

Coordinadora
Lidia Medina Lozano

Estudios Interdisciplinarios

en arte, arquitectura y urbanismo:
reflexiones contemporáneas.



**ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS
EN ARTE, ARQUITECTURA Y
URBANISMO: REFLEXIONES
CONTEMPORÁNEAS.**

ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS EN ARTE, ARQUITECTURA Y URBANISMO: REFLEXIONES CONTEMPORÁNEAS.

COORDINADORA

LIDIA MEDINA LOZANO



Universidad
Autónoma
de Nayarit



Primera edición 2025

Estudios interdisciplinarios en arte, arquitectura y urbanismo:
reflexiones contemporáneas.

Derechos Reservados 2025

D.R. Lidia Media Lozano

D.R. Universidad Autónoma de Zacatecas

ISBN: 978-607-555-265-1

D.R. Universidad Autónoma de Nayarit

ISBN: 978-607-8863-83-9

Diseño editorial y forros: Carolina Luna Peña

Imagen de portada: imagen generada por IA (<https://designer.microsoft.com/image-creator>)

Compilación de textos: Lidia Medina Lozano

Queda prohibida, sin autorización de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Este libro ha sido sometido a análisis de similitud y sometido a dictamen de pares ciegos para su arbitraje, previo a su edición.

Impreso y hecho en México/ *Printed and made in Mexico*

INTRODUCCIÓN

“Estudios Interdisciplinarios en arte, arquitectura y urbanismo: Reflexiones Contemporáneas” invita a una reflexión sobre la creciente relación entre disciplinas que, aunque aparentemente separadas, comparten un importante diálogo en la construcción y comprensión del espacio y la cultura. Esta relación se ha vuelto esencial en la actualidad, donde los caminos divididos de estudio ya no son suficientes para abordar la complejidad de los retos urbanos y artísticos presentes. Cada uno de los escritos destaca por la mano de su autor; historiadores, cronistas, filósofos, arqueólogos y arquitectos colaboran en este libro para resaltar los estudios sobre el arte, la arquitectura y el urbanismo.

La obra se complementa en cada uno de sus escritos de imágenes urbanas, arquitectónicas, cartográficas y fotografías de personajes. La estructura del libro nos lleva por diferentes derroteros de la pintura, la arquitectura y el urbanismo, que, aunque distintos en sus prácticas y objetivos, se entrelazan en una misma red de significados, experiencias y transformaciones.

Elisa Guerrero Márquez escribe *Las figuras angélicas en el arte: iconografía e imágenes novohispanas* un texto que resalta cómo, dentro del arte religioso, los ángeles se han establecido como figuras simbólicas y funcionales, más allá de su papel celestial, al servir como acompañantes de personajes sagrados o como elementos de expresión divina.

La autora resalta como los ángeles en el arte novohispano no solo son símbolos de lo celestial y lo protector, sino que también reflejan el proceso de adaptación y evolución de las creencias religiosas en un contexto cultural específico. La manera en que se les representó a lo largo de los siglos nos habla tanto de la fe cristiana como de la interpretación visual de los misterios divinos, lo que hace de su iconografía una herramienta poderosa para transmitir el mensaje espiritual a través del arte. Sin embargo, su significado sigue evolucionando, transformándose en un símbolo que, aunque enraizado en la tradición cristiana, hoy puede ser visto bajo otras perspectivas más amplias y variadas.

La propuesta de Lizbeth García Esquivel titulada *Martirios descalzos. Contraste iconográfico de la serie “los Mártires de Japón” del siglo XVIII* reflexiona sobre las diferencias y similitudes que existen entre las tradiciones artísticas occidentales y orientales, y cómo estas diferencias no solo están relacionadas con la técnica, sino también con los valores culturales y filosóficos que comunican cada tradición. García Esquivel propone un análisis comparativo e innovador entre las representaciones occidentales y orientales de los mártires de Japón, un tema histórico concreto que tuvo significados y resonancias diferentes en cada cultura. Por un lado, las pinturas occidentales, realizadas en un contexto colonial, tienden a representar a los mártires desde una perspectiva cristiana, con un enfoque martiroológico y el sufrimiento en nombre de la fe. Por otro lado, la pintura oriental, específicamente la japonesa, que se encuentra más alejada de las formas artísticas occidentales, podría tener un carácter más simbólico o espiritual del mismo evento, que se centraría menos en la violencia y el martirio explícito

y más en la transcendencia de la experiencia humana y divina. Al mismo tiempo, el texto subraya la importancia de considerar el contexto cultural y biográfico de los personajes representados, lo que no solo ayuda a entender la historia detrás de cada obra, sino que también refleja la manera en que el arte se convierte en una herramienta para transmitir significados mucho más allá de la simple reproducción de la realidad visual.

El texto de *La Virgen del Apocalipsis de Miguel Cabrera* de Evelyn López García, instiga a cavilar sobre la profundidad y la complejidad de las obras de arte en la época novohispana, enfatizando cómo las pinturas, más allá de su función visual y estética, pueden ser portadoras de mensajes ocultos o simbólicos que manifiestan no solo la historia de su creación, sino también los contextos sociales, culturales y políticos en los que fueron emanadas. La obra *La Virgen del Apocalipsis* de Miguel Cabrera, situada en el Museo Regional de Guadalupe en Zacatecas, se muestra como un ejemplo claro de cómo los artistas novohispanos no solo utilizaban la pintura para simbolizar lo divino, sino que también dejaban marcas, símbolos y mensajes invisibles a primera vista, pero cargados de significados profundos.

El muralismo, como fenómeno artístico y social, ha tenido un papel fundamental en la historia del México moderno, no solo como una corriente estética, sino como un medio de comunicación política, histórica y cultural, tema que es desarrollado por Noé Viramontes Gómez y Salvador Moreno Basurto en su texto *Idea, desarrollo momento frenético de la investi-creación en el mural Jalpa, identidad Caxcán*. En esta investigación colectiva se representa un ejemplo claro de cómo el muralismo sigue siendo una herramienta poderosa para el

rescate de la memoria histórica local y el fortalecimiento de la identidad comunitaria.

Nuestra Señora de los Morenos de Compostela: Cofradía, hospital, capilla y camposanto de Rodolfo Medina Gutiérrez es un estudio sobre la capilla conocida como El Panteón Viejo en el Barrio de Chila de la ciudad de Compostela, Nayarit. El autor, ofrece una reflexión sobre el valor patrimonial, cultural e histórico de un sitio que, a pesar de las dificultades, sigue siendo un testigo mudo de la historia local. Este edificio, construido a principios del siglo XIX y que forma parte del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles desde 1994, representa no solo un legado arquitectónico del periodo virreinal, sino también un punto de encuentro entre la historia, la religión y las tradiciones populares de la comunidad. Medina Gutiérrez resalta los retos y las contradicciones que enfrenta este patrimonio como la falta de interés por parte de los gobiernos municipales, que a menudo priorizan el desarrollo urbano y la modernización, dejando a la comunidad con la responsabilidad de conservar y dar nuevo propósito al lugar. La reflexión que surge de este texto también apunta a la importancia de la colaboración entre las autoridades gubernamentales, las instituciones académicas y las comunidades locales en la preservación del patrimonio cultural. El caso de El Panteón Viejo nos recuerda que los sitios patrimoniales no solo son vestigios materiales, sino también contenedores de historias, tradiciones y recuerdos colectivos que dan forma a las identidades locales.

Irving Reyes Maldonado realiza un recorrido arquitectónico por la ciudad de Fresnillo, Zacatecas en su propuesta titulada *Tradición neoclásica y deformación ecléctica: arquitectura civil de los siglos XIX y XX en Fresnillo, Zacatecas,*

un testimonio que nos invita a pensar sobre el papel del patrimonio en la construcción de la identidad. El autor resalta la importancia del patrimonio arquitectónico del lugar, ofreciendo al lector una rica narrativa de transformación y síntesis cultural que refleja no solo los cambios estéticos y funcionales a lo largo del tiempo, sino también el pulso histórico y social de la ciudad y su región. Al analizar la evolución de la arquitectura de Fresnillo, nos da la posibilidad de percibir cómo cada estilo y cada construcción no solo responde a las tendencias artísticas del momento, sino también a las necesidades de una comunidad que ha experimentado un proceso continuo de adaptación y crecimiento, marcado por la minería, la industria y la identidad local. Al ser testigos de esta evolución arquitectónica, entendemos que la ciudad no es estática, sino que está siempre en construcción, tanto en términos materiales como simbólicos. Reyes Maldonado enfatiza que los monumentos y edificios no solo son formas físicas, sino que cargan con los valores, las luchas y las aspiraciones de las generaciones pasadas. En este trabajo que nos ofrece el autor, observamos como cada estilo arquitectónico, desde el virreinal hasta el Art Decó, representa un momento específico de la historia de Fresnillo, una ciudad que ha crecido con los vaivenes de la minería, el auge industrial y la modernización.

Otra aportación sobre estudios de la historia de la arquitectura en México es la de Karla Isabel Bañuelos García en el texto *Arquitectura neogótica en Guadalajara: Templo Expiatorio Eucarístico Diocesano*. El estudio no solo ofrece un análisis descriptivo de la imponente estructura, sino también en la manera en que se construye y se presenta como un símbolo de la evolución arquitectónica de Guadalajara.

Bañuelos García reflexiona sobre la obra arquitectónica no solo como un espacio de culto, sino también como un objeto cultural que revela las complejas interacciones entre tradición y modernidad, localismo y cosmopolitismo, funcionalidad y simbolismo. Este templo, nos dice la autora, se erige no solo como un lugar de oración, sino como un emblema de la evolución arquitectónica de Guadalajara, un reflejo de los procesos de modernización que marcaron el fin del siglo XIX y la primera mitad del XX en México. La investigación es un claro ejemplo de observar los edificios como espacios que pueden comunicar valores, aspiraciones e identidades a través del tiempo.

Lidia Medina Lozano en *Arquitectura Industrial: la primera fábrica de ladrillo refractario en México*, nos permite observar no solo el rescate de la memoria de una empresa que contribuyó al desarrollo de la nación, sino también reflexionar sobre los desafíos de la industria mexicana en una época de transformaciones del siglo pasado. La autora desarrolla el impacto que tuvo la Compañía Industrial de Zacatecas no solo en el ámbito regional, sino que tuvo una repercusión nacional significativa. Al convertirse en el principal proveedor de refractarios para las calderas de locomotoras, la compañía no solo se vinculó con el sector minero, sino que también se integró a la expansión de las infraestructuras ferroviarias en México, un elemento crucial para la conectividad y el desarrollo económico del país. El estudio de la Compañía Industrial de Zacatecas también nos invita a recapacitar sobre los vaivenes históricos que experimentan estas iniciativas industriales. Si bien la empresa tuvo un auge considerable, su posterior decadencia plantea preguntas sobre los factores que influyeron en la decadencia de la industria en México.

El estudio de los entornos urbanos novohispanos constituye una tarea compleja, que exige un enfoque multidisciplinario para desentrañar las capas históricas y culturales que configuran estos espacios. La aportación que realiza Efrén Montoya Ortega y Sofía Gamboa Duarte en *Acercamientos teóricos en la investigación del asentamiento novohispano. La arqueología histórico-urbana y la Arqueotectura*, contribuye a la reflexión sobre la importancia de considerar múltiples variables que permitan comprender no solo la disposición física de los edificios, sino también los procesos de transformación que experimentaron a lo largo del tiempo. Cada estructura y cada elemento urbano ofrece una rica fuente de información sobre la historia, las prácticas sociales y las dinámicas culturales de la época. estudiar un entorno urbano novohispano no es solo una cuestión de observar sus construcciones, sino de entender cómo cada elemento arquitectónico y urbano se conecta con la vida de las personas que habitaron esos espacios. Este enfoque integral y metodológico de los autores, se apoya en la Arqueología Histórico-Urbana y la Arqueotectura, que abren nuevas vías para decodificar las ciudades del pasado y descubrir los relatos que esconden las piedras, las calles y las plazas de las ciudades históricas.

Finalmente, la obra termina con la investigación acuciosa realizada por Inés de Rocío Gaytán Ortiz y Álvaro Luis López Limón en *Imagen, crecimiento y cambios en la morfología de la ciudad de Zacatecas (1974-2007)*, propuesta que nos habla sobre el crecimiento y la transformación urbana de Zacatecas, particularmente en el período comprendido entre los años 1970 y 2007. El texto nos invita a reflexionar sobre la importancia de las imágenes y los documentos visuales en la comprensión

de la evolución de una ciudad. A través de mapas, croquis y fotografías aéreas, este trabajo no solo permite visualizar los cambios físicos en la mancha urbana, sino que también ofrece una herramienta valiosa para entender los procesos históricos, sociales y económicos que han influido en la expansión de la ciudad. Este estudio destaca la relevancia de las imágenes históricas como instrumentos para reconstruir y analizar la evolución de una ciudad. No solo ofrecen una representación visual de los cambios físicos, sino que también son testigos de las decisiones y las políticas que han moldeado el destino de Zacatecas. En un mundo cada vez más centrado en lo efímero y lo digital, la preservación de estas “capas” visuales se convierte en un ejercicio de memoria colectiva, esencial para entender cómo nuestras ciudades han llegado a ser lo que son y hacia dónde pueden dirigirse en el futuro.

En suma, el libro es una enriquecedora aportación que nos lleva a considerar que las fronteras entre disciplinas son necesarias para abonar al conocimiento sobre los entornos culturales y artísticos de nuestro país. Las aportaciones realizadas por los diferentes autores no solo llenan un vacío en el conocimiento sobre los estudios regionales, sino que también invitan a una reflexión crítica sobre los procesos artísticos, arquitectónicos y urbanísticos que merecen ser entendidos y estudiados como una valiosa contribución a los estudios Interdisciplinarios.

Lidia Medina Lozano

I

LAS FIGURAS ANGÉLICAS EN EL ARTE: ICONOGRAFÍA E IMÁGENES NOVOHISPANAS

Elisa Guerrero Márquez

Dentro del arte religioso es muy común encontrar la representación de los ángeles, principalmente como acompañamiento, ya sea a Dios en el paraíso, a Jesucristo consolándolo tras la flagelación, a la Virgen María o a los santos para resaltar su virtud y hacer alusión a pasajes descritos en las Sagradas Escrituras o en las hagiografías, por ello se han convertido posiblemente en las imágenes religiosas más fácilmente reconocibles. En algunos casos, dependiendo del lugar que ocupan dentro de la composición artística, los ángeles pueden adquirir un significado, por ejemplo, representar la inspiración divina cuando están acompañando a personajes como San Agustín, padre de la iglesia y doctor eclesiástico, mientras escribe su obra.

Hablar de los ángeles en el arte equivaldría a abarcar una cantidad innumerable de obras, pictóricas o escultóricas, desde los primeros años del cristianismo, sin embargo, en el presente trabajo sólo se retomarán algunos ejemplos del arte novohispano, si bien se enunciará la iconografía de los seres angélicos, la cual ha evolucionado de manera que se les fue dotando de atributos, colores o indumentarias que permitieran diferenciarlos según su jerarquía o su misión.

Los ángeles aparecen constantemente en la pintura novohispana como elementos de ayuda para los seres humanos, su presencia deja ver su importancia espiritual y religiosa, así como su simbolismo como seres protectores. Pueden encontrarse en la obra de pintores como Luis Juárez (1585-1639), Juan Tinoco (1641-1703), Juan Correa (1646-1716), Antonio de Torres (1667-1731), Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734), Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), Miguel Cabrera (1695-1768), Cristóbal de Villalpando (1649-1714), Juan Patricio Morlete Ruiz (1715-1772), Luis Berrueco, solo por mencionar algunos, así como en un gran número de obras anónimas.

Asimismo, la devoción a los ángeles que se desarrolló en la sociedad novohispana como al ángel de la guarda y a los siete arcángeles o siete príncipes angélicos fomentó su representación en el arte. En la actualidad el culto a los ángeles ha adquirido una relación con lo esotérico y lo mágico, más alejado de la doctrina cristiana. Para hablar de sus representaciones en el arte, primero es necesario comenzar por entender qué son los ángeles.

LOS ÁNGELES

Los ángeles son espíritus celestes, criaturas que forman la corte de Dios y a quienes envía como mensajeros entre Él y el mundo. Los ángeles son seres espirituales y puros creados por Dios, “es decir, que no tienen nada material, y, a diferencia del alma humana, no están asociados a la materia”¹. La misión y aparición de los ángeles se indica en varias ocasiones a lo largo de las Sagradas Escrituras donde, como ministros de la voluntad

1 “Diccionario Católico”, p. 18.

de Dios, le obedecen y adoran, desempeñan las funciones de mensajeros, guardianes, ejecutores de la ley, protectores, guías, etcétera². Están dotados de inteligencia y voluntad, por lo que tienen la capacidad de elegir si quieren obedecer a Dios, de ahí que hay ángeles caídos, rebeldes o demonios, aquellos que decidieron no hacerlo, negándose a “adorar el misterio de la humana naturaleza tan ensalzada en la persona de Cristo”³. Louis Réau explica que esta idea de Dios como un gran rey sentado en su trono y rodeado por sus dignatarios y mensajeros en su corte, tiene sus orígenes en las religiones orientales, principalmente en el mazdeísmo persa⁴.

Como instrumentos de la voluntad de Dios, los ángeles no solamente están a su servicio sino también al de los hombres. Los ángeles al servicio de Dios comunican advertencias y consignas al mundo, también están al servicio de Jesucristo, hijo unigénito de Dios, desde la Anunciación de su nacimiento, durante la huida a Egipto, en su Pasión –cuando Jesús es consolado por los ángeles–, hasta su muerte. El pasaje más conocido de la figura del ángel cumpliendo su función de mensajero está precisamente en el relato de la Anunciación: “En el mes sexto fue enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María.” (*Lc* 1: 26-27). Asimismo, María la Madre de Cristo, también tiene derecho a ser honrada por ellos⁵.

2 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 98.

3 Francisco De Paula Morell, *Flos Sanctorum de la Familia Cristiana Comprende las vidas de los santos y principales festividades del año*, p. 285.

4 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*, p. 53.

5 *Ibid.*, p. 55.

Cuando se dice que los ángeles están al servicio de los hombres no significa que deben cumplir la voluntad de éstos, sino que, a aquellos seres humanos santos, mártires y profetas, los ángeles les asisten en sus tribulaciones, por ejemplo, la ayuda que un ángel le da a Elías en el desierto: “Y he aquí que un ángel le tocó, diciéndole: “Levántate y come.” Miró él y vio a su cabecera una torta cocida y una vasija de agua. Comió y bebió y luego volvió a acostarse; pero el ángel de Yahvé vino por segunda vez y le tocó, diciendo: “Levántate y come, porque te queda todavía mucho camino.” (1 Re 19: 5-7)

Igualmente, la ayuda de los ángeles se extiende a los pecadores para brindarles protección contra las tentaciones, acompañarlos en el momento de la muerte, darles consuelo en el purgatorio y, finalmente, recibir las almas de los justos en el cielo. “La enseñanza común de la Iglesia es que Dios señala un ángel para cuidar a cada alma desde el momento de su nacimiento. No es doctrina definida, pero está apoyada en la Escritura (Sal 90:11, Mat 18:10) y en la tradición católica”⁶. Por ello el santo ángel de la guarda es celebrado por la Iglesia católica el día 2 de octubre.

Tradicionalmente se denomina ángeles a todos estos espíritus celestes, sin embargo, en los textos bíblicos se señala la existencia de varias criaturas angélicas, por lo que se entiende que no todas son iguales. Al respecto, fue Pseudo Dionisio Areopagita (siglo V) quien, con base en las Sagradas Escrituras, elaboró la teoría de las jerarquías angélicas en su tratado *Coelestis Hierarchia* (Jerarquía celeste). Este tratado fue introducido a Occidente por el papa san Gregorio Magno en el siglo VI y la obra estuvo presente durante la Edad Media⁷,

6 “Diccionario Católico”, p. 18.

7 Irene González Hernando, “Los ángeles”, p. 1.

fue traducida al latín por Juan Escoto Eriugena, hacia el año 870⁸. Posteriormente, la jerarquización fue consolidada por santo Tomás de Aquino (1225-1274) en la primera parte de su *Suma Teológica*. Asimismo, Dante Alighieri, en el canto vigésimo octavo del Paraíso en la *Divina Comedia*, retoma la jerarquización de Pseudo Dionisio ubicando los ángeles en círculos concéntricos alrededor de Dios. “Con tal ardor se puso Dionisio a contemplar estos órdenes, que nombró y distinguió como yo. Pero Gregorio se separó de él después; así es que cuando abrió los ojos en este cielo, se ha reído de sí mismo”⁹.

JERARQUÍAS ANGÉLICAS

Pseudo Dionisio dividió a los ángeles en tres jerarquías, ya que para él una jerarquía es un orden sagrado que tiene como finalidad lograr la semejanza y la unión con Dios a partir de la luz que de Él reciben, pues es su maestro en todo saber y actuar¹⁰. A su vez, en cada jerarquía distingue tres órdenes: primeros, medios y últimos pues, según explica Dionisio, los seres más próximos a Dios deben instruir y guiar hasta su presencia a los que están menos cercanos¹¹. En el mismo sentido, santo Tomás dice que la distribución de los ángeles en jerarquías y órdenes o coros obedece a que “los superiores iluminan a los inferiores y no al revés”¹². Aquí es pertinente

8 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano...* Op. cit., p. 63.

9 Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, p. 311.

10 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste”, pp. 114-115.

11 *Ibid.*, p. 121.

12 Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica* Op. cit., p. 915.

aclarar que no se trata de una proximidad física sino de la mayor capacidad posible de recibir a Dios.

En la primera jerarquía Dionisio diferencia a los serafines, los querubines y los tronos. Esta es la primera jerarquía ya que no hay otra más divinizada por ser la más próxima a Dios y recibir “las manifestaciones primeras y las perfecciones de Dios”¹³, por lo tanto es la jerarquía de más alto rango. De acuerdo con Dionisio, el nombre de los espíritus celestes designa su propiedad deiforme, se imponen con relación a Dios, toman las cosas de Él mismo¹⁴. Así, los serafines: incendiarios o enardecientes, pueden conservar su propia luz e iluminación y con ella hacen desaparecer y destruyen todo lo que produce oscuras tinieblas¹⁵.

Los querubines: efusión de sabiduría o abundancia de ciencia, tienen “poder de conocer y de ver a Dios, recibir el don sumo de luz y contemplar el esplendor de la belleza divina con poder primordial, llenarse del don que los hace sabios y compartir generosamente con los inferiores por medio de la efusión de esa sabiduría recibida”¹⁶. Los tronos son aquellos que están llenos de la gracia divina, alejados de toda bajeza y asentados en torno al Altísimo; son portadores de Dios y acogen sus dones.

La segunda jerarquía o jerarquía media está conformada por dominaciones, virtudes y potestades. Las dominaciones tienden a asemejarse con el Señor participando del principio eterno y divino de todo dominio, por lo tanto, presiden y ordenan. San Gregorio explica que “las milicias

13 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” *Op. cit.*, p. 126.

14 Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica Op. cit.*, p. 924.

15 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” *Op. cit.*, p. 127.

16 *Idem.*

angélicas que sobresalen por su extraordinario poder, en cuanto tienen sujetos a su obediencia a los demás, se llaman dominaciones”¹⁷. Hacen a los hombres buenos¹⁸. Las virtudes tienen la fortaleza inquebrantable para recibir la iluminación de Dios, así como para cumplir las acciones divinas que les encomiendan¹⁹. San Gregorio las define como los espíritus mediante los cuales se obran los prodigios y los milagros²⁰.

Finalmente, en el mismo rango que las anteriores, están las potestades cuyo nombre indica una “cierta ordenación, tanto respecto a la recepción de las cosas divinas como respecto a las acciones divinas que ejercen los superiores en los inferiores encumbrándolas”²¹. Son las potestades quienes ordenan lo que se ha de hacer por los súbditos; se cree que este coro es el que gobierna las estrellas y los elementos de la naturaleza²². Para san Gregorio este coro de ángeles son los que han recibido el mayor poder para someter a los demonios y así impedir que tientes a las almas de los mortales. Este orden medio de la jerarquización alcanza la purificación, la iluminación y la perfección por mediación de la jerarquía mayor y a su vez esta segunda la comunica a la siguiente, la tercera.

Por último, la tercera jerarquía está compuesta por los principados, los arcángeles y los ángeles, cuya denominación designa la ejecución de la obra. Los principados guían con orden sagrado, “dirigen a los demás espíritus buenos... son los que

17 San Gregorio Magno, Los santos ángeles (Homilías sobre los Evangelios 34, 7-10).

18 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, p. 134.

19 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” *Op. cit.*, p. 134.

20 San Gregorio Magno, Los santos ángeles... *Op. cit.*

21 Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica Op. cit.*, p. 922.

22 Juana Inés Fernández López, (et. al.), *Vocabulario Eclesiástico Novohispano*, p. 32.

presiden en el cumplimiento de las diversas disposiciones”²³. Se dice que son los encargados de proteger determinadas regiones o provincias de la tierra, velando las acciones de los seres humanos y cumpliendo con el plan de Dios.

Los arcángeles, que por hallarse en medio de la jerarquía, son equiparados por Dionisio con los otros dos coros de este mismo grupo explicando que participan igualmente de ambos extremos y comparten caracteres comunes con ellos²⁴. Sin embargo, santo Tomás los diferencia claramente como servidores de los principados y jefes de los ángeles; por su parte, san Gregorio los expone como ángeles-jefes, encargados de cumplir con las órdenes de los superiores y ejecutar las misiones extraordinarias, por ello al hacer un anuncio son fundamentalmente ángeles.

Antes de llegar a los ángeles, el último coro de la jerarquía, es pertinente explicar que los arcángeles forman una clase especial en la jerarquía celeste, ya que son los únicos que salen del anonimato y gozan de nombres particulares²⁵. Son los que lucharon en contra de los demonios y se les asignan varias tareas en la tierra. Teológicamente se conocen siete arcángeles –número sagrado, símbolo de una totalidad en movimiento–²⁶: Miguel (Quién como Dios), Gabriel (Fortaleza de Dios), Rafael (Medicina de Dios), Uriel (Fuego de Dios), Baraquiél (Bendición de Dios), Jehudiel (Paz de Dios) y Sealtiel (Temor de Dios)²⁷. También se describe a los

23 San Gregorio Magno, *Los santos ángeles...* *Op. cit.*

24 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” *Op. cit.*, p. 138.

25 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano...* *Op. cit.*, p. 65.

26 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* *Op. cit.*, p. 943.

27 Fernández López, Juana Inés (*et. al.*), *Vocabulario...* *Op. cit.*, pp. 33-34.

siete arcángeles como príncipes de los siete cielos en el libro de Enoc o se relacionan con los siete espíritus o siete lámparas que se mencionan en el apocalipsis.

Los tres primeros arcángeles son conocidos por los textos bíblicos: Apocalipsis, Evangelio según san Lucas y el libro de Tobías, respectivamente, el resto se conocen por los libros apócrifos de Enoc y Esdras, por ello la Iglesia católica solamente honra a los arcángeles san Miguel, capitán de las huestes celestiales; san Gabriel, el ángel de la Anunciación y san Rafael, el ángel que curó a Tobías y movió el agua del estanque de Betesda²⁸. Son llamados santos por provenir de lo sagrado y no como resultado de un proceso de canonización.



Fig.1: Cristóbal de Villalpando, El árbol de la vida (detalle de los tres arcángeles: Miguel, Rafael y Gabriel), siglo XVIII, óleo sobre tela, 188 x 110 cm., Museo de Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero Márquez.

28 “Diccionario Católico”, p. 24.

Finalmente, en la última jerarquía celeste está el orden de los ángeles, son los ministros ordinarios de Dios. Según Pseudo Dionisio, se les llama ángeles porque “su jerarquía se aplica a lo que está más manifiesto para nosotros y a lo concerniente a este mundo”²⁹. Los ángeles desempeñan dos tareas: asisten –fungen como mensajeros entre Dios y los hombres– y adoran, ya que “según la doctrina cristiana, todas las criaturas están obligadas a adorar a Dios, actividad que realizan incesantemente los ángeles”³⁰. Tanto los arcángeles como los ángeles son los seres más cercanos a la humanidad, ya que después de ellos siguen los hombres, pero debe tenerse claro que se trata de naturalezas diferentes y unos no pueden convertirse en otros.

En cuanto a la razón por la que se suele llamar ángeles indistintamente a todos los espíritus celestes, Dionisio explica que ello obedece a que los órdenes superiores tienen también la iluminación y el poder de los inferiores, en cambio, los últimos no gozan de la iluminación de los superiores, por lo tanto, los de la primera jerarquía pueden ser llamados ángeles, pero éstos no pueden nombrarse serafines, tronos, etcétera³¹. Asimismo, san Pablo dice que la denominación obedece a que todos estos soberanos espíritus son ministros del Señor para el bien de los herederos de la bienaventuranza eterna, son la familia de sirvientes de Dios que ejecutan su divina voluntad en el gobierno del mundo³².

29 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” *Op. cit.*, p. 139.

30 Irene González Hernando, “Los ángeles” *Op. cit.*, p. 3.

31 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” *Op. cit.*, p. 144.

32 Francisco De Paula Morell, *Flos Sanctorum de la Familia Cristiana...* *Op. cit.*, p. 285.

LOS SERES ANGÉLICOS EN EL ARTE

La representación de los ángeles en el arte es numerosa, mayormente si se tienen en cuenta los modelos que plasmaron las culturas antiguas (Sumeria, Egipto, Grecia o Roma) sobre las entidades espirituales mediadoras con el mundo divino, hasta las expresiones contemporáneas del arte posmoderno, sin embargo, en el presente apartado no se busca ahondar en todas esas obras artísticas, sino explicar la iconografía de los coros angélicos para así entender las manifestaciones del arte novohispano.

Aunque son espíritus que carecen de materia, a los ángeles se les representa corpóreamente como varones jóvenes o niños, ya que así se han aparecido ante los hombres en distintos pasajes de las Sagradas Escrituras, de los que solo se habrán de citar algunos ejemplos, pues señalar todas las apariciones que hacen a lo largo de los textos bíblicos daría como resultado un trabajo especializado sobre las visiones angélicas. Uno de los relatos donde aparecen un par de ángeles en forma humana puede verse cuando éstos se presentan ante Lot para destruir las ciudades de Sodoma y Gomorra³³. En el arte pictórico se les muestra con tez blanca y cabello rubio, de oro, muy brillante, ya que tales tonos son reflejo de la luz e iluminación de estos seres.

Como se explicará, cada coro tiene una representación propia, sin embargo, todos tienen la particularidad de lucir a manera de seres alados como símbolo de su agilidad y rapidez

33 Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, tomo I, p.117.

para cumplir la voluntad de Dios, “la prontitud para elevarse, lo celeste, lo que abre camino hacia las alturas, y, al ascender, apartarse de todo lo terrestre. La ligereza de las alas indica que no tienen ninguna atadura terrestre sino que se elevan con toda pureza y sin peso hacia las cumbres”³⁴. Para Interián de Ayala, las alas y las plumas son, por un lado, las formas más oportunas de representar esa diligencia y, por otro lado, corresponden con las visiones que se han tenido de ellos³⁵.

Iconográficamente los coros angélicos se plasman como se explica enseguida. Los serafines son representados por un rostro y seis alas, debido a su nombre se les relaciona con el fuego y por ello se distinguen con el color rojo,³⁶ estas características están inspiradas en la visión de Isaías:

El año de la muerte del rey Ozías, vi al Señor sentado sobre su trono alto y sublime, y sus haldas henchían el templo. Había ante El serafines, que cada uno tenía seis alas: con dos se cubrían el rostro y con dos se cubrían los pies y con las otras dos volaban, y los unos y los otros se gritaban y se respondían: ¡Santo, Santo, Santo, Yahvé de los ejércitos! Está la tierra llena de su gloria. (*Is* 6: 1-3)

En ocasiones también aparecen de cuerpo completo con las seis alas.

34 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” *Op. cit.*, pp. 159-160.

35 Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano...* *Op. cit.*, tomo I, p. 120-123.

36 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano...* *Op. cit.*, p. 64.

Por su parte, los querubines tienen cuatro alas y se asocian al color azul³⁷. Su morfología se inspira en las visiones del profeta Ezequiel:

Mostróse entonces en los querubines una forma de mano de hombre bajo sus alas. Miré y vi cuatro ruedas junto a los querubines, una rueda al lado de uno y otra al lado de otro querubín. A la vista parecían las ruedas como de turquesa, y en cuanto a su forma, las cuatro eran iguales, como rueda dentro de rueda. Cuando se movían, iban a sus cuatro lados, y no se volvían atrás al marchar. Todo el cuerpo de los querubines, dorso, manos y alas, y las ruedas, estaban todo en derredor llenos de ojos, y todos cuatro tenían cada uno su rueda. A las ruedas, como yo lo oí, las llamaban torbellino. Cada uno tenía cuatro aspectos: el primero, de toro; el segundo, de hombre; el tercero, de león, y el cuarto, de águila.' Levantáronse los querubines. Eran los mismos seres vivientes que había visto junto al río Kepar. Al moverse los querubines, se movían las ruedas a su lado, y cuando los querubines alzaban las alas para levantarse de tierra, las ruedas a su vez no se apartaban de su lado;' cuando aquéllos se paraban, se paraban éstas, y cuando se alzaban aquéllos, se alzaban éstas con ellos, pues había en ellas espíritu de vida. (Ez 10: 8-17)

Estas visiones junto a otros pasajes bíblicos fueron consideradas en algunos tratados de pintura como el sustento para la correcta representación de dichos seres³⁸.

37 *Ibidem.*

38 Véanse por ejemplo Juan Interián de Ayala, tomo I, capítulo V; Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, pp. 566-570.

También aparecen en el arte como pequeños niños alados (véase figura 4).



Fig. 2: Trinidad, serafines y ángeles músicos, detalle del remate de la portada del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, siglo XVIII, Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero Márquez.

Los tronos, por su semejanza con los asientos se representan como cabecitas con alas que sostienen a la Santísima Trinidad o la Virgen;³⁹ también se les considera las ruedas de los carros de Dios, por lo cual también se les representa en “forma de ruedas ceñidas y aladas, sembradas de ojos,”⁴⁰ o como semicírculos de cabecitas aladas, por lo que resulta difícil identificarlos. Su forma también está inspirada en las visiones de Ezequiel:

Y, mirando a los vivientes, descubrí junto a cada uno de ellos una rueda que tocaba la tierra. Las ruedas parecían de turquesa, eran todas iguales, y cada una dispuesta como si hubiese una rueda dentro de otra rueda. Cuando avanzaban

39 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, Op. cit., p. 133.

40 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano...* Op. cit., p. 65.

marchaban hacia los cuatro lados, y no se volvían al caminar. Mirando, vi que sus llantas estaban todo en derredor llenas de ojos. Al ir los vivientes, giraban junto a ellos las ruedas, y al levantarse los vivientes sobre la tierra, se levantaban las ruedas. Hacia donde los impelía el espíritu a marchar, marchaban, y las ruedas se alzaban a la vez con ellos, porque tenían las ruedas espíritu de vida. (Ez 1: 15-21)

Los rostros de los ángeles que conforman esta jerarquía se suelen plasmar como niños.

Las imágenes sobre el coro de las dominaciones son poco frecuentes por lo que también resulta difícil su identificación. Pueden verse como jóvenes alados de cuerpo completo,⁴¹ entre sus atributos portan un cetro y una corona o llevando un casco y empuñando la espada⁴². También suelen ir vestidos con túnicas blancas y estolas o mantos verdes y, en vez del cetro, una cruz con punta flordelisada y orbes⁴³. Para Dionisio, los cetros simbolizan el carácter real, la soberanía y la perfección con la que cumplen todas las cosas⁴⁴.

El coro angélico de las virtudes a veces lleva esferas, ya que su principal tarea es trabajar por los milagros de la humanidad, entre sus atributos están los lirios blancos, las rosas rojas, el libro o el hacha⁴⁵. Las potestades, en su tarea de quitar los obstáculos que impiden a las virtudes cumplir con su misión, portan armaduras de guerra; pueden vestir también túnicas blancas y llevar mazos, látigos o palos crucíferos,

41 Juana Inés Fernández López (et. al.), *Vocabulario Eclesiástico...*, Op. cit., p. 32; Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, Op. cit., p. 133.

42 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano...* Op. cit., p. 65.

43 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, Op. cit., p. 134.

44 Pseudo Dionisio Areopagita, "La Jerarquía Celeste" Op. cit., p. 160.

45 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, Op. cit., p. 134.

como atributos. Los principados pueden estar vestidos como guerreros o como diáconos y llevar cascos, lanzas y el pendón con la cruz o una vara de lis, de azucena y orbes⁴⁶, a veces pueden confundirse con las dominaciones.

