme, conservatisme, routine, conservatisme de divers états mentaux, sociaux.
7. La continuité de l'évolution. — Préhistoire des inventions, précurseurs. — Rôle du novateur. — Révolutionnaires et traditionnalistes. — Utilités et dangers de l'innovation.
8. La continuité de l'évolution. — Coexistence de stades successifs. — Dans la nature. — Dans l'individu, régressions individuelles, survivances ancestrales, primitivisme de divers états mentaux. — Dans une société ou civilisation. — Dans toutes les activités humaines, croyances, sciences, langage, etc. — Dans les techniques et les Beaux-Arts, continuation d'emploi, remploi. — Coexistences dans le même monument. — Coexistences de techniques anciennes et nouvelles. — Nécessité pour l'érudit de noter ces coexistences, exemples de simultanéité d'objets anachroniques. — Raisons de ce manque d'homogénéité. — Toutes les successions coexistent à un moment donné; l'espace équivalait au temps. — Loi biogénétique, théorie de la recapitulations, etc.
9. L'innovation, son origine, son expansion. — L'origine historique de l'invention, sa recherche individuelle, chronologique, géographique. — L'expansion de l'invention : point de départ unique et différenciation dans le temps et dans l'espace. — L'expansion de l'invention : indétermination originelle et différenciation progressive. — Le retour à l'indétermination primitive. — L'expansion de l'invention : la diffusion géographique et chronologique. — L'expansion de l'invention : sa marche plus ou moins rapide dans le temps et dans l'espace. — L'expansion de l'invention : du centre à la périphérie.
10. L'innovation, son expansion. Les influences. — L'expansion de l'invention dans le temps et dans l'espace : son champ, les influences artistiques. — Exemples divers. — Actions en retour. — Discernement des influences dans un art donné. — Expansion géographique d'un motif, d'un art, etc. — Aire de dispersion. — Le mécanisme des influences artistiques. — Comment, par quels moyens et agents s'exercent les influences.
11. Évolution des techniques. — Le changement de la technique.
12. Evolution des formes. — Comment et pourquoi les formes artistiques changent d'aspect. — Stylisations.
13. Évolution des sens. — Changement des sens, des formes artistiques. — Raisons de ce changement. — D'un pays à un autre, changement de milieu géographique. — D'un groupe social à un autre, changement, etc. — Les variétés de changement de sens : changement péjoratif, en sens contraire, laïcisation, de la religions au jeu, de l'utile à l'ornement, à l'inutile (cf. III, 4). — Extension et restriction de sens.
14. Les arrêts et les retours de l'évolution. — Maintiens, survivances.
15. Les arrêts et les retours de l'évolution. — Décadences. — Régessions.
16. La mort des formes artistiques. — Disparition, mort d'un type, d'un art.

### III. — LES RESSEMBLANCES. MÉTHODE COMPARATIVE

1. La méthodode comparative dans l'étude du passé et du présent.
2. Coïncidences, similitudes spontanées en art.
3. Monogénisme (filiation historique), et polygénisme (similitudes spontanées). — Moyens de discerner les deux cas en art.

4. Similitude d'évolution entre les arts de pays et de temps divers. — Rythmes d'évolutions parallèles. — Retours cycliques. — Lois d'évolution. — Prévisions en art.

## D. Les facteurs de l'art

### I. — RECHERCHE DES FACTEURS

1. Nécessité de cette recherche. — Causes différentes produisant les mêmes effets. — Mêmes causes produisant des effets différents. — Causes primordiales et causes secondaires. — Choix des causes. — Explications unilatérales. — Recherche des causes véritables, apparence et réalité.

### II. — ÉTUDE ANALYTIQUE DES DIVERS FACTEURS

1. Facteurs physiques, géographiques.
2. Facteurs techniques.
3. Facteurs sociaux. — Individu et société. — Art et Société. — Art des divers groupes sociaux.
4. Facteurs économiques. — Riches et pauvres.
5. Facteurs ethniques, nationaux.
6. L'homme physiologique. — Les sexes, leur art respectif.
7. L'homme physiologique. — L'âge. — Enfants. — Jeunes et vieux. — L'art correspondant.
8. Les cinq sens et leur applications à l'art. — Odorat, ouïe, goût.
9. Les cinq sens et leur applications à l'art. — Le toucher.
10. Le membre qui travaille. — La main. — Qualités motrices.
11. La vision et l'art.
12. Correspondance des cinq sens. — Synesthésies.
13. Facteurs physiologiques divers. — Constitution physique. — Maladies.
14. Facteurs physiologiques divers. — Instincts, besoins.
15. Psychologie et art. — Nécessité d'une étude psychologique de l'art.
16. Caractères individuels en art. — Tempéraments. — Types spirituels.
17. Qualités professionnelles de l'artisan et de l'artiste. — Vocation. — Médiocres, talents, génies. — Hérité.
18. Les trois facultés, intelligence, sensibilité, volonté, en art.
19. L'analogie.
20. L'opposition, l'antithèse.
21. Curiosité, attention, négligence, erreur, ignorance, et leurs effets en art.
22. Moindre effort, répétition, imitation.
23. Mémoire et oubli.
24. Imagerie mentale. — Imagination.
25. L'inconscient. — Inspiration.
26. L'inconscient. — La rêverie et l'art.
27. L'inconscient. — Le rêverie et art.
28. L'inconscient. — Métapsychique et art.
29. Excitants et leurs effets sur l'imagination artistique.
30. Pathologie mentale. — Névrosés, déséquilibrés, déments et art.
31. Sensibilité, affectivité, émotivité et art.
32. Magie et art.
33. Croyances, religions et art.
34. parenté entre divers états affectifs.
35. Le sens esthétique.

