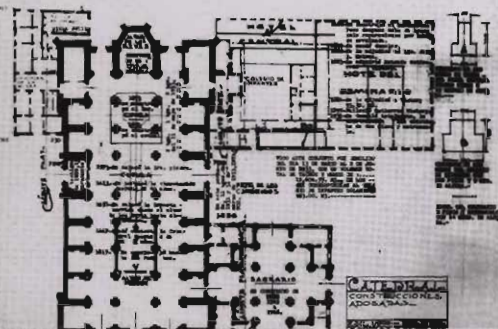


# El diseño, su historia y sus fuentes



Ana Meléndez Crespo  
Editora







# El diseño, su historia y sus fuentes

## **Universidad Autónoma Metropolitana**

Dr. Enrique Fernández Fassnacht

RECTOR GENERAL

Mtra. Iris Santacruz Fabila

SECRETARIO GENERAL

## **Unidad Azcapotzalco**

M.A.V. Gabriela Paloma Ibáñez Villalobos

RECTORA DE LA UNIDAD

Ing. Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi

SECRETARIO DE LA UNIDAD

M.D.I. Luis Carlos Herrera Gutiérrez de Velasco

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

D.G.C. Verónica Arroyo Pedroza

SECRETARIA ACADÉMICA DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS Y

ARTES PARA EL DISEÑO

M.H.M. Luisa Martínez Leal

Jefa del DEPARTAMENTO DE EVALUACIÓN DEL DISEÑO EN EL TIEMPO

M.H. Ana Meléndez Crespo

Jefa del ÁREA DE HISTORIA DEL DISEÑO



## **Comité Editorial de Teoría, Historia y Cultura**

### **División de Ciencias y Artes para el Diseño**

Dr. Gerardo G. Sánchez Ruiz

M.H. Ana Meléndez Crespo

Arq. V. Alejandro Ortega Cedillo

Mtro. Pierre Queriat Henrard

Mtro. Luis Rodríguez

## **Comité Editorial Invitado para esta publicación**

M.D.G. Irma Carrillo Chávez, Facultad del Hábitat, UASLP

M.D.G. Monica Susana de la Barrera Medina, Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción, UAA

Dr. Fernando García Santibáñez, Instituto de Investigación y Posgrado del Hábitat, UASLP

M.A. Guillermina López Arredondo, Departamento de Investigación y Conocimiento para el Diseño, UAM-A

M.H.A. Rosa Elena Melgoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dr. Hector Mendoza Vargas, Instituto de Geografía, UNAM

M.A. Miguel Román Cárdenas, Facultad de Arquitectura, UANL

Dr. Salvador Valdovinos, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, UACJ

M.H. Sergio Angel Vázquez Galicia, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

# 218602  
C.B. 2894909

# El diseño, su historia y sus fuentes

Ana Meléndez Crespo  
Editora



2894909

U. A. M.  
BK 1414  
L 5. 75

**El diseño, su historia y sus fuentes**

es una publicación editada por el Área de Historia del Diseño  
del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo  
de la División de Ciencias y Artes para el Diseño  
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco,  
Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Azcapotzalco,  
C.P. 02200, México, D.F.  
Tel.: 57-24-43-79

ISBN 978-607-477-521-1

Editora responsable:  
Ana Meléndez Crespo

Corrección de estilo y composición tipográfica:  
Mónica Álvarez, Guadalupe González Aragón,  
Eloisa Escalante González / Tecnigraf

Portada: Eloisa Escalante González

Imágenes Biblioteca Central, con autorización de la Dirección General  
de Patrimonio Universitario, UNAM

DR © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Impreso en México. Printed in Mexico  
México, D.F., septiembre 2010



# ÍNDICE

Prólogo	
Luisa Martínez Leal .....	9
Introducción	
Ana Meléndez Crespo .....	13
I. Visiones del arte y del pasado indígena	
El arte indígena del centro de México en la mirada de tres viajeros anglosajones del siglo XIX	
Miguel Pastrana Flores .....	21
Tenochtitlan, en la Biblioteca Central La concepción del pasado en Juan O’Gorman	
Ana Meléndez Crespo .....	31
II. Rutas, caminos, nombres e hitos históricos	
La estructura ausente: el ciprés de la Catedral Metropolitana	
Hugo Arciniega Ávila .....	65
Calzadas de Guadalupe y de los Misterios Nombres, rutas y caminos, fuentes de investigación	
Olga Margarita Gutiérrez Trapero .....	83
III. Papel, filigranas, libros y estética del objeto	
El papel y las filigranas como fuente para la historia	
Luisa Martínez Leal .....	107
Las fuentes de aproximación al estudio de las artes aplicadas, su evolución hacia las artes industriales y su aportación al diseño actual	
Maribel Alemán de la Vega .....	119

#### IV. Cartas, memoria, entrevistas para historiar

Mathias Goeritz: tras la huella de un maestro La memoria y el material epistolar como fuentes historiográficas Guillermo Díaz Arellano . . . . .	145
Entrevista personal, fuente primaria para la reconstrucción histórica de los orígenes de la industria de la confección en México María de los Ángeles Hernández Prado . . . . .	173
Conclusiones Olga Margarita Gutiérrez Trapero . . . . .	193
Los autores y su producción intelectual . . . . .	197

## Prólogo

---

Para poder conocer el pasado se cuenta con distintos elementos que brindan información sobre un determinado momento de una sociedad: las fuentes históricas y su investigación. Prácticamente cualquier elemento que provenga de una sociedad del pasado nos puede aportar información útil para conocerla, si se lo estudia de manera correcta.

Se considera fuente de la historia todo lo que nos ha llegado del pasado y que, en consecuencia, sirve al historiador para reconstruir, comprender e interpretar ese mismo pasado. También podríamos decir que las fuentes de la historia pueden ser cualquier objeto o resto realizado o utilizado por el hombre, que es susceptible de aportarnos información, parcial o total, sobre los hechos pasados.

El mayor problema al que se enfrenta el historiador del diseño es cómo conocer los hechos del pasado. Para ello hay que buscar testimonios que nos los cuenten, fuentes que suelen estar dispersas. Pero una vez localizadas no se pueden creer sin más; es necesario comprobar su autenticidad, su veracidad, qué tanto en el documento es adorno, si hay ocultaciones, etcétera. Los documentos conservados no hablan de lo que a nosotros nos interesa, sino de lo que les interesa a quienes los hacen. Por eso, de ciertos hechos puede haber muy pocos documentos, mientras que de otros existen innumerables datos o una gran selección de patrimonio construido, de objetos, etcétera, con lo que es necesario hacer un proceso heurístico de selección de los documentos.

Evidentemente, las fuentes históricas no son inocentes, y a menudo pueden ofrecer una visión deformada de la realidad que el historiador pretende

reconstruir, por eso el problema fundamental es determinar el grado de fiabilidad de las fuentes. Hay que precisar su autenticidad, saber su origen (que puede ser interesado), conocer el grado de credibilidad, y para esto el historiador, una vez encontradas estas fuentes, debe someterlas a la crítica histórica, a la hermenéutica, para poder interpretarlas mediante la metodología oportuna y elaborar así el conocimiento histórico antes de que desaparezcan las fuentes y se pierda el conocimiento para siempre.

En este libro se pretende generar conocimiento a través de las fuentes para el estudio de la historia del diseño. A lo largo de sus apartados, el texto nos da una visión de la historia del diseño desde distintas perspectivas.

En la primera sección, *Visiones del arte y del pasado indígena*, el doctor Miguel Pastrana Flores nos habla, por una parte, del arte indígena del centro de México visto a través de tres viajeros del siglo XIX y de la producción de la literatura de viajes y, por la otra, de cómo las obras de los diversos visitantes de México mostraron al mundo no sólo una pléyade de oportunidades políticas y económicas, sino también la posibilidad de ampliar los horizontes del conocimiento, al descubrir para Europa y Estados Unidos los restos materiales de las antiguas sociedades indígenas, anteriores a la Conquista española. Explora algunas de las ideas que acerca del arte indígena antiguo plasmaron en sus escritos tres notables viajeros anglosajones, William Bullock, Brantz Mayer y Edward Burnett Tylor, y nos habla de las descripciones que hicieron sobre el arte indígena a través de sus obras publicadas en el siglo XIX.

En el trabajo “Tenochtitlan, en la Biblioteca Central. La concepción del pasado en Juan O’Gorman”, Ana Meléndez Crespo nos introduce al edificio de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, en Ciudad Universitaria, con un breve perfil del artista Juan O’Gorman, y nos acerca al origen y a la vigencia de un edificio mexicano por su valor histórico, por su calidad como fuente iconográfica y estética, que contiene una serie de interpretaciones sobre el pasado nacional y el de la humanidad; describe y analiza los símbolos mesoamericanos y el relato historiográfico del muro norte de ese edificio, y aporta algunas consideraciones finales para continuar el estudio del tema.

En el apartado *Rutas, caminos, nombres e hitos históricos*, Hugo Arciniega Ávila, en “La estructura ausente: el ciprés de la Catedral Metropolitana”, aborda la destrucción del tabernáculo proyectado y dirigido por el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga para la Catedral Metropolitana de la

ciudad de México. Una obra que conjuntaba los principios académicos así como la expresión de los talleres gremiales. Las fuentes base de este estudio son dos descripciones, una publicada el 22 de agosto de 1850 en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, y otra, de Manuel Rivera Cambas, que aparece en el *México pintoresco, artístico y monumental*, de 1880.

Olga Margarita Gutiérrez Trapero, en “Calzadas de Guadalupe y de los Misterios. Nombres, rutas y caminos, fuentes de investigación”, ejemplifica este tema a través de la narración histórica referente a las calzadas de los Misterios y de Guadalupe, en la ciudad de México; concatena diferentes temporalidades para destacar su impacto urbano, sin dejar a un lado el panorama general de su estado actual.

El apartado siguiente es *Papel, filigranas, libros, y estética del objeto*, en donde encontramos “El papel y las filigranas como fuente para la historia”, de Luisa Martínez Leal, y “Las fuentes de aproximación al estudio de las artes aplicadas, su evolución hacia las artes industriales y su aportación al diseño actual”, de Maribel Alemán de la Vega.

La colaboración de Luisa Martínez Leal nos habla sobre la historia del papel y las marcas de agua que sirvieron de reconocimiento a los molinos papeleros a partir del siglo XIII en Europa y cómo a partir de ellas podemos datar documentos o impresos y rastrear el papel hasta su país de origen y fecha aproximada de fabricación.

El texto de Maribel Alemán de la Vega, por su parte, nos informa sobre el conocimiento y la recuperación del pasado como una forma de dar sustancia al trabajo creativo del diseño de envases en la actualidad y cómo la labor del artista creador de objetos funcionales, hoy más que nunca, se encuentra comprometida con los procesos de evolución de las sociedades.

En el último apartado del libro, *Cartas, memoria, entrevistas para historiar*, nos encontramos con “Mathias Goeritz: tras la huella de un maestro. La memoria y el material epistolar como fuentes historiográficas”, del doctor Guillermo Díaz Arellano, donde nos lleva al vasto universo de trabajo de Mathias Goeritz en la escuela para la arquitectura y las artes desarrolladas en México en la segunda mitad del siglo XX.

Por último, y no por eso menos relevante, María de los Ángeles Hernández Prado nos enseña cómo la entrevista personal nos sirve de fuente primaria de donde surgen datos para reconstruir una visión de los orígenes de una muy importante actividad productiva en nuestro país: la industria del vestido. En este caso el objeto de estudio es un fenómeno real para el cual

las fuentes no existen todavía en forma de textos escritos, pero deben convertirse en los textos que se incluirán en los trabajos de investigación a modo de documentos: serán datos estadísticos, transcripciones de entrevistas, fotografías o incluso documentación audiovisual.

Me parece que este libro tiene grandes aportaciones para el estudio de las fuentes para la historia del diseño en nuestro país, y estoy segura de que los lectores podrán disfrutar y aprovechar las innovaciones de aproximación a los diferentes temas que aquí se tratan.

*Luisa Martínez Leal*  
*Jefa del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo*  
*Septiembre de 2010*

## Introducción

---

El Área de Historia del Diseño desarrolló en 2009 el foro Historiografía: Las Fuentes del Diseño, del que se derivaron los contenidos de este libro, que por su diversidad de tópicos pareciera rebasar el título de *El diseño, su historia y sus fuentes*.

El término genérico de diseño se adoptó en México desde los años setenta del siglo xx con un carácter abarcador de la arquitectura, el urbanismo, el diseño gráfico y el diseño industrial, colocándosele en convivencia igualitaria con la ciencia y el arte para conformar un campo de estudios al que se denominó Ciencias y Artes para el Diseño.

Y fue así porque, siguiendo los principios de la Bauhaus, que naciera en Alemania en el primer tercio de ese mismo siglo, se volvió práctica natural enseñar y aprender las disciplinas mencionadas bajo bases conceptuales y técnicas comunes.

De modo que en el concepto de diseño englobamos tanto a los objetos tridimensionales de carácter industrial como a los objetos bidimensionales gráficos, que son pensados, creados, manufacturados y producidos en serie; pero también comprendemos en su acotación temporal de lo virreinal, republicano, moderno y contemporáneo, a la arquitectura, las ciudades; las artes decorativas y los objetos arqueológicos, en su dimensión estética; y al arte de los murales, pinturas y grabados, aunque estos asumen su propia personalidad desde el arte.

El título *El diseño, su historia y sus fuentes* es, entonces, abarcador de problemas relacionados con los medios y las fuentes no convencionales y convencionales o tradicionales, de donde es posible obtener información y datos para hacer historia de diversos tipos de objetos del diseño.

Pareciera éste un juego de palabras redundante y confuso, pero no es así, en tanto que este libro hace aportes novedosos, en el sentido de que parte de reflexiones sobre el discurso historiográfico. Los temas sobre fuentes no convencionales se refieren a las piezas arqueológicas vistas como arte decimonónico, los elementos arquitectónicos interiores y la transformación del espacio de un edificio eclesiástico, una biblioteca universitaria y sus murales exteriores como registro que relata la historia de la cultura y la ciencia, los caminos y las vías públicas en la investigación arquitectónica y sus usos religiosos, el papel y las marcas de agua en los libros antiguos como objeto manufacturado en talleres artesanales europeos. También reflexiona sobre la estética del arte decorativo y del arte industrial como medio de pensar, desde un punto de vista filosófico, en los objetos.

En relación con las fuentes convencionales o tradicionales que aportan información, igualmente valora los documentos epistolares y las entrevistas primarias, para hacer historia de arquitectos y su obra, y para hacer historia de las construcciones que albergan a la industria de la confección.

Tradicionalmente, dentro del modelo positivista, se había considerado a la investigación como un proceso rígido y cerrado, donde las fuentes ocupaban un lugar específico y asumían un carácter limitado; eran documentos de archivos, por ejemplo; y la entrevista, fuente y método para obtener información.

Al estudiar historiografía, en cuanto teoría, discurso y método, nos hemos acercado a la hermenéutica como una forma abierta de enfrentarse de manera crítica a los documentos —para el caso de la investigación histórica del diseño industrial, gráfico, arquitectónico y urbano— y no sólo a los documentos de archivo como tales, sino a otro tipo de fuentes como la fotografía y la litografía.

Entonces, pareciera que escribimos de todo y de nada identificable. En efecto, aludimos a varios temas de épocas disímolas pero con criterios muy abiertos de concebir el proceso de investigación al hacer historia del diseño, con lo que pretendemos ofrecer a la comunidad universitaria, académicos y estudiantes, los resultados de nuestra investigación, expuestos en discursos de muy diverso contenido, con el ánimo de que sean leídos y sometidos a la discusión y al análisis durante los procesos de enseñanza-aprendizaje del diseño, sea en los espacios dedicados a la historia y el arte, o en aquellos que requieren aplicar métodos y análisis a los objetos del diseño.



*El diseño, su historia y sus fuentes*, por tanto, se estructura en cuatro partes a fin de dar unidad temática a los contenidos. El primer apartado, *Visiones del arte y del pasado indígena*, inicia con el ensayo historiográfico “El arte indígena del centro de México en la mirada de tres viajeros anglosajones del siglo XIX”, donde el historiador Miguel Pastrana Flores, del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), analiza agudamente tres relatos de viajeros, en los que visitantes de México mostraron al mundo, con visión de lo exótico y curioso, lo que consideraron oportunidades políticas y económicas de la naciente república, y la posibilidad de ampliar los horizontes del conocimiento, al descubrir para Europa y Estados Unidos los restos materiales de las antiguas sociedades indígenas anteriores a la Conquista española. Se trata de su colaboración honorífica a este libro, en razón de que el doctor Pastrana impartió al Área el curso Introducción a la Historiografía Indígena y Nohhispana.

El segundo trabajo, “Tenochtitlan, en la Biblioteca Central. La concepción del pasado en Juan O’Gorman”, de Ana Meléndez Crespo, es un pormenorizado análisis historiográfico sobre el mural norte de la Biblioteca Central de la UNAM, que contiene la interpretación de Juan O’Gorman sobre la cultura mexicana a través de un discurso simbólico relacionado con Tenochtitlan, su fundación en una zona lacustre, gobernantes y dioses que, en conjunto, mural y edificio, constituyen una de las grandes obras maestras de la arquitectura contemporánea del siglo XX.

El apartado *Rutas, caminos, nombres e hitos históricos* abre con el artículo “La estructura ausente: el ciprés de la Catedral Metropolitana”, del historiador del arte Hugo Arciniega Ávila, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, quien, como conferencista magistral invitado al foro Historiografía: Las Fuentes del Diseño, aportó también esta colaboración honorífica a la edición. La estructura ausente se refiere a la destrucción de un tabernáculo decimonónico, proyectado y dirigido por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, hecho que da al doctor Arciniega la oportunidad de desarrollar espléndidas reflexiones sobre el interior de la Catedral y las relaciones entre arquitectura y prácticas de uso de los espacios por los fieles aristócratas y el pueblo llano.

De considerar para el análisis urbano, los espacios públicos tales como caminos, rutas y sus nomenclaturas, habla el artículo titulado “Calzadas de Guadalupe y de los Misterios. Nombres, rutas y caminos, fuentes de

investigación”, de Olga Margarita Gutiérrez Trapero. A tramos, en una especie de crónica de sus recorridos por diferentes vías de la ciudad hacia puntos arquitectónicos clave, Olga Margarita propone emplear como fuente de investigación la experiencia de observar la imagen exterior, el ambiente, y tener en cuenta a los transeúntes tanto para apreciar la realidad actual como para identificar puntos relacionados con el pasado, a fin de tener elementos de construcción del discurso histórico.

*Papel, filigranas, libros, y estética del objeto* es el nombre del tercer apartado, que inicia con el ensayo “El papel y las filigranas como fuente para la historia”, en el que Luisa Martínez Leal aporta una breve semblanza del papel, materia prima del libro, y nos introduce a un tema escasamente conocido en nuestro medio de diseño: la marca de agua en los libros antiguos, es decir, aquellos que se imprimían artesanalmente en los talleres europeos del siglo xvi. Habíamos visto estudios sobre la marca de fuego como signo de propiedad o pertenencia de un libro a una biblioteca y los *ex libris* como marca del impresor o posesión del libro, en forma de viñeta acompañada de algún lema, pero sobre la historia del proceso de imprimir la marca de agua, este trabajo de Luisa es una novedad. De ahí su importancia.

En el siguiente ensayo, “Las fuentes de aproximación al estudio de las artes aplicadas, su evolución hacia las artes industriales y su aportación al diseño actual”, Maribel Alemán de la Vega discurre largamente sobre el valor de estudiar históricamente a los objetos de diseño, acerca de la historiografía como medio de conocer el pasado y, en él, a los objetos de uso cotidiano. Dedicó también amplio espacio a reflexionar sobre el valor estético de los objetos decorativos y los objetos de diseño, que transitaban del concepto de artes aplicadas al de artes industriales.

El último apartado, *Cartas, memoria, entrevistas para historias*, contiene el trabajo de Guillermo Díaz Arellano, estudioso de uno de los arquitectos más significativos del último tercio del siglo xx, a quien ha dedicado sus esfuerzos. En este ensayo propone formas de obtener datos, información para la investigación biográfica que él ha empleado en sus investigaciones, dándole a su ensayo un título que claramente refiere al personaje motivo de interés en la arquitectura y el arte contemporáneos: “Mathias Goeritz: tras la huella de un maestro. La memoria y el material epistolar como fuentes historiográficas”.

Finalmente, se cierra este libro con un documento singular por su función como fuente de información oral que al transcribirse a la forma escrita

se convierte en testimonio que puede incluirse sin alteraciones al reporte de investigación o del que es posible extraer datos para incorporarse al discurso histórico que se elabora como resultado del proceso. Bajo el título “Entrevista personal, fuente primaria para la reconstrucción histórica de los orígenes de la industria de la confección en México”, María de los Ángeles Hernández Prado optó por presentar algunas de sus entrevistas como muestra de la aplicación del método y el tipo de información que obtuvo de ellas para su investigación sobre el tema de diseño industrial que le ocupa, la industria del vestido.

Con la publicación de este libro, *El diseño, su historia y sus fuentes*, ha concluido la segunda y final etapa del proyecto Teoría y Métodos de la Historia Aplicados a la Investigación en Diseño como Apoyo a las Tesis de Posgrado, con el que el Área de Historia del Diseño fue beneficiada por el Acuerdo 11/2007 del Rector General de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) para el periodo 2007-2009, en cuyo inicio tuvimos la asesoría técnica del maestro en Pedagogía Ramón Tamayo, a quien agradecemos profundamente sus conocimientos y valiosas orientaciones.

Asimismo, expresamos nuestro reconocimiento por su inestimable colaboración a los integrantes del Comité Editorial invitado a esta edición, los académicos: Irma Carrillo Chávez, Mónica Susana de la Barrera Medina, Fernando García Santibáñez, Guillermina López Arredondo, Rosa Elena Melgoza, Héctor Mendoza Vargas, Miguel Román Cárdenas, Salvador Valdovinos y Sergio Ángel Vázquez Galicia.

*Ana Meléndez Crespo  
Jefa del Área de Historia del Diseño  
Septiembre de 2010*



I  
**Visiones del arte  
y del pasado indígena**



# El arte indígena del centro de México en la mirada de tres viajeros anglosajones del siglo XIX

---

Miguel Pastrana Flores\*

*A la memoria de mis maestros  
Beatriz Ruiz Gaytán y Lorenzo Ochoa Salas*

## PRELIMINAR

El surgimiento de México como nación independiente en 1821 abrió la puerta a toda una serie de posibilidades para los países que durante los 300 años de dominio colonial español habían estado excluidos de toda injerencia directa en los asuntos de la Nueva España. Los principales atractivos que tenía la nueva nación para los intereses extranjeros estaban en el orden de lo económico y lo político, por ello muchos de los visitantes eran hombres de negocios, políticos, aventureros y curiosos, o diversas combinaciones de todos estos tipos.

Influidos por la lectura del *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, de Alejandro von Humboldt, imaginaron que la riqueza minera de la Nueva España dieciochesca sería fácil de obtener, para lo cual procuraron la llegada de los capitales y la ingeniería europeos y norteamericanos. El atractivo económico de la nueva nación se complementaba con su posición geográfica para comerciar con los puertos de Asia, Estados Unidos y las Antillas. Como parte de su propio contexto cultural y político heredaban los viejos prejuicios antihispánicos que diversas naciones europeas forjaron en su larga confrontación con el Imperio español, así vieron vicios y problemas

\* Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.

que consideraron heredados de la Península Ibérica y, por ello, percibieron a los indígenas de su tiempo con cierta condescendencia paternalista al tiempo que denunciaban el arraso de sus condiciones materiales de existencia.

Muchos de quienes conocieron a México en el siglo XIX escribieron libros en los que plasmaron sus experiencias, los conocimientos nuevamente adquiridos, las anécdotas del camino, las impresiones que les provocaron los habitantes y sus costumbres; en una frase, su visión del presente y el pasado del nuevo país que descubrían. A esta producción, que de suyo es heterogénea y de muy desigual calidad, se le denomina genéricamente literatura de viajes o relatos de viajeros.

Las obras de los diversos visitantes de México revelaron al mundo no sólo una pléyade de oportunidades políticas y económicas, sino también la posibilidad de ampliar los horizontes del conocimiento, al mostrar los restos materiales de las antiguas sociedades indígenas anteriores a la Conquista española.

En el presente ensayo se explorarán algunas de las ideas que acerca del arte indígena antiguo plasmaron en sus escritos tres notables viajeros anglosajones. Ésta es una pequeña muestra del lento paso de los valores estéticos del neoclásico del siglo XVIII a las perspectivas más abiertas del siglo XX. Se seleccionaron estos personajes porque cada uno manifestó una particular inclinación por la cultura del México antiguo: el inglés William Bullock fue el primer interesado en montar una exposición sobre antigüedades mexicanas en Europa; el estadounidense Brantz Mayer dedicó muchos afanes para conocer los antiguos monumentos; y el también inglés Edward Burnett Tylor es famoso por ser uno de los fundadores de la moderna ciencia de la antropología.

#### WILLIAM BULLOCK

Llegó a México el 2 de marzo de 1823 con la intención de gestionar concesiones para la explotación de minas de plata, e intentó fundar empresas mineras en un par de ocasiones, pero sin alcanzar mayor éxito. Bullock pronto se interesó por el pasado indígena de México, del cual tenía escasas referencias, pues aparte del trabajo de Humboldt antes mencionado poco se había publicado; además había leído, entre otras obras, las *Cartas de relación*, de Hernando Cortés, la *Historia verdadera de la Conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, y la *Historia de la Conquista de México*, de Antonio de Solís.



Bullock es autor de dos obras en las que expresa sus juicios sobre el mundo indígena. La primera, titulada *Una descripción de la exhibición sin igual, denominada México Antiguo, coleccionada en 1823 en el sitio mismo, con ayuda del gobierno mexicano, y abierta ahora a la pública inspección en el Salón Egipcio, en Piccadilly*,<sup>1</sup> es el catálogo comentado de lo que puede considerarse la primera exposición de antigüedades mexicanas realizada en el mundo. La segunda, *Seis meses de residencia y viajes en México*,<sup>2</sup> es un relato de sus experiencias e impresiones durante su estancia en el país. Ambos volúmenes fueron publicados en 1824 y presentan interesantes grabados.

Inmerso en el ambiente cultural de su época, Bullock vio las obras plásticas indígenas con los mismos ojos con que el Imperio británico percibía las antigüedades de otras latitudes, esto es, con la atención puesta en lo exótico y lo curioso. Por ello no es extraño que encuentre notables semejanzas entre las obras plásticas de los antiguos mexicanos y las de Egipto, la India y China, por lo que habla de “las semejanzas y sorprendentes similitudes que existen entre las antigüedades de México y Egipto”.<sup>3</sup> También advirtió un importante parecido entre restos de cerámica teotihuacana y la china, pues el diseño es “muy semejante a los de China”.<sup>4</sup> En ocasiones la comparación sirve para desacreditar a las sociedades comparadas, pues dice que el “culto de los mexicanos parece más monstruoso y sangriento que el de los egipcios y más parecido al Budista o Hindú”.<sup>5</sup> Pero en otras, el símil se utiliza para enaltecer las antigüedades de México, como al describir las pirámides de Teotihuacan, que “rivalizan con las pirámides de Egipto”.<sup>6</sup>

El viajero inglés dedicó gran parte de sus esfuerzos e influencias políticas para obtener moldes de tres grandes y emblemáticos monumentos mexicanos, la Coatlicue, la Piedra de Tizoc y la Piedra del Sol. Debe recordarse

<sup>1</sup> El título original es *A Description of the Unique Exhibition. Called Ancient México; Collected on the Spot in 1823, by the Assistance of the Mexican Government, and now Open for Public Inspection*. Esta obra se editó en México como William Bullock, *Primera exposición de arte prehispánico. Catálogo de la primera exposición de arte prehispánico*.

<sup>2</sup> El título original es *Six Months Residence and Travels in Mexico*. Se publicó en español como William Bullock, *Seis meses de residencia y viajes en México. Con observaciones sobre la situación presente de la Nueva España. Sus producciones naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura y antigüedades, etc.*, con láminas y mapas por William Bullock, propietario del Museo de Londres recientemente inaugurado.

<sup>3</sup> Bullock, *Primera exposición de arte prehispánico...*, p. 33.

<sup>4</sup> Bullock, *Seis meses de residencia y viajes en México...*, cap. xxvii, p. 212.

<sup>5</sup> Bullock, *Primera exposición...*, p. 33.

<sup>6</sup> Bullock, *Seis meses...*, cap. xxvii, p. 211.

que los dos primeros estaban enterrados, el primero en la Universidad de México y el segundo en el atrio de la Catedral Metropolitana; mientras que el tercero estaba colocado al costado de la torre norte de la misma.

Estos monumentos llamaron poderosamente su atención y le provocaron una reacción ambivalente, pues por una parte admiró la calidad de la talla, y se asombró al pensar en el esfuerzo requerido para mover los grandes bloques de piedra, de igual manera fue sensible ante lo armonioso de la composición plástica plasmada en ellos; en tanto desde el punto de vista moral los condenaba por los usos religiosos que tenían, y su sensibilidad educada en el neoclasicismo chocaba con las representaciones de los dioses antiguos. Como muestra de esta ambivalencia puede señalarse cómo al hablar de la Piedra de Tízoc la llama el “soberbio altar de los sacrificios”; además, como ya se dijo, estaba enterrada en el atrio de la catedral y la cara superior del monumento quedaba al nivel del piso, “con el fin de exponerlo al merecido insulto de los transeúntes”.<sup>7</sup>

El ejemplo más claro de esta ambivalencia de su juicio de valor es por supuesto la escultura de Coatlicue, a la que no duda en designar “magnífica estatua”, al tiempo que considera que posee “horrendos atributos”.<sup>8</sup> Al describirla tanto en el catálogo de la exposición como en su libro de viajes señala que es un “espantoso monstruo”, que representa una “figura humana deformada”, en la cual los indígenas unieron “todo lo que es horrible [...] de la manera más desagradable”.<sup>9</sup> Sin embargo, aunque no correspondan a su gusto estético, cree que estos tremendos motivos eran pertinentes para la plástica mexicana, pues “toda la composición de esta deidad se adecua por completo al propósito infernal para el que era destinada [...] símbolos idóneos para los ritos sanguinarios realizados diariamente en su honor”.<sup>10</sup> Al final concluye con una peculiar pero efectiva valoración estética de la obra: “Sólo con dificultad podría el más ingenioso artista haber concebido una estatua mejor adaptada al objetivo fijado; los talentos unidos y la imaginación de Brueghel y Fuseli en vano podrían haber intentado mejorarla”.<sup>11</sup> De esta manera es claro que Bullock pensaba que la escultura reunía, en su misma composición, lo cuestionable de la religión indígena, con las grandes habilidades de los artistas que la concibieron y realizaron.

<sup>7</sup> Bullock, *Primera exposición...*, p. 58.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Bullock, *Seis meses...*, cap. xxv, p. 185.

<sup>10</sup> Bullock, *Primera exposición...*, p. 72.

<sup>11</sup> Bullock, *Seis meses...*, cap. xxv, p. 185.

En el campo de la arquitectura, las objeciones estéticas y religiosas de Bullock ceden para dejar paso a la franca admiración por la capacidad técnica y artística de los antiguos mexicanos. Como muestra de ello puede mencionarse la impresión que le causaron los restos del llamado “palacio” de los gobernantes de Tetzco, pues afirma que “Debió haber sido un noble edificio que sobrepasaba con ventaja cualquier idea que yo me hubiese formado sobre las habilidades arquitectónicas de los aborígenes americanos”.<sup>12</sup> También compara favorablemente los restos de argamasa indígena con el mundo clásico, ya que en un antiguo edificio de Tetzco recogió “trozos del estuco [...] todavía tan duro y tan bello como cualquiera de los encontrados en Portici o Herculano”.<sup>13</sup> Con ello el viajero británico llegaba tan lejos como le era posible en su apreciación artística, al equiparar en condiciones de igualdad las realizaciones indígenas y las romanas.

Como conclusión de la opinión de Bullock sobre los logros culturales de los antiguos habitantes de México puede citarse el siguiente pasaje: “me he convencido totalmente de la veracidad de los escritores españoles, cuyos comentarios sobre las ciudades, su inmensa población, sus riquezas y el progreso de las artes entre los mexicanos son puestos en duda por aquellos que nunca han visto el país”.<sup>14</sup>

#### BRANTZ MAYER

Viajó a México como secretario de la legación estadounidense, y estuvo en el país un año, del 12 de noviembre de 1841 al 13 de noviembre de 1842. Al igual que el viajero inglés, Mayer leyó, entre otras, las obras de Cortés, Díaz del Castillo, Solís, Clavijero y Humboldt, además de libros más recientes como la *Historia de la Conquista de México*, de William H. Prescott. Mayer expuso las memorias de su viaje en el libro *México, lo que fue y lo que es*, de 1844,<sup>15</sup> acompañado de numerosos grabados.

Fiel a su bagaje cultural, Mayer ve el arte del antiguo México con los ojos de la plástica neoclásica, por ello emite juicios estéticos desfavorables a lo que se alejaba del canon grecorromano. Así, encuentra que las figuras de

<sup>12</sup> *Ibid.*, cap. xxvii, p. 201.

<sup>13</sup> *Ibid.*, cap. xxvii, p. 204.

<sup>14</sup> *Ibid.*, cap. xxviii, p. 213.

<sup>15</sup> El título original es *Mexico as It Was any Was It Is*. Publicado en castellano como Brantz Mayer, *México, lo que fue y lo que es*.

animales resguardadas en el Museo Nacional de México tienen las proporciones distorsionadas “hasta hacerlos deformes y repugnantes”.<sup>16</sup> En el mismo sentido apunta que hay “horribles ídolos tallados en piedra”.<sup>17</sup> El epítome de los juicios estéticos adversos de Mayer se concentra, naturalmente, en la escultura de Coatlicue, pues considera que es un “enorme y horrible ídolo”.<sup>18</sup> Aunque también hay cierto reconocimiento a la calidad técnica indígena en casos específicos: piensa que la Piedra de Tízoc tiene “los bordes hermosamente esculpidos”.<sup>19</sup>

Por otra parte, y al igual que Bullock, compara las antigüedades mexicanas con la plástica del Egipto faraónico, la cual –desde la expedición napoleónica– está en plena reivindicación. De esta forma, admite que el trabajo de talla de la cabeza de Coyolxauhqui del Museo “está admirablemente bien hecho”,<sup>20</sup> y ello le permite afirmar que corresponde al “tipo escultural egipcio”.<sup>21</sup> En el caso de los antiguos monumentos de Xochicalco encuentra muchos puntos de contacto entre la arquitectura de México y la de Egipto, puesto que hay “cosas relacionadas a sus arquitectos con los egipcios”.<sup>22</sup>

Pero sin duda, cuando los objetos se asemejan más a las antigüedades grecorromanas es el momento en el cual Mayer escribe sus mejores elogios; así, al referirse a diversas esculturas del Museo señala que los “relieves que las cubren están ejecutados con limpieza y gracia tales que los hace dignos [...] del cincel de un escultor de la Antigüedad”.<sup>23</sup> En el mismo tono, al comentar la belleza de un vaso hallado en Isla de Sacrificios no deja de señalar su “clásica forma”, mientras que otro del mismo lugar “no es hermoso ni clásico como el anterior”.<sup>24</sup>

En el balance general el desarrollo de los antiguos mexicanos sale bien librado en la obra de Mayer, pues sostiene que era una “nación grande y poderosa”, que había alcanzado un notable desenvolvimiento social, ya que “cultivábanse y fomentábanse las artes”, y la arquitectura “había alcanzado

<sup>16</sup> Mayer, *México, lo que fue y lo que es*, carta xv, p. 124.

<sup>17</sup> *Ibid.*, carta xvi, p. 133.

<sup>18</sup> *Ibid.*, carta xv, p. 119; más adelante, carta xvii, p. 142, lo reitera al escribir: “esa horrible estatua”.

<sup>19</sup> *Ibid.*, carta xviii, p. 157.

<sup>20</sup> *Ibid.*, carta xv, p. 120.

<sup>21</sup> *Ibid.*, carta xv, p. 119.

<sup>22</sup> *Ibid.*, Diario, p. 245.

<sup>23</sup> *Ibid.*, carta vi, p. 50.

<sup>24</sup> *Ibid.*, carta xvi, p. 130.

un alto grado de perfección”.<sup>25</sup> Mayer encuentra la prueba de esta última afirmación en los monumentos de Xochicalco: “quienes lo concibieron y llevaron al cabo fueron personas de buen gusto, refinamiento y civilización”.<sup>26</sup>

#### EDWARD BURNETT TYLOR

Aunque posteriormente se le ha considerado uno de los fundadores de la ciencia de la antropología, arribó a México en marzo de 1856 como un viajero en busca del descanso por una larga enfermedad y se encontró con un mundo que le pareció exótico. No obstante, su experiencia como viajero sin duda nutrió sus posteriores reflexiones sobre la diversidad cultural de las sociedades. Conoció a los mismos autores que sus antecesores, y leyó las obras de Bullock y Mayer. Tylor plasmó sus experiencias en el libro *Anáhuac o México y los mexicanos antiguos y modernos*, publicado en 1861.<sup>27</sup>

Un rasgo interesante de este personaje es que se aleja de las teorías difusionistas tan populares en su época, que postulaban que la cultura del México antiguo había sido llevada por los pueblos del Viejo Mundo. El viajero inglés considera que si bien el hombre americano vino de otras regiones, tuvo que hacerlo en un estadio cultural elemental, y que el gran esplendor material del que fueron testigos los conquistadores españoles del siglo xvi se desarrolló por entero entre los indios, por ello “tenemos que admitir que los habitantes de México se elevaron, por su propia fuerza y de manera independiente, al extraordinario nivel cultural que los distinguía cuando los europeos inicialmente se dieron cuenta de su existencia”.<sup>28</sup>

En general, el viajero inglés se muestra un tanto parco en sus juicios estéticos, mientras que por otra parte es más fácil hallar referencias a la calidad en la técnica de elaboración de los objetos, como al referirse a puntas de proyectil y figurillas encontradas en Teotihuacan, que tienen “suficiente calidad como para merecer ser expuestas en un museo”.<sup>29</sup> Hay que resaltar que Tylor es uno de los escasos viajeros decimonónicos que dio importancia a los pequeños objetos de uso cotidiano, como las ya mencionadas puntas

<sup>25</sup> *Ibid.*, carta xx, p. 181.

<sup>26</sup> *Ibid.*, Diario, p. 245.

<sup>27</sup> El título original es *Anahuac or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*. Publicado en español como Edward Burnett Tylor, *Anáhuac o México y los mexicanos antiguos y modernos*.

<sup>28</sup> Tylor, *Anáhuac o México y los mexicanos antiguos y modernos*, cap. iv, p. 135.

<sup>29</sup> *Ibid.*, cap. vi, p. 174.

de proyectil, los cuchillos de pedernal y, en especial, las vasijas. Sobre estas últimas manifestó que “son de diseños y adornos admirables”, razón por la cual consideró que los “mexicanos eran excelentes alfareros”.<sup>30</sup>

En cuanto a los objetos rituales Tylor no escatimó elogios para algunos ejemplares notables: respecto de una máscara de obsidiana afirmó que se trataba de “una obra extraordinaria”, en la cual el “pulido es perfecto y apenas tiene un rasguño”.<sup>31</sup> El mismo juicio favorable le valieron los espejos de obsidiana, que tenían “la misma superficie hermosamente pulida que la máscara de obsidiana”.<sup>32</sup> Tylor conoció en México, en manos de un coleccionista particular, tres notables piezas que hoy están en el Museo Británico: un cuchillo de hoja de pedernal con empuñadura incrustada de mosaico, una máscara de mosaico con base de madera, y un cráneo humano decorado igualmente con mosaico; sobre ellas asentó: “en mi opinión son las tres piezas más finas del arte decorativo azteca que existen en el mundo”.<sup>33</sup>

Al igual que Bullock y Mayer, Tylor reservó sus mayores elogios para la arquitectura de los antiguos mexicanos; en especial la Pirámide de la Serpiente Emplumada de Xochicalco le dejó una fuerte impresión: “Nunca olvidaré nuestra sensación de asombro y admiración cuando [...] la encontramos, decaída y mutilada”.<sup>34</sup> En el juicio estético que hace del monumento, Tylor deja ver los alcances y limitaciones de su punto de vista:

La perfecta ejecución de los detalles en bajorrelieves y la precisión con la cual son repetidos muestran claramente que el carácter tan grotesco de las esculturas mexicanas no se debe tanto a la falta de capacidad como a la necesidad de respetar los modos convencionales de la representación de los objetos.<sup>35</sup>

Por un lado, el viajero inglés manifiesta su pleno reconocimiento a la capacidad técnica de los antiguos artesanos indígenas, e inmediatamente sus prejuicios estéticos, al tiempo que adelanta un elemento fundamental para la comprensión profunda del arte del México antiguo, su convencionalismo en la representación artística.

<sup>30</sup> *Ibid.*, cap. ix, p. 238-239.

<sup>31</sup> *Ibid.*, cap. ix, p. 238.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, cap. ix, p. 246.

<sup>34</sup> *Ibid.*, cap. vii, p. 204.

<sup>35</sup> *Ibid.*, cap. vii, p. 206.

## PARA TERMINAR

La mirada estética de los tres viajeros anglosajones que han motivado este breve ensayo descansa en una sólida educación decimonónica que en lo artístico retomaba los valores del neoclasicismo y de las academias europeas de arte. Por ello su ideal estético iba de los modelos del mundo clásico grecorromano al naturalismo del siglo XIX. Con esta formación no es de extrañar que los tres viajeros vieran la plástica indígena mesoamericana del centro de México con una combinación de asombro, desdén, horror y reconocimiento.

Lo más valioso de estos tres personajes, independientemente de las limitaciones que su formación les impuso para comprender y admirar el arte indígena —recuérdese que eran viajeros y no estudiosos modernos del arte—, fue que lograron ir un poco más allá de sus propios valores estéticos y alcanzaron a percibir que la búsqueda de la belleza y su realización en auténticas obras de arte también habían tenido lugar en el México antiguo.

Antiguo Laborío de San Pedro  
Junio, 2010

## BIBLIOGRAFÍA

- Bullock, William, *Seis meses de residencia y viajes en México. Con observaciones sobre la situación presente de la Nueva España. Sus producciones naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura y antigüedades, etc., con láminas y mapas por William Bullock, propietario del Museo de Londres recientemente inaugurado*, trad. de Gracia Bosque, ed., estudio preliminar, notas, apéndices, croquis y revisión del texto de Juan A. Ortega y Medina, México, Banco de México, 1983, 286 p., ils.
- , *Primera exposición de arte prehispánico. Catálogo de la primera exposición de arte prehispánico*, trad., pról. y notas de Begoña Arteta, México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)-Azcapotzalco, 1991, 80 p., ils.
- Mayer, Brantz, *México, lo que fue y lo que es*, trad. de Francisco A. Delpiane, pról. y notas de Juan A. Ortega y Medina, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, LII-518 p., ils. (Biblioteca Americana, 23, serie Viajeros).
- Taylor, Edward Burnett, *Anáhuac o México y los mexicanos antiguos y modernos*, trad. e intr. de Leif Korsbaek, pról. de Carlos Garma, México, UAM-Iztapalapa, Juan Pablos, 2009, 324 p.





# Tenochtitlan, en la Biblioteca Central

## La concepción del pasado en Juan O'Gorman

---

Ana Meléndez Crespo\*

### INTRODUCCIÓN

Voy a partir de una situación aparentemente intrascendente. Un arquitecto, un urbanista, un diseñador gráfico, un diseñador industrial, se proponen estudiar el pasado de los productos del diseño de su ámbito de interés. Primer problema: definir cuál pasado, de qué objeto, de qué época se trata.

El pasado abarca el transitar del hombre por la Tierra desde la más remota antigüedad hasta nuestros días. Por lo tanto, el estudio del pasado, en cualquiera de los campos o disciplinas señalados, es inabarcable y, así, requiere selección, delimitación y acotación del objeto que se quiere analizar, en un espacio y tiempo específicos.

Es probable que al historiador le interese la producción de un objeto, su existencia, su transformación e incluso su desaparición, como sucede con edificaciones arquitectónicas de la modernidad de finales del siglo XIX y del primer tercio del XX, o la destrucción de los objetos industriales y gráficos de esas épocas.

Si bien puede ser objeto de estudio de la historia del diseño la modificación de una construcción o de un objeto de confección industrial, me voy a ocupar aquí, por el contrario, de la vigencia de un edificio mexicano por su valor histórico, es decir por su calidad de fuente iconográfica y estética que contiene una serie de interpretaciones sobre el pasado nacional y el de la humanidad.

\* Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Tal edificio es la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, que, desde mi punto de vista, es significativo en cuanto estructura arquitectónica contenedora de un amplio acervo bibliográfico y documental abarcador de muchos siglos pero, particularmente, porque está revestido de un mural donde Juan O'Gorman, arquitecto y artista plásrico, registró e interpretó hechos históricos trascendentes de la humanidad (foto 1).

Por tanto, en este trabajo me ocuparé de introducir al análisis de un edificio, y de ofrecer un breve perfil del artista Juan O'Gorman y del origen de la Biblioteca Central; más ampliamente, de describir y analizar los símbolos mesoamericanos y el relato historiográfico del muro norte de ese edificio, y aportar algunas consideraciones finales para motivar al estudio del tema.

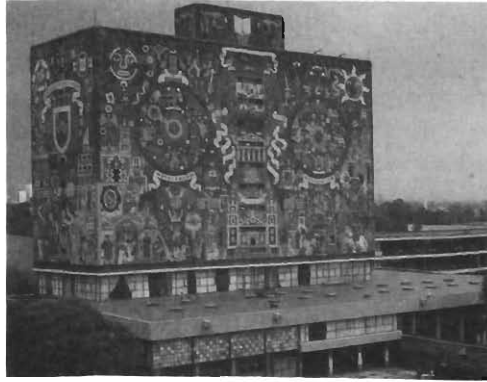


Foto 1. Biblioteca Central  
(archivo IIE; Col. Guzmán 1952)

### DEL HISTORICISMO A LA HISTORIOGRAFIA

Un edificio, del tipo que sea, generalmente puede aportarnos datos referenciales sobre su origen si observamos los rasgos de su estructura y ornamentos, que nos muestran el gusto personal del arquitecto que lo concibió o de quien se lo encargó, la época en que fue construido y las épocas de posibles modificaciones posteriores, donde se usaron ciertos materiales y formas estéticas que ya no corresponden a la edificación original.