Como ya se señaló, los arcángeles son los únicos que se identifican con nombre propio e iconográficamente también poseen atributos individuales acordes con sus tareas encomendadas. San Miguel es el jefe de la milicia celeste “se le adjudican las empresas más difíciles como la de encabezar la lucha en contra de los ángeles rebeldes. Presidirá al lado de Cristo el Juicio Final de los hombres”⁴⁷. Es el protector de la Iglesia y también tiene la tarea de pesar las almas de los difuntos para determinar el destino de éstas en el más allá, de acuerdo con las acciones que hayan realizado en la vida.

A este arcángel se le representa de cuerpo entero como un ser alado que puede ir vestido de dos maneras: en la primera lleva alba con estola o dalmática y porta en su mano un largo bastón rematado con una bandera o una cruz; en la segunda manera se puede ver ataviado con casco y armadura e ir armado con una lanza o espada, a veces flamígera⁴⁸. Entre sus atributos están la armadura azul con un sol y una luna en el pecho, el casco, la espada y el escudo⁴⁹ donde en ocasiones se lee: *QVIS VT DEVS* (Quién como Dios); además de la balanza que sostiene en la mano en cuyos platillos coloca tanto las obras buenas como las malas para pesar las almas. También suele estar presente el demonio, al cual vence y a quien tiene sujeto y postrado a sus pies, en forma de dragón o serpiente (véase figura 3).

46 *Ibid*, p. 135.

47 Juana Inés Fernández López (et. al.), *Vocabulario Eclesiástico...*, Op. cit., p. 33.

48 Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, p. 357.

49 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, Op. cit., p. 136.



Fig. 3: Miguel Cabrera, *Virgen del Apocalipsis* (detalle de San Miguel Arcángel y el ejército celestial), siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero Márquez.

San Gabriel es considerado como el supremo mensajero de Dios por haber anunciado: al profeta Daniel el tiempo en el que el Mesías vendría al mundo; a Zacarías el nacimiento de su hijo san Juan Bautista; a la Virgen María la Encarnación del Hijo de Dios en su seno y a san José que el nacimiento del niño sería por gracia del Espíritu Santo y al cual debía poner el nombre de Jesús; debido a la importancia de su mensaje algunos doctores de la Iglesia lo llaman Príncipe de los ángeles⁵⁰. “Es el ángel por excelencia, en el auténtico

50 Francisco De Paula Morell, *Flos Sanctorum de la Familia Cristiana...* Op. cit., p. 84.

sentido etimológico de la palabra, puesto que ante todo es el mensajero, el Anunciador”⁵¹. También es reconocido dentro de la religión musulmana ya que fue él quien reveló su misión a Mahoma y dictó el Corán.

Se le representa como un joven alado que viste una túnica blanca y manto u otros ornamentos litúrgicos como la estola, el alba o la dalmática; entre sus atributos están la rama de azucena o lirio que alude a la pureza de la Virgen María o una rama de olivo como símbolo de paz, también puede llevar en la mano un bastón o cetro de mensajero⁵² y una linterna, con la cual ilumina entre las tinieblas⁵³; o un espejo, símbolo de María inmaculada y signo de prudencia⁵⁴. (Véanse las figuras 4 y 5).

51 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano... Op. cit.*, p. 76.

52 Luis Monreal y Tejada, *Iconografía... Op. cit.*, pp. 280-281.

53 *Ibid.*, p. 512.

54 *Ibid.* p. 490.



Fig. 4: Antonio de Torres, La Anunciación, 1719, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero Márquez.

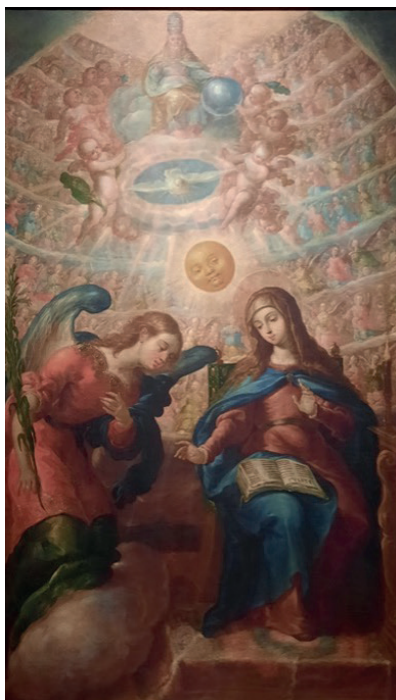


Fig. 5: Cristóbal de Villalpando, La Anunciación, 1706, óleo sobre tela, 186 x 108 cm., Museo de Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero Márquez.

San Rafael se considera el ángel médico y guardián ya que curó la ceguera de Tobías padre y acompañó al joven Tobías en su viaje. Se le representa como un joven alado, imberbe; su indumentaria coincide con la de los otros arcángeles, una túnica blanca con manto o estola. Entre sus atributos están la capa, el sombrero, el bordón y las conchas, como símbolo de peregrino. También lleva un pez y un vaso que contiene

la hiel del pescado,⁵⁵ ya que según el relato bíblico con este elemento curó la ceguera de Tobías (véase la figura 6). A veces va acompañado por Tobías, a quien lleva de la mano, escena que dio origen a la imagen del ángel custodio, pero sin los atributos mencionados.



Fig. 6: San Rafael Arcángel, Retablo de Nuestra Señora de la Luz, Templo de Santo Domingo, siglo XVIII, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero Márquez.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 387.

Aunque la Iglesia católica sólo rinde culto a los tres arcángeles ya mencionados, los cuatro restantes también han sido representados en el arte sacro y se personifican, igual que los anteriores, como jóvenes alados ataviados con túnicas blancas y mantos o estolas o con ropajes de acuerdo con la usanza de la época en que se produce la obra. El arcángel san Uriel tiene como atributos la espada flamígera, el sol y llamas a sus pies, en sus manos o corazón⁵⁶. “Se le adjudica la expulsión de Adán y Eva del paraíso”⁵⁷, es reconocido oficialmente por la Iglesia Oriental.

San Baraquiél es identificado como el ángel que guio a los israelitas por el desierto a lado de Moisés y que participó en el Monte Sinaí cuando recibieron las tablas de la Ley. En sus atributos se identifican un canasto o un ramo de flores en las manos o a veces recogidas en el manto⁵⁸.

De san Jehudiel se considera que su función es la de recoger las almas al morir las personas, sus atributos son una corona y un látigo con tres cuerdas, en ocasiones puede vestir de color negro⁵⁹. Finalmente, san Sealtiel es quien intercede por los demás, por lo que se le representa con las manos unidas en actitud de rezar, se le identifica como el ángel que detuvo la mano de Abraham para impedir que sacrificara a su hijo Isaac⁶⁰.

56 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, Op. cit., p. 136.

57 Juana Inés Fernández López (et. al.), *Vocabulario Eclesiástico...*, Op. cit., p. 33.

58 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, Op. cit., p. 136.

59 *Ibidem*; Juana Inés Fernández López (et. al.), *Vocabulario Eclesiástico...*, Op. cit., p. 33.

60 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal*, Op. cit., p. 136; Juana Inés Fernández López (et. al.), *Vocabulario Eclesiástico...*, Op. cit., p. 33.

Este grupo de arcángeles conocidos como los siete príncipes angélicos fueron objeto de devoción en la Nueva España y su culto adquirió gran difusión representándolos en los altares de numerosos templos, tanto en pinturas como en esculturas. Fue común encontrarlos como guardianes de la Virgen en espacios dedicados a la devoción mariana (véase figura 7), sin embargo, ya que la Iglesia católica sólo reconoce el nombre de tres de ellos, muchas veces sólo aparecen identificados con sus atributos los tres arcángeles canónicos, sobre todo en obras escultóricas⁶¹, el resto a veces carecen de todo atributo y en ocasiones portan algún símbolo de la letanía lauretana, lo que hace difícil su identificación. Hubo también advocaciones marianas relacionadas con los seres angélicos como Nuestra Señora de los Ángeles, principalmente difundida por la orden franciscana.

61 Sergi Doménech García, “Imagen y devoción de los siete príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la “evangelización””, p. 156.



Fig. 7: Retablo de Nuestra Señora de la Luz, Templo de Santo Domingo, siglo XVIII, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero Márquez.

Por último, el coro de los ángeles es representado con mayor frecuencia en el arte. Son seres alados, adultos jóvenes o niños, rubios, de gran belleza. Como ya se señaló, las alas son un elemento distintivo de los seres celestes que indican su diligencia como mensajeros, sin embargo, los primeros ángeles se representaron sin alas, fue hasta el siglo IV cuando, por influencia de varias visiones proféticas y de las imágenes de Victorias aladas y seres del mundo grecorromano, este elemento se hizo habitual⁶², las alas se convirtieron en el principal atributo de los ángeles encontrando semejanza con la figura de Hermes el dios griego, mensajero de Zeus⁶³. Los ángeles niños o *putti*, remiten a los geniecillos alados y la del ángel-adulto, cuyo precedente iconográfico es la Niké clásica y que se convertiría en el arquetipo característico⁶⁴.

Durante la Edad Media, las alas se ajustaban al espacio de representación, por lo cual una puede estar estirada y la otra plegada, estar rígidas y cruzadas como tijera, solían ser del mismo color que los vestidos como una continuación de éstos ya que son un emblema de vuelo más que la representación de un miembro. Asimismo, la indumentaria se transformó, primero se conformaba de una larga túnica blanca que luego se convirtió en trajes fastuosos de la corte bizantina y posteriormente, en occidente, aparecen con trajes sacerdotales⁶⁵. La indumentaria ha evolucionado con las modas del vestir.

Pseudo Dionisio expone, con relación a la indumentaria, que el vestuario de la clase sacerdotal

62 Irene González Hernando, "Los ángeles" *Op. cit.*, p. 4.

63 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano...* *Op. cit.*, p. 59.

64 Ma. Dolores Barral Rivadulla, "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval", pág. 214.

65 Irene González Hernando, "Los ángeles" *Op. cit.*, p. 4.

significa la proximidad de los ángeles con la realidad divina y las visiones secretas; los ceñidores indican la vigilancia que tienen de sus poderes; la desnudez y los pies descalzos simbolizan el desprendimiento, la liberación y la independencia de todo lo que se añade desde afuera⁶⁶.

También se considera que representarlos a veces como bebés, principalmente a los querubines y a los ángeles, proviene de la tradición de simbolizar el alma humana regenerada como un recién nacido⁶⁷.

En el Renacimiento se da una evolución en torno a la representación de los ángeles, ya que éstos “adquieren una iconografía personalizada, razón por la que su influencia es de vital trascendencia para los posteriores periodos del arte, tanto en Europa como en las tierras conquistadas en América”⁶⁸. Por ejemplo, gracias a los adelantos en el escorzo –perspectiva aplicada a la figura–, los artistas italianos abordaron la representación del vuelo a partir de la observación de los movimientos de natación. También gracias a los escorzos audaces, en el barroco se logró crear la ilusión del vuelo⁶⁹.

Según Francisco Pacheco, en su tratado el Arte de la Pintura, los ángeles se han de pintar con armas y coracinas romanas.

Puédese usar, también, de ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños, volando con decencia y honestidad; de brazos y pechos desnudos en los ángeles mayores y calzados

66 Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” *Op. cit.*, p. 160.

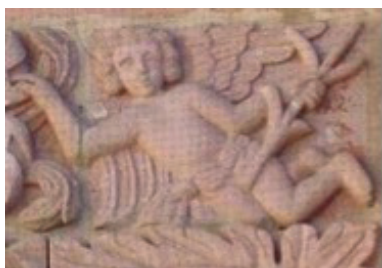
67 Andrés Abad Merchán, Ángeles, enigma y belleza. *La angelología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*, p. 29.

68 *Ibid.*, p. 43.

69 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano...* *Op. cit.*, p. 60.

antiguos de coturnos y también descalzados, y, generalmente, en las túnicas talaras de los pacíficos de sedas, o linos, de varios colores cambiantes, que siempre tiren a candidez y blancura resplandeciente; porque muchas veces aparecieron con vestiduras blancas, símbolo de su inocencia y pureza; apretada la cintura con ricos ceñidores sembrados de piedras preciosas, en señal de su prontitud de servir a su Señor y por indicio de su gran castidad⁷⁰.

Las representaciones de estos seres angélicos son muy frecuentes en el arte novohispano, se muestran portando varios objetos por lo que se han clasificado de acuerdo a éstos como: ángeles de la guarda, aquellos que acompañan a niños o jóvenes; ángeles músicos, los que aparecen con instrumentos musicales; ángeles pasionarios, los que llevan los objetos empleados durante la Pasión de Cristo: clavos, martillo, dados, escalera, etc.; ángeles turiferarios, portan incensarios; ángeles ceriferarios, los que llevan velas o lámparas⁷¹.



Figs. 8 y 9: Detalle de los ángeles pasionarios en las enjutas de la fachada del Santo Cristo de la Parroquia (el de la izquierda porta la

70 Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura Op. cit.*, p. 569.

71 Dolores Elena Álvarez Gasca, *Iconografía virreinal, Op. cit.*, p. 139.

corona de espinas y el de la derecha el cetro de caña), Catedral de Zacatecas, siglo XVIII. Fotografía: Elisa Guerrero Márquez.

CONSIDERACIONES FINALES

El estudio de los ángeles, tanto lo referente a la teología como a la iconografía, es muy extenso, no obstante, exponer algunas de sus representaciones, así como tener presente la iconografía de estos seres ayuda a conocer la importancia que han tenido dentro del arte y la devoción en diferentes épocas y espacios.

Como se ha señalado, la representación de algunos coros angélicos resulta más difícil en su identificación que otros, lo más común es ver a la mayoría como infantes o jóvenes alados. En lo que respecta al conjunto de los nueve coros hay pocos ejemplos y en su imagen no se hacen las diferencias iconográficas mencionadas, sino que se representan con la figura de jóvenes alados, tal como se puede apreciar en el cuadro *La Anunciación* de Cristóbal de Villalpando, donde se encuentra, en un segundo plano, la corte angelical conformada por los nueve coros que, si bien no se hayan diferencias iconográficas entre ellos, están ordenados en filas sobrepuestas, como testigos de todo lo que ocurre.

Así pues, los ejemplos mayormente encontrados dentro del arte novohispano son los ángeles que acompañan a la Santísima Trinidad, a la Virgen María en sus diferentes advocaciones y a los santos, influyendo en su representación la región y la época en que se realizaron, por ejemplo, en la vestimenta.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas

- “Diccionario Católico” en *Sagrada Biblia*, Versión directa de los textos primitivos por Mons. Dr. Juan Straubinger, Edición Guadalupana aprobada por el Excmo. y Rvdmo. Dr. D. Miguel Darío Miranda Arzobispo Primado de México, 24 de julio de 1956, The Catholic Press, Inc., Chicago, 1958.
- Abad Merchán, Andrés, *Ángeles, enigma y belleza. La angelología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*, Ecuador: Banco Central del Ecuador Sucursal Cuenca, 2002.
- Álvarez Gasca, Dolores Elena, *Iconografía virreinal*, México: Universidad de Guanajuato, Lito-Grapo, Grañén Porrúa, 2018.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 2ª ed., España: Herder, 2015.
- Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, 29ª ed., introducción y comentario de Francisco Montes de Oca, México: Porrúa, (“Col. Sepan cuantos...”), 2009.
- Fernández López, Juana Inés (et. al.), *Vocabulario Eclesiástico Novohispano*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. (Col. Historia/Serie Génesis), 2015.
- Gregorio Magno, San, Los santos ángeles (Homilías sobre los Evangelios 34, 7-10). Disponible en: https://mercaba.org/TESORO/san_gregorio_magno1.htm

- Interián de Ayala, Juan, P. M. FR., *El pintor christiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid por D. Joachîn Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1782.
- Monreal y Tejada, Luis, *Iconografía del Cristianismo*, 3ª ed., Barcelona: Acantilado, 2014.
- Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura*, 2ª ed., edición, traducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 2001.
- Paula Morell, Francisco De, *Flos Sanctorum de la Familia Cristiana. Comprende las vidas de los santos y principales festividades del año*, Buenos Aires: Librería Editorial Santa Catalina, 1949.
- Pseudo Dionisio Areopagita, “La Jerarquía Celeste” en Martín, Teodoro H., *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, España: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Réau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*, 2ª edición, tomo I, vol. 1, España: ediciones Serbal, 1999.
- Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, por Elonio Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P., 59ª impresión de la edición de 1966, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- Tomás de Aquino, Santo, *Suma Teológica*, 4ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, traducción de Fray José Manuel Macías, 2 tomos, 2ª ed., España: Alianza Editorial, 2016.

Hemerográficas

- Barral Rivadulla, Ma. Dolores, “Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval” en Cuadernos del CEMYR, no. 11, diciembre 2003, pp. 211-235. Disponible en: https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/18831/CC_11_%282003%29_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Doménech García, Sergi, “Imagen y devoción de los siete príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la “evangelización””, en *Ars longa: cuadernos de arte*, no. 23, 2014, pp. 151-172. Disponible es: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5086438>
- González Estévez, Escardiel, “El arquetipo iconográfico de las jerarquías angélicas en la baja Andalucía del siglo XVIII” en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, No. 30, 2018, pp. 243-260. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/arte/30/013_Escardiel_Gonzalez.pdf
- González Hernando, Irene, “Los ángeles” en Revista digital de iconografía medieval, vol. 1, No. 1, 2009, pp. 1-9. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf>

II

MARTIRIOS DESCALZOS. CONTRASTE ICONOGRÁFICO DE LA SERIE “LOS MÁRTIRES DE JAPÓN” DEL SIGLO XVIII

Lizbeth García Esquivel

En la tradición artística occidental, la noción de mimesis ha sido fundamental, siendo explorada por los griegos y aplicada en diversos períodos de la historia. Se entiende como la imitación de la naturaleza por parte del artista original. En contraste, en la estética oriental no se reconoce la mimesis de esta manera. Los artistas orientales son formados a través de procesos que requieren un conocimiento profundo y memorístico de la naturaleza. La distinción entre estas dos perspectivas, occidental y oriental, puede ser difusa, y una posible explicación radica en los diferentes contextos sociales que se han desarrollado en cada hemisferio.

Durante esta investigación surgirán interrogantes, como: ¿Por qué piensan así al otro lado del Pacífico? Esta pregunta invita a la reflexión. Tal vez se deba a un anhelo occidental de que todas las culturas se ajusten a nuestra visión, como si nuestra perspectiva fuera un discurso universal.

Los elementos necesarios para llevar a cabo esta tarea analítica se encuentran principalmente en la serie “Los Mártires de Japón”, que se conserva en el Museo Virreinal de

Guadalupe, Zacatecas, así como en una de las pocas pinturas orientales que aborda este tema, perteneciente al Patrimonio del Fondo Edifici di Culto en Roma, datada en 1622.

Este escrito se plantea con la finalidad de hacer uso de las panorámicas occidentales y orientales dispuestas en obras pictóricas que retratan el tema de los mártires de Japón para complementar los hechos históricos que tuvieron impactos diferentes en Japón y Nueva España. El análisis de ambas propuestas permitirá abordar el suceso de los mártires desde tres perspectivas: el contexto teórico, que incluye lo que se ha escrito sobre el inicio, desarrollo y desenlace de los acontecimientos; la perspectiva oriental, que revelará su postura ante los hechos; y las pinturas occidentales. Esta es una propuesta innovadora, ya que son escasos los estudios que intentan conectar estos dos hemisferios a través de recursos pictóricos. A lo largo del texto, presentaremos ejemplos de autores occidentales que han mostrado interés en escribir sobre Oriente.

Previo al análisis iconográfico de las obras, se atenderá la perspectiva teórica. Japón durante el siglo XVII permitirá comprender cómo una cultura en un principio cerrada al mundo occidental, pudo superar la barrera lingüística y cultural para establecer relaciones con los europeos, mientras que aceptaba la implementación de un proyecto evangelizador dentro de sus territorios.

Desde luego, una vez que se llegue a la parte iconográfica, no solo encontraremos las descripciones de las obras, sino aspectos culturales y biográficos de los personajes representados. De igual manera, es inevitable hablar sobre las particularidades de las técnicas de pintura. Aunque están levemente alejadas en cuanto a temporalidad, pues una

pertenece a mediados del siglo XVII y la serie es del siglo XVIII, es posible apreciar las características que perdurarán en las culturas. Representación de la figura humana, paleta de colores y composición de las obras son ejemplos de recursos que se volverán clásicos.

LA GENTE QUE CAMINA AL REVÉS

La cultura popular, caricaturas en su mayoría, nos ha llenado de referencias sobre el mundo oriental. Richter Gottfried en su libro *Ideas sobre historia del arte*, tiene un capítulo dedicado a las dificultades para entender la visión oriental. El autor menciona que para comprenderlos "uno tiene que intentar imaginar que se invierte a sí mismo como se invierte un guante."⁷² La acción de invertirse suena excesiva, no obstante, la existencia de, por ejemplo, la frase que enmarca este apartado, indica que como occidentales se tiende a tomar este lado del mundo como el correcto. En realidad, la gente de oriente no camina de cabeza, solo es una visión occidentalista, habría que situarnos bajo su contexto para apreciar la cultura con los pies en su tierra.

Partiendo de este pensamiento, hay que comenzar con la historia de la tierra del sol naciente. Complicada, llena de luchas entre grupos y nombres difíciles de recordar. El ciclo inmediato al que necesitamos remitirnos para este estudio es la era de Nobunaga.

72 Richter Gottfried, *Ideas sobre historia del arte*, p. 23.

Oda Nobunaga fue un daimyo⁷³ conocido por su hegemonía militar, junto a Toyotomi Hideyoshi y Tokugawa Ieyasu. En un Japón feudal caracterizado por la fragmentación social, la llegada de Nobunaga representó un cambio significativo. Más allá de sus victorias en batalla y la conquista de territorios, es crucial considerar un aspecto revelador: sus enemigos. Los señores de la guerra no eran su único adversario; a medida que su poder crecía, también lo hacía la resistencia del sector religioso.

Un evento clave en su trayectoria y en la historia de Japón ocurrió en 1571, cuando Nobunaga decidió incendiar el templo Enryaku, un importante centro budista que había sido un bastión de resistencia. Este acto marcó un hito en su camino y en la dinámica de poder del país.

De manera abierta, han sido pocos los Estados que se enfrenten a la autoridad de la santa institución de la iglesia; de este lado del pacífico la dupla del gobierno y religión dominaban las técnicas de legitimación del poder. En el caso japonés, Nobunaga negaba la participación de los templos en la nueva estructuración del poder, el porqué de estas acciones recae en las alternativas políticas con las que estaba experimentando Japón. Estas políticas consistían en “el rechazo de la aristocracia religiosa, la unificación del país, el cual estaba dividido por la competencia de facciones del budismo; y la implementación de un sistema que incluía a los

73 Los daimayo eran lo que para los europeos sería un señor feudal. Se trataba de samuráis con poder en las provincias, con amplias tierras y sirvientes. “A comienzos del siglo XVI se había sentado ya una base con la aparición de los sengoku-daimayo. A medida que estos señores regionales, de un tipo nuevo y combativo, ampliaban sus territorios y acrecentaban sus recursos, comenzaron a lanzarse unos contra otros, en un esfuerzo por extender sus fronteras o por alcanzar el control sobre sus vecinos.” John Whitney Hall, *Historia Universal siglo XXI. El imperio Japonés*, p. 129

samuráis como señores feudales”⁷⁴. Asimismo, el juicio del regente Nobunaga obedecía a las realidades de los monjes; es decir, que se excusaban en la religión para ser corruptos.

En comparación, podríamos remitirnos al episodio que se dio en la Ilustración, con las monarquías absolutistas. Poco conforme con dejar sin poder militar a los templos budistas, decidió cercarlos aún más: puso en práctica un plan de supresión económica. El acto representó una transformación en la economía japonesa pues, “implementó las dos políticas siguientes: una política de agricultores de tierras (*tochi-nōmin seisaku*), o política de comunidades agrícolas (*nōson seisaku*), y una política de mercados-clase empresarial política (*ichiba-chōnin seisaku*), o política urbana (*toshi seisaku*)”.⁷⁵ Los objetivos de estas políticas son claras, desacreditar la confianza de la religión sobre la pertenencia de las tierras.

Aventurando conjeturas, tendríamos la proclamación de todo un sector social bajo la jurisdicción del estado, ya que “aceleró el proceso que sometería a toda la clase mercantil al control de los daimyo como una corporación al servicio de la institución militar.”⁷⁶ Esta situación de altas producciones agrícolas, novedosa economía y la separación de la religión y el Estado, dieron pie a intereses adicionales que trae consigo el proceso de la modernización: el comercio.

Mientras tanto, las primeras nociones de los europeos sobre la existencia de las islas de Japón son expuestas en los escritos de Marco Polo, titulados *Los viajes de Marco Polo*: “La gente de la isla de Zipango posee tremendas cantidades de

74 McMullin, NEIL. “The Eradication of the Buddhist Temples’ Military Power.” In *Buddhism and the State in Sixteenth-Century Japan*, 99–161.

75 *Ibid.*, p. 162.

76 John Whitney Hall, *Historia Universal siglo XXI. Op. cit.*, p. 133

oro. El tejado del palacio del rey es de oro puro, y los suelos están pavimentados con una capa de oro de un grueso de dos dedos.”⁷⁷ Se debe recordar que Marco polo jamás visitó Japón, solo se interesó y escribió los rumores que le llegaban de oriente. A partir de su descripción, la tentación se hizo presente, similar a cuando las voces corrieron por Europa, anunciando una ciudad de oro en las Américas.

El dorado oriental atrajo la atención de los portugueses, es en este punto cuando los dos ejes que se han desarrollado convergen: el jefe Nobunaga y los portugueses. En la historia de la nación nipona y como hecho histórico del siglo XVI, se tiene presente este encuentro importante para el inicio y desarrollo del comercio internacional. Corría el año de 1543, un buque portugués contorneaba las costas del continente asiático, cuando naufraga cerca de la isla Tanegashima; el señor al mando del islote pidió traerlos ante su presencia y al percatarse de la calidad de las armas que portaban los forasteros, pidió copiar el diseño.

De esta forma, las relaciones se dinamizaron de manera considerable. Entre las mercancías más preciadas para los japoneses estaba la ironía de la seda china. Puede resultar increíble creer que las relaciones de ambas naciones no eran prosperas por los problemas de piratería en la región. Comerciantes portugueses adquirían la seda en el mercado de Macao para después revenderla en Nagasaki.⁷⁸ Por su parte, y una vez que las relaciones comerciales se regularon, Japón era exportador de metales, abanicos, biombos, comestibles como el alcanfor y la salsa de soya, solo por mencionar algunos de los productos exportados, ya que, “las políticas de Nobunaga priorizaban

77 Los viajes de Marco Polo, 1298.

78 Kaibara, Yukio, *Historia del Japón*, p. 146.

el alza del sector agrícola, acarreado a los comerciantes a la acumulación de riqueza mediante el comercio, más bien que el simple control de la tierra.”⁷⁹ Y la oportunidad de abrirse al comercio exterior, traía consigo la evangelización.

Antes de avanzar puede surgir la cuestión: si la historia de ambos países estuvo entrelazada, ¿cómo es posible que no hubiera irrupciones a Japón o incluso el intento de colonización semejante a lo ocurrido en América? Dispuestos a contestar esta pregunta, nos tomaremos unas cuantas líneas, previo a seguir desglosando el contexto de Japón. Demos apertura a esta discusión, con una cita de una voz que representa a las potencias de la época:

Japón está muy lejos y no es tierra donde su santidad puede enviar anuncios o legados a su voluntad ni su Majestad podría jamás tener ahí ningún poder, porque Japón por la cualidad de la gente y por la fortaleza y pobreza de la tierra, es inconquistable. Y cierto, gobernándose Japón de esta manera, tengo entendido que se hará la mayor y mejor cristiandad que en el mundo se halle y se salvaran más almas de esta provincia sola que de muchas otras juntas.⁸⁰

La sociedad nipona poseía una ventaja, equiparado a las culturas mesoamericanas; el conocimiento de la pólvora ya estaba en el panorama asiático, gracias a sus vecinos chinos, motivo por el que en sus enfrentamientos internos ya estaba presente. Al llegar los europeos, lo único que provocaron, fue ampliar el diseño de las armas. Los extranjeros también

79 John Whitney Hall, *Historia Universal siglo XXI. Op. cit.*, p. 125

80 Álvarez Taladriz, “Perspectiva de la historia de Japón según el P. Juan Rodríguez”, pp. 184-165

son conscientes del poder bélico que los habitantes de Japón poseían, como se lee en la siguiente cita: “Su gente es blanca, su ingenio y memoria admirable; no cubren la cabeza: sus riquezas son metales, sus fábricas madera, sus armas arcabuces, flechas, dagas y espadas. En las que sirven de astas hacen notoria ventaja, así en el venenoso temple como en el corte y ligereza, a las de Europa.”⁸¹ En ningún instante, Europa dio por sentado la habilidad estratégica militar de Japón, por eso sus relaciones serán mayormente diplomáticas. Algunos autores también dan crédito a su sistema político, por las nulas campañas de colonización europea. Profundizar en estas cuestiones es un tema de estudio aparte del que nos ocupa, sin embargo, no podíamos dejar de hacer dichas observaciones para aclaraciones que servirán en provecho de la investigación y contexto de Japón.

JAPÓN ABIERTO AL CRISTIANISMO

Japón recibió al cristianismo con la llegada de Francisco Xavier en 1549 a una isla nombrada Kagoshima, personaje notable de la orden jesuita. El cofundador de la orden, pasó poco tiempo en las islas, tras algunos obstáculos, vio suficiente para entusiasmar a sus superiores con los favorables informes y comenzar a convocar a los misioneros:

De Japón, por la experiencia que de la tierra tenemos, os hago saber lo que de él tenemos alcanzado. Primeramente, la gente, que hasta ahora tenemos conversado, es la mejor

81 Nykl, Alois Richard. “‘Los Primeros Mártires Del Japón’ and ‘Triunfo de La Fe En Los Reinos Del Japón.’” p. 314

hasta ahora descubierta; y me parece que entre gente infiel no se hallará otra que gente a los japoneses. Es gente de muy buena conversación, generalmente buena y no maliciosa; gente de honra mucho a maravilla; estiman más la honra que ninguna otra cosa; es gente pobre en general, y la pobreza entre los hidalgos y los que no lo son no la tienen por afrenta.⁸²

Llama la atención la manera en cómo describe a la sociedad de Japón. La mejor descubierta hasta ahora, relata Francisco Xavier, y de mucha honra. La carta cumplido su propósito, paulatinamente fueron recibidos más monjes, con la protección de la Corona de Portugal. Entre los halagos se esconde la visión de los extranjeros respecto a las culturas que no eran iguales a la suya. Desde su perspectiva, ofrecían la apertura hacia un mundo de avanzada tecnología, conocimientos científicos y sistemas políticos modernos, en sí, una utopía renacentista.

Era un intercambio justo, la religión por el dominio del saber. Luego de la alentadora carta, los misioneros comenzaron a llegar repartidos a la zona sur de Japón y Kioto. De este último hay una carta que proclama el carácter de los japoneses, repitiendo la fascinación que Xavier les transmitió, pero ahora, viéndolo de primera mano:

Los japoneses pertenecen a uno de los pueblos más inteligentes del mundo. Son superiores a nosotros porque respetan la razón con alegría, Si alguien quiere saber qué cosas transmitió nuestro Señor a los humanos, lo mejor

82 J. L. Sempere, *Cartas selectas de San Francisco Javier. Apóstol de las Cartas y el Japón*, p. 157.

es venir a Japón. Los europeos se ven a sí mismos muy cultivados, sin embargo, al compararse con los japoneses, parecemos muy salvajes. Yo confieso que en realidad todos los días los japoneses me enseñan muchas cosas. Creo que no hay ningún pueblo en todo el mundo que tenga tantas habilidades innatas.⁸³

Organtino Gneccchi-Soldi, escala a otro nivel, rebajando la figura de sus compatriotas en comparación a la de los japoneses, aparece entonces un término, que engloba las concepciones de los europeos; modelo de bárbaro ideal, usados como prototipo a seguir para los indígenas, lo que serían si se volvieran dóciles y recibir la religión con los brazos abiertos.

La imagen de los misioneros indicaba que la evangelización sería todo un éxito, con pocos contratiempos, pues trataban con gente de buen intelecto, interés y facilidad de comprender la doctrina. Del otro lado del velo, Nobunaga tenía problemas con los budistas, eso lo deja manifestado muy claramente con cada decisión que suprimía su poder. De forma genuina, estaba intrigado por el cristianismo, en beneficio de su conveniencia; el comercio y las estrategias militares. El trato, entonces, consistía en que en Japón pudieron absorber todos los conocimientos posibles de occidente y, en su lugar solo tendrían que dejar que los europeos divulgaran las creencias. La popularidad del cristianismo también se debía a la ferviente manera en que los misioneros se dedicaban a su labor evangelizadora, siendo tal que hasta los japoneses reconocían su esfuerzo, pues era casi obligatoria la

83 Osami Takizawa, matsuda kiichi, Nanban no Bateren, Tokio, Chōbunsha, pp. 102-103.

comparación con los budistas, más esto significaría un arma de doble filo conforme se divulgaba la doctrina. Para el tiempo se habla de una cantidad considerable de personas convertidas al cristianismo, aun si era por órdenes de su daimayo, que quería asegurar las relaciones comerciales.⁸⁴

MISIONES FRANCISCANA Y JESUITA

Con el permiso de Nobunaga, el cristianismo fue libre de crecer en las entrañas del lejano país oriental. Cabe aclarar, pese a que nos hemos referido de manera constante a Nobunaga, él era solo un señor regional, un daimayo, no el emperador. El sistema político de Japón funcionaba como un feudo europeo; los señores eran dueños de la tierra y daban su consentimiento para que catequizaran a los que estaban dentro de sus dominios. De igual manera hay que tocar el tema de la religión, pues el budismo ha sido la estrella estelar, sin embargo, no era la ideología oficial. A decir verdad, los japoneses no poseían una creencia definida; estaba y está el sintoísmo, que reúne muchas tradiciones y dioses, configurando el folclore representativo de la región, tanto propios como provenientes del exterior. Las hostilidades entre campañas religiosas, pusieron en evidencia, trasfondos políticos de Portugal y Castilla. Con anterioridad se comentó sobre el apoyo de la corona portuguesa hacia los jesuitas;

84 "Las fuentes jesuitas nos dicen que para inicios de la década de 1580 había en unos 150.000 japoneses convertidos³ –aunque es una cifra claramente exagerada porque incluye a miles de personas que, como decíamos, se consideraban automáticamente convertidas por haberlo ordenado así su daimyō–, mientras que otras nos hablan de 100.000, y otras los cifran en apenas 15.000 en ese mismo momento." Jonathan López-Vera, p. 4

“España también se servía de los favores de estos, pero eran más cercanas sus relaciones con los franciscanos.”⁸⁵

Tendremos dos órdenes protagonistas en la escena: franciscanos y Jesuitas. Durante la primera mitad del siglo XVI, la Compañía de Jesús fusionó las enseñanzas doctrinales con ideas frescas que traía consigo la época renacentista. Al lado de su vasta misión pedagógica; otro atributo era reconocido en la Compañía y les valía para ser propuestos en cometidos ultramarinos. Su cualidad poliglota, los llevó a Oriente, donde fueron bien recibidos, por los motivos que de antemano ya explicamos; la civilidad de la sociedad nipona y la promesa de que, dejando que el cristianismo se espinada, traería una mejora al comercio.

Obras importantes de carácter geo antropológico salieron de la labor de los jesuitas. Gracias a su estancia en Japón, se tienen datos como: “el clima, la geografía, la política, la jerarquía social, la economía, la historia, las religiones, los ritos, las leyes, las costumbres y la idiosincrasia del pueblo japonés.”⁸⁶ Autores como Frois y Valignano contemporáneos de la evangelización japonesa, describieron una relación recíproca donde los europeos retomaban los artífices y tradiciones para, por ejemplo, edificar en el territorio que les resultaba extraño.

En cuanto al auge religioso, llegó a ser tal que fue enviada una embajada de jóvenes a la Santa sede, como muestra de que la empresa estaba rindiendo frutos. La embajada Tensho partió al viejo continente en febrero de 1582. Bajo el objetivo

85 Juan Romero Sánchez, *La cristianización de Japón entre los siglos XVI y XVII: desde la llegada de los primeros europeos hasta la ilegalización y persecución de la comunidad Kirishitan*, p. 18

86 Arimura Rie, “Las Misiones católicas En Japón (1549-1639): Análisis De Las Fuentes Y Tendencias historiográficas”.

principal de rendir respetos a las autoridades, Alexander Valignano ya aseguraba que la evangelización oriental sería un éxito.