## E. Les facteurs et les méthodes historique et comparative

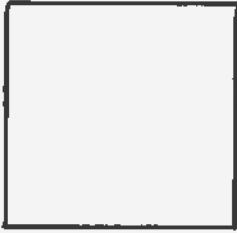
1. Applications des facteurs à l'évolution. — Facteurs de création, de changement, de maintien, de régression, de mort des formes.
2. Application des facteurs à la méthode comparative. — Facteurs des analogies spontanées.

## F. Conclusion

1. Application de ces principes généraux à l'étude de faits archéologiques déterminés, à une oeuvre, un type, un artiste, une période, un art.

W. DEONNA.

Professeur de l'Histoire de l'Art à l'Université de Genève.



## eventos

### arquitectura y explotación agraria en hispanoamérica: referentes andaluces

josé antonio terán bonilla

La Universidad de Verano "Antonio Machado", ubicada en la ciudad de Baeza, en la provincia de Jaen, España, fue sede del curso "Arquitectura y explotación agraria en Hispanoamérica: referentes andaluces", mismo que se llevó a cabo del 12 al 17 de septiembre de 1988.

El organizador de dicho evento, Arquitecto Pablo Díaz Rubio (profesor de la Universidad de Sevilla), estructuró el curso en cuatro seminarios: a) Antecedentes americanos y andaluces, b) regímenes de propiedad, tipo de producción y rol social, c) tipos arquitectónicos en el campo andaluz, d) explotaciones agrarias en las colonias americanas.

Con la finalidad de que los alumnos tuvieran una visión más amplia y completa del problema, esa Institución invitó a investigadores y profesores españoles y americanos para que abordaran los siguientes temas:

*Complementariedad de la producción agraria en Andalucía.*

**Dr. Antonio M. Bernal (España).**

*Organización territorial de la producción en hispanoamérica.*

**Arq. Ramón Gutiérrez (Argentina).**

*La hacienda como unidad arquitectónica y territorial.*

**Dr. Ramón Serrera (España).**

*Haciendas en el medio urbano.*

**Arq. Pablo Díaz Rubio (España).**

*La casa patronal del fundo chileno.*

**Arq. Juan Benavides (Chile).**

*Las haciendas en la Nueva España.*

**Dr. en Arq. José Antonio Terán Bonilla (México).**

*La arquitectura en las haciendas colombianas.*

**Arq. Germán Téllez (Colombia).**

*Cortijos y haciendas en el contexto de la arquitectura popular española.*

**Arq. Carlos Flores (España).**

El curso contempló una primera parte dedicada a establecer una introducción socioeconómica de la hacienda, una segunda centrada en el análisis de la arquitectura andaluza, luego otra destinada al estudio de las situaciones hispanoamericanas, para finalmente vislumbrar los referentes andaluces del modelo americano. Además, se efectuó una visita a la hacienda de "La Laguna", dedicada a la producción de aceite de oliva y que posee algunas trojes para el almacenamiento de este producto, edificadas durante el siglo XVIII y que hasta la fecha continúan en uso, así como otras estructuras arquitectónicas del siglo XIX.

El hecho de que este curso se haya dado en forma intensiva en el verano tuvo como fin el que pudieran asistir al mismo alumnos de diversas regiones de España. Los que participaron eran profesionales en las áreas de historia, economía, geografía, sociología, pedagogía, historia del arte y arquitectura.

Debido a que los expositores estuvieron presentes en todas las sesiones, hubo un enriquecimiento en la información otorgada, puesto que hubo distintos puntos de vista e intercambio de opiniones en los temas abordados.

A la mitad y al final del curso se llevaron a cabo coloquios resumen sobre los seminarios.