Sin embargo, para hacer un análisis, estudio y valoraciones profundas del objeto arquitectónico, son necesarias fuentes documentales escritas y gráficas, testimonios orales, vivos o grabados, que permitan reconstruir la historia del edificio, su impacto político, cultural y social en el momento de su edificación y en los posteriores.

Ejemplo paradigmático de este tipo de construcciones sería el pabellón morisco conocido como Kiosco de la Alameda de la colonia Santa María La Ribera, cuyo diseño, construcción, uso, vida itinerante y destino final constituye un hecho histórico del México del último tercio del siglo XIX (foto 2).



Foto 2. Kiosco morisco



Foto 3. Interior kiosco morisco

(Fotos 2, 3 y 4: Abigail Morales, 2005)

Ese kiosco, concebido, diseñado y armado durante el gobierno de Porfirio Díaz, sirvió como pabellón y escaparate de México en la Exposición Industrial de Nueva Orleans, de 1886. Eso puede saberse porque una placa cercana al pie del edificio informa sobre su origen, quién lo construyó, y sus funciones iniciales.

Empero, sólo por los estudios históricos y arquitectónicos que se han hecho de este edificio, sabemos que sus rasgos estructurales y estilísticos evocan una influencia de las construcciones de origen árabe de la región andaluz española, levantadas entre los siglos XII y XIV (foto 3).

La estructura de hierro forjado armable le da al edificio el carácter de edificación moderna del último tercio del siglo XX, de influencia inglesa; en tanto que sus formas retoman rasgos de yeserías, celosías, cerámicas y artonados, de la arquitectura islámica de mezquitas, alcázares, y almohade de estilo mudéjar. De ello deducen los especialistas del arte y la arquitectura que el kiosco responde a una tendencia arquitectónica decimonónica que por copiar rasgos estilísticos de épocas remotas, tanto en el modo de construir como de ornamentar, se le llamó historicismo (foto 4).

Hay otras construcciones que, en cambio, son verdaderos documentos en sí mismos porque contienen un discurso iconográfico que relata algo. Por tal razón he recurrido al edificio de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y sus murales, creados en 1950 por Juan O'Gorman, como un hecho emblemático de la Ciudad

Universitaria tanto por su trascendente significado simbólico, histórico, político, cultural, arquitectónico y educativo en sí, como por sus imágenes, que aluden a la historia en diferentes épocas, lugares y culturas. Podría decirse que O’Gorman creó una especie de discurso historiográfico configurado en mosaicos (foto 5).

Así, desde el punto de vista arquitectónico, la Ciudad Universitaria, de acuerdo con Jorge Alberto Manrique,<sup>1</sup> representa la culminación del periodo nacionalista en México, que se expresó a plenitud durante los años cincuenta. Por sus dimensiones y alcance arquitectónico, concurren al proyecto una gran cantidad de profesionales, y, desde la perspectiva estilística y formal, confluyeron ahí la tendencia racionalista, basada en los ideales de Le Corbusier<sup>2</sup> de hacer de la ciudad un ente con funciones de habitación, trabajo, recreación del cuerpo y el espíritu y circulación, cuyo pionero fue precisamente Juan O’Gorman, y la modernidad arquitectónica de mediados del siglo xx, llamada internacional.

La preocupación central del nacionalismo fue exaltar los eventos históricos que configuraron a México como un país con autodeterminación e independencia, a partir del triunfo de la segunda República de Benito Juárez, que derrocó al efímero Imperio de Maximiliano. Y desde el primer



Foto 4. Kiosco morisco; rasgos almohades



Foto 5. Mosaico del muro oriente

<sup>1</sup> Jorge Alberto Manrique, “El futuro radiante. La Ciudad Universitaria”, en Fernando González Gortázar (coordinador), *La arquitectura mexicana del siglo xx*, p. 196.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Cómo concebir el urbanismo*, p. 73.

tercio de siglo, con Abelardo L. Rodríguez como el primer presidente pos-revolucionario, los gobiernos le pidieron a los artistas que plasmaran en los muros de los edificios tanto los paisajes mexicanos como los grandes hechos históricos desde la antigüedad.

Hacia mediados del siglo xx, cuando gobernaba Miguel Alemán, fue la UNAM, en cuanto máxima institución de educación superior autónoma, la que invitó a colaborar a varios artistas mexicanos en el proyecto total de la Ciudad Universitaria y, entre ellos, a Juan O’Gorman, para la Biblioteca Central.

### HOMBRE EN TRES DIMENSIONES

Antes de abordar la obra en sus particularidades, es oportuno presentar una semblanza biográfica de Juan O’Gorman, habida cuenta de que fue un polifacético creador capaz de combinar sus habilidades de pintor de caballete, muralista y arquitecto con un purista dominio del dibujo, particularmente en el género del retrato, que lo colocó como uno de los artistas más importantes del siglo xx.

Hijo mayor del ingeniero químico irlandés Cecil Crawford O’Gorman y de Encarnación O’Gorman, mujer aristocrática descendiente del primer cónsul británico en el temprano México republicano, Juan nació en el barrio de Coyoacán, de la capital de la república, en 1905, y murió en 1981.

El perfil típicamente victoriano de Cecil Crawford motivó la inconformidad del joven y revolucionario O’Gorman, según Roberto Vallarino.<sup>3</sup> Juan debió de haber heredado el gusto artístico e histórico de su padre, pintor por afición que expuso públicamente sus acuarelas, y que también llevó a Edmundo O’Gorman, hermano menor, a ser uno de los historiadores más ilustres de México.

Probablemente, las experiencias violentas de la Revolución que obligaron a la familia a abandonar Guanajuato, trasladarse a la capital y recluírse tres años en San Ángel en condiciones de extrema precariedad, dejaron una huella significativa en Juan. Se le ha considerado de un espíritu rebelde, sarcástico, inquieto, progresista, revolucionario y crítico.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Roberto Vallarino, “Desde el azogue del autorretrato múltiple”, en Mauricio López Valdés (coordinador), *O’Gorman*, p. 57.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Por ello, la dimensión heterodoxa de la obra de O'Gorman es asombrosa en los diversos géneros pictóricos y arquitectónicos que desarrolló, donde transitó de lo austero y rígido del dibujo arquitectónico a la imaginería surrealista, particularmente en el paisaje, y en la última etapa de su pintura de caballete, expresó con gran violencia su radical visión política, con la que ridiculizó a los máximos símbolos del capitalismo, como en la significativa pintura donde representa a la Estatua de la Libertad de Nueva York destruyéndose por un incendio.

Juan estudió Arquitectura en la UNAM, de 1920 a 1924, al mismo tiempo que pintaba acuarelas con un acusado trazo en perspectiva al modo de los planos arquitectónicos, incluyendo detallados rasgos del ambiente representado. Y, entonces, ganó un premio por un cuadro al fresco sobre la fábrica de Cemento Toluca y una parte del barrio de San Pedro de Los Pinos.

En ese período, el artista plástico Alfredo Ramos Martínez dirigía la Facultad de Arquitectura, y algunos maestros de O'Gorman eran Pablo Flores, Carlos Obregón Santacilia y José Villagrán, de quienes aprendió los principios funcionalistas lecorbusianos que aplicó en 1924 en construcciones como la Casa Estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, en Altavista, y poco después, en 1931, en las escuelas primarias del Distrito Federal. De hecho realizó estos trabajos aun antes de titularse como arquitecto, en 1936. Por innovar en la arquitectura bajo el concepto de la máxima eficiencia con el mínimo de economía, se le considera el introductor del funcionalismo en México.

Sin embargo, O'Gorman trabajó muy corto tiempo en su despacho, ya que siendo un creador por vocación, se manifestó en desacuerdo con hacer de la profesión arquitectónica una actividad comercial. Así que decidió cerrarlo para dedicarse de lleno a la pintura de caballete y al muralismo.

Precisamente en su etapa final de arquitecto, entre 1945 y 1954, después de 24 años de ejercicio profesional, O'Gorman empezó el proyecto de construcción de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, declarada "una de las obras maestras del siglo xx en México".<sup>5</sup> Veamos por qué.

<sup>5</sup> Carlos González Lobo, "La obra arquitectónica y didáctica de Juan O'Gorman", en J. Víctor Arias Montes (coordinador), *Juan O'Gorman. Arquitectura escolar, 1932*, p. 32.

## DEL EDIFICIO AL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO

Una primera consideración que hago acerca de este edificio monumental proviene de una metáfora del arquitecto Carlos González Lobo, quien expresa que:

La enorme caja cerrada recubierta de mosaicos de piedra policroma [...] es un arcón de la cultura nacional [que] aparece historiado metafóricamente, como los cofres de Olinalá de nuestra tradición vernácula, donde funcionalmente los libros son fotofóbicos y la caja los mantiene secos, a oscuras y sin deteriorarse ya que este fue su enfoque.<sup>6</sup>

De este modo simbólico de definir el edificio de la Biblioteca Central se deriva una pregunta sobre su estructura y su revestimiento, es decir, si ese paralelepípedo ciego de 14 pisos destinados a albergar el acervo bibliográfico universitario, y un área horizontal para sala de lectura, es significativo sólo por su organización interior.

La respuesta es no, ya que Juan O'Gorman —a quien asistieron Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco— planteó el bloque constructivo y su registro iconográfico como parte de un todo integral, bajo un modo de crear al que se le llamó *integración plástica*, por unir el edificio y la obra artística exterior.

En efecto, los cuatro costados del edificio ofrecieron un amplio espacio plano que, en vez de ser simplemente ornamentado por algún mármol o cantera, se convirtió en una superficie destinada a la creación de un mural, que Juan O'Gorman resolvió con un conjunto de símbolos y narraciones históricas. ¿Acerca de qué eventos y épocas? De muchos hechos nacionales y del mundo, sucedidos entre los siglos xv y xx.

Desde el punto de vista técnico y material, recubrió toda la superficie del gran prisma rectangular con mosaicos de piedras naturales mexicanas (que le dieron un sentido nacionalista a la obra) sobre bastidores de un metro cuadrado cada uno, en una abigarrada composición de un singular estilo estético (foto 6).

Respecto al contenido, Juan O'Gorman resumió en los siguientes términos sus mosaicos:

<sup>6</sup> *Ibidem.*

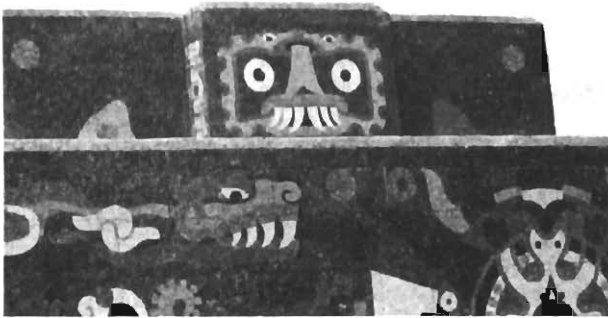


Foto 6. Tláloc y Quetzalcóatl en el friso (archivo HE; E. V. L.)

La temática del mural se relaciona con la evolución de la cultura. En la parte alta representé los símbolos cosmogónicos; en el muro norte, figuras alusivas a la cultura prehispánica mexicana; en el muro sur desarrollé el argumento sobre la cultura colonial; en los laterales hice referencia a la época moderna; y en el lado oriente representé el átomo como símbolo cosmogónico cultural de nuestro siglo. En el lado poniente originalmente había proyectado el concepto newtoniano sobre la atracción universal; pero tuve que variarlo al tener que representar allí el escudo universitario con el lema correspondiente, mismo que, según mi opinión debió ir en el edificio de Recroria.<sup>7</sup> (Foto 7)

O'Gorman no se limitó a revestir los planos del cuerpo principal, sino que se ocupó de otras superficies del muro bajo; por el exterior de la sala de lectura aplicó losas de te Kali, y en los basamentos, fuentes y esculturas en relieve en piedra brasa con símbolos teotihuacanos: Tláloc, Quetzalcóatl, caracoles, chalchihuites.

Desde mi punto de vista, refiriéndome en particular al muro norte, puedo considerar que existe en ese espacio una libre representación de elementos de la cultura mesoamericana, donde el artista se permitió incluso combinar símbolos provenientes de diferentes fuentes historiográficas de tradición indígena y novohispana, con predominio de los símbolos mexicanos.

No podría considerar a los murales en su conjunto como un riguroso registro historiográfico, ya que de acuerdo con el historiador Miguel Pastana Flores, la historiografía es:

<sup>7</sup> Juan Coronel Rivera, "Piedra enredadera", en López Valdés, *op. cit.*, p. 238.



Discurso que posee la plena voluntad de historiar, de referir acontecimientos, acciones y hechos realizados por gobernantes o guerreros o incluso pueblos enteros, que no excluyen la relación con lo divino [...] y que pertenecen al pasado [...], y narran procesos cerrados, concluidos al momento de elaboración del discurso histórico.<sup>8</sup>

Empero, si considero las ideas del historiador José Rubén Romero Galván<sup>9</sup> acerca de que la historiografía alude a los discursos cuyo soporte es material y que se dan por medio de alguna forma de imagen y escritura, los murales de O’Gorman en la Biblioteca Central, en lo general, contienen, en efecto, un discurso sobre los pueblos mesoamericanos; la Conquista; los tres siglos de gobierno virreinal en Nueva España; el periodo republicano, el moderno, el contemporáneo; y también comprenden varios hechos científicos de la historia europea.

Los paneles con imágenes funcionan como una forma de registro, de transmisión de las ideas y de la concepción de O’Gorman sobre la historia universal y la de México; pero pueden verse igualmente como una interpretación de “las cosas dentro de un marco general de ideas, que permita aprehender los hechos narrados”, según afirma Pastrana Flores.<sup>10</sup>

Reconozco, siguiendo al mismo historiador,<sup>11</sup> que en esos murales existe un discurso iconográfico que nos da la visión de Juan O’Gorman sobre la historia cosmogónica del hombre, con secuencias de hechos en ciertos bloques, pero en otros sin linealidad o temporalidad específica.



Foto 7. Escudo UNAM (muro poniente)

<sup>8</sup> Miguel Pastrana Flores, “Historiografía de tradición indígena”, en *Nueva historia general del Estado de México*, p. 1-2.

<sup>9</sup> José Rubén Romero Galván, “Introducción”, en *Historiografía novohispana de tradición indígena*, p. 13.

<sup>10</sup> Pastrana Flores, *op. cit.*, p. 2.

<sup>11</sup> Miguel Pastrana Flores, “Curso de Historiografía novohispana de tradición indígena”, IIN, UNAM, UAM-Azcapotzalco, Área de Historia del Diseño, mayo-junio, 2009.

Si hacemos analogía de ellos con los registros historiográficos de los hombres diestros de la antigüedad, que en el tallado de la piedra representaban, en bellos bajorrelieves, ciertos acontecimientos cuya memoria quería conservarse puntualmente, en los paneles del mosaico de la Biblioteca Central, O’Gorman también dejó relatos con determinados rasgos iconográficos y estilísticos, en registros autónomos o espacialmente secuenciados o relacionados, de acontecimientos ya conocidos e historiadados, que es importante guardar en la memoria y seguir recordando.

Juan Coronel Rivera resaltó el sentido simbólico e histórico de los murales, al afirmar que:

Los mosaicos de la Biblioteca Central tienen un sinnúmero de lecturas que se encuentran regidas por la distancia desde la que se vea la obra. A la lejanía, la fachada principal de la misma semeja un gigantesco mascarón de Tláloc, en el cual están señaladas las grandes oquedades de sus ojos, la nariz en forma de serpiente y las fauces, que en este caso están compuestas por los ventanales de piedra y cristal de la planta baja. Al irse acercando, el espectador va descubriendo un mundo poblado por una inmensa cantidad de elementos que describen los planteamientos históricos que O’Gorman ha plasmado.<sup>12</sup>

Así como los murales han suscitado el reconocimiento por considerarse una trascendental obra de arte, no faltaron las críticas de sus contemporáneos, como la de Rufino Tamayo, que de manera irónica expresó que el mural parecía “uno de esos papeles de colores que envuelven los regalos navideños, y que las sirvientas atesoran”. En tanto que David Alfaro Siqueiros, en una nota periodística, provocó una polémica con Juan O’Gorman, al señalar que era “un edificio cubierto con sarapes”.<sup>13</sup> Hay que tener en cuenta, empero, que en el caso de Tamayo probablemente hubo cierto rencor hacia O’Gorman, porque éste ganó el premio de pintura en el concurso de 1920 de la compañía Cementos Tolteca, referido líneas atrás, en el que ambos habían participado.

En los hechos, esta edificación se convirtió en la construcción emblemática de la Ciudad Universitaria y en una de las obras más estudiadas y comentadas de la arquitectura y el arte mexicanos del siglo xx.

<sup>12</sup> Coronel Rivera, *op. cit.*, p. 238.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 239.

El mural de O'Gorman en su conjunto es, así, un complejo discurso con elementos historiográficos de México, desde la Antigüedad hasta el siglo xx, cuya lectura y comprensión en el caso de los relatos mesoamericanos, de la Conquista y la temprana dominación hispana de los siglos xvi, xvii y xviii, como dije antes, requieren de documentos históricos diversos, pues una lectura sin ellos no aportaría más que ideas superficiales, puesto que O'Gorman acudió a numerosas fuentes historiográficas escritas e iconográficas, como códices y crónicas de tradición indígena y novohispana, y documentos historiográficos decimonónicos y modernos.

Como en el caso de los códices, los murales de los edificios y las estelas, se hace necesario conocer y disponer de fuentes de información sobre la historia para comprender tal tipo de registros iconográficos.

#### EL MURO NORTE, TENOCHTITLAN: RELIGIÓN, GUERRA, COSMOGONÍA

Explicaré a continuación el mosaico del muro norte, orientado hacia los edificios de la Facultad de Filosofía y Letras y la Torre I de Humanidades, en el que Juan O'Gorman seleccionó como base de la representación mesoamericana a Tenochtitlan y el gran lago del Valle de México, incorporando símbolos sagrados de diversas culturas, provenientes de códices tanto prehispánicos como novohispanos, dándoles una libre organización y agrupación, e incluso permitiéndose modificarlos en su forma y color (foto 8).

Una idea que surge de esta apreciación introductoria del muro norte es que siendo el horizonte cultural mesoamericano tan amplio en el tiempo y el espacio, O'Gorman representó en el centro a la cultura mexicana del Valle de México, porque el vencimiento de los mexicas por los españoles y sus aliados tlaxcaltecas fue la base del programa iconográfico nacionalista del muralismo mexicano, muy claramente expresado por Diego Rivera en el panel central de la escalinata del Palacio Nacional, con el águila sosteniendo al símbolo de la guerra.



Foto 8. Cuchillo de pedernal, detalle, muro norte (archivo IIE; E. V. L.)

En el muro norte, O'Gorman destacó tres símbolos clave de la cultura mexica: la fundación de Tenochtitlan, el sol de las culturas mesoamericanas y los 20 signos de los días del calendario mexica, distribuyendo en orden cronológico a los gobernantes de Tenochtitlan a lo largo del eje axial de la composición. Esto es factible identificarlo si se analizan con atención los símbolos recreados de manera figurativa geométrica por el artista.

Puedo afirmar que el elemento aglutinante del panel es el agua, que representa al lago de Tenochtitlan, el cual aparece delimitado por canales o segmentos acuáticos poblados de animales, tales como peces, caracoles, serpientes, conchas, donde también navegan trajineras con pescadores. Entre el agua y el límite del muro, se distribuyen seis bloques de tierra con imágenes que describen de modo muy complejo eventos, personajes, simbolismos y acciones diversas, los cuales iré identificando a partir del centro o eje axial del muro.

*EL EJE AXIAL: FUNDACIÓN, GOBIERNO, GUERRA,  
TIERRA, AGUA, SOL, TIEMPO*

El eje axial es central también en el sentido del significado (foto 9). Consta de tres partes; la primera, en orden ascendente, alude al símbolo de la fundación de la ciudad, cuya referencia historiográfica se halla en el respaldo del trono de Moreuhçoma, pieza escultórica en piedra andesita, ubicada a la



Foto 9. Sol coronando el eje axial  
(archivo IIE; E. V. L.)



Foto 10. Símbolo fundacional  
*atl-tlachinolli*

entrada derecha de la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, y también se encuentra en varios códices, entre ellos el *Mendocino*, en la *Historia de las Indias de Nueva España*, de fray Diego Durán, y la *Tira de la Peregrinación*.

Con un paralelogramo, Juan O’Gorman interpreta al glifo del cerro, de cuya cueva brota una corriente de agua; abajo, una línea café con varios colmillos simboliza a *cipacli*, la tierra. Encima hay un escudo y flechas, que son las armas mesoamericanas de la guerra. Sobre estos elementos aparece una piedra en la que se asienta una planta de nopal, y la penca central es el soporte de un águila que sostiene en el pico el símbolo de la guerra: agua y fuego, *atl-tlachinolli* (foto 10).

Desde el punto de vista estético, predominan los colores ocre y verdes, y una acusada forma geométrica. La rigidez de las figuras, especialmente del águila, nos remite a la representación de la fundación de Tenochtitlan en la crónica de Durán,<sup>14</sup> donde el fraile dominico relata con detalle este evento.<sup>15</sup>

Al seguir el recorrido visual en dirección ascendente, se puede observar la segunda parte del eje axial atravesado por un gran cuchillo de pedernal con una boca dentada al centro. Las puntas rematan en dos manos yuxtapuestas que representan dos momentos extremos de los seres humanos: vida y muerte (foto 11).

Las manos además poseen dos elementos adicionales: la izquierda es de color rojo y simboliza la vida, por el pequeño retoño de una planta de maguey en flor, que surge de la tierra; la derecha es café, con un orificio que simboliza sacrificio y muerte, por brotar de ella un chorro de sangre.

El cuchillo de pedernal, instrumento del sacrificio, está segmentado en dos por una línea horizontal, a partir de las comisuras de la boca

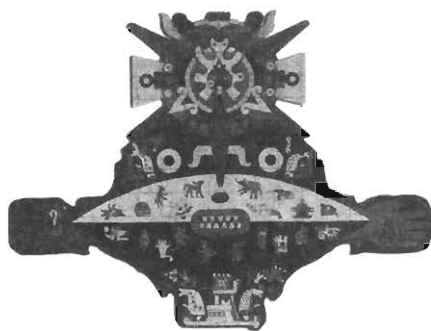


Foto 11. Cuchillo de pedernal y sol

<sup>14</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, t. II, lám. 6, cap. v, p. 47, párrafo 1.

<sup>15</sup> Durán, *op. cit.*, t. II, “De cómo los mexicanos, avisados de su dios, fueron a buscar el tunal y el águila y como lo hallaron, y del acuerdo que para el edificio tuvieron”, p. 47-60.

central que muestra dos hileras de dientes. La parte superior es blanca; la de abajo, negra. Y distribuidos en sendos espacios, se hallan los 20 glifos calendáricos del *tonalámatl* celebratorio de los rituales mexicas, con el cual los sacerdotes o *tonalpouque* daban nombre a los niños y predecían su carácter, de acuerdo al día de su nacimiento.

En el *Códice Florentino*, de fray Bernardino de Sahagún, el nombre y el orden de los días es el siguiente: *Cipactli*, Caimán; *Eécatl*, Viento; *Calli*, Casa; *Cuetzpálin*, Lagartija; *Cóatl*, Serpiente; *Miquiztli*, Muerte; *Mázatl*, Venado; *Tochtli*, Conejo; *Atl*, Agua; *Ytzcuintli*, Perro; *Ozomatli*, Mono; *Malinalli*, Hierba Torcida; *Acatl*, Caña o Carrizo; *Ovélotl*, Jaguar; *Quauhtli*, Águila; *Cozcaquauhtli*, Águila de Collar; *Ollin*, Movimiento; *Técpatl*, Cuchillo de Pedernal; *Quiahuítl*, Lluvia; *Xóchitl*, Flor.<sup>16</sup> Sin embargo, O’Gorman parece haberles dado una arbitraria distribución, probablemente porque sólo le interesó que estuvieran todos, sin importar su orden.

Empero, en los cuatro ángulos del cuchillo de pedernal O’Gorman representó, sobre un fragmento de tierra firme, a cuatro *tlatoanis* que rigieron en la vida política de los mexicas. En la parte superior están los dos últimos, relacionados con la caída de Tenochtitlan en 1521, durante la guerra contra los españoles liderados por Hernando Cortés. A la izquierda se encuentra Cuauhtémoc, cuya identificación es posible por el glifo antropónimo de “águila que cae”,<sup>17</sup> y a la derecha, Moteuhçoma Xocoyotzin, reconocible por el glifo referente a su nombre, que se halla a un lado en forma de un tocado con un lazo anudado, que alude al gobernante con atributos de Quetzalcóatl.<sup>18</sup> Al haberlos colocado en el segmento superior, O’Gorman les asignó el simbolismo de máximos personajes en la historia de los aztecas.

En la base del cuchillo, frente a frente, con el templo dedicado a Quetzalcóatl de por medio, se hallan en posición de diálogo, a la izquierda, Acamapichtli, primer *tlatoani* de los aztecas, elegido una vez que se habían

<sup>16</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, libro IV, cap. 1-XL, p. 223-261.

<sup>17</sup> Durán, *op. cit.*, t. II, “Del primer rey de México, llamado Acamapich, y de lo que sucedió en el tiempo que reinó”, p. 55-60.

<sup>18</sup> Personaje con atributos del dios Quetzalcóatl de los pochtecas, con rostro rojo y azul, y tocado con un paño blanco. Miguel León-Portilla, *El Tonalámatl de los Pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer)*, p. 97.

establecido en el islote prometido, cuyo antropónimo son dos cañas cruzadas; y Huitzilíhuictl, segundo *tlatoani*, cuyo signo es un colibrí que vuela tras su cabeza.<sup>19</sup>

Para Luis Roberto Torres Escalona, el cuchillo de pedernal, como una elipse dividida en dos partes por significados simbólicos, contiene además el rostro de Tláloc, lo cual explica así:

amén de equilibrar la distribución de los elementos laterales del muro tienen un valor de unión desde el punto de vista iconográfico ya que su composición formal se fundamenta en la creencia cosmogónica mexicana de que el universo era como dos elipses juntas.

En esta elipse también están sugeridas las facciones de Tláloc, a través de unas fauces en el centro, así como los anteojos que tipifican los atributos del Dios de la Lluvia.

La elipse nos remite a la idea de un pedernal de sacrificio que une la muerte con la creación de la vida.<sup>20</sup>

En la cúspide del eje axial, por arriba del cuchillo de pedernal, rematando el filo de la línea superior del muro, se despliega el símbolo del sol, con sus largos rayos rojos, y en su centro la cara de Tonatiuh mostrando la lengua. Este signo, desde mi punto de vista, es una simplificación de la Piedra del Sol, pieza central de la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología.

O'Gorman sólo rescató del rostro solar la lengua en forma de cuchillo de pedernal, pero los ojos son en cierta forma ingenuos, al tiempo que movió de su sitio los chalchihuites, y los puso cerca de la boca. El tratamiento estético de los rayos proviene del *Códice Borgia*,<sup>21</sup> y el disco se enmarca en una mancha blanca estilizada de donde se desprende, muy geométrico, el símbolo *ollin*, movimiento (foto 11).

<sup>19</sup> Durán, *op. cit.*, t. II, p. 55-60, lám. 6 de *Códice Durán*.

<sup>20</sup> Luis Roberto Torres Escalona, *Representación histórica de la cultura: mural de Juan O'Gorman en la Biblioteca Central*, p. 37-38.

<sup>21</sup> Gisele Díaz y Alan Rodgers, *The Codex Borgia. A full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*, p. 68.

*AGUA Y DÍA: ÁNGULOS SUPERIORES, IZQUIERDO Y DERECHO*

Los dos segmentos que describiré ahora se hallan emplazados en la parte superior del muro, uno a cada lado del disco del sol. El ángulo superior izquierdo está dedicado al agua y al día. Esto queda establecido con la presencia de otro disco solar de perfil, emplazado en el extremo izquierdo, y con la boca de un cerro con un manantial representado por un grueso chorro de agua que riega una planta de maíz, al lado derecho de la escena.

En este segmento se representa a Quetzalcóatl de varias formas. Arriba, en su versión de serpiente emplumada, con incrustaciones de mazorcas maduras y caracoles a lo largo del cuerpo, rematada en un grueso crótalo. Este último detalle está inspirado estilísticamente en el Quetzalcóatl de Diego Rivera del muro norte del Palacio Nacional.

Debajo de la cabeza de la serpiente, Quetzalcóatl aparece en su versión de deidad con forma humana, portando *chimali* y bastón de mando, grueso y curvo, que las crónicas refieren que estaba ornado con piedras preciosas, por lo cual se observa con protuberancias. Esta idea del dios humano se enfatiza con un cerro, a la derecha, sobre el cual vuela Quetzalcóatl, en una figura mitad hombre mitad serpiente; imagen con la que O’Gorman aludió al relato del *Códice Vaticano* en Kinsborough, como se aprecia en este párrafo:

los maestros de la penitencia, *Quetzalcóatl* y *Totec*, que era llamado por otro nombre *Chipe*, tomaron a los niños y gente inocente que habían quedado en el *Tollan*, se fueron con ellos, poblando el mundo [...] y llegaron a cierta montaña que no pudieron pasar, idearon agujerarla por abajo y así la pasaron.<sup>22</sup>  
(Foto 12)

Esta explicación refuta, entonces, la afirmación de Torres Escalona de que con este cerro O’Gorman simbolizó a Tlatelolco,<sup>23</sup> deformación del vocablo *xalteluli* que significa guijarro y piedra; *Xaltetipan* sería así el “lugar de las piedras”. Por tanto, el glifo de Tlatelolco es un cerro con un montículo de piedrecillas, como se ve en el *Códice de Tlatelolco*.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Kinsborough, 1830, vol. vi, p. 183-191, *apud Arqueología Mexicana*, México, v. ix, n. 53, p. 53.

<sup>23</sup> Torres Escalona, *op. cit.*, p. 34.

<sup>24</sup> Perla Valle, “*Códice de Tlatelolco*”, p. 67-69.





Foto 12. Detalles de la abundancia, Quetzalcóatl, Huitzilopochtli, luna  
(archivo J1E; E. V. L.)

Más abajo, en cambio, se refuerza el concepto de agua con el dios de la lluvia, Tláloc, adornado con su máscara de anteojeras, y flanqueado por dos plantas de maíz con sus mazorcas maduras sobre las que caen gotas de agua, que simboliza en conjunto la fertilidad y sus frutos. Por ello, a la izquierda, atrás de Tláloc, O'Gorman puso un cerro con manantial, y encima el glifo de una troje llena de maíz, frijol, amaranto y salvia, es decir, abundancia de granos. Peces y anguilas nadan en la corriente brotante del cerro (foto 12).

Con esta explicación rechazo también la idea de Torres Escalona de que con este glifo O'Gorman representó a Tacuba, puesto que Tacuba es deformación del vocablo *Tlacopan*, y *tlacol* es vara, palo o junquillo. Pero a Tacuba se le designa con la imagen de un pueblo pequeño del antiguo señorío de Tlacopan, donde se hacían cántaros para agua.

El segmento superior derecho alude a la noche, la fertilidad, el agua, la guerra y la muerte, por lo que despliega una sucesión no necesariamente unida a varios símbolos. En el ángulo derecho está Tochtli dentro de un disco que representa a la luna, diosa asociada a la fertilidad, que es cargada junto con una estrella por un águila. Ésta es una muy libre interpretación de O'Gorman del planeta Venus o del lucero de la mañana.



Foto 13. Abajo a la derecha, fragmento de Chalchitlicue (archivo 11E; E. V. L.)

Quetzalcóatl, en su versión de serpiente emplumada, se despliega al igual que en el muro derecho, de forma ondulada, y dirigiéndose a Tonatiuh. En su cuerpo, O'Gorman sustituye las plumas con chalchihuites o piedras esmeraldas y caracoles, que son los atributos de la diosa de las aguas corrientes o ríos y manantiales, que se despliega inmediatamente abajo (foto 12).

En gran espacio aparece de perfil, de acuerdo a la convención estética mesoamericana de emplazar a la figura humana de perfil, la diosa Chalchitlicue, ataviada con tocado, collares y falda de esmeraldas. Lleva dos elementos en las manos. Figurativamente sus rasgos duros geométricos parecen ser tomados de las formas de los dioses del *Códice Borbónico* (foto 13). Sus atributos son detalladamente descritos por fray Bernardino de Sahagún:

la pintaban la cara con color amarillo, y le ponían un collar de piedras preciosas de que colgaba una medalla de oro; en la cabeza tenía una corona de papel pintada de azul claro, con unos penachos de plumas verdes y con unas borlas que colgaban hacia el colodrillo, y otra hacia la frente de la misma corona, todo en color azul claro.

Tenía unas orejeras labradas de turquesas de obra mosaica; estaba vestida de huipil y unas naguas pintadas del mismo color azul claro, con unas faldas de que colgaban caracolitos mariscos.

Tenía en la mano izquierda una rodela con una hoja ancha y redonda que se cría en el agua; la llaman *atlacuezona*.

Tenía en la mano derecha un vaso con una cruz hecha a manera de la custodia en que se lleva el Sacramento, cuando uno solo le lleva, y era como cetro de esta diosa. Tenía sus cotaras blancas.<sup>25</sup>

Frente a Chalchitlicue aparece una hoguera que O’Gorman puso libremente, pero está asociada a la imagen de la muerte del cráneo frontal que aparece a la espalda del dios Tezcatlipoca (foto 13). La hoguera, en todo caso, sería alusiva al fuego donde se lanzó Nanahuatzin para dar nacimiento al sol, y que es relatado así por Sahagún:

El dios llamado *Tezcatlipoca* era tenido por verdadero dios [...] que cuando andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias [...] que el solo daba las prosperidades y las riquezas y que el solo las quitaba cuando se le antojaba.<sup>26</sup>

Frente a Tezcatlipoca, a sus pies, se halla una cabeza de jaguar, y encima de ésta un cerro de donde brota una culebra que representa el agua. Corona el cerro una planta horizontal con dos mazorcas de maíz. Probablemente alude a la creación y la fecundidad, aunque Torres Escalona considera que se trata del glifo de Tlatelolco. Sin embargo, O’Gorman creó un conjunto visual muy complejo, donde *xalteluli*, es decir, guijarros o piedras, vocablo náhuatl del que deriva el topónimo Tlatelolco, está invertido en la boca del cerro, haciendo más compleja la representación que el mero glifo de Tlatelolco. En los códices *Mendocino*, *Telleriano-Remensis*, *Azcatitlan, de Tlatelolco*, y en las *Ordenanzas del señor Cuauhtémoc*,<sup>27</sup> *xalteluli* siempre aparece como un montón de arena redondo.

<sup>25</sup> De Sahagún, *op. cit.*, libro I, cap. XI, “Que trata de la diosa del agua, que la llamaban Chalchiuhtlicue; es otra Juno”, p. 35.

<sup>26</sup> De Sahagún, *op. cit.*, libro I, cap. III, “Trata del dios llamado Tezcatlipoca, el cual generalmente era tenido por dios entre estos naturales de esta Nueva España; es otro Júpiter”, p. 31.

<sup>27</sup> Eduardo Matos Moctezuma, “Breve historia de Tlatelolco”, p. 30.



PANEL CENTRAL IZQUIERDO: PASIÓN, AMOR Y CREACIÓN

Esta franja de tierra contiene una representación de la creación de los seres humanos y la pasión. Las imágenes no se apegan fielmente a dioses, personas ni animales plasmados en los códices mexicanos.

El personaje central es la diosa Toci, en cuclillas, posición típica del parto entre los pueblos mesoamericanos. Entre sus piernas aparece la cabeza de otra mujer pequeña, tal vez una recién nacida, con tocado y orejeras de algodón, que sostiene una cuerda entre sus manos, cuya punta está atada a las lunas de la falda de la diosa (foto 14).

Iconográficamente, O'Gorman retomó el cuerpo de la diosa Toci de la lámina 13 del *Códice Borbónico*, donde aparece desollada y con una máscara llamada *mexxayacatl*, "máscara de piel de muslo". La diosa Tlatzontéotl, del *Códice Borgia*, en su calidad de Toci, era adorada en la fiesta de *ochpaniztli*, donde desollaban a una mujer que la representaba y vestían con su piel y atavíos a un hombre que participaba en el ritual<sup>28</sup> (foto 15).

En el *Códice Borbónico*, Toci porta un grueso tocado de algodón que remata en dos cartuchos curvos de plumas, ornados con lunas en cuarto creciente; lleva nariguera, gruesas orejeras y collar de algodón; está desnuda



Foto 14. Diosa Toci  
en *Códice Borbónico*



Foto 15. Diosa Tlatzontéotl  
(archivo IIE; A. L. B.)

<sup>28</sup> Silvia Trejo, *Dioses, mitos y ritos del México antiguo. Mitología e iconografía mexicana*, y Cecilia F. Klein, "La iconografía y el arte mesoamericano", p. 35.

del torso y con una falda roja y negra decorada también con lunas en cuarto creciente, signo de fertilidad. Las mismas lunas decoran su trono.<sup>29</sup>

Torres Escalona identifica a esa diosa central de O'Gorman como Tlatzontéotl, "diosa de la tierra"<sup>30</sup> (foto 15). Empero, Bernardino de Sahagún la definió como diosa del amor carnal, capaz de seducir al igual que la diosa Venus de la mitología griega, pero con poder de perdonar a quienes incurrieran en excesos pasionales, como se aprecia enseguida:

Esta diosa tenía tres nombres: el uno era que se llamaba *Tlatzon teotl*, que quiere decir la diosa de la carnalidad; el segundo nombre es *Ixcuina*, llamabanla este nombre porque decían que eran cuatro hermanas; la primera era primogénita o hermana mayor, que llamaban *Tiacapan*; [...] la segunda era hermana menor que llamaban *Teicu*, la tercera era la de enmedio, que llamaban *Thico*, la cuarta era menor de todas que llamaban *Xucotzin*. Estas cuatro hermanas decían eran las diosas de la carnalidad. En los nombres bien significa a todas mujeres eran aptas para el acto carnal.

El tercer nombre de esta diosa es *Tlaelquani*, que quiere decir comedora de cosas sucias, esto es, que según decían, las mujeres y hombres carnales confesaban sus pecados a estas diosas, cuanto quiera que fuesen torpes y sucios, que ellas los perdonaban.<sup>31</sup>

Tlatzontéotl es, en su versión de Tlaelquani (del amor carnal), la que castigaba y perdonaba. Por ello, Tlaelquani era considerada la diosa que recibía los excesos que provocan el apasionamiento en el amor y el apetito del deseo carnal desenfrenado. Así, era una diosa a la que se le adoraba pero igual se le temía.

Las acciones de corrección de los excesos pasionales, a fin de no recibir una muerte cruel, según relata Sahagún, las debía realizar quien cometió las faltas, fuese del grupo gobernante o *macehual*, en las fiestas dedicadas a las diosas Ixcuiname, ayudando cuatro días antes de la celebración.

Los castigos podían ser suaves, tales como rendir tributo ritual a las diosas, bailando y cantando frente a ellas, o podían ser muy severos, como

<sup>29</sup> Klein, *op. cit.*, p. 35.

<sup>30</sup> Torres Escalona, *op. cit.*, p. 36.

<sup>31</sup> De Sahagún, *op. cit.*, libro I, cap. XII, "Que trata de la diosa de las cosas carnales la cual llamaban Tlazoteotl, otra Venus", p. 36.

agujerar la lengua con una espina de maguey y pasar por ella tiras de mimbre, tantas como determinara el *tonalpouhqui*, “el que lleva la cuenta de los dioses”, bajo previa consulta de los *amoxtli*, “libros adivinatorios”, y arrojarlas luego, atadas o sueltas, a la espalda. A continuación el relato de Saha-gún:

También decían que esta diosa o diosas tenían poder para provocar la lujuria y para inspirar cosas carnales y para favorecer los torpes amores, y después de hechos los pecados decían que también tenían poder para perdonarlos [...]

No hacían [...] confesión sino los viejos, por graves pecados como son el adulterio, etc. y por la razón por la que se confesaban era por librarse de la pena temporal que estaba señalada a los que caían en tales pecados, por librarse de no recibir pena de muerte, o machacándoles la cabeza o haciéndoselas tortilla entre dos piedras.<sup>32</sup>

Miguel León-Portilla refiere que algunos frailes se admiraban de esa especie de confesión de las transgresiones pasionales de los indígenas ante el *tonalpouhqui*, aunque señala que había grandes diferencias entre la práctica nativa y la confesión cristiana, el rito indígena se llamaba *neyolmelahualiztli*, “confesión” o “acción de enderezar el corazón”.<sup>33</sup>

Así, cuando alguien llegaba a edad avanzada, consideraba que ya era tiempo de poner fin a cualquier posible transgresión en su vida sexual. Era momento de manifestar voluntariamente al supremo Tezcatlipoca las caídas que en esto había tenido a lo largo de su vida. El propósito era lograr que Tlatzontéotl lavara las transgresiones carnales con sus aguas amarillas y azules, y enderezara el corazón de quien iba a manifestar sus quebrantamientos.

Más allá de las pasiones que podía suscitar la diosa Tlatzontéotl, O’Gorman la retomó en su mural en la versión de Toci, diosa del amor, generadora de vida; modificó su tocado incluyendo una planta de maíz de la que se desprende una larga cauda de listones de algodón que llegan hasta el cerro sobre el que la colocó, según la representaban los mixtecos como diosa de la creación, por lo cual añadían un tocado de planta de maíz sobre un gran árbol que alude al origen de la vida.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Miguel León-Portilla, *Códices. Los libros antiguos de México*, p. 76-77.

O'Gorman resolvió híbridamente la imagen femenina de la fertilidad, el amor y la creación, mezclando rasgos de Toci y Tlatzontéotl. Y le dio un lugar destacado en el muro norte.

La planta de maíz y los dos círculos grandes incrustados en el cerro y la boca por donde brota a chorros el agua encima de la cual aparece Toci pueden estar simbolizando a Tláloc, pero también pueden simbolizar a la señora del sustento, por ser el maíz el alimento básico de los pueblos. Un rasgo estilístico importante y complementario es que las águilas y el jaguar, que representan el día y la noche, y varios peces que rodean a Toci, son planos, estilizados y geométricos.

O'Gorman no separó totalmente a Toci de Quetzalcóatl, ya que al lado izquierdo de una gran águila que flanquea a la diosa sobre el cerro, hay un templo con la entrada orientada hacia la diosa del amor. Adentro, un personaje masculino sopla un caracol del que salen sonidos. Se halla sentado sobre una serpiente emplazada en ángulo recto, de cuyas fauces brota agua. Tales imágenes de la serpiente provienen de los templos de Xochicalco.

Por ello, sobre el templo aparece el glifo de Quetzalcóatl en forma de serpiente con caracoles en el cuerpo. Dada la combinación de los dos elementos se trata de un templo dedicado al dios del viento Eécatl-Quetzalcóatl (foto 16).

Aunque O'Gorman también en este caso hizo una libre combinación de símbolos que dificulta la identificación, es posible llegar a la definición de ese dios dual Eécatl-Quetzalcóatl, de los vientos, a partir del siguiente relato de Sahagún:

Este *Quetzalcóatl*, aunque fue hombre, teníanle por dios y decían que barría el camino a los dioses del agua y esto adivinaban porque antes que comienzan las aguas hay grandes vientos y polvos, y por esto decían que *Quetzalcóatl*, dios de los vientos, barría los caminos a los dioses de las lluvias para que vinieran a llover.<sup>36</sup>

Finalmente, en la orilla derecha de este segmento, de frente al agua, aparecen tres *tlatoanis* de Tenochtitlan, sentados al modo estilístico de la *Vista de la Peregrinación*, que explicaré más adelante.

<sup>36</sup> De Sahagún, *op. cit.*, libro 1, cap. v, "Trata del dios que se llama Quetzalcóatl, dios de los vientos", p. 32.



Foto 16.  
Eécatl-  
Quetzalcóatl:  
templo al dios  
del viento  
(archivo IIE;  
E. V. L.)



Foto 17.  
Mictlantecutli-  
Quetzalcóatl  
(archivo IIE;  
E. V. L.)



Foto 18. Mictlantecutli-Quetzalcóatl  
(*Códice Borgia*)



Foto 19. Gobernantes  
de Tenochtitlan

*PANEL CENTRAL DERECHO: MUERTE Y VIDA*

El panel derecho, que simboliza un islote del lago de México, está dedicado a los dioses de la muerte y de la creación del quinto sol, simbolizado por la figura yuxtapuesta y dual de Mictlantecutli-Quetzalcóatl, con sus bastones de mando en sendas manos y complejos atavíos (foto 17). Están entrelazados



por sus tocados, en forma de serpientes, unidas por lenguas de fuego que chisporrotean. Aquí O'Gorman hizo varias modificaciones importantes a las imágenes del *Códice Borgia*, de modo que aparecen un tanto estilizadas<sup>35</sup> (foto 18).

La pareja de dioses está rodeada de serpientes, un águila, y, en la parte extrema derecha, dos cerros que parecen ser, por su glifo, Chapultepec y Culhuacan. Hasta el final, en el ángulo derecho, aparece Quetzalcóatl en su versión de emisario humano de los cielos, y un águila con las alas extendidas. En el extremo, junto al agua, están los otros tres gobernantes de Tenochtitlan, sentados en orden vertical, mirando al centro del mural (foto 19).

### LOS TLATOANIS DE TENOCHTITLAN

Ahora explicaré quiénes son los seis personajes que se hallan a las orillas de los dos fragmentos de tierra, izquierdo y derecho, formando una unidad conceptual con el símbolo de la fundación de Tenochtitlan, ya que integran—con los cuatro explicados antes en el segmento central del cuchillo de pederنال— la representación de todos los gobernantes del pueblo azteca<sup>36</sup> (foto 19).

Su orden de colocación es la siguiente: arriba a la derecha, Chimalpopoca, “escudo que humea”, tercer gobernante, hijo de Huitzilíhuil. Enfrente, arriba también pero a la izquierda, está Izcóatl, el cuarto gobernante, hijo natural de Acamapichtli y una esclava suya, de Azcapotzalco. El glifo superior refiere su nombre en un elemento curvo con orlas redondeadas, que significa “serpiente de obsidiana”.

Axayácatl, sexto rey, hijo de Huehue Moreuhçoma, se ubica debajo de Chimalpopoca. El antropónimo Axayácatl: rostro, *xayacatl*, de agua, *atl*, se representa con el glifo de una cabeza, en cuya cara se coloca una corriente de agua.