En cuanto a la orden de los Franciscanos, llegaron después de la Compañía de Jesús, bajo circunstancias de rivalidad, alrededor del 1580. Con ello nos referimos a que, los altos mandos de la iglesia desde la sede del Vaticano, enviaron a la orden con el fin de ayudar a los jesuitas en su labor evangelizadora, siendo que estos tenían una exclusividad en la misión de Japón.⁸⁷ Las discusiones entre la orden y la Compañía, eran ajenas para los sucesores de Nobunaga, que continuaban sumergidos en el proyecto comercial, lo único que podría afectarlo es si el comercio era detenido. Reflejo de esto es la historia a continuación:

Un franciscano dedicado a la evangelización fue llevado ante Ieyasu. El religioso temía recibir un severo castigo, pero el shogun le mando que solicitara al gobernador de Filipinas que las naves que viajaran a la Nueva España pasaran por Japón para comerciar con ellas. El gobernador le contesto que primero debía acabar con los piratas japoneses que amenazaban a los navíos comerciales. Ieyasu mostro su sinceridad al apresar y ejecutar cuatrocientos piratas.⁸⁸

¿Por qué el franciscano pensaba que sería castigado si las relaciones con la religión estaban estables? El proceso evangelizador en Japón abarcó el mandato de tres personajes.

87 Japón, "en teoría, se encontraba dentro del territorio que los tratados de Tordesillas (1494) y de Zaragoza (1529) otorgaban a Portugal." Jonathan López-Vera, "Los Franciscanos en el Japón del siglo XVI. Misioneros vestidos con piel de embajadores", p. 8

88 Yukio Kaibara, *Historia del Japón*, p. 169

Nobunaga, con quién se abren las fronteras y el siguiente señor que lo acompaña en su plan histórico de un Japón unificado, es Hideyoshi. Descendiente de un linaje discordante del puesto que ocupara en 1585, gran ministro. Este personaje es recordado por la política de comercio, concediendo a los comerciantes una cartilla para no ser confundidos con piratas (lo que se conocerá como el sello rojo, Fig. 1), legitimación de la propiedad de la tierra, rutas marítimas conectando Asia oriental y sudoriental; lo que nos incumbe en esta investigación, es cuando en julio de 1587, decide prohibir la predicación del cristianismo.

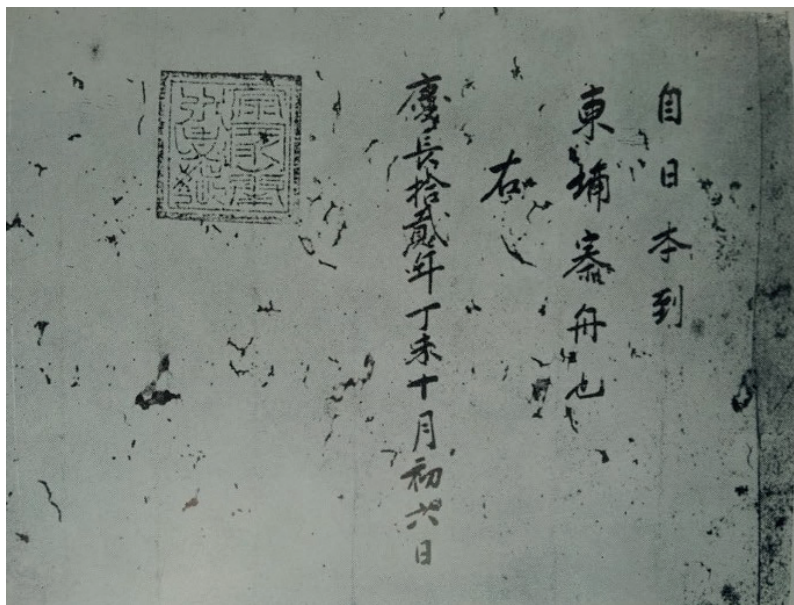


Fig.1: Lothar K., Sello Rojo (Shuin-dyo) para un viaje de Japón a Tonkin. Ilustración. Recuperado de *Confrontación transpácifica. El Japón y el Nuevo Mundo hispánico, 1542-1639*, p. 162

FINAL DE LAS MISIONES

El contexto que envuelve la decisión precipitada de Hideyoshi, solo desde nuestro punto de vista expectante, debe ser abordado retomando la política de unificación japonesa. Sumado a las acciones que hemos mencionado, Hideyoshi empleó una hegemonía nacional basada en convertirse en el monarca absoluto. Paso a paso, formaba alianzas con los daimayo e incitaba campañas militares contra los que quisieran oponerse a su ascensión al poder. Este proceso, recuerda a cómo los grandes jefes militares de Europa salían con intenciones de formar un imperio, Carlo Magno, por ejemplo; o bien, la occidentalización más cercana del término daimayo, sería caudillo.

La evangelización se había asentado con una presencia notoria en Nagasaki, una zona importante para el comercio, puesto que conectaba con las rutas hacia meridional (Fig. 2). El poder y manejo del comercio convertía a Nagasaki en un prototipo de capital, razón por la que Hideyoshi veía preocupada su situación comprometida, con los españoles y el desarrollo de ideas sobre autonomía. La presencia de españoles en Filipinas hacía que Hideyoshi mirara con desconfianza los tratos con aquella monarquía, pues creía gracias a su cercanía, en cualquier momento desembarcaría una flota para invadir Japón.

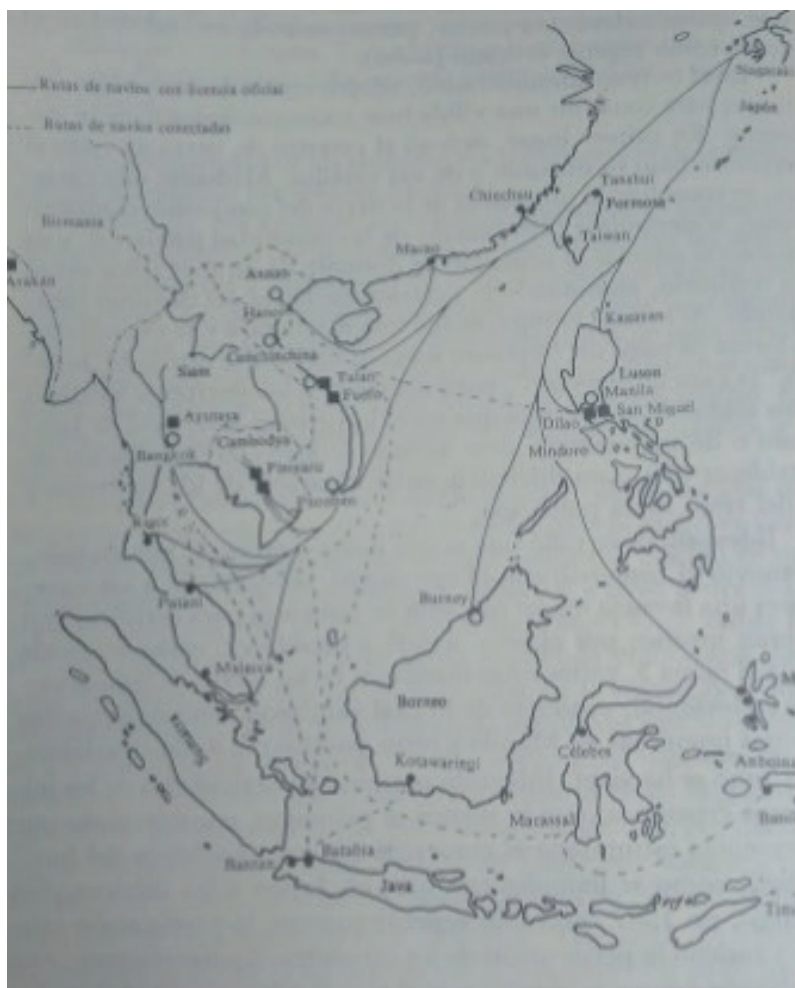


Fig. 2 Toledo D., Actividades marítimas de los japoneses, siglos XVI-XVII. Mapa. Recuperado de *Japón su tierra e historia*, p. 130.

Además de la posición geográfica, sus sospechas estaban fundamentadas en el control poblacional al que las misiones estaban ascendiendo, y que, según él, era un modo

de conquista silencioso, por parte de España. Los instintos del daimayo, no estaban tan alejados de la realidad, pues si bien había algunas nociones de conquista entre los españoles, no eran sus intenciones sustanciales. Uno de estos ejemplos es “en la década de 1580 con Gaspar Coelho, viceprovincial de los jesuitas en Japón, quien sugería que por lo menos se estableciera un fuerte militar en Nagasaki para apoyar a la cristianización y que éste fuera asistido desde Filipinas”⁸⁹.

Como observamos, sus planes de expansión no incluían de manera directa a Japón, o bien, solo se excusaban en el apoyo a la religión, para esconderlas. Cualquiera que sea el caso, Hideyoshi no esperó a que algo escalara a algo más; el 25 de julio de 1587 es promulgado el edicto para la Expulsión de los jesuitas:

Los primeros dos párrafos se referían a la inaceptabilidad general del cristianismo. El tercero anunciaba la prioridad de las leyes japonesas y el cuarto, especificaba los delitos de los padres jesuitas y ordenaba la expulsión dentro de veinte días[...] Aunque los medios jesuitas de hacer las cosas estaban ahora oficialmente prohibidos, Hideyoshi tuvo cuidado de expresar que estaban interesados aun en el comercio extranjero.⁹⁰

Si hemos de hacer referencias a la cultura política occidental, Japón descubrió algo muy importante a partir del edicto. Los estados fragmentados encontrarán la unión

89 Héctor Palacios, *Los primeros contactos entre el Japón y los españoles: 1543-1612 México y la Cuenca del Pacífico*, p. 44.

90 Lothar Knauth, *Confrontación transpacífica. El Japón y el Nuevo Mundo hispánico, 1542-1639*, p. 117.

cuando se tengan intereses en común. La expulsión religiosa era vista como un método de reforzar el naciente Estado, porque unificar era sinónimo de ideología y religión común. Las tensas relaciones entre España, los religiosos y Japón, explotaron en 1596, cuando un navío pierde el timón y es obligado a desembarcar en la isla de shikoku.

El San Felipe, fue visto como un buque que avisaba sobre la invasión española a Japón. La sucesión de los hechos nos lleva a la persecución de cristianos nativos y externos del país. Por un documento expedido por el Papa Gregorio XIII, los monjes pudieron quedarse más tiempo. “La crucifixión de religiosos ocurrió en 1597, en Nagasaki, con un total de diecisiete convertidos a la religión, naturales de Japón, seis frailes franciscanos y tres jesuitas.”⁹¹ Dando fin oficial a las misiones evangelizadoras en Japón. Tal como antes se expusieron opiniones alentadoras de la sociedad nipona, en voz de los misioneros, siempre habrá algunos que sean escépticos ante lo nuevo, y sean capaces de ver los defectos reales, Bernardo Ávila Girón, un comerciante de finales del siglo XVI, afirmaba que:

Son los japoneses, y débelo de causar la prosperidad y riqueza de la tierra, aunque sean muy pobres, muy soberbios y arrogantes, furiosos y determinados, y Dios nos libre de su primer ímpetu el cual, si se les reprime con valor, pierden fácilmente el brío; pero si no le hallan en el contrario, todo lo llevan a barrisco. Son muy ingratos; en recibiendo el beneficio, lo olvidan y esperan más. Son los más crueles

91 Toledo B., J. Daniel, *Japón: su tierra e historia*. Estos tres jesuitas, están presentes en la ornamentación del templo de Santo domingo, en la capital zacatecana.

e inhumanos, generalmente, que hay y comúnmente, codiciosos y avaros; gente en todas sus acciones tétrica y de poca y verdad, muy extremados en todo y gente muy variable...⁹²

La acción violenta, freno paulatinamente las relaciones comerciales con Filipinas. Hasta que el embajador Luis Navarrete Fajardo le ofreció a Hideyoshi algunas ofrendas de paz; oro, plata, espadas, textiles, coronados por un elefante proveniente de Camboya. Cuando Tokugawa Ieyasu aseguró el mandato del gobierno en el 1600, volvieron las pretensiones del comercio con Filipinas. La historia de Japón continuó tras el llamado siglo cristiano. La era Tokugawa es recordada por ser el comienzo del cierre japonés al exterior; aunque de manera interna fue la oportunidad de progresar con la urbanización, economía, difundir el confucianismo, educación, diversiones sociales y la vuelta al budismo, ahora bajo inspección del gobierno; en esencia, la cultura japonesa descubría sus características.

CONDICIÓN DE MÁRTIR

La era moderna nos ha brindado la oportunidad de creer en las inverosimilitudes, vemos héroes en las películas, libros y videojuegos. Los productores de la industria del entretenimiento hacen arduas investigaciones para forjar el carácter de los protagonistas, para causar en los espectadores la simpatía, pero, sobre todo, empatía por su historia; guiado a que el público se

⁹² Luis Guzmán, *Historia de las Misiones que han hecho los Religiosos de la Compañía de Jesús*, p. 19.

identifique con los sentimientos y acciones que verá. Hablamos de una buena historia cuando somos conmovidos. La iglesia, aún hoy, ha propuesto sus propios héroes; uno basado en hechos reales. Dentro de la categoría de Santo existe una vertiente en la que predominan las tragedias e injusticias.

El sinónimo de testigo es observador, lo que interpretamos como un actor extraño a los hechos. La palabra martirio, de la raíz latina *martyr*, expresa ser testigo. ¿De qué? El clero tomó la palabra para que estas figuras fueran el testigo de los sufrimientos que pudo encarnar Cristo o, lo que involucra ser fieles a la fe, hasta el final. Por desgracia, muchos han muerto por la religión; siglos y siglos de sangre derramada no responden a una conversión masiva de mártires. Los estándares que se demandan son:

la persecución de un tirano que odiara a los cristianos y una aceptación voluntaria de la muerte por la fe, aunque el entregarse abiertamente a los, verdugos era desaprobado y se consideraba homicidio. Era obligación de todo creyente mantenerse con vida para predicar la palabra y ocultarse para no ser descubierto. El martirio debía ser aceptado con gozo cuando llegara, pero no podía buscarse afanosamente.⁹³

Los religiosos sacrificados en Japón cumplían con las condiciones para ser mártires de la iglesia, por lo que atravesaron el procedimiento necesario. Se sabe que esta serie de pasos incluye una revisión exhaustiva de los acontecimientos. Una vez autorizados, se establece una fecha conmemorativa para los mártires o santos, en este caso el

93 Daniel Ruiz Bueno, "Introducción" a las Actas de los mártires, Madrid, 1987, p. m y ss; Ancilli, Diccionario de espiritualidad, 3 v., p. 554.

5 de febrero. Su canonización, les valió el reconocimiento del clero, fiestas y monumentos.⁹⁴ El virreinato de la Nueva España tomó la situación como personal, pues entre los frailes que murieron en Nagasaki, se encontraba Felipe de las Casas, un criollo pasajero del navío San Felipe.

El martirio de uno de los suyos llegó en el momento y lugar correcto. Nueva España estaba en la búsqueda de una identidad que cohesionara a su recién conquistada población. Las peculiaridades de los mártires japoneses favorecían más a las empresas en América. Con esto nos referimos, en primer lugar, a la muestra de un poder naval, capaz de darle la vuelta al mundo llegando a comerciar con otro hemisferio; el fervor con el que se deseaba expandir la religión, sin que los medios lingüísticos importen, es decir un factor de adaptación y la propuesta de un prototipo de mártir novohispano como afirmación de la religión. Dadas estas conjeturas, la presencia de los mártires en el arte novohispano, como un tema frecuente no es ninguna sorpresa.

LOS MÁRTIRES JAPONESES

Las pinturas que resguarda en Museo Virreinal de Guadalupe fueron hechas en el siglo XVIII, al menos dos siglos después

94 De las fiestas que se hicieron a los mártires jesuitas destaca la realizada en Carmona, cuyo texto se ha conservado en una relación manuscrita que uno de los padres envió al Superior de Sevilla, dándole cuenta de lo que había acontecido. Bajo el título de "Relación de la fi esta (...) a los tres mártires jesuitas del Japón", se describen los festejos y altares que la Compañía de Jesús levantó en el mes de marzo de 1628 para honrar a los tres mártires jesuitas, crucificados durante su misión evangelizadora en Japón, que habían sido canonizados por Urbano VIII en 1627. Luis Méndez Rodríguez, *Festejos Por La Canonización De Los Mártires Del Japón*, p. 485.

de los acontecimientos. Esa sería nuestra primera impresión, como curioso primerizo del tema. No hay que pasar por alto, que los primeros años del virreinato hubo conflictos para obtener la estabilidad. Es cierto que, hoy se cuentan con producciones artísticas que datan de dichas lejanas fechas; sin embargo, son menores en comparación con las producidas en los siglos XVII y XVIII, cuando el régimen político y religioso ya estaba instituido. La historia de los mártires fue relevante en forma oral, cumplió sus objetivos, hasta que se les hicieron obras de arte dignas. Por supuesto, estas son solo hipótesis.



Fig. 3: Serie "mártires de Japón" INAH, Consultado el 22 de octubre 2023.

Para plantear la aproximación a las pinturas de este museo, habría que precisar su ubicación dentro del recinto: en el pasillo de lado izquierdo de la pintura monumental de San Cristóbal que corona la escalera Regia. Este corredor conduce a la famosa biblioteca del Convento de Guadalupe. Su cédula, titula a las cuatro pinturas, sencillamente como Los mártires de Japón, acompañada de una breve reseña histórica de los acontecimientos. Una acotación respecto a la cédula es que, marcar su canonización en 1862, cuando en párrafos anteriores supimos de una fiesta en el 1627 celebrada en honor a los mártires; el proceso de canonización tiene un paso llamado beatificación, que corresponde a la fiesta jesuita del siglo XVII. Son incluidos, de forma oficial en el canon religioso, hasta 1862. Las fichas técnicas de cada pintura describen la técnica al óleo sobre tela, la temporalidad del siglo XVIII y su autor anónimo. Dos de ellas, suman datos de la vida del mártir correspondiente y algunas pautas iconográficas que se aprecien en la obra.

FRAY MARTÍN AGUIRRE

Nos da la bienvenida Fray Martín Aguirre con una ficha básica. *Vida Maravillosa De San Martin de la Ascensión, Y Aguirre, Froto-Martyr Del Japón* es un libro que podría tratarse de la figura que representa la pintura, aunque no hay suficientes pruebas que lo avale, este documento revelaría la procedencia del fraile; "Que el Apellido noble de San Martín de la atención y Aguirre, es demostración que sea de la Villa felicísima de

Vergara.”⁹⁵ Mientras su biografía es esclarecida, nos queda centrar el estudio en su imagen.

Desde este instante, señalaremos los elementos que se repetirán en las otras tres pinturas y serán omitidas posteriormente para apreciar otras. Vemos al fraile crucificado a la manera japonesa, “es decir, sujeto a la cruz mediante argollas de hierro en el cuello, muñecas y tobillos.”⁹⁶ Porta su hábito de franciscano, con el cordón frasis cano de cinco nudos, simbolizando los estigmas de Cristo; mirando al cielo, mientras es apuñalado en las costillas con una lanza, se puede ver que, del lado derecho, según la perspectiva del espectador, ya cuenta con una herida de la lanza, de la que emana sangre.

Con una composición triangular o piramidal, es acompañado por dos verdugos japoneses, vestidos con una especie de yukata adornada con motivos desacordes a los que, hombres japoneses del siglo XVI deberían usar. Por ejemplo, la ilustración que a continuación se presenta (Fig. 5) nos deja ver la vestimenta de los japoneses en el momento en que llegan los primeros evangelizadores con Francisco Xavier. Son atuendos que se distinguen por las formas abultadas de las mangas y los pantalones, pero también por los colores y sencillez de los patrones.

95 Fr. Marcos De Alcalá, *Vida Maravillosa De San Martin De La Ascensión, Y Aguirre, Froto-Martyr Del Japón, Natural De La Muy Noble Y Muy Leal Villa De Vergara, Disertación Histórica De La Identidad De Su Patria Y Apellido*, p. 32.

96 Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Vol. 1, p. 166.



Fig. 4: Recuperado de kakemonos dibujo japonés de la vida de San Francisco Javier de misionero en Japón siglo XIX Museo Castillo de Javier Navarra.

El pintor deja que uno de los varones mire al público; su expresión corporal parece demostrativa, como si les enseñara a los espectadores lo que acaba de hacer con presunción, en tanto el otro, introduce el arma en el cuerpo del mártir. Sobre la cruz, un querubín se acerca hacia el con una corona vegetal para designarlo como mártir. La escena transcurre en la colina Nishizaka, en la que además de la vegetación, fue retratada una estructura arquitectónica, extraña para el estilo japonés.

El plano desde el cual se retrata el acto deja a los asistentes a la altura del suelo, lo que nos obliga a girar la atención hacia arriba, por si la indicación manual del verdugo no es suficiente. Una característica del artista es hacer uso de lo que nosotros llamaríamos, perspectiva 3D, pues deja que el

mazo de “el que nos enseña” cruce los límites de la pintura, fijados por el recuadro que contiene el nombre del fraile.



Fig. 5: Anónimo novohispano, *Fray Martin de Aguirre Sacerdote*, siglo XVIII, Óleo sobre tela, Museo de Guadalupe. Fotografía: Lizbeth García.

FRAY PEDRO BAUTISTA

En este caso, su ficha relata cuando llegó a Japón y es apresado en el convento de Santa María de los Ángeles. Datos biográficos que podemos mencionar, es que, era proveniente de España, de San Esteban del Valle, nacido en 1542. Su vocación misionera lo llevó a estudiar con la Compañía de Jesús; en 1580 es enviado a Nueva España, donde fundó algunos monasterios, después a Filipinas y luego a Japón.

La pintura refleja su labor de fundador, pues a sus espaldas es dibujada una capilla con fieles y un sacerdote, que es delatado por su vestimenta, hincados ante Cristo crucificado. Aquí la cruz del mártir está con una ligera orientación a la izquierda, viendo de frente a la figura del querubín y la corona vegetal. Los dos verdugos, también son repetidos en esta composición balanceada, con Fray Pedro siendo el centro; aquí se ve a uno montando a caballo en tanto le indica al otro con la lanza, en el suelo, donde más herir al mártir. La puesta es completada con el fondo de la costa de Nagasaki.



Fig. 6 y 7: Anónimo novohispano, *Fray Pedro Bautista* (izquierda) y *Fray Francisco de San Miguel* (derecha), siglo XVIII, Óleo sobre tela, Museo de Guadalupe. Fotografía: Lizbeth García

FRAY FRANCISCO DE SAN MIGUEL

Tampoco se sabe mucho de su biografía, lo que se ha rescatado es que, acompañaba la misión del Fray Pedro Bautista con destino a Manila en 1593. Se le adjudica la fundación del convento de Santa María de los Ángeles.

La brutalidad se apodera del lienzo, cuando vemos la lanza atravesando el cuerpo del fraile. En las anteriores, la acción ya se había llevado a cabo, pero con Fray Francisco, el japonés es capturado en pleno real izamiento, con una pierna sobre la cruz para tener mejor empuje contra el cuerpo del

contrario. Sumado a ello, del otro lado, la sangre es recogida en una manta. Un ademán que provoca perplejidad, y que decir verdad, no se tiene registro de su significado; se puede atribuir a la conservación de propiedades de reliquias santas. El ejemplo arquitectónico, consta de la entrada a una aldea, distinguida por un muro con arcos.

FRAY FELIPE DE JESÚS

Apodado como el santo criollo, este fraile nace en la ciudad de México. Hijo de un comerciante que iba y venía por las rutas filipinas. Desde entonces tuvo conocimiento de lo que había al otro lado del mar. Al ser parte del clero, es mandado a Manila y dos años después, a Japón, al convento de Santa María de los Ángeles. El pasillo de los mártires finaliza con la pintura de Felipe de Jesús, quizá uno de los que más se ha escrito. La composición de la obra recuerda mucho a la primera de la serie. La mirada al cielo, alguien que nos mira sin caer en cuenta de las acciones que acaba de cometer, en tanto el mártir es apuñalado. Lo que distingue la pieza es el detalle de la oreja sangrante, simbolizando el castigo que los mártires sufrieron previo a su condena de muerte. El exterior de la escena es la costa de Nagasaki, con un barco, conmemorando el navío San Felipe, que conllevó al martirio de los religiosos.



Fig. 8: Anónimo novohispano, *Fray Felipe de Jesús*, siglo XVIII, Óleo sobre tela, Museo de Guadalupe. Fotografía: Lizbeth García

EL MARTIRIO DE NAGASAKI

En Nueva España, los jesuitas serán conocidos por promover las artes plásticas. Su intervención en Japón debía dejar huellas; la enseñanza de la doctrina requería imágenes con las cuales ilustrar la biblia, para las mentes ajenas a Dios. Los misioneros vieron materializados sus anhelos cuando los *shokunin* aparecieron. Este tipo de artesano les facilitó el trabajo de fabricar objetos religiosos: cruces, relicarios y, desde

luego, pinturas. Estas últimas requerirían mayor instrucción de su parte, pero sin duda confiaban en los japoneses. Tras los sucesos en Nagasaki y su expulsión, los saberes prevalecieron entre los pupilos, incluso los estudios posteriores muestran que se les tenía aprecio a los japoneses por intentar adaptar criterios de pintura eurocentristas:

No menos provecho están haciendo algunos de ellos tanto en la pintura, como en grabar láminas para la estampa: porque unos se ejercitan en pintar imágenes al óleo, de las cuales nos admiramos mucho, y porque otros de ellos toman del natural algunas imágenes, de las más perfectas que trajeron de Roma los cuatro señores del Japón; con tanta perfección tanto en los colores, la nitidez y la sombra, como en las semejanzas, que después muchos padres y hermanos no sabían distinguir cuáles eran las que hicieron ellos y cuáles fueron hechas en Roma.⁹⁷

La pintura titulada *Martyrdom of Nagasaki* es un ejemplo de los recursos que se conservaron y que se establecerán como propios de Japón. Para el tiempo en que se realizó, Japón estaba explorando la pintura de género costumbrista. Previo a 1622, fecha de la pintura, las obras estaban fuertemente inclinadas al ámbito paisajista.⁹⁸

El material para investigar la pintura es casi nulo, a tal punto que la página de *Google Arts.*, pone en su descripción que probablemente fue hecha en Macao, China. Si nos desconcierta la distancia con el país del que hemos estado

97 Luís Fróis, *Historia de Japam*, pp. 479-480

98 Yutaka Tazawa et. al., *Historia Cultural Del Japón: Una Perspectiva*, p. 81.

hablando, las preocupaciones desaparecerán cuando más adelante se expresa la sospecha del origen del autor: un artista procedente de una escuela jesuita en Japón.

La estructura del óleo es similar a las que tienen los biombos, donde la perspectiva hace parecer que el espacio es plano, carente de profundidad, pero no por eso falto de elementos ornamentales. Siguiendo el patrón de las pinturas japonesas, el artista ve la escena desde la distancia, sin involucrarse. Tenemos frente a nosotros una puesta en escena digna de los teatros, el drama retratado sin pudor. Los monjes en fila, esperando su destino, rodeados de fuego.

A la par, se observan las espadas al aire, que cortarán las cabezas de otros fieles creyentes del cristianismo, a los pies de la hoguera. Todo esto rodeado de un cercado, el público reunido, incluso viéndolo desde pequeñas embarcaciones puesto que es la costa de Nagasaki. Entre la multitud y los juzgados están lo que parecen ser guardias armados con arcos y flechas para evitar disturbios. También está presente un alto funcionario vigilando que se cumpla lo estipulado.

Y en la esquina izquierda, un mapa de lo que sería Japón. Habría que puntualizar el elemento iconográfico de las vestiduras de los frailes, para diferenciar su pertenencia a una orden, una cualidad que pudieron pasar por alto, pero tuvieron el cuidado de respetar.

Antes se mencionaron las alabanzas de los europeos hacia los japoneses, por lograr incursionar en el arte eurocentrista. Dentro de las investigaciones geo antropológicas de los jesuitas, detallan las técnicas de pintura: “*iroe* (色絵, pintura policroma), *sumie* (墨絵, pintura monocroma de tinta) y *doroe* o *deie* (泥絵, pintura con mezcla de lechada de cal),

además del procedimiento para barnizar piezas de laca.”⁹⁹ Cuando se tiene intención de conquistar una civilización se debe borrar las particularidades de su cultura. La labor jesuita de rescate de estos conocimientos solo confirma que los europeos radicados en Japón profesaban cierto respeto, además de tener la intención de resguardar la información que les fuera de utilidad.



Fig. 9. Anónimo, *Martyrdom of Nagasaki*, 1622, Google Arts., Consultado el 22 de octubre 2023.

99 João Rodríguez Tçuzzu, S.J., “Do modo de edificar dos japôes”.

CONCLUSIONES

Un punto crucial es el parecido físico de las pinturas con los asiáticos. En la de 1622, por su composición, es difícil ver los rasgos y aun con ello, se aprecia una fidelidad a la realidad japonesa. Las representaciones novohispanas están muy alejadas de lo que es el arquetipo asiático; es notable el esfuerzo por representarlo lo mejor posible, como al momento de pintar *chonmage*, un tipo de peinado masculino típico de Japón. Sin embargo, parece que no hay arquitectura que denote la localización real de los mártires, en otras palabras, estructuras tradicionales de Japón, aunque esto puede excusarse al recordar que Nagasaki se convirtió en un epicentro occidental, por lo que los edificios que se construyeron fueron basados en esos ideales. En cualquier caso, el conjunto de estas señales hace notable que el pintor dependía de la historia oral para desarrollar las obras. Pese a ello, cumple con ilustrar los hechos, al manejar correctamente el lenguaje iconográfico, pues cada una cuenta con un elemento de la historia: la oreja sangrante, un castigo que se les impuso a los religiosos mientras estuvieron apresados, y el barco, en la pintura de Fray Felipe; coronas vegetales, lanzas y querubines, en todas que nos remiten a su condición de mártir; la capilla atrás de la figura martirizada de Fray Pedro, que delata sus actos de fundación de conventos, tanto en América como en Asia.

La producción novohispana, con su concepción cristiana de la muerte, pone en primer plano el sufrimiento de los mártires, pues es precisamente lo que se desea representar: la asimilación de la muerte, una aceptación que lleva a la gloria

eterna. En esta concepción, la tragedia es un elemento que acompaña siempre los relatos, porque la ideología de sufrir nos vuelve humanos, condición contradictoria de que, al morir se vive eternamente, que se plasma con Cristo.

La mayoría de las piezas que forman parte del catálogo del *Museo regional de Guadalupe* representan partes considerables de historia contenida en cada pincelada. Sería difícil plantear la ruta que siguió la serie, que le permitió llegar hasta su ubicación actual, pues la mayoría de su acervo fue concedido por donaciones. La certeza que nos queda al finalizar este escrito es, observar el impacto que tuvieron las figuras de los mártires de Japón en Nueva España. Sumado al objeto de estudio, existe una importante cantidad de producciones artísticas, dentro y fuera de los lienzos, que han logrado sobrevivir al tiempo; tres jesuitas pertenecientes a las misiones en Japón están presentes en la ornamentación del templo de Santo domingo, en la capital zacatecana.

Ejemplos semejantes, están dispersos a lo largo de la República mexicana, enmarcando la estimación e impacto que tuvo el relato de los mártires. Podría hablarse, incluso, de un eslabón que ayudó en la construcción de la identidad novohispana, pues la institución de un santo criollo es un cimiento necesario para afianzar la fe.

El análisis de las propuestas cumplió con el objetivo de este trabajo. Se logró configurar una panorámica sobre lo sucedido con los mártires japoneses más cercana a lo que ocurrió. Gracias a la pintura de origen oriental, se observó el escenario a detalle de cómo murieron los mártires, mientras que las pinturas novohispanas dan a conocer datos relevantes de la vida de los principales monjes. Se podría decir que el aporte occidental fue significativo más que para los orientales, ya que

supieron aprovechar los hechos para atraer a más creyentes a la religión. Este trabajo deja aún mucho por hacer para unir a oriente y occidente de manera histórica y, sobre todo en el ámbito del arte, por ejemplo, los rastros eurocentristas en los artistas japoneses.

FUENTES CONSULTADAS

- Alessandro Valignano, *Sumario de las cosas de Japón* [1583] y *Adiciones del sumario de Japón* [1592], José Luis Álvarez-Taladriz (ed.), Tokio, Universidad Sofía (Monumenta Nipponica Monographs, 9)
- Álvarez Taladriz, "Perspectiva De La Historia De Japón Según El P. Juan Rodríguez", *Tenri Daigaku Gakujo*, IX (1952).
- Arimura, Rie. 2011. "Las Misiones católicas En Japón (1549-1639): Análisis De Las Fuentes Y Tendencias historiográficas", *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 33 (98).
- Daniel Ruiz Bueno, "Introducción" A Las Actas De Los Mártires, Madrid, 1987, P. M Y Ss; Ancilli, *Diccionario De Espiritualidad*, 3 V., Barcelona, 1987
- Fr. Marcos D E Alcalá, *Vida Maravillosa De San Martin De La Ascensión*, Y AGUIRRE, Froto-Martyr, *Del Japón, natural de la Muy Noble y Muy Leal Villa de Vergara*, Disertación Histórica de la Identidad de su Patria y Apellido, 1739.
- Giuseppe Mazzocchi, Una Imagen Holandesa De Goa: La Navigatio De Jan Huyghen Van Linschote, Université Di Ferrara, *CRITICÓN*, 87-88-89, 2003.
- John Whitney Hall, *Historia Universal Siglo XXI. El Imperio Japones*, Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- Kaibara, Yukio (2000), *Historia Del Japón*, México, Fondo De Cultura Económica.
- Katoo Shuuichi, *El Concepto De La Muerte En Japón*, Estudios De Asia Y África XXII: 1, 1987.

López-Vera Jonathan, Los Franciscanos en el Japón del Siglo XVI. Misioneros Vestidos Con Piel De Embajadores, *Revista Estudios*, (32), I-2016.

Los Viajes De Marco Polo, 1298.

Lothar Knauth, *Confrontación Transpacífica. El Japón Y El Nuevo Mundo Hispánico, 1542-1639*. Universidad Nacional Autónoma De México, Instituto De Investigaciones Históricas, 1972.

Luís Fróis, *Historia de Japam*, José Wicki (ed.), S.J., Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1984, vol. V (1588-1593).

Luis Guzmán, Historia de las Misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús, Alcalá, 1601, 393, B. N. M. Impreso. R-33058 (Edición Moderna Bilbao, El Mensajero Del Corazón De Jesús, 1891).

Luis Méndez Rodríguez, Festejos Por La Canonización De Los Mártires Del Japón. Carmona, Escena De Los Jesuitas, Laboratorio De Arte 19 (2006)

Mcmullin, NEIL. "The Eradication Of The Buddhist Temples' Military Power." In *Buddhism And The State In Sixteenth-Century Japan*, 99–161. Princeton University Press, 1984. [Http://Www.Jstor.Org/Stable/J.Ctt7zv18m.9](http://www.jstor.org/stable/j.ctt7zv18m.9).

Nykl, Alois Richard. "'Los Primeros Mártires Del Japón' And 'Triunfo De La Fe En Los Reinos Del Japón.'" *Modern Philology* 22, No. 3 (1925): 305–23.

Osami Takizawa, Matsuda Kiichi, Nanban No Bateren, Tokio, Chōbunsha, 1993

Palacios, Héctor, Los primeros contactos entre el Japón y los españoles: 1543-1612 México Y La Cuenca Del Pacífico, Vol. 11, Núm. 31, enero-abril, 2008.

Richter Gottfried, *Ideas Sobre Historia Del Arte*, 2016.

Romero Sánchez Juan, La Cristianización de Japón entre los siglos XVI y XVII: desde la llegada de los primeros europeos hasta la Ilegalización y persecución de la comunidad Kirishitan, Alenadría 1, 2022.

Schenone Héctor, *Iconografía Del Arte Colonial. Los Santos*, Vol. 1, Fundación Tarea, Argentina, 1992.

Toledo B., J. Daniel, *Japón: su tierra e historia*, Alicante, 2018.

Yutaka Tazawa (et. al.), *Historia cultural del Japón: una perspectiva*, Tokyo: Ministerio De Relaciones Exteriores De Japón, 1992.

III

LA VIRGEN DEL APOCALIPSIS DE MIGUEL CABRERA

Evelyn López García

EL PRINCIPIO DE UN OASIS INTELECTUAL. EL RECINTO ACTUAL

Entre las numerosas pinturas del Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas—anteriormente el Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe, del siglo XVIII—se encuentra una obra titulada “La Virgen del Apocalipsis”. Aunque su relato es conocido por muchos, junto a ella hay otro mensaje, poco visto en las últimas décadas, que fue dejado por los primeros ocupantes del lugar. Este mensaje es visible para el espectador, pero rara vez es percibido.

Es posible identificar que muchas pinturas contienen mensajes visibles para el espectador, que son parte de su función principal. En esta obra, el pintor novohispano Miguel Cabrera ha dejado un mensaje a través de su arte. Cabrera es un artista popular y reconocido en la historia del arte mexicano, pero a menudo las pinturas no generan un interés en explorar lo que hay detrás de su creación. Sin embargo, pueden encerrar significados ocultos y una riqueza simbólica que no solo revela aspectos sobre el autor, sino también sobre su contexto.