Las conclusiones a las que se llegaron fueron:

Las haciendas españolas y americanas tuvieron ciertas diferencias en su tipo de producción. Las primeras, y fundamentalmente las andaluzas, se dedicaron a la explotación del olivo (para la obtención de aceite), de la vid (para vinos), y del trigo (cereal básico en la dieta de la Península Ibérica). Las haciendas americanas no solamente fueron agrícolas, además las hubo ganaderas y mineras. Aún en los diversos virreinos, las haciendas agrícolas no siempre fueron iguales, puesto que hubo regiones en donde principalmente se explotaba cierto cultivo: como maíz, trigo, azúcar, café, cacao; otras se dedicaban a la siembra de varios de estos productos, es decir eran mixtas. En este caso las hubo en una menor proporción destinadas a la obtención de otros cereales y legumbres, como frijol, papa, centeno, alfalfa, etc.



Las diferencias en el tipo de producción de las haciendas andaluzas y americanas (considerando que estas últimas tuvieron distinciones aún de región a región en un mismo virreinato) se deben básicamente a los factores fisiográficos y climáticos de los diversos lugares, aunando a ello las limitantes que la corona española impuso en alguna de sus colonias para la explotación de ciertos productos.

La ubicación, el medio ambiente (condiciones geográficas, clima, asoleamiento, régimen pluvial, etc.) y el tipo de producción de una hacienda fueron determinantes para el requerimiento de ciertos espacios arquitectónicos para sus necesidades específicas, así como para las características del partido arquitectónico. Esto hace ver que las arquitecturas hacendarias andaluza y americana poseían realidades distintas.

En Andalucía algunas haciendas eran urbanas; en América siempre la hacienda fue rural. En este último caso, algunas con el tiempo llegaron a generar poblaciones.

Por las características climáticas y las dimensiones de la propiedad, las haciendas andaluzas concentraban sus edificaciones en un núcleo. Casi siempre su partido arquitectónico tenía co-

mo centro generador un patio central; además, para un mejor control de las tierras, este núcleo se localizaba al centro de la propiedad.

Las haciendas Americanas por lo general contaron con mayores extensiones de tierra que las andaluzas. Su partido arquitectónico, en algunas de ella fue semejante al caso andaluz. Otras con frecuencia poseyeron edificios dispersos dentro del casco de la hacienda, no existiendo un centro generador en su diseño. En cuanto a la ubicación de esta arquitectura con respecto al terreno, no siempre se encontraba al centro de la propiedad, puesto que a menudo una hacienda, a través del tiempo iba adquiriendo tierras vecinas o perdiendo ciertas secciones de su territorio.

La mano de obra empleada en la hacienda andaluza era asalariada, misma que vivía en poblaciones cercanas, por lo que la propiedad no requería de espacios destinados a la habitación de sus trabajadores. En América, la mano de obra estaba formada por esclavos, servidumbre por deudas, trabajadores tributarios (forzados) y en menor proporción personal asalariado. La mayoría de ellos residían en la misma hacienda, por lo que ésta requirió de espacios propios de habitación e iglesia

para que diera servicio a la comunidad, puesto que, en la mayoría de los casos, las haciendas se encontraban muy distantes de los pueblos y ciudades.

Se pudo concluir que los referentes de la arquitectura hacendaria americana, con respecto a la andaluza, son meramente formales en ciertos edificios.

Durante el curso se presentaron algunos de los motivos por los que la hacienda a variado o cambiado algunas o todas sus funciones, siendo motivo de que muchas se encuentren destruidas o en proceso de desaparecer, por lo que se buscaba valorar su arquitectura y presentar alternativas para que sus espacios arquitectónicos sigan funcionando de acuerdo con el modo de vida actual, sin que pierdan sus características arquitectónicas, ni su sello histórico. ■

Foto patio interior de izquierda a derecha  
 Arq. Ramón Gutiérrez  
 Arq. Pablo Díaz  
 Arq. Carlos Flores  
 Arq. José Antonio Terán  
 Arq. Juan Benavides  
 Foto vista exterior  
 Universidad de Verano «Antonio Machado»  
 Baeza

SECRETARIA DEL PATRIMONIO NACIONAL

MUNICIPIO DE  
GUANAJUATO

CATALOGO DE BIENES INMUEBLES DE PROPIEDAD FEDERAL

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MEXICO

RECTOR

Dr. José Sarukhán

SECRETARIO GENERAL

Dr. José Narro Robles

SECRETARIO

ADMINISTRATIVO

Dr. Tomás Garza Hernández

SECRETARIO AUXILIAR

Lic. David Pantoja Morán

ABOGADO GENERAL

Lic. Manuel Barquín Álvarez

DIRECTOR DE LA FACULTAD DE

ARQUITECTURA

Arq. Ernesto Velasco León

JEFE DE LA DIVISION DE ESTUDIOS DE

POSGRADO

Mtro. Ernesto Alva