El quinto gobernante de Tenochtitlan, Huehue Moreuhçoma, como lo llama Durán,<sup>37</sup> es decir, Moctezuma El Viejo, primo hermano de Izcóatl, se halla debajo de Axayácatl. El antropónimo que lo acompaña es la representación de Ilhuicamina, que significa “el que flecha”, *mina*, “el cielo”, *ilhui-catl*, con un glifo del cielo, sinterizado en un rectángulo con círculos o estrellas y varias líneas paralelas donde se aprecia una flecha que se clava en el cielo, cuya punta queda fuera.

<sup>35</sup> Díaz y Rodgers, *op. cit.*, p. 4.

<sup>36</sup> Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, t. 1.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 125.

El séptimo es Tízoc, llamado por Durán Tizocicatzin, hermano de Axayácatl. Tizocicohuatl recutti significa “gran juez senador o personaje de la corte”. Y el antropónimo que lo representa, una pierna moteada sobre fondo azul, está en relación con el poder de este tipo de personaje. Según Cecilia F. Klein,<sup>38</sup> de acuerdo a un mito nahua, la pierna cercenada aún con carne de los cautivos era usada para obtener poderes militares o protectores. La pierna empalada simbolizaba claramente al patronazgo divino, el poderío militar y la disposición para la guerra, en el contexto de los ancestros, el sacrificio primordial y la guerra. Las flechas incrustadas en el extremo del bastón que sostiene la pierna denotan el poder mágico para defender a los nuevos poseedores de sus enemigos.

El octavo *tlatoani* es Ahuizotl, hijo del Huehue Moteuhçoma y hermano menor de Axayácatl y de Tízoc, cuyo nombre alude a un animal cuadrúpedo acuático, especie de manatí, por lo cual su glifo es un animal cuyo cuerpo y cabeza aparece entre una corriente de agua.

El noveno *tlatoani*, Moteuhçoma Xocoyotzin, o el menor, ya fue tratado, puesto que O’Gorman le dio lugar privilegiado en la parte alta del cuchillo de pederal.

#### ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO: FIESTAS AGRÍCOLAS

Con un orden de lectura del panel, de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, en el ángulo izquierdo aparecen dos bloques que representan amplios islotes, mismos que sirven de espacio compositivo para desarrollar varios eventos y simbolismos. Sobre estos bloques sólo haré una aproximación descriptiva, ya que su interpretación requiere búsquedas de datos más detalladas que las hechas aquí (foto 20).

A modo de escuadra desplegada en el ángulo inferior izquierdo, parece que O’Gorman dedica este espacio a glosar las fiestas de la agricultura, con trazos muy similares a los personajes de la cultura rotonaca del Golfo de México, y que recuerdan a los paneles de Diego Rivera, en el primer piso del Palacio Nacional, dedicados a las fiestas y actividades artesanales y comerciales de esa cultura.

Varias figuras humanas, también al modo expresivo del *Códice Durán*, describen las fiestas ambientadas por un músico que toca el *ueuetl* y canta,

<sup>38</sup> Klein, *op. cit.*, p. 34-35.



Foto 20. Ritual de danza  
(archivo IIE: A. L. B.)

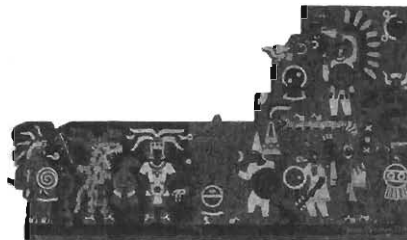


Foto 21. Rituales guerreros

al mismo tiempo que un guerrero jaguar y otro guerrero águila danzan portando flores en las manos, mientras un gobernante sostiene un bastón en forma de flor gigante.

Al lado izquierdo se pueden observar cuatro figuras que realizan una ceremonia de homenaje a la planta del maíz. Al lado derecho, la imagen se amplía hasta elevarse y fundirse con el templo de la sección superior. De modo que si se le considera parte de la escena de la fiesta, el personaje que se halla dentro del templo sería un músico que toca un caracol del cual brotan sonidos musicales en un escenario primaveral donde revolotean las mariposas.

Abajo, entonces, hay un músico que toca el *ueuetl*, otros danzantes y un guerrero jaguar, otro águila y uno más que carga una flor.

#### ÁNGULO INFERIOR DERECHO: GUERRAS, VENCEDORES Y VENCIDOS

En esa base se despliega una escena alusiva a hechos de guerra. Este conjunto de personajes están inspirados en la crónica *Durán*, ya que asumen en el trazo la estética renacentista de dibujar la figura humana con proporciones y vestimentas europeas, además de un rígido tratamiento en la postura, rasgo singular de los códices, dibujos y pinturas mestizos del siglo *xvi*.

En la parte superior de esta misma sección hay dos figuras: un guerrero águila y un guerrero jaguar parados sobre un caimán, que representa a la tierra, según el *Códice Borgia*. Inmediatamente debajo de tal escena se despliega una columna de guerreros con atavíos y antropónimos: serpiente emplumada, pájaro, serpiente, que han sometido a un enemigo. Tal hecho se simboliza con el vencedor tomando por los cabellos al guerreero vencido, que se encuentra de rodillas (foto 21).

También aparecen en esta sección tres personajes en acción de guerra; el central está cubierto con una piel de coyote emplumado, puede tratarse del señor de Cuyuacan. Sin embargo, O’Gorman duplica el signo de la boca de montaña empalmándolo para formar una especie de planta coronada por una flor. De la boca de la montaña brota un chorro de agua.

Esta escena pudo provenir de varias láminas de Durán, particularmente aquellas que ilustran la guerra entre el señorío de Cuyuacan y los aztecas,<sup>39</sup> y probablemente de otra imagen alusiva al asentamiento de los aztecas en Chapultepec.<sup>40</sup>

Al pie de los personajes aparece un coyote, símbolo de este señorío. El relato de Durán que va ilustrado con el dibujo del códice dice así:

Estando los mexicanos ya con algún descanso y alivio de ver libre su ciudad y que ya tenían tierras para su sustento, no menos ufanos que contentos con la pasada victoria, en este medio, los señores de Cuyuacan que habían visto y considerado con gran atención, aunque con poca consideración antes con torpeza de juicio, aquel peligroso caso en que sus hermanos los azcaputzaltecas habían caído, por su culpa y pertinacia, como hombre indiscretos, no conociendo el daño que se procuraban ni el peligro futuro; no considerando el daño común sino el particular de no caer del estado en que los señores estaban, como veían caídos a los tepanecas sus deudos y parientes, sin propósito ninguno, hacen junta y cabildo para ponerse en defensa.<sup>41</sup>

## CONCLUSIONES

La identificación de los símbolos e imágenes del muro norte del edificio de la Biblioteca Central que he realizado en este trabajo es un acercamiento preliminar de primer nivel al mural creado por Juan O’Gorman sobre la cultura mexica.

Por la profusión de elementos y combinaciones entre ellos, puedo decir que, desde el punto de vista historiográfico, Juan O’Gorman se nutrió de una gran cantidad de documentos escritos y códices diversos, dándose la

<sup>39</sup> Durán, *op. cit.*, cap. x, “De cómo los tepanecas de Cuyuacan movieron guerra contra los mexicanos y de cómo fueron vencidos”, p. 85.

<sup>40</sup> *Ibidem*, cap. iv, “De lo sucedido a los mexicanos después de llegados a Chapultepec”, p. 37.

<sup>41</sup> *Ibidem*, cap. x, p. 85.

libertad de seleccionar, combinar e interpretar los signos originales para armar un discurso personal con el que rescata importantes significados simbólicos del pensamiento mesoamericano mexicana, tales como la idea del mundo, la vida, el nacimiento, la muerte, el amor, la guerra, los rituales, sus dioses principales y sus fiestas, y la cosmogonía, en relación con los elementos naturales: agua, aire, fuego y tierra, centrando su atención en la vida y los recursos naturales lacustres.

Los estudios realizados sobre la Biblioteca Central habían abordado las técnicas de construcción del mural y destacado la minuciosa labor de O'Gorman en la obtención de los materiales pétreos para lograr un elaborado trabajo artístico de gran magnitud; sin embargo, se han llevado a cabo pocos estudios historiográficos, y los existentes han dejado imágenes sin descifrar, con el reconocimiento de que hay una unidad conceptual alrededor del símbolo de la fundación de Tenochtitlan.

En tal sentido, este trabajo ha aportado nuevos elementos para una comprensión cada vez mayor del campo simbólico que Juan O'Gorman creó por medio de su relato e interpretación de la historia, sin dejar de valorar los procedimientos y las técnicas constructivos, aunque debo aceptar que también he dejado secciones iconográficas sin analizar profundamente, en particular las inferiores izquierda y derecha, por límites tanto de espacio como de tiempo. Por ello considero que será posible seguir abundando en el análisis del trabajo de un artista tan prolífico, que sigue ofreciendo la oportunidad de hacer interpretaciones múltiples de este registro de valor historiográfico, estético y simbólico.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arias Montes, J. Víctor (coordinador), *Juan O'Gorman. Arquitectura escolar, 1932*, presentación y comentarios de Ricardo Alonso R. *et al.*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (UAM-A), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005, 195 p. (Raíces).
- Díaz, Gisele y Alan Rodgers, *The Codex Borgia: A full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*, intr. y comentarios de Bruce E. Byland, Nueva York, Dover Publications, 1993, 77 p.
- Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, ed. paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid con 116 láminas en facsímil, a

- color, intr., notas y vocabulario de palabras indígenas y arcaicas de Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1967, t. I y II, 642 p. (Biblioteca Porrúa, 37).
- Fernández, Justino, *El arte del siglo XX*, en Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, t. II, 191 p.
- González Gortázar, Fernando (coordinador), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, 1a. reimp., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), 2004, 531 p. (Lecturas Mexicanas).
- González Lobo, Carlos, "La obra arquitectónica y didáctica de Juan O'Gorman", en J. Víctor Arias Montes (coordinador), *Juan O'Gorman. Arquitectura escolar, 1932*, presentación y comentarios de Ricardo Alonso R. et al., México, UAM-A, UNAM, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005 (Raíces), p. 22-35.
- Klein, Cecilia F., "La iconografía y el arte mesoamericano", trad. de Elsa Ramírez, *Arqueología Mexicana*, México, v. X, n. 55, mayo-junio de 2002, p. 28-35.
- Le Corbusier, *Cómo concebir el urbanismo*, 6a. ed. en castellano, pról. de Roberto Converti, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2003.
- León-Portilla, Miguel, *Códices. Los libros antiguos de México*, México, Aguilar, 2004.
- \_\_\_\_\_, *El Tonalámatl de los Pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer)*, facsímil, en *Arqueología Mexicana, Códices*, México, edición especial, n. 18, 2005.
- López Valdés, Mauricio (coordinador), *O'Gorman*, Milán, Grupo Financiero Bital, Américo Arte Editores, 1999, 296 p.
- Manrique, Jorge Alberto, "El futuro radiante. La Ciudad Universitaria", en Fernando González Gortázar (coordinación y prólogo), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, 1a. reimp., México, Conaculta, 2004 (Lecturas Mexicanas), p. 195-221.
- Matos Moctezuma, Eduardo, "Breve historia de Tlatelolco", *Arqueología Mexicana*, México, v. XV, n. 89, enero-febrero de 2008, p. 30-33.
- Molina, fray Alonso de, *Vocabulario en lengua Castellana/Mexicana y Mexicana/Castellana*, estudio preliminar de Miguel León-Portilla, México, Porrúa, 2008, 167 p. (Biblioteca Porrúa de Historia, 44).
- Pastrana Flores, Miguel, "Historiografía de tradición indígena", en *Nueva historia general del Estado de México*, El Colegio Mexiquense, en edición.
- Romero Galván, José Rubén (coordinador), *Historiografía novohispana de tradición indígena*, en Juan A. Ortega y Rosa Camelo (coordinadores), *Historiografía mexicana*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, v. 1, 367 p.

- \_\_\_\_\_, "Introducción", en *Historiografía novohispana de tradición indígena*, en Juan A. Ortega y Rosa Camelo (coordinadores), *Historiografía mexicana*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, v. 1, p. 9-20.
- Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotación y apéndices de Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1999, 1092 p. (Sepan Cuantos, 300).
- Siméon, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, 15a. ed. en español, México, Siglo XXI Editores, 1999, 784 p. (América Nuestra).
- Torres Escalona, Luis Roberto, *Representación histórica de la cultura: mural de Juan O'Gorman en la Biblioteca Central*, México, Editora Celia Martín Marín, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 2003, 121 p.
- Trejo, Silvia, *Dioses, mitos y ritos del México antiguo. Mitología e iconografía mexicana*, 2a. ed., México, Miguel Ángel Porrúa, 2004, 256 p.
- Vallarino, Roberto, "Desde el azogue del autorretrato múltiple", en Mauricio López Valdés (coordinador), *O'Gorman*, Milán, Grupo Financiero Bital, Amético Arte Editores, 1999, p. 44-81.
- Valle, Perla, "Códice de Tlatelolco", *Arqueología Mexicana*, México, v. xv, no. 89, enero-febrero de 2008, p. 67-69.





**II**

**Rutas, caminos,  
nombres e hitos históricos**



## La estructura ausente: el ciprés de la Catedral Metropolitana

---

Hugo Arciniega Ávila\*

...el ciprés de La Hidalga sucumbió ante los nuevos gustos e ideas [...] gracias a lo cual se goza, en efecto, con vistas despejadas, del magnífico retablo de los Reyes que cubre el ábside por entero.

*Justino Fernández, 1956*

Considero una tarea impostergable emprender una cuidadosa revisión sobre los cambios que resintieron los ámbitos sacros una vez que nuevas corrientes de pensamiento, que se expresaron en estilos como el neoclásico, los más diversos historicismos o el eclecticismo, irrumpieron en presbiterios, naves y sotacoros. Estas transformaciones han sido y son interpretadas como pérdidas irreparables, *de las que aún resulta imposible sobreponernos*. Otra actitud, bastante frecuente y no por ello menos lamentable, consiste en mostrar indiferencia ante el mensaje que continúan emitiendo los órdenes clásicos tallados en madera y recubiertos de yeso, la ornamentación pictórica de los muros, y las esculturas de escayola. No son escasos los retablos decimonónicos que han sido derribados en autos de fe, justificados a partir de una confusa noción de *unidad formal* o de una revancha contrarreformista extemporánea. En consecuencia, propongo incluir en la discusión a la producción plástica que alarifes ilustrados, primero, y maestros,

\* Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

alumnos de la Academia de San Carlos y arquitectos extranjeros radicados en México, después, nos legaron; tanto en los templos edificados en el transcurso del Vitreinato como en los que se levantaron desde los cimientos durante la República.

En las líneas que siguen, me ocuparé de una obra paradigmática, irremediablemente perdida: el ciprés de la Catedral Metropolitana. Un hito histórico-plástico que, a mi juicio, desapareció más por la negación de sus valores formales que por obstruir el desarrollo de la nueva liturgia católica.

En 1847, cuando se vivían los episodios más cruentos de la guerra entre México y Estados Unidos de América, el español Lorenzo de la Hidalga y Musitu, arquitecto del Palacio Nacional y de la Santa Iglesia Catedral, se ocupaba en completar el proyecto de una estructura arquitectónica, de un nuevo ciprés,<sup>1</sup> que debería sumarse al todavía dilatarado tesoro artístico de la sede arzobispal en México. Tres años más tarde, la obra estaba casi lista para resguardar la deslumbrante custodia mayor,<sup>2</sup> aquella guarnecida de piedras preciosas en sus dos caras. Esta construcción, que también señalaba desde la superficie el emplazamiento de la cripta destinada a los *príncipes de la Iglesia*, no logró completar ni siquiera los cien años de existencia, ya que en 1943,<sup>3</sup> con el argumento de que obstaculizaba las obras de recimentación del edificio, fue demolida, legándonos apenas una colección de 17 esculturas de yeso, mismas que en la actualidad, sin cédulas explicativas,

<sup>1</sup> Gerardo Olguín Olguín define el ciprés como: “Una clase de Baldaquino, que en lugar de cubrir el altar cubre a la imagen tutelar de la iglesia. Tiene uno o más altares contiguos. El nombre deriva del que construyó Jerónimo de Balbás para la Catedral de México y que tomó la forma de un ciprés”. Gerardo Olguín Olguín, *Glosario de elementos arquitectónicos*, p. 56.

<sup>2</sup> El día de su dedicación, el 22 de agosto de 1850, el escultor Francisco Terrazas no había concluido aún las esculturas del segundo cuerpo. Elena Estrada de Gerlero, “Altar Mayor”, en Esther Acevedo (coordinadora), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, p. 462.

<sup>3</sup> Al respecto, Agustín Salgado escribió: “En 1929, contando ya con un plan de trabajo, se dio principio a las obras que tenían dos objetivos principales: Consolidación de la cimentación a base de vaciar el relleno de los cajones que formaban la retícula original, construir una estructura de lozas de hormigón armado y grandes viguetas de fierro ahogadas en concreto, con lo que se pretendía dar rigidez, aligerar y crear un sistema de floración, dado que se encontraba bajo el nivel del agua freática y el conjunto se pretendía impermeable [...] El proyecto y cálculos de la sección de la cripta fue presentado para su aprobación por los arquitectos Manuel Cortina García y Manuel Ortiz Monasterio

han sido confinadas a los subterráneos del templo y a los pies de la nave;<sup>4</sup> y un manifestador de cobre dorado con aplicaciones de plata, que, en iguales circunstancias, fue arrumbado en la capilla dedicada a Nuestra Señora de Las Angustias de Granada.<sup>5</sup>

Con esta reflexión pretendo continuar una serie de ensayos dedicados a destacar la relevancia de hitos plásticos que fueron destruidos, cumpliendo con la muy humana e ineludible costumbre de construir sobre lo ya edificado. Su inexistencia, fragmentación o descontextualización actual, propongo, no impide enunciar buena parte de su significado histórico, de sus valores estéticos o de su simbolismo.

En los juicios de valor que tuvieron como epílogo la desaparición de una obra que para mí constituye un hito del arte sacro mexicano, la discusión se centró en el ciprés per se,<sup>6</sup> olvidando que su emplazamiento, forma y orden arquitectónico respondían a la configuración del espacio interior de la Catedral Metropolitana. En suma, a 61 años de distancia, propongo que la legibilidad histórica del llamado *templo más importante de América* fue afectada irremediablemente.

Para aproximarme a una estructura arquitectónica ausente, dispongo de dos descripciones, una publicada el 22 de agosto de 1850 en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*,<sup>7</sup> y otra, de la pluma de Manuel Rivera y Cambas,

a la Comisión Técnica en febrero de 1929, proyecto que fue aprobado y cuya ejecución principió bajo la supervisión de los autores. En 1931 se termina la estructura de la cripta [...] En 1942, la Comisión Diocesana de Orden y Decoro, nombró al arquitecto Antonio Muñoz García como Director Técnico, quien hizo un estudio profundo del problema y lo presenta a la consideración de la Comisión Técnica, la cual elogió el trabajo, y se da principio a obras tan importantes como fue el retiro de 9 600 m<sup>3</sup> de tierra y ligar prácticamente al 100% la cimentación en el año de 1943; participaron en forma importante los autores del proyecto de recimentación, arquitectos Manuel Cortina García y Manuel Ortiz Monasterio". Agustín Salgado Aguilar, "Obras de restauración de la Catedral de México, 1974-1985", en Martha Fernández (editora), *La Catedral de México: problemática, restauración y conservación en el futuro*, p. 104-105.

<sup>4</sup> "Criptas", en Acevedo, *op. cit.*, p. 521-527.

<sup>5</sup> El manifestador mide 4.12 x 1.64 m. Gustavo Curiel, "Capilla de Nuestra Señora de Las Angustias de Granada", en Acevedo, *op. cit.*, p. 237.

<sup>6</sup> Tabernáculo: Receptáculo que contiene el Santo Sacramento o reliquias. Baldaquino aislado.

<sup>7</sup> Este texto fue dado a conocer por Justino Fernández en su artículo "El Ciprés de la Catedral Metropolitana".

aparece en el *México pintoresco, artístico y monumental*, de 1880.<sup>8</sup> La iconografía es abundante, Manuel Francisco Álvarez publicó en 1906 un alzado del autor;<sup>9</sup> existen además dos litografías de Casimiro Castro y un dibujo de Manuel Restory, litografiado por Luis Garcés.<sup>10</sup> Durante los primeros años del siglo xx, varios fotógrafos registraron el interior de la Santa Iglesia Catedral, y no fueron indiferentes al ciprés, un elemento que reafirmaba la jerarquía del presbiterio de la nave central. En la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)<sup>11</sup> existe una espléndida colección de negativos e impresiones del inmueble, en donde destacan las de Charles B. Waite y Guillermo Kahlo (imágenes 1, 2 y 3). Encuadres que revelan la primigenia intención de integrar el ciprés a un espacio interior concreto. Finalmente, y para corroborar todo lo aquí expuesto, aún existen las cinco naves y el crucero para los que proyectó Lorenzo de la Hidalga. El observador puede ubicarse en varios puntos y evaluar las consecuencias de una decisión: *permitir la contemplación del retablo de la Capilla de los Reyes, desde la nave central*.<sup>12</sup> Un planteamiento ajeno por completo a los propósitos de los alarifes novohispanos, a los que se trató de enaltecer.

<sup>8</sup> Manuel Rivera Cambas. "Altar Mayor o ciprés antiguo, el moderno, el presbiterio, la cruzija y el coro", en *México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*, p. 49-51.

<sup>9</sup> En esta fachada se incluye la envolvente a la que respondía el diseño. *Ciprés de la Catedral de México. – Proyecto y dirección del Arquitecto Hidalga*, dibujo litografiado. Manuel Francisco Álvarez, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, p. 111.

<sup>10</sup> Se incluyó en la edición del *México pintoresco, artístico y monumental*...

<sup>11</sup> Agradezco las atenciones recibidas y los comentarios de la licenciada Georgina Rodríguez, encargada de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

<sup>12</sup> "En nuestro tiempo, las obras de reparación emprendidas en la Catedral motivaron nuevas consideraciones sobre el ciprés de De la Hidalga. No le gustaba a nadie. Por una parte se pensó que no estaba en armonía con el ambiente, teniendo tan próximo el Altar de los Reyes; por otra parte, la mala calidad de sus materiales lo hacía poco respetable. Además se pensó, y se sigue pensando, que sin ciprés sería posible gozar de mejor vista del Altar de los Reyes. Se pensó también, y se sigue pensando, en levantar otro ciprés, o un Baldaquino, o algo que armonice con las formas barrocas y que no interrumpa del todo la vista del espléndido retablo al fondo". Justino Fernández, *op. cit.*, p. 92.



1. Vista del ciprés de la Catedral Metropolitana desde la nave central (Guillermo Kahlo, 1904-1908; Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH)



2. Vista del ciprés de la Catedral Metropolitana desde la nave procesional poniente (Guillermo Kahlo, 1904-1908; Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH)



3. El ciprés de la Catedral Metropolitana durante una celebración eucarística (fotógrafo no identificado, ca. 1900; Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH)

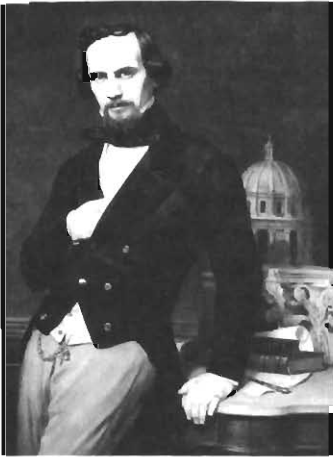
## EL AUTOR

El español Lorenzo de la Hidalga y Musitu (imagen 4) llegó a la ciudad de México el 21 de mayo de 1838. Contaba entonces con 28 años de vida, un título de arquitecto concedido por la Academia de San Fernando de Madrid, y con estudios complementarios en París, “faro emisor de la luz civilizadora”, donde tuvo oportunidad de tratar a Henri Labrouste,<sup>13</sup> Edmond Blanc, y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc.<sup>14</sup> Ya vecindado en la capital, consiguió infiltrarse en los círculos de poder; conoció al historiador e hispanista Joaquín García Icazbalceta; algunos meses después contrajo nupcias

<sup>13</sup> “Henri Labrouste (1801-1875). Discípulo de Vaudoyer y Le Bas, ganó el Grand Prix en 1824 y vivió en Roma (1824-1830). A su regreso, abrió una escuela que se convirtió en el centro de enseñanza racionalista de Francia. Su racionalismo aparece, en su forma más atrevida, en el interior de su única obra famosa, la biblioteca de Santa Genoveva, junto al Panteón en París (1843-1850). Aquí el hierro se muestra abiertamente en columnas y bóveda y lo dotó de toda la ductilidad de que, en contraste con la piedra, puede alcanzar. Es el primer edificio público monumental en el que la estructura de hierro es así aceptada. La fachada es de un estilo del *Cinquecento*, noblemente moderado, con anchas ventanas de medio punto y de nuevo, en comparación con el tipo italianizante degradado o con el neobarroco de la Academia de las Bellas Artes que por entonces comenzaba a estar vigente, Labrouste se situó al lado de la razón [...] En la década de 1860, Labrouste construyó la sala de lectura y los salones de descanso de la Biblioteca Nacional, que de nuevo exhiben orgullosamente su estructura de hierro”. Nikolaus Pevsner, John Fleming y Hugh Honour, *Diccionario de arquitectura*, p. 385-386.

<sup>14</sup> “Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Nació en el seno de una familia adinerada, culta y progresista. Su oposición al régimen vigente surgió pronto: ayudó a construir barricadas en 1830 y se negó a ir a la Escuela de Bellas Artes para su formación. En 1836-1837 estuvo en Italia estudiando edificios con laboriosidad e inteligencia. Su futuro lo determinó su encuentro con Prosper Mérimée (1803-1870), autor de *Carmen* e Inspector del nuevo cuerpo de la Commission des Monuments Historiques. Viollet-le-Duc, alentado por el entusiasmo de Víctor Hugo por un lado, y la erudición de Arcisse de Caumont por otro, se dedicó resueltamente a la Edad Media francesa y pronto se consagró a la erudición y a la restauración. Su primer trabajo fue *Vézelay* (1840). Después lo hizo en la Sainte Chapelle de París junto con Duban y en Notre Dame con Lassus. El número de sus restauraciones posteriores es grande. Como erudito desarrolló ideas nuevas y de gran repercusión sobre el estilo gótico, que para él es socialmente el resultado de una civilización laica que siguió a la infeliz dominación religiosa de comienzos de la Edad Media. Para Viollet-le-Duc, el estilo gótico es también un estilo de construcción racional basado en el sistema de bóvedas nervadas, arbotantes y botareles. Los nervios forman un armazón al igual que los armazones de hierro del siglo XIX; la plomería no es más que un relleno ligero. Todas las presiones están dirigidas desde los





4. Pelegrín Clavé y Roque, *Arquitecto Lorenzo de la Hidalga y Musitu*, 1861 (Óleo sobre tela; Museo Nacional de San Carlos-INBA)

con la hermana de este humanista, doña Ana García Icazbalceta.<sup>15</sup> Gracias a este conveniente matrimonio consiguió ser aceptado en los salones frecuentados por la aristocracia mexicana, sector en donde supuso, atinadamente, que se encontraban los futuros promotores de sus proyectos. Aunque escasamente estudiado, no hay duda de que es uno de los arquitectos más importantes del siglo XIX, y el más, en el periodo de 1841 a 1865. Fue un hombre que supo capitalizar, en favor de un prestigio personal, la oportunidad de construir edificios que respondían a las nuevas tipologías, consideradas en Europa como el equipamiento mínimo indispensable para una ciudad moderna. Así, entre sus obras más destaca-

das se cuentan el nuevo Mercado de la Plaza del Volador (1841-1844) y el Gran Teatro Santa Anna (1842-1844).

En lo concerniente al arte sacro, antes de emprender el diseño del ciprés de la Catedral Metropolitana, había proyectado los colaterales del templo del Colegio de Niñas (1843)<sup>16</sup> y, al mismo tiempo, se ocupaba de reponer la cúpula de la Capilla del Señor de Santa Teresa (1845-1858), destruida por un terremoto.<sup>17</sup> Al revisar los diarios de la época, Elisa García Barragán,

nervios a los arbotantes y a los botareles; de esta manera los muros pueden reemplazarse por grandes vanos. Estos conceptos fueron formulados y dados a conocer universalmente en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* de Viollet-le-Duc (publicado en 1854-1868). En los *Entretiens* son muy originales, aunque estéticamente no son demasiado interesantes. Como arquitecto, Viollet-le-Duc no tuvo demasiado mérito. Reperidamente manifiesta la discrepancia entre la consistencia y la osadía de su pensamiento y la vaguedad y el detallismo vulgar de sus propios edificios, por ejemplo: Saint-Denis-de-l'Estrée, Sr. Denis (1864-1867)". Pevsner, Fleming y Honour, *op. cit.*, p. 632-633.

<sup>15</sup> Manuel G. Revilla, *Obras. Biografías (Aristas)*, p. 29.

<sup>16</sup> Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, p. 362.

<sup>17</sup> "Derrumbada la cúpula de la iglesia de Santa Teresa por el terremoto del 7 de abril de 1845 fue encargado de su reposición el Sr. Hidalga, sus trabajos consistieron en lo que constituye la referida reposición, respetando la disposición y construcción hasta los arcos

primero,<sup>18</sup> y Esther Acevedo y Rosa Casanova,<sup>19</sup> después, localizaron una serie de cartas y notas en donde de la Hidalga o sus allegados respondían a las continuas críticas que suscitaba la irrupción de sus edificios en un perfil urbano todavía dominado por las torres y las cúpulas de las parroquias y los conventos. La polémica no se centraba en la sustitución de estilos. Después de todo, el restablecimiento de los órdenes grecorromanos era un proceso que venía sucediendo desde décadas atrás; su lentitud respondía más al caos social en que entonces se vivía, que a consideraciones de tipo estético o de valoración por el pasado. De lo que no debe quedar duda es que Lorenzo de la Hidalga fue siempre un artista controvertido. Por otra parte, la cimbra para la nueva cúpula de la Capilla del Señor de Santa Teresa llamó la atención de muchos entendidos, entre otros, de los canónigos de la Catedral. En lo concerniente a la elección del autor, no existían otras posibilidades, ya que en ese momento el artista extranjero ostentaba, además, el título de arquitecto de la Catedral Metropolitana.<sup>20</sup>

#### EL ENCARGO

En 1783, el ciprés que Jerónimo de Balbás había concebido para la Catedral Metropolitana daba muestras de un avanzado deterioro. El mal aspecto que ofrecía a los fieles determinó al venerable cabildo catedralicio a encomendar su reparación a Isidoro Vicente de Balbás, hijo del maestro del retablo de Los Reyes.<sup>21</sup> Con todo, la estructura novohispana sobrevivió a la revolución de Independencia. Su manifestador de plata aparece en la pintura

torales que sostienen la cúpula: buena o mala esa disposición, el Sr. Hidalga la respetó y salió airoso con la actual cúpula que se distingue de las otras de las demás iglesias de la capital. La obra duró mucho tiempo, puesto que se vino a colocar al Señor con gran solemnidad el domingo 9 de Mayo de 1858. De paso recordaré que trabajaron con el Sr. Hidalga la obra de cantería los hermanos Abraham y Bonifacio Olvera y que el interior fue decorado por el artista D. Juan Cordero; toda la obra de mármol estuvo a cargo de D. Atillio (*sic*) Tangassi". Álvarez, *op. cit.*, p. 110.

<sup>18</sup> Elisa García Barragán, "Lorenzo de la Hidalga", en Donald Robertson *et al.*, *Del Arte. Homenaje a Justino Fernández*.

<sup>19</sup> Rosa Edelmira Casanova García, "1861-1876", en Eloisa Uribe (coordinadora), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*.

<sup>20</sup> "Como arquitecto de la Catedral, Hidalga llevó a término algunas obras y construyó el actual Ciprés, cuyas esculturas son de los hermanos Miranda". Álvarez, *op. cit.*, p. 111.

<sup>21</sup> Estrada, *op. cit.*, p. 460.

anónima que conmemora la *Solemne coronación de Iturbide en la Catedral de México. Día 21 de julio de 1822* (imagen 5).<sup>22</sup> Lo que me interesa destacar de esta escena es justo el uso que se daba al área que quedaba delimitada al Sur, por el coro; al Oriente y Poniente, por la balaustrada que guardaba el paso de los clérigos hasta el altar mayor;<sup>23</sup> y al Norte, por el plinto del presbiterio. El ciprés, al mismo tiempo que servía de remate visual, se erigía, a manera de un plano vertical, para definir un espacio: el reservado a los ministros y a la élite en el poder. Para una ocasión tan relevante, en ambos flancos de la nave central se levantaron espléndidos doseles: uno de ellos estuvo presidido por la emperatriz Ana María Huarte y la familia imperial; en otro se ubicó a las dignidades eclesiásticas; y, en el último, a las políticas.



5. *Solemne Coronación de Iturbide en la Catedral de México. Día 21 de julio de 1822. Detalle* (Anónimo, acuarela sobre seda, 0,40 x 0,60; Museo Nacional de Historia-INAH)

La envolvente total de la Catedral contiene a su vez recintos diferentes<sup>24</sup> –como las 15 capillas laterales– que fueron adoptados por castas, gremios y comunidades religiosas para acrecentar su prestigio social, reafirmar su identidad y elevar sus plegarias a la divinidad. No obstante, durante las suntuosas ceremonias, la sociedad novohispana en conjunto, pero sin olvidar su posición

<sup>22</sup> Esta pintura se conserva en el Museo Nacional de Historia del INAH.

<sup>23</sup> La balaustrada de la Catedral Metropolitana es obra del latonero Juan de Lemus, 1743-1745. Estrada, *op. cit.*, p. 460.

<sup>24</sup> En 1967 se pensó en suprimir los restos del coro. Julio F. Guillén y Tato opinó al respecto: “Lo que la nave central ganaría en diáfana y capacidad, por otra parte se perdería en efectos internos de la totalidad al dejar flotando y excesivamente visibles la Capilla Mayor y capillas laterales que ahora se integran al conjunto por medio de espacios fragmentados y compartimentados con ángulos visuales creados adrede de un sentimiento muy hispánico del espacio...”. Julio F. Guillén y Tato, “Dictamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España”, en Agustín Piña Dreinhofer (compilador), *Restauración de la Catedral de México. Memoria de la polémica por el arquitecto Agustín Piña Dreinhofer en el tercer aniversario del incendio. enero 18 de 1970*, p. 84.

en la pirámide de los derechos y los privilegios, se agrupaba en torno del eje coro-presbiterio. Bajo el nuevo régimen, los notables mantuvieron este uso del espacio.<sup>25</sup> En consecuencia, los fieles ubicados en la nave central no tenían una continuidad visual ni espacial hacia la Capilla de Los Reyes. En el ábside se refrendaba la distante autoridad de los monarcas españoles. Una vez conseguida la Independencia, resultaría necesario exaltar la presencia del altar mayor, en relación con la iconografía de un retablo dorado, que evocaba un pasado reciente como pueblo sometido a una monarquía de ultramar.

La Catedral de México presenta, al Oriente y Poniente, dos naves procesionales sin girola. Por lo que, si se ingresa por la fachada principal, los contingentes debían doblar justo detrás del ciprés para continuar su recorrido. Era indispensable erigir una estructura exenta de los apoyos del edificio, que mostrara sus reliquias, joyas, símbolos, iluminaciones y representaciones escultóricas, a un devoto que lo mismo pudiera permanecer quieto que en movimiento. La vista completa se obtenía desde el crucero, para luego ir develando, entre un bosque de pilares compuestos, diferentes aspectos de sus flancos y del alzado posterior.

Al mismo nivel de importancia que su integración a un espacio interior concreto, está su función durante el desarrollo de una compleja liturgia. Julio F. Guillén y Tato apuntó sobre la sede episcopal:

El ámbito sagrado que se desarrolla entre el [...] Altar Mayor y el fondo del Coro, con la silla episcopal en el centro, es como un templo o santuario dentro de la Catedral, edificio en el que existen otras capillas que, a su vez, son como templos subordinados y aparte del principal.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Para ejemplificar esta afirmación cuento con la crónica de Madame Calderón de la Barca: “Junio 2 de 1840 [...] el 31 de mayo, se celebró [...] con gran pompa la consagración en la Catedral [...] Todo el Cuerpo Diplomático y el Gabinete asistieron de gran uniforme, y se colocaron sillas para ellos a cada lado de la cruzía. Surgió una discusión sobre cuestiones de precedencia entre una Excelencia del Cuerpo Diplomático y el Secretario de Estado, la cual parece que tendrá consecuencias desagradables. Tuve el placer de estar arrodillada junto a estas ilustres personas por espacio de tres o cuatro horas, porque no se colocaron asientos para las esposas de los diplomáticos, ni tampoco para las de los Ministros [...] la Catedral estaba llena de bote en bote, pude ver y oír todo cuanto pasó. Permittedme advertir, sin embargo, que no había un solo lépero, porque siempre se les excluye en semejantes ocasiones”. Madame Calderón de la Barca, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, p. 135.

<sup>26</sup> Guillén y Tato, *op. cit.*, p. 85.

En el ámbito más sagrado de la Catedral Metropolitana, la mesa del altar formaba parte del ciprés.<sup>27</sup> Por la distancia que media entre el ábside y el presbiterio, no existía separación entre el retablo y el ara. Todavía más, el sagrario, el manifestador y el nicho que contenía al grupo de la Asunción de la Virgen –devoción a la que se dedicó el templo– mantenían en la estructura una secuencia ascendente. Altar mayor y ciprés se fundían en un mismo conjunto escultórico; ése al que miraba el obispo y sus concelebrantes durante la eucaristía; ante el cual se arrodillaban tanto los indígenas harapientos como las señoras tocadas con una mantilla negra de blonda; en el que se veneraba una pequeña tabla pintada con la imagen de la Virgen de Guadalupe, misma que, de acuerdo con la tradición, perteneció a Juan Diego.

A Madame Calderón de la Barca, el altar mayor le resultó simplemente *suntuoso*, en cambio el retablo del sagrario le mereció el adjetivo de *imponente*. Las preferencias estéticas habían cambiado y, en el segundo, creyó ver “columnas de puro mármol blanco”;<sup>28</sup> elementos de una gramática que le resultaba familiar. De acuerdo con Elena Estrada de Gerlero,<sup>29</sup> es muy probable que la estructura barroca sobreviviera hasta 1841. Aunque existen noticias de que se encargó a Europa un ciprés nuevo, cuando Lorenzo de la Hidalga aceptó el proyecto, la obra de Balbás había desaparecido del presbiterio. La incorporación de lo *moderno* en lo antiguo, provino de una decisión de los promotores, es decir, del cabildo catedralicio, y no, como se repite constantemente, del arquitecto.

<sup>27</sup> “La Iglesia considera que la venida de Dios –la Teofanía– tiene lugar en el altar, sitio donde simbólicamente la tierra se eleva al cielo; de manera que el edificio que lo alberga –el templo– se ha concebido a través de la historia en función de éste. Ahí se celebra el sacrificio eucarístico; es, por lo tanto, aceptado como mesa de sacrificio y de banquete. Así, el altar corresponde no solamente al corazón del conjunto arquitectónico, sino a la piedra fundamental, al Santo de los Santos, al trono de Cristo”. Estrada, *op. cit.*, p. 453.

<sup>28</sup> “Fue la primera la Catedral, y su magnificencia nos llenó de asombro. El oro, la plata y las joyas, la cantidad de ornamentos y vasos sagrados, las ricas vestiduras de los sacerdotes, todo parecía arder en un fulgor alucinante. El altar mayor era el más suntuoso; el segundo, con las columnas de puro mármol blanco, el más imponente”. Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 99.

<sup>29</sup> Estrada, *op. cit.*, p. 461.

## ¿UN TEMPLO PAGANO EN LA CATEDRAL?

Considero que el dibujo del ciprés publicado por Manuel Francisco Álvarez<sup>30</sup> es el más apegado a la propuesta original de Lorenzo de la Hidalga. Si reparamos en la planta circular, en la base escalonada y en el orden arquitectónico elegido, entonces el español concibió esta obra a partir de la devoción titular del templo: la Asunción de la Virgen María. Por aquellos años se pensaba que el templo de Hércules en Roma, estaba dedicado a Vesta, y que era el recinto en donde de común se confinaba a un grupo de vírgenes pitonisas, conocidas como vestales. En lo concerniente a las implicaciones simbólicas de los apoyos que sostienen el doble arquivado, Vitruvio indica que el corintio imitaba la ligera figura de una muchacha; una joven virgen, el arquetipo con que se representa a la madre de Jesucristo.

El problema de adaptación a la escala monumental que caracteriza al continente arquitectónico no quedaba solucionado con la elección del fuste más alto del mundo antiguo, o incrementando las gradas en el estilóbato; la nueva construcción debía dialogar armónicamente con las proporciones asignadas a la nave central, la más importante de la Catedral. El arquitecto decidió incorporar un segundo cuerpo y, a manera de remate, un conjunto escultórico sobre una pequeña cúpula. La forma resultante tiene un claro referente en el catálogo de soluciones al que recurrían los arquitectos decimonónicos para formar el primer boceto: *San Pietro in Montorio*, de Bramante.

Más que injusto, sería inexacto recordar a de la Hidalga como un artista sometido por el pasado, ya que seguía la metodología de composición aprendida en San Fernando de Madrid; la historia de la arquitectura, específicamente de los periodos griego, romano y renacentista, establecía el lenguaje formal a utilizar. No obstante, ya no aspiraba a continuar con la fidelidad arqueológica de sus antecesores, de esto da muestra al concebir, para el primer cuerpo, un efecto por demás destacable. Vio a su ciprés como un relicario, como un contenedor digno para el manifestador, la custodia y las esculturas de Jesucristo y María. En planta, sobrepuso dos circunferencias de diferente diámetro; al proyectarlas en el plano vertical giró la más pequeña, consiguiendo variar la secuencia columna-vacío; en el intercolumnio exterior aparece un pilar interior. Así, el ritmo se expresaba en dos planos diferentes, acentuando las sensaciones de ligereza y profundidad.

<sup>30</sup> Álvarez, *op. cit.*, p. 111.

La elección de una planta circular no sólo poseía una carga simbólica, sino también un propósito funcional; al incorporar cuatro altares al pedestal buscaba que los creyentes se congregaran para la homilía en la nave central, en las procesionales y frente a la Capilla de los Reyes. Excluyendo al programa escultórico que confería mayor importancia al alzado norte, todos los frentes resultaban similares. La suya fue una solución en la que subyace un análisis cuidadoso de las circulaciones en el interior catedralicio: dotó de un sentido radial al paso de los contingentes en torno del sagrario, respondió a la forma de las bóvedas, en especial a la cúpula del crucero, en donde Rafael Ximeno y Planes desarrolló el mismo tema iconográfico.

Sobre la plataforma del sagrario, justo en la intersección de cuatro escalinatas, de la Hidalga y Musitu proyectó un basamento ornamentado con recuadros, en donde los resaltos y los vuelos de la cornisa destacarían los cuatro altares adosados. En un estilóbato decreciente, formado con cuatro gradas, incorporó pedestales para recibir ocho esculturas; con ángulos diferentes de inclinación desarrolló un primer ritmo. Ocho volúmenes que soportarían las correspondientes columnas quedarían incluidos en el siguiente cuerpo, en donde se abrirían cuatro nichos para resguardar reliquias o pequeñas imágenes. Con esas concavidades y salientes estableció un contraste.

El núcleo de toda la composición sería el gran manifestador metálico, que, a la manera de la *cella* de un templo clásico, quedaría resguardado sucesivamente por cuatro pilares, que sostendrían arcos de medio punto, y por las referidas columnas que evocan un pórtico. Todos los apoyos exhibirían motivos vegetales en los fustes y recuadros en el intradós. El primer cuerpo sería coronado por un entablamento, en donde el friso presentaría una intrincada ornamentación a base de motivos fitomorfos. Sobre una bien proporcionada cornisa desplantaría el segundo cuerpo, formado por cuatro arcos de medio punto que recibirían una pequeña cúpula. En este nivel también ubicaría esculturas.

Finalmente, a manera de remate, se apreciaría a la Virgen María, en el momento en que un grupo de ángeles la conduce hasta el *reino de los cielos*. Como podría esperarse de un académico, la escultura quedaría sometida a la arquitectura. Los elementos sustentantes y sustentados serían recubiertos con abundantes tallas de hojas de acanto, bandas de diamantes y recuadros que se destacarían del fondo por su color; distintas series de ritmos y contrastes asignarían complejidad a la estructura.

Pese a todo este despliegue de diseño, la transición entre la base y la cima no resultaba suave ni mucho menos fluida. La imagería, la parte

concreta del mensaje, podría atenuar esa deficiencia tan marcada. Quizás por eso el arquitecto de la Santa Iglesia Catedral invitó al director de escultura de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos, el catalán Manuel Vilar, para trabajar esa parte. El monumento sería armado con piezas de mármol de diferentes colores, que reflejarían la luz de las velas y los fulgores de los ornamentos de plata.

El primer presupuesto que el arquitecto presentó al cuerpo de canónigos ascendía a 5 609 pesos.<sup>31</sup> Una cantidad exorbitante aun para el clero mexicano, que no logró reunirla, ni deshaciéndose de la imagen de oro y esmalte de la Asunción y de la lámpara monumental de plata.<sup>32</sup> Buscando abatir costos, el proyecto original fue modificado: la estructura sería pétreo, pero no de mármoles importados sino de chiluca de Los Remedios, recubierta de estuco y pintada a mano; los capiteles no serían metálicos sino apenas dorados; el programa iconográfico sería tallado en madera y el manifestador sería fundido en bronce con algunas aplicaciones de plata. Vilar sería sustituido por los escultores Francisco Terrazas y Primitivo Miranda (imagen 6).<sup>33</sup>

En lo que concierne al resultado de esas economías, reservé para Manuel Rivera Cambas la descripción del ciprés, que a partir de 1850 pudieron contemplar varias generaciones de mexicanos:

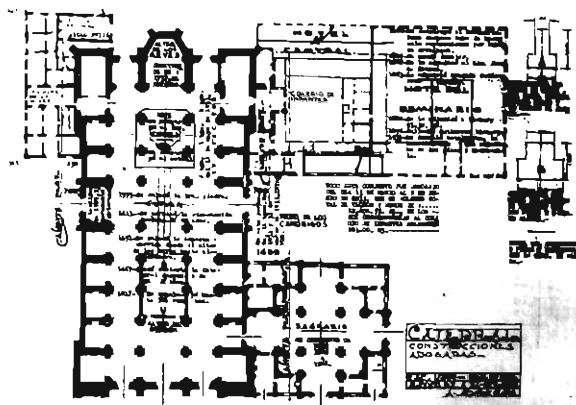
La composición arquitectónica es sumamente sencilla y severa, conforme al objeto del monumento [...] hay una gradería que sirve para la colocación de los candelabros que se ponen en las funciones solemnes [...] El punto medio de vista del ciprés, está en la proyección del centro de la cúpula sobre el pavimento [...] En el centro del segundo cuerpo está una imagen del Salvador. En

<sup>31</sup> Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 49.