Las pinturas novohispanas son significativas porque su historia no siempre está documentada por sus autores. Cada obra refleja una técnica y un mensaje únicos, a pesar de compartir la misma temática simbólica. No hay dos pinturas novohispanas idénticas. En la historia de la Nueva España, se puede encontrar el antiguo símbolo de la América Hispánica, un vasto reino que abarcó gran parte del continente y que narra cómo dos culturas distintas se fusionaron para dar lugar a un nuevo país: México.

EL COLEGIO APOSTÓLICO DE GUADALUPE

Zacatecas es un punto crucial en el esplendor cultural de México y en su historia, albergando un vasto acervo de piezas históricas en sus 62 museos, de los cuales 14 se encuentran en la capital. Entre ellos destaca el Museo Regional de Guadalupe, que cuenta con una rica colección de arte novohispano. Sin embargo, esta época no siempre es valorada adecuadamente por el público y algunos historiadores, a menudo debido a la falta de conocimientos básicos sobre la historia y a los mitos alimentados por la leyenda negra y la propaganda antiespañola. Esta situación ha complicado la comprensión de la historia mexicana. Los tiempos novohispanos son esenciales para entender cómo un reino europeo en América comenzó a dar forma a la identidad de una nueva nación, diferente de las europeas. Ejemplos de esto se pueden encontrar en este museo, donde las pinturas son testimonio del trabajo de sus antiguos ocupantes. ¿Cómo revela el Colegio de Propaganda Fide la historia de México?

Este colegio existió gracias a la riqueza y la ubicación de Zacatecas, ciudad fundada el 8 de septiembre de 1546. Originalmente llamada Real de Minas de Nuestra Señora de Zacatecas por Felipe II en 1585, su abundancia mineral, especialmente de plata, la convirtió en la segunda ciudad más importante en la explotación minera, generando una enorme fuente de riqueza para la corona española. La ciudad se estableció en el apogeo de la guerra católica contra la Reforma Protestante, coincidiendo con el año de la muerte de Martín Lutero, un acontecimiento que marcó un antes y un después en la historia, donde el conflicto entre católicos y protestantes sigue presente en la actualidad.

Las obras de arte zacatecanas reflejan discursos evangelizadores y el estandarte contrarreformista, buscando convertir a los indígenas de América mientras se prevenía la llegada del protestantismo. Los esfuerzos por la conversión de los indígenas variaron desde acuerdos pacíficos hasta guerras que surgieron a raíz de verdaderos abusos, aunque en muchos casos se buscó justicia.

Las repetidas noticias que los chichimecas habían tenido de valor y progresos de los conquistadores, casi extinguieron en ellos el fuego marcial que los caracterizaba; de suerte, que cuando las armas españolas brillaron al pie de la serranía, los indios vieron desaparecer espíritu guerrero, temblaron como palomas en presencia del azor, y no pensaron sino en pacíficas capitulaciones.¹⁰⁰

100 Francisco José Sotomayor, *Historia del Apostólico Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe*, p. 14.

No se trató de cobardía; los chichimecas reconocieron que su enemigo los superaba en recursos y poder. Sin embargo, los españoles buscaban formar alianzas que beneficiaran a ambos grupos, indígenas y europeos, bajo el mandato español. La mayoría de los pueblos indígenas de estas tierras terminó por convertirse al catolicismo.

La labor de evangelización fue ardua, debido a la hostilidad de los nativos hacia los desconocidos, lo que llevó al uso de la fuerza. Las rutas hacia las tierras del norte eran extremadamente difíciles y peligrosas, por lo que los misioneros franciscanos necesitaron el apoyo de otro colegio para ayudar en la conversión de los indígenas.

Su origen data en el momento en el que se había abierto en Guadalupe como un pequeño santuario, en el cual los frailes franciscanos eran bien recibidos, las tierras habían sido una huerta que luego pasaron a ser donadas como santuario, pero la necesidad de poder quedarse, para también formar a los novicios originarios de la Nueva España, abría la necesidad de fundar un segundo Colegio de Propaganda Fide que pudiera ayudar a las arduas misiones evangelizadoras a las lejanas tierras de Texas. El primer colegio fue fundado en Querétaro en 1683, pero no cumplía con la gran necesidad de uno más en las tierras zacatecanas para tan largo viaje en los desiertos de las tierras norte.¹⁰¹

Fundar un nuevo colegio no sería tarea fácil. Fray Pedro de la Concepción Urtiaga se embarcó a España para obtener

101 Cuauhtémoc Esparza Sánchez, *Compendio histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*, p. 57.

la cédula de Felipe V. Una vez conseguido, fue nombrado presidente in capite por el padre comisario general de las Indias. Desgraciadamente, enfrentó difíciles condiciones en su viaje de regreso a América y tuvo que esconder la carta en la suela de su zapato. Corsarios ingleses asaltaron la nave en la que viajaba y lo dejaron varado en Portugal. Sin embargo, logró regresar a Madrid, donde pudo nuevamente recibir la bendición de sus prelados y presentarse ante el rey, a quien finalmente le entregó la carta que había llevado escondida. Felipe V lo recompensó nombrándolo obispo de Puerto Rico. Al no poder regresar, dejó el cargo de presidente in capite a fray Margil de Jesús, quien, al encontrarse en camino a Perú, decidió dar un paso atrás y regresar a Zacatecas. Para el 12 de enero de 1707, había llegado, una vez finalizados los preparativos.

Hacia 1702 eran notables el culto y la frecuencia del pueblo de Zacatecas en el repetido Santuario, el cual estaba asistido de un sacerdote Capellán, y de otros que llamaremos Vicecapellán o teniente; entendiendo el primero de la ya numerosa Cofradía de Ntra. Sra. De Guadalupe, dedicado a actos piadosos, como los de hospedar peregrinos en una casa llamada la hospedería, destinada a este objeto y situado en la esquina de la calle de Refugio (Hoy Madero) y Callejón de Saldúa, siendo recompensada esta hospitalidad por la Santa iglesia con numerosas indulgencias concedidas a la Cofradía por estos actos de misericordia y otros, como el de acompañar a S. Viático, asistir a los enfermos, dotar a las doncellas necesitadas, distribuir limosnas y todo lo demás que se expresa en el Breve pontificio que se dio para tal efecto.¹⁰²

102 *Ibid.*, p. 18.

El colegio funcionó durante cerca de 200 años, hasta su extinción en el siglo XX, en diciembre de 1908, cuando se convirtió en un museo. Su primer director fue Manuel Pastrana, quien asumió el cargo en 1917. La mayor parte de su historia se narra a través de las obras de arte que aún conserva el recinto, las cuales permanecen en su ubicación original. Aunque el edificio se transformó en sede gubernamental y sufrió algunas modificaciones, algunas piezas resultaron dañadas. La serie sobre la vida y obra de San Francisco, por ejemplo, sufrió maltratos durante su tiempo como cuartel general, donde incluso una de las obras fue cortada.

El lugar es extenso, con cada habitación destinada a una función específica, incluyendo claustros, aulas, secretarías, oficinas, una biblioteca y un refectorio para enfermos. El colegio estaba bien preparado para atender las necesidades de sus miembros y de los habitantes de los alrededores. Actualmente, cada sala se dedica a un tema o autor en particular, como Miguel Cabrera. La colección incluye a numerosos pintores novohispanos, desde los más reconocidos hasta los anónimos, y la labor de todos ellos contribuyó a narrar la historia de la orden de San Francisco en la evangelización de América, formando la base de una futura nación que protegieron del mal que, en su momento de auge, asolaba Europa.

BAJO EL MANTO DE MARÍA. BASTIÓN CATÓLICO CONTRARREFORMISTA

Al ser una de las primeras órdenes en asentarse en América, la orden de San Francisco arriesgó la vida de sus misioneros

al acercarse a convivir con los indígenas, aprendiendo de su cultura y llevando el evangelio en su lengua. El arte se convirtió en la herramienta más efectiva para la enseñanza del evangelio y, más tarde, se transformó en una gran manifestación de devoción en la Nueva España. Este subgénero del barroco está impregnado de religiosidad, reflejando tanto la labor evangelizadora como el conflicto religioso entre protestantes y católicos que se desarrollaba en Europa. España, como principal estandarte en esta guerra, asumía la responsabilidad no solo en Europa, sino también en América.

Las misiones evangélicas franciscanas tuvieron una gran responsabilidad por considerarse los salvadores de las almas de los naturales americanos y resguardar la contaminación luterana en ellos, una vez establecida una de sus bases en la ciudad, en medio de esta zona semidesértica. Era un oasis para los deseosos de conocimiento, en ese colegio se fue de un nuevo huerto; de conocimientos y florecimiento de las artes tan necesarias para sus labores.¹⁰³

Los legados materiales dejados en el colegio son testimonio del trabajo realizado para cambiar la mentalidad indígena, facilitando la construcción de una nueva sociedad en la que las futuras generaciones serían fruto de la unión entre indígenas y españoles: los mestizos. Se erigió así una nueva iglesia para esta sociedad emergente, la iglesia indiana, independiente de la europea. Esta nueva iglesia se caracterizó por abrazar y exaltar a la Virgen María, especialmente a la Virgen de Guadalupe, considerada la emperatriz de América.

103 Salvador Moreno Basurto, Asignatura: *Historia del arte en México*, 08 de octubre 2020.

Esto contrasta con los dogmas protestantes, que rechazaron a los santos y colocaron a Jesús como figura central, relegando a María a una condición de mujer mundana. Esta ofensa resonó con fuerza en España, que no aceptaría que sus herejías contaminaran más territorios del viejo mundo, especialmente en el nuevo mundo que estaba bajo su mandato. Fue así que España no solo buscó igualar a sus vecinos, sino que también demostró su poder y fortaleza en defensa del catolicismo.

Es indudable que en su tiempo el Barroco constituyó la insurgencia, la revolución del arte en todos los campos contra los estilos anteriores, mediante la búsqueda de nuevas soluciones y forzando la rígida preceptiva purista. Por otra parte, las fuerzas que habían permanecido larvadas en la sociedad medieval, maduraron al calor de las conquistas obtenidas de las minas de México y el Perú. El cisma religioso se transformó en una gigantesca revolución, la Reforma que disputa a la iglesia católica el dominio del mundo.¹⁰⁴

La nueva iglesia indiana surgió como una respuesta fuerte ante una amenaza de muerte, durante la reconquista de territorios perdidos, logrando recuperar mucho más de lo que se creía perdido. En este contexto, la glorificación de María se convirtió en una de las manifestaciones más claras y abundantes del barroco novohispano. La principal figura de este periodo fue la Virgen del Apocalipsis, cuyo origen se encuentra en el capítulo XII del libro de la Revelación, escrito por san Juan

104 Rafael A. Carillo, *El arte Barroco en México, Desde sus inicios hasta el esplendor de los siglos XVII y XVIII*, p. 23.

el Evangelista. Los franciscanos desarrollaron una especial devoción hacia esta figura, y diversas representaciones de la Virgen pueden encontrarse en sus diferentes advocaciones. Sin embargo, hay un elemento particular que hoy en día no se aprecia en una de las pinturas de este museo.

En la escalera regia se encuentran estos lienzos monumentales, uno de ellos titulado la Virgen del Apocalipsis, pintado por Miguel Cabrera en 1765, es un ejemplo de cómo este capítulo era el mayor interés de los franciscanos para exaltar a la Virgen. En el capítulo se relata el triunfo del bien sobre el mal, un niño recién nacido de las entrañas de una mujer grávida es rescatado de las garras del mal. No se sabe si es María, pero todo indica que es ella, porque Juan no relata lo ya ocurrido al nacimiento de su maestro, el libro es profético; nos habla del porvenir de los próximos intentos del mal por triunfar.

El capítulo lo relata así:

12:1 Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.

12:2 Y estando encinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento.

12:3 También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas;

12:4 y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró frente a la mujer que estaba para dar a luz, a fin de devorar a su hijo tan pronto como naciese.

12:5 Y ella dio a luz un hijo varón, que regirá con vara de

hierro a todas las naciones; y su hijo fue arrebatado para Dios y para su trono.

12:6 Y la mujer huyó al desierto, donde tiene lugar preparado por Dios, para que allí la sustenten por mil doscientos sesenta días.

12:7 Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; y luchaban el dragón y sus ángeles;

12:8 pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el cielo.

12:9 Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él.¹⁰⁵

Este capítulo fue ilustrado en retablos, lienzos, grabados y esculturas. La representación destacada de este pasaje en la escalera regia subraya la importancia de esta devoción dentro de la orden contrarreformista. Sin embargo, hay un elemento en esta pintura que resulta discordante: la mujer. ¿Por qué carece de alas? Aunque la obra se adhiere en gran medida al capítulo, presenta a la Virgen de la Purísima en lugar de la Virgen del Apocalipsis.

Esto nos lleva a cuestionar si realmente se trata de una representación de la Virgen del Apocalipsis. Las respuestas pueden encontrarse al explorar el auge del colegio en el siglo XVIII.

105 El apocalipsis de san Juan, Capítulo 12, La mujer y el dragón.

¿Cómo se puede leer una pintura?

Todas las pinturas tienen historias que contar a nuestros ojos. Leonardo da Vinci decía: “La pintura es la poesía muda; es para contarse a los ojos del hombre”. Estas palabras reflejan una verdad profunda: las imágenes comunican más que mil palabras y han sido la técnica plástica preferida por la humanidad durante milenios, especialmente porque perduran a lo largo del tiempo.

Con el tiempo, el ser humano aprendió a utilizar el arte para conservar lo efímero de su existencia, dejando un mensaje que no se borrará con el paso del tiempo. Aunque las personas cambien y olviden, el arte permanece. No son simples adornos; son reproducciones pictográficas que ilustran la historia de muchas culturas, inmortalizando alegorías, mitos, política, leyendas, religión e incluso la vida cotidiana. El arte nació con el propósito de transmitir, convirtiéndose en un medio de comunicación esencial.

¿Cómo podemos traducir una pintura en palabras para que cuente lo que no pueden ver los ojos?

Leer es fácil gracias a los códigos, las acciones o elementos simbólicos que las conforman, pueden ya ser inteligibles para la sociedad moderna, es solo una parte, aún pueden volverse a leer. Erwin Panofsky estableció que las obras pueden descifrarse a través de sus contenidos, es decir, que simboliza cada elemento o acción que se presenta en una pintura. Por

ejemplo, si hay un hombre quitándose el sombrero, es señal de que esta saludando, ciertas acciones o acontecimientos pueden resultar conocidos o completamente ajenos dependiendo de la época o la cultura.

Detrás de cada pintura hay motivos históricos; de una nación, una cultura en base a sus creencias religiosas o filosóficas que consagraron la alegoría. “Es tan imposible para nosotros hacer un análisis iconográfico correcto, aplicando indiscriminadamente nuestros conocimientos literarios a los motivos, como lo es hacer una descripción pre-iconográfica correcta aplicando indiscriminadamente nuestra experiencia práctica de las formas”.¹⁰⁶

Los conocimientos literarios que se tengan sobre alegorías no son suficientes, es decir, los textos literarios, como en este caso del capítulo doce del libro de la revelación, no es suficiente. Se debe indagar en los motivos históricos de los tiempos del colegio que indicaron al artista a crear la pieza tal cual es. Los documentos históricos que la rodean son abundantes, las respuestas a porqué hay una Virgen de la Purísima ocupando el lugar de la Virgen del Apocalipsis no está en el texto, está en la historia. Los planos conformados en la pintura.

¿Es realmente una Virgen del Apocalipsis?

Primero debemos identificar todos los elementos que conforman la pieza, dividiendo en tres secciones lobra para leerse de abajo hacia arriba.

106 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, p. 7.



Miguel Cabrera, *La Virgen del Apocalipsis*, 1765, Oleo sobre tela, 12 m x 10m, Zacatecas, ---.

Conformada por perspectiva central, la vista se centra en la Virgen. Hay un total de 53 figuras, 51 humanas y 2 animales, cielo y mar, o río, abiertos con un fragmento de tierra con rocas y vegetación. Predominan los azules, celeste por el cielo y mar. Las ropas son en su mayoría azules, rojas, blancas, amarillas y rosas.

En la primera sección esta san Juan escribiendo lo que ve, sentado a la orilla del mar entre piedras y plantas, un águila sostiene el tintero a su mano derecha y con la izquierda sostiene el libro con el que escribe. Al frente esta la bestia haciendo caer a la tierra las estrellas con su cola y es atacada por una legión de ángeles encabezado por el arcángel san Miguel, sostiene una espada de fuego en la derecha y la izquierda un escudo que tiene escrito: *QVIS VT DEVS*, “¿Quién como Dios?”.

En la segunda sección esta la Virgen, coronada por las doce estrellas, los angelitos a sus pies sostienen símbolos marianos, el espejo, una palma y azucenas. A ambos lados los ángeles componen en orquesta, con un contrabajo, violín, flauta y clavecín. A la derecha esta la estrella del amanecer.

En la tercera sección está el Padre Eterno con la tirara papal, a la derecha dos ángeles presentando al niño y el Padre levante su mano derecha en acto de bendecir al niño y con la izquierda sostiene una vara dorada y debajo tiene lo que parece el mundo.

Casi todo corresponde a la descripción de san Juan, excepto por la Virgen. La explicación a porqué está ahí no está en el texto literario, la respuesta puede estar en la propia orden, colocada durante el guardianato del Reverendo Padre fray Tomás Cortes, la pintura fue encargada como tal. A Miguel se le encargó copiar a la Virgen del Apocalipsis de la Catedral Metropolitana, pero no es igual, apenas logra encajar san Miguel Arcángel. Es posible que Miguel ya tuviera libertad creativa, pero a este pintor no se le hubiera ocurrido colocar a esta Virgen a capricho suyo, era un católico devoto y respetoso.

SANTA MARÍA CONTRARREFORMISTA

La orden solicitó esta pintura tal como la vemos, y la razón fue mencionada en párrafos anteriores: los franciscanos dedicaron una especial devoción a la Virgen María como parte de su simbología contrarreformista. Los colegios gozaban de autonomía, lo que les permitía encargar obras según su propia visión iconográfica.

Siglos antes, los franciscanos habían comenzado a estudiar el libro de la Revelación bajo un nuevo sistema de análisis creado por el Abad Joaquín de Fiore. Este enfoque establece que el libro aborda el prototipo del futuro y su gestación en una etapa espiritual. Tras el descubrimiento de América, la evolución de la Iglesia Católica en España se alejó de los paradigmas medievales; el fin no estaba cerca y aún quedaba trabajo por hacer ante las nuevas revelaciones que se presentaban.

Durante ello, las producciones del arte se encaminaban a la ilustración de logros y los conceptos nuevos del Apocalipsis ahora en la visión teológica contrarreformista barroca, también bajo las autonomías de los Colegios de Propaganda Fide se podía hacer encargos de libertad iconográfica, las nuevas conceptualizaciones del Apocalipsis estaban en sus procedimientos.¹⁰⁷

La orden de san Francisco tomó responsabilidad, las reinterpretaciones de san Francisco según el libro de la revelación; era un ángel del apocalipsis, debido a su naturaleza mesiánica que le daba un paralelismo con Cristo. Era el nuevo Cristo (Alter Chiristus), sería el salvador del nuevo mundo.

La orden se había encomendado una importante misión como los nuevos líderes espirituales de América. A raíz de la reforma protestante tuvieron en claro que tampoco fue casualidad que en ellos cayera la responsabilidad de defender a María, cuando los protestantes comenzaron a denigrar a María, ya poseían la defensa de María gracias a Duns Scoto.

Pero mas allá de la posible definición dogmática, que suponía que en su creación e infusión quedó dotada de un alma en plenitud de las gracias de Espíritu Santo, la Inmaculada Concepción existía esencialmente como un proyecto divino sumamente intrincado para ser susceptible de ser representado; más allá de sus configuraciones tardo

107 Adriana Álvarez Sánchez, *Conocimiento y Cultura I. Estudios modernos en la facultad de filosofía y letras*, p. 22.

medievales en el brazo de la puerta dorada o en el árbol de Jesé crecido en el cuerpo de Adán.¹⁰⁸

El protestantismo, al intentar regresar a las “raíces puras” del cristianismo, reavivó la duda planteada por los primeros teólogos cristianos sobre cómo María pudo ser concebida sin mancha. Esta controversia mantenía a los dominicos en la postura de que María nació con mancha y que su hijo la redimió, mientras que los franciscanos defendían la idea de que ella nació pura para poder dar a luz al Mesías.

John aclaró que María nació sin pecado; al ser humana, no necesitó redención, ya que fue preservada del pecado original y desde su primer instante, en contraposición a la desobediencia de Eva. Este acto no estaba limitado por el espacio y el tiempo, y no restaba a Jesús su papel como redentor universal. Así, una vez más, era necesario defender la pureza de María frente a los protestantes, quienes, en su búsqueda de autenticidad, reafirmaron una duda que ya había sido resuelta.

En los Colegios de Propaganda Fide se había transformado la veneración a María, como vencedora del mal, rompía con los paradigmas medievales para marcar la evolución de la iglesia católica contrarreformista.

Por ello, los franciscanos habían encargado a Miguel Cabrera esta pintura con una Virgen de la Purísima, ya que su verdadero título es el Triunfo de la Inmaculada Concepción, se renombra en el siglo XX, por lo que el “error” fue posterior a la extinción del colegio. Su imagen no es muy diferente a la

108 Jaime Cuadriello, *Virgo Potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico, Pintura de los Reinos, identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglos XVI-XVIII*, pág. 1177.

Tota Pulchra, el modelo antiguo de su imagen y antigua oración del siglo IV. Los elementos que la conforman son los mismos vistos a sus pies como el espejo, pero de esta surgen tanto la Inmaculada, la Virgen Apocalíptica y la Virgen de Guadalupe.

La iconografía de la Inmaculada no paso a ser defendida con gran fervor hasta los siglos XVII y XVIII cuando el protestantismo expresó su rechazo y suma degradación. La popularidad de su imagen en Nueva España superó por mucho a la Dios, es la Tota Pulchra el primer intermedio que daba el comienzo de su imagen conocida en los tiempos barrocos contrarreformistas.¹⁰⁹

Aunque el apogeo de la guerra protestante tuvo lugar en el siglo XVI, sus consecuencias resonarían como ecos durante siglos posteriores, en los que María se convertiría en el estandarte de Nueva España, un lugar donde el bien triunfó gracias a ella, y el nuevo reino se volvió su hogar, asumiendo el rol de emperatriz de América.

Los franciscanos no se equivocaron; basándose en las profecías del libro de la Revelación, no fracasaron. La bestia fue finalmente vencida, en una lucha entre el protestantismo y las instrucciones romanas. Esta “verdad revelada” es custodiada por los apóstoles y seguirá siéndolo.

El rescate de América dio origen a un nuevo lenguaje de simbología mariana inmaculista en el siglo XVIII, que se puede observar en diversos templos franciscanos. En los Colegios de Propaganda Fide, las ilustraciones de los pasajes bíblicos que adornan sus recintos no solo representan los textos bíblicos de

109 Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial*, p. 25.

manera literal, sino que también narran los sucesos históricos que llevaron a un cambio en la visión religiosa, fortaleciendo la fe católica ante las nuevas adversidades de los siglos XVI y XVIII.

FUENTES CONSULTADAS

- Álvarez Sánchez, Adriana, *Conocimiento y Cultura I. Estudios modernos en la facultad de filosofía y letras*. Ediciones FÓN Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2016.
- Cuadriello Jaime, Virgo Potens. *La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico” en: Pintura de los Reinos, identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglos XVI-XVIII*, (Juana Gutiérrez Haces coordinadora). Fomento Cultural Banamex. México, 2009.
- Carillo, A, Rafael, *El arte Barroco en México, Desde sus inicios hasta el esplendor de los siglos XVII y XVIII*. Panorama Editorial, S.A. México, 1982.
- Esparza Sánchez, Cuauhtémoc, *Compendio histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas 3ª*. Edición, Grupo Plata, Zacatecas, 2017.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza editorial. Madrid, 1998.
- Sotomayor, José Francisco, *Historia del Apostólico Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe*. Económica de Mariano Ruiz de Esparza, Plaza Principal, Núm. 27. México, 1874.
- Sánchez Esparza Cuauhtémoc, *Compendio Histórico del Colegio de Propaganda Fide, de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*, Departamento de investigaciones históricas. Zacatecas, 1974.
- Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial*. Santa María, Editorial de la Universidad Católica Argentina. Argentina, 2008.

IV

IDEA, DESARROLLO MOMENTO FRENÉTICO DE LA INVESTITI-CREACIÓN EN EL MURAL JALPA, IDENTIDAD CAXCÁN

Noé Viramontes Gómez
Salvador Moreno Basurto

INTRODUCCIÓN

El muralismo, surgido en el siglo pasado y que se mantiene vigente hasta nuestros días, se ha consolidado como un símbolo representativo de la identidad mexicana. Este trabajo presenta y difunde la creación de la obra Jalpa, Identidad Caxcana, que inicialmente fue concebida como un proyecto de investí-creación para la titulación en la licenciatura en Artes en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Actualmente, el mural puede contemplarse en uno de los muros exteriores de la Presidencia Municipal de Jalpa, Zacatecas.

La necesidad del muralismo en el municipio es evidente. Jalpa, un pueblo de origen prehispánico, tiene un rico pasado histórico y una significativa relevancia durante la conquista. El muralismo se erige como un medio para rescatar estos acontecimientos, permitiendo a la población jalpense conocer mejor sus orígenes y recuperar algunos de los elementos más importantes desde su tiempo como parte de la Nueva Galicia.

Además, este proyecto de investi-creación busca plasmar elementos que han forjado la identidad de Jalpa, llegando a la comunidad a través de imágenes. Se ha percibido un desconocimiento sobre la historia del municipio, lo que refuerza la importancia de este mural.

Considerando lo anterior, el proyecto tiene como objetivo rescatar elementos históricos que definan nuestra identidad como pueblo, utilizando el arte visual, específicamente la pintura, tal como lo hicieron los grandes muralistas del pasado. Estos artistas encontraron formas de hacer que la historia fuera accesible para las clases bajas a través de imágenes. Así, alineando el concepto y los objetivos del muralismo mexicano con los antecedentes históricos y narraciones populares, la logística del proyecto y el trabajo del creador, se dará inicio a la creación del mural.

GESTIÓN Y CREACIÓN DEL MURAL JALPA IDENTIDAD CAXCÁN

Las aspiraciones para la creación del mural se fundamentaron en un estudio cultural e histórico, respaldado por argumentos sólidos dirigidos a quienes representan a la población en las regidurías. Proponer una idea artística implica un activismo social desinteresado y el deseo de enriquecer las artes plásticas y contribuir al acervo cultural. La promoción y difusión en los medios de comunicación jugarán un papel crucial, marcando la diferencia en el logro de los objetivos iniciales.

Para dar inicio a este proyecto de investi-creación, nos sumergimos en la investigación sobre los tastoanes de Jalpa, Zacatecas, abarcando desde sus orígenes históricos hasta su evolución como danza popular en el sur del estado. Utilizamos

archivos históricos, libros, relatos de personas, y contamos con el apoyo del Cronista Municipal, además de recopilar fotografías y otros elementos que facilitarían la creación del mural. Este proceso de investigación duró aproximadamente tres meses y la información recopilada fue presentada al H. Ayuntamiento para generar interés y lograr la aprobación unánime del proyecto.

En el proyecto se definieron objetivos, costos, antecedentes y metas, y fue presentado a través de la Dirección de Cultura del Municipio de Jalpa durante una sesión ordinaria de cabildo el 29 de enero de 2021, realizada de manera virtual debido a la pandemia. En esa sesión, el proyecto fue aprobado unánimemente, con algunas propuestas de regidores en colaboración con la Dirección del Departamento para el Fomento de la Cultura y las Artes de Jalpa. Se decidió que el mural se realizaría en la pared lateral de la presidencia municipal, la cual se prepararía para ello.

Una vez aprobado el proyecto, comenzamos a trabajar junto al Cronista Municipal, Héctor Pascual Gómez Soto, y el profesor Tlahuizcalpantecutli González Estrada, autor del libro *Los Tastoanes: Historia, Tradición y Cultura en el Municipio de Apozol, Zacatecas*. Esto nos permitió recopilar datos históricos que contribuirían a la creación del boceto preliminar del mural. También solicitamos permisos a amigos para usar algunas de sus fotografías como recursos visuales para dar forma a la obra. Este proceso de investigación y recopilación de imágenes tuvo lugar de enero a marzo de 2021.

Con todos los recursos reunidos, a finales de marzo comenzamos a trabajar sobre un bastidor de tela de 120 por 180 centímetros. El boceto fue elaborado con pintura al óleo y finalizado a finales de mayo, momento en el que se presentó

al cabildo para su aprobación antes de proceder a pintar en la pared elegida. Simultáneamente, mientras se desarrollaba el diseño, continuamos recopilando información. Se retiró el enjarre del área destinada para la obra, y se restauró y preparó la superficie donde se realizaría, junto con el enmarcado correspondiente. (Véase figura 1).



Fig. 1: Preparación enjarre. Fotografía: Noé Viramontes Gómez.

Para la preparación se colocó una malla y un nuevo enjarre sobre la misma, a la vez que se observó que la superficie estuviera totalmente lisa, para que alrededor de ella se pusieran las molduras que enmarcarían el área; esto, con la finalidad de crear más estética a la obra y garantizar que la superficie resistiera por más tiempo; previendo tener que hacer sólo restauraciones en la pintura y no en el deterioro

de la superficie de la obra. Lo anterior, con la finalidad de obtener resistencia a la erosión, luz, intemperie y polución, ya que el mural estará expuesto a la intemperie. Esta actividad tuvo una inversión de tiempo de preparación de tres meses.

ENTREGA OFICIAL DE LA INAUGURACIÓN DEL MURAL

El mural fue develado y entregado de manera formal en su inauguración el 10 de septiembre del 2021; aproximadamente a las 13:00 horas de dicho día. Este evento tuvo lugar en la calle Colón, a un costado de la presidencia, al finalizar su último informe del entonces presidente municipal C. Carlos Antonio Carrillo Gómez (Véase figura 2).



Fig. 2. Develación del mural Jalpa. Identidad Caxcán. 10 de septiembre de 2021. En la primera imagen el momento en que el C. Presidente le entrega un reconocimiento al autor. En la segunda foto el autor (centro), acompañado del asesor y el director del Departamento de Fomento para la: Cultura y las Artes del Municipio de Jalpa, Zacatecas, profesor Juan Ramírez Hernández. Fotografía: Noé Viramontes Gómez.

Estuvo presente el H. Ayuntamiento 2018–2021, destacando la asistencia del presidente y el síndico municipales, quienes durante su administración mostraron una disposición abierta y apoyo para llevar a cabo diversos proyectos artísticos. También asistieron ciudadanos del municipio, directivos de instituciones educativas, el asesor del proyecto de investigación, Salvador Moreno Basurto, investigador y docente de la Universidad Autónoma de Zacatecas, así como familiares y amigos del creador del mural.

El evento comenzó con un breve discurso del presidente municipal, quien expresó su agradecimiento y motivación para que la nueva administración continúe impulsando proyectos artísticos que embellezcan y enriquezcan culturalmente al municipio, además de fomentar el interés por el arte en las nuevas generaciones. Posteriormente, el autor del mural ofreció una breve reseña sobre la obra, subrayando la importancia de estos proyectos para Jalpa.

El evento concluyó con un agradecimiento a todos los presentes, especialmente a las autoridades que aprobaron el proyecto, y se rindió homenaje a la memoria de uno de los maestros del autor, el muralista Francisco Pérez, originario de Encarnación de Díaz, Jalisco. Se parafrasearon algunas de las palabras que Paco Pérez compartió en su momento, resaltando su legado y su influencia en el ámbito artístico.

(...) vivimos en una sociedad en donde heredamos un modelo de eres lo que tienes, cuando en realidad somos lo que sabemos y esos conocimientos personales nos vuelven útiles socialmente. Ojalá algún día el desarrollo para el arte y la cultura no se vea como un gasto, sino como una inversión.¹¹⁰

110 Conversación con el muralista jalisciense Francisco Pérez Hernández (26 de septiembre del 2020) antes de su muerte.

DESCRIPCIÓN DEL MURAL

1.- Nivel preiconográfico

La obra se desarrolla en un paisaje de cuatro planos: el principal u horizonte que se ubica en la parte superior de todo el mural. Es una franja horizontal que corona toda la obra, a la vez que unifica el resto de los demás planos, que son a saber: primer plano vertical ubicado en el extremo izquierdo en donde domina el color verde. El segundo plano vertical o central en la que domina el color rojo. Finalmente, el tercer plano vertical en la que dominan los colores tierra y gris (véase figura 3).



Fig. 3: Orden de planos. Elaboración de Noé Viramontes Gómez y Salvador Moreno Basurto.

En estos tres planos se disponen veintiún figuras humanas que representan diversos momentos y actitudes culturales de la comunidad jalpense. En el centro de la composición, en la parte superior del plano central, se observa una estructura arquitectónica. En el tercer plano, se pueden apreciar los interiores de una cocina, mientras que el resto de la composición muestra espacios abiertos o exteriores.

No solo se pueden observar figuras humanas, sino también varios objetos que las contextualizan. Entre los espacios, figuras y objetos presentes, es posible identificar a cada uno de ellos. En la parte superior del primer plano vertical se encuentra un medallón de un color similar al de la plata, acompañado por dos figuras masculinas de pie sobre un cerro. En la parte inferior de este plano, se destacan seis figuras humanas en posición de guerra: dos de ellas, semidesnudas y armadas con lanzas, atacan a un jinete montado en un caballo blanco que adopta una postura defensiva. Este jinete, vestido con atuendo español, sostiene en su mano derecha un estandarte que muestra la cruz que identifica a Santo Santiago Apóstol. Alrededor de estos personajes, otros participan en la acción bélica: un soldado con vestimenta española está ultimando a un indígena, mientras que, bajo las patas del caballo, otro conquistador yace abatido por una lanza. (Véase ilustración 3, primer plano vertical).

En el segundo plano vertical o central, en la parte superior, se observa la imagen de un templo católico. Al lado de este edificio, se destaca un jinete vestido con un traje de charro, capa roja y sombrero, montando un caballo blanco. Justo debajo de este tramo central, hay tres figuras humanas que llevan máscaras de *tastoán* y todo su ajuar, rodeando un

teponaztle.¹¹¹ Más abajo se ubica un pergamino abierto y un niño encerrado en un cuadro con una veladora y un libro; (véase ilustración 3, segundo plano vertical o central). Todos estos personajes se asientan en un fondo rojo a manera de camino.

En el tercer plano vertical, al lado del templo mencionado, se encuentra un águila posada sobre un nopal, devorando a una serpiente. Abajo, cuatro personajes masculinos se destacan: tres de ellos portan ollas de barro, mientras que el cuarto está realizando una labor regional, cortando frutas del pitayo con una vara larga. Más abajo, y cerca del espectador, se observan dos figuras femeninas cocinando en el interior de una cocina antigua, rodeadas de objetos de cocina tradicionales, como chiquihuites,¹¹² bordados, pitayas¹¹³, servilletas bordadas, escoba de zacate, leñas, comal y un molcajete. Por último, debajo de la escena de la cocina, se encuentra un anciano bordando un petate; viste camisa de cuadros blanca con franjas rojas, pantalón azul y huaraches de cuero.

A sus espaldas porta un sombrero y una rozadera¹¹⁴, al frente de él mismo, aparece un bule, conocido regionalmente

111 Tambor de origen prehispánico, consistente en un tronco ahuecado y cerrado por sus dos extremos, que lleva a los lados, diametralmente opuestas, dos lengüetas cortadas en su superficie, las cuales producen vibraciones distintas; se toca horizontalmente, golpeándolo con un par de baquetas forradas de hule

112 Del náhuatl chiquihuitl, cesto o canastita. Cesto sin asas hecho de palma, carrizo, mimbre o tule, del cual existen diferentes tamaños.

113 El nombre de la pitaya se les da a las frutas que están cubiertas de espinas; su fruto es ovoide semirredondeado, de pulpa blanca, roja, amarilla, morada, rojo-violeta y de gran cantidad de semillas negras (al igual que la pitahaya). Su sabor es muy dulce y su hábito de crecimiento es cactácea columnar (órgano)

114 Especie de guadaña encorvada usada para cortar maleza.

como guaje¹¹⁵. Estos últimos elementos están plasmados sobre una superficie en colores grises. (Véase ilustración 3, tercer plano vertical).

2.- Nivel iconográfico

El tema central es la presencia de los tastoanes, específicamente en el primer plano vertical, representando a los nativos caxcanes que habitaron partes de Zacatecas, Aguascalientes y Jalisco. Según Olveda, uno de los principales conflictos bélicos fue la conocida “Guerra del Mixtón”, que surgió en 1541 como respuesta al rechazo a la conquista española y la invasión de tierras indígenas. Este enfrentamiento se prolongó hasta 1542, cuando Cristóbal de Oñate, preocupado por la rebelión de las tropas indígenas en gran parte de Nueva Galicia, solicitó ayuda al virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza, para concentrar fuerzas y someter a los nativos, quienes mostraban cada vez más rebeldía y habilidad en la lucha.

La causa principal del conflicto fue la negativa de los indígenas a pagar tributo y a ser evangelizados, lo que llevó a constantes enfrentamientos, culminando en uno de los episodios más sanguinarios de la época. En esta rebelión participaron figuras indígenas como Petacatl y Tenamaztle, dos caciques caxcanes, junto con los conquistadores españoles Antonio de Mendoza, el primer virrey de Nueva España, y Pedro de Alvarado. Este último fue derrotado el 24 de junio de 1541 en un enfrentamiento en el cerro del Mixtón. Tras la derrota de Alvarado, el virrey Mendoza tomó el mando de las tropas españolas y, junto a su ejército, rodeó el cerro donde

115 Recipiente usado para trasportar líquidos como agua, aguamiel, pulque.

se refugiaban los caxcanes. Así, el 16 de diciembre de 1541, Mendoza logró vencer a los nativos.

Estos enfrentamientos, que hoy consideramos históricos, llevaron a un proceso de aculturación y evangelización, que se celebra en la actualidad a través de una danza popular en esta región.

En el plano horizonte de la pieza, se representa un cielo crepuscular en tonos azules y naranjas. En la parte superior, se aprecian las siluetas de los cerros que colindan al este del municipio de Jalpa, conocidos como la Sierra de Nochistlán, que forman parte del Cañón de Juchipila. A esta altura, se destaca una moneda de plata, acuñada durante el periodo novohispano. Junto a esta moneda, se representan a Francisco Tenamaztle, reconocido como el primer defensor de los derechos humanos de los pueblos indígenas, y a Petacatl, líder caxcán de Jalpa. Ambos están situados sobre un fragmento del Cerro del Mixtón, donde también se puede ver un tiro de la mina conocida como “La Leonera”, ubicada al este del pueblo de Jalpa, en la zona serrana colindante con Tlachichila.

En este mismo plano, aparece la imagen de Santo Santiago cabalgando un caballo blanco, acompañado de personajes que simbolizan a los caxcanes en su lucha contra la presencia española, enfrentándose al Santo. Al final de esta escena, en la parte inferior izquierda del pergamino, se encuentra una figura con armadura de tonos metálicos y una capa roja. Esta figura, que apoya su mano izquierda sobre una espada, representa a Pedro de Alvarado, un personaje clave en los conflictos entre los pueblos indígenas y las tropas españolas.

En el segundo plano vertical o central, se encuentra representada la Parroquia del Señor de Jalpa, un santuario

religioso de gran importancia histórica y uno de los más antiguos de la región. Debajo de este templo, se muestra a Santo Santiago tal como aparece en las danzas celebradas en diversos municipios del cañón, vestido con traje de charro, sombrero, capa roja y montando un caballo blanco. Estos elementos están situados sobre una superficie de color rojo, creando un contraste notable con la parte superior del mural.

En este mismo plano, se pueden ver tres tastoanes. El primero, proveniente de la comunidad de Los Santiagos en Jalpa, muestra una máscara tallada a mano por artesanos locales. Este tastoán porta una espada de madera pintada de blanco y rojo, en la que se lee: “Los Santiagos”. Viste una playera negra, pantalón de mezclilla azul, botas negras y un mandil de cuero que lleva grabada la imagen de Santo Santiago junto con la frase “Los Santiagos 2014”.

A un lado, se encuentra el segundo tastoán, originario del municipio de Moyahua. Este personaje se muestra con su vestimenta típica de fiesta: una máscara de madera pintada de negro, con bigotes alargados, un capote o gabán en colores nápoles y naranja, chaparreras de cuero, montera y motas en tonos verdes y rosa, camisa azul y botines cafés. A la derecha de este tastoán, se aprecia un teponaxtle, un instrumento similar a un tambor que era utilizado por antiguas tribus indígenas, tanto para llamadas de guerra como para acompañar danzas. Estos objetos generalmente presentaban algún tipo de talla en su superficie exterior.

Más abajo, en un plano más cercano, se ubica una tercera figura que representa un tastoán del municipio de Apozol. Este tastoán lleva una máscara de madera, montera hecha de colas de vaca, y una camisa de cuadros en colores naranja, blanco y azul. Su atuendo incluye motas de tres colores—café, blanco y

rojo—, una toalla en el cuello de colores azul y blanco, y una tela de color café que se usa debajo de la vestimenta. Además, lleva chaparreras color café con las iniciales del portador y botas de un tono café oscuro.

Muy cerca de esta imagen, a la izquierda, se observa un pergamino que muestra una cruz santiaguera, símbolo icónico de Santo Santiago el Mayor. En el pergamino está inscrito el poema “El Viejo Tastoán”, del profesor Tlahuizcalpantecutli González Estrada. (Véase apéndice).

En la parte inferior de este plano central -a un costado de este pergamino y en el plano más cercano al espectador- se puede observar la imagen de un niño a manera de trampantojo¹¹⁶, con una tela blanca que cubre sus ojos, en sus manos tiene un libro y un cirio encendido muy cerca de su frente. Viste una camisa color negro, pantalones cortos en color gris y tenis negros, pareciera que esta imagen trata de mostrarnos el contraste y también la relación que existe en estas dos primeras etapas del mural. Se podría entender que con este objeto se termina la segunda parte del mural, ya que se crea de nuevo un contraste entre los tonos rojos y el comienzo de tonos grises, así como también se logra percibir en la pintura el cambio de diferentes elementos, en los que ya se comienzan a mostrar escenas costumbristas.

En el tercer plano vertical del mural, a la misma altura del templo, se destaca un águila posada sobre un nopal, simbolizando el poder civil y representando nuestro ícono nacional como mexicanos. Al fondo, se puede ver un pitayo, junto a una persona recolectando sus frutos. Esta

116 El trampantojo es una técnica pictórica que intenta engañar a la vista jugando con el entorno arquitectónico, la perspectiva, el sombreado y otros efectos ópticos de fingimiento, consiguiendo una «realidad intensificada» o «sustitución de la realidad»

actividad forma parte del costumbrismo jalpense y tiene lugar anualmente entre mayo y junio. La pitaya, un fruto dulce y muy apreciado por los residentes y migrantes originarios, genera una considerable derrama económica para el municipio. La recolección de esta fruta se ha convertido en un símbolo de identidad para Jalpa, que celebra cada año la Feria de la Pitaya en la última semana de mayo.

A la derecha de esta escena, aparecen tres figuras masculinas que cargan cántaros de cerámica, vistiendo ropas oscuras. Estos personajes son reconocidos por su importancia en la historia artesanal de Jalpa, ya que son creadores de un taller de alfarería con más de cuatro generaciones de trayectoria.

Debajo de esta escena, también en el mismo plano, se muestra una representación completa de una cocina antigua, donde se aprecian dos figuras femeninas. La anciana lleva un rebozo y un delantal amarillo, mientras que la joven viste una blusa blanca bordada con flores y una falda floreada.

La escena las muestra compartiendo una pitaya entre sus manos, en medio de las paredes de ladrillo, objetos de barro, una canasta con pitayas, un molcajete, una batea¹¹⁷ de madera, un metate¹¹⁸, una servilleta bordada, una prensa para hacer tortillas, leña y un comal. Elementos típicos de una cocina provinciana de la región.

En la parte inferior, observamos un anciano vestido de camisa de cuadros blanca con franjas rojas, pantalón de

117 La batea, en las culturas indígenas se usa tradicionalmente para amasar o mezclar harinas como la del maíz o la yuca común.

118 Piedra cuadrada que se usa en zonas rurales de México y Guatemala para moler el maíz, y que se usaba en España para labrar el chocolate.

mezclilla y huaraches, que se encuentra tejiendo un petate¹¹⁹, oficio que en épocas pasadas dio sustento a un gran número de familias de un Jalpa que ha pasado a la historia como “Jalpa Chiquihuitero”. A sus espaldas porta un sombrero, una rozadera fraguada en Jalpa y un bule de agua fresca. Es así como se plantea el análisis iconográfico de los elementos que se plasmaron en el mural. (Véase figura 4).



Fig. 4: Vista frontal Fotografía: Noé Viramontes Gómez.

3.- Nivel iconológico

Después de las descripciones anteriores se proveen los significados de los elementos del mural. El fondo en tonos

119 Del náhuatl *petlatl*, estera. Estera de palma, que se usa en los países cálidos para dormir sobre ella.

que en su mayoría son verdes y azules muy oscuros para representar el gran espacio geográfico de la región del cañón de Juchipila. La moneda de plata inserta en el primer plano vertical hace alusión al motivo o interés principal que llevó a los conquistadores a emprender su viaje hacia el territorio de los chichimecas. (Véase figura 5).

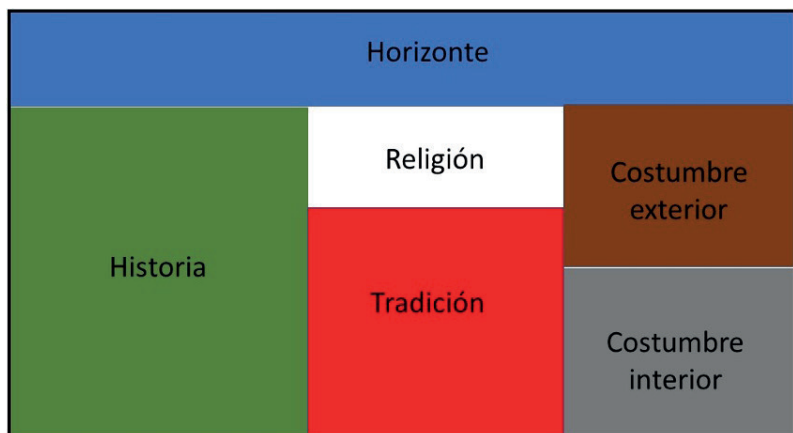


Fig. 5: Esquema cromático de la composición del mural. Elaboración de Noé Viramontes Gómez y Salvador Moreno Basurto.

Así lo refieren el pódcast La Verdadera Historia de México de URUZ radio, narrado por Francisco Mendoza quien nos describe que el explorador y conquistador Juan de Tolosa fue quien se dio cuenta que esta región del sur de Zacatecas era rica en metales preciosos, principalmente en plata, por tal motivo es que se desencadenó toda una serie de conflictos al enfrentarse a los caxcanes que defendieron su territorio hasta las últimas consecuencias. Vencidos estos por las tropas españolas a finales de 1541, partió con esto la evangelización y la aculturación de los pueblos indígenas de esta región de

la Nueva Galicia. Es así que el mural representa el Cerro del Mixtón y la batalla que se llevó a cabo entre los españoles e indígenas, estando como personajes principales en la cima del peñol del Mixtón, Tenamaztle y Petacatl.

Al costado se aprecia un tiro usado para extraer la plata de las minas, la Parroquia del Señor de Jalpa y un águila. Estos elementos se plasman así porque son síntesis que históricamente han dado identidad a la región: a) los caciques por su liderazgo en estas luchas y por defender los intereses de sus asentamientos; b) la minería, porque fue el principal interés para conquistar estas tierras; c) la Iglesia, institución religiosa que participó en el proceso evangelizador; manera en que los españoles marcan su triunfo y comienza la imposición de nuevas creencias religiosas y d) el águila que representa todo el poder nacional y civil de nuestra identidad como mexicanos.

El Santo Santiago que se ubica en el primer plano vertical, hace alusión a los relatos a manera de leyenda, en donde, se dice que con vestiduras blancas se apareció para ayudar a las tropas españolas a vencer a los caxcanes; por eso en esa parte de la escena se plasma la lucha entre españoles contra nativos. Para identificar a este santo, se pintó con un estandarte y la cruz con la que él mismo es identificado y también para diferenciarlos de los nativos semidesnudos, que solo usan un taparrabos y sus manos blandiendo armas de piedra y maderas. La primera parte del mural se identifica por el cambio de color de la superficie y el pergamino con la cruz santiaguera, esta parte representa la aculturación, el verde, que representa el suelo del Mixtón, luego el cambio a color rojo, desde la visión del creador, representa la sangre indígena que se derramó y cómo estos sucesos se terminan convirtiendo en una danza que forma parte de las danzas típicas o populares de Zacatecas.

En el segundo plano o central que domina el color rojo, están parados los tastoanes de Jalpa, Apozol y Moyahua y un Santo Santiago totalmente adaptado a esta danza. Estos elementos se representan como todas las imposiciones decretadas por la Corona Española y el cómo con el paso del tiempo, nuestros antepasados fueron adaptándose a los cambios. Ahí mismo, entre el color rojo y verde, observamos un pergamino y sobre este una cruz en colores grises. Este pliego, se plasmó en nuestro mural como agradecimiento a Tlahuizcalpantecutli González Estrada por su apoyo bibliográfico, quien nos muestra cómo una tradición se comparte de generación en generación y llevándola a cabo año con año. Una tradición que trasmite con gusto esa identidad como tastoán, al tener en cuenta el antecedente histórico y religioso de la misma. La cruz santiaguera en color plata, desde la perspectiva del creador, se plasma así porque el interés de los metales de estas tierras estaba disfrazado de evangelización.

En este camino rojo, el niño vendado dentro de un trampantojo, que porta un libro, a la vez que aparece un cirio a la altura de su frente, es una alegoría que representa a manera de paradigma, el enlace que ha existido siempre entre gobiernos y religión para darnos a conocer sólo lo que a ellos no afecte o se indague más allá de ciertas cuestiones. La figura del niño representa aproximadamente la edad en que el ser humano -ser que está diseñado y evolucionado para el cuestionamiento, aprendizaje y descubrimiento de información- comienza con un proceso de aprendizaje religioso y escolar, pero, muy frecuentemente estas dos líneas de la educación las llevamos de la mano desde el seno familiar. El cirio en la escena representa un elemento de la religión y

el libro que sostiene en sus manos, la educación escolar. Al colocar la mano del niño tratando de retirar lo que obstruye su vista y al crear el diseño del mural fue con el objetivo de plasmar un elemento que representara la necesidad que se percibe hoy en día en un porcentaje de la población para indagar en el origen de esta danza, ya que tan importante es su antecedente histórico como el antecedente religioso¹²⁰ (Remítase a figura 3, Segundo plano vertical o central).

Como lo han mencionado algunos autores; fue un proceso de aculturación el cual desembocó en una tradicional danza celebrada año con año en esta región de Zacatecas y en algunos municipios de Jalisco. En la imagen del niño se representa la libertad que tenemos de cuestionar los diferentes ámbitos de nuestra educación religiosa y escolar, para lograr tener nuestra propia perspectiva y conocimiento de nuestras tradiciones. Somos el resultado de un proceso de conquista, de nuevas ideas, costumbres, tradiciones, creencias sucedidas en el tiempo. Es importante, al menos en lo que a la danza de los tastoanes se refiere, conocer cómo fueron nuestros procesos de cambio.

En la tercera parte del mural (tercer plano vertical), apreciamos tres personajes icónicos de Jalpa, que representan el costumbrismo jalpense que poco a poco va desapareciendo y llevándose con él todos esos oficios que dieron sustento a la economía de algunas familias jalpenses. Estas tres figuras representan más en concreto a los hermanos Roque, tres hermanos que, con su oficio de alfarería, dieron vida a uno de los primeros y más antiguos talleres de alfarería de Jalpa, el cual después de cuatro generaciones sigue en pie.

120 Es una manera sintética y actualizada de representar plásticamente el famoso “mito de la caverna” de Platón. (*República*, VII).

En un plano más alejado, una figura que se dedica a otro de los oficios que sigue atrayendo migrantes cada año a nuestro municipio, un pitayero¹²¹. En la última parte, una escena que capta un momento que a algunas generaciones les tocó vivir, la anciana y la niña compartiendo una pitaya, fruta que se da en la región del sur del estado, utensilios de cocina que el día de hoy es casi extinto su uso; objetos que van siendo remplazados por otros objetos derivados de la industrialización. Como último elemento, la figura de un anciano muy de cerca al espectador, que muestran el trabajo artesanal que en alguna época dio el nombre al municipio de “Jalpa Chiquihuitero”. La intención de este mural fue hacerlo a manera de línea del tiempo y como lo hicieran los grandes muralistas mexicanos; narrando a través de la pintura algunos sucesos y elementos que nos han marcado como ciudadanos y más que nada, en una pieza artística que se encuentra al alcance de todo público para su apreciación y cuestionamiento de la misma. Para finalizar, se presentan una perspectiva del mural que corresponde a una vista aérea de 15 metros de altura X 15 metros de distancia terrestre. (Véase figura 6).

121 Méx. Persona que vende pitayas (frutos).



Fig. 6: Perspectiva vista aérea. Fotografía: Noé Viramontes Gómez.

CONSIDERACIONES FINALES

Elegir un proyecto de investi-creación representaba un reto, ya que su objetivo principal es contribuir a la sociedad zacatecana, enfocándose en la comunidad del municipio de Jalpa. El tema de los tastoanes fue seleccionado no solo por ser una manifestación tradicional, sino para indagar sobre los orígenes históricos que dieron lugar a esta aculturación.

Toda esta investigación culminó en un mural accesible a cualquier persona que desee contemplar y analizar la obra. La realización del mural requirió un proceso de gestión, planificación y trabajo artístico que se extendió a lo largo de varios meses. El propósito del artista fue enriquecer el catálogo cultural del municipio con una obra de mayor envergadura,

aplicando su formación académica. Aunque estos proyectos exigen considerable atención y dedicación, es esencial que los artistas exploren temas relevantes en su entorno social y realicen obras visuales que inciten a la reflexión.

El tema de los tastoanes es ampliamente mencionado en el sur de Zacatecas, pero solo un grupo reducido de especialistas, como arqueólogos e historiadores, profundiza en su significado más allá de la danza. Por ello, es fundamental enmarcar este trabajo dentro del concepto original del muralismo mexicano, que busca plasmar pasajes de la historia, la tradición y la cultura del país, desde el periodo prehispánico hasta la actualidad. Este enfoque del muralismo tenía como objetivo principal que las obras estuvieran al alcance de las clases populares, que a menudo carecen de acceso a la educación y al arte. El mural “Jalpa. Identidad Caxcán” sigue esta premisa, ya que una de las consignas de la vida es transformar nuestro entorno.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas

- Archer B., “The Nature of Research”, en Co - design. Interdisciplinary Journal of Design, January 1995, pp 6-13.
- Brook, Carolina, *Muralismo Mexicano* Barcelona, Planeta de Agostini, Navarra, 1998.
- Dávila, V. A. “Cuestiones Estéticas de la Investigación en Artes”. [http://encontrarte.aporrea.org/ media/66/enlasartes.pdf](http://encontrarte.aporrea.org/media/66/enlasartes.pdf) recuperado: el 9 de marzo de 2009.
- Gómez Soto, Héctor Pascual, *Los Tastoanes del Cañón de Juchipila*, Jalpa, Zacatecas, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), 2015.
- Gómez Soto, Héctor Pascual, “Jalpa” en *Los Municipios de Zacatecas memoria y patrimonio* (coord. Manuel González Ramírez), Crónica del Estado de Zacatecas, 2018, pp. 180-185.
- González Estrada, Tlahuizcalpantecutli, *Los Tastoanes Historia, Tradición y Cultura En El Municipio de Apozol, Zac.* Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”, Zacatecas, 2013.
- Olveda Legaspi Jaime, “Guerra del Mixtón. La más grande rebelión indígena contra la conquista” en revista *Relatos e Historias en México*, año X, número 113, 2018.
- Parga y Parga, Pablo, *InvestiCreación. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior*, 2018, p. 4.

Rodríguez López, María Isabel, *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*, LICEUS, 2005.

Viramontes Gómez, Noé, *El Mural: Jalpa, Identidad Caxcán. Un trabajo de Investi-creación*, Unidad Académica de Artes, Universidad Autónoma de Zacatecas, Tesis Inédita, 2023.

Fuentes orales

Rodríguez Faz, Enrique (6 de diciembre de 2022) Creador de murales en la localidad.

APÉNDICE

El Viejo Tastoán

Ayer volvió a mi mente
La silueta de aquel viejo Tastoán
Que dentro de su humilde casa
Preparándose a bailar está.

Mi madre le ayuda
A preparar su ajuar
Mientras él con gran sacrificio
Sus chivarras no consiguen abotonar.

Apúrate mujer,
Que la tambora volvió a resonar,
Como el viejo teponaxtle,
Que a los caxcanes invita a pelear.

El Santiago ya está en el bailadero,
A danzar el viejo Tastoán con gusto va,
Pues quiere ser el primero,
Con sus bromas hacerlo enojar.

A sus hijos el amor por la danza dejó,
Como fiel esclavo que siempre fue,
Toda su vida con gusto a su patrón le bailó.
A su edad le cuesta mucho trabajo ya no poder.

Ayer un nieto preguntó
¿Abuelita de quién es ese ajuar?
Con lágrimas en los ojos contestó
De un viejo Tastoán que ya no volvió a danzar.

Hoy la tambora se volvió a escuchar,
Pero el viejo Tastoán en el cielo danzará,
Sus hijos y sus nietos preparándose a bailar,
Con orgullo a su patrón venerarán.

Tlahuizcalpantecutli González Estrada

V
NUESTRA SEÑORA DE LOS MORENOS DE
COMPOSTELA: COFRADÍA, HOSPITAL,
CAPILLA Y CAMPOSANTO

Rodolfo Medina Gutiérrez

INTRODUCCIÓN

En el Barrio de Chila de la ciudad de Compostela, cabecera del municipio homónimo de Nayarit, se conservan los restos de una capilla de ladrillo, adobe y cal construida a principios del siglo XIX, misma que popularmente es conocida como “El Panteón Viejo”. Dicho edificio patrimonial representa uno de los pocos testimonios arquitectónicos del periodo virreinal que se conservan dentro del centro histórico de la citada población.

Es propiedad del ayuntamiento y también forma parte del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles del INAH desde el año 1994. El lugar representa un importante referente de la tradición religiosa local, pues forma parte del discurso y folclor que originó en el año 1850 la Fiesta Jurada en Honor al Señor de la Misericordia, misma que se celebra el primer viernes de diciembre de cada año. El sector popular cree que ahí fueron sepultados los muertos por la epidemia de cólera, enfermedad contra la cual Dios intervino para salvar a la ciudad.

Ante el usual desinterés de los gobiernos municipales, desde el 2005 los vecinos han conservado, reparado e intentado dar un uso religioso y recreativo al espacio, que cuenta con un amplio solar de aproximadamente 960 m². Gracias a ello el sitio ha sobrevivido a proyectos inmobiliarios, invasiones e imposición de obras constructivas descontextualizadas. Por otro lado, la intervención de los vecinos ha comprometido los materiales originales de la construcción, el desaprovechamiento del espacio y la tergiversación de la historia del sitio, esto último explicado por la inexistencia de estudios formales sobre la historia de Compostela en general. Es por ello que resulta importante difundir las noticias sobre el pasado de lo que fue una importante capilla y camposanto, incluyendo sus profundos vínculos con la población afrodescendiente, las instituciones del virreinato y los cambios promovidos por los borbones y liberales del siglo XIX.

NEGROS Y MULATOS EN COMPOSTELA: UNA POBLACIÓN INVISIBILIZADA

A pesar de que Compostela fue fundada como una ciudad española, las personas de origen africano han tenido importante presencia a lo largo de su historia. La alta mortandad provocada por las epidemias y los trabajos de la encomienda desarrollados entre los años de 1532 y 1560, hicieron cada vez más necesaria la compra de esclavos negros que sustituyeran a la diezmada población aborigen.

En una carta escrita en julio de 1557 por el cabildo de Compostela, los vecinos solicitaron al rey Felipe II algunas facilidades para conseguir negros, y promover de esta manera

el desarrollo económico de su aislada región. Durante el auge que experimentaron las minas de El Espíritu Santo en la década de 1570, la presencia de negros era significativa¹²².

Para finales del siglo XVI los negros se contaban como los principales trabajadores de las huertas de cacao que existían en las estancias costeras de Chila, Jaltemba, Chacala, Ixtapa y Valle de Banderas. También constituían prácticamente toda la población de los molinos azucareros de San Miguel y Santa Catarina Mártir, en la periferia de Tepic, superando en cantidad incluso a los indios de los alrededores.

Paulatinamente el mestizaje fue generando la proliferación de mulatos en todos estos lugares, emparentados con los orgullosos propietarios de haciendas. El trato entre españoles y negros no era grato, puesto que a estos últimos se les relacionaba con el escándalo y la tentación. Muchos procesos inquisitoriales en Compostela se realizaron contra personas pertenecientes a este sector poblacional, siendo muy conocido el que se llevó contra la hechicera negra Beatriz de Alberto en 1570¹²³.

Hechicería y bigamia eran sus principales delitos. Los mulatos adultos preferían vivir la mayor parte del año en los montes atendiendo labores agropecuarias, mientras que las mujeres servían en las labores domésticas. Algunas crónicas señalan su inclinación por los climas cálidos, su pereza y el hecho de que vivían consumiendo plátanos y frutas silvestres¹²⁴.

122 Archivo General de Indias (AGI): GUADALAJARA,51, L.1, N.18, *Carta del cabildo secular de Compostela al rey*.

123 Ricardo Villaseñor Bordes, *La Inquisición en la Nueva Galicia, Siglo XVI*, pp. 32-34.

124 Iris H. W. Engstrand, José Longinos Martínez: *Naturalista español en Nayarit y las Californias 1791-1792*, pp. 70-71.



Fig. 1: Pintura de castas donde se muestra una casta afrodescendiente, fotografía de dominio público.

Hacia el año 1639 estalló una rebelión cimarrona en el Ingenio de Santa Catarina Mártir. Los esclavos quemaron el molino y huyeron hacia la costa, extendiéndose por la zona del Valle de Chila, donde formaron un palenque y nombraron autoridades civiles y religiosas. Los vecinos de Compostela organizaron una compañía miliciana dirigida por el Capitán Francisco López Arias, que reprimió a los rebeldes colgando a siete de sus cabecillas en la plaza de armas de la ciudad¹²⁵.

La presencia de cimarrones en la costa de Compostela representó una situación grave durante los siguientes años,

¹²⁵ Noticias varias de Nueva Galicia, Intendencia de Guadalajara, pp. 384-386.

pues además de generar problemas de bandolerismo, abigeato y asesinatos, comúnmente ayudaban a los piratas que arribaban a la zona para intentar capturar la Nao de Manila, que costaba desde California hasta Acapulco cargada con valiosas mercancías de Asia¹²⁶.

Los negros tampoco tenían buenas relaciones con los indios, población que fue disminuyendo respecto a los mestizos a lo largo del virreinato. Ejemplo de ello es el caso de los alcaldes del pueblo costero de Jalcocotlán, que en 1644 declararon ante las autoridades de la Audiencia de Guadalajara, que sus terrenos comunales eran peligrosos por la presencia de cimarrones, considerados “gentes de malvivir”¹²⁷.

La toponimia de algunos sitios en el medio rural nayarita sirve como testimonio de esta condición cerril. El Cerro del Negro, ubicado entre el Valle de Compostela y la Costa de Chila, junto con el Cerro de los Negros en las selvas del actual municipio de San Blas, cerca de las marismas nacionales, se nombraron así porque según la tradición oral, ahí vivían aisladas y escondidas este tipo de personas¹²⁸.

Poco después de los citados levantamientos, en la zona aparecieron algunas instituciones orientadas a facilitar la integración de los mulatos dentro del orden virreinal. En el caso de la ciudad de Compostela se fundó una cofradía de negros bajo el patronazgo de Nuestra Señora de La Natividad, que tiene como referencia más antigua la visita episcopal que

126 Nota: la ayuda brindada por negros y cimarrones novohispanos a los piratas durante los siglos XVI y XVII, se exponen en diarios como el de los ingleses Thomas Cavendish y William Dampier.

127 Archivo General de la Nación (AGN): Instituciones Coloniales, Real Audiencia, Tierras (110), Contenedor 0603, Volumen 1372, Exp. 2, *Los naturales de Jalcocotan, contra la hacienda de Ixtapa*.

128 Este tipo de aseveraciones forman parte de la tradición oral de estos municipios nayaritas.

llevó a cabo el obispo tapatío Francisco Verdín y Molina los días 24 y 25 de febrero de 1667¹²⁹.

De las familias españolas que poseían esclavos en la jurisdicción a finales del siglo XVII destacan los Dávalos Bracamonte, Báez de Acevedo, Patrón, de la Peña, de Híjar, Vázquez de Puga, López Portillo, Liñan de la Cueva, Guzmán, de Haro y Cueva, Enciso y Rubio de Monroy. En Compostela se comercializaban esclavos procedentes de Acapulco, actividad que también se desarrollaba ordinariamente en Guadalajara y todo el Camino Real de Tierra Adentro.

De los 800 vecinos que residían en Compostela en el año 1689, 400 eran españoles y 200 mulatos, constituyendo el 25% de población. La mayoría de ellos eran libres (por nacimiento o disposición testamentaria), e incluso heredaban bienes de sus antiguos propietarios, ejercían oficios y trabajaban como operarios en los puertos de Chacala y Matanchén. Lobos, Morenos y Coyotes son términos con los cuales se identifican otros afrodescendientes en los libros sacramentales de Compostela¹³⁰.

NUESTRA SEÑORA DE LOS MORENOS DE COMPOSTELA

La Natividad tiene sus orígenes en la construcción de una capilla medieval, sobre la zona de Jerusalén donde la tradición popular reconocía el emplazamiento de la casa en que nació la Virgen María. Roma instituyó formalmente su celebración en el siglo VIII, que terminó extendiéndose paulatinamente

129 Archivo Histórico del Arzobispado de Guadalajara (AHAG): *Visita pastoral del obispo Francisco de Verdín y Molina*, foj. 112.

130 AHAG: Parroquia de Compostela, Caja 1, Exp. 1689.

por todo el Mediterráneo, incluyendo las coronas de Castilla y Aragón.¹³¹

Su presencia en Nueva España se debe a la inclinación de los franciscanos por promover el culto a la Virgen María dentro de sus hospitales. Fray Alonso de Molina estableció en sus famosas *Ordenanzas de Hospital* el precepto de las celebraciones del 2 de febrero para María de la Purificación, 31 de mayo María de la Visitación, 15 de agosto María de la Asunción, 8 de septiembre María de la Natividad, 21 de noviembre María de la Presentación y 8 de diciembre para María de la Inmaculada Concepción.¹³²

La veneración por La Natividad fue muy relevante en la región de Compostela durante el periodo virreinal. A partir de 1623 la parroquia de la ciudad de Compostela tenía jurisdicción sobre los pueblos indígenas de Jaltepec, Mazatlán, Zapotlán y San Pedro Lagunillas. En todos ellos el obispo Juan Ruiz de Colmenero autorizó la fundación de cofradías de hospital de la Limpia y Pura Concepción, durante su visita pastoral de febrero de 1649.¹³³

Los cofrades de Jaltepec, Mazatlán y San Pedro Lagunillas tuvieron gran fervor por La Natividad que mantenían en sus primitivas capillas, y hasta la actualidad estos dos últimos pueblos celebran vistosas fiestas religiosas el 8 de septiembre. Los negros de Compostela establecieron un culto a la misma imagen, aproximadamente al mismo tiempo en que se fundaron las hospitalidades en dichos asentamientos.

131 José Manuel Bernal, *Iniciación al año litúrgico*, pp. 291-292.

132 Gonzalo Aguirre Beltrán, *Historia general de la medicina en México: Medicina novohispana siglo XVI*, Vol. II, p. 141.

133 AHAG: Parroquia de Compostela, Caja 1, Exp. 6; Archivo Parroquial de Compostela (APC): *Libro de la Cofradía de Mazatán 1699-1838*, fojas 12-15.

El obispo Verdín revisó las cuentas de la “*Cofradía de La Natividad de Nuestra Señora*” en 1667, e incluso encomendó algunos ajustes administrativos a sus mayordomos. Los vecinos españoles de Compostela se referían a La Natividad con el nombre de *Nuestra Señora de los Morenos*, y al principio procuraron no mezclarse en las actividades de dicha organización.¹³⁴

Las condiciones de exclusión propias del contexto novohispano, explica el carácter hospitalario de la cofradía de los morenos. En la década de 1670 construyeron un jacal que servía de enfermería, y aunque estaban en la disposición de atender a cualquier persona, únicamente lo utilizaban los de su misma condición racial, junto con los pocos indios que vivían en la ciudad.¹³⁵

Contiguo a este edificio levantaron una capilla, que a su vez estaba adjunta al templo parroquial. El lugar era humilde y no tenía puertas cuando el obispo Juan de Santiago y de León Garabito la visitó el 8 de febrero de 1679, acompañado del mayordomo Melchor de los Reyes. Al prelado le pareció un espacio muy deplorable y desaseado, ante lo cual ordenó al cura Fernando de Amézquita y Zavalza le diera un mejor mantenimiento.¹³⁶

Para finales de la centuria la imagen de bulto de Nuestra Señora de los Morenos contaba con altar propio, poseyendo para su adorno un frontal con franja de lana azul de dos varas, una túnica morada, una almohada labrada, un vestido morado, una pollerita blanca de tafetán, una cortina del sudario de gasa y un retazo de tela encarnada con seis varas de franja de oro.¹³⁷

134 AHAG: *Visita pastoral del obispo Francisco de Verdín y Molina*; *Ibid.*

135 AHAG: *Visita pastoral del obispo Juan de Santiago y de León Garabito*, foja 107 v.

136 *Ibid.*

137 *Ibid.*

También un paño deshilado y delanteras que se guardaban en una caja. Siete campanitas de plata, estaño y bronce; sayales, una toalla de ruan deshilada, una corona de plata mediana, una docena de perlas finas, un ahogadero de corales, una campana de plata pequeña, un guion de tela con cordones de seda y botones de unos manteles de ruan.¹³⁸

Cuando el obispo Diego de Camacho y Ávila visitó Compostela el 11 de enero de 1711, ordenó proveer de un mejor espacio a los negros para que pudieran erigir su capilla y hospital. A raíz de eso, se le entregó a la cofradía un lote extramuros ubicado al poniente de la ciudad, junto a la calle principal que conectaba la ciudad con los caminos de la costa y el pueblo de Tepic.¹³⁹

Se levantaron algunas bardas de lo que fue conocido desde aquellos años como la “*capilla de los morenos*”. Las dificultades económicas de la cofradía no permitieron avanzar en la obra, y a raíz de estos problemas, Nuestra Señora de los Morenos fue trasladada a un altar colateral del templo parroquial de Compostela, donde siguió venerándose.¹⁴⁰

La imagen contaba con una corona de plata y diferentes vestidos de tela de pontivy, así como “milagritos” de oro y plata. En su visitación pastoral de 1755 el obispo José Francisco Martínez de Tejeda atestiguó la especial veneración que se tenía por la Virgen, ante lo cual ordenó al cura Pedro Fernández de los Ríos utilizar parte de los fondos de su cofradía para comprarle manteles y mejorar el adorno del altar.¹⁴¹

138 *Ibid.*

139 APC: *Libro de las cofradías de Compostela 1702-1757*, foj. S/N.

140 *Ibid.*

141 *Ibid.*

En ese momento existía la original imagen y una peregrina. La fiesta principal de Nuestra Señora de los Morenos se celebraba con una misa cantada el 8 de septiembre, y ya en el siglo XIX también encabezada la celebración eucarística del 25 de diciembre. Asimismo, sus cofrades dirigían algunos rituales que se llevaban a cabo durante la conmemoración de la Semana Mayor, correspondiéndoles el día miércoles. En 1806 la cofradía gastó \$5.00 pesos para retocar la imagen, que popularmente era requerida en momentos de enfermedad.¹⁴²

Luego de ser colocada durante un tiempo en el altar principal de la capilla del camposanto, fue retirada del público en 1839 para conservarse en el interior del curato de Compostela durante el resto del siglo. Su culto perdió terreno frente a otras imágenes religiosas que fueron apareciendo en el primer periodo del México independiente.

A principios del siglo XX todavía se menciona como una imagen antigua dentro de los inventarios de la parroquia de Compostela. Desapareció durante los años de la guerra cristera al haber sido escondida por los feligreses, que buscaban prevenir posibles saqueos. A pesar de la relevancia que tuvo como símbolo de la población afro-mestiza, hoy en día es una devoción completamente desconocida entre los feligreses de Compostela.¹⁴³

142 APC: *Libro de cuentas de las cofradías de Compostela 1830-1833*, foj. 15 v.

143 Salvador Gutiérrez Contreras, *La iglesia de Compostela, Nayarit a través de los años*, pp. 121-127.



Fig. 2: Virgen hospitalaria en la fachada principal del templo parroquial de Compostela, Nayarit, 2013. Fotografía de Rodolfo Medina Gutiérrez.