<sup>32</sup> Estrada, *op. cit.*, p. 462.

<sup>33</sup> "El joven Miguel López fue el cantero comisionado para labrar la piedra, hacer el trazo y monte sobre el terreno [...] Encargáronse de la obra de escayola los hermanos Juan y Zenón Soto, después de haber sido comparadas sus muestras con las que presentaron otros individuos que solicitaron hacerla. La obra de talla de piedra fue dirigida por el Sr. Claussen, y la parte de yeso y polvo de mármol por el Sr. Evans, ambos ya conocidos en la capital por las obras que habían desempeñado. El dorado quedó a cargo de los Sres. Michaud, quienes desempeñaron su cometido en conciencia. Por último, la parte de escultura fue ejecutada por los Sres. Miranda y Terrazas; el primero se encargó del grupo de la Asunción, en el que se observa cierta maestría y talento, por el vigor y efecto de las figuras que forman el grupo, siendo de notarse el aspecto entusiasta y radiante de regocijo de los ángeles y querubines. Los santos de Terrazas, son una obra que aumentó la reputación artística del escultor". Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 49-50.





6. Antonio Muñoz G. *Catedral Metropolitana. Construcciones adosadas*, 1942. Planta de conjunto, tinta sobre papel. En este plano se observa la ubicación del ciprés de Lorenzo de la Hidalga, justo en el presbiterio.

derredor del primero están colocadas las de los Santos Pedro y Pablo, San José, San Juan Bautista, Santiago el Mayor, San Felipe de Jesús, San Hipólito y San Casiano mártires, todos patronos principales de la Ciudad. El segundo cuerpo lo circundan, las de los Santos Domingo y Francisco de Asís, San Agustín, San Bernardo, San Cayetano, San Felipe Neri, San Camilo de Lelis y San Ignacio de Loyola. En los nichos inferiores al tabernáculo, hay unas imágenes chicas de Nuestra Señora de los Remedios, San Miguel, San Ignacio y la Virgen de la Asunción [...] un poco abajo del tabernáculo, se venera una pequeña imagen de la Virgen de Guadalupe, la que, según la tradición, perteneció al indígena Juan Diego. Últimamente se han colocado cuatro ángeles de adoración, obra del Sr. Miranda.<sup>34</sup>

Cuando se acusa a Lorenzo de la Hidalga de no someterse a una expresión formal que ya no correspondía con la estética de la época en que vivió y desarrolló su producción artística, se olvida que la esencia de la Catedral de México es el cambio constante. Los promotores de la unidad barroca repusieron las rejas de las capillas laterales, rasparon los casetones pintados en el intradós de los arcos y echaron por tierra el ciprés. Afortunadamente, pasaron por alto los retablos de las capillas de los Dolores y de la Virgen de

<sup>34</sup> Rivera Cambas, *op. cit.*, p. 50-51.

Guadalupe, obra de Antonio González Velázquez, director de Arquitectura de la Academia de San Carlos, expresiones de que en algún momento de nuestra historia lo pagano y lo cristiano encontraron un punto de convergencia en la idea de la belleza que conviene para manifestar al pueblo la proximidad de lo divino.

#### UNA REFLEXIÓN FINAL

El ciprés que el arquitecto Lorenzo de la Hidalga diseñó para el presbiterio de la Catedral Metropolitana es uno de los ejemplos más elocuentes de los cambios que experimentaron las iglesias novohispanas con el advenimiento de las academias de arte. En este caso, la forma de la estructura varió, pero se dio continuidad a un uso del espacio que había sido definido desde la concepción misma del inmueble. Este hallazgo resalta la necesidad de incorporar a nuestros considerandos sobre el arte sacro el tipo de respuesta que el maestro retablista, el escultor, el alarife y el arquitecto, según sea la época y dependiendo de su capacidad de análisis y de su nivel de sensibilidad, dieron a los espacios arquitectónicos. Los retablos, los baldaquinos y los altares, a pesar de su complejidad inherente, formaron parte de todo un sistema construido para conmover al creyente, son el punto focal que concentraba las miradas y las plegarias. Este hecho los convierte, además, en otra evidencia sobre la manera en que se cumplía con los preceptos de la liturgia católica.

El ciprés de la Catedral Metropolitana desvela a un De la Hidalga distinto al del mercado en la plaza del Volador o al del Gran Teatro de Santa Anna. El arquitecto de la Santa Iglesia Catedral gustaba de los marcados contrastes, de las series de ritmos, de la compartimentación, del manejo del color y de la aplicación de variadas texturas. Con la información disponible hasta este momento no me es posible afirmar que fuera presionado por el cabildo catedralicio para hacer a un lado su permanente preocupación por la *economía*, pero es inevitable advertir una actitud de réplica ante las rocallas que sirvieron de fondo a su ciprés; ante los púlpitos que la custodiarían y ante la platería e iluminaciones que completarían su imagen. La libre combinación de elementos propios de una visión sobre el mundo grecorromano y del Renacimiento italiano muestran a un partidario del eclecticismo; aunque la solución dada a este encargo confirma que el español estudió las ruinas, más que en los Estados Pontificios, en los grabados y en las litografías. Al condenar su obra a la destrucción se perdió de vista que era parte

de un proceso de diseño que culminó con la gran cúpula de la Capilla del Señor de Santa Teresa. Así, al eliminar parte de la producción de un arquitecto, se pierde valiosa información, indispensable para explicar la génesis de los hitos plásticos.

El retablo de Los Reyes de la Catedral Metropolitana no fue concebido para mirarse desde la nave central, sino para descubrirse paulatinamente al caminar por las laterales. Lorenzo de la Hidalga fue consciente de este principio al cerrar la visual con su conjunto de altares. El vacío actual obedece a una decisión que desestimó al espacio arquitectónico como principio para el diseño de retablos y altares; una variable que fue bien atendida tanto en la época virreinal como en el México independiente.

El valor del ciprés ausente desborda la firma de un autor reconocido y la época de su construcción; es testimonio de que, al mediar el siglo XIX, el venerable cabildo catedralicio supuso que su grey deseaba seguir dirigiendo las angustiosas plegarias de un país en guerra hacia una estructura compleja. Estos breves apuntes sobre otra obra destruida, confirman, por otra parte, que del plano al andamio se mueven los santos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther (coordinadora), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986.
- Álvarez, Manuel Francisco, *El Dr. Cavallari y la carrera de ingeniero civil en México*, México, A. Carranza y Compañía Impresores, 1906.
- Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, 7a. ed., México, Porrúa, 1984 (Sepan Cuantos, 74).
- Casanova García, Rosa Edelmira, "1861-1876", en Eloísa Uribe (coordinadora), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, 2a. ed., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1987 (Colección Científica, 164), p. 113-183.
- Curiel, Gustavo, "Capilla de Nuestra Señora de Las Angustias de Granada", en Esther Acevedo (coordinadora), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 227-240.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "Altar Mayor", en Esther Acevedo (coordinadora), *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986. pp. 453-464.

- Fernández, Justino, "El Ciprés de la Catedral Metropolitana", *Historia Mexicana*, México, v. VI, n. 1., 1956, p. 89-98.
- Fernández, Martha (editora), *La Catedral de México: problemática, restauración y conservación en el futuro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1997 (Estudios de Arte y Estética, 40).
- García Barragán, Elisa. "Lorenzo de la Hidalga", en Donald Robertson *et al.*, *Del Arte. Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM, IIE, 1977, p. 203-226.
- Guillén y Tato, Julio F., "Dictamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España", en Agustín Piña Dreinhofer (compilador), *Restauración de la Catedral de México. Memoria de la polémica por el arquitecto Agustín Piña Dreinhofer en el tercer aniversario del incendio: enero 18 de 1970*, México, Imprenta de J. Villanueva, 1970, pp. 83-87.
- Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, 2a. ed., México, Trillas, 1993.
- Olguín Olguín, Gerardo, *Glosario de elementos arquitectónicos*, México, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales-Aragón, 1988 (Apuntes de la ENEP Aragón, 3).
- Pevsner, Nikolaus, John Fleming y Hugh Honour, *Diccionario de arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1980 (Alianza Diccionarios).
- Piña Dreinhofer, Agustín (compilador), *Restauración de la Catedral de México. Memoria de la polémica por el arquitecto Agustín Piña Dreinhofer en el tercer aniversario del incendio: enero 18 de 1970*, México, Imprenta de J. Villanueva, 1970.
- Revilla, Manuel G., *Obras. Biografías (Artistas)*, México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1908, t. 1.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*, México, Editorial del Valle de México, 1972, t. 1.
- Robertson, Donald, *et al.*, *Del Arte. Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM, IIE, 1977.
- Salgado Aguilar, Agustín, "Obras de restauración de la Catedral de México, 1974-1985", en Martha Fernández (editora), *La Catedral de México: problemática, restauración y conservación en el futuro*, México, UNAM, IIE, 1997 (Estudios de Arte y Estética, 40), pp. 103-118.
- Uribe, Eloísa (coordinadora), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, 2a. ed., México, INAH, 1987 (Colección Científica, 164).

## Calzadas de Guadalupe y de los Misterios Nombres, rutas y caminos, fuentes de investigación

Olga Margarita Gutiérrez Trapero\*

El objetivo de este artículo es explorar uno de los medios que nos ayudan a recopilar datos para después analizarlos, dilucidarlos y poder utilizarlos dentro de las investigaciones históricas en el diseño, lo cual permite comprobar o no hipótesis de investigación y así dar una interpretación de un aspecto histórico de relevancia. Este medio son las fuentes de investigación.

La forma en que se ejemplifica este tema es a través de la narración histórica referente a las calzadas de los Misterios y de Guadalupe, en la ciudad de México; concatenando distintas temporalidades para destacar su impacto urbano,<sup>1</sup> sin dejar a un lado un panorama general del estado actual de ésta.

### EL TRANSITAR POR NUESTRAS CALLES

Imaginen que están caminando por alguna de las calles de nuestras ciudades, sobre todo de las más grandes, con nombres que en muchas ocasiones nos dicen algo de su pasado, propiciando identidad o no; con sus edificios que hablan generalmente de diferentes épocas de nuestra historia, con proporciones cambiantes que ciertas veces impactan, otras segregan y otras más comen parte de nuestro pasado y futuro arquitectónico con su inmensidad o diseño.

\* Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Esto en relación con la investigación histórica urbana de la autora de este artículo: "Manuel Gutiérrez Villegas. Panorama arquitectónico y urbano alrededor de la Coronación de la Imagen de la Virgen de Guadalupe, 1887-1895".

Sigan caminando pero tengan cuidado al atravesar las avenidas en donde circulan los vehículos, veloces máquinas que ignoran nuestra presencia.

Perciban los olores, sonidos, texturas y colores por donde están efectuando su recorrido. Detecten sus mensajes y objetos en relación con las proporciones, ritmos y contrastes de la ciudad. ¿Nos falta algo? Todas estas ciudades están llenas de diseño, adecuado o no, pero si ignoramos a las personas que las usan, seguiremos causando caos en estos espacios, contribuyendo con la contaminación visual que en la mayoría de nuestras calles invade nuestro transitar. Continuaremos fortaleciendo el olvido de nuestro pasado, la falta de identidad y el uso inadecuado del espacio urbano, recayendo en intervenciones inconvenientes en el futuro.<sup>2</sup>

Porque si conocemos nuestro pasado, si tenemos una mínima idea de los procesos que propiciaron nuestro presente, tendremos las bases para dilucidar nuestro futuro y, por lo tanto, determinar los factores que causan identidad y apropiación en los usuarios, aspecto importante en los espacios urbanos y, consecuentemente, para las personas que circulan por ellos. De tal modo, la trascendencia al realizar este tipo de trabajos es buscar siempre un aporte real y actual hacia la sociedad a la que dirigimos nuestra visión del pasado.<sup>3</sup>

#### FUENTES DE INVESTIGACIÓN

La elección de un tema de investigación histórica puede surgir por diferentes motivos, tanto personales como laborales, profesionales, etcétera. La importancia radica en que éste sea significativo para uno mismo —el historiador—, para los que serán nuestros lectores y, por consecuencia, para la sociedad. No basta con recopilar información y mostrarla, es indispensable hacer una reflexión y crítica de ésta para otorgarle un sentido.

<sup>2</sup> Las investigaciones en historia urbana hacen posible concienciar y dar las herramientas necesarias para formular las estrategias que permitan intervenciones urbanas significativas y con identidad en las ciudades. Desafortunadamente existe mucha apatía, sobre todo de las autoridades responsables de revitalizar estos espacios, en tenerlas en cuenta; y aunque esto no es el propósito del presente texto —sensibilizar a las autoridades—, no puedo dejar en el tintero este comentario, buscando provocar, por lo menos, la reflexión en el lector.

<sup>3</sup> Con este párrafo se quiere reforzar la importancia de la historia urbana en la planeación de los espacios públicos.

Igualmente es relevante obtener los referentes necesarios para entender nuestro caso de estudio y conocer el contexto histórico donde está inmerso, teniendo en cuenta lo ya escrito por los demás, si es que ya se han hecho investigaciones similares –casos análogos, fuentes secundarias–, lo cual solemos llamar, una vez realizado su análisis, *estado del arte*.

Pero en muchos casos no existen o son muy pocos los escritos referentes a un tema. Por lo tanto debemos recurrir a otras vías para poder dilucidarlo, como los documentos contenidos en archivos históricos, ya sean públicos o privados, o los que obtenemos en el proceso de investigación, por ejemplo entrevistas, análisis fotográfico, etcétera. Este tipo de fuentes las denominamos primarias o de primera mano.

Para esclarecer esto de mejor forma, se presentan los esquemas 1 y 2, aunque cabe aclarar que, en cada caso, las fuentes pueden ampliarse y tener mayor relevancia para la indagación o viceversa. Todo depende tanto de la investigación como de lo que vayamos encontrando en el proceso, lo cual nos irá moviendo hacia un lado u otro según lo que queramos explicar.

#### Esquema 1

*Fuentes primarias  
(de primera mano)*

Documentos no interpretados  
por otros autores

Escritos contenidos en archivos  
históricos:

- Pueden ser públicos o privados
- Generalmente inéditos
- Memorias de gobierno,  
testamentos, revistas, fuentes  
orales y gráficas, etcétera

#### Esquema 2

*Fuentes secundarias  
(de segunda mano)*

Documentos ya interpretados  
por otros autores

Escritos contenidos en material  
bibliográfico:

- Muestran la interpretación que  
da a la información el autor
- Libros especializados o artículos  
contenidos en una publicación;  
revistas, documentos literarios y  
fuentes orales y gráficas, etcétera

Como podrá notarse, en ambos casos se señalan las fuentes orales y gráficas. Las orales se refieren, por ejemplo, a correspondencia personal o laboral, entrevistas, crónicas, discursos o similares, donde los actores sociales dan su opinión sobre cualquier aspecto. Pueden ser primarias o secundarias dependiendo, como ya se apuntó, si han sido interpretadas por otros autores. Las gráficas incluyen fotografías, planos, cartografía, etcétera, e igualmente su clasificación depende del análisis o no de otro autor.

Ante este panorama, debemos tener presente que nuestras interpretaciones no buscan negar las ideas de los demás, sino que, como menciona el doctor Miguel Pastrana Flores, “el historiador es una persona y está sujeto a las mismas condicionantes de todos los individuos...”, por lo cual “cada quien ha interpretado un momento histórico según su vivencia...” y estas explicaciones son las que le dan la gran potencialidad según el tiempo y espacio en donde fueron realizadas.<sup>4</sup>

Por lo tanto, algo elemental en el momento de analizar los datos de cada una de las fuentes de investigación es hacer a los textos las preguntas que aparecen en el esquema 3.<sup>5</sup>

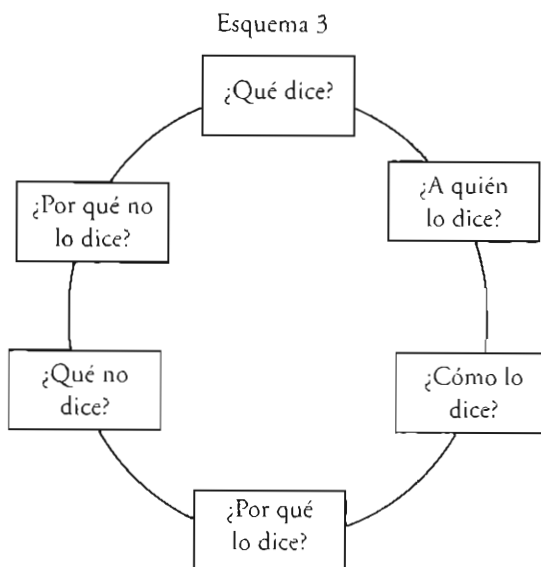
Al responder las preguntas del esquema 3, debemos tener en cuenta el contexto histórico y el bagaje cultural del autor del documento,<sup>6</sup> “porque toda obra histórica descansa en diversas interpretaciones y al final hay que confrontar la información con lo que dicen otros autores y con los resultados obtenidos en otros análisis de investigación”. Así, en el resultado de nuestras investigaciones “buscamos que en la obra se haga patente la intencionalidad de recoger la información del pasado, de unirla coherentemente,

<sup>4</sup> Miguel Pastrana Flores, en el curso *Introducción a la Historiografía Indígena y Novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas (UNAM-IIH), 20 de abril de 2009.

<sup>5</sup> Cabe mencionar que la deducción de este esquema es gracias a estudios de posgrado y cursos con especialistas en la historia, ya sea urbana o general, como el doctor Carlos Lira, el doctor Ariel Rodríguez, el doctor Pastrana, entre otros.

<sup>6</sup> Si en el documento no tenemos datos del autor, por ejemplo en un periódico o documento legal, el contexto histórico y del medio nos pueden dar pautas para interpretar. Los periódicos generalmente siguen una línea de pensamiento, o cuando consultamos las memorias de los gobiernos tenemos la pauta de que las escriben con el fin de enaltecer los trabajos de las autoridades. Por lo tanto hay que ser muy cautelosos para identificar el contenido de los discursos, y debemos contar con un referente del contexto económico, político, social y cultural del momento histórico.





y vincularla con el presente”.<sup>7</sup> Aspecto que se desarrolla en este trabajo con las calzadas de los Misterios y de Guadalupe, en la ciudad de México.

### CAMINOS CAMBIANTES

Cuando realizamos estudios urbanos, el nombre de las calles, avenidas y calzadas tiene gran trascendencia. Nos habla más que de una simple distinción entre una vía y otra. Por ejemplo, si caminamos por el Centro Histórico de la ciudad de México, encontramos placas con diferentes diseños y nombres de sus calles –los históricos y los actuales–, en donde, si seguimos indagando al respecto, podemos hallar más variantes en sus nominaciones y así descubrir historias que explican su porqué.

Los orígenes son muchos, como su contexto geográfico o urbano, anécdotas, intereses gubernamentales, o el hecho de que ahí haya vivido un

<sup>7</sup> Miguel Pastrana Flores, en el curso Introducción a la Historiografía Indígena y Novohispana, UNAM-IIIH, 20 de abril de 2009.

personaje célebre de la vida política, económica, cultural o cotidiana, etcétera. Todo esto explica y ratifica parte de la forma de pensar y vivir de los actores sociales correspondientes a su tiempo y espacio. Desafortunadamente muchas decisiones en el cambio de los nombres sólo han generado falta de identidad con el espacio, pero aun así nos explican mucho del momento histórico en que sucedieron.

Un ejemplo es la Calzada del Tepeyac, cuyo nombre cambiaron por la advocación de un símbolo colonial, la Virgen de Guadalupe; hasta ser nombrada como en la actualidad, Calzada de los Misterios. Por lo tanto nuestra narración permite ver los cambios urbanos debidos a intereses económicos, políticos, sociales y culturales, desde los orígenes de esta arteria hasta finales del siglo XIX, la cual se ha transformado en favor de un rito.

### CALZADA DE LOS MISTERIOS: UN PASO OBLIGADO<sup>8</sup>

La importancia de esta calzada tiene sus antecedentes desde tiempos prehispánicos. Como todos sabemos, la ciudad mexicana de Tenochtitlan estaba ubicada en un islote del lago de Texcoco. Para comunicarse con tierra firme tenía tres calzadas principales, la de Tlacopan, Iztapalapa y Tepeyacac.<sup>9</sup> Esta última culminaba en el centro ceremonial de la diosa Tonantzin, que significa, según fray Bernardino de Sahagún, “Nuestra Madre”.<sup>10</sup> A esta diosa también la nombraban Toci, y era un ídolo de palo con figura de mujer anciana, por lo que asimismo se le llamaba “Nuestra Abuelita”.<sup>11</sup> El cerro del Tepeyac, después conocido como “El Cerrito”, se encuentra en

<sup>8</sup> En las siguientes secciones podremos apreciar el uso de las fuentes primarias y secundarias, comparando la información de diferentes autores, analizando los planos, observando el estado actual y aportando una visión particular del estudio de éstas.

<sup>9</sup> Estas calzadas eran elevaciones artificiales que estaban hechas de piedra, arcilla y argamasa e hincadas al fondo del lago con pilotes de madera. Véase <<http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9xico-Tenochtitlan#calzada>>; Margarita Carballal Staedtler y María Flores Hernández, “Elementos hidráulicos en el lago de México- Texcoco en el Posclásico”.

<sup>10</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, p. 46.

<sup>11</sup> Delfina López Sarrelangué, *Una Villa mexicana en el siglo XVIII: Nuestra Señora de Guadalupe*, p. 16. Según la mitología mexicana, también era nombrada Coatlicue (“la de la falda de serpientes”) o Teteoinan (“Madre de los dioses”) y era la diosa terreste de la vida y la muerte. Para mayor información véase <<http://es.wikipedia.org/wiki/Coatlicue>>.

una pequeña cordillera que consta de cuatro cerros de pequeña altura,<sup>12</sup> y que corresponde actualmente a la Sierra de Guadalupe.

Según María Flores Hernández y Margarita Carbballa Straedtler, esta calzada tenía un ancho de 11 metros y un grosor de 1.8 metros; cruzaba de norte a sur, desde el cerro del Tepeyacac hasta el islote de Nonoalco-Tlarelolco, poco más o menos del cerro del Tepeyac a la actual Calzada de los Misterios, y las calles de Jesús Carranza y República de Argentina.<sup>13</sup>

Pero si apreciamos el “Plano evolutivo de la Gran Tenochtitlan de 1325 a 1519” (plano 1), interpretación realizada por el historiador Manuel Carrera Stampa; la “Vista panorámica de la Gran Tenochtitlan en el año de 1519” (ilustración 1), imagen que corresponde a una recreación pictográfica del artista mexicano Tomás Filsinger; y el “Mapa de Uppsala”, de 1550, atribuido tanto a manos indígenas –por su diseño en forma de códice– como al cartógrafo español Alonso de Santa Cruz;<sup>14</sup> coincidimos con Manuel Sánchez de Carmona al señalar que este camino pasaba frente a las casas viejas de Moctezuma, correspondientes a la actual calle de Brasil, y culminaba en el Tepeyac o Tepeaquilla, nombre que le dieron los españoles.<sup>15</sup>

Es necesario resaltar que la importancia de la Calzada del Tepeyac, al igual que las de Tlacopan e Iztapalapa, radicaba en que no sólo servía para comunicar a la ciudad de Tenochtitlan con tierra firme, sino, además, para evitar las inundaciones y mejorar la calidad del agua de la laguna, porque funcionaban a manera de diques.

La Calzada de Piedra, como fue llamada al principio por los españoles, al ser paso obligado hacia el camino real de Puebla y Veracruz, representaba una vía de acceso económico muy importante por la transportación de “pulque, pescado del Pánuco, mercaderías de España y bastimentos de otras regiones a la ciudad de México”. Y gracias a la gente que acampaba en este

<sup>12</sup> El significado náhuatl de Tepeyac tiene diferentes interpretaciones: para algunos es “en la punta” o “en la nariz del cerro”, y para otros, “enfrente de peñascos”. López Sarrelangué, *op. cit.*, p. 16.

<sup>13</sup> María del Carmen Soto Balderas, “La Calzada de los Misterios: una antigua vía llena de historia por recorrer”, en Esteban Martínez de la Serna, *Los Santuarios de la Virgen de Guadalupe*, p. 110.

<sup>14</sup> Para apreciar de una forma más dinámica los detalles de estos planos, consúltese la página de internet realizada por el ingeniero Manuel Aguirre Botello: <<http://www.mexicomaxico.org/Tenoch/Tenoch5.htm#1325-1519>>.

<sup>15</sup> Manuel Sánchez de Carmona, *Trazas y plaza de la Ciudad de México en el siglo XVI*, p. 21-23.



- A. A Tepeyac
- B. A Tacuba
- C. A Ixtapalapa
- D. Embarcadero a Texcoco
- 1. Recinto Ceremonial. Templo Mayor
- 2. Palacio de Cuauhtémoc
- 3. Tezontlemacoyan (Teocalli)
- 4. Atenantitech o Tetenamiti (Teocalli)
- 5. Xocoritla o Cihuatecpán

Plano 1. Manuel Carrera Stampa, "Plano evolutivo de la Gran Tenochtitlan de 1325 a 1519", calca de Olga Margarita Gutiérrez Trapero, únicamente se señalaron las calzadas y los sitios que están en la ruta de la Calzada del Tepeyac (disponible en <<http://www.mexicomaxico.org/Tenoch/Tenich5.htm#1325-1519>>).



Ilustración 1. Tomás Filsinger. "Vista panorámica de la Gran Tenochtitlan en el año de 1519", sección de la ilustración, Calzada del Tepeyac en óvalo (disponible en <<http://www.mexicomaxico.org/introTenoch.htm>>)



Ilustración 2.  
"Mapa de Uppsala, 1550",  
Calzada del Tepeyac en óvalo  
(disponible en <<http://www.mexicomaxico.org/Tenoch/SantaCruz.htm>>)

lugar, se tuvieron que edificar algunos mesones que ayudaron económicamente a la zona. Por eso las autoridades virreinales generalmente invirtieron en su mantenimiento, sobre todo con las afectaciones que sufrían con las inundaciones.<sup>16</sup>

Pero uno de los usos más significativos de esta calzada ha sido, desde tiempos prehispánicos, servir de vía de comunicación de peregrinos hacia la adoración de un símbolo religioso: "nuestra madrecita", como le siguen

<sup>16</sup> Soto Balderas, *op. cit.*, p. 112.

llamando.<sup>17</sup> La aceptación del cambio de advocación, de diosa mexicana a imagen mariana, poco a poco fue tomando fuerza entre toda la sociedad de la Nueva España, sobre todo después de la inundación de 1629; y aunque los indígenas no dejaron de realizar las ceremonias a la usanza antigua –con algunas transformaciones–, al final la retomaron como símbolo religioso y la nombraron como se había señalado, según el relato hagiográfico del bachiller presbítero Miguel Sánchez.<sup>18</sup>

Fueron varios los templos que se construyeron en el cerro del Tepeyac en honor a la Virgen de Guadalupe –algunos de los cuales tuvieron que ser demolidos debido a las condiciones del subsuelo que afectaron su estructura, y otros dieron cabida a los fieles en aumento–; convirtiéndose en el centro de fiestas y ceremonias religiosas y políticas más importante de la Nueva España, efectuándose eventos como la entrega del bastón de mando al nuevo virrey;<sup>19</sup> mereciendo así este templo, en el siglo xviii, el nombramiento de La Primera y Mayor Colegiara de las Indias.

El nombre de la calzada fue cambiando con el tiempo: Calzada del Tepeyac, Calzada de Piedra, Camino o Calzada de Guadalupe, Calzada Antigua de Guadalupe y, finalmente, Calzada de los Misterios.<sup>20</sup> Sigüenza y Góngora la describió, a finales del siglo xvii, como una calzada hermosa y derecha, con un ancho que permitía el tránsito desahogado de los coches que circulaban por ambos sentidos. Tenía albarradas de mampostería, con una elevación de una vara del suelo (0.838 m), adornadas por tres arcos y por las estatuas de los monarcas españoles que regían en el tiempo de su construcción. Tenía un ancho de 16 varas (13.40 m) y una longitud de 5 500 varas (4.609 km), comprendida a partir de la aduana del pulque, en Peralvillo. A mediados del siglo xviii, añade en la descripción, a la mitad de la calzada, “había una rotonda con exedras, puertas y vasos ornamentales” (fotos 1 y 2).<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Igualmente hay que considerar que los factores económicos, políticos y espirituales estaban relacionados.

<sup>18</sup> Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en la ciudad de México, dedicada al señor don Pedro de Barrientos*.

<sup>19</sup> López Sarrelangue, *op. cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> La construcción de los misterios empezó el 24 de diciembre de 1675 y terminó el 23 de mayo de 1676.

<sup>21</sup> López Sarrelangue, *op. cit.*, p. 10.



Foto 1. Basamento de puerta de la rotonda con exedras, puertas y vasos ornamentales (Olga Margarita Gutiérrez Trapero, 28 de enero de 2010)



Foto 2. Detalle de basamento de puerta con vestigios de los vasos ornamentales (Olga Margarita Gutiérrez Trapero, 28 de enero de 2010)

Como podemos apreciar, esta calzada fue más que una vía de comunicación entre la ciudad de México y el hito religioso guadalupano, donde el ir y venir de personas y mercancías hacia uno de los principales puertos del país, Veracruz, fortalecía un factor económico que tenía que ser atendido por las autoridades no sólo gubernamentales, sino también del clero. Pero la Villa de Guadalupe no tenía el desarrollo urbano que se pretendía; el digno para ubicar al templo que albergaba la imagen que concatenaba símbolos religiosos tanto de españoles como de los nativos de tierras americanas. De tal modo, se iniciaron estrategias para lograr convertirla en ciudad, proceso que se tardó más de lo esperado y que mereció, como sucede aún en nuestros días, nombrarla Villa de Guadalupe.

#### CALZADA DE GUADALUPE, UNIÓN ENTRE PODERES

La actual Calzada de Guadalupe se remonta a 1747, cuando el abad de la Colegiata, don Juan Antonio de Alarcón, instó a las autoridades virreinales

a abrir una acequia o calle de agua que permitiera la transportación de productos procedentes de los sitios abastecedores de la ciudad de México, para propiciar el auge económico de la población de la Villa de Guadalupe, porque este tipo de caminos ayudaba a reducir distancias y facilitaba el transporte tanto de productos como de personas.<sup>22</sup>

Se presentaron diferentes propuestas pero fueron postergadas por la falta de recursos. Hasta 1779 se aceptaron el proyecto y el plano del maestro de Obras Mayores Francisco Antonio de Guerrero y Torres; las obras se iniciaron el 22 de marzo de 1780 y se terminaron el 12 de septiembre de 1781. Esta acequia tenía bordos hechos de repete en algunos tramos, y de cedro en otros. Contaba con un andén para el tránsito peatonal y en caballo. La profundidad de la acequia era de tres varas (2.51 m), de manera que quedaba más de una vara (más de 83.8 cm) para el flote de las canoas, y tenía 4 620 varas (casi 4 km) de largo, seis varas (5 m) en la parte inferior y ocho varas (6.7 m) en la superficie.<sup>23</sup>

Si observamos el “Plano iconográfico de la ciudad de México” del año de 1794 (plano 2), ordenado por el virrey conde de Revillagigedo y realizado por el maestro mayor de Arquitectura, Ignacio Castera, podemos confirmar la siguiente descripción de la acequia de Guadalupe:

se construyó a partir de la acequia que comunicaba a la de Puente Blanca con la de Zorrilla en la ciudad de México, a través de terrenos eriazos de los barrios de la Concepción y San Francisco Tepito hasta la guarda de Peralvillo y, de ese lugar, por el oriente de la calzada de Guadalupe, a la primera zanja que recibía las aguas del manantial de Xancopinca. Proseguía por otra zanja, más profunda y anchurosa, que era límite de la hacienda de Aragón, y luego, recta y paralelamente a la calzada de Guadalupe hasta las puertas del santuario. A corra distancia del río de Guadalupe, se ubicó el desembarcadero, que medía 50 varas [42 m] de longitud y 20 [16.8 m] de latitud.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Las acequias eran canales de agua que los nativos mexicas utilizaban como medio de circulación mediante canoas. Con el tiempo perdieron su relevancia debido a que los españoles no acostumbraban este medio de circulación y descuidaron su mantenimiento. Aun así eran apreciadas. Véase más en López Sarrelangue, *op. cit.*, p. 79.

<sup>23</sup> López Sarrelangue, *op. cit.*, p. 187.

<sup>24</sup> *Ibid.*

Esta acequia contribuyó a mejorar la comunicación con la ciudad de México, permitió la transportación tanto de peregrinos como de los bastimentos y productos, propició la disminución de precios y generó fuentes de trabajo y mejoras económicas para los indios canoeros y, entre otras cosas más, logró en parte el objetivo principal del abad de la Colegiata de Guadalupe: favorecer el poblamiento de la Villa.<sup>25</sup> Aun así no fue suficiente para lograr que la Villa se convirtiera en ciudad, aunque políticamente sí alcanzó dicho nombramiento.

Algo que no se menciona en las crónicas de estos tiempos es lo agradable que debió de ser transportarse por las canoas, a pie o caballo, y tener a lo lejos, enmarcada por el cerro del Tepeyac, el remate visual de la Colegiata de Guadalupe, que en esos tiempos seguramente era más impactante que en la actualidad por no competir con edificaciones contiguas que opacaran su jerarquía.

Las condiciones de la primitiva Calzada de Guadalupe —la actual de los Misterios— no eran muy alentadoras. Tanto el flujo de personas como de transporte la tenían en muy malas condiciones. Hubo varios intentos por adecuarla para su mejor funcionamiento, por ejemplo el del virrey Carlos Francisco de Croix, que en 1771 le da la siguiente instrucción a su sucesor Antonio María Bucareli: “El paseo al Santuario de Guadalupe es tan frecuente, como incómoda la calzada que se ha hecho para ir a él, por ello dispuse empedrarla en la forma que se hace en las calles y añadir otra por cada lado de la principal, hasta llegar al puente de dicho santuario con árboles con cada una y otra parte, con el fin de que la calzada principal sirva para la gente de a pie, y las de los lados para coches y arrieros”.<sup>26</sup> Por lo visto, estas recomendaciones no fueron tenidas en cuenta y se dio preferencia a la construcción de la acequia de Guadalupe.

Pocos años después de terminado este camino de agua, se aproximaba la llegada del virrey conde Bernardo de Gálvez, quien tendría que pasar por la Calzada de Guadalupe, por lo tanto era necesario repararla, especialmente porque se debía causar una buena impresión. Fue el maestro mayor Ignacio Castera el encargado de hacer el estudio para las mejoras, pero la calzada estaba tan ruinosa que se requería mucho dinero y tiempo para efectuarlas, por lo cual se vio más factible la propuesta de construir otra.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>26</sup> Marqués de Croix. *Instrucción del Virrey Marqués de Croix que deja a su sucesor Antonio María Bucareli*, p. 79.



Pero considero que el estudio urbanístico fue más profundo, y otra intención, una simbólica, fue hacer una calzada con más jerarquía y que tuviera como hito religioso a la Colegiata de Guadalupe, uniendo así el poder espiritual con el poder político y económico.

Aunque no hay descripciones claras donde se diga que se aprovechó la acequia de Guadalupe para realizar esta calzada, podemos apreciarlo en el plano iconográfico de Ignacio Castera de 1794. Si observamos la sección de la Garita de Peralvillo, en este punto se hace una especie de nodo en donde se unen la acequia de Resguardo, la de Tepito, por medio de un ramal (Zorrilla), y la de Guadalupe, la cual tenía dos acequias y su calzada en el centro. Es probable que el canal orientado hacia el poniente, que no llegaba a la garita, haya sido destinado a peregrinos y visitantes de la Villa, y el del oriente, a transportar las mercancías.

Los trabajos para reforzar esta acequia como calzada comenzaron en junio de 1785 —recordemos que la acequia se inauguró en 1781—, y según Delfina López Sarrelangue, se terminaron en un mes. Hay que considerar que, aunque se tenía la ventaja de que ya contaban con la acequia, favoreciendo así la transportación de trabajadores y el acarreo de materiales, las obras no fueron tan sencillas, tal y como nos dice la autora, “si bien se aprovecharon las tierras extraídas al abrirse sus acequias, fue preciso impartirle solidez y firmeza artificialmente con una capa de arena de río llevada de más de dos leguas” (López Sarrelangue, 2005: 189). Estas líneas permiten deducir que, aparte del incremento en el costo, seguramente significó invertir tiempo en la ejecución. Lo curioso es que esta calzada se estrenó el 17 de junio de 1786, cuando llegó el nuevo virrey, un año después de iniciadas las obras.

En el plano de Castera podemos observar que la ahora Calzada de los Misterios también fue nombrada Calzada Antigua de Guadalupe, cediendo su nombre a la actual Calzada de Guadalupe. Esta última tuvo mucha aceptación porque, además del auge ya mencionado que propiciaron sus acequias, asumía el privilegio de *s.r.*, a partir de su apertura, el acceso de los virreyes; era más directa, constantemente remozada y embellecida, y pronto más transitada que la ya casi olvidada Calzada del Tepeyac, fundada por los mexicas.

No hemos encontrado la fecha exacta en que quitaron las acequias, pero suponemos que fue cuando hicieron la avenida más ancha, entre 1803 y 1805, durante la administración del virrey José de Iturrigaray. Tal vez la intención no fue sólo ampliar la avenida, sino también terminar con el

depósito de basura y desechos de cualquier índole, y, por lo tanto, con el foco de enfermedades como el cólera, entre otras, en que las acequias se habían convertido.

### LA CALZADA DE GUADALUPE EN TIEMPOS DE LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE, 1895

Esta calzada era muy importante debido a que, según mi apreciación personal, representaba la vía de unión entre lo espiritual, lo político y lo económico; y que, a fin de cuentas, siempre estuvieron concatenados a pesar de la implementación de las Leyes de Reforma.

El contexto de la Calzada de Guadalupe no tuvo cambios significativos a finales del siglo XIX ni a principios del XX. Sus alrededores siguieron despoblados de viviendas —si acaso algunas chozas o jacales—, y sólo se iban insertando los nuevos medios de transporte y se adaptaban los caminos para su correcto funcionamiento. Quizá el cambio más notable fueron las personas que transitaban por esta vía, sobre todo las que vivieron el progreso económico del Porfiriato, que vestían de forma diferente, pensaban y trataban de mostrar, a su manera, el ideal de modernidad.

El acontecimiento de la Coronación de la Imagen de la Virgen de Guadalupe permitió que la calzada fuera una especie de escaparate de la diversidad social y económica del mexicano; escenario y pasarela de la realidad de un periodo que aunque de gran progreso en muchos aspectos, mostró que una gran parte de la población era olvidada y detenida en el sosiego de la indiferencia, del pretexto de que vivían como vivían por su origen, por la falta de preparación o simplemente porque no tenían la capacidad de insertarse en una sociedad moderna.

Para tener una visión de la unión entre la ciudad de México de finales del siglo XIX y la de Guadalupe Hidalgo —así nombrada en esos tiempos—, las *Guías del Peregrino y del Viajero* daban información sobre las rutas para transportarse, y un breve panorama de los puntos de interés sobre esta vía de comunicación. En el *Álbum de la Coronación*, documento de gran importancia por su contenido histórico, publicado con motivo de la Coronación de la Imagen de la Virgen de Guadalupe en 1895, se incluye la información de estas guías.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Victoriano Agüeros, *Álbum de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe*, p. 176-177.



Foto 3. Templo y Plaza de Santo Domingo  
(Olga Margarita Gutiérrez Trapero,  
28 de enero de 2010)



Foto 4. Vista de la Avenida Peralvillo;  
a la izquierda, Garita de Peralvillo  
(Olga Margarita Gutiérrez Trapero,  
19 de julio de 2009)

Éstas mencionan que existían dos clases de carros: los de primera clase, pintados por fuera de color amarillo y a un costo de 12 centavos por viaje; y los de segunda clase, de color verde, a un costo de seis centavos. En ambos casos, el precio no variaba según el lugar donde fuera abordado o el trayecto recorrido.

La ruta de los tranvías, si venían de la ciudad de México, era la siguiente: los vehículos se abordaban en la Plaza de la Constitución –Zócalo–, y éstos esperaban a los viajeros frente a la Catedral, al lado norte de la Plaza. Las calles que recorrían eran: Empedradillo (hoy Monte de Piedad hasta su cruce con la calle de Justo Sierra, cambiando ahí su nombre a República de Brasil), en donde se podía ver el Nacional Monte de Piedad, igual que en la actualidad; 1ª y 2ª de Santo Domingo, teniendo a la izquierda la Plaza y el Templo de Santo Domingo (foto 3), y a la derecha, la entonces Escuela de Medicina, antigua Casa de la Inquisición, y hoy Museo de la Inquisición. Continuaban con la 1ª, 2ª y 3ª de Santa Catarina, cuyo nombre correspondía con el Templo de Santa Catarina Mártir, aún existente; y 1ª y 2ª del Puente de Tezontle (todas éstas corresponden a la actual calle de República de Brasil).

El recorrido seguía por la calle Real de Santa Ana, que igual a la de Santa Catarina, era llamada así por el Templo de Santa Ana, que también aún existe; por el Puente de Santa Ana; por 1ª, 2ª y 3ª de Peralvillo y Garita de Peralvillo (todas éstas corresponden a la actual Avenida Peralvillo; véase



Foto 5. Fachada de Garita de Peralvillo (Olga Margarita Gutiérrez Trapero, 19 de julio de 2009)

fotos 4 y 5). Al pasar la Garita, daba inicio la Calzada de Guadalupe (como en la actualidad) y se veía, a la izquierda, la Calzada Antigua de Guadalupe, ya en esos tiempos llamada de los Misterios, con algunas de las capillas del Rosario o estaciones —hoy es muy difícil verlas por las edificaciones que hay entre las dos calzadas.

A la izquierda de esta calzada y a lo lejos, se veían el Convento y el Templo de Santiago Tlaltelolco, en ese entonces convertidos en prisión —ahora es imposible apreciarlos por los edificios de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlaltelolco (foto 6)—; más adelante, el Tívoli Versalles y el Hipódromo de Peralvillo (en este lugar hoy se ubica el mercado Beethoven, en la colonia Peralvillo, entre la Avenida Río de la Loza y Eje 2 Norte),<sup>28</sup> donde se llevaban a cabo las carreras de caballos.

Poco antes de llegar a la Villa, a la derecha, estaban los baños ferruginosos de la Hacienda de Aragón, y adelante se encontraba el cruceo de la vía férrea del Ferrocarril Mexicano, también llamado de Veracruz; a este lugar lo conocían con el nombre de “Las Trancas” y era el sitio hasta el cual, en temporada de fiestas, llegaba el transporte. En días comunes, el tranvía seguía hasta la Posta, y de allí viajaba hasta la Plaza Hidalgo.

Para regresar a la ciudad de México, este trayecto se efectuaba por la Calzada de Guadalupe hasta la Garita de Peralvillo, de ahí daba vuelta a la izquierda (posiblemente por la actual calle de Granada) y continuaba por las calles que formaban la Avenida de la Paz, tal vez recién pavimentada y alineada debido a que en el análisis de planos de finales del siglo XVIII y principios del XIX se nota que no existía en ese tramo una calle o avenida, si acaso un camino no delineado. Ya en planos de finales del siglo XIX y principios del XX se distingue la calle incluida y con servicios como luz y pavimento.

<sup>28</sup> Este Tívoli se encontraba en el mencionado Hipódromo. Después se ubicó en la actual colonia Cuauhtémoc y se nombró Tívoli Petit Versalles.



Foto 6. Vista de Av. Reforma desde Garita de Peralvillo; al fondo Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco (Olga Margarita Gutiérrez Traperó, 19 de julio de 2009)



Foto 7. Templo de Nuestra Señora del Carmen (Olga Margarita Gutiérrez Traperó, 28 de enero de 2010)

También es interesante apuntar que en las narraciones incluidas en el *Álbum de la Coronación*, no se indica algún punto de interés en este tramo. Los mencionados a continuación son los detectados al caminar por estas calles, señalando tanto los actuales como los que pudieron ver las personas que viajaban por esta ruta en aquellos tiempos.

Según las crónicas, deducimos que la Avenida de la Paz correspondería a la actual calle de Jesús Carranza, llegando hasta la calle de Matamoros. Después seguían las calles de Puente Blanco y 7ª de Relox, todas estas correspondientes también a la ahora calle de Jesús Carranza.

El trayecto proseguía por la calle de Zapateros (entre esta calle y la 7ª de Relox, ahora está el Eje 1 Norte, Héroe de Granaditas, donde se encuentra la estación del metro Lagunilla y la plaza Tepicentro). A partir de Zapateros, está actualmente la calle de República de Argentina, que termina con el cruce de República de Guatemala. Entre las antiguas calles 6ª y 5ª de Relox (en el cruce de República de Argentina y República de Nicaragua) se observa aún el Templo de Nuestra Señora del Carmen (foto 7), y estas calles llegaban hasta la de Apartado, que todavía conserva su nombre.

El recorrido continuaba por la calle de Puente de Leguísamo (entre Apartado y República de Bolivia), 4ª y 3ª de Relox (entre República de Bolivia y República de Venezuela), Santa Catalina de Siena (entre República de Venezuela y San Ildefonso), donde se encuentra el templo con el mismo nombre y que fue Escuela de Jurisprudencia, y enfrente de éste, el que fuera Monasterio de la Encarnación, que en un tiempo sirvió como bodega



Foto 8. En primer plano, zona arqueológica del Templo Mayor; al fondo a la derecha, Sagrario Metropolitano (Olga Margarita Gutiérrez Trapero. 19 de julio de 2009)

de los cuadros recogidos por el gobierno a los conventos exclaustros, después de 1861.<sup>29</sup>

Pasando esta calle, seguía la calle 2ª de Relox, en la esquina con la calle de Monte Alegre, hoy Justo Sierra. A la izquierda está el Colegio de San Ildefonso, ahora museo con el mismo nombre. Más adelante, ya en la calle 1ª de Relox, actualmente se ubica el edificio de la Secretaría de Educación Pública, inaugurado por José Vasconcelos en 1922; y a la izquierda de esta calle se encuentra la zona arqueológica del Templo Mayor (foto 8).

La ruta seguía hasta la calle de Seminario, donde el tranvía se daba vuelta a la derecha, pasaba frente al jardín del Seminario y así llegaba frente a la Catedral, punto de partida.

Como podemos apreciar en esta sección de la narración, se ha omitido la referencia a los antiguos espacios religiosos dentro de los festejos de la Coronación, debido a que la mayoría de estos espacios habían sido expropiados por las Leyes de Reforma, y utilizados para la educación laica, lo que posiblemente para las autoridades religiosas no era grato narrar. En tal sentido, esta ruta de acceso a la ciudad de México también representaba parte de la pérdida de poder eclesiástico.

<sup>29</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*, p. 95.

## CONCLUSIONES

Hoy en día la Calzada de los Misterios casi ha perdido su memoria histórica, sin remozamiento en las olvidadas ruinas o vestigios de su pasado prehispánico y colonial; y aunque aún hay zonas que dan una imagen de tranquilidad, a pesar de los numerosos grafitis en las fachadas de las casas, negocios y en los basamentos de los Misterios que siguen a la calzada a lo largo de su trayecto (fotos 9 y 10), es indiscutible su relevancia como vía de comunicación con el centro de la ciudad de México y con otros puntos de la metrópoli.

Su imagen es urbana, no como a finales del siglo XIX en que se podía ver sin obstáculos su vía hermana, la de Guadalupe, por no estar urbanizada, lo cual sucedió entrado el siglo XX. Su uso ya no tiene fines religiosos ni políticos, y ya no es paso obligado de reyes, comerciantes y viajeros. Mucho de su pasado lo podemos ver reflejado en el nombre de sus calles, negocios y en los olvidados Misterios. Su historia se niega a desaparecer, con arcos y jarrones casi destruidos ante la indiferencia de los encargados de preservar nuestro patrimonio histórico y los transeúntes; estos últimos, siguiendo una ruta de trabajo, educación, consumo o divertimento, circulan por la calzada ciegos del valor de ésta de tantos siglos.



Foto 9. Grafiti en Calzada de los Misterios  
(Olga Margarita Gutiérrez Trapero,  
19 de julio de 2009)



Foto 10. Grafiti en base de Misterio;  
es notorio cómo disminuye esta  
acción al acercarse a la Basílica de  
Guadalupe (Olga Margarita Gutiérrez  
Trapero, 19 de julio de 2009)

A pesar de todo esto, es un sendero importante con vida urbana y útil para la sociedad. Quizá lo que valdría preguntarnos es qué hacer con los valores patrimoniales, ¿tendremos que dejarlos para que el tiempo los desvanezca?, ¿rescatarlos y ubicarlos en otro espacio? o ¿adecuar su diseño para conservarlos? Lo que no debemos permitir, sobre todo las autoridades, es que se pierda la memoria histórica, no obstante el credo que los valores patrimoniales hayan representado en alguna parte de su historia.

Respecto a la Calzada de Guadalupe, el impacto de las constantes peregrinaciones a lo largo del año, ratifica su uso, la hace propicia como vía de comunicación urbana y como ruta de fieles que van y vienen utilizando el camino para lo que fue realizado. Esto confirma el éxito de la planeación de este trayecto de la ciudad de México con el símbolo religioso-nacional que representa la imagen de la Virgen de Guadalupe.

Sus calles, ahora llenas de casas habitación, hoteles, centros comerciales y todo tipo de servicios que se engloban para satisfacer tanto necesidades de los peregrinos como de los habitantes de las colonias que la contienen, cumplen con su cometido. Es una calzada con más movimiento social que la de los Misterios. Quizá su memoria histórica no cuenta con vestigios tan antiguos como la Calzada Antigua de Guadalupe, pero aun así tiene un pasado que contarnos, sobre todo el impacto y atino de su construcción.

Igual que la de los Misterios, la Calzada de Guadalupe está llena de graffiti, aunque tal vez por el gran movimiento de transporte y usuarios se percibe menos. El mayor de sus problemas es que no cuenta con espacios suficientes para los peregrinos que, posiblemente por tradición o por falta de recursos, permanecen día y noche en las calles aledañas al templo en tiempos de peregrinaciones importantes, como el 12 de diciembre, propiciando inseguridad y contaminación ambiental en el entorno.

Todo esto confirma la trascendencia de las fuentes de investigación para poder entender el proceso de un hecho histórico, y así tener las herramientas necesarias tanto para comprender nuestro presente como para permitirnos proyectar hacia el futuro.

Cada investigación requiere procesos diferentes; fuentes que al interpretarlas nos llevan a un camino quizá no dilucidado pero sí conveniente para entender nuestro caso de estudio. Se trata de entretrejer creativamente lo que nos dicen los documentos de primera y segunda manos, aunados a la visión actual y la sensibilidad de saber observar; de un constante movernos en el presente y en el pasado, teniendo en cuenta la forma de ver de los actores



sociales según su temporalidad, sin prejuicios, sin desvalorizaciones, simplemente entendiendo que la historia, para bien o para mal, la han construido las personas, y para ellas, las de nuestro presente y futuro, realizamos nuestros trabajos de investigación.

## ARCHIVOS HISTÓRICOS

Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (AHBG), México.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agüeros, Victoriano (editor), *Álbum de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe*, México, El Tiempo, 1895, t. 1.
- Carballal Staedtler, Margarita y María Flores Hernández, "Elementos hidráulicos en el lago de México- Texcoco en el Posclásico", *Arqueología Mexicana. Lagos del Valle de México*, v. XII, n. 68, julio-agosto, 2004, p. 28-33.
- Croix, marqués de, *Instrucción del Virrey Marqués de Croix que deja a su sucesor Antonio María Bucareli*, pról. y notas de Norman Francis Martin, México, Jus, 1960, 141 p. (Testimonio Histórico, 4).
- López Sarrelangue, Delfina, *Una Villa mexicana en el siglo XVIII: Nuestra Señora de Guadalupe*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Porrúa, 2005.
- Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2a. ed., ed. Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1969, t. 1.
- Sánchez, Miguel, *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en la ciudad de México, dedicada al señor don Pedro de Barrientos*, México, imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, 1648.
- Sánchez de Carmona, Manuel, *Traza y plaza de la Ciudad de México en el siglo XVI*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Tilde Editores, 1989.
- Soto Balderas, María del Carmen, "La Calzada de los Misterios: una antigua vía llena de historia por recorrer", en Esteban Martínez de la Serna, *Los Santuarios de la Virgen de Guadalupe*, México, Editora Escalante, 2003, p. 109-121.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*, México, Fundación Cultural Televisa, Vuelta, 1991, t. II.



**III**

**Papel, filigranas, libros  
y estética del objeto**



# El papel y las filigranas como fuente para la historia

---

Luisa Martínez Leal\*

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de todos los tiempos, el papel ha sido el material más profusamente empleado por los hombres para dibujar y escribir; dos rasgos diferenciales del grado de civilización del ser humano con respecto al resto de componentes de la naturaleza. La aparición del papel se vio forzada por la necesidad de un nuevo soporte para transmitir la información, de fácil obtención, manejo y almacenamiento, ventajas indudables que el papel presenta sobre otros soportes como las antiguas lajas de piedra y superficies de edificios.

Las filigranas se comenzaron a utilizar en el siglo XIII en las papeleras italianas para identificar a los productores italianos y evitar el pago del impuesto papal rasado a los papeles extranjeros.

En este artículo se tratará de explicar cómo el papel y las filigranas son una fuente excepcional de información sobre los escritos e impresos en ellos.

## EL PAPEL

Se cree que la invención de la escritura y de la numeración fue inducida por la necesidad de inventariar y contabilizar los excedentes de cosechas almacenados en épocas de bonanza por las primitivas culturas sedentarias y agrícolas de Mesopotamia, pero se estima que es hasta el año 3000 a. C.

\* Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

cuando los egipcios descubrieron la técnica de obtención de hojas de fibras rudimentarias, las cuales podían ser empleadas para la escritura. Estas hojas estaban confeccionadas a partir de una planta que crecía a la orilla del río Nilo, el papiro. El proceso para obtener el papel consistía en cortar los tallos de papiro y dejarlos reblandecer durante más de 30 días en las fangosas aguas del Nilo, aumentando entonces su flexibilidad. Una vez retiradas del agua, las fibras se disponían de forma entrecruzada, formando ángulos rectos entre ellas, sobre una rejilla del mismo material y se dejaban secar al sol o cerca de una hoguera hasta su completo secado, dando como resultado un soporte propicio para la escritura, de un peso y dimensiones óptimas para su manejo y transporte. El proceso era lento, pues los moldes no se podían reutilizar hasta que la anterior hoja se hubiese secado, lo que suponía una lenta producción. Aun así, el papiro fue utilizado tanto por la civilización egipcia como por la griega y la romana en lo sucesivo para recoger valiosos textos jurídicos y religiosos.

La leyenda dice que la invención del papel tal y como lo conocemos hoy corresponde a Ts'ai Lun, oficial de la corte del emperador. No sabemos con certeza que él haya sido quien inventó el papel, pero de lo que sí estamos seguros es que fue un hombre chino de esta época.

Se tienen noticias de que en el año 105 a. C. se había descubierto un método de obtención de papel más refinado que el papiro. El método consistía en mezclar diferentes tipos de fibras, como corteza de morera, cáñamo y trapos con agua, machacar la mezcla hasta conseguir la completa separación de las fibras, y luego disponerla sobre un molde rectangular poroso y prensarla para separar el agua y conseguir la unión solidaria de las fibras. Éste es pues, con todo derecho, el predecesor del papel existente en nuestros días, que con distintos métodos y técnicas es producido a partir de fibras vegetales.

En el siglo III d. C., el secreto de la preparación del papel salió de China y se extendió por los territorios vecinos, llegando a Corea, Vietnam y Japón hacia el siglo VI de nuestra era. A partir de ahí, el conocimiento de la técnica papelera fue avanzando hacia Occidente, pasando por Asia central, el Tíbet y la India.

Es interesante señalar que la batalla de Talas en el año 751 d. C. (que fue un conflicto entre el califato árabe abasí y la dinastía Tang, de China, para el control del área del río Syr Darya), se ve como el acontecimiento clave en la transmisión tecnológica del papel, de los chinos a los árabes. Después de

la batalla, a algunos prisioneros chinos conocedores del arte de fabricar papel se les ordenó producirlo en Samarcanda, o al menos eso dice la historia.<sup>1</sup>

La conquista islámica de Asia central a finales de los siglos VII y VIII transmitió este conocimiento por primera vez a lo que se convirtió en el mundo musulmán, y así por el año 794 d. C. se fundó una fábrica de papel en Bagdad, actual Irak, y la industria floreció en la ciudad hasta el siglo XV. En Damasco, en el siglo X se fabricaba la llamada "carta damascena", un tipo de papel que era exportado hacia Occidente.

Las innovaciones técnicas más importantes que introdujeron los árabes fueron el reciclado de trapo para la fabricación del papel, la confección de ramices de malla metálica y el uso de pastas de almidón de harina de trigo como encolante.

La tecnología de la fabricación del papel revolucionó el mundo islámico y posteriormente a Europa occidental.<sup>2</sup>

La fabricación del papel se extendió a lo largo de la costa del norte de África, los árabes fueron introduciendo el papel en sus dominios y mejorando la técnica. La entrada del papel en Europa se realizó en el siglo VIII, con la invasión árabe de España. Se tienen noticias de que el primer centro de producción de papel en Europa estaba situado en Xátiva, España, fue fundado alrededor del siglo XI y producía papel de algodón.

Durante el siglo XVI, la fabricación de papel en España atraviesa un periodo de gran decadencia, tras el esplendor y el protagonismo que había adquirido con la civilización hispanoárabe durante la Edad Media. La pobreza de materiales y técnicas se hace más patente al ubicarnos en un periodo muy rico culturalmente, con un gran auge de la impresión de libros, gacetas, pliegos de ciegos y bulas, para lo que era preciso una cantidad enorme de papel, sin mencionar la necesidad de su abastecimiento a las colonias españolas.

La carencia de buen papel salido de manufacturas españolas se atribuye a la falta de instalaciones y de obreros especializados, debido a la expulsión de los judíos, los grandes comerciantes y los artesanos moriscos herederos de la tradición papelera hispanomusulmana; las fábricas existentes, con su limitada producción, no podían abastecer de papel a España con la calidad requerida, y se vieron arrolladas por la competencia italiana y francesa.

<sup>1</sup> Bai Shouyi et al., *A History of Chinese Muslim*, p. 242-243.

<sup>2</sup> Jonathan Bloom, *Paper Before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World*.

A lo largo del siglo *xvi*, el papel se convirtió en un material imprescindible en la administración de consejos, audiencias, consulados, escribanías e instituciones eclesiásticas, así como en imprentas y librerías, y su abundancia o carencia determinaba la declinación o la prosperidad del negocio de impresores y libreros.

Fue también un medio imprescindible en las relaciones administrativas de la vida privada, ya que toda persona se vio forzosamente abocada a utilizar el papel para cualquier tipo de gestión o trato con la administración. El poder de la palabra escrita era muy grande porque estaba relacionada con el legalismo formal, que caracteriza a la época.

Además, en este periodo, el papel se convierte en protagonista de la vida cotidiana como elemento auxiliar de droguerías, mercerías y especierías, para servir de envoltorio o, simplemente, de soporte de alfileres, botones, pasamanería, etcétera, y de las artes pictóricas, como el grabado, los naipes, sin olvidar sus múltiples usos, como el cartón piedra, papel maché, en el gran desarrollo de la “arquitectura efímera” construyendo arcos triunfales, túmulos y otras obras semejantes para toda clase de festividades: canonizaciones, entradas de la realeza, solemnes exequias, el Corpus Christi, etcétera.

Estos diversos usos del papel con fines artísticos son reflejo de una sociedad cuya creatividad estaba frenada por la pobreza de medios, de manera que el papel se volvió un valioso aliado dada su gran adaptabilidad a la imaginación del artesano o artista.

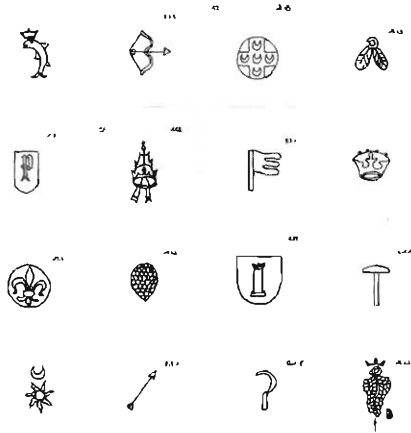


#### LA FABRICACIÓN DEL PAPEL EN LOS SIGLOS *xvi* Y *xvii*

La técnica de la fabricación del papel permanece prácticamente inalterable desde finales del siglo *xiii* hasta el *xviii*. En el siglo *xiii* se produce una gran revolución en que los italianos perfeccionan el sistema de trituración de mazos, sustituyen la cola de almidón por cola animal y mejoran y fortalecen la estructura de la forma papelera introduciendo la filigrana como signo de identificación de un papelero, de una zona o de calidad.

En este periodo, un molino papelero no era únicamente un lugar de trabajo, sino también una gran vivienda. En él habitaba el dueño o arrendatario y varios trabajadores con sus correspondientes familias. No había



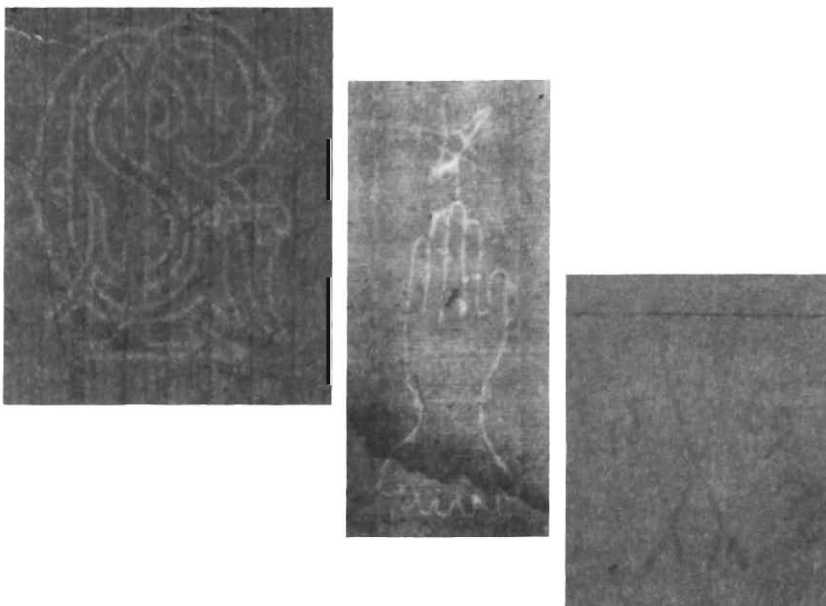


horario fijo de trabajo. Si los pedidos que se recibían exigían una dedicación plena para poder entregar el papel en una determinada fecha, se laboraba día y noche. Era un trabajo duro, con un gran índice de mortalidad, donde había que luchar con una enorme humedad, mal olor y un ruido ensordecedor. A cambio de tantas calamidades los operarios cualificados solían cobrar un buen sueldo.

En España, a diferencia de Italia y Francia, no hubo gremios de papeleros, lo que supuso una gran dificultad a la hora de defender sus derechos, pero que sin embargo les otorgó una amplia libertad en el establecimiento de su ritmo de trabajo, ya que ni a los patronos ni a los obreros les interesaba un reglamento que condicionase sus horarios ni los días festivos.

A pesar de no agruparse en gremios, tenemos abundantes noticias de la unión de papeleros para defender sus derechos cuando los agricultores dirigían las aguas hacia sus tierras de cultivo, disminuyendo la fuerza hidráulica que alimentaba su “ingenio”; o de litigios, durante las épocas de estiaje, entre papeleros que se abastecían de las aguas de un mismo río.

En el transcurso de su vida los papeleros solían desplazarse con frecuencia para buscar cursos de aguas regulares y limpias. La presencia de abundantes truchas indicaba la idoneidad de las aguas para la elaboración de un buen papel, por lo que el molino debía estar apartado de todo lugar habitado que pudiera enturbiar el río o riachuelo que movía sus ruedas. Pero, por otra parte, se debía contar con buenas comunicaciones para poder



abastecerse de materia prima, fundamentalmente trapo y carnaza, y comercializar los productos en los mercados y lugares donde el papel tuviera una demanda regular. Estos centros eran por lo regular conventos, curias, notarías y escribanías, aunque los principales clientes eran impresores y libreros.

Hasta el siglo XVI, el artesano papelerero practicaba su arte tal y como lo había aprendido de su maestro, sujeto a reglas establecidas por la tradición heredada de los papeleros hispanoárabes y, como ya se ha dicho, mejoradas, a partir del siglo XIII, por los artesanos de Fabriano. Pero, con la invención de la imprenta, el papel adquirió un gran protagonismo y su demanda fue enorme, lo que hizo necesario la obtención de esta manufactura con mayor rapidez y abundancia, dando lugar a la necesidad de elaborar herramientas y máquinas cada vez más complejas, para las que se requerían mayores conocimientos.

Estos avances técnicos solían estar protegidos como secretos de Estado. Así, en Génova se establece una abundante legislación sobre la prohibición de la emigración no sólo de los maestros papeleros, sino también de los carpinteros expertos en la construcción de las máquinas y muebles necesarios para la producción del “papel de Génova”.

Quizá, ésta sea otra de las causas del pobre desarrollo papelero en España durante el siglo XVII, ya que no supo incorporarse a estas nuevas tecnologías para cuya construcción y funcionamiento hacían falta determinadas habilidades y conocimientos en mecánica, física, etcétera. Por ello, según la documentación existente, muchos de los molinos españoles estaban regentados por maestros extranjeros (genoveses, franceses o flamencos), quienes encontraron en la Península, además de lugares óptimos para la ubicación de sus molinos, un rico mercado poco explorado para la comercialización de sus mercancías, así como el apoyo de las autoridades, que les concedieron licencias y privilegios reales.

Para el buen funcionamiento del molino papelero eran necesarias otras construcciones que ayudaban a dar regularidad al suministro de agua. Quizá la edificación más habitual era un azud que servía para derivar el agua a los molinos. Éstos se construían de forma oblicua al cauce del río para que fuese más resistente a las avenidas por disponer de una mayor extensión para el mismo caudal. A partir de este azud se hacía un caz que iba directamente al molino. Cuando el agua era muy escasa se precisaba la construcción de presas.

#### LAS FILIGRANAS O MARCAS DE AGUA

Una marca al agua es un dibujo o diseño realizado en el papel durante su fabricación, por adelgazamiento (marcas lineales) o engrosamiento (marcas “sombreadas”) de la capa de pulpa mientras está húmeda. De aquí su nombre.

Las marcas al agua se pueden apreciar al trasluz, o, en algunos casos, sobre una superficie negra. Suelen consistir en el nombre del fabricante, acompañado de dibujos geométricos, de animales, escudos, etcétera.

La finalidad de las marcas al agua es, fundamentalmente, identificar y distinguir el papel, ya sea como “firma” del fabricante, o como elemento de seguridad para evitar falsificaciones de documentos importantes (billetes de banco, pasaportes, entradas, etcétera).

Hoy en día, los buenos papeles para escritura y los papeles de dibujo artístico, así como los destinados para ediciones de bibliófilo o similares, suelen llevar una marca al agua que los identifica. Hace unos años, sin embargo, era más fácil encontrar marcas al agua en los papeles de uso corriente. Precisamente, las marcas al agua son un elemento importante en el estudio



de documentos antiguos, pues pueden ayudar a su datación y a la localización geográfica de su origen.

Muchos autores afirman que el papel traído a México procedía de España, pero España no contaba con las condiciones naturales necesarias para tener molinos de papel lo suficientemente grandes para proveer de papel a sus colonias. De esto podemos deducir que el papel traído a México fue de otros países, como Francia, Flandes, o Italia, que era en el siglo xvi un gran productor de papel.

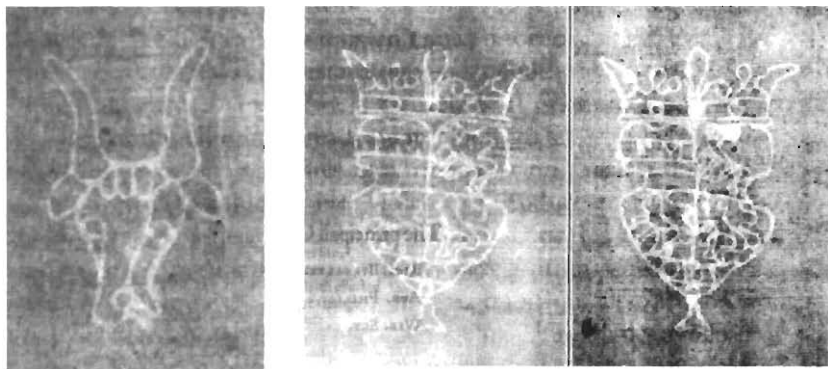
La proliferación y variedad de las filigranas o marcas de agua son una de las características más llamativas de los diferentes tipos de papeles utilizados para la redacción de documentos y la impresión de libros en el curso de los siglos xv y xvi. Desde hace ya algún tiempo, diversos investigadores han destacado su importancia en lo que se refiere a la posibilidad de fechar por medio de ellas documentos sin data, saber el momento en que se redactó una copia o se imprimió una edición, y conseguir, en líneas generales, un mejor conocimiento de la industria del papel en la época: lugares de origen, zonas de empleo, periodo de actividad de los molinos papeleros, relaciones comerciales que posibilitaron su difusión, etcétera.<sup>3</sup>

Además de la información de carácter diplomático que las filigranas nos facilitan, ellas mismas poseen un valor intrínseco como testimonios gráficos, cuyas formas tienen un evidente interés para el estudio de los libros del siglo xvi.

<sup>3</sup> José Sánchez Real, "Las filigranas del papel", p. 264.

Italia es el origen de las filigranas en el siglo XIII: esa innovación técnica, la marca de fábrica impresa en la hoja en el momento de su fabricación, aseguraría durante los siglos siguientes un puesto privilegiado al papel italiano en el mercado de Europa occidental.<sup>4</sup>

Jean Irigoín ha estudiado la introducción del papel italiano en España a partir del siglo XIII,<sup>5</sup> y otros muchos autores han puesto el acento sobre el origen italiano de muchas de las filigranas –y aparentemente, por tanto, de los papeles en que se encuentran– halladas en documentos hispanos; según Josep Cortes, la mayoría de las filigranas recogidas en el archivo de Sueca denotan ese origen;<sup>6</sup> Bofarull y Sans defendía la procedencia italiana de todos los papeles con filigranas de animales;<sup>7</sup> y Briquet, en su ya clásico y amplio estudio sobre filigranas procedentes fundamentalmente de archivos italianos y franceses, atribuye también un origen italiano a las figuras de anclas, anillos, carros, tijeras, flores con forma de tulipa y letras, todas las cuales resultan enormemente frecuentes en los documentos españoles.<sup>8</sup>



<sup>4</sup> Jean Irigoín, “La datation par les filigranes du papier”, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Sánchez Real, *op. cit.*, p. 261-262; M. Th., Gerardy, “Les techniques d’examen des filigranes”, en *Les techniques de laboratoire dans l’étude des manuscrits*; Josep M. Madurell Marimón, *El paper a les terres catalanes. Contribució a la seua historia*.

<sup>7</sup> José Sánchez Real, “Criterios a seguir en la recogida de las filigranas”, p. 362.

<sup>8</sup> Jean Irigoín, “L’introduction du papier italien en Espagne”, p. 29-32.

## PROCESO DE ELABORACIÓN DE LAS FILIGRANAS

El proceso de elaboración mediante el cual se obtienen las filigranas es muy sencillo y ha sido descrito por diversos autores. El molde del papel lleva dos dibujos de alambre en relieve, que hace más delgado el papel por la zona que entra en contacto con la pasta, y luego es visible al trasluz. Éste es el origen de la filigrana o marca de agua, a partir de una técnica que apenas ha cambiado desde su invención en el siglo XIII hasta nuestros días. Hay que destacar, como lo hace José Sánchez Real, que ese método impide hacer filigranas idénticas –puesto que cada una, hecha manual e independientemente, daba marcas distintas–, de manera que dos filigranas similares son los pares que se encontraban en un mismo molde, pero para asegurarse de esto hay que hacer una lectura al papel para identificar la parte del molde y la parte del fieltro. Si las filigranas son iguales responden a la misma forma y al mismo lado del pliego y han salido del mismo taller y bandeja con un intervalo de tiempo relativamente breve, por más que aparezcan en papeles muy alejados entre sí geográficamente.<sup>9</sup>

## CONCLUSIONES

La lectura del papel y sus filigranas nos dan grandes referencias sobre el tema; no sólo nos ayudan a distinguir la procedencia del papel sino también el utilizado en el tiraje de la impresión, la imposición, el tamaño de los pliegos originales, el doblado de las páginas, la distribución de los cuadernillos y las firmas de las ediciones incunables mexicanas.

En nuestro país hace falta información sobre este tópico, porque las investigaciones de este tipo han sido muy escasas, casi nulas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Jonathan, *Paper Before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- Bofarull y Sans, Francisco de, “La heráldica en la filigrana del papel”, en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1901, t. VII, p. 485-556.

<sup>9</sup> Sánchez Real, “Criterios a seguir en la recogida de las filigranas”, p. 362.

- \_\_\_\_\_, *Los animales en las marcas de papel*, Vilanova i la Geltrú, Oliva Impressor, 1910.
- Briquet, Charles-Moïse, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 3 v., Leipzig, 1923, reimp. Nueva York, 1977.
- Cabanés, María Luisa, Milagros Cárcel y Carmen Yago, "El Archivo de la Colegiata de Játiva y sus filigranas", *Ligarzas*, Valencia, n. 6, 1974, p. 5-120.
- Cortés, Josepa, "Filigranes medievals de l'Arxiu Municipal de Sueca 1399-1500", *Quaderns de Sueca*, n. 5, 1984, p. 9-48.
- Doñate Sebastiá, José María, "Filigranas del Archivo Municipal de Villarreal", *Ligarzas*, Valencia, n. 5, 1973, p. 111-244.
- Eineder, Georg, *The ancient Paper Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum, The Paper Publications Society, 1960.
- Gayoso, Gonzalo, "Antigua nomenclatura papelera española", en *Investigación y técnica del papel*, Madrid, n. 10, 1973.
- Gerardy, M. Th., "Les techniques d'examen des filigranes", en *Les techniques de laboratoire dans l'étude des manuscrits*, París, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1974, p. 143-157.
- Irigoin, Jean, "Les filigranes de Fabriano (noms de papeteries) dans les manuscrits grecs du début du XIVe siècle", *Scriptorium*, n. 12, 1958, p. 44-50, 281-282.
- \_\_\_\_\_, "L'introduction du papier italien en Espagne", *Papiergeschichte* 10, n. 3, 1960, p. 29-32.
- \_\_\_\_\_, "La datation des papiers italiens des XIIIe et XIVe siècles", *Papiergeschichte* 18, n. 3/4, 1968, p. 18-21.
- \_\_\_\_\_, "La datation par les filigranes du papier", *Codicologica. Les matériaux du livre manuscrit*, n. 5, 1980, p. 9-36.
- Lindt, Johann, *The Paper-Mills of Berne and their Watermarks (1465-1859)*, Hilversum, The Paper Publications Society, 1964.
- López, Juan y María Josefa Martín, "Filigranas del Archivo Municipal de Castellón de la Plana (Manual del Consells)", *Ligarzas*, Valencia, n. 5, 1973, p. 7-110.
- Madurell Marimón, Josep M., *El paper a les terres catalanes. Contribució a la seua historia*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972.
- Mosin, Vladimir, *Anchor Watermarks*, Ámsterdam, The Paper Publications Society, 1973.
- Mosser, Daniel W., Ernest W. Sullivan y Michael Saffle (editores), *Puzzles in Paper: Concepts in Historical Watermarks*, New Castle y Londres, Oak Knoll Press, British Library, 2000.

- Perrin, Jean-Claude, *Glossaire du papetier: les mots expressions usités par le papetier depuis l'invention du papier à ce jour*, Paris, Vergeures, 2003.
- Ridolfi, Roberto, *Le filigrane dei paleotipi*, Florencia, Tipografia Giuntina, 1957.
- Sánchez Real, José, "Las filigranas del papel", *Ligarzas*, Valencia, n. 4, 1972.
- \_\_\_\_\_, "Criterios a seguir en la recogida de las filigranas", *Ligarzas*, Valencia, n. 6, 1974, p. 361-371.
- \_\_\_\_\_, *El papel y sus filigranas en los incunables tarraconenses*, Tarragona, 1980.
- Shouyi, Bai et al., *A History of Chinese Muslim*, Beijing, Zhonghua Book Company, 2003, v. 2.
- Stevenson, Allan, "Watermarks are Twins", *Studies in Bibliography*, n. 4, 1952, p. 57-91.
- Valls i Subirà, Oriol, *El papel y sus filigranas en Cataluña*, Ámsterdam, The Paper Publications Society, 1970.



## Las fuentes de aproximación al estudio de las artes aplicadas, su evolución hacia las artes industriales y su aportación al diseño actual

---

Maribel Alemán de la Vega\*

No hay creación sin tradición,  
lo “nuevo” es una inflexión de la forma  
precedente, la novedad es siempre un trabajo  
sobre la tradición.

*Carlos Fuentes*

Esta cita resume en gran medida las inquietudes que han dado origen a la presente investigación: el conocimiento y la recuperación del pasado como una forma de dar sustancia al trabajo creativo del diseño de envases en la actualidad.

Sin lugar a dudas, la labor actual de los diseñadores de envases y embalajes tiene como principal preocupación preservar el contenido de éstos y proyectar la imagen del producto, para destacar, de manera óptima, sus cualidades y ventajas. Al mismo tiempo requiere presentar diseños capaces de captar la atención y preferencia de los consumidores a fin de librar la batalla en la competencia comercial que hoy exigen los mecanismos de la mercadotecnia. Tal panorama pareciera obligar al diseñador actual a dejar fuera de su función creativa las cualidades estéticas y funcionales del diseño para dar prioridad a las necesidades comerciales y a la inmediatez comercial.

\* Maestría en Humanidades de la Universidad Anáhuac, Norte.

Sin embargo, las consideraciones ante este fenómeno deben ser otras. La labor del artista creador de objetos funcionales, hoy más que nunca, se encuentra comprometida con los procesos de evolución de las sociedades. Si tenemos en cuenta que el impacto de las imágenes en las diferentes culturas está modificando las formas de percepción de la realidad, y más aún, los modos de comportamiento de los individuos, los encargados de hacer llegar esas imágenes deben estar conscientes de la información, el contenido de fondo y el impacto estético que ocasionarán. En resumen, la creatividad del diseñador debe tener presente cuál será la orientación que dará al contenido sustancial de su trabajo, en el entendido de que su impacto puede llegar a modificar, incluso, las formas de comportamiento y las tendencias estéticas de la sociedad.

El ritmo de vida al que se han entregado las sociedades actuales llega a ser agobiante para los seres humanos. Las formas de comportamiento imperantes parecen exigir de nosotros la novedad inmediata para sentir que se ha alcanzado una verdadera satisfacción. Y es innegable que este fenómeno se ha ido estructurando a partir de la lógica de los mecanismos de consumo: “Los objetos son en primer lugar función de las necesidades y cobran sentido en la relación económica del hombre con el medio”.<sup>1</sup>

Dicha exigencia se ha traducido en la creación de imágenes de gran impacto y colorido carentes de un contenido e incluso de un significado, pero que cumplen el cometido de ser deseados por el consumidor, quien, una vez que adquiere el producto, se ve inmerso en una vorágine de insatisfacciones y deseos por lo novedoso. En otras palabras, el valor del objeto queda reducido por su función pragmática y no considera el intercambio social que provoca en los individuos. La producción en masa ha dado origen a un cambio en las formas de percepción de la sociedad, pues el individuo tiende a anular sus respectivas particularidades, y con ello a perder su identidad. Sus anhelos y expectativas personales son determinados, en gran medida, por las necesidades creadas por la información comercial, generando con ello actitudes más mercantiles que humanas, responsables de volver la nuestra una *Era del vacío*, como señala Lipovetsky:

Vivir el presente, sólo en el presente y no en función del pasado y del futuro, es esa “pérdida de sentido de la continuidad histórica”, esa erosión del

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”, en *El sistema de los objetos*, p. 37.

sentimiento de pertenencia a “una sucesión de generaciones enraizadas en el pasado y que se prolonga en el futuro” es la que, según Chris Lasch, caracteriza y engendra la sociedad narcisista. Hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales.<sup>2</sup>

La necesidad de una moda en continua transformación genera, de igual modo, un cambio en las formas de percepción de los individuos, modificando sus preferencias estéticas. La rapidez con que se da la competencia de los productos en el mercado ha motivado la caducidad en los diseños, pues en muchos casos se ha preferido dar prioridad al impacto de la imagen que al producto en sí. La información visual que se proporciona en la presentación de algunos productos tiende a estar escasa de principios estéticos que la sustenten, ocasionando con ello una tendencia por lo fugaz, un gusto por el sinsentido, por lo vacuo. Y peor aún, provocando un sentido de equivalencia en la conciencia de los individuos, haciéndonos creer que el rol que debemos desempeñar en el entramado social es el de una fatalidad inescapable, el de una presencia caduca, como las imágenes efímeras que nos rodean.<sup>3</sup>

Es aquí donde la labor del diseñador recobra el sentido profesional de su trabajo creativo. Hoy más que nunca, el diseñador debe estar consciente de la importancia de su labor, pues, como creador de las imágenes que llegarán al público, será el responsable, en buena medida, de las preferencias estéticas de la sociedad, ya que participa de los procesos de sensibilización en los individuos. No podemos olvidar que las formas estéticas parten de un principio de sensibilización con el cual los seres humanos nos interpretamos con nuestra realidad inmediata, es decir, los individuos recibimos y percibimos al mundo de primer momento a través de los sentidos. La sensibilidad impulsa nuestra mente a hacer de esas imágenes—visuales, acústicas, táctiles y sensoriales—elementos partícipes de un proceso intelectual, a partir del cual los individuos logramos formular una idea, un concepto o un sentimiento, de nosotros mismos y de nuestra realidad, con lo que a su vez se constituye parte de nuestra identidad.

<sup>2</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 51.

<sup>3</sup> Cf. Jean Baudrillard, “Figuras de alteridad y la espectralización del Otro”, en Jean Baudrillard y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*.

La sensibilización de los individuos a partir de lo estético debe ser un compromiso, puesto que es desde ella que nos podemos acercar a los aspectos estéticos de la realidad, en otras palabras, a sentir la realidad. La sensibilidad nos permite penetrar a un estado de conciencia de nuestro entorno y de lo que acontece en él, donde el conocimiento racional y el sensitivo se complementan para generar en los seres humanos una concepción más acabada de nuestra realidad, en suma, de lo que somos. Conocimiento que a su vez se transforma en conciencia que permite orientar los pasos hacia lo que deseamos ser en el futuro.

Ahora bien, la profundidad y capacidad de percepción y recepción del mundo dependen, entre otras cosas, del bagaje cultural, histórico y moral que los individuos desarrollemos. Los diseños y las imágenes conceptuales que éstos proyecten pueden proporcionar de igual manera información que permita ampliar este acervo. Manuel de la Cera explica:

En realidad, estoy convencido de que el cultivo del pasado mediante su análisis y estudio, es una herramienta útil no sólo para enriquecer nuestra cultura sino también –y quizá esto sea lo fundamental– es necesario para ayudarnos a evolucionar y a pensar mejor.<sup>4</sup>

Recurrir al pasado, por ejemplo, nos permite crear en el presente un sentido con más profundidad. Para los creativos, para los encargados de proyectar las imágenes que nos hacen compañía en nuestra cotidianidad, este principio se transfigura en la oportunidad de sustanciar con intensidad reflexiva nuestra existencia. Sin duda, esta consideración permite entender que la labor del diseñador puede transformarse en la llave de escape a la banalidad pasajera y superficial de las modas efímeras que implica el consumismo extremo, y cuyos atroces resultados suelen impactar la identidad de los individuos. “En el fondo, todo el mundo se sabe, sino es que se siente, juzgado por sus objetos, y en el fondo cada uno se somete a ese juicio, aunque más no sea para desmentirlo”.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Manuel de la Cera Alonso y Parada, “El valor de la historia y el arte para el diseño”, en Juan Manuel López Rodríguez (coordinador), *Semiótica. Memoria del grupo de investigación 1997*, p. 21.

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, “El orden doméstico y el veredicto público”, en *El sistema de los objetos*, p. 49.

Ante este panorama, se hace urgente cimentar el presente sobre un amplio conocimiento del pasado. Es necesario reasumir el contexto del aquí y el ahora a partir de una interpretación crítica y un análisis ponderado de los acontecimientos pasados para ampliar nuestra perspectiva visual actual. Ahora bien, en lo tocante al diseño que se ha desarrollado en las últimas décadas, los referentes históricos adquieren una mayor importancia, pues en ellos se encierran compromisos sociales, culturales, estéticos, éticos, etcétera. Y sobre todo, otorgan la solidez de la cultura y de las formas sociales a partir del enriquecimiento individual. En este sentido, el compromiso del diseñador no se limita a crear modelos innovadores, sino a fundamentarlos, concediéndoles un sentido sustancial para que éstos, al mismo tiempo, contribuyan a la configuración y evolución de las sociedades.

Hoy por hoy, el pasado se nos presenta como una fuente de riqueza y herramienta fundamental para evolucionar propositivamente las formas del presente. Ahora bien, esta revaluación del pasado no debe obedecer a un mero arranque de nostalgia ni mucho menos a un despliegue vanidoso de conocimientos. El conocimiento de la historia nos permite valorar en esencia lo que los seres humanos hemos construido y modificado en los diferentes contextos, y ello proporciona las bases para un mejor entendimiento de lo que somos. Como humanidad, la historia se nos presenta como “el privilegio que es preciso recordar para no olvidarse de sí mismo”.<sup>6</sup> Ciertamente, en este rubro, la historia de la vida social adquiere gran importancia, pues propone una nueva visión sobre el pasado: la idea de hacer despertar en cada uno de nosotros la conciencia de esas cosas que fueron y que hoy le dan sentido e identidad a las nuevas sociedades. Así, estudiar la historia de la evolución tecnológica permite comprender el recorrido de la evolución humana. De igual modo, el análisis de la revolución tecnológica durante el dominio español en América y a lo largo del Virreinato puede proporcionarnos, junto con las artes aplicadas, el conocimiento con el que será más sencillo entender y prever los impactos que probablemente ocasionarán en el orden social, político, cultural e individual las revoluciones tecnológicas que aún nos restan por experimentar.

La actual historiografía plantea que toda forma de expresión humana es factible de ser analizada, pues en sí misma encierra datos que amplían información sobre cómo actuábamos los seres humanos frente a una realidad

<sup>6</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, p. 18.

en transformación. Cómo y para qué servían los diferentes elementos que conformaban su vida cotidiana, y de qué forma fueron desarrollando características estéticas que transformaban lo cotidiano en algo atractivo a la vista. Desde esta perspectiva, tales elementos son factibles de ser estudiados ya no únicamente como objetos, sino como documentos de cultura productores de sentido:

La historia se hace con documentos. Y estos documentos son comunicaciones producidas en la sociedad que se estudia, es decir, el documento es la emisión de un hablante a un oyente en una situación determinada. El documento no me lleva al referente externo sin la reconstrucción del sistema de comunicación en que se generó. No hay “hechos”, sino “comunicaciones”. Desde esta postura, las llamadas fuentes para la historia son, antes que nada, textos de cultura; dicho de otro modo, el historiador trabaja con la escritura en el sentido amplio, es decir, con enunciados de todo tipo: vestido, comida, arquitectura y escritos.<sup>7</sup>

Tal ha sido el caso de los objetos de uso cotidiano producidos en la Nueva España. Es posible aplicar en éstos la historia como una evocación, es decir, como la rememoración de un instante que fue. Sumergirnos en la historia y obtener de ella el gusto por contemplar la vida desde sus aspectos cotidianos, desde el pequeño suceso al que aderezaron. Los recuerdos memorados, los vestigios, devienen documentos de estudio que nos conducen hacia la comprensión de las transformaciones que han ido conformando nuestra identidad. Para entender completamente a un ser humano o a una sociedad no basta con familiarizarse con las acciones públicas que han llevado a cabo, es necesario observar también sus debilidades, gozos, envidias y errores; detalles que han conformado su vida cotidiana: “Dentro de esta concepción, se trata de un sujeto que se reconoce activamente como parte de la historia, como producto (dato) y a la vez como productor de la historia (signo)”.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, “De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica”, p. 255.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 261.

El contenido histórico, cultural y hasta moral de los diseños es parte de este inmenso recuerdo que conforma la evolución de la humanidad. El valor del pasado para la producción estética actual es tan auténtico como real; no se puede creer que el arte actual o que los diseños que se pretenden vanguardistas no conozcan la raíz de la cual han nacido. La recuperación del pasado no se refiere a la simple realización de una copia, sino que implica un compromiso profundo con el conocimiento de ese pasado: el análisis y comprensión de las técnicas con las que nuestros antecesores expresaron su sentir y resolvieron los problemas cotidianos. El cultivo del pasado mediante su profunda comprensión y estudio nos permite enriquecer nuestra cultura, mejorar las técnicas de producción, profundizar nuestros sentidos de percepción y recepción del mundo y, al mismo tiempo, cumplir con la función fundamental de ayudarnos a evolucionar y a pensar mejor. En la medida en que entramos en contacto con la evolución del pasado (las formas de creación artística, los procesos ideológicos, incluso políticos y económicos), los marcos de referencia que conforman nuestro presente se amplían y evolucionan hacia una perspectiva analítica, en la que es posible comprender y formular el futuro que deseamos construir: “Quien hace historiografía, en consecuencia, tendrá que reconocer que no sólo *afecta* al pasado, sino que *es afectado* por éste”.<sup>9</sup>

El trabajo del diseñador está comprometido a generar una evolución fecunda y perdurable del sentido estético de la humanidad, que al mismo tiempo permita la trascendencia del sentido y la esencia humana. Consideramos que la manera más pertinente, sino es que la única, que existe para humanizar la actividad creativa del diseñador y rescatarla de ser parte de una rutina tecnológica consiste en la construcción conceptual de un marco teórico, sustentado en los conocimientos del pasado, de su historia, especialmente en la del arte y sus impactos sociales y culturales.

La investigación que aquí se presenta pretende revisar una etapa importante en la historia de México, cuyo impacto social y cultural se refleja en las formas estéticas de sus manifestaciones artísticas, particularmente en las llamadas *artes aplicadas*. El periodo que comprende el dominio español en América fue de interés para este estudio debido a que se trata de una época en la cual se generó un proceso de transformación determinante para la identidad mexicana, ya que podemos decir que es el periodo donde se

<sup>9</sup> *Ibid.*

forja una nueva sociedad en la que confluyen diferentes raíces para dar origen a buena parte de lo que hoy conforma el perfil de la cultura mexicana.

El hecho de que esta investigación se haya enfocado hacia las artes aplicadas está relacionado con la función que cumplen los envases y los objetos de uso cotidiano en la actualidad. En las últimas décadas, el envase ya no sólo se reduce a ser un contenedor que facilita la conservación, preservación, protección y transportación de un producto determinado; es también un comunicador, un informante y hasta el promotor y vendedor del producto. Invariablemente, para muchas personas, el sacar un producto de su envoltura despierta la sorpresa y la expectativa del encuentro con el contenido. Por ello, un envase con calidad en su diseño nos propone un diálogo, y nos genera un aprecio por los efectos visuales que nos despierta. Un buen diseñador debe aplicar todos sus conocimientos y capacidad creativa para lograr un efecto óptimo a partir del cual permita establecer un vínculo grato de comunicación con el consumidor, de ahí la importancia en el conocimiento de las artes aplicadas.

Durante el periodo virreinal, los elementos que conformaban la vida cotidiana eran ricamente embellecidos con diseños que alcanzaron altos grados de sofisticación. Llama la atención que muchos de estos objetos eran tan sólo la envoltura o la forma para transportar los productos. Los envases fueron asimilados en sus diseños como parte de la estética imperante en ese momento, proyectando con ello el sentido cultural, ideológico, social y hasta religioso de esa época.

El estudio de los envases y objetos de uso cotidiano utilizados durante el Virreinato adquiere un perfil interesante al hacer referencia a la aparición de los materiales, muchas veces nuevos a los ojos de quienes conformaban la reciente sociedad colonial, y que, a su vez, se introducen en un momento histórico en el cual se están desarrollando nuevas formas de vida. El orden cultural se abrió paso entre las diferentes restricciones del momento, dando origen a una libertad creativa que permitió el desarrollo de formas estéticas maravillosas que han quedado como testimonio de nuestra historia y como uno de los pilares que sostienen nuestra conformación cultural. Atendiendo a su importancia, el presente trabajo revisa este fenómeno y analiza los distintos elementos que participaron en este proceso de evolución a partir de las formas, estilos y técnicas desarrollados en la elaboración de los envases y objetos de uso cotidiano, para posteriormente destacar las influencias que aún hoy encontramos en los envases actuales.