LOS BIENES DE NUESTRA SEÑORA DE LOS MORENOS

La cofradía de los morenos era la más pobre de las corporaciones religiosas que existían en la ciudad de Compostela. Casi todos

sus cofrades pasaban la mayor parte del tiempo en Chila y Valle de Banderas, cultivando tabaco o trabajando en ranchos ganaderos. Los negros tampoco podían hacer las grandes donaciones, con las cuales los vecinos españoles apoyaban a la iglesia.¹⁴⁴

Todas las cofradías compostelanas participaban en el lucrativo negocio de la cría de ganado mayor. Además de la de los morenos, existían al mismo tiempo las cofradías españolas del Santísimo Sacramento y la Santa Caridad, Benditas Ánimas del Purgatorio, La Santa Vera Cruz y Nuestra Señora de la Soledad; que se administraban en conjunto, y eran conocidas como “*la cofradía grande*”. Su patrimonio semoviente estaba depositado en la hacienda del Embocadero, donde las reses pastaban junto a otras parcelas donde se cultivaba maíz y frijol.¹⁴⁵

Las cofradías también eran propietarias de la estancia de Chila y otras tierras de labor a lo largo de la jurisdicción, entre las que destacaban los ranchos de Canalán y El Portugués. Por carecer de tierras propias, los obispos, párrocos y mayordomos permitieron a los integrantes de la cofradía de los morenos criar sus ganados en los potreros de El Embocadero.

A cambio tenían que pagar anualmente \$6.00 pesos a la cofradía grande y encargarse de pastorear y arriar a sus

144 AHAG: Cofradías, Caja 4-C, Exp. 20.

145 APC: *Libro de asientos y elecciones de las Cofradías de Compostela 1699-1726*, folj. 44 v.; *Libro de cuentas de las Cofradías de Compostela 1702-1757*. La Hacienda del Embocadero estuvo sobre un valle y laguna (hoy desaparecida) ubicada al sur de la ciudad de Compostela. Colindante con estas tierras están las tierras de El Portugués, cerca del Parque El Molino de la misma ciudad. Por otro lado, la desaparecida Hacienda de Chila tenía su centro administrativo en la junta de los ríos de Chila, por los alrededores de Zacualpan, siendo el potrero de Canalán plenamente identificable junto al actual pueblo costero de Monteón.

animales. También pagaban una contribución al Seminario del Señor San José de Guadalajara. Cada año los negros separaban toros que se integraban a la partida ganadera de las cofradías, animales que los vaqueros conducían y vendían en los rastros de Puebla, Tlaxcala y la Ciudad de México.¹⁴⁶

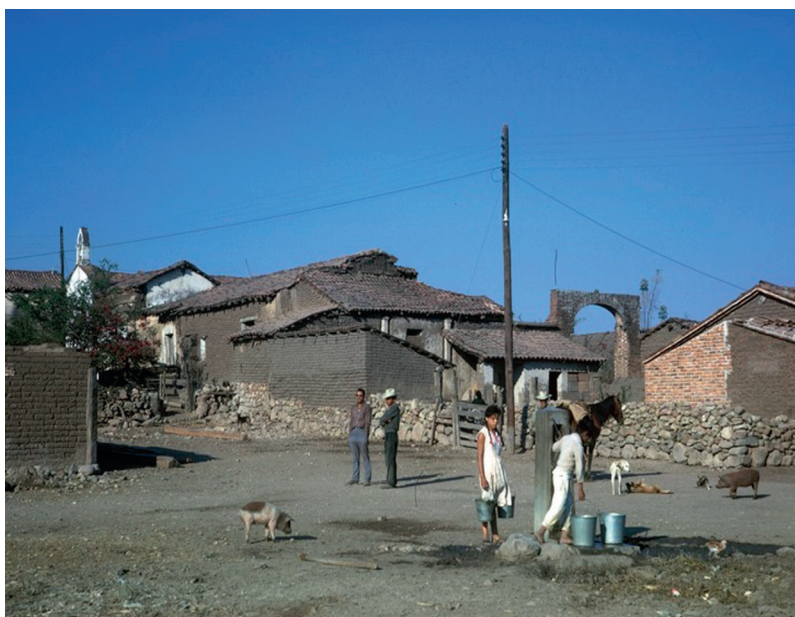


Fig. 3: Finca El Batallón, hoy Borbollón, rancho donde la cofradía de los morenos tenía su ganado, 1962, UC San Diego Library. Fotografía de Howard E. Gulick.

En 1701 los vaqueros de los morenos erraron 90 becerros, y siete años después generaron únicamente \$5.00 pesos con \$6.00 reales de prorrato, cantidad muy baja en comparación con el dinero producido por sus pares. El ganado de los morenos estaba distribuido entre los potreros de La

146 *Ibid.*

Pila, El Zapote, Laguna de Batallón y El Cerro, que formaban parte de la hacienda del Embocadero.¹⁴⁷

En los siguientes años la cofradía de los morenos intentó consolidar su hospital, para lo cual se les entregó en 1721 una casa donada por Rodrigo de Haro y Colio y su esposa Antonia de Híjar Maldonado, que estuvo ubicada en la actual calle Moreno del centro de Compostela, entre Hidalgo y Zaragoza. Problemas de sucesión con los sobrinos de dichos benefactores y los escasos recursos de la cofradía, provocaron la pérdida de la propiedad.¹⁴⁸

En enero de 1730 el obispo Nicolás Gómez de Cervantes ordenó ampliar las salas y reparar la capilla de los morenos, pues los enfermos se apilaban en un solo cuarto, mientras que el lugar de veneración daba pena. El entusiasmo por dotar de un hospital a Compostela decayó en el siguiente lustro, al hacerse evidente lo inviable de su sostenimiento.¹⁴⁹

Prueba de ello es el hecho de que el cura Juan de Ortega intentó vender los cuartos del hospital, lo cual no fue aprobado por el gobierno eclesiástico. El obispo Juan Leandro Gómez de Parada visitó la parroquia de Compostela en 1744, y al constatar que desde el tiempo de su antecesor no se había realizado mejora alguna a la institución, anuló la venta realizada por Ortega y ordenó al bachiller Antonio Joseph de la Peña y Maldonado construir el hospital, dándole también la administración de la cofradía de los morenos durante nueve años.¹⁵⁰

147 APC: *Libro las cofradías de Compostela 1699-1705*, foj. S/N.

148 AHAG: Capellanías, 1702-1798, foj. S/N.

149 APC: *Libro de bautismos 1725-1732*, fojas 64-64 v. La relación de la citada visita pastoral se escribió al interior de este libro sacramental.

150 APC: *Libro de bautismos 1732-1744*, foj. 186. NOTA: La relación de la citada visita pastoral se escribió al interior de este libro sacramental. El bachiller Juan de Ortega ejerció el cargo de cura propio de Compostela entre noviembre de 1735 y enero de 1737.

De la Peña y Maldonado no pudo o no quiso hacer mucho al respecto, pues posterior a dicha visitación no se volvió a mencionar el hospital en ningún registro oficial. Aun así, los bienes de la cofradía continuaron generando rentas que se utilizaron para mejorar el templo parroquial y cuidar el culto a la imagen de La Natividad, para esos momentos valorada también por los españoles y los mestizos.

En el informe administrativo de 1752 que entregó el mayordomo Antonio Joseph Rubio de Monroy a su sucesor Francisco Javier de Híjar, se contaron apenas 149 reses propiedad de La Natividad, mientras que el resto de las cofradías poseían en el Embocadero 3679 de estos animales, sin contar con la caballada, cabestros, mulas, bueyes para labrar y el resto de las bestias existentes en Chila.¹⁵¹

Francisco Gutiérrez y Salvador Fontes se contaron como mayordomos en 1755 y 1756, años en que la cofradía estaba arruinada. Con las reformas de cofradías que los borbones fueron impulsando en la segunda mitad del siglo XVIII la cofradía de los morenos dejó de existir. Los remanentes de su patrimonio fueron utilizados para llevar a cabo proyectos materiales sustentados en una nueva visión ilustrada impulsada por la corona. Como consecuencia de esto, apareció el primer cementerio extramuros de la ciudad.¹⁵²

LA CAPILLA Y CAMPOSANTO DE LOS MORENOS

En 1786 se llevó a cabo la reforma de Intendencias, que convirtió a la antigua Alcaldía mayor de Compostela

151 APC: *Libro de asientos y elecciones de las Cofradías de Compostela 1699-1726*, foj. 55 v.

152 AHAG: Cofradías, Caja 4-C, Exp. 20.

en el Partido de Tepic, dependiente de la Intendencia de Guadalajara. Muchos de los cambios promovidos en Compostela durante ese periodo surgieron como seguimiento de lo que pasaba en Tepic, pueblo que para esos momentos ya se había consolidado como un centro administrativo y comercial de gran importancia.

Entre 1787 y 1795 fungió como párroco de Compostela el culto tepiqueño Benito Antonio Vélez, que estuvo presente en la bendición del hospital-cementerio del Señor San José de Tepic, moderno edificio inaugurado en 1791 con criterios ilustrados. Bajo esta directriz, promovió la idea de construir una institución similar en Compostela.¹⁵³

A partir de ello el mayordomo de las cofradías compostelanas, Pedro de Arróniz de Híjar, inició un nuevo levantamiento de las bardas de adobe de la capilla de los morenos. Al igual que el San José de Tepic, dicho edificio estaba proyectado para funcionar como cementerio con su capilla, y probablemente en principio se contemplaba también la construcción del anhelado hospital.¹⁵⁴

Arróniz renunció a la mayordomía en noviembre de 1800, garantizando la posición a su primo Fernando de Híjar Maldonado. Por gestiones del nuevo mayordomo y el párroco Juan José de Covarrubias ante el obispo Juan Cruz Ruiz de Cabañas, se ordenó la reconstrucción de la capilla de los morenos, echando abajo las bardas levantadas por Arróniz.¹⁵⁵

Prisciliano Sánchez Padilla trabajó como sacristán en la parroquia de Compostela a instancias del señor de Híjar, y tuvo importante participación en la vigilancia y administración

153 Pedro López González, *Estampas de Tepic*, p. 81.

154 AHAG: Parroquia de Compostela, Caja 2, Exp. 1799.

155 AHAG: Parroquia de Compostela, Caja 2, Exp. 1800.

de la construcción de la capilla y camposanto de los morenos. El costo inicial de estos trabajos se pagó con el recurso de las cofradías, que alcanzó la cantidad de \$466.00 pesos y 23^{1/2} reales. La obra se extendió hasta 1803, cuando se invirtieron \$27.00 pesos para terminar la estructura del camposanto.¹⁵⁶

Por su parte, el maestro Vicente Delgadillo cubrió con yesería el interior de la capilla, y un artista local llamado José Antonio Cruz creó un par de estatuas de madera policromada que representaban al profeta Isaac y al rey David. El escultor José María de Híjar manufacturó otras cuatro imágenes de los profetas Isaac, Ezequiel, Daniel y Jeremías. Cada una de estas piezas costó \$11.00 pesos y a parte, también se adquirieron esculturas que representaban la Fe, Esperanza y Caridad.¹⁵⁷

Oficialmente el primer cadáver depositado en el camposanto corresponde a Antonia Tomasa Ramos, sepultada el 3 de febrero de 1803 por el cura Juan José de Covarrubias. Hasta 1805 cuando se colocó una gran cruz atrial en el centro del lugar, fecha para la cual se tenía muy adelantada la construcción de la capilla. Laboraron en el lugar los maestros Vicente Ulloa y Mariano Sánchez, que tenían bajo su dirección 50 indios albañiles procedentes de San Pedro Lagunillas.¹⁵⁸

Fernando de Híjar se hizo cargo de la administración de las cofradías y fábrica material hasta 1816, cuando fue despojado del cargo por el cura Narciso Luciano Flores de la Peña. Se le acusaba de haberse beneficiado del patrimonio de las cofradías, las cuales se encontraban arruinadas. De Híjar se justificó acusando a los insurgentes que robaron El

156 APC: *Libro de defunciones 1797-1806*, foj. 2 v.

157 APC: *Adiciones de cuentas de cofradías y fábrica de la Parroquia de Compostela del tiempo que administró ambas rentas don Fernando de Híjar*, Cuaderno No. 1, Año de 1818, fojas 20-22.

158 *Ibid.*

Embocadero en 1811, señalando la mala fe del cura y cofrades contrarios que lo denunciaron. Celebraron un largo pleito donde también se vieron involucrados Prisciliano Sánchez y su familia política, los Cosío.¹⁵⁹

Uno de los principales señalamientos tenía que ver con el gasto excesivo en la construcción de la capilla, pues la sencillez del lugar no coincidía con el dinero reportado. De manufactura vernácula, el templo de cuatro cuerpos estaba ubicado junto al camino por donde los compostelanos salían a la costa. La barda del camposanto se unía al muro lateral de la capilla, dejando una puerta para entrar o salir si la entrada principal se encontraba cerrada.

La primera etapa del camposanto se prolongó entre 1803 y 1829, incluyendo los años de la consumación de independencia, el imperio de Iturbide y el surgimiento de la república. En ese periodo se depositaron 230 cadáveres de todas las edades, muy pocos en comparación con las 1812 inhumaciones que se hicieron en el templo parroquial. En este último lugar el 85% de los difuntos residía en la ciudad, siendo el resto de otros lugares. En el camposanto sucedía lo contrario, pues el 79% de los muertos eran fuereños, casi siempre vinculados con los trabajos de la costa, y salvo un par de excepciones, se enterraban con apoyo de limosnas.¹⁶⁰

La mayoría de estos muertos procedían de lo que actualmente se conoce como la región Valles del estado de Jalisco y el sur del actual Nayarit. Los residentes de Compostela se negaban a utilizar el camposanto por considerarlo contrario a la costumbre, además de que la mayoría de las familias tenía reservado un espacio dentro del templo parroquial.

159 APC: *Libro de cuentas de la Fábrica Material 1800-1858*, fojas 3 v-6.

160 APC: Indicadores obtenidos de los datos contenidos en *Libro de defunciones 1797-1806* y *Libro de defunciones 1817-1847*.

El citado Prisciliano Sánchez figuró como primer gobernador del estado de Jalisco entre 1825 y 1826, entidad a la que pertenecía Compostela como parte del Séptimo Cantón. A pesar de su repentino fallecimiento, Sánchez intentó prohibir que se siguieran sepultando cadáveres en los templos. Fue su sucesor el compostelano José Ignacio de los Reyes Cañedo y Arróniz quien impulsó el uso de panteones civiles en toda la entidad. A partir del 30 de marzo de 1829 se obligó a las autoridades civiles y eclesiásticas so pena de ser multados, a utilizar y construir cementerios extramuros.¹⁶¹

Esto marcó el inicio de una segunda etapa para el camposanto compostelano, que comenzó a recibir todos los cadáveres, y no únicamente los de viandantes y menesterosos. Su tamaño resultó insuficiente para atender la nueva disposición gubernamental y la alta mortandad que provocaron los efectos de las constantes guerras civiles, hambrunas y epidemias, ante lo cual el ayuntamiento comenzó a proyectar en el año de 1830 la construcción de un nuevo cementerio.

USO Y ABANDONO DEL CAMPOSANTO DE LOS MORENOS

Las autoridades se vieron obligadas a ejecutar la ampliación del camposanto sobre una parcela donada por Francisco Ulloa durante la epidemia de cólera en 1833. Al año siguiente la administración de las cofradías y la fábrica material pasó a cargo de Juan Ignacio González Pico, quien se esforzó por limpiar de hierbas y reforzar las bardas del camposanto,

161 Congreso de Jalisco XLIX Legislatura. *Colección de Decretos, Circulares y Ordenes de los Poderes Legislativo y Ejecutivo del Estado de Jalisco*, Tomo III, pp. 404-406.

pagando los trabajos con los ingresos de las haciendas de El Embocadero y Chila, amenazadas por la *Ley 525* emitida por el poder legislativo de Jalisco.¹⁶²

Esta ley fomentaba la desamortización de los bienes eclesiásticos, desconociendo el derecho de poseer propiedades a la iglesia y sus corporaciones. El alcalde de Compostela Cipriano Ulloa y sus funcionarios quisieron aprovechar esta disposición para quedarse con el capital de la cofradía, deponiendo al mayordomo el 19 de abril de 1834 y saqueando los ganados y bienes de las haciendas.¹⁶³

Sin embargo, en agosto la ley quedó derogada por los constantes cambios de gobierno, y los protagonistas tuvieron que devolver parte de lo que se llevaron. El enérgico cura Narciso Flores reconoció en el informe respectivo, que las cofradías no podrían recuperarse con facilidad. A partir de entonces, se fueron presentando condiciones adversas que condenaron el sostenimiento de los bienes terrenales de las cofradías, incluyendo la capilla y camposanto de los morenos, nombre que para esos momentos ya no se utilizaba con frecuencia.¹⁶⁴

En 1837 comenzó a ejercer el cargo de mayordomo Juan de Dios Flores de la Peña. Para su mala fortuna, entre el 30 de enero y 5 de febrero de 1839 dos fuertes temblores hicieron que se viniera abajo el techo y la arquería de la capilla de los morenos. Como resultado de ello, todos los santos y demás objetos que no fueron destruidos por el derrumbe se resguardaron en el templo parroquial.¹⁶⁵

162 APC: *Cuentas de cofradía y fábrica de la iglesia 1818*, folj. 22.

163 APC: *Libros de cuentas de las cofradías de Compostela 1833-1837*, folj. S/N.

164 *Ibid.*

165 AHAG: Compostela, Caja 2, Exp. 1839.



Fig. 4: Estado actual de la capilla de los morenos, 2024. Fotografía: Rodolfo Medina Gutiérrez.

Las condiciones económicas y políticas de ese inestable periodo no permitieron que se reconstruyera ni diera mantenimiento a la capilla, que comenzó a sumirse en un proceso de paulatino abandono. En 1848 fue nombrado mayordomo Justo Flores Avena Ortega, quien fue sustituido por José María Regalado en 1855. Las condiciones del momento hicieron necesario retomar el proyecto de construcción de un nuevo cementerio a las afueras de la ciudad, mismo que se realizó sobre terrenos pertenecientes a la parroquia ubicados junto al río, al noroeste de Compostela.¹⁶⁶

166 APC: *Libro de cuentas de la Fábrica Material 1800-1858, folj. S/N.*

Amparados por la *Ley de Escobedo* de 1844, se erigió un cementerio para albergar los cadáveres que ya no podía recibir el viejo camposanto, garantizando al mismo tiempo la posesión del terreno y su administración por parte de la parroquia, cuyo patrimonio se veía amenazado por la oleada de leyes liberales. El proyecto fue encabezado por el párroco Calixto Aldrete y continuado por el padre Ignacio Magdaleno.

La fábrica material se financió con los fondos de las mermadas cofradías, generando una polémica entre el vecindario, que prefería destinar el recurso en la reparación del templo parroquial. Además, temían que el conjunto bardeado pudiera servir de fortaleza a los grupos de bandoleros que ya comenzaban a constituir un problema para el Séptimo Cantón.¹⁶⁷

A pesar de ello, el 9 de mayo de 1855 el obispo Pedro de Espinosa y Dávalos concedió la licencia para el nuevo cementerio, aunque ya había comenzado a utilizarse desde el 22 de abril para depositar el cuerpo de la señora María de Jesús Ulloa Ríos, esposa del citado mayordomo Justo Flores Avena Ortega.¹⁶⁸

Al año siguiente Juan de Dios Flores de la Peña se convirtió nuevamente en mayordomo, siendo también el último pues al entrar en vigor las Leyes Constitucionales de 1857, el gobierno desamortizó a la parroquia de Compostela sus haciendas de El Embocadero, Chila, la casa del curato y el atrio donde posteriormente se levantó el mercado municipal, el palacio del ayuntamiento y algunas casas particulares. También pasó al municipio el antiguo camposanto y los restos de la capilla de morenos.¹⁶⁹

167 AHAG: Compostela, Caja 2, Exp. 1857.

168 Salvador Gutiérrez Contreras, *Historia de Compostela, Nayarit*, p. 303.

169 AHAG: Compostela, Caja 2, Exp. 1856.

Entre los años de 1830 y 1854 se sepultaron en este lugar 2117 personas de toda edad, sexo y condición. El 87.24% eran residentes de la parroquia de Compostela, y únicamente el 12.76% se contaban como fuereños, procedentes principalmente de la región Valles del estado de Jalisco y el sur del actual Nayarit. En total, durante sus años de funcionamiento (1803-1854) se enterraron dentro de este espacio 2347 cadáveres.¹⁷⁰

EL PANTEÓN VIEJO DE COMPOSTELA

Las autoridades civiles y eclesiásticas alegaron la posesión del antiguo camposanto durante los años que siguieron a la reforma constitucional de 1857. Con la caída del Segundo Imperio Mexicano y la consolidación de la república en 1867, el lugar pasó a ser definitivamente propiedad del ayuntamiento de Compostela, misma que mantiene hasta la actualidad. Con el pasar de los años, el gobierno municipal fue fraccionando secciones del terreno para venderlas con relación al crecimiento de la mancha urbana, lo que explica que los restos de la capilla se encuentren franqueados por casas habitación.

Todavía es común que los vecinos de la zona encuentran restos de osamentas o material de cimentación cuando remodelan sus hogares. En muchas ocasiones el lugar se salvó de ser completamente destruido, gracias a la oportuna intervención de las autoridades federales. En 1949

170 APC: Indicadores obtenidos de la consulta de *Libro de defunciones 1797-1806*, *Libro de defunciones 1797-1806*, *Libro de defunciones 1807-1816*, *Libro de defunciones 1817-1847* y *Libro de defunciones 1847-1856*.

el presidente municipal Fernando Ulloa González, pretendía demoler los restos de la capilla con el fin de aprovechar el terreno para llevar a cabo “ciertas mejoras materiales”.¹⁷¹

El 3 de agosto el profesor José Corona Núñez, jefe del Departamento de Antropología e Historia en Nayarit, detuvo tal pretensión. Indiferente a las disposiciones oficiales, un mes después el cura Salvador Casillas demolió la entrada principal del templo, acción que las autoridades competentes volvieron a detener. La intención del párroco era construir un nuevo lugar de culto sobre el sitio, peligroso proyecto que hasta la fecha pretende realizar un sector de la comunidad, que ignora o es indiferente al hecho de que el lugar constituye un bien municipal protegido por la Ley Federal de Monumentos Históricos.¹⁷²

A pesar de esta imprudencia, la religiosidad de los compostelanos ha sido lo que en buena medida ha mantenido en pie los restos de la capilla y parte de su atrio. Con base en la creencia popular que atribuye al Señor de la Misericordia haber salvado a la ciudad del cólera morbus en 1850, el mismo cura Casillas organizó en diciembre de 1950 una procesión encabezada por la citada escultura, que se detuvo frente a lo que fue el antiguo camposanto, conocido popularmente como “Panteón Viejo”.

Como consecuencia de ello, se desarrollaron prácticas y actitudes diversas en torno al lugar. Por una parte, se fomentó un miedo colectivo hacia el Panteón Viejo, pues la gente creía que, si se excavaba el sitio, el cólera volvería a surgir. Al mismo tiempo y de manera contradictoria, el ayuntamiento

171 Hemeroteca de la Universidad Autónoma de Nayarit (HUAN): *El Nayar*, Tepic, 3 de agosto de 1949, pp. 1 y 8.

172 *Ibid.*

utilizó el lugar para encerrar animales de corral que dañaran la vía pública.

Posteriormente algunos particulares comenzaron a sembrar maíz en su interior, destruyendo con ello las lápidas y sitios de sepultura que quedaban, así como importantes vestigios estructurales de la capilla, que también fue víctima de quienes deseaban encontrar tumbas o restos humanos. El fomento de leyendas orientadas a lo esotérico y la búsqueda de supuestos tesoros suscitó el saqueo del lugar, a lo que se sumó la costumbre de algunos vecinos, por arrancar ladrillos o piedra de la estructura con el fin de utilizar dichos materiales en la construcción o reparación de sus casas.

Las ruinas que sobrevivieron volvieron a salvarse en la década de 1990, pues el presidente municipal Baltazar Cruz Dueñas tenía la intención de construir unas canchas deportivas dentro del lugar, bajo el auspicio del programa SOLIDARIDAD. Afortunadamente esto no fue posible gracias a que en el año de 1994 el sitio fue registrado en el Catálogo Nacional de Monumentos Históricos por la Delegación Estatal del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que le asignó la clave 180040010020. La ficha descriptiva de este documento expone muy bien las tristes condiciones del lugar a finales del siglo XX:

No hubo acceso, inmueble en ruinas. El paramento de la fachada es sustentado por cuatro contrafuertes distribuidos a lo largo de ésta, perpendiculares a ellos y en el interior se observan cuatro grandes pilares, tiene dos accesos el primero de izquierda a derecha es de cerramiento recto con dintel de madera quedando en la parte del muro de tabique, el de la derecha se encuentra semitapiado pudiéndose

observar que su cerramiento es de arco de medio punto, aún conserva sus impostas en relieve, la clave de su arco es en relieve ornamentada por una flor, la parte derecha del inmueble es de adobe observándose el cimientado de piedra y la derecha es de tabique, su estado es deplorable a punto de desplomarse.¹⁷³



Fig. 5: Panteón Viejo de Compostela, año 2024. Fotografía: Rodolfo Medina Gutiérrez.

En el 2000 se volvió a ejecutar la tradición iniciada por el cura Casillas, de sacar en procesión al Cristo de Compostela en conmemoración de los 150 años de la Fiesta Jurada, ante lo cual la imagen fue conducida nuevamente al Panteón Viejo para rendir homenaje a los supuestos difuntos del cólera de 1850.

173 Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos*.

Con ello surgió un sentimiento de revalorización por el lugar, considerado símbolo de la fe y sitio referencial del tradicional Barrio de Chila. A mediados de 2005 la alcaldesa Alicia Monroy Lizola encomendó en un acto informal, aunque de buena fe, la administración del espacio al párroco Jesús Meda Lomelí, quien a su vez solicitó al profesor Lucio González Robles organizar a los vecinos del lugar para mantenerlo en buenas condiciones y darle uso religioso.

A partir de entonces, se organizó un comité ciudadano del Panteón Viejo que con esfuerzo propios da mantenimiento al sitio. El comité construyó un jardín, improvisadas bancas y altar, un pequeño museo al aire libre, un mural y obras de estabilización de estructuras, aunque esto último no se hizo bajo los criterios de conservación apropiados.¹⁷⁴

Las condiciones del momento exigen que el ayuntamiento de Compostela asuma la administración de este elemento patrimonial, que sirva como referente cultural y educativo de Compostela, y tenga como destino final su apertura como espacio público para el disfrute de la población. La difusión de su historia es parte fundamental para este objetivo. Se espera que, en los próximos años, esta situación se regularice para poder seguir garantizando su conservación.

CONCLUSIÓN

El Panteón Viejo es uno de los sitios histórico-arquitectónicos más importantes de Compostela, Nayarit, pues constituye una muestra de arquitectura religiosa vernácula cada vez más

¹⁷⁴ Todo lo referente al comité y el uso del espacio es de conocimiento público en Compostela.

difícil de apreciar. Su origen se remonta a los trabajos de una cofradía de negros, poco conocida en la actualidad por las condiciones históricas en las cuales se desarrolló, y la falta de estudios profesionales sobre la historia del lugar. Es un sitio reconocido socialmente por la tradición religiosa que impera en la ciudad, representa un símbolo tangible y poco común del sector poblacional afro-mestizo, tradicionalmente invisibilizado a pesar de su importancia y presencia en las manifestaciones culturales de la región.

Expone los esfuerzos borbónicos por modernizar la salud y también las políticas liberales del México independiente en un contexto local y poco conocido. Por ser un sitio relativamente amenazado, la difusión de su historia es necesaria para garantizar su conservación. Finalmente, el Panteón Viejo o antigua Capilla de Nuestra Señora de los Morenos, expone la riqueza histórica de Compostela, y abre la posibilidad de seguir impulsando estudios locales multidisciplinarios. Desde el enfoque histórico, representa un tema que obliga a la consulta de fuentes primarias, la consideración de la tradición oral y la visita de espacios vinculados, en los cuales hay mucho por investigar.

FUENTES CONSULTADAS

Documentales

Archivo General de Indias (AGI)

Guadalajara.

Archivo General de la Nación (AGN)

Instituciones Coloniales.

Tierras.

Archivo Histórico del Arzobispado de Guadalajara (AHAG)

Capellanías

Cofradías

Parroquia de Compostela.

Visita Pastoral del obispo Francisco de Verdín y Molina.

Visita pastoral del obispo Juan de Santiago y de León Garabito.

Archivo Parroquial de Compostela (APC)

Adiciones de cuentas de cofradías y fábrica de la Parroquia de Compostela del tiempo que administró ambas rentas don Fernando de Híjar, Cuaderno No. 1, Año de 1818.

Cuentas de cofradía y fábrica de la iglesia 1818.

Libro de asientos y elecciones de las Cofradías de Compostela 1699-1726.

Libro de bautismos 1725-1732.

Libro de bautismos 1732-1744.

Libro de las cofradías de Compostela 1702-1757.

Libro de cuentas de las cofradías de Compostela 1830-1833.

Libros de cuentas de las cofradías de Compostela 1833-1837.

Libro de cuentas de la Fábrica Material 1800-1858.

Libro de defunciones 1797-1806.

Libro de defunciones 1797-1806.

Libro de defunciones 1807-1816.

Libro de defunciones 1817-1847.

Libro de defunciones 1847-1856.

Libro de la Cofradía de Mazatán 1699-1838.

Hemerográficas

Hemeroteca de la Universidad Autónoma de Nayarit (HUAN)
El Nayar.

Bibliográficas

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Historia general de la medicina en México: Medicina novohispana siglo XVI*, Vol. II, México, Academia Nacional de Medicina, 1990.

Bernal, José Manuel. *Iniciación al año litúrgico*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1984.

Congreso de Jalisco XLIX Legislatura. *Colección de Decretos, Circulares y Ordenes de los Poderes Legislativo y Ejecutivo del Estado de Jalisco*, Tomo III, 1981.

Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos*, México, INAH, 2001.

Engstrand, Iris H. W. José Longinos Martínez: Naturalista español en Nayarit y las Californias 1791-1792, págs. 65-77, en Muriá, José María; León-Portilla, Miguel; Mathes, Miguel; Cárdenas de la Peña, Enrique; Engstrand, Iris H. W. & López González, Pedro. *San Blas de Nayarit*, Guadalajara, COLJAL, 1993.

Gutiérrez Contreras, Salvador, *Historia de Compostela, Nayarit*, Edición Particular, Compostela, 2003.

La iglesia de Compostela, Nayarit a través de los años, Edición particular, Compostela, 2000.

López González, Pedro. López González, Pedro, Estampas de Tepic, UAN, Tepic, 2007.

Noticias varias de Nueva Galicia, Intendencia de Guadalajara, Tip. de Banda, 1878.

Villaseñor Bordes, Ricardo, *La Inquisición en la Nueva Galicia, Siglo XVI*, IMPRIMATUR, Guadalajara, 1959.

VI

TRADICIÓN NEOCLÁSICA Y DEFORMACIÓN ECLÉCTICA: ARQUITECTURA CIVIL DE LOS SIGLOS XIX Y XX EN FRESNILLO, ZACATECAS

Irving Reyes Maldonado

INTRODUCCIÓN

Al abordar el patrimonio arquitectónico de Fresnillo, se destacan elementos culturales de gran relevancia que desempeñan un papel crucial en la historia de la ciudad, contribuyendo así a la identidad del municipio y del estado de Zacatecas.

El siglo XIX fue un período de auge arquitectónico, donde las tendencias artísticas se fusionaron con la funcionalidad, dando lugar a inmuebles emblemáticos como la Antigua Escuela de Minas y el Teatro Echeverría. En la primera mitad de la centuria, estas construcciones reflejan una estética ostentosa; sin embargo, hacia finales del siglo, el historicismo y la incorporación de elementos extranjeros, impulsados por el alarife Dámaso Muñetón González, transformaron la perspectiva arquitectónica de Fresnillo. Esta evolución incluye la introducción del Art Nouveau, el Art Decó y el Eclecticismo, ampliando las posibilidades artísticas de la ciudad.

Este contexto permite una revalorización de la identidad jalpense, fusionando la influencia de diversas corrientes arquitectónicas. A través de la evolución de Fresnillo, desde el siglo XIX hasta hoy, se observa el impacto del crecimiento industrial y la persistente importancia de la minería en la región, creando un significado que abarca desde los orígenes de la ciudad hasta su resurgimiento contemporáneo.

La transición entre estilos arquitectónicos en el Centro Histórico de Fresnillo muestra cómo la decoración, antes reservada a los edificios religiosos, se ha extendido a la arquitectura civil. Este recorrido por los últimos siglos revela una imagen urbana que enriquece el gusto colectivo por nuevos elementos.

El análisis de la historia y los elementos arquitectónicos de edificios civiles significativos se ilustra a través de cuatro casos, que van desde monumentos conmemorativos hasta espacios creados para satisfacer necesidades sociales, reflejando una continuidad adaptativa en la evolución de la población.

A pesar de que el centro de Fresnillo es un polígono de dimensiones reducidas, alberga una diversidad de estilos que incluyen lo virreinal, neoclásico, ecléctico y, de manera más sutil, el Art Decó. El urbanismo de Fresnillo se basa en su traza original, desarrollada en torno a las iglesias, y con el tiempo se han incorporado otros espacios que hoy poseen una relevancia comparable a la de los lugares de culto, evidenciando la coexistencia de los elementos más representativos de la ciudad.

Discutir la arquitectura del siglo XIX en Fresnillo no se limita a mencionar solo los monumentos icónicos; hay un vasto catálogo de inmuebles en sus cercanías que también han sido

influenciados por estas corrientes arquitectónicas. Muchos de ellos, a pesar de su uso cotidiano, han dejado una huella significativa, incluso en detalles que pueden parecer repetitivos.

El final del neoclásico en Fresnillo se caracteriza por adaptaciones que transforman la arquitectura de este estilo, incorporando elementos que han adquirido nuevos significados. Así, se pueden identificar arquitectos cuyos nombres están grabados en la historia de la ciudad, reflejando las características de los espacios que analizan.

Este recorrido abarca desde la tradición neoclásica, ejemplificada por edificios como el Ágora González Echeverría y el Teatro de la ciudad, hasta la deformación ecléctica de elementos arquitectónicos en construcciones como el Mercado Juárez. Esta evolución se manifiesta en las fachadas y detalles de los edificios, ofreciendo una nueva perspectiva sobre el desarrollo de la arquitectura en Fresnillo.

FRESNILLO EN EL PANORAMA DE 1833 HACIA 1903

A inicios del siglo XIX, mientras la cultura virreinal se encontraba en declive, la ciudad de Fresnillo comenzó a experimentar una transformación en su arquitectura y urbanismo, distanciándose de lo religioso. En 1826, se erige el último ejemplo de arquitectura que fusiona elementos civiles y religiosos: el pórtico del Panteón de Santa Teresa, ubicado en las afueras de la ciudad. Según Ortiz Bernal, este cementerio representa una categoría de espacios funerarios construidos tras la Independencia, aún bajo la influencia del clero. En este lugar se pueden encontrar espacios de culto católico que se han preservado y que marcan la conceptualización de

los monumentos funerarios allí presentes. Estos elementos incluyen desde figuras antropomorfas y emblemas cósmicos hasta imágenes sagradas y atributos relacionados con diversas profesiones.¹⁷⁵

Para abordar la arquitectura de Fresnillo, es fundamental iniciar con el pórtico del Panteón de Santa Teresa, el único espacio construido al comienzo de esta nueva etapa. Resulta curioso que, a pesar de su ubicación temporal en el siglo XIX, este pórtico no se adhiere a las tendencias estilísticas del momento, ya que presenta características barrocas. Aunque ya no contaba con elementos de este estilo, aún conserva detalles iconográficos que lo conectan con la tradición anterior, siendo uno de los pocos panteones en el Estado de Zacatecas con una portada de temática sacra, que incluye un altorrelieve con una trinidad antropomorfa.