## EL SENTIDO DEL ESTUDIO DE LOS OBJETOS DE USO COTIDIANO

En este apartado se abunda en el sentido humano de los objetos de uso cotidiano, es decir, se busca comprender cuáles son los efectos que provocan los objetos antiguos, en particular su diseño y sus formas estéticas en el sentir de los seres humanos.

Una de las fuentes consultadas para apoyar este estudio ha sido, entre otras, *El sistema de los objetos*, de Jean Baudrillard. A lo largo de las tesis que conforman este libro, el autor explica que los objetos antiguos, de origen folclórico, barroco, tradicional, o exóticos, a diferencia de los realizados en la modernidad, adquieren un doble valor. Por una parte, su representación cultural, y por otra, una forma distinta de concepción de la belleza. Para Baudrillard, estos objetos, a pesar de pertenecer a un contexto del pasado, pertenecen a la actualidad.

La cualidad funcional del objeto moderno margina al objeto antiguo o lo convierte en un objeto exótico o folclórico. Sin embargo, no debemos detenernos en esta concepción, pues demerita el valor del objeto antiguo; es decir, asumimos que no tiene más valor que el de ser ahora un objeto decorativo o atractivo para los museos. El objeto antiguo tiene el gran valor de significar algo en sí mismo: significa el tiempo, y Baudrillard explica a este respecto: “No cabe duda que no es el tiempo real, sino que son los signos, o indicios culturales del tiempo. lo que se recupera en el objeto antiguo”.<sup>10</sup>

Baudrillard hace una aportación muy interesante respecto a la belleza del objeto antiguo y a su utilidad, que puede ser aplicable al análisis de las artes industriales. Él explica que al clasificar un objeto como antiguo se le desautoriza de un cierto tipo de valor con el cual se perciben a los objetos hoy en día. Por otra parte, apunta que precisamente por pertenecer al pasado, ese objeto obtiene el carácter de excéntrico, es decir, está fuera de lugar dentro del contexto actual, y por lo tanto se tiende a mirarlo desde otro proceso valorativo. Esto mismo genera que dicho objeto tienda a presentarse como falso: “Por auténtico que sea, tiene siempre algo de falso. Y lo tiene en la medida en que pretende ser auténtico en un sistema cuya razón no es, de ninguna manera, la autenticidad, sino la relación calculada y la abstracción del signo”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 83.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 84.

Esta misma cuestión se ve más ampliamente explicada desde el análisis en el que se observa el mecanismo a partir del cual el ser humano le atribuye un valor a los objetos pertenecientes a un pasado remoto o que son de un origen tradicional o folclórico. Según Baudrillard, en estos casos los objetos son atractivos para el ser humano porque despiertan un efecto de extrañamiento, es decir, son objetos que en su apariencia no pertenecen a un referente contemporáneo, sin embargo le recuerdan su valor como parte de un pasado:

Y, una vez más por extensión, los objetos exóticos: la extrañeza y la diferencia de latitud equivalen, de todas maneras, para el hombre moderno, en una zambullida en el pasado (por ejemplo, el turismo). Objetos hechos a mano, objetos indígenas, chucherías de todos los países, no es tanto la multiplicidad pintoresca lo que fascina como la anterioridad de las formas y de los modos de fabricación, la alusión a un mundo anterior, alternado siempre con el de la infancia y sus juguetes.<sup>12</sup>

Baudrillard señala un punto por demás interesante al contrastar el atractivo que despierta un objeto antiguo con el de uno moderno. Para el autor, el objeto antiguo tiene una utilidad aún más valiosa para el ser humano que la que pudiera tener un objeto antiguo: “el objeto funcional es eficaz, el objeto mitológico es consumado”.<sup>13</sup>

Baudrillard maneja un postulado dirigido más hacia el impacto emocional y psicológico que provocan ambos objetos (moderno y antiguo) al ser apreciados por el ser humano. Esto es, que el objeto, funcional o moderno, cumple con una finalidad: servir al ser humano al satisfacerle necesidades de tipo práctico, por ello es eficaz. Pero el objeto funcional por su utilidad inmediata es un objeto que provoca “angustia” en el ser humano. La necesidad de su funcionalidad despierta en él una angustia por obtenerlo. Las exigencias de la vida moderna lo inducen a la necesidad de determinadas marcas, formas, colores, etcétera. Ello además le genera un simulacro de identidad, pues las exigencias sociales determinan lo que es, y su valor en un entorno. Así, la necesidad queda cubierta pero el sentido de la identidad del individuo es efímera como la moda y las marcas a las cuales recurrió.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 86.

En cambio, el objeto antiguo proporciona al ser humano otro tipo de funcionalidad con un impacto que funciona en el nivel individual. El objeto antiguo es el testimonio de un tiempo inmemorable, que guarda en sí una historia y la proyecta. En este aspecto, el objeto antiguo o folclórico le recuerda al ser humano que pertenece a esa inmemoriabilidad, es decir, le asegura su permanencia en el tiempo. Por ello califica al objeto antiguo como “consumado”, pues en él se ha conjuntado la historia de los tiempos; en el objeto folclórico se consume la historia de las raíces y se confirma una identidad (ya sea nacional o como parte de la raza humana). De tal modo, el objeto antiguo y el folclórico funcionan en el individuo proporcionándole un alivio y una esperanza: en el objeto antiguo el ser humano renace, pues, como explica Baudrillard, es la esperanza del no morir:

Yo no soy el que es actualmente, pues eso es la angustia, yo soy el que ha sido, conforme al hilo de un nacimiento inverso del que este objeto me es signo, que desde el presente se hunde en el tiempo: regresión. El objeto antiguo se nos da como mito de origen.<sup>14</sup>

Esto es muy importante porque se plantea que, en el nivel inconsciente, el individuo ve resuelta su identidad. El objeto folclórico o antiguo le confirma su pertenencia a la raza humana. El individuo se prolonga a partir de esos objetos. En este sentido Baudrillard aclara que el individuo no sobrevive a partir de los objetos. La preservación de los mismos ha sido una manera de preservar la creación del hombre y, por tanto, con ello sobrevive al inevitable paso del tiempo. Con los objetos antiguos y folclóricos el hombre vive (no sobrevive) y prolonga su vida. Estos objetos le confirman que ha vivido en el pasado, pues la identidad de la cual se siente partícipe está representada en la carga simbólica del objeto:

Lo que el hombre encuentra en los objetos no es la seguridad de sobrevivir, sino la de vivir en lo sucesivo, continuamente, conforme a un modo cíclico y controlado, el proceso de su existencia y así, simbólicamente, esta existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 110.



Imagen 1. Cocina siglo xvii (Museo Franz Mayer)

En el nivel psicológico, señala Baudrillard, esto tiene implicaciones muy profundas, pues la angustia que se resuelve en el objeto antiguo y folclórico es la de un duelo. O sea, además de la confirmación de una identidad, estos objetos proporcionan al individuo el alivio de la muerte real (véase imagen 1). Al apreciar el objeto antiguo se realiza en el individuo un reconocimiento de duelo por su propia existencia, que paradójicamente le permite a su vez vivir regresivamente. Baudrillard apunta: “El hombre que colecciona está muerto, pero sobrevive literalmente en una colección que desde esta vida lo repite indefinidamente más allá de la muerte, al integrar la muerte misma en la serie y el ciclo”.<sup>16</sup>

#### LAS ARTES MENORES O APLICADAS: DEFINICIÓN DE UN CONCEPTO

Por muchos años el término *artes menores* se aplicó para definir los objetos de uso cotidiano que presentaban un aspecto estético, además de atender la finalidad principal para la cual habían sido hechos: la de ser útiles. Así, las diferentes técnicas que participaban en la elaboración de estos objetos y la categoría estética con la que se les clasificaron fueron limitadas a una función menor del arte y, al mismo tiempo, ubicadas en un nivel mayor al de una artesanía, sin que hubiera finalmente una frontera clara que pudiera distinguirlas del todo. En la actualidad, las perspectivas desde las cuales se

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 111.

valoran estos objetos tienden a plantear una revaluación de la función práctica y estética que cumplen en el plano de historia social de las culturas.

En una revisión de los términos, las llamadas artes menores o artes aplicadas hacen referencia a la concepción de un objeto de uso cotidiano, no sólo desde su perspectiva funcional, sino además, considerando a éste como un elemento plástico y visual que establece una determinada manera de apreciar el espacio en el cual se le coloca y con el cual incluso es posible resaltar los elementos que lo acompañan. De tal manera, el objeto creado como arte aplicado comunica al espectador con un estilo determinado, ya sea religioso, cultural, civil, o ideológico; y al mismo tiempo, con sus cualidades ornamentales y decorativas, crea una pantalla que se suma al conjunto de los demás elementos, dando lugar con ello a una suma que manifiesta un ambiente particular (véase imágenes 2 y 3). Este último punto ha llamado especialmente la atención para la reflexión aquí presentada, debido a que los objetos de utilidad tanto cotidiana como excepcional o de aplicaciones suntuarias, decorativas o de simple divertimento, pueden ser analizados desde su específica función social e histórica, así como desde su sentido lúdico y estético. En palabras de Antonio Boner Correa:

Una arqueta de marfil, un mueble de taracea, un tejido, un abanico, un naipe, por citar algunos ejemplos, pueden servir de muestrario de la variedad de usos y contenidos que toda obra o artefacto conlleva. Las distintas formas y estilos de



Imagen 2. Arqueta con ajedrezado mudéjar; incrustaciones de madreperla y concha



Imagen 3. Secreter con ajedrezado mudéjar; incrustaciones de marfil, madreperla y concha

vida suponen una cantidad de objetos y obras artísticas paralelas, por no decir que son ellas su misma manifestación, su evidente y generadora cristalización.<sup>17</sup>

Bonet Correa menciona la necesidad de distinguir los términos usados para definir el objeto de uso práctico, elaborado a partir de una manufactura industrial y su concepción como objeto de arte. La designación de artes menores, además del matiz peyorativo, predispone al observador en la manera de percibir el valor estético del objeto. El autor también indica que al analizar ciertos objetos podemos dar cuenta de que entre ellos existen obras de creación excepcional, cuyo valor artístico se acrecienta precisamente por la intencionalidad utilitaria que incluyen en su diseño: “el calificar de ‘menor’ a una actividad artística que requiere de un oficio manual implica considerar a sus productos como una artesanía repetitiva y sin originalidad”.<sup>18</sup>

Las concepciones más modernas acerca de la calidad artística que se puede apreciar en los objetos de uso cotidiano han permitido valorarlos desde otro ángulo, menos minimizador, pues gracias a ello se pueden considerar los valores estéticos impuestos por sobre el valor utilitario del objeto o lo que es de mayor consideración en muchos de los casos: la parte práctica del objeto es, precisamente, la que destaca por su proyección estética.

En un contraste con la función artística de una obra de arte y un objeto elaborado a partir de las llamadas artes menores tenemos que, a diferencia de la primera, los objetos de uso cotidiano realizados como artes aplicadas presentan una forma de apreciación muy distinta, pues éstos pueden palparse. Ello permite un contacto físico directo con la experiencia estética que el objeto proyecta. El arte menor o arte aplicado permite que nuestra relación con el objeto sea más profunda que la de un simple espectador. Su ubicación dentro del entorno humano es distinta a la de una obra de arte, pues depende de la aplicación o uso que se le dé; en este sentido, la disposición del objeto es variable (véase imágenes 4 y 5). Octavio Paz da un ejemplo sencillo y muy revelador al respecto:

La jarra de agua o vino en el centro de la mesa es un punto de confluencia, un pequeño solo que une a los comensales. Pero ese jarro que nos sirve a todos para beber, mi mujer puede transformarlo en un florero. La sensibilidad personal y

<sup>17</sup> Antonio Bonet Correa, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 12.



Imagen 4. Cestería variada



Imagen 5. Cestería aplicada a la decoración del hogar

la fantasía desvían al objeto de su función e interrumpen su significado: ya no es un recipiente que sirve para guardar líquido sino para mostrar un clavel.<sup>19</sup>

De aquí se derivan dos cuestiones interesantes. Por una parte, entendemos que las artes aplicadas ofrecen un valor distinto al de la obra de arte, puesto que tienen una aplicación determinada, que al mismo tiempo puede ser reinventada en su uso, es decir, puede aplicarse a otros usos variando con ello su valor práctico. Su función puede derivar en una multiplicidad de usos y aplicaciones que sólo pueden ser limitadas por la imaginación del ser humano. El objeto entonces acrecienta su valor gracias a la variabilidad que ofrecen sus múltiples usos. Por otra parte, y es quizás ésta una de las cuestiones más destacadas, las artes aplicadas rompen con la distancia que se impone el ser humano frente al arte; desacralizan el goce estético producido por el arte, lo despojan de su carácter de alto valor inalcanzable para ubicarlo como un elemento cotidiano. De alguna manera instalan al arte como parte de la cotidianidad del hombre. “Nuestra relación con el objeto industrial es funcional; con la obra de arte, semirreligiosa; con la artesanía, corporal. En verdad no es una relación, sino un contacto”.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Octavio Paz, “La artesanía, entre el uso y la contemplación”, p. 10.

<sup>20</sup> *Ibid.*

Así pues, la experiencia estética se torna parte de las labores cotidianas y no sólo un ejercicio “espiritual” que requiere cierta atmósfera para ser apreciado y valorado. Ahora bien, si recordamos que estas manifestaciones responden a un modo de vida con sus propias formas de entender su momento, e incluso con sus propias formas de satisfacer las necesidades, podemos entender con mayor amplitud la tendencia hacia las artes aplicadas que imperó en el periodo virreinal en América, durante los siglos XVII y XVIII. Para las sociedades que emergieron durante esta etapa, la elaboración de objetos de aplicación práctica, con un alto contenido estético y artístico, rebasó el sentido de la moda



Imagen 6. Guajes decorados de Oaxaca

para asimilarse como parte de una forma de vida (véase imagen 6). Podemos considerar que la cosmovisión de estos periodos manifestó una manera muy particular de evolución en las formas de percepción del entorno humano. En este sentido, el arte asimilado a la cotidianidad ya revela un modo de ver la vida con particularidades importantes. “La artesanía es un signo que expresa a la sociedad *no como trabajo (técnica) ni como símbolo (arte, religión) sino como vida física compartida*”.<sup>21</sup>

Respecto a este punto, cabe destacar que las dicotomías belleza-utilidad o placer-servicio no son del todo contradictorias –como muchas teorías del arte han llegado a presentar–, y que en todo caso es posible creer que el sentido práctico y el utilitario aumentan el valor artístico del objeto.

Jarra de vidrio, cesta de mimbre, huipil de manta de algodón, cazuela de madera: objetos hermosos no a despecho sino gracias a su utilidad. La belleza les viene por añadidura, como el olor y el color a las flores. Su belleza es inseparable de su función: son hermosos porque son útiles.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 11.



Cecilia Frost hace una reflexión interesante a este respecto aportando otro modo de apreciación de las artes aplicadas elaboradas durante distintas etapas históricas en México. Para ella, el estudio y análisis de estos objetos, considerando su estética y modo de producción, permite una aproximación: "cuyo interés es llegar a una explicación de uno mismo y del propio modo de vida, no a través de los acontecimientos ruidosos, sino a través de los utensilios humildes o suntuosos que nos acompañan día a día".<sup>23</sup>

Frost maneja la tesis postulada por las corrientes historiográficas en las que se propone que el estudio de los objetos creados por un grupo humano para satisfacer sus necesidades puede conducirnos a una mejor comprensión de su idiosincrasia, de su sentido de la estética, de su economía, creencias, etcétera; y al mismo tiempo, permite un mejor entendimiento de las sociedades actuales. Partiendo de este punto, este tipo de estudios hace posible además romper con la distancia académica que impone el perfil de análisis propuesto por los estudios sobre historia de la cultura.

Ahora bien, estudiar los objetos de utilidad cotidiana elaborados y utilizados en otro tiempo implica una perspectiva más amplia, pues en ello se deben considerar las técnicas de elaboración, los materiales de uso, los costos de su realización y el impacto económico que éstos pudieron llegar a ocasionar en su momento. De igual manera, en este tipo de estudios se debe tener en cuenta el aspecto estético de los objetos. Frost nos explica que no sólo se deben estudiar estos objetos por el uso y utilidad que brindaban al ser humano, sino que también se debe considerar la gran importancia y valía que estos utensilios llegaron a tener, pues además de útiles eran bellos y mantenían una constante intencionalidad de serlo. En el caso del periodo virreinal en México, esta marcada tendencia revela un fenómeno muy relevante. La pregunta obligada sería entonces ¿por qué prevalece esta constante en los objetos y herramientas de uso en el periodo de dominio español?, y en todo caso, ¿por qué esta imperante necesidad de hacer bello lo más trivial? No podemos olvidar que para los seres humanos la búsqueda de la belleza es una característica inherente a nuestra naturaleza. Cabe señalar entonces lo que Ortega y Gasset mencionara alguna vez a este respecto: "el hombre es el único animal para el que es necesario lo superfluo".

De ahí que sea relevante anotar que las artes aplicadas adquieren un matiz de identidad, pues los objetos fueron realizados con los materiales

<sup>23</sup> Elsa Cecilia Frost, "Un estilo de vida", p. 34.

propios de la región. Muchas veces las técnicas de elaboración requirieron ser modificadas porque tenían que adaptarse a los materiales con los cuales se disponía en el recién descubierto continente. Salvo en los casos en que era prohibida la intervención de la mano de obra indígena, el hecho de que fueran éstos quienes hicieran los diseños españoles implicó inevitablemente la creación de formas nuevas con características distintas a las españolas. Nos encontramos entonces ante un proceso de transformación de un nuevo estilo de arte aplicado en los utensilios demandados por la naciente sociedad. Es decir, se puede hablar de un nuevo estilo, de una nueva estética producida por una nueva sociedad; en otras palabras, de un proceso de transculturación reflejado en el arte cotidiano. Esto último nos conduce a reflexionar sobre un fenómeno también interesante: no se trató de una mera imposición estética de las preferencias españolas, sino que hubo una fusión de estilos que dieron como resultado una estética nueva. A ello se le debe sumar que al mismo tiempo España estaba recibiendo la influencia de distintas formas artesanales, como la que se importaba de Filipinas. “La cultura española transplantada a América no sólo admitió la lenta y subrepticia penetración indígena, no sólo fueron sus modelos moldeados y transformados por una sensibilidad ajena, sino que acogió gozosa la influencia oriental”.<sup>24</sup>

Cabe entonces la reflexión sobre el periodo virreinal en el que no sólo deben contemplarse las influencias peninsulares e indígenas, sino también las importadas de otros países. Asimismo, no se debe olvidar que dichas influencias se dieron de manera paulatina, por lo tanto este “mestizaje” en las artes aplicadas debe observarse como un proceso. De este punto se deriva un nuevo cuestionamiento: ¿en qué momento se puede observar en la sociedad novohispana su propio estilo de vida, en el cual ya están conjugados tanto los elementos españoles como los indígenas y aun los extranjeros? Esta pregunta pretende ser un tanto más profunda que una mera curiosidad por conocer un momento exacto de transculturación dada. Se trata además de revelar el proceso en el que el mestizaje dio cuenta de su origen particular; de cuando comenzó a definirse a sí mismo como parte de una sociedad nueva, con una identidad propia (véase imágenes 7 y 8). Ello implica que el arte aplicado brinda también un espacio de análisis que no se limita a la visión artística del mismo.

<sup>24</sup> *Ibid.*



Imagen 7. De español y morisca: albina  
Serie castas novohispanas, siglo XVII



Imagen 8. Cestería tradicional

Ello nos conduce al punto que se ha citado antes con las palabras de Octavio Paz, quien explica que la utilidad del objeto se traduce en un contacto y no sólo en una relación del hombre con el utensilio; es importante destacar que el objeto artístico está participando del trato cotidiano de una sociedad. A diferencia de la obra de arte, las artes aplicadas adquieren una cualidad dinámica; llegan a ser las protagonistas de un suceso cotidiano. Este concepto es fácil de entender si nos detenemos a pensar en una fiesta donde romper la piñata representa el momento culminante y conlleva una gran alegría. De esta manera los armarios, las vajillas, la herrería de un ventanal, los baúles, etcétera, no sólo formaban parte de un espacio de convivencia social, sino también participaban del desarrollo humano dentro de la sociedad en transformación en el Virreinato.

Ahora bien, debemos recordar que a partir de la Revolución Industrial, con el desarrollo técnico de la industria y el comercio, se logró poner en circulación, y en grandes dimensiones, una variedad de objetos manufacturados de carácter utilitario fabricados en serie, al mismo tiempo embellecidos con formas artísticas, muchas de las cuales imitaban los estilos y formas de la Antigüedad clásica. En este contexto, el concepto de artesanía con el que se consideraban a estos objetos se amplió con el sentido industrial que su elaboración implicaba. El término *artes industriales* comenzó a aplicarse a este estilo de objetos decorativos que presentaban una considerable calidad estética (véase imagen 9).

Sobresale entonces la manera como el pasado histórico proporciona algunas de las mejores fuentes para la producción de envases, capaces de competir con las exigencias de un mercado con tendencias a la globalización.

### COMENTARIOS FINALES

Hoy en día, la compenetración con los valores estéticos de otros tiempos se hace más importante. La estética en el diseño implica una actividad enriquecedora tanto del espíritu como de la mentalidad de los seres humanos, pues en ella se aplican una serie de elementos del pasado que se transforman al confluir con las tendencias del presente, a partir de lo cual es posible expresar un lenguaje y una estética propios del momento actual y de su creador. El conocimiento de la historia y sus procesos de evolución se convierten en herramientas idóneas para que las creaciones tengan un contenido sustancial. El diseñador debe conocer los códigos, los lenguajes y las técnicas del pasado y del presente mediante las cuales pretende expresar el mensaje de su producto. El efecto de trascendencia de la imagen de un producto dependerá, en buena medida, de la conjunción creativa de estos conocimientos.

Durante el periodo de conquista, por ejemplo, los envases tenían otro nivel de valoración, muy distinto al que se les ha dado en las últimas cinco décadas. Su valor era esencialmente de uso, en cambio, una vez establecidas las colonias, las formas barrocas se hicieron presentes en la medida en que el material permitía su aplicación. En todo caso, el valor dado a estos objetos correspondía a la estética exigida por el momento. En la actualidad, el valor del envase ha adquirido un perfil diferente; factores como la economía de los mercados, las tendencias de la moda, entre otros aspectos, determinan los niveles de apreciación y demanda de los envases.

El diseñador actual no sólo debe tener en cuenta el producto en sí del cual elaborará una imagen; su trabajo se torna aún más complejo al considerar todo aquello que interviene para darle forma, como el proceso de elaboración, el desarrollo de la manufactura, la adaptación, la transformación de



Imagen 9. Alfarería moderna con diseño tradicional

los diseños, los cambios en el funcionamiento tecnológico que han ido conforme a la evolución de las sociedades en sus conceptos de usos y distribución de las mercancías, etcétera. Hoy el diseñador debe proyectar tanto el producto como todo lo que éste representa. Ello implica trabajar a profundidad la idea para lograr que un producto demuestre un valor de uso verdaderamente útil, con lo cual el alcance estético se torna un elemento fundamental. De esta manera podremos obtener un goce estético en cualquier envase, y valorar el desarrollo que han alcanzado las tecnologías para llegar a este punto.

El reto actual para la creatividad de los diseñadores sería asumir ese compromiso social –impacto ambiental– sin dejar de atender las demandas comerciales del producto. Es decir, la creatividad del diseñador debe incluir las estrategias para desarrollar una manera para presentar los signos, las formas del producto y al mismo tiempo evidenciar una concepción estética que implícitamente también proyecte una postura ideológica. De tal suerte, el trabajo del diseñador gráfico pasa de ser un mero ejercicio de percepción sensorial a un medio de información cognitiva. Ése debe ser el sentido y el compromiso del diseño actual: enriquecer la creatividad y participar en la sensibilización de la sociedad, actividad más que merecedora de integrarse a la historia de la evolución del hombre.

Sólo me resta señalar lo relevante que es para los profesionales y creativos del diseño entender la evolución estética de los objetos utilitarios como parte del proceso de ejercer nuestra profesión desde la esencia que le dio origen: la creatividad. Es esencial que estos conocimientos estén presentes en los productores y usuarios, ya que así se podrá despertar en los individuos una mejor percepción y sensibilización de nuestro entorno, incluso en los objetos de uso cotidiano que nos hacen compañía.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Los conceptos esenciales de las artes*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.
- Arteaga, Agustín, “Rediseñando el pasado, construyendo el futuro”, en *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores, 1999.
- Baudrillard, Jean, “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”, en *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI editores, 1997.

- \_\_\_\_\_, “El orden doméstico y el veredicto público”, en *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI editores, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1998.
- \_\_\_\_\_, “Figuras de alteridad y la espectralización del Otro”, en Jean Baudrillard y Marc Guillaume, *Figuras de la alteridad*, México, Taurus, 2001.
- Bonet Correa, Antonio, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Cera Alonso y Parada, Manuel de la, “El valor de la historia y el arte para el diseño”, en Juan Manuel López Rodríguez (coordinador), *Semiótica. Memoria del grupo de investigación 1997*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1997.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, 3a. ed., trad. de Jorge López Morteuzuma, México, Universidad Iberoamericana (UIA), Departamento de Historia, 1993.
- \_\_\_\_\_, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, UIA, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La invención de lo cotidiano. Habitar. Cocinar*, México, UIA, 2000.
- Curiel, Gustavo, et al., *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999.
- Frost, Elsa Cecilia, “Un estilo de vida”, *Artes de México. Museo Franz Mayer*, Nueva Época, n. 4, septiembre-octubre, 1994.
- Gómez de Orozco, Federico, *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1983.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “La familia y las familias en el México colonial”, *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, México, v. 10, n. 30, septiembre-diciembre, 1992, p. 693-712.
- Guerra, François-Xavier, et al., *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1998.
- Heskett, John, *El diseño en la vida cotidiana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Huerta J., Ana María, *La alfarería poblana. Siglos XVI y XVII*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 1992 (Lecturas Históricas de Puebla, 84).
- Huiz de Vía, Elena, *Empaque de México*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1994.
- Icurriaga de la Fuente, Ignacio, *Anecdotario de viajeros extranjeros. Siglos XVI al XX*, México, FCE, 1989.

- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Manrique, Jorge Alberto, "Los procesos del arte en la Nueva España", en *Manuel Toussaint: Su proyección en la historia del arte mexicano*, México, UNAM, IIE, 1992.
- Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño, "De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica", *Historia y Grafía*, UIA, n. 4, 1995, p. 245-261.
- Moles, Abraham A., *et al.*, *Los objetos*, Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Paz, Octavio, "La artesanía, entre el uso y la contemplación", *Artes de México. La talavera de Puebla*, Nueva Época, n. 3, 1994.
- Vidales Giovannetti, María Dolores, *El mundo del envase*, México, Gustavo Gili, 2001.





**IV**  
**Cartas, memoria,**  
**entrevistas para historiar**



# Mathias Goeritz: tras la huella de un maestro

## La memoria y el material epistolar como fuentes historiográficas

---

Guillermo Díaz Arellano\*

### INTRODUCCIÓN

Seguir las huellas de un maestro no es cosa sencilla, más aún cuando los vastos caminos que éste recorrió fueron tan múltiples y fructíferos que todavía hoy, a tantos años de su desaparición física, continúan multiplicándose sus direcciones.

Tuve la fortuna de ser alumno de Mathias Goeritz, y mi compromiso como su discípulo ha despertado el interés por reunir algunas de las tantas enseñanzas con las que cimbró la mente y el espíritu creativos de quienes compartimos con él las aulas, los estudios y los proyectos.

Además de ser discípulo suyo, compartí con él una amistad que permitió un intercambio epistolar aun cuando ya no asistía a sus cursos. Él mismo me invitó a formar parte de su equipo docente en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y pudimos departir en reuniones que, sin ser exclusivamente de trabajo, siempre terminaban siendo un espacio de conocimiento y florecimiento de las ideas.

Es con este material, sumado a la experiencia de compartir por varios años un aula con los alumnos de arquitectura en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), que ha surgido el interés por realizar una investigación que permita aproximar a las nuevas generaciones de alumnos al trabajo de Mathias Goeritz. Las fuentes documentales para este estudio, por fortuna son muchas y, la gran mayoría, accesibles. Sin embargo, debo destacar

\* Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

que son las fuentes de primera mano, es decir, las personas, los alumnos, amigos y colaboradores de Mathias a quienes he recurrido para obtener, más que datos anecdóticos, sus impresiones sobre lo que podría señalar como “la escuela de Mathias” para la arquitectura y las artes desarrolladas en México en la segunda mitad del siglo xx.

En esta primera etapa quiero exponer los primeros pasos que he seguido en este proyecto de investigación sobre el maestro Mathias Goeritz. Como ya mencioné, la investigación documental es vasta, gracias a lo cual he podido definir la formación y el momento histórico que vivió Mathias antes de su llegada a México, incluyendo su salida de Alemania a Francia, después a España, para finalmente aceptar la invitación para formar parte del cuerpo docente de la Universidad Autónoma de Guadalajara. Con ello comenzó un periodo creativo en Mathias Goeritz que impactó en las artes y la arquitectura mexicanas.

Quiero advertir también que, como se verá a lo largo de este trabajo, éstas son las primeras páginas que conformarán el cuerpo de un estudio exhaustivo que pretende dar fruto en un libro para su próxima publicación. Por ello, no debe considerarse como un documento concluido.

### TRAS LA HUELLA DE MATHIAS: LOS PRIMEROS PASOS

Mathias Goeritz era un artista muy destacado y admirado en las escuelas de arquitectura del México de la segunda mitad del siglo xx. Sus pláticas eran producto de su experiencia, no sólo durante su estancia en tierras mexicanas, sino de sus años de formación en Europa y del intercambio de ideas que mantuvo durante toda su vida con los artistas que continuaron y evolucionaron las escuelas de vanguardia. Esas charlas hacían sus clases sumamente distintas a las del resto del profesorado, y es que desde su lugar de origen, la ciudad de Dantzig,<sup>1</sup> en Alemania, su formación también fue diferente por completo: ésta estuvo enfocada a la historia del arte, la cual estudió en Berlín, ciudad a la que llegó en 1919 junto con su familia (véase

<sup>1</sup> La historia de la ciudad de Dantzig nos muestra constantes batallas por obtenerla como territorio entre Polonia y Alemania. Circulan en su población ideas extremas de nacionalismo y democracia, en las cuales se ahondará con más detalle en posteriores trabajos.



Imagen 1. Mathias Goeritz en 1930

imagen 1). Haber nacido en un periodo de guerra mundial marcó su infancia y adolescencia en muchos sentidos: emocional, espiritual, familiar, etcétera; lo que sin duda influyó en su formación, además de haber vivido las etapas tardías del dadaísmo, el expresionismo y la Bauhaus.

En efecto, sus años de formación en las artes universales coincidieron con un periodo de ruptura iniciado por las escuelas de vanguardia que empezaban a constituirse en ese momento, lo que despertó en Mathias una mente tan crítica como creativa ante los nuevos caminos de la concepción de las artes.

Tras la muerte de su padre, en 1931, dirige sus pasos hacia la Facultad de Filosofía, dejando atrás sus estudios de medicina. En 1940 se doctora como historiador del arte, defendiendo en su tesis un tema en torno al artista decimonónico Ferdinand Von Raysky. Destaca que en su época de universitario se relaciona con artistas como Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Käthe Kollwitz, todos ellos boicoteados por la política artística del nazismo y catalogados como representantes de la “degeneración” cultural. En Suiza conoció al joven pintor Jürg Spiller, quien lo introduce en los círculos de los surrealistas de Basilea y más tarde en los de París, los cuales influyen por algún tiempo en su concepto del arte. Pocas pinturas quedan de esa época —acuarelas o témperas—, todas dentro de la tradición del expresionismo alemán y con una notable influencia del arte parisino. Su desarrollo profesional da inicio en la National Gallery, para la cual trabajó como historiador del arte. Este empleo le abriría la puerta hacia distintos contactos con artistas destacados del momento, como Marc Chagall, Jean Arp, Max Jacob, entre otros.

En 1941 parte a Francia, para posteriormente trasladarse a Marruecos y España. En estos viajes tuvo oportunidad de conocer y tratar a artistas como Joan Miró y Paul Klee, a quienes citaba en varias ocasiones en sus clases; de igual manera, se refería constantemente a Wassily Kandinsky, a Piet Mondrian y a Yves Klein. Sus referencias artísticas incluyeron también el arte prehistórico de las Cuevas de Altamira, y a Marcel Duchamp, a quien

consideraba precursor del arte contemporáneo. Eran también su referencia, con respecto a la escultura, Constantin Brancusi y Alberto Giacometti. En cuanto a la música, Bach era su gran pasión.

En 1942 se casó con Marianne Gast, escritora, fotógrafa y su compañera durante más de 15 años. Después de una espectacular huída de las autoridades nazis que pretendían forzarlo a volver a Alemania, Mathias y Marianne se instalan en Granada, España.

Ya en España, a un lado de las Torres Bermejas de la Alambra, en una pequeña casa de la calle Cruz de Piedra, Mathias Goeritz pudo, al fin, dedicarse exclusivamente al arte. Su obra de esta época refleja un esfuerzo por encontrarse a sí mismo; pinturas como *Temor del pasado*, *Visión trágica*, *El fantasma* o *Encuentro diabólico*, muestran su crisis espiritual del año 1945.

En junio de 1946, bajo el seudónimo de *Ma Go*, expone algunos de sus cuadros en la Sala Clan de Madrid, que provocan la indignación del público y de los críticos. Su participación en otras dos exposiciones colectivas en Granada tiene un resultado menos alentador. El óleo *La noche marroquí* es rechazado por el Centro Artístico de Granada por no ser digno de figurar en el Primer Certamen Regional de Arte.

En este contexto también rechazó la invitación de su amigo e historiador de arte Adolf Behne de regresar a Alemania y disfrutar de los merecimientos de su postura antinazi. Pero ni la soledad en España, ni las circunstancias adversas que lo obligaban a vivir en perpetua contradicción, pudieron conseguir que el artista se apartara de su objetivo más entrañable: el encuentro con su verdad. Verdad que el propio Mathias Goeritz estaba incapacitado para definir en ese momento.

En enero de 1947 el matrimonio Goeritz radicaba ya en Madrid; ahí conoció al escultor Ángel Ferrant, y de ese encuentro nació una amistad y una labor fructífera e importante para ambos.

En la evolución del pintor los años 1948 y 1949 fueron decisivos, pues se entregó a una nueva forma creadora: figuras infantiles espontáneas y graciosas que coinciden –intencionalmente– con las de Jean Dubuffet. Goeritz encuentra un lenguaje formal que después será típico en él: fragmentos de formas oscuras o negras recortadas sobre fondos claros cuyos elementos astillados evocan un extraño entretenimiento de asociaciones altamente sugestivas.

En julio de 1948, Mathias y Marianne se trasladan a Santillana del Mar, en la provincia de Santander. El contacto con las Cuevas de Altamira y sus

pinturas rupestres provocó en Goeritz un verdadero cataclismo interior. Durante ese periodo fundó la Escuela de Altamira.

Es interesante destacar que el primer gran movimiento de arte abstracto en España, después de la guerra civil 1936-1939, lo funda un extranjero. Un romanticismo y una esperanza desmedida en el futuro motivaron a Mathias a organizar una hermandad, la de Los nuevos prehistóricos, e invitó a artistas e intelectuales para que participaran con su iluminada alegría.

Las desinteresadas teorías que Goeritz impartió en la Escuela de Altamira se fundaban en el pensamiento del filósofo ruso-suizo Adrien Turel, y expresan la seguridad de que el hombre, desde la prehistoria, a través de 7 000 años de sorprendente evolución, ansía romper con su pasado como nunca antes lo había intentado. “Todos los hombres, por fin hermanos, se convertirán en artistas”, exclamaba Goeritz al establecer una imagen mágica de ese mundo nuevo. Y bajo el influjo de sus conceptos universalistas y profundamente optimistas, presentó, con una fuerza magnética como sólo puede nacer de una convicción absoluta y mesiánica, el *Manifiesto de la Escuela de Altamira* a un grupo de jóvenes.

En julio de 1948 se agrupan alrededor de Mathias Goeritz los primeros discípulos —en su mayoría latinoamericanos—. Su gran amigo Ángel Ferrant, atraído por los singulares preceptos de Goeritz, llega desde Madrid. También el pontífice del arte moderno español de aquellos días, Eugenio d’Ors, viaja hasta Santillana del Mar para testimoniar lo que allí acontece. De todas partes llegan comentarios y crónicas.

Los intelectuales y pintores catalanes del grupo Daual Set, fundado simultáneamente en Barcelona, invitan a Goeritz a esa ciudad, ya que el artista figura entre los primeros colaboradores de su revista. En octubre de 1948 parte hacia Cataluña, para encontrarse con Joan Miró, Joan Joseph Tharrats, Antoni Tapies, Modest Cuixart y otros artistas, como el grupo Cobalto.

Eugenio d’Ors invita a Goeritz y a Ferrant a formar parte de su Academia Breve; sin embargo, después de presentar una agresiva ponencia contra la incultura de la crítica madrileña, Goeritz queda excluido de esa agrupación.

Ante el peligro de que su presencia desate consecuencias negativas contra la recién fundada Escuela de Altamira, Goeritz prefiere abandonar España aceptando la invitación que desde México recibe del arquitecto mexicano Ignacio Díaz Morales. Antes de salir de España, Goeritz consigue organizar —con la ayuda de algunos amigos— la Primera Semana de Arte en Santillana del Mar.

El impacto de esta primera manifestación pública de los adeptos al discutido “arte abstracto” tuvo una extraordinaria resonancia en esa parte del mundo. Se editó un libro con los textos de las conferencias y debates. Se adhirieron a ese acontecimiento Joan Miró, desde Barcelona, y Willi Baumeister, desde Stuttgart, Alemania. Con el nombre de *Bisonte*, nace el primer número de la revista antológica de la Escuela de Altamira y lleva en su portada un dibujo a colores de Goeritz.

El cartel de Mathias Goeritz elaborado para la Escuela de Altamira fue adquirido por el Departamento de Turismo del Estado de Santander para figurar como cartel turístico de las famosas cuevas. Años más tarde, ese emblemático cartel sería el inolvidable recordatorio —una suerte de banderín de arranque en mi carrera— acompañado siempre por la presencia de Mathias Goeritz.

#### LA MEMORIA COMO FUENTE HISTÓRICA: ALTAMIRA EN MÉXICO

En 1961, como estudiante de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), invité al maestro Mathias Goeritz a participar en una serie de conferencias que pretendían configurar una historia de la arquitectura. En aquella ocasión me respondió que gustoso asistiría a dicho evento y hablaría sobre las Cuevas de Altamira y los artistas más destacados en ese momento. Me advirtió que no haría una exposición cronológica de historia del arte. Invité a diferentes personalidades en el campo de la historia del arte para que intervinieran en distintas etapas, pero tratando de que giraran alrededor de un eje cronológico. Participarían, según mis planes, el doctor Felipe Pardinas S. J., fundador de la Escuela de Diseño Industrial de la Universidad Iberoamericana y profesor de Historia de la Arquitectura en la misma universidad; así como el arquitecto Óscar Coll, profesor de la clase de Urbanismo de la misma universidad y quien, entre otras tareas, había diseñado la casa de Erich Fromm en Cuernavaca, Morelos —quien acompañó a Coll a su exposición sobre arte barroco, en la cual participó Ofelia Guilmain leyendo poesía correspondiente a la época, con música del periodo barroco—. Al término de la conferencia fuimos a la casa del arquitecto Federico Sheffer, también profesor. Ya en su casa departimos con el obispo Sergio Méndez Arceo, el doctor Santiago Ramírez y el escultor Herber Hoffman y Senbourg.



Esta tónica de camaradería en las conferencias les dio un ambiente de libertad, en el que cada personaje pudo expresarse sobre sus temas de interés; de otra manera hubiesen sido sumamente tediosas y aburridas.

En ese momento histórico de la ciudad de Cuernavaca, sede de la universidad en cuestión, se estaba viviendo algo que la gente calificaba como una época de oro; y es que no podemos pasar por alto que ahí vivían Raúl Anguiano, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Erich Fromm, Herber Hoffman y, como doctor de la Iglesia, el destacado obispo Sergio Méndez Arceo, de quien una ocasión el arquitecto fray Gabriel Chávez de la Mora dijo (ya que trabajaron juntos en la adecuación de la Catedral de Morelos): “Nos adelantamos al concilio ecuménico” —y es que en la Catedral de Morelos también había participado Goeritz en el diseño de los vitrales y, por supuesto, como asesor plástico.

La celebración eucarística se celebraba frente al público. La vestimenta religiosa había sido diseñada por Chávez de la Mora, así como el altar y el funcionamiento de la Catedral, cuya disposición respondía a la liturgia en la ubicación de la gran pila bautismal y del área de confesionarios, entre otras cosas. Cabe recordar que, cuando el obispo decidió quitar los altares neoclásicos, se enfrentó a una serie de críticas, como la de un ingeniero, profesor de la universidad, quien decía que estaba transformando la Catedral en un Woolworth. Méndez Arceo retiró las imágenes religiosas de yeso, que no tenían ningún valor artístico, y detrás de altares e imágenes, al limpiar los muros de la Catedral, resurgieron a la luz los murales sobre la vida y el martirio de Felipe de Jesús. Así, los vitrales de Goeritz pintaron con luces rojas y amarillas el espacio dentro de la Catedral, pudiendo también ser observados al exterior, en la noche y gracias a la iluminación interior.

Así pues, en este marco de personalidades del arte y la cultura, Mathias Goeritz dictó su conferencia en las instalaciones de la Escuela de Arquitectura de la UAEM, a la cual asistieron arquitectos y alumnos que pudieron ver además una colección de pósteres de artistas plásticos que Mathias pidió que colocáramos sobre las paredes que limitaban el sitio de su charla, como si fuera una pequeña galería de vanguardias. Su conferencia concluyó con una emocionada participación de la audiencia (éramos unos 50 asistentes), y me obsequió un póster original de la Escuela de Altamira, diciéndome: “Muchos coleccionistas lo quisieran tener”, y también que la huella que aparece en el cartel era la de su mano. El motivo de la pintura rupestre en las Cuevas de Altamira es la magia, han dicho algunos historiadores; y es

que existe la hipótesis de que dentro de las cuevas el hombre de la prehistoria lanzaba proyectiles dirigidos a los animales ahí representados, bisontes y venados, con la creencia de que con esto tendrían mejores probabilidades de acertar en la caza del animal.

Otro aspecto que caracteriza a la pintura rupestre es el trazo de líneas básicas, como las que representan la columna vertebral del animal, que da a la parte esencial del mismo y que es completada con algunos rasgos que dan en su totalidad la representación de la bestia con un grado de abstracción. Por otra parte, se juega con positivos y con contornos de la figura, y la conformación rocosa ayuda a lograr lo que algunos artistas del siglo xx denominaron escultopintura, acompañada de la masividad de la piedra, una representación a la que podría llamarse realista, como el caso del gran bisonte que se puede observar en el interior de la cueva —sólo si el observador se coloca en posición horizontal, ya que de pie sería imposible, y sobre las rodillas no se tendría la visión tan dramática que de esa manera se percibe—. Vemos que a Mathias Goeritz le lleva a la representación de las Cuevas de Altamira en el cartel una similitud —no una copia— con lo expresado por el hombre que realizó los dibujos y pinturas.

La emoción, la magia y la fuerza de creer en algo superior se encuentran en las Cuevas de Altamira y en el cartel de Goeritz, y aunque en el momento histórico en el que lo elaboró no era el póster usual para promover el turismo, ya que era vanguardista e innovador, no perdió el sentido para lo que fue creado: atraer la atención mundial a las Cuevas de Altamira.

Además de ser un gran artista en México, Goeritz siempre se mantenía al corriente del panorama internacional del arte, al establecer contacto permanente con algunos de los artistas más destacados de su tiempo, tanto de Europa como de Estados Unidos.

### MATERIAL EPISTOLAR: UNA CARTA DE 1968

En México, Mathias Goeritz era una figura que representaba la vanguardia de los movimientos de expresión plástica, y por eso estuve muy interesado en conocerlo; fue así que en 1961 lo conocí en la Escuela de Arquitectura de la UAEM, en la cual se encontraba impartiendo clases. A partir de esa época procuré platicar con él en la universidad y descubrí que su plática, sus conocimientos y sus constantes viajes —sin descuidar nunca sus clases—, además de su filosofía y su concepto del arte, hacían aún más significativa su



Imagen 2. Carta de Mathias Goeritz, 1968

obra, agregando a la emoción que ésta despertaba, sus valores humanísticos. Al entender lo que él perseguía al crearla, su obra se cargó de un mayor significado. El entendimiento del porqué de sus realizaciones.

La confianza y admiración que despertaba en sus discípulos permitía un trato más cercano, de tal suerte que me motivó a mantener con él un contacto por diversos medios. Es así que esta carta —entre otras muchas que me envió—, fechada el 23 de enero de 1968 (véase imagen 2), me la

dirigió como respuesta a una llamada que días antes había hecho a su casa ubicada en la colonia Las Águilas.

La respuesta fue inmediata y, como siempre, llena de atención y calidez. En ella me comentaba su estancia en Yucatán y su visita a los vestigios arqueológicos precortesianos, que siempre llamaron notablemente su atención, dada la volumetría y la escala de estas enormes construcciones frente al hombre. Es por este profundo interés que Mathias Goeritz se vuelve escultor.

Goeritz decía que el artista contemporáneo se encuentra sin esa fuerza espiritual que respaldó a los constructores de las obras del periodo gótico, en el que el escultor, el pintor, el arquitecto y el vitralista no se preocupaban por firmar sus obras, las cuales, sin buscar una integración plástica, eran de gran coherencia y unidad. Se trataba de obras de arte completas, ya que todas las creaciones tenían una meta, un fin, que era la oración. El artista de hoy está huérfano de esa energía y de esa fuerza, al carecer de la fe.

Nosotros como alumnos pudimos observar que otros arquitectos, como Frank Lloyd Wright, a quien todos admirábamos, también vinieron a conocer obras arqueológicas prehispánicas de México, cuya influencia es notable en sus obras. Sin embargo la influencia fue más formal que de contenido, llevando su obra a la casa de una destacada familia, pero ya no como en las obras propias de la arquitectura maya; su fin era muy diferente al de ésta.