No obstante, el panorama del siglo XIX en Fresnillo no se limitaría únicamente a la arquitectura funeraria ni a la reubicación de elementos antes presentes en los atrios de las iglesias hacia las afueras de la ciudad. Este periodo también estuvo marcado por contrastes, impulsados por el comienzo del Federalismo bajo la gobernación de García Salinas. Su figura fue crucial para la ciudad, ya que fomentó el desarrollo de la minería, un sector que ya mostraba signos de interés desde 1824,¹⁷⁶ comenzando las negociaciones y activando las minas provocando diversos cambios como el aumento demográfico y alta derrama económica, para posteriormente

175 María Guadalupe Ortiz Bernal, "La población fresnillense decimonónica a través de sus monumentos arquitectónicos. El caso particular del panteón santa Teresa", pp. 121-130

176 Ana Montserrat Escobedo Macías, "Presencia Británica en el desarrollo social y económico de Fresnillo, Zacatecas, Siglo XIX", pp.109-113

empezar a afanarse en la industrialización con la llegada de las bombas cornish y la construcción de la Hacienda Grande de Proaño, proyectos que no serían llevados a cabo por García Salinas pero si por José González Echeverría que sería nombrado como administrador de las minas del Estado.¹⁷⁷

Durante este periodo, Fresnillo comienza a atraer la atención de visitantes extranjeros, atraídos por el auge de la industria minera. Uno de ellos fue Manuel Payno, quien en 1843 ofreció una descripción de la ciudad, destacando el paisaje formado por cerros que él definió como “pequeñitos y azules dibujados en el horizonte”. Este contraste se hacía evidente frente a la arquitectura de edificios significativos, como la parroquia de la Purificación y su imponente torre. Payno también mencionó el patio de la Hacienda y la alameda situada a sus espaldas, y observó que las calles presentaban un aspecto descuidado y desorganizado. Además, se refirió al Jardín Obelisco, describiendo el monumento que da nombre a este espacio como “una pirámide de cerca de 20 varas de altura”.¹⁷⁸

Posteriormente, entre 1846 y 1879, británicos, franceses y estadounidenses incluyeron a Fresnillo en sus crónicas de viaje y descripciones. Mencionaron la Hacienda de beneficio de metales como una gran institución, aunque descuidada, y calificaron a la ciudad de sucia y en mal estado. Estos viajeros señalaron que la minería no parecía generar beneficios para la urbe y expresaron sus quejas sobre las

177 María Guadalupe Ortiz Bernal, “La población fresnillense decimonónica...”, *Op. cit.*, pp. 124-125

178 Manuel Payno “Museo mexicano o miscelánea pintoresca de las amenidades curiosas e instructivas”, T.2, pp. 5-6

condiciones que encontraron durante su visita.¹⁷⁹

Hasta 1894 que Alfonso Luis Velasco realiza una descripción de la ciudad desde un punto de vista mayormente geográfico, hablando de la

Ciudad ilustrada, decaída a causa de la paralización de varias negociaciones mineras. Posee regulares edificios, entre los que hay que citar: el Hospicio González Echeverría asentado en la Escuela de Minas fundada en 1853, el Teatro González, de elegante construcción; la parroquia, el Palacio Municipal y el Parián. Cuenta con un elegante jardín en la Plaza de Armas y con el llamado Obelisco, y además con una huerta en el cerro de Proaño. En noviembre de 1840 se erigió en la Plaza Principal de la ciudad un obelisco a la memoria del 16 de septiembre de 1810, debido al patriotismo del Gobernador D. Francisco García Salinas.¹⁸⁰

En esta descripción, se destacan elementos arquitectónicos que son relevantes para la imagen de Fresnillo. Se menciona incluso la fecha de 1840 para el obelisco, lo que invita a reconsiderar su fecha exacta de construcción o posible finalización. Al describir el entorno de la Plaza de Armas, se hace referencia a un “Parián”, que se puede interpretar como el espacio destinado a mercado, ubicado detrás de la parroquia y la Presidencia. Este lugar posteriormente se convertiría en la sede del Mercado Juárez.

179 José N. Iturriaga, *Viajeros extranjeros en el estado de Zacatecas siglos XVI al XXI*, pp. 92- 126.

180 Alfonso Luis Velasco “Geografía y Estadística de la República Mexicana”, Tomo XV.



Figs. 1 y 2: Detalles de una acuarela anónima que representa a Fresnillo a finales del Siglo XIX, se aprecian el Teatro Echeverría (izquierda) y un panorama con la Escuela de Minas, Hacienda Proaño y el Panteón Santa Teresa (derecha). Museo de Minería, Ágora González Echeverría, Fresnillo, Zacatecas. Fotografía: Irving Reyes Maldonado.

Las descripciones de los viajeros son fundamentales para contextualizar la arquitectura de Fresnillo, desde sus inicios impulsados por necesidades industriales hasta la creación de espacios de esparcimiento, servicios y educación, los cuales eventualmente cambiarían de uso. Sin embargo, ninguna de estas crónicas anticipa los cambios que traerá el siglo XX, un período en el que muchos espacios comenzarán a transformarse nuevamente, reflejando una nueva percepción del arte y la arquitectura, influenciada por los alarifes de la época.

La llegada de nuevos elementos arquitectónicos, junto con el auge de la minería y la presencia de extranjeros, llevó a un cambio en la estética de las edificaciones, que comenzó a valorar más la funcionalidad sin sacrificar el aspecto visual. Esto marcó un distanciamiento significativo de las creaciones virreinales, adaptadas a terrenos limitados. La industrialización demandaba la revitalización de los espacios,

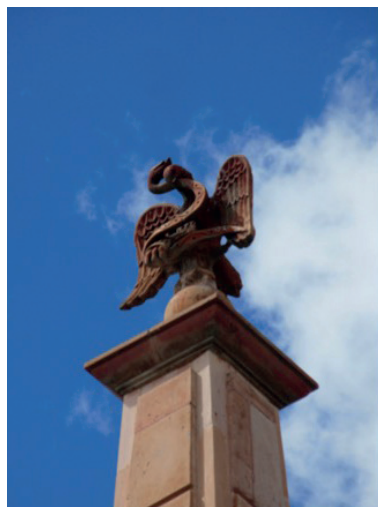
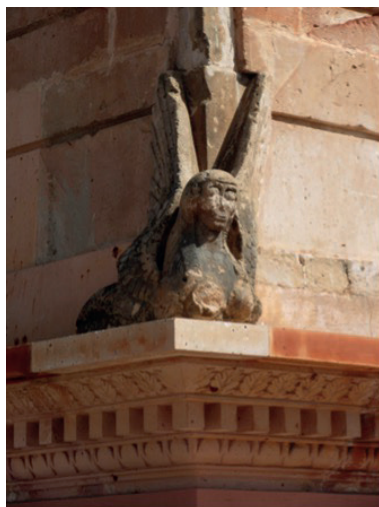
impulsando la creación de recintos que respondieran a las necesidades de una sociedad en evolución.

LLEGA EL NEOCLÁSICO A LA PLAZA DEL MAÍZ: EL OBELISCO Y TEATRO HIDALGO, HOY ECHEVERRÍA

Antes de finalizar la primera mitad del siglo XIX, la ciudad comenzó a erigir monumentos conmemorativos, destacando la construcción del Obelisco entre 1833 y 1840. Durante este período, también se inició la edificación de un teatro que, con el tiempo, serviría para proyecciones de cine, eventos públicos y sesiones de cabildo. En la Plaza del Maíz, se desarrolló la arquitectura neoclásica en su etapa inicial, lo que permitió descentralizar el crecimiento arquitectónico que antes se concentraba en torno a la plaza y la parroquia principal. Esta nueva disposición buscaba revitalizar la ciudad mediante una planificación urbana que se expandía hacia esa área.

El Obelisco, o monumento a la Independencia, representa la primera obra que señala el inicio oficial del neoclásico en Fresnillo. Hoy en día, se puede observar una estructura de cantera que ha sufrido notables intervenciones en años recientes, evidentes en el cambio de color de la cantera en la base y las esfinges dispuestas en sus cuatro lados. Originalmente, el monumento estaba ubicado en una rotonda con una fuente que, según los viajeros del siglo XIX, carecía de agua de forma constante. Esta situación se mantuvo hasta que se retiró la fuente, dejando el obelisco apoyado sobre un plinto enjarrado, que incluye placas con información geográfica sobre el centro de Fresnillo, así como un homenaje a la dedicación del monumento, rescatado por la

Asociación Fresnillense de Estudios Históricos y Actividades Culturales, activa desde 1975. El plinto está coronado por un arquitrabe liso que se adorna con una serie de ovas a lo largo del perímetro, junto a dentículos que sostienen una cornisa decorada con hojas de acanto talladas de manera sencilla y en un tamaño reducido.

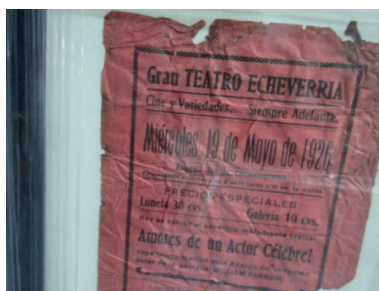


Figs. 3 y 4 (página anterior): Esfinge de la cara norponiente del obelisco, único original que se pudo conservar (izquierda) y remate del obelisco con el escudo de la primera república federal (derecha), 1833-1844. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

Sobre la cornisa se encuentran esfinges en cada una de las cuatro esquinas del obelisco, siendo la que se sitúa en la parte norponiente la única que forma parte de la composición original, evidenciada por su erosión. Esta escultura es curiosa, con una cara alargada, ojos grandes que parecen estar cerrados, cabello lacio, cuerpo de animal y alas.

Además de simbolizar la victoria, estas esfinges representan su resguardo y custodian el obelisco, que se eleva disminuyendo su perímetro a medida que aumenta su altura. En sus cuatro caras, el monumento está decorado con medallones coronados por guirnaldas de laurel; en la cara sur se encuentra el único reloj solar público de la ciudad. Cada cara presenta una modulación de bloques de cantera que le confiere una apariencia de tablerillo. La cornisa es sencilla, y en la cima del obelisco se halla una alegoría del escudo nacional de la primera república federal (1823-1863), lo que lo convierte en uno de los primeros monumentos dedicados a la Independencia en el estado.

Aunque no se conoce con certeza qué había en el centro del actual jardín, algunos sostienen que antes existía la Columna de los Ángeles, ahora en el templo de Santa Ana, como recordatorio del inicio de la evangelización de Fresnillo. Sin embargo, no se ha corroborado su presencia en la Plaza del Maíz con anterioridad. Se dice que el monumento fue encargado durante el mandato de García Salinas en conmemoración del 16 de septiembre, y fue diseñado por Ciriaco Iturribarría, un arquitecto y topógrafo potosino. De esta manera, el obelisco se erige como una exaltación del escudo nacional, un fenómeno que no es único en la región, ya que posteriormente se erigirían otros monumentos que celebran la independencia y la patria mediante sus símbolos.

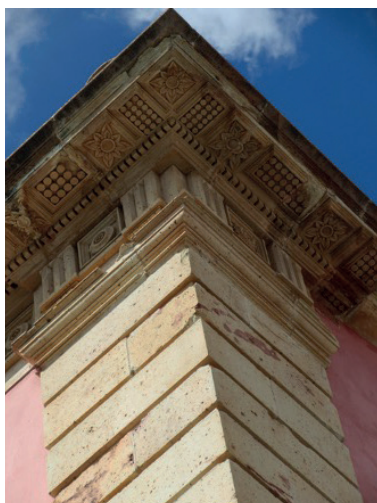


Figs. 5 y 6: a la izquierda, Facsímil promocional de funciones de cine en el Teatro Echeverría en 1926, Archivo de la AFEHyAC. A la derecha, vista de la portada del Teatro Echeverría, 1846. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

Hay historiadores que sitúan la construcción del Teatro Echeverría en la misma época que la del Obelisco, pero la fecha más precisa es 1843, con José González Echeverría como benefactor. Este inmueble comenzó a funcionar como sitio de entretenimiento en 1900 y alcanzó su auge en 1930, especialmente con las funciones de cine, que se convertían en eventos destacados. Contaba con una camerata que musicalizaba las películas mudas y, entre funciones, se presentaban operetas, siempre protagonizadas por talento local o artistas invitados. Los eventos eran promocionados como “cine y variedades”. El teatro finalizó su actividad como cine tras la inauguración del Teatro México, que era más grande, en 1946, aunque este último actualmente no conserva su interior ni su uso original.

En cuanto a su tipología arquitectónica, el teatro es bastante simple, con la mayor ornamentación ubicada en su fachada frontal de estilo neoclásico. Su planta es cuadrangular, con un espacio en herradura que alberga el lunetario, los

palcos y las galerías, además de un escenario flanqueado por camerinos. La planificación original contemplaba cuatro niveles, pero en la segunda mitad del siglo XX se remodeló, reduciendo la estructura a un techo más bajo y tres niveles de gradería en la parte alta. Sin embargo, entre 2013 y 2016 se le añadió un nuevo domo de madera al interior, restableciendo los cuatro niveles, y se reemplazó el escenario por uno más sobrio. También se incluyeron palcos especiales cerca del escenario y se revitalizó el foyer, que anteriormente albergaba oficinas gubernamentales.



Figs. 7 y 8: Detalle de la caja del reloj de orden jónico flanqueada por coques (izquierda) y vista del intradós de la cornisa (derecha), siglo XIX. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

La fachada se compone de dos niveles, cada uno con tres arcos de medio punto flanqueados por columnas toscanas, las cuales se caracterizan por un collarino más prominente

que los otros elementos del capitel. El primer nivel presenta un friso liso, mientras que el segundo se adorna con un friso dórico, compuesto por triglifos y metopas con rosetas al centro. Este friso se extiende a los laterales de la fachada, que cuentan con arcos adintelados en ambos niveles. Los vanos del primer nivel tienen jambas sin decoración y están sostenidos por ménsulas que sustentan el dintel, mientras que los del segundo nivel siguen la misma composición, pero se coronan con una cartela rectangular sin ornamentación.

Una balaustrada recorre toda la fachada, intercalada con plintos que presentan una roseta al centro y sostienen copones decorados con hojas de acanto en la parte baja, así como rosetas en el centro y hojas de laurel en la parte superior, evocando la victoria. Estos copones están situados en los ejes de las columnas que flanquean los arcos de medio punto. En la calle central, destaca una caja de reloj elaborada en cantera rojiza, con columnas jónicas pareadas que emergen de un volumen cuadrangular. El arquitrabe es simple, con rosetas y hojas de acanto en el friso, y una cornisa denticulada que da paso a un frontón partido por una ménsula invertida, decorada con lo que parece ser una hoja de acanto.

Al observar la fachada desde abajo hacia las cornisas, se aprecian detalles adicionales: en los ejes de triglifos y metopas se encuentran decoraciones de rosetas que coinciden con los triglifos, intercaladas con casetones de ornatos geométricos que se alinean con las metopas y las rosetas del friso, todo rodeado de vegetación. Este trabajo neoclásico, aunque limitado a una fachada, se posiciona como un punto intermedio entre la salida del barroco y la llegada del neoclásico, presentando un estilo sobrio, pero con atención a los detalles.

ESCUELA DE MINAS, HOSPICIO, COSO TAURINO: ÁGORA
GONZÁLEZ ECHEVERRÍA Y SU RELACIÓN CON LAS SIETE
LÁMPARAS DE LA ARQUITECTURA DE RUSKIN

Algunos elementos de la arquitectura en Fresnillo permanecen como objetos que evocan el pasado minero de la ciudad, representando su identidad y la opulencia con la que se desarrollaron. Estos espacios son reinterpretados para incluir nuevos testimonios de la actualidad y de lo que ha quedado atrás. El Ágora González Echeverría es un ejemplo destacado, ya que su reciente restauración lo ha convertido en un referente para la conservación y adaptación de espacios, permitiéndole albergar más usos que antes de su renovación.

Las teorías de Ruskin pueden aplicarse al Ágora, ya que él consideraba la arquitectura como uno de los artes más puros y expresivos, reflejando la funcionalidad y las necesidades humanas. Situado al sur de la ciudad, el Ágora se encuentra en un paisaje formado por cerros y un antiguo acueducto, complementado por jardines que conservan la naturalidad del entorno original.

Al comparar, se menciona la lámpara del sacrificio, en estilo neoclásico, que refleja las tendencias de Tolsá y Tresguerras en México. La Escuela de Minas de Fresnillo, construida en 1857, destaca por su elegancia y tres portadas con ornamentación sencilla, simbolizando su vocación cultural a lo largo de los años. Los materiales utilizados son típicos de la región, como cantera rojiza y blanca, y su estructura de mampostería está diseñada para evitar daños, rodeada de jardines de cactáceas.

Antes de la restauración, el Ágora estaba descuidado, con jardines sin atender y un área de estacionamiento que fue retirada para crear un espacio público y recreativo que permite apreciar mejor el edificio. Su consideración como un lugar con amplios espacios para el público ha llevado a mejoras que promueven su disfrute y adaptación a nuevas funciones.

La segunda lámpara representa la verdad, reflejada en la tipología arquitectónica. El edificio presenta una traza rectangular con tres patios, siendo el central el más amplio. Es interesante notar que algunos espacios han sido conceptualizados de acuerdo a su uso previo; por ejemplo, el pasillo central de la planta alta conduce a la arquería del patio grande, mientras que su planta baja carece de gran ornamentación, lo que sugiere que funcionaba como un área de servicio.

Los elementos, como las salas, conservan la disposición original de puertas y ventanas, aunque algunas han sido modificadas para adaptarse a nuevas necesidades y potenciales usos del espacio.



Figs. 9 y 10: Vista del Ágora desde el pie de la escalinata (izquierda) y detalle del frontón triangular de la portada sur (derecha), Siglo XIX. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

El exterior, con su arquitectura neoclásica, destaca por la variedad de elementos presentes en cada una de sus fachadas, permitiendo identificar cuál es la principal, cuál conecta con otras partes del edificio y cuáles fueron diseñadas con fines puramente estéticos. La portada principal está compuesta por seis columnas toscanas que sostienen un friso dórico, coronado por un frontón triangular con un óculo en el centro. Este conjunto se encuentra en un segundo nivel, mientras que el primero es accesible a través de unas escaleras rodeadas por una balaustrada interrumpida por jarrones florales de cantera que marcan los ejes de las columnas.

A los lados de esta composición se disponen cinco arcos adintelados en ambas plantas del edificio, ubicando los

vanos de acceso en el tercer arco de cada lado en la planta inferior. La parte superior de esta fachada está rematada por una cornisa formada por modillones sin ornamentación, seguida de una balaustrada que incluye plintos, también sin decoraciones, situados en los ejes que dividen los vanos.



Fig. 11: Portada oriente del Ágora, siglo XIX. Fotografía: Irving Reyes Maldonado.

En la portada oriental se aprecia un diseño más sobrio, caracterizado por un volumen rectangular que se proyecta de la traza original. En la parte inferior, se utiliza sillarejo como elemento ornamental, dividiendo tres vanos: uno central de acceso y dos laterales para luz. A continuación, se presentan tres arcos de medio punto flanqueados por columnas toscanas, siendo las externas dispuestas en pares y complementadas por

las caras laterales, que también emplean columnas pareadas. La parte superior de esta fachada está coronada por un friso dórico y una cornisa sencilla. Elementos como la puerta y las ventanas parecen haber sido añadidos posteriormente, en un contexto distinto al de la construcción original. Su diseño evoca la portada principal de la Hacienda Grande de Proaño.



Figs. 12 y 13: Vistas de la sala oval en el exterior (izquierda) y del interior donde se aprecian las pilastras que forman las pechinas que soportan la cúpula de ladrillos (derecha), Siglo XIX. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

La portada poniente, que da acceso a la sala oval (o antigua capilla), destaca por el uso de columnas toscanas, aunque en menor número debido a las dimensiones del espacio, presentando solo cuatro que sostienen un friso dórico que se extiende alrededor de la circunferencia de los muros, coronado por un frontón triangular liso. Esta fachada

es notable por el domo que cubre la sala, enfatizando su separación del resto del edificio. En el nártex delimitado por las columnas, se observa un arco adintelado flanqueado por ménsulas que sostienen el dintel, junto con un par de nichos formados por arcos acanalados.

El interior resulta interesante, ya que la traza circular se complementa con arcos de medio punto que forman las pechinas de la cúpula. Las pilastras de las que arrancan los arcos crean muros en cada espacio delimitado por las pechinas, en los que se inscriben nichos en la parte occidental. Este espacio está coronado por un friso dórico, mientras que la cúpula, construida de ladrillos, finaliza en un óculo.

La fortaleza y belleza del edificio, representadas como la tercera y cuarta lámparas, se deben a los materiales de construcción, todos obtenidos de la región. La cantera de Fresnillo es especialmente resistente, aunque difícil de tallar, lo que explica la escasez de elementos ornamentales en el edificio. En contraste, otros elementos arquitectónicos cercanos, como el Teatro de la ciudad, presentan detalles en frisos y cornisas con motivos vegetales, que se alejan del canon neoclásico tradicional.

La belleza del Ágora radica en la simetría de sus fachadas y en su integración en un discurso arquitectónico y urbano que contrasta con el antiguo acueducto, la ex hacienda, la finca de los Ortega, y la primera alameda de la ciudad, que aunque no es extensa, conserva diversos árboles que enmarcan el edificio y sus jardines botánicos.

A lo largo de los años, el edificio ha evolucionado en su uso, alejándose de su concepto original. Inicialmente, fue una escuela de minas, la segunda más importante en México, que marcó la relevancia de la minería en la ciudad, aunque

su actividad fue breve. Posteriormente, se convirtió en un hospicio infantil, momento en el cual probablemente surgió la capilla o refectorio que ahora es la sala oval. El edificio también sirvió como cuartel durante algunos años, similar a lo que ocurrió en Guadalajara con el edificio Arroniz.

Con el tiempo, el espacio comenzó a ser utilizado para eventos públicos, como el Coso Taurino durante las festividades de la ciudad. Finalmente, se transformó en sede de la Universidad Autónoma de Fresnillo y la primera biblioteca pública del municipio. En 1993, se creó el Museo Ágora González Echeverría, dedicado a los artistas fresnillenses, transformando el recinto en un espacio que incluía talleres de creación y difusión artística, y que albergaba conciertos, exposiciones y muestras literarias hasta su cierre temporal en 2019 para restauración.



Figs. 14 y 15: Patio poniente (izquierda) e hipogeo (derecha), Siglo XIX. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

En 2022, el inmueble fue oficialmente restaurado, lo que permitió reanudar exposiciones temporales de artistas fresnillenses como Rogelio Aguilar Bosé, Ana Acevedo, y un homenaje a Javier Barrientos, así como las colecciones de Lorenzo Rivas Márquez y de la asociación civil “Amigos de Fresnillo”, entre otras que se llevaron a cabo durante ese año.

La restauración incluyó la sustitución del piso de azulejo rojo por un diseño de mármol en tono hueso, que contrasta armoniosamente con los muros y pilastras del edificio. Se instalaron lámparas en los patios y se incorporó por primera vez iluminación escénica. Además, se colocaron verjas de hierro en la arcada del patio central, y se cambió el piso de este espacio por un diseño adoquinado, complementado con cipreses de pequeño tamaño.

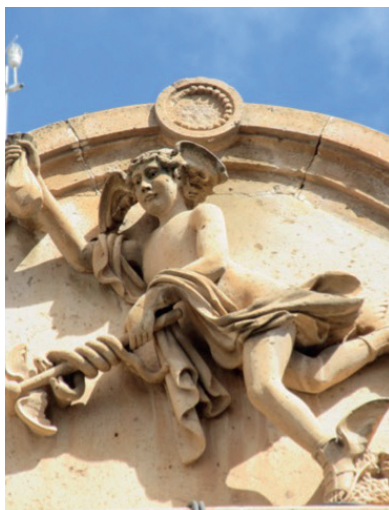
La sala que experimentó el cambio más significativo fue la oval, donde se recuperó el domo, reemplazando la antigua estructura por una más uniforme y construida en ladrillos, lo que se puede observar en el interior. Este espacio, que antes carecía de relevancia, ha cobrado nueva vida como un centro de difusión cultural, habiendo sido ignorado en años anteriores, cuando solo se utilizaba como contenedor de la cápsula del tiempo del 450 aniversario de Fresnillo.

EL PARIÁN JUÁREZ Y SUS EDIFICIOS HERMANOS EN JEREZ

Al abordar la historia de este inmueble, se han recopilado pocos datos. La información sobre su construcción, aunque se encuentra registrada en placas en el edificio, se limita a mencionar quiénes lo inauguraron y la fecha, que presenta cierta confusión: se propone 1906, a pesar de que en uno de los lados del mercado se puede leer 1903.

El autor de su diseño se da por hecho, ya que se ha identificado a Dámaso Muñetón como el responsable de la decoración exterior. Esta conexión se establece al seguir la trayectoria de Muñetón, quien comenzó en Tepetongo, continuó en Jerez y Zacatecas —donde realizó la torre norte de la catedral— y finalmente llegó a Fresnillo, en los últimos años de su carrera en Concepción del Oro.

Los elementos arquitectónicos creados por Muñetón son reconocibles en su estilo ecléctico, que, aunque mezcla diversas influencias, muestra una ejecución que se aparta de las características originales de los estilos presentes.



Figs. 16 y 17: Vista de la portada oriente del Mercado Juárez (izquierda) y detalle de Hermes en altorrelieve en la portada poniente (derecha), 1903. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

El inicio de un nuevo siglo en Fresnillo trajo consigo una necesaria modernización de los espacios, destacando el

Mercado Juárez como un punto clave para reemplazar el parían que se encontraba detrás de la Parroquia de la Purificación. Este proceso también incluyó la remodelación del atrio y los pórticos de la parroquia. En este contexto, surgieron vanguardias arquitectónicas, representadas inicialmente por dos edificios de importancia y, en un segundo plano, por las viviendas y algunos monumentos funerarios que adoptaron este nuevo enfoque.

El Mercado Juárez se erige como un ejemplo de esta vanguardia, con cuatro fachadas que, aunque comparten elementos similares, poseen características propias. Ubicado a unas cuadas del Jardín Obelisco y detrás de la Parroquia de la Purificación, el edificio adquiere un significado destacado en la ciudad. Aunque su diseño es cuadrangular, presenta irregularidades, con las fachadas sur y poniente de igual ancho, mientras que el norte y el oriente se extienden, posicionando la fachada oriental en diagonal respecto al callejón 1° de Mayo y la cara que da a la calle Reforma. El interior está definido por series de arcos de medio punto que enmarcan locales comerciales, creados posteriormente al periodo original del mercado.

A pesar de la homogeneidad en los elementos de las fachadas, se observa una irregularidad en las caras norte y oriente, influenciada por el ancho y la resolución de las esquinas. A continuación, se describe el edificio:

Las fachadas presentan un par de arcos escarzanos, separados por columnas de capitel toscano y flanqueados por pilastras adosadas en el intradós del arco. Estas pilastras llevan una ménsula invertida con roleos estilizados, que soporta otra ménsula invertida desde la que arrancan los arcos, con una dovella central que presenta un grutesco decorado con motivos vegetales. A su vez, estos arcos son flanqueados por

guardamalletas que sostienen un entablamento de diseño peculiar; el lugar del arquitrabe está ornamentado con un friso que evoca al dórico, utilizando triglifos y metopas similares a los del Teatro Echeverría.

El friso central está decorado con acroteras en casetones, intercalados con ménsulas que sostienen una cornisa denticulada, culminando en un pretilejo con un frontón semicircular adornado con una cinta que lleva pequeños medallones en el centro y los costados. Este frontón, ubicado en el eje de la columna central que divide los dos arcos, presenta variaciones en su ornamentación: la fachada oriental carece de detalles, la norte muestra un bajorrelieve con el año 1903, mientras que la sur incluye la carátula de un reloj que antes mostraba al dios griego Hermes. Este último también aparece en altorrelieve en la cara poniente, con atributos distintivos como zapatos y sombreros alados, que lo identifican.

La portada poniente puede considerarse la principal, dado su mayor nivel de detalle, que incluye tanto el altorrelieve de Hermes como mascarones femeninos entre las guardamalletas que delimitan los ejes de las columnas.



Figs. 18, 19, 20 y 21: Secuencia de detalles laterales del Mercado Juárez, 1903, de izquierda a derecha se muestran: el entablamento compuesto por casetones rectangulares coronado por una balaustrada, el friso

coronado por un pretilejo que flanquea los frontones triangulares de los extremos, los garitones, y el frontón triangular con una alegoría de libertad y triunfo representada por un gorro frigio entre ramas de laurel. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

Flanqueando la composición de los arcos, se disponen tres vanos a cada lado, de los cuales dos están agrupados, dejando uno en un espacio más amplio que marca el final de los muros. Sobre los vanos pareados se encuentra un entablamento que consiste en un arquitrabe con dentículos visibles, un friso compuesto por cartelas rectangulares intercaladas con ménsulas, y una cornisa decorada con óvalos que evocan el capitel de orden jónico. Encima, se alza una balaustrada de estilo Art Nouveau, tallada sobre un pretilejo, coronada por una serie de motivos geométricos.

Exceptuando la esquina donde se encuentran las caras norte y oriente, los muros laterales terminan con un frontón triangular que exhibe en altorrelieve un gorro frigio rodeado de ramas de laurel, simbolizando la victoria y la libertad. Esta alegoría está flanqueada por dos entablamentos que presentan una composición tablerillada con una acrotera central y pares de ménsulas a cada lado. La cornisa que corona este conjunto es denticulada, y se continúa con un pretilejo decorado con flores de lis estilizadas. A los costados, pequeños garitones, formados por ménsulas que se extienden hacia los entablamentos, reemplazan a los copones o vasos conmemorativos como remate compositivo. Estos garitones presentan roleos ornamentales en bajorrelieve y, en las esquinas, pequeñas acroteras y decoración adicional que se complementa con pilastras almohadilladas.

La trayectoria de Dámaso Muñetón en la decoración de fachadas de viviendas se refleja en este espacio, donde las características compartidas permiten identificar su autoría. La composición se inspira en antecedentes mayormente jerezanos, evidentes en los elementos centrales de las fachadas, que recuerdan a la portada de la casa del matrimonio Sánchez Castellanos, ubicada en la calle Aurora número 14, construida aproximadamente en 1886.¹⁸¹ Esto se evidencia en ambos casos al utilizar dos arcos flanqueados por columnas con pilastras adosadas. La composición resulta confusa al mezclar elementos de los entablamentos y el uso de garitones. Esta misma mezcla se observa en el edificio de La Nacional o Portal Humboldt, situado en el jardín principal de la ciudad de Jerez, donde también aparecen detalles similares a los de los lados del Mercado Juárez.

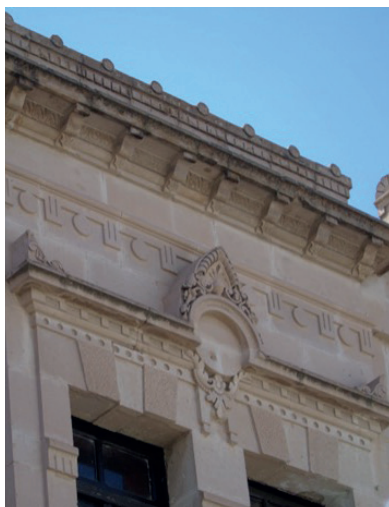
181 Inés del Rocío Gaytán Ortiz, "La Vida desde una calle: la avenida Hidalgo de la ciudad de Zacatecas y la modernización de la casa de élite porfiriana", pp. 385-394.



Figs. 22 y 23: Detalle de la portada de la casa del matrimonio Sánchez Castellanos, 1886, Calle Aurora número 14 (izquierda) y Detalle del Portal Humboldt, Jerez Zacatecas, Siglo XIX, Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

Otros elementos de la arquitectura residencial de Jerez que comparten características con el Mercado Juárez son la casa del Lic. Luis Escobedo, ubicada en la calle San Francisco números 8 y 9. En este caso, se observa una similitud en los coronamientos del edificio y los contrastes generados en las alturas entre los elementos centrales y laterales.

Finalmente, la finca situada en la calle del Reloj número 1, que actúa como remate visual de la Plaza Tacuba, presenta un detalle notable sobre la puerta de acceso: un frontón triangular con una acrotera en el centro que sostiene un mascarón femenino en altorrelieve. Este detalle recuerda a los frontones que coronan los laterales del Mercado Juárez.



Figs. 24 y 25: Detalle sobre la puerta de la Finca con domicilio en Reloj #1 de Jerez y detalle de la cornisa de la residencia del Lic. Luis Escobedo en los números 8 y 9 de la Calle San Francisco de Jerez, siglo XIX. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

El paso del estilo ecléctico en Fresnillo se convirtió en un proceso que retoma de manera conceptual todo lo creado a lo largo de un siglo, en el que la arquitectura debía adaptarse a nuevas formas. Así, la creación de un nuevo espacio permitió romper con cánones establecidos, ofreciendo perspectivas innovadoras que se reflejan en dos edificios de la misma época. Esta evolución se evidencia en los elementos arquitectónicos que el alarife diseñó, posicionando a este sitio como un punto intermedio en su trayectoria. De esta manera, se recuperan características que ya había empleado en proyectos anteriores, en un esfuerzo por resolver las necesidades de un espacio en transformación.

CONSIDERACIONES FINALES

Aunque la evolución arquitectónica se ha interpretado como un fenómeno exclusivo de las vanguardias decimonónicas, en realidad, su trazado comenzó en el virreinato, evidenciando un paralelismo en la arquitectura religiosa. Durante dos siglos, las fachadas de los edificios reflejan una evolución de los cánones establecidos en ese contexto.

En Fresnillo, al abordar la arquitectura civil, también se incluyen los monumentos, aunque solo se menciona uno en particular. La reinterpretación del espacio es evidente en los tres casos y periodos en los que emergen, donde las necesidades de estos espacios, junto con su creación para exaltar momentos de configuración identitaria nacional, subrayan el valor de áreas que hoy son patrimonio municipal. Estos lugares sirvieron como ejemplos para el desarrollo de otros elementos del urbanismo.

El recorrido se realizó desde diversas perspectivas, abarcando síntesis históricas, descripción de elementos y su relación con la historiografía del arte. Así, no solo se entienden en su contexto original, sino que hoy representan el resultado de todas esas evoluciones. En definitiva, estos espacios continúan simbolizando el deseo de cultura y rescate, reflejando una evolución en la concepción de las formas presentes en la ciudad.

FUENTES CONSULTADAS

- Dévora Rodarte, Gustavo, *Monografía Fresnillo Zacatecas*, segunda edición, México, Editorial los Reyes, 2017, pp. 126-155.
- Escobedo Macías, Ana Montserrat, “Presencia Británica en el desarrollo social y económico de Fresnillo, Zacatecas, Siglo XIX”, en *Fresnillo 450, Historia, Arqueología, Cultura y Sociedad*, Volumen I, Zacatecas, México, Taberna Libraria Editores, 2017, pp.109-113.
- Gaytán Ortiz, Inés del Rocío, *La Vida desde una calle: la avenida Hidalgo de la ciudad de Zacatecas y la modernización de la casa de élite porfiriana*, México, Texere Editores, 2018.
- Hinojosa Solís, Juan Antonio, “Las bombas córnicas en la arqueología industrial de Fresnillo”, (ponencia), *Foro de Historia, Arte y Arqueología de Fresnillo*, Colectivo 450, México, 2019.
- Iturriaga, José N., *Viajeros extranjeros en el estado de Zacatecas siglos XVI al XXI*, Zacatecas, IZC, 2016.
- Martínez de Velasco, Luis, “Recorridos por la calle Santa Mónica y San Felipe de Guadalajara: caso Edificio Arroniz”, (entrevista), Guadalajara, México, 2018.
- Ortiz Bernal, María Guadalupe, “La población fresnillense decimonónica a través de sus monumentos arquitectónicos. El caso particular del panteón santa Teresa”, en *Fresnillo 450, Historia, Arqueología, Cultura y Sociedad*, Volumen I, Zacatecas, México, Taberna Libraria Editores, 2017, pp. 121-130.

- Payno, Manuel, *Museo mexicano o miscélanea pintoresca de las amenidades curiosas e instructivas*, T.2, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1843, pp. 5-6.
- Salas Acevedo, María Lorena, “Pinceladas de patrimonio artístico: Centro histórico de Fresnillo, Zacatecas” en *Fresnillo 455: Historia, Arqueología, Cultura y Sociedad*, Volumen II, México, Taberna Libraria Editores, 2022, pp. 117-130.
- Ruskin, John, *Las siete lámparas de la arquitectura. El sacrificio, la verdad, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia*, España, Editorial el Ateneo (versión en español), 1956.
- Velasco, Alfonso Luis, *Geografía y Estadística de la República Mexicana*, Tomo XV, México, Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento, 1894.

VII

ARQUITECTURA NEOGÓTICA EN GUADALAJARA: TEMPLO EXPIATORIO EUCARÍSTICO DIOCESANO

Karla Isabel Bañuelos García

En este artículo, no abordaré las etapas de construcción del conjunto religioso, ya que han sido ampliamente analizadas por Checa Artasu. En su lugar, me centraré en el discurso arquitectónico del Templo Expiatorio Eucarístico Diocesano de Guadalajara y en los cambios realizados en el proyecto original, con el fin de determinar sus características estructurales, formales y decorativas.

El caso de estudio se ubica en Guadalajara, capital de Jalisco, situada en el Valle de Atemajac (ver. fig. 1). El municipio limita al norte con Ixtlahuacán del Río, al sur con Tlaquepaque, al este con Zapotlanejo y Tonalá, y al oeste con Zapopan. La disposición del núcleo urbano presenta una retícula rectangular regular.¹⁸²

182 Jalisco colinda al norte con los estados de Zacatecas, Aguascalientes y Nayarit; al noreste con San Luis Potosí; al este con Guanajuato; y, al sur con Michoacán y Colima.



Fig. 1: Foto satelital del municipio de Guadalajara, Jalisco. Imagen obtenida de Google Maps, 22 de julio de 2023.

FORMAS ARQUITECTÓNICAS DEL EXTERIOR E INTERIOR

La parroquia se encuentra cerca del Centro Histórico de Guadalajara, orientada hacia el norte (v. fig. 2). El templo está situado en un entorno nivelado, ya que la ciudad se caracteriza por su terreno plano, sin pendientes. El frontispicio da al sur, frente a la plaza del Expiatorio, mientras que el ábside y la sacristía están al norte, adyacentes al Museo de las Artes de la Universidad (MUSA) y al edificio de rectoría de la Universidad de Guadalajara (UdeG). Al este y al oeste, se localizan edificios comerciales y residenciales (v. fig. 3).