El doctor Felipe Pardinas S. J. nos platicaba en una charla en Cuernavaca que colocar alguna piedra con un elemento prehispánico como adorno sobre un escritorio o en un determinado espacio fuera de su contexto era

privar a la obra de su significado real y dotarla de un significado puramente formalista o esteticista, sin ningún contenido mayor; y que a pesar de su admiración por la obra de Frank Lloyd Wright, tenía que reconocer que, en su caso, al usar las proporciones y las formas mayas despojándolas de su significado, resultan obras estéticamente impresionantes o agradables para los que admiramos a Lloyd Wright, pero, sin duda, privadas de su significado original.

Mathias Goeritz hablaba en sus clases de la importancia de la escala monumental de las obras, y en alguna ocasión dijo que no era lo mismo ver la Torre Eiffel en un pequeño souvenir que experimentar su presencia en la escala majestuosa. Otra vez, el contexto físico de la obra determina un efecto significativo (véase imagen 3).

Las charlas de Mathias durante su cátedra nos abrían un panorama que probablemente ya habíamos experimentado en la teoría, pero que, dirigido hacia los estudiantes de arquitectura, nos invitaba a soñar y concientizarnos, a la vez que a sensibilizarnos a la percepción de las obras de arquitectura y escultura de las grandes épocas de producción del arte. Así, sus juicios no eran meramente formales, puesto que siempre veía la motivación de las diferentes culturas responsables de la realización de las grandes obras de la arquitectura, y a las que hace referencia en su *Manifiesto de la arquitectura emocional*. En él se refiere a que fue el aspecto emocional el que caracterizó las obras de arte gótico, románico y precolombino. Goeritz acentuaba la necesidad de traer nuevamente a la producción arquitectónica la emoción como principal función de la arquitectura, en una época en que las escuelas de

arquitectura tenían como teoría y práctica más importante los principios del funcionalismo, que si bien tenía grandes ventajas, limitaba la creación.

En una ocasión visité a Juan O’Gorman en su casa, ya que Mathias quería que recogiera unas fotografías de su obra para hacer un libro, que se llamaría *5 arquitectos*, al cual me invitaba a participar. Pude observar cómo uno de los arquitectos mexicanos



Imagen 3. Vista aérea de la torre Eiffel



Imagen 4. Henry Moore, Rufino Tamayo y Mathias Goeritz, en Teotihuacan



Imagen 5. Celosía del Hotel Camino Real

más reconocidos del funcionalismo tenía su sala de recepción en una gruta, muy cercana a la avenida Insurgentes, a la altura de San Jerónimo, sumamente próxima a Ciudad Universitaria. Ahí me mostró su casa y las grandes esculturas de forma humana que franqueaban el acceso a la gruta. Estando en la parte alta de la citada estancia, y viendo las figuras hechas de piedras de colores de diferentes partes de la República, me dijo que a él le hubiera gustado ser Gaudí. Este comentario me sorprendió bastante ya que por muchos años se comentó que cuando Mathias formó el grupo de Los Hartos, O'Gorman dijo estar harto del funcionalismo. Asimismo, es muy conocida la fotografía con el gran escultor del siglo xx, el inglés Henry Moore, visitando las ruinas prehispánicas de Teotihuacan (véase imagen 4).

Durante el transcurso de su vida en la obra pública Goeritz buscó grandes dimensiones, y en 1968 —fecha en la que fue escrita la carta a la que me refiero en este apartado—, Mathias formaba parte del equipo que realizaba la obra del Hotel Camino Real del arquitecto Ricardo Legorreta.

En esta misiva se puede apreciar la inquietud que tenía y la habilidad de composición en los cilindros de diferentes dimensiones que forman una composición reforzada con unos trazos de colores que hacen recordar a Piet

Mondrian y refieren a las celosías diseñadas por Goeritz del Hotel Camino Real (véase imagen 5), que están conformados por grandes planos que se interrumpen por cilindros que son a su vez elementos escultóricos y forman parte integral de los muros delimitantes del enorme terreno que circunda al hotel y que ya le dan carácter de un lenguaje escultural y arquitectónico único. Y es que Goeritz siempre trataba de producir la emoción en el espectador.

Los cilindros, estos elementos escultóricos incorporados e integrados en la barda, nos pueden llevar a pensar en la composición y en los dibujos preliminares a la construcción de las Torres de Satélite (véase imagen 6), de los cuales existen fotografías en numerosos libros relacionados con la obra de Goeritz.

Él juega en su dibujo imaginando los volúmenes pensados a gran escala que lo hicieron ser reconocido por diferentes críticos y estudiosos del arte como precursor del minimalismo, ya que el término “minimalista” fue acuñado en años posteriores a la realización de sus proyectos, entre los que destacan las citadas Torres de Satélite.

En 1968 el trabajo de Goeritz gozaba de popularidad, pues además trabajaba en la Olimpiada Cultural que se llevó a cabo con motivo de los Juegos Olímpicos que se celebrarían ese mismo año en México.

El arquitecto Pedro Ramiírez Vázquez, quien presidía la organización de la Olimpiada, llamó como parte de su equipo a Mathias Goeritz, ya que pensó que si en los Juegos Olímpicos de Grecia se habían presentado eventos que exaltaban la cultura, en la Olimpiada a su cargo se podría emular esa intención de integrar cultura y deporte, lo cual fue una aportación de México en su momento.

En la Olimpiada Cultural se llevaron a cabo obras de teatro, conciertos y representaciones de ballet, como la que se presentó en la inauguración del Palacio de los Deportes, del ballet de Maurice Bejart, que al final de la representación pidió un aplauso para Félix Candela –quien, junto con el arquitecto Castañeda Tamborrel, fue el proyectista del Palacio de los Deportes.



Imagen 6. Torres de Satélite

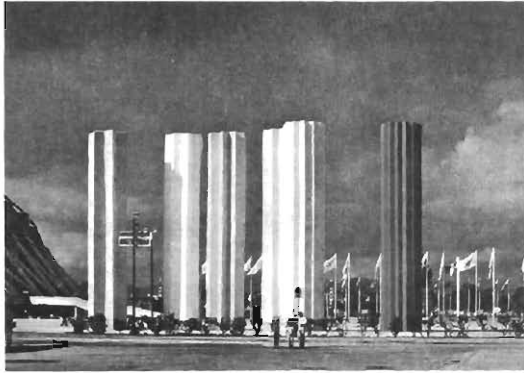


Imagen 7. *La Osa Mayor*

Candela se encontraba entre el público asistente y agradeció emocionado dicha deferencia. Al exterior del Palacio de los Deportes, Goeritz proyectó una escultura en concreto armado, que fue realizada por la constructora ICA, con el método de cimbra deslizante. Dicha escultura era un juego de volúmenes con planta de estrella que representaban *La Osa Mayor* (véase imagen 7). Goeritz comentó que pensaba formar con ella un elemento que bloqueara la vista de la fábrica de requila que estaba en la vecindad del lugar. Sin duda, Goeritz pensó que esta escultura pudo haber sido de mucho mayor dimensión, al igual que las Torres de Satélite, pero por razones diversas no pudo llevarse a cabo con la altura por él proyectada. *La Osa Mayor* forma parte de las obras escultóricas que se realizaron con motivo de la Olimpiada, al mismo tiempo que se hizo la Ruta de la Amistad, pero que están fuera de ésta, como el *Sol rojo*, de Alexander Calder (véase imagen 8), y el *Hombre corriendo*, de Germán Cueto.

*La Osa Mayor* es posiblemente la única escultura que se hizo en concreto armado, puesto que la mayoría de las otras esculturas se elaboraron con ferrocemento, que es un sistema constructivo de mucho menor permanencia que el concreto armado. Es probable que en su diseño original se haya pedido que las piezas fueran construidas con este material, pero tanto por su dificultad de realización como por razones económicas terminaron armandose con simple malla metálica.

Se dice que el *Sol rojo*, de Alexander Calder, es *stabilizing*, la escultura más grande del escultor, quien tiene obras en Francia, Canadá y diferentes ciudades de Estados Unidos, entre las que destaca Chicago. La obra de

## INVITADO ESPECIAL



*Sol rojo*  
Alexander Calder      Estados Unidos 

Imagen 8. *Sol rojo*, de Alexander Calder

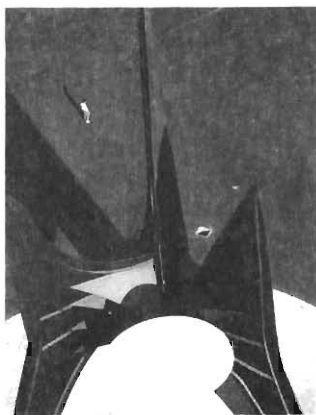


Imagen 9. Vista aérea del *Sol rojo*,  
de Alexander Calder



Imagen 10. Carta de  
Mathias Goeritz del año 1969

Calder, en dimensiones correspondientes al arte público, y en otras escalas, se encuentra diseminada en distintas partes del mundo (véase imagen 9).

El evento relevante de la Olimpiada Cultural fue sin duda el encuentro de escultores realizado por Mathias Goeritz, quien se dio a la tarea de invitar a la mayoría de los escultores más notables del momento, entre los que sobresalen Herbert Bayer y Alexander Calder, de gran importancia en el ámbito mundial.



El arquitecto Ramírez Vázquez, en una entrevista que sostuve con él en su despacho, me comentó, con respecto a este evento, que su éxito estuvo en el conocimiento y el contacto de Goeritz con los más destacados escultores.

Es por estos antecedentes que, siendo yo un estudiante, recibí con gusto la carta de tan querido y distinguido artista, maestro y amigo, como él me nombró en ella.

### MÁS CORRESPONDENCIA DE LA MEMORIA: UNA CARTA DE 1969

El año siguiente, 1969, su tarjeta de felicitación de Año Nuevo tenía unos dibujos en los que aparecen estrellas con diferente número de picos, hecho que nos hace recordar el conjunto que con planta de estrella conformó la constelación de *La Osa Mayor*, a la que ya me he referido antes. Se puede apreciar en sus dibujos que se deleitaba jugando con los temas de sus obras (véase imagen 10).

Siendo estudiante de la Escuela de Arquitectura, visité al maestro Goeritz cuando estaba desarrollando los trabajos concernientes a la Ruta de la Amistad. En el libro *The Architecture of Mexico, Yesterday and Today*, de Hans Beacham,<sup>2</sup> aparecen publicadas fotografías de su casa en Cuernavaca, en la calle de Santa Catarina. Recuerdo que estaba tan apresurado por sus trabajos en la coordinación de las obras, que subió a su camioneta al tiempo en que le quitaba la cáscara a un plátano, que seguramente sería el único alimento que tomaría durante su viaje en la carretera a la ciudad de México. En ese libro se menciona:

la casa de Cuernavaca de Mathias Goeritz, prima hermana de su escultura y pintura, es una especie de laboratorio arquitectónico en el que Goeritz juega y yuxtapone las formas básicas y colores que le fascinan a él. El color de la pared y de la banqueta dependía del estado de ánimo de Goeritz, un color amarillo limón fue recientemente cambiado a un anaranjado; a la izquierda, la puerta masiva en color negro parecía no tener peso en esa pared amarilla.<sup>3</sup>

Frente a la casa de Goeritz, en la misma calle, estaba la residencia de Frank Nechy, quien era propietario, seguramente, entre otros bienes raíces,

<sup>2</sup> Hans Beacham, *The Architecture of Mexico, Yesterday and Today*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 114.

del edificio Paolo en Cuernavaca; era un apasionado de la artesanía mexicana, y además frente al Palacio de Cortés tenía una hermosa tienda de artesanía mexicana cuidadosamente seleccionada, visitada por personalidades como Rufino Tamayo y su esposa, así como por Lola Beltrán, entre otras. La residencia de Nechy podría calificarse de majestuosa, dada su dimensión, lo grande de su jardín, los materiales constructivos y lo sofisticado de su decoración de interiores. Nechy solía comentar que los vecinos que habitaban su calle no estaban nada contentos con lo que hacía Goeritz. No les gustaban ni los colores de la fachada ni mucho menos el color anaranjado de la banqueta, sin embargo Goeritz se veía feliz, e incluso su casa había aparecido en varias revistas. La estancia tenía forma de un cubo cuyas dimensiones eran, en planta, de siete metros en cada lado, y la altura desde luego de siete metros también. Se trataba de una casa remodelada a su gusto y muy conocida por personalidades de las artes plásticas y los arquitectos, ambiente que rodeaba a Goeritz en 1969, personaje de gran estatura no sólo física sino espiritual, y un artista antisolemne y de gran sencillez. Muchos lo recordamos así.

A este respecto, cabe mencionar que, durante la exposición *Los ecos de Mathias Goeritz*, tuve la oportunidad de conocer a Christian Schneegas, director del Museo de Arte Contemporáneo Akademie Der Künste, en Berlín, acompañado de una dama con quien, dijo, había estado tomando fotografías de la obra escultórica de Goeritz. Ambos estaban muy emocionados de mostrarlas y de hablar de los espacios interiores que habían logrado captar, pues para ellos las esculturas tenían espacios internos que se creaban y que se podían visitar visualmente, los cuales causaban emociones en el espectador. Schneegas había comprobado que cuando hablaba con otros sobre Mathias se les iluminaba el rostro y aparecía una sonrisa. En este sentido, coincido con Schneegas, pues era evidente el estado de ánimo y el entusiasmo de Mathias durante su estancia como profesor en las escuelas de arquitectura en que impartió su Taller de Diseño. Seguramente, ello fue un elemento crucial en la producción de sus obras de escultura pública, ya que contagiaba su emoción a arquitectos, promotores e inversionistas. José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg y Sebastián son en gran parte resultado de ese entusiasmo.

De la estancia de Goeritz en la UAEM, que coincide en tiempo con la Olimpiada Cultural, recuperamos las palabras del arquitecto Ernesto Ríos González —entonces director de la Escuela de Arquitectura— expresadas en una entrevista que le hice:

Mathias llegó a vivir a Cuernavaca, más exactamente a Temixco, por su amistad con Sergio Méndez Arceo y con fray Gabriel, con la idea de involucrarse en el proyecto de renovación de la Catedral... Lo encontré en la calle a bordo de un Jeep, de huaraches y con su eterna sonrisa. Lo invité a colaborar en lo que sería la nueva Escuela de Arquitectura y aceptó, por lo que estuvo con nosotros trabajando como maestro especial, en una cátedra fuera del temario curricular. Mathias, antes que un gran artista, fue un gran hombre. Como profesor, siempre profundo y serio; como colega, desinteresado y honesto; como amigo, extraordinario, sincero, inmejorable.

Sobre la participación de Goeritz en el proyecto de la Ruta de la Amistad, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, en la entrevista que ya he referido do antes, me comentó:

La Ruta de la Amistad se comenzó a trabajar en 1967, Mathias le dio un giro diferente. Como parte del programa se tenía agendada la organización de un Encuentro Internacional de Escultores; nuestra intención era que los países participantes no enviaran esculturas históricas o muy locales o de personajes de su historia muy contemporánea, queríamos incluso evitar el riesgo de que presentaran expresiones escultóricas de sus gobernantes, por eso optamos por una reglamentación, que dejara muy claro que lo que se pedía eran esculturas de escala urbana y que fueran abstractas, para no caer en temas que son casuísticos y extemporales... Con este esquema se invitó a los Comités Olímpicos de todos los países, sugiriéndoles los escultores que deseábamos estuvieran aquí, a recomendación de Mathias por su conocimiento internacional. Tuvimos excelentes respuestas de escultores como Bayer, de la Bauhaus, Calder, ¡todos ellos! Así se logró realizar la Ruta de la Amistad, con la coordinación para las ubicaciones y de construcción de Mathias. Gonzalo Fonseca, de Uruguay, estuvo aquí varias veces, al pendiente de la recuperación de su escultura. Murió hace poco. Subirat, de España, es ahora el que está terminando con gran acierto *La Sagrada Familia* de Gaudí.

La idea de hacer una ruta fue accidental, pues estaba en construcción el tramo del Periférico Sur que ligaría las instalaciones deportivas de Xochimilco –pruebas de remo y canotaje– con la Villa Olímpica. La obra fue realizada por el Gobierno del Distrito Federal, que hizo muchas expropiaciones y quedaron remanentes de terrenos por varios lugares. Entonces, no es

que haya habido una proyección y selección específicas, sino que al quedar residuos de terreno propiedad del Distrito Federal a lo largo del Periférico Sur, el gobierno los concedió para hacer las esculturas; así pues, fue casuístico aprovechar lo que había, además de que el tiempo estaba encima. Al invitar a los países a participar en ese Encuentro de Escultores, se les pidió que cada uno pagara los honorarios del escultor, y México asumiría los gastos de transportación y estancia. Ramírez Vázquez explica:

La construcción se realizó con donativos de las compañías constructoras que estaban realizando las instalaciones olímpicas, entonces a todos se les adjudicaban: construyes la alberca y tales obras de la Rura de la Amistad; así que no le costó al Comité Organizador. Confiados, pues, en que la calidad estaba asegurada por el nivel de los participantes, pues eran los que le iban a dar el valor urbano... lo esencial era asegurar la calidad de las esculturas.

Con relación a su experiencia en las labores de coordinación y el trabajo de equipo, dijo: “ninguna obra es totalmente aportación exclusiva del arquitecto, no es cierto, los arquitectos todólogos no existen, somos producto de una labor de equipo, nada más; se necesitan especialistas, se necesitan colaboradores”.

Respecto a su experiencia administrativa en la Olimpiada, señaló: “todo lo que era producción, era cuestión de equipo. La creatividad y productividad se generaron aquí en mi oficina; tuvimos 250 gentes trabajando en la Olimpiada”.

En cuanto a la forma y el entusiasmo con que colaboraban todos, le comenté que debió de haber sido una gran lluvia de ideas, un ir y venir en ellas. Ramírez Vázquez me respondió afirmativamente y añadió: “el trabajo diario, por lo menos una parte con él, Goeritz, y por otra con los ingenieros estructurales para soluciones tan específicas como las de Candela en el Palacio de los Deportes, las de Rossen con la cubierta colgante de la alberca, todo eso con las intervenciones de Colinas de Buen y para las construcciones de concreto con los grandes contratistas, Bernardo Quintana; era intensa, múltiple y diversa nuestra relación”.

Un ejemplo de la trascendencia de lo realizado en México, se pudo observar en la Olimpiada de Seúl; esta nación cuenta con un parque, de unas tres o cuatro hectáreas, con esculturas abstractas de todo el mundo. Lo mismo que se hizo en México en aquel momento con la Rura de la Amistad,

ellos lo hicieron en ese gran parque con extraordinarias esculturas. En la Embajada deben tener muy buena información de la Olimpiada del 68, porque al parque le siguen colocando esculturas, y puede decirse que es el parque de arte contemporáneo más grande del planeta.

En la misma entrevista le expresé al arquitecto Ramírez Vázquez que el sentido de crear la Ruta de la Amistad en una vialidad rápida –un periférico– fue para que la obra escultórica pudiera ser apreciada por la gente que viaja en automóvil con cierta velocidad, a diferencia de la distinta apreciación que se puede tener si las esculturas están en un parque.

Sin embargo, precisamente por tratarse de esculturas que están en una vía rápida se han tenido fuertes dificultades para su mantenimiento, además de la negligencia de las autoridades. Al respecto, Ramírez Vázquez relató el problema que han tenido los fundadores del Patronato Ruta de la Amistad, Luis Javier de la Torre y el arquitecto Javier Ramírez Campuzano, en su tarea de restaurar las esculturas, es decir, quitarle árboles:

porque usted debe saber que después de la Olimpiada llegó un regente del Distrito Federal de apellido Senties a quien no le gustaban y ordenó demolerlas: “hay que demoler esos adesivos”; afortunadamente algunos arquitectos que trabajaban en el Gobierno del Distrito Federal le dijeron que sus intenciones no procedían pues cada escultura había sido donada a la nación, además se trataba de figuras del arte universal. Ante tales argumentos terminó diciendo: “bueno, tápenlas con árboles”, y les sembraron árboles, claro, eso fue hace veintitantos años. Fue en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez; luego entonces, uno de los esfuerzos extraordinarios que han hecho, sobre todo Luis Javier de la Torre, ha sido obtener las autorizaciones para quitar esos árboles, que ya son enormes. En algunos casos los árboles fueron trasplantados a petición de los ecologistas, ya que a éstos les interesa el árbol, pero no la escultura. La propuesta del Patronato para iniciar un programa de mantenimiento permanente ha sido la de conseguir padrino: para cada una de las esculturas, porque es más que obvio que al Gobierno del Distrito Federal no le interesan y mucho menos invertir en su cuidado. Hasta ahora se ha conseguido poco al respecto, tres o cuatro padrinos. Las iniciativas privadas de Holanda y Suiza han colaborado. La Embajada de Holanda cubre gastos de mantenimiento y restauración. Tienen información personal de los autores y de todo. Hay un parque en Tijuana, Mexitlán, donde están las esculturas de la Ruta de la Amistad en maqueta, a escala 1: 25, son maquetas de arquitectura prehispánica, colonial, del siglo XIX

y contemporánea hasta la Ruta de la Amistad. Planos, no creo que existan, todo eso se dejó en el Comité Olímpico, pero en 1975-1976 hubo unos Juegos Panamericanos en México y todo el archivo de la Olimpiada lo vendieron por kilo, porque era mucho y necesitaban el espacio para la organización de los Juegos Panamericanos, por eso me extraña que el Comité Olímpico pueda tener información. La memoria oficial de la Olimpiada se envió a todas las bibliotecas importantes, me ocupé de que tuviera una la Universidad Autónoma Metropolitana, ahora quién sabe si exista. La mandamos también a todas las embajadas de México y siempre que viajo voy a las embajadas y busco la memoria y sólo en dos la he encontrado, en Francia y en Nicaragua. Claro, no he recorrido todo el mundo, pero en muchas otras no la encuentro; en la Universidad Nacional espero que sí esté.

En un viaje a España en diciembre de 1998 —le dije al arquitecto—, visité el Parque Güell y llamó mi atención la escultura de Eduardo Chillida, junto a una de Henry Moore, pues pude comprobar que se habían diseñado los jardines para hacer una escenografía en la que resalten las esculturas o, por lo menos, no les restan importancia; algo similar ocurre en San Sebastián —comenté— con la escultura de Chillida *Peine de los vientos*.

Sobre la escultura de las Torres de Ciudad Satélite, Ramírez Vázquez mencionó que pusieron unos pasos a desnivel que cortan toda la perspectiva y señaló: “pero así son nuestros gobernantes, por eso fue que dispusieron demoler y luego tapar las esculturas de la Ruta de la Amistad”.

A mi comentario de que desafortunadamente faltan los espacios urbanos alrededor de las obras con las áreas libres para que la gente pueda tener acceso y deambular o jugar entre las esculturas para apropiarse de ellas, el arquitecto respondió: “Bueno, se las han apropiado con los grafitis; ya en una o dos se ha logrado aplicar la pintura antigrafitica; aunque sobre ella pinten lo que sea, con agua se lava; no se ha podido colocar esta pintura especial en las demás”. Nuevamente tomé la palabra y le manifesté que recordaba que él alguna vez había mencionado, al hablar sobre el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, que para hacer destacar a todas y cada una de las piezas que ahí se exhibirían había aprendido a iluminarlas siguiendo más de cerca el ejemplo de las joyerías en la ciudad de Nueva York, pues no quería hacer una bodega y por consiguiente se vio obligado a mandar algunas obras a otros museos con el fin de dejar solamente aquellas que podrían mostrarse como verdaderas joyas de la cultura

prehispánica; entonces le comenté que, por lo tanto, desde mi punto de vista, la ciudad también tenía que diseñarse para que se disfrutara del arte público, pensando en que cada una de las piezas tiene un valor que debería destacarse en un contexto apropiado para ser disfrutado por los habitantes.

En este mismo sentido, traje a colación la visita que realicé –en los años setenta– a Karnak y Luxor en Egipto, de la que recordaba cómo se unen por la calzada de las esfinges estos dos lugares, por medio de una avenida flanqueada por impresionantes esculturas, y expresé que para mí eso es arte público, y que no necesariamente eran las esculturas, sino que también muchas obras arquitectónicas podían merecer el calificativo de arte público. Entonces el arquitecto apuntó:

sí, pero juegan todas las otras intervenciones de la sociedad al definir las construcciones que hacen los arquitectos, que hacemos los arquitectos. La sociedad genera la arquitectura, la genera en función de los recursos económicos, materiales y técnicos del momento. Todo lo genera la sociedad y el arquitecto es un traductor; siempre y cuando sea un buen arquitecto, pues traduce y ahí se queda; si realmente tiene valor permanece y, si no, desaparece. El mejor juez de la arquitectura es el tiempo, por encima de los teóricos y de los historiadores, la calificación la da el tiempo, así como la vigencia.

Respecto a su obra, concretamente el Museo Nacional de Antropología, y comentando acerca del Paraguas construido en el patio central, obra de arquitectura y escultura, alrededor de la cual deambula gente de todo el mundo, llevándose un recuerdo y una emoción, Ramírez Vázquez expresó:

su realización fue consecuencia del momento, esta obra se pudo realizar –con esa trascendencia y esa realidad– en un gobierno que tenía un presidente culto como López Mateos, un secretario de Educación del nivel de Jaime Torres Bodet, un secretario de Hacienda como Antonio Ortiz Mena y un jefe del Departamento del Distrito Federal como Ernesto Uruchurtu; con un equipo de gobierno de ese nivel, era factible hacer muchas cosas.

A mi pregunta sobre sus trabajos anteriores, sus experiencias, respondió:

todas son iguales, todas tienen en el fondo el mismo problema, es decir, pensarlas, crearlas, resolverlas y hacerlas. Entonces todas tienen lo mismo, porque

muchas veces dan más experiencia las limitaciones de realización que la gran libertad de recursos para hacer obras, entonces todo tiene su problema específico, es como con los hijos, cada uno tiene características diferentes.

Del futuro de la escultura urbana o arte público en México, opinó: “existen gran cantidad de muchachos buenos, que dominan una escuela. Está la de Sebastián que se origina en Mathias, pero hay muchos muchachos valiosos con enfoques diferentes, que utilizan materiales diferentes. Felgüeres, por ejemplo”.

Respecto de la ciudad, le pregunté qué hacer para poder recibir y percibir la escultura, el arte urbano, para que la gente lo disfrute, y si observaba algún cambio importante en México, a lo que contestó: “puede haberlo en función de que haya recursos en la ciudad y que haya gobernantes con la cultura suficiente para apreciarlo”.

Tiempo después de la entrevista con el arquitecto Ramírez Vázquez, me di a la tarea de contactar al publicista Luis Javier de la Torre, presidente del Patronato Ruta de la Amistad, con el fin de continuar con el estudio sobre la misma. Del trabajo que ha realizado el Patronato consideré importante hacer la transcripción literal de un documento que explica su razón de ser:

Introducción: Han transcurrido más de 25 años desde que México mostró su fisonomía contemporánea a través de los Juegos Olímpicos de México 1968, hermanando el arte con el deporte, el cuerpo con el intelecto, recreando la Olimpiada Cultural. De los veinte magnos eventos que la comprendieron hubo uno en particular que se quedaría entre nosotros, no sólo como un gran recuerdo, sino con su presencia material hasta nuestros días [...] el ideal del proyecto era unir los escenarios olímpicos y poner en contacto escultores, ingenieros y proyectistas para formar este camino de arte signo de la concordia entre los países y parte viva de nuestra ciudad. Con el transcurso del tiempo, el incontenible crecimiento de la capital y el olvido, han hecho presa de este camino de arte que se consume a los pocos ojos que aún voltean a verlo.<sup>4</sup>

Estos puntos de vista son muy ilustrativos del significado de la Ruta de la Amistad, pero también es esencial conocer la opinión del propio

<sup>4</sup> Documento elaborado por el Patronato Ruta de la Amistad, que consta de cuatro hojas.



Mathias, para lo cual retomamos la plática que sostuvo con Mario Monteforte Toledo, que quedó registrada con el título *Conversaciones con Mathias Goeritz*. Mario comienza la charla solicitándole que cuente algo sobre la Ruta de la Amistad:

eso ya está muy publicado y debatido; por otro lado, sólo fui un colaborador más del enorme proyecto hecho en conexión con las Olimpiadas del 68. El plan original de esa Ruta es de Otto Freundlich, uno de los primeros judíos asesinados por los nazis en sus campos de concentración. Suyas son también las ideas sobre unificación de las esculturas por ramaño, material y marco estético. Intervine en la contratación de alguno de los artistas. El propósito de que las esculturas tuvieran sentido al verlas pasando de prisa en coche, se ha cumplido cada vez menos a causa del congestionamiento vehicular. El periférico no se pensó como vía para los vehículos de las carreteras que conectan la capital con el norte del país.

Para Mathias la arquitectura es escultura, en el sentido de que su mayor interés se orientaba hacia la llamada integración plástica.

#### OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

Alguna vez Mathias Goeritz se preguntó si habría alguien interesado en leer sus “manifiestos, confesiones, llantos, gritos, suspiros, oraciones”. Insistió, “¿habrá algún arquitecto o artista que los tome en serio y piense sobre ellos?” Mi respuesta, hasta el día de hoy, es afirmativa. Sin embargo, es obvio que no se puede despertar interés alguno en lo que no se conoce. De ahí que una de las preocupaciones principales para la elaboración del libro que se tiene proyectado ha sido rescatar no sólo los manifiestos a los que se refiere Goeritz, sino también proporcionar las herramientas que permitan comprender las motivaciones que le hicieron formular esos postulados.

Una de las fuentes importantes que me ha servido para realizar una aproximación objetiva ha sido *El eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, que recopila varios escritos de Mathias, sin pretender ser exhaustivo. El libro es producto de la tarea llevada a cabo por la historiadora del arte Leonor Cuahonte, para que, según sus palabras: “alguien más los oiga y los lea”. En el texto destaca además el toque personal de la autora, el cual permite darnos una idea del perfil humano de Mathias Goeritz.

De carácter exaltable, al mismo tiempo noble y generoso, la personalidad de Mathias siempre resultó ser controvertida. “Preocupado por la sordera ante los mensajes que incesantemente lanzaba en forma de panfleto, consejo, queja, entusiasmo, no cesó jamás de trabajar”.<sup>5</sup> Durante su estancia en México sufrió traiciones, plagios, destrucción de sus obras e incompreensión de sus ideas con estoicismo y resignación. El optimismo de su visión por la vida le permitió perdonar y olvidar muchas injusticias que sufrió por ser extranjero y artista contemporáneo en un contexto absolutamente nacionalista. Desde su llegada a México los principales miembros del movimiento muralista criticaron de manera negativa su trabajo, y fue sólo hasta muchos años después que su trabajo fue reconocido por esos mismos artistas. Tal fue el caso de Siqueiros, con quien mantuvo una fructífera amistad hasta la muerte de éste.

En el libro de Cuahonte es posible descifrar muchas de las inquietudes artísticas y de la filosofía estética que Goeritz desarrolló a lo largo de su vida productiva, como artista plástico y como arquitecto. Cuahonte se doctoró en la Sorbona, en París, con una tesis sobre la obra plástica monumental y de pequeño formato de Goeritz, así como sobre su vida. Luego, en enero de 2003, publicó el primer y único libro en francés sobre su obra: *Mathias Goeritz (1915-1990): L'art comme prière plastique*.

El trabajo de Cuahonte le permitió recopilar muchos de los textos referidos a Mathias y logró encontrar manuscritos nunca publicados. Estos mismos se suman ahora a las cartas y entrevistas con las que cuento, formando así un cuerpo más completo del pensamiento de Goeritz.

El libro de Cuahonte se divide de la siguiente manera: manifiestos; pensamientos y dudas autocríticas; proyectos monumentales; escritos sobre artistas; todos los artículos de *Arquitectura México* –revista de la UNAM– y su poesía. Si no contiene todos los escritos, es porque “a partir de 1976, más o menos, empieza a repetir mucho, entonces, no tenía sentido poner textos que dijeran lo mismo”.<sup>6</sup> Tampoco incluyó sus escritos de juventud, de su época de estudiante, pero están recopilados en la bibliografía. El primer texto, en realidad un poema escrito en 1938, Cuahonte prefirió dejarlo en el francés original. Los escritos teóricos en forma de historia del arte,

<sup>5</sup> Leonor Cuahonte (compiladora), *El eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, palabras preliminares.

<sup>6</sup> *Ibid.*

empiezan con los manifiestos de la Escuela de Altamira, de 1948 y 1949. Incluso hay uno inédito: una conferencia que dio en España antes de venir a México.

De acuerdo con la investigadora radicada en Frankfurt, Alemania, Goeritz ejerció mucha influencia sobre todo en la época de sus publicaciones en *Arquitectura México*, por la postura anticonformista que expresó a partir de 1960 con el manifiesto *Estoy harto*. Hasta 1980 siguió expresando este inconformismo ante el arte de moda que se producía. A lo que comentó: “Estaba definitivamente en contra del arte individual, de esto que yo, artista, puedo estar en mi casa, mi obra se vende en las galerías, se expone en el museo y la gente lo tiene en su casa. Estaba en busca de un artista único, y esto se iba a hacer si todos los artistas trabajaban juntos”.<sup>7</sup>

En este aspecto, Cuahonte destaca que Goeritz concebía su trabajo como la producción de ideas y problemas plásticos encaminados a embellecer el entorno urbano y todo espacio en el que se desarrolle el ser humano. Su trabajo se enfocaba a la búsqueda y elaboración de propuestas que logran integrar soluciones expresivas a problemas ambientales muy concretos, en donde fuera posible diluir lo más posible el toque individual y personal del artista para que surgiera ahí un arte terminado por quien lo habita.

Como nos explica la misma Cuahonte: “para situar a Mathias Goeritz, sobre todo a partir de los años sesenta, hay que olvidarse del arte por el arte, del arte de mercado, pero también de la otra vía creadora que propuso un arte comprometido con una ideología partidista que ajusta la problemática estética al mensaje, como sería el caso del muralismo mexicano”.<sup>8</sup>

Al leer a esta investigadora confirmé la necesidad de una publicación que, principalmente, recopile la obra teórica apoyada en los escritos dispersos de Mathias.

En la actualidad contamos con muchas más fuentes documentales, como las de Ida Rodríguez Prampolini, Federico Morais, Olivia Zúñiga, entre otros, cuyo análisis expondré en posteriores trabajos.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 10.

## REFLEXIONES FINALES

Mathias Goeritz, en su *Manifiesto de la arquitectura emocional*, menciona que ésta ha existido en las grandes épocas de la historia, en el gótico y en los tiempos prehispánicos, y pienso que con su manifiesto trajo al quehacer arquitectónico valores que se encontraban en las grandes obras del pasado, pero con una expresión física contemporánea. Es así que recuerdo el discurso del arquitecto Luis Barragán al recibir el premio Pritzker de la Arquitectura Mexicana, en el que da como argumento, filosofía o razón de ser de su trabajo a la arquitectura emocional a la que alude Goeritz.

En relación con el arte urbano, aquel que se encuentra en los espacios públicos de la urbe, la tarea del arquitecto, del diseñador urbano, será deshacer la dicotomía entre arquitectura y urbanismo, disciplinas que se unifican en el arquitecto diseñador urbano cuando ubica en el contexto de la ciudad el entorno del que surgirá la obra del artista plástico. Con toda proporción guardada, pienso que en México sucedió cuando el arquitecto Mario Pani recurrió al arquitecto Luis Barragán, quien pensó una glorietta en la que debería colocarse algún o algunos elementos que dieran identidad, que señalaran el lugar; estaba creando el nuevo asentamiento Ciudad Satélite, para cuyo proyecto y realización se encargó la tarea a Mathias Goeritz, creador de las Torres de Satélite. El escultor mencionó en una carta a Pedro Friedeberg que imaginó su proyecto pensando en las torres de San Gimignano. Gaston Bachelard, en su obra *La poética del espacio*, dice que la torre es obra de otro siglo y que sin pasado no es nada, que una torre nueva es algo irrisorio y que su verticalidad se eleva de las profundidades más terrestres y acuáticas hasta la morada de un alma que cree en el cielo.

Hoy, a casi 50 años de su construcción, la obra ya tiene una historia de medio siglo, y resulta interesante reflexionar en la interpretación del pasado expresada con un lenguaje plástico del siglo xx, en el que puede permanecer el concepto en una realización, en una interpretación diferente. De la misma manera que el concepto de la fuente conventual está expresado con un lenguaje contemporáneo en la obra de Barragán.

Michel Ragon menciona que todos saben que el mundo actual adolece de arte urbano, que hay intentos por redescubrirlo bajo el nombre de “ambiente”. De la misma manera que hay empeños por redescubrir, por el happening, la virtud de los espectáculos totales que otrora fueron en el Occidente los “misterios” religiosos que se representaban en el pórtico de las

iglesias y las grandes fiestas colectivas del carnaval, dice que la arquitectura tenderá a volver a ese arte total que fuera en el Occidente cristiano la catedral, síntesis de la arquitectura, de la técnica más adelantada, de la escultura y de la pintura; sin embargo, las catedrales de los tiempos futuros, desde su punto de vista, no serán las iglesias, sino otros lugares arquitectónicos, polarización del corazón de las ciudades, donde el hombre podrá hallar permanentemente una impregnación de todas las artes: luz, movimiento, sonido, color, forma, imágenes, lenguaje, y cita que para eso requerirá, sin duda, que nuestra civilización logre encontrar su ética a la par que su estética, es decir, cierta homogeneidad. Al respecto recuerdo las palabras de Goeritz cuando califica a las torres y a la mayoría de su obra como arte oración, y es que en la obra de Goeritz, a diferencia de otros artistas, debemos observar la formación del filósofo, del historiador de arte y del artista. Su obra no es de integración plástica, su tarea es de arte total y parte importante de ella, y la trabajó como quienes trabajaron en la construcción de las catedrales del Medievo, en equipo –para calificarlo con un término contemporáneo– con algunos de los más relevantes arquitectos mexicanos, en no pocas ocasiones sin importarle el anonimato de muchos de sus trabajos, y en búsqueda de lo que para algunos podría ser, en el siglo xx, una utopía del arte oración, del arte total.

Como señalé al inicio de este trabajo, seguir las huellas de una gran personalidad, sobre todo del impacto de sus ideas, de sus postulados y de sus obras, no es labor sencilla. Empero, el recorrido resulta fascinante, como lo es la obra de Mathias Goeritz.

He querido remitirme a la memoria y al material epistolar como fuente principal de mi investigación ya que es precisamente desde la parte humana de donde brota la riqueza de lo que este maestro y artista legó. Considero que, para las actuales generaciones de estudiantes de arquitectura, acercarse desde esta perspectiva a la obra de creativos como Mathias Goeritz representa una fuente de riqueza para su preparación profesional.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Beacham, Hans. *The Architecture of Mexico, Yesterday and Today*. Nueva York, Architectural Book Publishing, 1969.
- Conde, Teresa del, “La aparición de la Ruptura”, en *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores, 1999, p. 187-212.

- Cuahonte, Leonor (compiladora), *El eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 2007.
- Manrique, Jorge Alberto, "El proceso de las artes, 1910-1970", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, p. 945-956.
- \_\_\_\_\_, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, IIE, 2001.
- Morais, Federico, *Mathias Goeritz*, México, UNAM, 1982.
- Rodríguez Prampolini, Ida y Ferruccio Asta (editores), *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, IIE, t. I y II, 1997.
- Zanco, Federica (editora), *Luis Barragán. La revolución callada*, Milán, Skira, 2001.
- Zúñiga, Olivia, *Mathias Goeritz*, México, Intercontinental, 1963.

# Entrevista personal, fuente primaria para la reconstrucción histórica de los orígenes de la industria de la confección en México

María de los Ángeles Hernández Prado\*

## LAS FUENTES DE INVESTIGACIÓN

De una fuente brota con abundancia aquello que provee lo necesario para satisfacer la sed o el hambre; adquiere sentido en la medida en que la materia que le fluye generosamente facilita el desarrollo físico, intelectual o espiritual de quien lo aprovecha. Específicamente de las fuentes de investigación brotan los datos que le son oportunos a quien se hace llamar investigador, con el propósito de conocer más y mejor el tema que pretende dominar, y de encontrar las respuestas a las preguntas planteadas en sus hipótesis. Así, las fuentes de investigación, como las de agua, son vida que mantiene en constante desarrollo el conocimiento.

En el glosario de términos sobre conceptos de *Metodología de la investigación*, de Ortiz Uribe y García Nieto, se ubica a las *fuentes* en el sistema de donde se extraen datos o información relevante para toda investigación;<sup>1</sup> las cuales, se añade, se pueden considerar de primera y segunda mano. Las primeras tienen una relación directa con los eventos que se pretende reconstruir, por ejemplo, una observación, una fotografía, incluso una autobiografía; y las de segunda mano se relacionan con los eventos a través de un

\* Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Frida Gisela Ortiz Uribe y María del Pilar García Nieto, *Metodología de la investigación*, p. 164.

proceso intermedio, como un libro donde se habla de un personaje al que nunca se conoció.<sup>2</sup>

En este artículo, se hace referencia especialmente a fuentes primarias, de las que se pretendió que surgieran datos para reconstruir una visión de los orígenes de una muy importante actividad productiva en nuestro país: la industria del vestido. De esta manera vemos que las fuentes primarias no son precisamente textos terminados, como diría el maestro Umberto Eco, “en ciertos casos el objeto [de estudio] es un fenómeno real [...] [y en éstos] las fuentes no existen todavía en forma de textos escritos, pero deben convertirse en los textos que se incluirán en las tesis [o trabajos de investigación] a modo de documentos: serán datos estadísticos, transcripciones de entrevistas, fotografías quizá o incluso documentación audiovisual”.<sup>3</sup>

Para el investigador, el problema relacionado con las fuentes no es saber en dónde se encuentran, sino cómo llegar a ellas atinadamente, por lo que se requiere, de entrada, una especial intuición que señale pistas de búsqueda y, después, desarrollar la habilidad de obtener de las fuentes la información que se necesita para satisfacer el propósito primordial de toda investigación: producir conocimiento. Para esto “es muy importante definir cuanto antes el verdadero objeto de la tesis [o investigación], a fin de poder plantear desde el principio el problema de la accesibilidad a las fuentes, [...] [es decir], se ha de saber [primero] donde son accesibles, [segundo] si son fácilmente asequibles y [tercero] si se está capacitado para manejarlas”.<sup>4</sup> Una vez hallada la fuente, es prudente reconsiderar su validez, evaluando probablemente las características del autor, su trayectoria de investigación y sus trabajos realizados.

Por lo anterior, puede aseverarse que las fuentes primarias no son sólo documentos para consulta en archivos públicos o privados, sino también los resultados obtenidos en investigaciones de campo, en donde es posible desarrollar un tipo de instrumento ex profeso para cada investigación, así como la forma y condiciones en que habrán de recolectarse los datos necesarios para cada caso. Es muy claro el planteamiento de Ortiz Uribe y García Nieto acerca de algunos de los tipos de fuentes en la investigación de campo:

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Cómo se hace una tesis*, p. 62.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 63.



- **Observación**, se realiza a partir de la percepción directa de un objeto o fenómeno con la clara intención de obtener información para lograr una fiel interpretación.
- **Cuestionario**, se refiere a una batería de preguntas diseñadas con relación al tema a investigar, la cual se aplica a un número determinado de personas que, invariablemente, tendrán que constituir el colectivo involucrado con el tema que se pretende comprobar.
- **Entrevista personal**, es el establecimiento de una comunicación dirigida cara a cara, donde el entrevistador es el investigador, y el entrevistado la persona que tiene la información buscada, con el objetivo de construir respuestas a las hipótesis planteadas.<sup>5</sup>

Para los investigadores cuyos temas se relacionan con la historia del diseño, la tercera modalidad representa una muy valiosa fuente primaria de datos. ¿Quién mejor que los actores protagonistas de los acontecimientos puede ofrecer un testimonio tan fidedigno? ¿Quién más que los que emprendieron cambios y rompieron paradigmas en sus empresas puede tener la visión más completa de lo sucedido? Y en este caso concreto ¿quién puede explicar de una manera más clara cómo, cuándo y dónde se inició la industria de la confección en México?

Sin embargo, la entrevista personal permite al investigador adquirir información de primera mano si y sólo si está convencido de su actividad; es decir, si tiene un alto espíritu de colaboración, si conoce el tema por tratar, si sabe motivar al entrevistado y si además busca condiciones óptimas de espacio y tiempo para efectuar la entrevista; para lo que es muy adecuado realizarla en el territorio del entrevistado. Con todo lo anterior, el entrevistador estará habilitado para dirigir el comportamiento del que posee la información sin influirlo, con altas probabilidades de obtener de él los detalles y la profundidad deseada en su tarea.

#### APLICACIÓN DE LA ENTREVISTA

Abordar el tema de las fuentes de investigación utilizadas para hacer historia del diseño brinda en esta ocasión la gran oportunidad de exponer a la luz pública los testimonios de tres notables personajes de la industria de

<sup>5</sup> Ortiz y García, *op. cit.*, p. 124.

la confección en México, quienes con mucho entusiasmo ofrecieron hace algunos años la información que guardaban fielmente en su memoria, la cual hasta entonces no se había escrito ni dado a conocer. Las historias de estos tres grandes hombres, que han pasado a mejor vida, tienen un gran peso dentro del poco material disponible para reconstruir los sucesos del desarrollo de la industria de la confección en nuestro país, la cual, a pesar de producir uno de los objetos primordiales para el ser humano: las prendas de vestir, actualmente se encuentra viviendo la crisis más severa que haya padecido, a partir de la aparición en escena de la máquina de coser en México.

### *ENTREVISTA A ERNESTO JUÁREZ HERNÁNDEZ*



Llegué una tarde de septiembre de 2001 a la casa de la colonia Nápoles, donde me encontraría con el señor Ernesto Juárez, con quien antes había hecho una cita vía telefónica.

El señor Juárez, un hombre mayor, sentado en silla de ruedas, me saludó amablemente y me invitó a tomar asiento.

**María de los Ángeles Hernández Prado (M.A.H.P.):** Buenas tardes, señor Juárez, gracias por recibirme en su casa.

**Ernesto Juárez Hernández (E.J.H.):** Gracias a usted por interesarse en mí, señorita, ¿en qué le puedo servir?

**M.A.H.P.:** Señor Juárez, resulta que estoy realizando mi tesis de maestría sobre los orígenes de la industria de la confección en México, y fue en la Cámara de la Industria del Vestido donde me proporcionaron sus datos para entrevistarle. Sé que usted fue un importante miembro de la Cámara y creo que tendría mucho que aportar al respecto.

**E.J.H.:** Así es, señorita, yo me inicié en el trabajo de la sastrería heredando el oficio de mi abuelo, quien fue un importante sastre durante el Porfiriato... un verdadero sastre por cierto, como los de aquellos tiempos, con jaqué y zapatos siempre bien boleados, para atender a las personalidades que le solicitaban las confeccionara sus trajes. Eso sí, siempre a varones,

pues a las damas las atendían las modistas, también mujeres muy elegantes de aquellas épocas.

**M.A.H.P.:** ¿Su padre fue también sastre?

**E.J.H.:** No, mi padre fue comerciante, pero nunca se opuso a que yo fuera sastre; él me decía “tú, hijo, puedes ser lo que quieras, así seas barrendero, pero debes ser el *mejor* barrendero”. Así, aprendí el oficio de la sastrería con el señor Pedro Martínez, quien fuera un muy estimado amigo de mi abuelo. Él era mexicano, pues mi abuelo tenía muchos amigos sastres que eran extranjeros, que habían llegado a México durante el ofrecimiento de Porfirio Díaz a los profesionistas e inversionistas de otros países, que tuvieran disponibilidad de venir para aportar algo a nuestro país.

**M.A.H.P.:** ¿Con él empezó usted a trabajar como sastre?

**E.J.H.:** Sí, y al poco tiempo yo puse mi propia sastrería en las calles de Madero y Palma, en donde además tuve una tienda que duró 34 años; pude combinar el oficio con el negocio, así le di gusto a mi padre... son cosas que hoy ya no se pueden hacer, todo está muy difícil; poner un negocio en esta ciudad es casi imposible y más un negocio que combine taller y ventas.

**M.A.H.P.:** Seguro en la tienda vendía accesorios para caballero.

**E.J.H.:** Sí, vendía tela de casimir inglés para los trajes que yo mismo confeccionaba; era como un negocio redondo, además vendía corbatas importadas, claro, de Estados Unidos. En esos tiempos tenía que vender por lo menos 10 000 pesos al día, de aquellos pesos, para sacar los gastos de la renta, la luz y pagar a los empleados que me ayudaban tanto en la sastrería como a atender la tienda, pero era relativamente fácil hacerlo.

**M.A.H.P.:** ¿Tenía usted buena clientela?

**E.J.H.:** Sí, muy buena clientela, pues la mayoría de mis clientes eran personajes muy importantes como el general Cándido Aguilar y el ministro Alfredo Lipman.

**M.A.H.P.:** ¿Usted considera que su negocio era próspero?

**E.J.H.:** Sí, era muy próspero, sobre todo en los meses de septiembre y diciembre... en septiembre por las fiestas mexicanas y en diciembre por las fiestas navideñas. A la gente le gustaba estrenar, ahora ya no se puede hacer lo mismo, creo que mi traje más nuevo es el último que yo mismo me hice.

**M.A.H.P.:** ¿Cuándo dejó de trabajar en la sastrería?

**E.J.H.:** Primero cerré la tienda... cuando abrieron los grandes almacenes, los pequeños dejamos de vender, a la gente le agradaba más ir a una

tienda grande en donde encontraba todo para toda la familia, en lugar de ir a pequeñas tiendas. La sastrería la mantuve más tiempo, pero cuando me dediqué más a la Cámara se me complicó mantenerla, hasta que la trasasé por 120 000 pesos a un sastre más joven que no recuerdo su nombre, pero fue en 1964.

M.A.H.P.: Platíqueme ¿cuál cree usted que fue el éxito en su negocio de confección?

E.J.H.: Conocía yo muy bien el oficio, porque no es lo mismo coser cualquier prenda a coser un saco, además, como le platiqué, mi maestro fue el señor Pedro Martínez, y los sastres de aquellos tiempos sí eran buenos, todos los acabados los hacían a mano, la máquina de coser la usaban sólo para unir las piezas más largas, ahora las máquinas pueden hacer más cosas, como ribetear las orillas, antes eso se hacía a mano y quedaba muy bien terminado, ahora también, pero como que no se ve igual. También sacaba yo las medidas de mis clientes con cuidado, sobre todo la de la espalda, porque al saco lo manda la espalda; utilizaba el sistema de cristal cuadrulado, que inventó el alemán José Deich, en donde a la persona se le ponía frente a un cristal con cuadrícula pintada y ahí dibujaba yo su silueta para después sacar los patrones; eso me ayudaba a que el saco le ajustara perfectamente al cuerpo. Ahora los sacos hechos en fábrica ya no ajustan igual.

M.A.H.P.: ¿Usted cortaba y cosía?

E.J.H.: No, yo sólo cortaba en la tienda y mandaba el trabajo de costura a otros operarios que cosían en sus casas, así podía producir más.

M.A.H.P.: ¿Consideraba a ésta una producción en serie?

E.J.H.: Todavía no, porque cada prenda se cosía por separado pues se cortaba a la medida de cada persona. Cuando se empieza a fabricar en serie, se descuida al cliente, no se pueden las dos cosas.

M.A.H.P.: ¿Tuvo usted oportunidad de realizar otros estudios?

E.J.H.: Sí, primero estudié para contador privado, lo que me ayudó mucho para ser el primer presidente de la Cámara, luego hice estudios de ingeniería industrial.

M.A.H.P.: ¿Me puede platicar algo acerca de su experiencia en la Cámara de la Industria del Vestido?

E.J.H.: Sí, señorita, mire usted, en 1934 nos empezamos a juntar 12 sastres, todos amigos, en un café en la calle de Palma; un año después, en 1935, ya habíamos fundado el primer Club de Sastres, y para reunirnos alquilamos un departamento en el tercer piso del número 31 de la misma

calle de Palma. Tres años después, en 1938, el Club se convirtió en la Asociación Nacional de Sastres, y como se unieron más sastres tuvimos que mudarnos a un lugar mayor, entonces nos fuimos a otro local a la calle de Vallarta y luego a otro en la calle de Artes.

M.A.H.P.: Supongo que la Asociación fue debidamente reconocida.

E.J.H.: No... precisamente aquí empezó el camino difícil. Los que formamos la Asociación fuimos a la Cámara de Comercio a hacer una solicitud para ser reconocidos como Asociación Nacional de Sastres, pues nos parecía que era importante registrar una agrupación a nivel nacional, que integrara a todos los empresarios del país que se dedicaran a la confección, fueran sastres o no... entonces así la pensamos, como la Cámara Nacional de la Industria del Vestido, la cual veíamos que era indispensable para hacernos valer como industriales... pero después que recibieron y analizaron nuestra petición en la Cámara de Comercio, nos respondieron que efectivamente nosotros éramos artesanos y no industriales, por lo tanto no les interesaba nuestro caso.

M.A.H.P.: Y ustedes ¿se consideraban artesanos o industriales?

E.J.H.: Estábamos convencidos de que nuestra actividad era industrial, pues para producir utilizábamos diferentes materiales y dábamos empleo a varios trabajadores, que realizaban diversas tareas. Así que insistimos directamente con el secretario de Industria y Comercio, que en aquel entonces era Hugo B. Margain, le pedimos cita y no nos recibió... Insistimos por medio de telegramas, ¡llegamos a enviarle 32 telegramas! Hasta que nos recibió y logramos la aprobación mediante un amparo en 1944.

M.A.H.P.: Usted me habló acerca de las ventajas que tienen los sacos hechos por sastres sobre los sacos que se elaboran industrialmente, entonces ¿cuál era el objetivo de registrar una cámara de industriales de confección, si no estaban completamente de acuerdo con la producción industrial?

E.J.H.: Ése fue el punto de discusión. Nosotros lo que buscábamos era que en la confección industrial, que estaba empezando, se mantuviera la calidad de la hechura de los sastres. La población del país crecía y nosotros ya no nos dábamos abasto... lo que queríamos era que la ropa que se confeccionara ahora en las fábricas mantuviera la misma calidad que teníamos nosotros en las sastrerías, que las medidas se estandarizaran y no que cada quien hiciera lo que quisiera como empezaron a hacerlo algunas fábricas... Veíamos que ya éramos muchos y que teníamos que trabajar unidos para

continuar con nuestra buena tradición de confección de ropa en el país, además estábamos dispuestos a dar asistencia a cada una de sus secciones.

M.A.H.P.: ¿Cómo le dieron personalidad a la Cámara?

E.J.H.: Vimos que necesitábamos un local propio y grande, entonces compramos en la calle de Reforma, número 6, un lote por 800 000 pesos, luego lo vendimos y compramos otro en la calle de Tolsá, número 54, donde construimos las oficinas... ahí se encuentra la Cámara actualmente... ¡una vez invitamos al presidente [Carlos] Salinas!

M.A.H.P.: Supongo que al ser usted el líder fue también el primer presidente de la Cámara.

E.J.H.: Sí, señorita, yo fui el primer presidente porque, como le platicué, tenía estudios de ingeniería industrial, los demás no tenían estudios, sólo el oficio de sastrería, y por eso duré dos años en el cargo. Pensamos que dos años es buen tiempo para ocupar la presidencia, siempre son buenas las nuevas ideas, creo que actualmente se cambia cada año... pero además ahora hay un director que se puede quedar más tiempo y es el que lleva el trabajo pesado.

M.A.H.P.: ¿Continuó usted con su actividad industrial después de ser el fundador y primer presidente de la Cámara Nacional de la Industria del Vestido?

E.J.H.: Sí, también gracias a lo que aprendí en ingeniería industrial, asesoré en su instalación a varias fábricas de ropa para caballero durante los años sesenta. De verdad me sirvió mucho no quedarme sólo con el oficio de sastre; gracias a los estudios pude hacer otras cosas importantes dentro de la misma confección.

M.A.H.P.: ¿Cuál considera que fue su aportación en ese aspecto?

E.J.H.: En estas fábricas, donde el cliente ya no importaba, se confeccionaba en serie a partir de patronos. Yo insistí en que se buscara la calidad sin importar la cantidad producida, para lo que se incorporaba el control de calidad en diferentes fases de la producción. Además, fue muy importante lograr poner etiquetas que indicaran los materiales con los que se confeccionaban las prendas y, sobre todo, que dijeran "Hecho en México". También se buscó pagar mejor a las costureras; en aquel entonces, en 1965, se consiguió que se les pagara 450 pesos a la semana.

M.A.H.P.: Por último, señor Juárez, y para no quitarle más el tiempo...

E.J.H.: De ninguna manera, señorita, yo encantado.

M.A.H.P.: A más de 60 años de instaurada la Cámara, ¿qué problemas observa usted en la actual industria de la confección?

[El señor Juárez muestra en su rostro un sentimiento de tristeza.]

E.J.H.: Verá, señorita, desgraciadamente hay muchos problemas que no se han logrado terminar; por ejemplo, el comercio no toma en serio a los fabricantes de ropa mexicanos, en los almacenes se recibe la ropa a consignación, y en los tianguis ¡imagínese!, ¡hasta se vende ropa usada que viene de contrabando en lugar de ropa que se fabrica en México! Estas prendas no tienen etiqueta “Hecho en México” y a la gente que las compra no le importa. Por otro lado, no se han logrado todavía establecer, después de tantos años, buenas normas de producción; en las fábricas donde he tenido la oportunidad de entrar se ve mucho desorden, no es como antes, que teníamos muy ordenada la sastrería, tampoco hay control de calidad, por eso es buena la competencia, para que haya calidad. La ropa hecha en México debería ser lo mejor de lo mejor, no por cara sino porque es lo justo, tenemos muy buena mano de obra, hombres y sobre todo mujeres que cosen muy bien.

M.A.H.P.: ¿Usted cree que la Cámara podría aportar en esto?

E.J.H.: Sí, si la Cámara metiera técnicos expertos para dar asesorías, si se hicieran estudios de mercado y análisis de textiles, si se hicieran normas en las fábricas y, por supuesto, se obligara a los fabricantes a tener un departamento de control de calidad.

M.A.H.P.: Señor Juárez, le agradezco enormemente su tiempo y la atención que me ha brindado.

E.J.H.: Gracias a usted, señorita, y por cierto le recomiendo un libro que a mí me ha servido mucho. (El señor Juárez me extendió un libro que tenía sobre la mesa.) Se llama *La magia de pensar en grande*, del doctor Ston, editorial Herrero Hnos.-Porrúa.

¿Con qué mejor fuente se podía contar en ese momento que la proporcionada por el señor Ernesto Juárez, nada menos que el fundador de la Cámara Nacional de la Industria del Vestido en nuestro país? En paz descanse.

#### ENTREVISTA A FRANCISCO WILLIAMS YÁÑEZ

Unos días después de entrevistar al señor Juárez, obtuve una cita para conversar con el señor Francisco Williams Yáñez, cuyos datos también fueron

facilitados por la señora Susana Hernández, secretaria del presidente en turno de la Cámara Nacional de la Industria del Vestido.

Alto, delgado, muy blanco, su cabeza rapada y una discreta joroba que delataba sus años, el señor Williams me recibió en la sala de su casa. Después de presentarme y de explicarle el objetivo de la visita, iniciamos el intercambio de ideas.

**María de los Ángeles Hernández Prado (M.A.H.P.):** Se ve usted muy bien, señor Williams.

**Francisco Williams Yáñez (F.W.Y.):** Gracias, profesora, favor que me hace con mis 90 años que acabo de cumplir.

**M.A.H.P.:** ¿Es usted estadounidense, señor Williams?

**F.W.Y.:** No, profesora, soy mexicano, mi padre fue inglés y mi madre mexicana; siendo pequeño huimos a Inglaterra, durante la Revolución, después nos mudamos a El Cairo, donde mi padre murió; mi madre y yo regresamos a México cuando cumplí siete años. Entonces ella se empleó como cocinera en un restaurante inglés y yo fui admitido en el Colegio Williams, que era de unos parientes, pero ahí sólo hice la primaria.

**M.A.H.P.:** Tuvo usted una infancia difícil...

**F.W.Y.:** Sí, profesora, y también una juventud difícil pues mi madre murió y me quedé solo en el mundo a los 18 años. Para mantenerme tuve que trabajar de *office boy* en una empresa de automóviles, luego en una constructora. Después mi suerte cambió cuando me saqué la lotería, ¡12 000 pesos de aquellos pesos! Con ese dinero puse un negocio de venta de materiales de construcción.

**M.A.H.P.:** ¿Y cómo fue que se inició en el negocio de la ropa?

**F.W.Y.:** El señor Morán, un sastre conocido de la familia, se me acercó un día y me invitó a trabajar con él pues quería ampliar su taller. Él cortaba la tela en su sastrería con los patrones individuales de sus clientes y daba los cortes a sus costureros para que los cosieran en sus casas; por cierto, es importante que usted sepa que los hombres cosen tan bien o mejor que las mujeres, sobre todo la ropa para hombres, que es con la que se identifican... Así, siendo reconocido en el medio por 1940, cuando el señor Morán quiso ampliar su taller para hacer una fábrica de trajes de caballero, me llamó para que le ayudara, y empezamos a fabricar trajes para Zappico, El Palacio de Hierro, Liverpool y High Life, con patrones de medidas estándar, que eran chico, mediano y grande.





**M.A.H.P.:** ¿Podría decir que con el señor Morán conoció el negocio de la confección?

**F.W.Y.:** Sí, tanto que después de siete años de trabajar con él, me independicé y puse mi propia fábrica de trajes; me animé, aunque sabía que era una de las prendas de vestir más difíciles de armar. Empecé en un pequeño taller maquilando trajes para Liverpool y El Palacio de Hierro, de hecho haciéndole la competencia al mismo señor Morán, y luego para Sears Roebuck de México, que acababa de abrir una tienda en la ciudad de México. Después, los de Sears me invitaron a Chicago a conocer fábricas de ropa, pues

sabían que yo estaba en el ramo y además hablaba muy bien inglés. Así que me fui y allá aprendí muchas cosas, sobre todo lo que se refiere a los tiempos y movimientos en la producción.

**M.A.H.P.:** ¿Tuvo oportunidad de implantar en México todos esos conocimientos?

**F.W.Y.:** Sí, me fue muy enriquecedor ir a Estados Unidos, regresé a México con nuevos bríos y poco tiempo después abrí una fábrica un poco más grande, Modelos Slac, en la colonia Santa María; me fue tan bien que después abrí Willmex Manufacturas. Fue una época muy exitosa, tanto que un cliente, el señor Violante, que tenía mucho dinero y una tienda de trajes para caballero en San Cosme, me invitó a asociarme con él y juntos pusimos Trajes Finos en la calle de Juárez número 15. Ésta fue la última fábrica que tuve.

**M.A.H.P.:** ¿En qué se basa para decir que en sus fábricas la producción era industrial?

**F.W.Y.:** Creo que mis fábricas fueron de las primeras compañías de producción industrial de ropa en México. Íbamos a Estados Unidos, mis socios y yo, o a veces con los jefes de producción, generalmente a Chicago, y comprábamos trajes en las tiendas más exclusivas, los traíamos y un patronista muy bueno que tenía los copiaba. Luego mostraba los modelos a los almacenes de aquí de México para que escogieran y levantaran pedido en la cantidad y en las tallas que quisieran; la mayoría de las veces ellos me daban las telas que importaban, para la producción... Las máquinas las

comprábamos aquí, en Casa Díaz, o las importábamos del extranjero. Creo que apliqué muy bien los sistemas aprendidos en Estados Unidos, pero tuve que emplear a dos ingenieros industriales norteamericanos, porque aquí era difícil encontrar personas capacitadas en el ramo, y, por otro lado, para no perder el contacto pedía constantemente asesoría a las fábricas de Chicago.

M.A.H.P.: ¿Siempre confeccionó usted trajes sastre para caballero?

F.W.Y.: Fue la mayor parte de mi producción, primero sólo trajes para caballero, después en Willmex se hicieron los primeros pantalones de casimir y sacos para mujer, pero definitivamente siempre en la línea del sastre. En algún momento, hicimos uniformes ejecutivos para compañías de aviación y bancos, aunque no de casimir, sino de gabardina. También le maquilamos uniformes al Seguro Social.

M.A.H.P.: ¿Fue Willmex su fábrica más grande?

F.W.Y.: Sí, creo que fue la más grande y también la más consolidada; en Willmex llegamos a tener 200 trabajadores, entre hombres y mujeres; ¡imagínese, profesora, eran tantos que armaron un sindicato!... pero nunca hubo huelgas.

M.A.H.P.: ¿Cuál considera que fue su mayor aportación para la industria de la confección?

F.W.Y.: Definitivamente, creo que trabajar el lado humano de las personas... las costureras siempre han sido un sector explorado, pues los patrones piensan que cualquiera puede hacer ese trabajo, lo cual es cierto en parte; coser es un trabajo relativamente fácil, pero es muy tedioso... así que yo siempre motivé a mis trabajadores ofreciéndoles un sueldo de acuerdo a su esfuerzo, y cuando había algún atraso les hacía ver las consecuencias que esto traía a toda la producción, les decía que si fallaban en algo causaban daño a todo lo demás. También teníamos un control de calidad muy exigente, especialmente en la inspección final, con lo que se mantuvo siempre el buen prestigio. Ésa fue siempre la clave de mi éxito.

M.A.H.P.: Cuando se desarrollaba como empresario exitoso en la industria de la confección, ¿tuvo alguna injerencia en la Cámara Nacional de la Industria del Vestido?

F.W.Y.: Sí, por ahí de 1965, cuando teníamos Trajes Finos, fui presidente de la Cámara. Fue un trabajo muy interesante, me agradó aportar mi experiencia en beneficio de muchos empresarios que tenían duda de cómo emprender sus talleres y fábricas. Traté de impulsar la investigación, eso me

parece muy relevante y creo que a la fecha hay poco trabajo al respecto... bueno, y sobre todo, dar mucho apoyo a las relaciones humanas, entre patronos y costureras, lo que me parece básico en cualquier negocio y, como le platicué, fue a lo que le di mayor importancia en mis propias empresas.

**M.A.H.P.:** Señor Williams, estoy profundamente agradecida por su tiempo y su atención.

Después de la plática en la que el señor Williams hizo alarde de su extraordinaria lucidez y calidad humana, me acompañó a la puerta. En paz descanse.

### *ENTREVISTA A CARLOS LETAYF GEABEL*

Con una seriedad circunspecta pero con mucha personalidad, me recibió el señor Letayf después de la solicitud que le hiciera vía telefónica para visitarlo en su casa, el 12 de octubre de 2001. Al igual que en las otras dos entrevistas personales, inicié presentándome y planteando el objetivo de mi visita.

**María de los Ángeles Hernández Prado (M.A.H.P.):** Dígame, señor Letayf, ¿cómo se inició usted en la confección?

**Carlos Letayf Geabel (C.L.G.):** Un tío libanés llegó a México en 1880 y de ahí se vino toda la familia, mi padre llegó después, en 1892; se casó con mi madre, que era de la comunidad que ya radicaba en México, y puso una sastrería. Yo nací aquí en 1915, así que soy mexicano... pero muy inquieto, pues muy joven, a los 17 años, me inicié como cortador en la fábrica de mi tío Alejandro Nahum y su socio, Eduardo Romero, quienes eran distribuidores de máquinas industriales de alta velocidad, marca Singer y Union Special, de las primeras industriales que hubo en el país. Después, con algo de experiencia en la confección, me independicé en 1939 y puse un taller de trusas para caballero; usted debe saber que la producción de prendas interiores de tejido de punto se llama bonetería, y ahí se tejen las prendas a partir de hilo... pero eso duró poco, pues a mí lo que me llamaba era la confección a partir de las telas; así que me asocié y compré una fábrica de camisas en 40 000 pesos, que estaba situada en la calle de República del Salvador, número 91. La fábrica creció y nos mudamos a un local en la esquina de Correo Mayor y Mesones, donde mi socio y yo decidimos establecernos

sólo para cortar, y dar el corte a las costureras, quienes llevaban el trabajo a sus casas, y cuando lo traían de vuelta cosido les pagábamos a destajo; así nos fue mejor, pues ellas decidían cómo y cuándo hacerlo y nos ahorrábamos las presiones. Cuando había mucho trabajo, lo enviábamos a maquila a fábricas más grandes.

**M.A.H.P.:** Al independizarse ¿considera haber utilizado técnicas industriales?

**C.L.G.:** Claro, desde antes de independizarme, cuando trabajé con mi tío, el señor Nahum; aunque se puede decir que él ya producía en serie, todavía hacía el trazo directo sobre la tela, yo le ayudé a introducir los patrones de papel, que se podían utilizar muchas veces más... Pero lo más importante fue en Camisas DIK, la fábrica de camisas para caballero y niño que puse en Monterrey, donde empezamos a usar técnicas de producción norteamericanas, con cadenas de montaje como en las armadoras de coches; para esto metimos la maquinaria más avanzada del momento, que eran las máquinas en secciones y también máquinas para cortar y foliadoras para ir marcando todas las piezas; por el nivel de producción que alcanzamos era esencial el control de calidad cada tres o cuatro pasos... con esto se logró mucha rapidez y calidad.

**M.A.H.P.:** ¿Reconoce usted la influencia norteamericana para la producción de ropa en México?

**C.L.G.:** Por supuesto, de Estados Unidos se trajeron muchas cosas, pero era más fácil adquirirlas estando en Monterrey, por eso me fui para allá. Por ejemplo, se copiaban casi todos los modelos, de hecho usábamos muchos patrones norteamericanos, aunque había cosas que ajustar como la amplitud, ya que ellos son más grandes que los mexicanos. A veces mandábamos técnicos a perfeccionarse al otro lado, pues aquí lo único que había era lo que ofrecía la escuela La Corregidora de Querétaro, y la verdad no eran muy eficientes... ¡Ah, también compramos poliéster cuando entró al mercado en Estados Unidos, fue una verdadera sensación! En México se vendía el poliéster en la Lagunilla, pero desde entonces era tela robada, y a mí nunca me gustó hacer trampa, siempre preferí cobrar más pero ser honesto con el material; la honestidad es un valor muy prestigiado en este medio.

**M.A.H.P.:** ¿Qué me puede decir de la tecnología?

**C.L.G.:** Más adelante, como en los sesenta, empezamos a meter máquinas automatizadas, donde lo único que tenía que hacer el operario era meter la pieza y apretar un botón con el pie, por ejemplo para pegar botones...

de todas formas no podíamos prescindir de la mano de obra, por las características de la tela, tan endeble y escurridiza. Por cierto, las máquinas eran estadounidenses, japonesas o alemanas, ¿esa es una desgracia; en México no se ha desarrollado tecnología para la confección!

M.A.H.P.: ¿Cómo fue su relación con las costureras?

C.L.G.: Las costureras son más dóciles que los hombres, aunque la mujer produce menos que el hombre; los costureros causan muchos conflictos, en cambio, el mayor problema que dan las costureras es meter comida. Empecé con 60, y a todas las tuvimos que enseñar, pero tenían buena disposición, eran muchachas que preferían coser a ser sirvientas en residencias. Yo era de los pocos que trabajaba así, pues los extranjeros se evitaban líos, dando a maquilar fuera.

M.A.H.P.: ¿Formaron sindicato sus empleados?

C.L.G.: Sí, pero los sindicatos abusaban, nosotros erradicamos el problema cuando solicitamos a la CTM que sindicalizara a nuestros empleados.

M.A.H.P.: ¿Cuál era su canal de distribución?

C.L.G.: Cuando empezamos fabricando camisas para hombre, produjimos para almacenes grandes como El Palacio de Hierro; después metimos camisas para niño, que tenían menos competencia, y las distribuimos en el Centro Mercantil, El Palacio de Hierro, El Nuevo Mundo y también en las tiendas del ISSSTE.

M.A.H.P.: ¿Cuál fue su participación en la Cámara Nacional de la Industria del Vestido?

C.L.G.: Podemos decir que antes de la Cámara la confección era doméstica. Cuando me inicié, recién había nacido la Cámara, lo que me animó a inscribirme. Nunca ocupé ningún cargo, pero siempre apoyé con trabajo, por eso me conocen ahí... Creo que fue un acierto establecerla, pues éste es un gremio muy celoso, nadie quiere compartir. La Cámara, por ejemplo, organizaba viajes de un mes para que los industriales mexicanos fueran a Estados Unidos a conocer las fábricas de por allá y aprender nuevas técnicas. A mí me tocó ir en alguna ocasión.

M.A.H.P.: Señor Letayf, es usted muy amable, la información que me ha brindado es invaluable para reconstruir una visión de los orígenes de la industria de la confección en México.

C.L.G.: Gracias a usted, profesora, espero que lo que le platicué sea muy provechoso.

## VALORACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS

Las tres entrevistas personales expuestas en los párrafos anteriores proporcionaron valiosos datos con los cuales se construyó una primera visión del desarrollo de la industria de la confección en México a mediados del siglo xx; si se tienen en cuenta la disposición y la experiencia de los entrevistados, los datos se pueden considerar como válidos. Lo que siguió después de estas entrevistas fue seleccionar las aportaciones, en un periodo comprendido entre la década de los treinta y los sesenta, para clasificarlas en los diversos apartados de la investigación, y reconocer a ésta como referente confiable de los hechos acontecidos.

### *EMPRESARIOS*

Los empresarios de este periodo histórico en la industria de la confección en México fueron mayormente extranjeros, o hijos de extranjeros, y algunos mexicanos. Todos descendientes de padres o abuelos que incursionaron de alguna manera en el negocio de la confección, específicamente en la sastrería, que es la rama más compleja del sector, en cuanto a proceso productivo se refiere. Además de no considerarse neófitos en el negocio, algunos de ellos tuvieron acceso a una preparación técnica o universitaria, que en un momento dado complementó perfectamente el perfil requerido para montar, coordinar y administrar la fábrica de confección que emprendían. Su espíritu temerario y visión emprendedora fueron determinantes para abrir camino en un terreno aún fértil en el país, en la etapa estudiada en la investigación.

### *PRODUCCIÓN*

Esta historia comienza con la confección individual, cuando los sastres elaboraban los trajes para cada cliente, actividad que iniciado el siglo xx integra nuevos sistemas, como la cuadrícula de Deich, para perfeccionar la confección. A medida que crece la demanda y se requiere incrementar la producción, los sastres no se dan abasto y se limitan a cortar las piezas de la tela, por lo que se ven en la necesidad de solicitar a otros operarios la labor de costura para armar las prendas. Llega el momento en que no es redituable cortar prenda por prenda, lo que obliga a la inminente elaboración de

patrones sobre papel por tallas —chica, mediana y grande—, para ser utilizados varias veces, dejando a un lado la satisfacción de necesidades particulares de cada cliente; situación que más adelante se sale de control y se dirige al extremo opuesto.

Se puede decir que la producción industrial empieza alrededor de 1940, cuando se adoptan los procesos de las armadoras de autos norteamericanas, básicamente: la producción en cadena, el registro de tiempos y movimientos, y la inspección para el control de calidad; todo para garantizar lotes de prendas con características uniformes.

### *MANO DE OBRA*

Con la diversificación del trabajo en la confección, se establecieron diferentes acuerdos entre los empresarios y los trabajadores. En la primera modalidad, la maquila fuera de fábrica, donde a las costureras se les pagaba una cantidad por cada prenda que armaban en su domicilio, la relación se hizo distanciada; el patrón se ahorra gastos, y ambos, patrón y costureras, se ahorran conflictos de comunicación. En la segunda modalidad, costura dentro de la fábrica, donde se agrupaba a los trabajadores, se mantenía el control del proceso productivo, lo que garantizaba mayor control de calidad, a costa de la rigidez en las relaciones de trabajo. Estas dos formas, la maquila y la costura en la fábrica, prevalecen hasta nuestros días.

Por otro lado, las costureras buscaron su representación en los sindicatos para pugnar por sus derechos, denunciando desde aquel entonces el maltrato de los patrones. Al parecer, según se registró en las entrevistas, para una empresa de mayores dimensiones era más conveniente agrupar a las costureras bajo un mismo techo, lo que garantizaba el control de calidad; esto ofreció a los empresarios la oportunidad de hacer conciencia de la importancia de la mano de obra para esta industria y, por ende, la atención que demandaba, por tratarse de seres humanos con necesidades físicas, intelectuales y emocionales. Es claro que a ello sólo han respondido positivamente los empresarios que han mostrado una gran calidad humana.

### *TECNOLOGÍA Y MATERIA PRIMA*

Alrededor de los años cuarenta, la importación de máquinas de coser, principalmente marca Singer y Union Special, fue de Estados Unidos. Es hasta la década de 1960 cuando se importan otras máquinas que permiten

automatizar los procesos y dejar a un lado, en la medida de lo posible, trabajos que antaño eran forzosamente manuales, como pegar botones o hacer ojales. Estas nuevas máquinas se traían de Japón y Alemania.

Como también se constató en las entrevistas, en ningún momento hay rastros de un desarrollo tecnológico nacional para la confección, situación que desafortunadamente prevalece en la actualidad.

Hasta los años treinta, la confección en México ocupa lo que la industria textil nacional produce: lana y algodón. En los años cuarenta empiezan a entrar las fibras artificiales como el poliéster para la elaboración de camisas para caballero.

### *SITUACIÓN DE LA INDUSTRIA NACIONAL DE LA CONFECCIÓN*

Ante el inminente crecimiento del gremio, por 1935 los sastres caen en la cuenta de la necesidad de agruparse. Con muchos esfuerzos —dada la resistencia de admitirlos como industriales—, fue hasta 1944 que lograron consolidar la Cámara Nacional de la Industria del Vestido, cuyo primer presidente fue el señor Ernesto Juárez. El objetivo inicial de esta Cámara fue unir al gremio para estandarizar la producción y dar asistencia de todo tipo a los nuevos integrantes.

A partir de entonces, la Cámara ha logrado fortalecer el sector, aprovechando la experiencia tanto de la industria nacional como de la extranjera. Sin embargo, a la distancia, los pioneros de esta institución coinciden en que la Cámara aún adolece de muchos servicios que ofrecer en esta misma dirección: fomentar la credibilidad en el vestido confeccionado en el país, sugerir la implantación de estrictas normas de calidad en nuestros productos con potencial de exportación, apoyar la investigación en nuevos materiales y tecnología para la confección, introducir normatividad en la producción y acrecentar la atención a la mano de obra por parte de los empresarios, en el entendido de que ésta es indispensable en este sector industrial. Esta lista sugiere un gran reto actualmente pendiente para la Cámara Nacional de la Industria del Vestido.

### CONCLUSIONES

Según se ha apreciado en las transcripciones anteriores, la entrevista personal como fuente primaria puede llegar a ser sumamente valiosa en aquellos casos de estudio donde se ha generado escasa información por dos situaciones:



- No se valora su importancia. Todos los fenómenos en los que participa el ser humano están interrelacionados; he aquí una vez más el significado de la historia: los hechos del pasado determinan nuestro presente y ofrecen referentes valiosos para el futuro. Cualquier actividad en la que estemos involucrados trascenderá de alguna manera en las siguientes generaciones. Si la industria de la confección en México se encuentra en crisis, conocer lo que los pioneros en el sector trabajaron para iniciarla debe motivar la reflexión sobre los objetivos originales y generar búsquedas en ese sentido.
- El acceso a ciertas fuentes es muy complicado y en varias ocasiones desalentador. Precisamente por los avatares por los que ha pasado este sector desde su origen, se puede entender que existan temores y recelos para compartir la información; por fortuna, como en todo tipo de grupos sociales, existen individuos con apertura, dispuestos a compartir positivamente sus experiencias; situación que constataríamos al entrevistar a estos tres grandes personajes emprendedores, responsables y comprometidos con su gremio, cuya información ofrecida hace pocos años trascenderá en estas páginas para beneficio del propio sector.

Por último, no podemos dejar de señalar que la valiosa información aquí obtenida debe completarse con otras fuentes de diversa índole: directa o indirecta; para que de todo lo recabado se genere una síntesis tan significativa que nos acerque lo más objetivamente posible a la reconstrucción histórica del proceso de conformación de esta industria que ha generado, con su gran potencial, tanta riqueza al país y a los mexicanos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- Ortiz Uribe, Frida Gisela y María del Pilar García Nieto, *Metodología de la investigación*, México, Limusa, 2008.
- Torre Villar, Ernesto de la, y Ramiro Navarro de Anda, *Metodología de la investigación*, México, Mc Graw-Hill, 1990.



## Conclusiones

---

La experiencia de haber integrado los contenidos de este libro partió de un abanico de formas de explicar y buscar fuentes de investigación, así como de conocer diversos métodos de interpretación al elaborar documentos históricos en el campo del diseño. Con ello creemos haber superado nuestras expectativas del proyecto inicial porque logramos ofrecer a nuestros lectores bases teórico-metodológicas, su aplicación en casos de estudio específicos e información histórica relevante y bien fundamentada, además de un amplio acervo, valga la redundancia, de fuentes de información; todo en beneficio de la comunidad universitaria, sobre todo de nuestros alumnos, principal destinatario de esta publicación.

Este resultado ha sido posible gracias al trabajo que a lo largo de dos años desarrollamos los miembros del Área de Historia del Diseño, y que nos permitió fortalecer y visualizar lo que realmente es hacer historia del diseño. Nuestra labor no termina, desde luego, con esta obra, pero su contenido es muestra del compromiso de los integrantes de esta área de investigación por aportar los conocimientos y experiencia obtenidos durante el proceso que seguimos en el proyecto Teoría y Métodos de la Historia Aplicados a la Investigación en Diseño como Apoyo a las Tesis de Posgrado.

Las estrategias que llevamos a cabo cada año fueron propiciar primero nuestra formación y actualización en el Área de Historia del Diseño, para permitir que cada uno, bajo un enfoque integral del área, aplicáramos los conocimientos en nuestros proyectos de investigación y, posteriormente, los difundiéramos en foros especializados que culminaron con la divulgación de los resultados a través de dos libros: *Objeto, tiempo, espacio en la*

*historia del diseño*, en 2009, y *El diseño, su historia y sus fuentes*, en 2010, sin que dejáramos de lado los seminarios periódicos de discusión de temas, protocolos, avances de investigación, acuerdos de difusión y publicación de los libros mencionados.

Es importante remarcar que la pertinente instrucción y actualización en el campo de la historia, que recibimos de personalidades de primer nivel en el ámbito de la historia y la historiografía, como el doctor José Rubén Romero Galván, el doctor Carlos Lira Vázquez, la doctora Cristina Ratto, el doctor Miguel Pastrana Flores y el doctor Hugo Arciniega Ávila, investigadores del Instituto de Investigaciones Históricas y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), nos permitió cimentar las bases teórico-metodológicas de nuestros proyectos de investigación como miembros del Área de Historia del Diseño.

Por lo tanto, las diversas perspectivas de estos connotados investigadores de abordar la historia, con sus semejanzas respecto a la importancia de la historia como ente de investigación, pero con la variedad de formas de analizar y encontrar información para poder explicar un caso de estudio histórico, permitieron que los miembros del área comprendiéramos la diferencia entre hacer historia, en particular del diseño, y simplemente narrar hechos del pasado como introducción a cualquier tema, aportando así textos innovadores y bien fundamentados en los campos de diseño arquitectónico, urbano, gráfico e industrial, en distintas épocas.

Consideramos que en este libro integramos la base teórico-metodológica de hacer historia del diseño con el importante conocimiento y manejo de las fuentes de investigación, conocimientos que se nos ofrecieron mediante la valiosa participación de los investigadores Miguel Pastrana Flores y Hugo Arciniega Ávila, los cuales nos permitieron vislumbrar la metodología, clasificación y trascendencia de las fuentes de investigación en la historia.

Consecuentemente, podemos concluir que con esta obra aportamos diversas maneras de manejar las fuentes de investigación, así como la sensibilidad para observar nuestro espacio urbano, la arquitectura, los objetos e imágenes, gráficos e íconos; para interpretarlos contextualizando con el momento histórico en que se realizaron y las diferentes descripciones que han efectuado personas interesadas en distintos temas, particularmente con la capacidad de reinterpretar la realidad gracias a nuestra experiencia en el terreno del diseño y la historia.

De la misma manera pensamos que, si tenemos la fortuna de poder entrevistar a personajes que vivieron un momento histórico, esto nos permitirá disponer de información de primera mano invaluable, inédita. Es más, nosotros mismos podemos ser parte de esa historia, de ese contexto histórico al convivir con personajes que trascendieron por su labor en el diseño. O reinterpretar la visión de otros personajes que gracias a las narraciones que realizaron, a su interés de tratar de explicar procesos, provocaron una reinterpretación de los historiadores de nuestro presente.

Después de esta experiencia, el Área de Historia del Diseño tendrá nuevos retos, junto con sus nuevos integrantes, y, por ende, nuevas necesidades de actualización y difusión para aprender a hacer historia del diseño. Seguramente a partir de la fortaleza que hoy tenemos, podremos difundir este material tangible a través de nuestros libros entre la comunidad universitaria e investigadores interesados en estos temas, pero, sobre todo, entre las actuales y futuras generaciones de estudiantes y profesionistas que tendrán material útil para su formación. A ellos les legamos un acervo de investigaciones dentro del campo de la historia del diseño con una rica variedad de fuentes de investigación.

*Olga Margarita Gutiérrez Trapero*  
*Profesora-investigadora*  
*Área de Historia del Diseño*



## Los autores y su producción intelectual

---

### **MIGUEL PASTRANA FLORES**

Investigador del Instituto de Investigaciones Históricas (IIH) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Doctor en Historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado, *Entre los hombres y los dioses. Acercamiento al sacerdocio de calpulli entre los antiguos nahuas* México, UNAM, IIH, 2008; *Historias de la Coquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl*, reimp., México, UNAM, IIH, 2009; *La experiencia historiográfica. VIII Coloquio de Análisis Histotriográfico*, ed. de Rosa Camelo y Miguel Pastrana, México, UNAM, IIH, 2009. Autor de capítulos en libros y artículos publicados en revistas especializadas, sobre historiografía nahua, tolteca y mixteca, entre otros temas.

### **HUGO ANTONIO ARCINIEGA ÁVILA**

Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Arqueólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Autor de capítulos en libros y artículos publicados en revistas especializadas. Ha desarrollado investigaciones en torno al avance de la orden de San Agustín en la Tierra Caliente del Sur, siglo XVI; la traza del puerto de San Blas, Nayarit, siglos XVIII a XX; los proyectos arquitectónicos para el Palacio Legislativo Federal de México, siglos XIX y XX; la arquitectura y el urbanismo en México durante el siglo XIX, específicamente sobre la vida y la obra del arquitecto Ramón Rodríguez Arangoiti (1831-1882).

**ANA MELÉNDEZ CRESPO**

Profesora-investigadora del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (UAM-A). Estudió la licenciatura en Periodismo y Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y la especialidad en Historia del Arte y la maestría en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Ha publicado *Principios de la comunicación persuasiva*, México, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales-Aragón, 1981; *Taller de guionismo para imagen fija y en movimiento*, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, Secretaría de Educación Pública (SEP), Organización de los Estados Americanos, 1987; *TV educativa, un modo de planear programas*, México, UAM-A, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, 1994; *Uso didáctico de los medios de comunicación*, coord. Javier Arévalo, "Análisis de mensajes publicitarios de los 90s", México, SEP, 1998; *La TV no es como la pintan. Rutinas, moldes, discursos, programas y públicos*, México, Trillas, 2001; el artículo "El concepto de Revolución Mexicana en Pablo O'Higgins", en *El diseño, la arquitectura y el urbanismo en torno al Bicentenario*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, UAM-A., 2009; así como otros artículos sobre teoría de la historia del diseño, historia del arte, arquitectura, urbanismo, comunicación y publicidad; editora del libro *Objeto, tiempo, espacio en la historia del diseño*, México, UAM-A, 2009. Se encuentran en edición *Real de minas El Oro. La ciudad deseada en el plano de Manuel Agustín Mascaro, 1788-1803*; *La Paz, Bolivia, Expansión y estética urbana*; *Arizpe, capital de las Provincias Internas, una ciudad imaginada, 1779-1783*.

**OLGA MARGARITA GUTIÉRREZ TRAPERO**

Profesora-investigadora del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (UAM-A). Tiene la licenciatura en Arquitectura por la UAM-A (1989); la especialidad en Diseño, línea Estudios Urbanos, y la maestría en Diseño, por la misma institución. Ha publicado "Maestro de obras Manuel Gutiérrez Villegas y la Basílica de Guadalupe", en *Miradas al Encuentro*, Área de Historia del Diseño, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, UAM-A; y tiene una contribución en *Lo tangible e*



*intangible del diseño*, México, UAM-A, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, 2005.

#### LUISA REGINA MARTÍNEZ LEAL

Profesora-investigadora del Departamento de Evaluación de Diseño en el Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (UAM-A). Licenciada en Diseño Industrial y Diseño Gráfico por la Universidad Iberoamericana. Maestra en Historiografía de México por la UAM-A. Autora de *Treinta siglos de tipos y letras*, México, UAM-A, Tilde Editores, 1990; “El diseño como discurso”, en *Lo tangible e intangible del diseño*, México, UAM-A, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, 2005; *El Porfiriato*, coord. editorial, Área de Historia del Diseño, UAM-A, 2006; “La tipografía del Bicentenario”, en *El diseño, la arquitectura y el urbanismo en torno al Bicentenario*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, UAM-A, 2009.

#### MARIBEL ALEMÁN DE LA VEGA

Profesora-investigadora de la maestría en Humanidades de la Universidad Anáhuac, Norre. Estudió la licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad de las Américas, Puebla, y la maestría en Letras Iberoamericanas en la Universidad Iberoamericana, Puebla. Ha escrito artículos sobre envases y arte en la revista electrónica de la Asociación Mexicana de Envase y Embalaje; es coautora de los libros *Historia del diseño gráfico* y *Un resguardo transparente: el envase de vidrio en México*, en edición, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

#### GUILLERMO DÍAZ ARELLANO

Profesor-investigador del Departamento de Evaluación de Diseño en el Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (UAM-A). Tiene la licenciatura en Arquitectura por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos; la maestría en Arquitectura por la Universidad de Illinois, Urbana Champaign, Estados Unidos; y el doctorado en Arquitectura por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Escribió en coautoría el libro *Normatividad*

*para los conjuntos habitacionales*, México, UNAM. Ha publicado “La catedral de Cuernavaca. Reacondicionamientos según fray Gabriel Chávez Mora”, *Estudios Históricos*, n. 3, México, UAM-A, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, 1998; “Arte y espacio urbano en el 68. La ruta de la Amistad”, *Estudios Históricos*, n. 4, 1999; “La Villa de Guadalupe, fundación y arquitectura”, *Estudios Históricos*, n. 5, 2000; “Escultura y arquitectura monumental en la década de los setenta”, en *Lo tangible e intangible del diseño*, UAM-A, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, 2005; “Los espacios para la escultura. La integración del arte escultórico al paisaje en Francia”, *Anuario de Estudios de Arquitectura*, UAM-A, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, 2007.

#### MARÍA DE LOS ÁNGELES HERNÁNDEZ PRADO

Profesora-investigadora del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (UAM-A). Licenciada en Diseño Industrial por la UAM-A y maestra en Diseño Industrial por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Autora de los artículos “La evolución de la confección del vestido en México. De la época prehispánica a nuestros días”, *Estudios Históricos. Arquitectura y diseño*, n. 8, México, UAM-A, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, 2003; y “Cuando México vestía de Gloria”, en *El diseño, la arquitectura y el urbanismo en torno al Bicentenario*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, UAM-A, 2009.





*El diseño, su historia y sus fuentes*  
se terminó de imprimir en septiembre de 2010 en los  
talleres de Grupo Gráfico Salinas, S. A. de C. V.,  
Marcelino Dávalos 12, colonia Algarín,  
06880 Cuauhtémoc, México, D. F.  
Se tiraron 500 ejemplares más  
sobrantes para reposición.





2894909

UAM  
NK1414  
D5.75

2894909

El diseño, su historia y







*El diseño, su historia y sus fuentes* es un libro que tiene unidad en la diversidad. Tópicos aparentemente distantes y heterogéneos se articulan con el propósito de reflexionar sobre discursos historiográficos narrativos y artísticos en murales sobre el pasado indígena prehispánico, y acerca de construcciones arquitectónicas, rutas y caminos urbanos que constituyen hitos históricos en la ciudad de México entre los siglos XIX y XX.

En la versatilidad temporal de la historia, también contribuye al conocimiento del papel y sus filigranas de identificación, usado en la escritura y la temprana impresión en talleres artesanales europeos; al igual que analiza la dimensión estética de los objetos de artes aplicadas y artes industriales.

Finalmente, valora tanto los documentos epistolares para hacer historia de los arquitectos y su obra, como la entrevista personal, recurso vivo de reconstrucción histórica en la industria de la confección en México.

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo



ISBN: 978-607-477-521-1



9 786074 775211