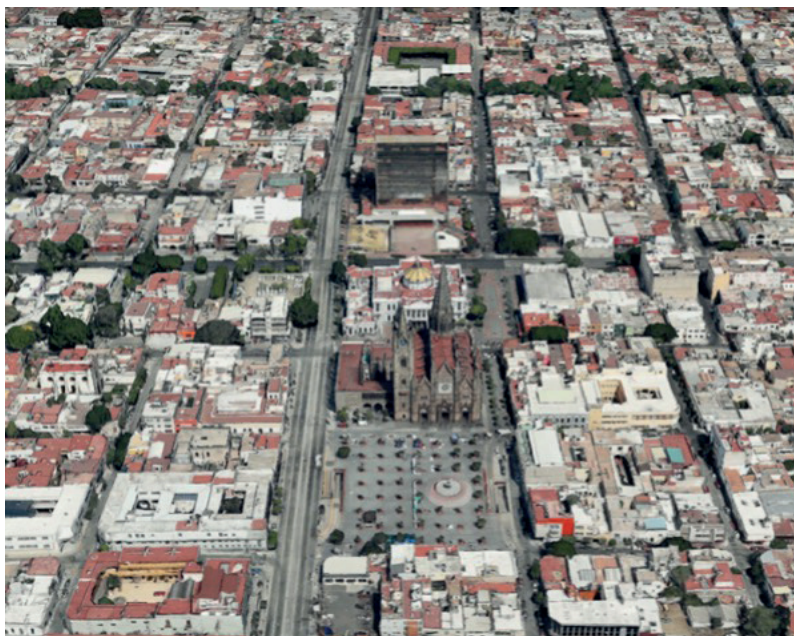


Fig. 2: Foto satelital de la Parroquia del Expiatorio del Santísimo Sacramento, Guadalajara, Jalisco Imagen obtenida de Google Maps, 1 de agosto de 2023.

El templo impresiona por sus dimensiones y la variedad de colores de la cantera y los sillares almohadillados, cuya tonalidad varía e intensifica según las condiciones de luz. Este efecto enriquece la apariencia de la fachada. En el exterior, se puede apreciar la estructura ornamental característica de la arquitectura neogótica, que incluye el rosetón, el chapitel de la cúpula y los remates en bajo relieve de color amarillo. También destacan las elaboradas portadas que acentúan las cinco entradas, así como la torre de seis cuerpos, coronada con un chapitel, que realza la grandeza del edificio.

La portada mayor se compone de tres calles y dos cuerpos, rematada con un frontón (v. fig. 4). Cada calle está separada “por cuatro pilastrones que dividen las tres secciones.”¹⁸³ En el primer cuerpo, las columnas helicoidales enmarcan nichos y los tres vanos principales, los cuales están diseñados en arcos ojivales y rematados con un frontón de cantera blanca. Enseguida, se observa el tímpano de cada vano, esculturas de cantera blanca de “la crucifixión, la piedad de la virgen María y el consuelo del ángel Gabriel en el huerto de Getsemaní.”¹⁸⁴ Además, en el acceso de la puerta principal, se encuentran los nichos que flaquean los portones y se pueden identificar las esculturas de la Purísima Concepción de la virgen María y San José. Inmediatamente se hallan los trifolios,¹⁸⁵ los cuales están enmarcados en vanos con líneas abiertas, germinados en arcos ojivales.

183 Armando González Esconio. *El templo Expiatorio de Guadalajara*, p. 64.

184 Martín M. Checa Artasu, *Neogótico en Jalisco. Guía básica para la apreciación del entorno cultural edificado*, p. 110.

185 Esta característica es muy singular de la arquitectura gótica, porque permitió la verticalidad de las catedrales góticas.

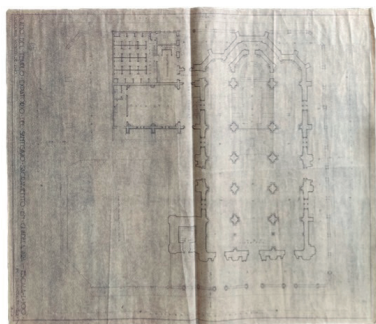


Fig. 3: Foto del plano del templo del Expiatorio del Santísimo Sacramento, Guadalajara, Jalisco. Plano obtenido en el Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara en julio del 2022. Inventario 596. Sección Mapas: Expiatorio de Guadalajara. Autor: Díaz Morales.



Fig. 4: La Parroquia del Expiatorio del Santísimo Sacramento. Diseñada por Adamo Boari y Díaz Morales, Guadalajara, Jalisco. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.

En el cuarto cuerpo, se localizan dos mosaicos, rematados en frontones triangulares. El primer mosaico se localiza en el poniente y representa al Papa Pío X, el cual se encuentra acompañado de los siete sacramentos y la figura de dos niños que reciben la primera comunión. El segundo mosaico se encuentra en el oriente, y personifica a la figura de San Tarsicio, está acompañado por los siete sacramentos en forma de ángeles.

En este nivel se encuentra el rosetón realizado en cantera blanca y “enmarcado por un cuadrángulo acotado en cada esquina”¹⁸⁶ por los rostros de Cristo, José, María y Dios (v. FIG. 5). El rosetón, “fue tallado y colocado en la portalada central como disco solar, referente de la advocación del templo y elemento que conectaba con una reliquia vinculada a la eucaristía, la del milagro de Bolsera, localizada en la catedral de Orvieto”.¹⁸⁷ Está diseñado de rueda de carro, formado por radios compuestos de columnillas de derivación clásica.

El rosetón fue esculpido por el italiano Adolfo Ponzanelli,¹⁸⁸ fue encargado de realizar el rosetón de acuerdo con el gusto del entonces José Garibi y Rivera arzobispo de Guadalajara: “Respecto a la serie de círculos y rombos de la circunferencia de la orilla, definitivamente me decido a que sean perforados los círculos y en los rombos se han aplicaciones de mármol rojo”¹⁸⁹. Además, este escultor, se encargó de la “estatua del Excm. Sr. Orozco y el revestimiento de mármol de la plataforma del presbítero de la catedral.”¹⁹⁰

186 Armando González Esconio, *El templo Expiatorio...*, *Op. cit.*, p. 65.

187 Martín Checa, *Neogótico en Jalisco...*, *Op. cit.*, p. 111.

188 “Nació en Carrara, Italia, en 1879. Este artista fue fundador en México de una dinastía del mismo apellido, cuyo trabajo escultórico se remonta a la Italia medieval. Ponzanelli fue discípulo de Augusto Rodin y llegó a México en 1906, contratado por el gobierno mexicano para realizar, junto con Leonardo Bistolfi, Emilio Boni y Gianetti Fiorenzo, el conjunto escultórico del Teatro Nacional, actualmente Palacio de Bellas Artes” (Fernanda Martínez y Luis Torres, *Memoria de Restauración*, p. 32).

189 José Garibi y Rivera, Arzobispo de Guadalajara, Carta a Adolfo Ponzane, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara. Caja 1, sección gobierno, serie templo Expiatorio, año 1930-1931. S/f.

190 *Ibidem*.



Fig. 5: *Rosetón*. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.

Enseguida se encuentra el remate y es un frontón triangular (v. FIG. 6). Es un mosaico de colores en similares a los anteriores expuestos del Papa Pío X y San Tarsicio. En éste se halla la figura de un cordero, que simboliza la figura de Cristo.

La torre consiste en cuatro cuerpos con remate de chapitel (v. FIG. 7). Su diseño es de una calle enmarcada por vanos de arcos ojivales combinados con tracerías de trifolios, un nicho que se ilumina en la noche para desfilas figuras de carrusel, un reloj de factura suiza y el remate del chapitel y en

el extremo se ve una cruz de hierro. Además, en el campanario están inscritos los nombres del “cardenal Garibi, Don Pablo Horn, el arquitecto Ignacio Díaz Morales y el ingeniero Williams, presidente de Sembradores de Amistad.”¹⁹¹



Fig. 6: *Rosetón. Mosaico del remate*. Una de las representaciones más comunes de Cristo en forma de animal es el cordero. Fotografía de Jesús de Lorenzo Bárcenas Zorrilla, noviembre de 2022.

191 Armando González Esconio, *El templo Expiatorio...*, *Op. cit.*, p. 70.



Fig. 7: *La torre*. Vista desde el patio de la parroquia. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.

La portada lateral del lado este es de un cuerpo, con vanos enmarcados en sencillos arcos ojivales (v. FIG. 8). Según el bosquejo, actualmente se encuentra cerrada y corresponde a la sacristía, a los dormitorios y la sala de guardia (v. FIG. 3). En cambio, la portada lateral oeste es difícil vislumbrar en el exterior, y está dividida en tres cuerpos y sólo tiene un vano de acceso, que preserva una puerta, la cual está adornada con un arco ojival.

Para completar la descripción del exterior, de esta parroquia, es necesario mencionar, que el ábside se vislumbra en el exterior (v. FIG. 9), así como los arbotantes con pilastras, los ventanales de grandes proporciones y medianos;

enmarcados en arcos apuntados. Asimismo, se vislumbra en el ábside, la cúpula está terminada en chapitel.



Fig. 8: *La torre*. Vista desde el patio de la parroquia. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.

La parroquia al interior es de tres naves, con coro, crucero, transepto y ábside deambulatorio (v. FIGS. 10 y 11). La nave principal y las laterales tienen bóvedas de tracería o también conocida como bóveda de estrellada (v. FIG. 12). Es utilizada para contrarrestar el gran peso de los muros. Todas las bóvedas ostentan nervaduras adornadas. Los soportes que dividen las naves son pilares compuestos, los cuales están rodeados de semicolumnillas.

La cúpula al interior tiene dos niveles y remata en chapitel. Se vislumbra desde el exterior. Se observan dos niveles, en los cuales cada nivel tiene ocho vitrales, pero en el segundo nivel están alargados y rematan en el chapitel (v. FIG. 13).



Fig. 9: *Ábside*. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.



Fig. 10: *Plano de las naves de la parroquia*. Plano obtenido en el Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara. Caja 3, sección gobierno, serie templo expiatorio, año 1964-1985.

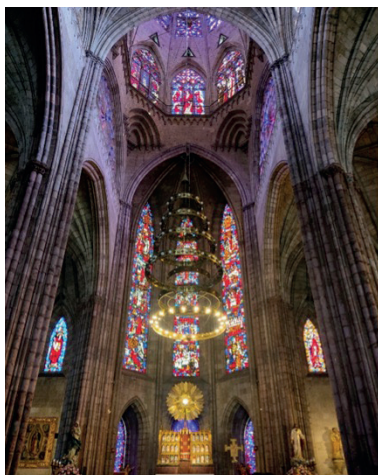


Fig. 11: Plano de las naves de la parroquia. Plano obtenido en el Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara. Caja 3, sección gobierno, serie templo expiatorio, año 1964-1985.

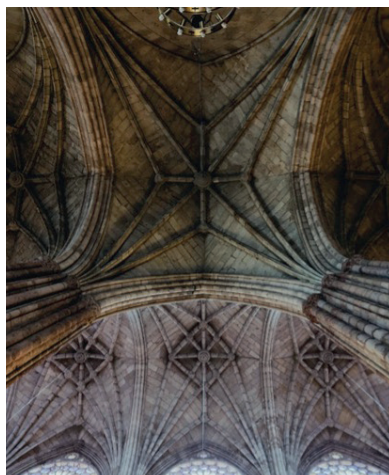


Fig. 12: *Plano de las naves de la parroquia.* Plano obtenido en el Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara. Caja 3, sección gobierno, serie templo expiatorio, año 1964-1985.

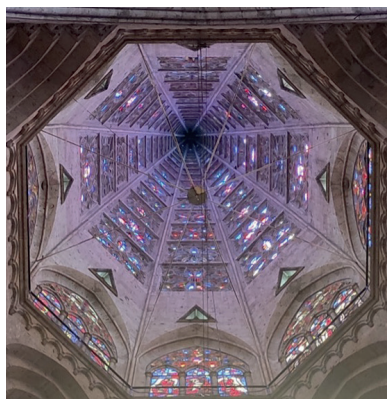


Fig. 13: *Cúpula.* Esta cúpula se encuentra diez vitrales. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.

Los ventanales, en forma de arco ojival fueron añadidos entre el ábside, las naves laterales, la cúpula y los cruceros; éstos permiten la entrada de luz en el interior. Se localizan en el primer nivel de las naves laterales, diseñados en arcos ojivales, sin embargo, en el segundo nivel se localizan rosetones rematados en arcos apuntados. Los vitrales fueron solicitados a la empresa francesa “Viatrux”, con el objetivo de crear vidrieras inspiradas en Catedrales góticas de Francia. Que en propias palabras de arquitecto Ignacio Díaz Morales: “Los franceses son los que hacen los mejores vitrales y que, aunque se hiciera una copia de la catedral de Bourges.”¹⁹² Las imágenes corresponden a pasajes del Nuevo Testamento, Antiguo Testamento, figuras de santos como santa Margarita, san Pascual Bailón y santo Tomás de Aquino.

En el coro de la parroquia se localiza el rosetón (v. FIG. 14). Es una ventana circular que está dotada de vidrieras, alumbra el interior del templo. Además, se halla un órgano de enormes proporciones, cuya función es producir sonido al conducir aire insuflado por medio de una turbina con un fuelle, a través de unos tubos preseleccionados desde un teclado.

192 Corbero Trepatat, Referencia a templo Expiatorio, 7 de septiembre de 1963- . Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara. Caja 2, sección gobierno, serie templo Expiatorio, año 1960-1962. S/f.

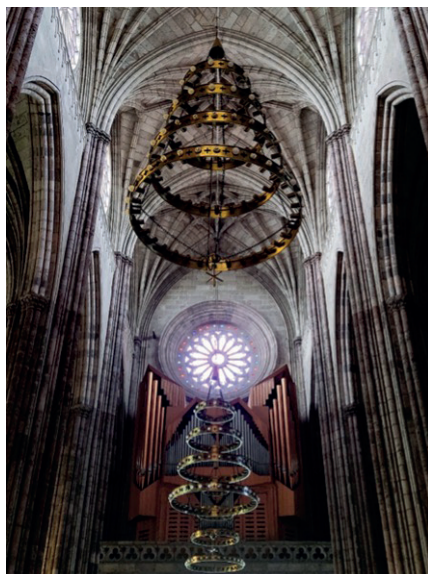


Fig. 14: *Coro*. En el coro podemos se observa un órgano de grandes proporciones que abarca en su totalidad el coro. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.

El ábside se encuentra en la parte trasera del altar y es deambulatorio (v. FIG. 15); lo que permite a los visitantes pasar por el espacio en forma de semicírculo y encuentran vitrales alargados en forma de arcos ojivales. Además, tiene una puerta de acceso a las criptas que se localizan en el sótano de la parroquia.

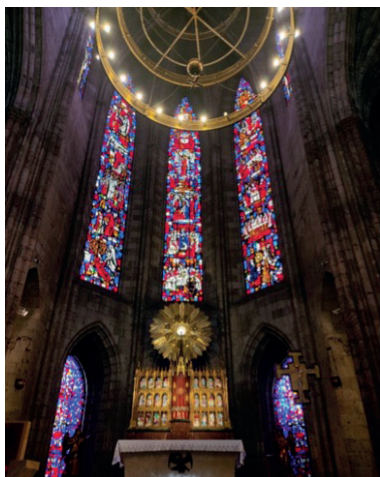


Fig. 15: *Ábside*. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.



Fig. 16: *El Sagrario*. Fotografía de Karla Isabel Bañuelos García, julio de 2022.

En el interior se encuentran pinturas, esculturas, y un sagrario. Las primeras corresponden a las pinturas del viacrucis, localizadas en las laterales de las naves secundarias. En el transepto se encuentra una pintura de la virgen de Guadalupe. Además, en la nave secundaria de lado oeste se halla una réplica de la escultura de *La Piedad*. Y finalmente, se encuentra el sagrario en el altar, es uno de los elementos que más destacaban en el altar por su gran tamaño colores, vitrales en miniatura y pináculos (v. FIG. 16).

PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Durante la construcción del recinto fueron varios los nombres de ingenieros, maestros de obra y arquitectos que estuvieron involucrados en el proyecto. El proyecto primero fue encargado al ingeniero Manuel Pérez Gómez, “quien se había formado en la Escuela de Ingeniería de Jalisco y había hecho distintas obras para la arquidiócesis; todo lo que se sabe de este proyecto es que se presentó en algún momento de 1897,”¹⁹³ y el segundo sería al ingeniero Salvador Collado Jasso, sin embargo, la Arquidiócesis de Guadalajara invalidó su participación en el proyecto: “En abril de 1899, varias notas de prensa atribuyen al ingeniero Collado la redacción de los planos del templo del Santísimo Sacramento, que en esos momentos aún está por iniciarse y su futura participación como director de obras.”¹⁹⁴

De Collado existen controversias con su participación en el proyecto. Según el presbítero Miguel Pérez Velasco, la “obra fue proyectada por el Sr. Arquitecto D. Adamo Boari y no el ingeniero Collado, como se ha tratado de dejar sentado en los anales de la historia.”¹⁹⁵ Se puede intuir que el nombre de los primeros dos quería borrarlos de la historia de la construcción, debido a que querían que la figura de Adamo Boari fuera la que sobresaliera del diseño del proyecto.

193 Martín M. Checa Artasu, *Neogótico en Jalisco...*, *Op. cit.*, p.102.

194 Martín M. Checa Artasu, “La arquitectura religiosa diseñada por Adamo Boari en México”, p.14.

195 Pérez Velasco, Miguel. Breve reseña histórica del templo expiatorio eucarístico diocesano de Guadalajara. Caja 3, sección gobierno, serie templo Expiatorio, año 1971. Foja 1.

La Arquidiócesis no estuvo de acuerdo con los dos proyectos presentados, sobre todo porque el diseño de Collado presentaba una cúpula barroca lo cual no cumplía con sus expectativas del neogótico italiano que buscaban realizar en la iglesia. El tercer proyecto fue del arquitecto italiano Adamo Boari, el cual se inspiró en la Catedral de Orvieto ubicada en Umbría, Italia (v. FIG. 17). Se le encargó el diseño en 1989 y entregaría los planos definitivos en 1901.



Fig. 17: *Catedral de Orvieto*. Fotografía Livioandronico, abril de 2014.

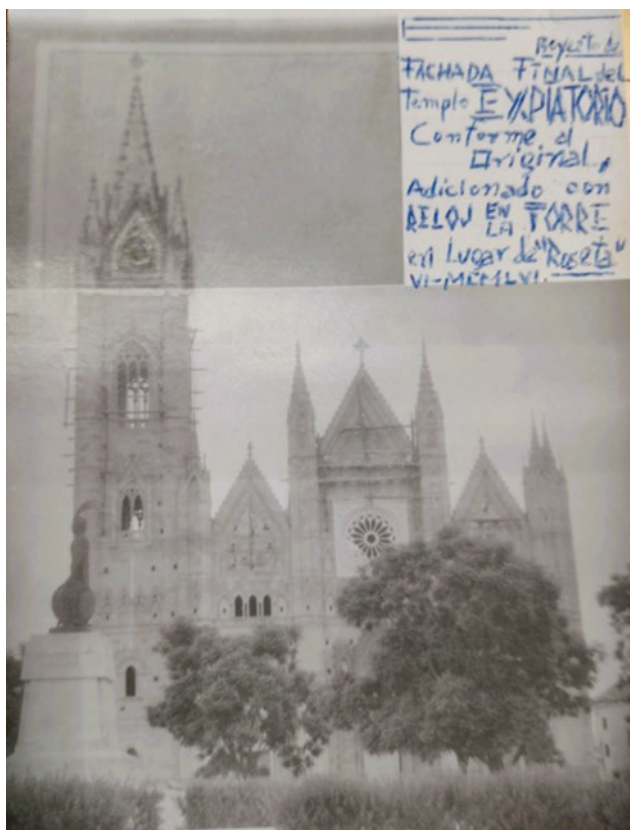


Fig. 18: *Fachada final del templo*. Fotografía del Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara. Caja 1, sección gobierno, serie templo expiatorio, año 1930-1931.

Años posteriores, la obra arquitectónica estuvo a cargo del señor Cango Romero, “se encargó de la construcción del templo hasta su muerte el 24 de febrero de 1924”.¹⁹⁶ En las siguientes fotografías de 1913 (v. FIG. 19), se observa

¹⁹⁶ Miguel Pérez Velasco, *Breve reseña histórica del templo expiatorio...*, Op. cit., f. 2.

construida parte del primer cuerpo como las soleras, los pilares y las puertas principales.

A partir de 1930 el proyecto quedaría a cargo del arquitecto Luis Uguarte, estaría secundado hábilmente por los maestros de obra “Feliciano Arias trabajo como único maestro de obras y le sucedió su hijo Jerónimo”.

El encargado de llevar la finalización del proyecto sería el arquitecto Ignacio Díaz Morales. Se encargó de concluir el proyecto arquitectónico, el diseño del interior, el rosetón, la nave central, la modificación de las columnas, las bóvedas, la contratación de artistas extranjeros.

El proyecto continuaría hasta 1975 con la colocación de los vitrales y el retablo principal, y también concluye la obra del arquitecto Luis Ignacio Díaz Morales. Sin embargo, el templo del Expiatorio necesito de modificaciones y remodelaciones, las cuales posteriormente a inicios del siglo XXI, como el “arreglo de las bancas, puertas, el piso del salón grande, arreglo del órgano”.¹⁹⁷

Del proyecto inicial de Adamo Boari ha habido diversas modificaciones de los planos originales de Adamo Boari como lo fue la torre que se ve en el exterior. En el plano diseñado por Adamo Boari (v. FIG. 18). Se observa en la torre un rosetón, sin embargo, en la actualidad se encuentra remplazado por un reloj. El reloj que se localiza en la torre principal fue encargado a la empresa de Suiza “Neuchatel”. “Esto se debe a que “el rosetón de la torre pasa a segundo plano, puesto en que en el centro de la fachada del templo ya existe un rosetón de tipo monumental”.

197 Miguel Pérez Velasco, *Breve reseña histórica del templo expiatorio...*, *Op. cit.*, f. 3.



Fig. 19: *Fachada del templo en 1913*. Fotografía del Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara. Caja 1, sección gobierno, serie templo expiatorio, año 1942-1968.

Los vitrales del recinto, como se mencionó anteriormente fueron comprados por la empresa francesa “Viatrix”. Primero, fueron encargados a “V.E. de Palma de Mallorca del Sr. Juan B. Castro.”¹⁹⁸ Pero no estuvo conforme con el trabajo Díaz Moralez, debido a que consideraba que el trabajo del arquitecto “es muy bueno y piadoso, pero no es un artista en su concepto” y solicitaron a otra empresa de vidrieras de Francia que fue “Viatrix”.

198 Corbero Trepatat, *Referencia a templo Expiatorio...*, Op. cit., S/F.

CONCLUSIÓN

A partir de esta visión general, se concluye que la arquitectura de esta iglesia representa un neogótico que incorpora avances de la ingeniería, evidenciado en su gran altura, vanos amplios, complejos programas decorativos y los omnipresentes arcos ojivales, chapiteles, rosetones y vitrales. La Revolución Industrial trajo consigo nuevos materiales como el hierro, el acero y el concreto armado, que permitieron la creación de un esqueleto interno con un sistema de abovedado moderno. Además, es importante mencionar que algunos materiales fueron adquiridos en el extranjero, como los vitrales, encargados a una empresa francesa, y los mosaicos, solicitados a Roma.

El proyecto arquitectónico presenta similitudes con la fachada de la Catedral de Orvieto, aunque el diseño interior no replica este estilo, ya que adopta características de catedrales francesas, como vitrales de factura francesa, bóvedas de tracería, chapiteles alargados, ábside deambulatorio, triforios y claristorios.

El contraste entre las formas arquitectónicas del exterior e interior sugiere la intervención de dos arquitectos distintos: uno italiano, encargado de los planos exteriores, y un mexicano, que revisó propuestas de la arquitectura francesa para el interior, además de solicitar a una empresa francesa la realización de los vitrales.

FUENTES CONSULTADAS

Documentales

- Francisco Javier Corbero Trepatat. Referencia a templo Expiatorio, 7 de septiembre de 1963. Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara. Caja 2, sección gobierno, serie templo Expiatorio, año 1960-1962.
- José Garibi y Rivera arzobispo de Guadalajara. Carta a Adolfo Ponzane, 23 de febrero de 1938. Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara. José Garibi y Rivera arzobispo de Guadalajara. Caja 1, sección gobierno, serie templo Expiatorio, año 1930-1931.
- Miguel Pérez Velasco. Breve reseña histórica del templo expiatorio eucarístico diocesano de Guadalajara. 1972. Caja 3, sección gobierno, serie templo Expiatorio, año 1971.

Bibliográficas

- Gómez Esconio, Armando. *El templo Expiatorio de Guadalajara*. México: AMAT Editorial, 2006.
- Checa Artasu, Martín M. *Neogótico en Jalisco. Guía básica para la apreciación del entorno cultural edificado*. México: Arquitónica, 2022.

_____, “La arquitectura religiosa diseñada por Adamo Boari en México”, en Adamo Boari (1863-1928). *Arquitecti entre América y Europa* (Aracne Editrice, 2021).

_____, “Construyendo una geografía del neogótico en México”. *Espacio. Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura*, núm. 29 (2009).

_____, “El neogótico y el fortalecimiento de la Iglesia en Guadalajara: El templo Expiatorio”. *Estudios Jaliscienses*, núm. 100, (2015).

_____, “El templo Expiatorio de Guadalajara. Un ejemplo de arquitectura neogótica para la Iglesia católica (1ª parte).” *Boletín Eclesiástico Órgano oficial de la Arquidiócesis de Guadalajara*, (2019).

_____, “El templo Expiatorio de Guadalajara. Un ejemplo de arquitectura neogótica para la Iglesia católica (2ª parte).” *Boletín Eclesiástico Órgano oficial de la Arquidiócesis de Guadalajara*, (2019).

Martínez, Fernanda y Luis Torres. *Memoria de Restauración*. Ciudad de México: Dirección General del Patrimonio Universitario, 2006.

VIII

ARQUITECTURA INDUSTRIAL: LA PRIMERA FÁBRICA DE LADRILLO REFRACTARIO EN MÉXICO

Lidia Medina Lozano

INTRODUCCIÓN

La historia industrial de México a inicios del siglo XX se caracteriza por el surgimiento de iniciativas que promovieron el desarrollo económico y social del país. En este contexto, la Compañía Industrial de Zacatecas S.A. se destaca como la primera fábrica nacional dedicada a la producción de crisoles y muflas para la minería y posteriormente para Ferrocarriles Nacionales, convirtiéndose en el principal proveedor de refractarios para las calderas de locomotoras a nivel nacional. Fundada en la década de 1920 por empresarios locales, el negocio surgió en un periodo de creciente fabricación de bienes en serie, tanto a nivel internacional como nacional.

Esta contribución tiene como objetivo explorar los orígenes de la Compañía y su impacto en el ámbito nacional, particularmente en la producción de tabique refractario de alta calidad, elaborado a partir de materiales extraídos de diversos yacimientos en el Estado. A través de investigación de campo y documentos de la época, este trabajo reconstruye el contexto de la Industrial de Zacatecas desde sus inicios, abarcando su auge y posterior decadencia.

ORÍGENES DE LA COMPAÑÍA INDUSTRIAL DE ZACATECAS

La fundación de la Compañía Industrial de Zacatecas se remonta a principios del siglo XX, un periodo de transformación en el que México después de la Revolución Mexicana, comenzaba a experimentar un crecimiento industrial significativo. La demanda de materiales de construcción de alta calidad, impulsada por la expansión de la infraestructura ferroviaria y siderúrgica, creó la necesidad de un producto que resistiera altas temperaturas y ambientes corrosivos en diversos sectores industriales y comerciales.

En este contexto, la Compañía fue establecida en 1926 por un grupo de inversionistas locales, quienes vieron en la región la posibilidad de explotar los recursos naturales, particularmente la arcilla refractaria abundante en el área. La elección de Zacatecas no fue fortuita; su ubicación estratégica facilitaba el acceso a mercados clave y a las rutas de transporte necesarias para la distribución del producto. Con un capital inicial de cien mil pesos, La Compañía Industrial de Zacatecas, S.A., fue fundada por accionistas de origen minero y algunos comerciantes de Zacatecas y Guadalupe, entre los que se encontraban Rafael y Manuel Sescosse,¹⁹⁹ Rafael Ruíz de

199 La familia Sescosse fue pionera en el sector bancario de Zacatecas. Durante muchos años, el Banco Mercantil de Zacatecas se consolidó como la principal institución bancaria del estado, apoyando a quienes deseaban ahorrar o invertir en nuevos emprendimientos. Con una notable capacidad para el éxito, la familia diversificó sus negocios. Fundaron el primer y único molino de harina de trigo en Zacatecas, conocido como la Harinera de Guadalupe, y establecieron una fábrica de piloncillo en la Hacienda La Purísima, ubicada en el sur del estado, donde cultivaban caña de azúcar de alta calidad, utilizando maquinaria Krupp importada de Alemania.

Esparza, Edmundo Von Gehren y María Escobedo Petit.²⁰⁰ La sociedad tuvo por objeto la explotación de los depósitos de caolín, arcilla, piedra de fuego y demás materiales existentes en los terrenos pertenecientes a la sociedad.²⁰¹ Estos socios activos se unieron con el propósito de establecer una industria dedicada a la elaboración y venta de productos refractarios, así como a la adquisición de las materias primas necesarias para su fabricación.²⁰²

La adquisición del terreno de la fábrica se llevó a cabo en dos etapas, la primera propiedad se adquirió en 1926 mediante un contrato de compraventa entre el Gobierno del Estado y la Compañía Industrial de Zacatecas por la suma de ocho mil pesos. Este terreno, que incluía algunas tapias, tenía dimensiones de 87 metros de frente por 194 metros de fondo, y estaba ubicado entre las antiguas calles: al norte, la de los Rieles; al sur, la González Ortega; al este, un callejón sin nombre; y al oeste, una propiedad de Rafaela Gutiérrez de Díaz. Un año después, se obtuvo un segundo terreno por tres mil pesos, adquirido a Edmundo Von Gehren, un socio estadounidense de la compañía.²⁰³

200 En 1960, se llevó a cabo una modificación de la escritura constitutiva para incorporar a los nuevos miembros de la sociedad. AHEZ. Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926-1927. No. de expediente 3. Caja:14, Tomo 1. y AHEZ. Caja 17 1930, Tomo III.

201 AHEZ. Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926-1927. No. de expediente 3. Caja:14, Tomo 1. y AHEZ. Caja 17 1930, Tomo III.

202 En 1930, algunos de sus miembros fundaron otra Sociedad Anónima integrada por Manuel Sescosse, Alberto Delissalde Jr., María Leujene de Sescosse, Carmen Clamon de Delissalde, Manuel Clamon y Luis Weber, la cual recibió el nombre de “Compañía Harinera de Zacatecas, Sociedad Anónima”. AHEZ. Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926-1927. No. de expediente 3. Caja:14, Tomo 1. y AHEZ. Caja 17 1930, Tomo III.

203 AHEZ. Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926. No. de expediente 3. Caja:14. Tomo 1.



Fig.1: Fotografía de Don Edmundo Von Geheren.

Empresario norteamericano radicado en Guadalupe, Zacatecas.²⁰⁴

Este nuevo espacio consistió en una finca²⁰⁵ y una huerta, con una extensión de 46,500 m² ubicado en lo que fueron las calles por el oriente la de Ortega; por el norte la del Ferrocarril; por el sur la Independencia y lavandería del Hospicio; por el poniente la Escuela Municipal, en calle de la Concepción según la compraventa.²⁰⁶

Don Manuel Sescosse contribuyó a la sociedad con el fundo minero El Chino, situado en la vertiente oriental del cerro de la Bufa en Zacatecas, el cual tenía una superficie

204 Consultado en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=817740320406411&set=pb.100065113505379.-2207520000>

205 La finca era un edificio que desde el porfiriato se destinó como la Escuela de Agricultura. Entrevista a Manuel Sescosse Varela en la ciudad de México el día 14 de septiembre de 2024.

206 La propiedad había sido adquirida en 1907 por Don Antonio Inchausti en 1907, Arturo Von Geheren queda como albacea testamentario de los herederos. AHEZ. Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926. No. de expediente 3. Caja:14. Tomo 1.

de un poco más de cuatro hectáreas y que había adquirido del Gobierno Federal en 1922. Por su parte, David Esparza aportó un terreno denominado San José, situado cerca de la Bufo, así como otra propiedad perteneciente a los herederos de Don Juan A. Petit, ubicada en el noreste de la hacienda de Bernárdez. Ana María Escobedo, a su vez, aportó una finca conocida como Hacienda de los Ángeles, localizada en el municipio de Guadalupe, junto al arroyo general, además de un terreno frente a la entrada de dicha hacienda, ambas propiedades heredadas de su esposo, Don Juan A. Petit, que también pertenecían a la Hacienda de Bernárdez.²⁰⁷

Según el acta constitutiva, la duración de la sociedad estaba fijada en cincuenta años, iniciando el 16 de julio de 1926 y concluyendo el 15 de julio de 1976. El consejo de la sociedad se conformó de la siguiente manera: Manuel Sescosse fue designado presidente de la Compañía, mientras que Rafael Sescosse ocupó el cargo de suplente del tercer vocal. David Ruíz de Esparza fue nombrado segundo vocal y gerente de la Compañía, y Don Luis Weber se desempeñó como tercer vocal. Don Edmundo representaba a Doña Ana María Escobedo de Petit y actuó como comisario propietario.²⁰⁸

207 AHEZ. Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926. No. de expediente 3. Caja:14. Tomo 1.

208 AHEZ. Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926. No. de expediente 3. Caja:14. Tomo 1.



Fig. 2: Delimitación de la Compañía. Escala aproximada 1,5000, fecha de vuelo 1970. Secretaría de la presidencia Dirección de planeación Comisión estudios del territorio nacional y planeación. Fuente: Archivo personal de Salvador Moreno Basurto.



Fig. 3: Segundo terreno adquirido por la Compañía Industrial. En la imagen se puede observar el edificio original y el espacio destinado a la futura fábrica, que en ese momento fue adaptado por los socios como una cancha de tenis. Fuente: Biblioteca Camino Real de Tierra Adentro. Fondo Documental Federico Sescosse Lejeune. Cancha de tenis, autor no identificado.

DESARROLLO DE LA FÁBRICA

El ladrillo refractario ha sido, históricamente, un material esencial en diversas industrias, se caracteriza por su capacidad para soportar temperaturas extremas, lo que lo convierte en un material indispensable en procesos industriales donde el calor es un factor crítico. Su resistencia a altas temperaturas lo convierte en un componente crucial en la construcción de hornos, calderas y otros equipos industriales.²⁰⁹ En México,

209 Cristina Pasquali, *Ladrillos refractarios en la industria del extracto de quebracho*, Provincia de Santa Fe, Argentina, p. 36.

su uso se hizo particularmente relevante para sectores como Ferrocarriles Nacionales y Altos Hornos de México, que dependían de la durabilidad y eficiencia de sus infraestructuras utilizando el ladrillo para la construcción y el mantenimiento de calderas y locomotoras. No obstante, el país enfrentó un desafío significativo: la necesidad de importar este material de Europa a precios elevados.

En este tenor, la Compañía Industrial de Zacatecas comenzó fabricando crisoles para las minas, que son recipientes colocados en la parte inferior de los hornos para recoger el metal fundido. Estos crisoles eran esenciales para medir la cantidad de plata o zinc extraída del terreno, ya que debían soportar altas temperaturas.



Fig. 4: Fotografía de un crisol realizado en la Compañía Industrial de Zacatecas. Fuente: Archivo de la Compañía. Fotografía: Lidia Padilla Medina.

Hasta ese momento, los modelos utilizados eran importados de Europa a través de Estados Unidos, lo que los hacía bastante costosos. Ante esta situación, el empresario Manuel Sescosse Pérez²¹⁰ decidió producir crisoles localmente y se dirigió al yacimiento La Cebada, ubicada en las faldas del cerro de la Bufa.²¹¹

210 Según la entrevista con Manuel Sescosse Varela, la familia Sescosse llegó a México a mediados del siglo XIX, originaria del País Vasco Francés, y se dedicó a la minería en Bretaña. Don Manuel Sescosse Pérez fue pionero en el ámbito bancario en Zacatecas; durante muchos años, el Banco Mercantil de Zacatecas fue la única institución bancaria en el estado. Además de su labor en la Compañía Industrial de Zacatecas, fue socio activo del primer y único molino para la elaboración de harina de trigo en el estado, conocido como la Harinera de Guadalupe. También promovió la crianza de ganado suizo y estableció una ganadería de toros de lidia en el rancho “La Boquilla”, en el municipio de Villanueva. En la Hacienda la Purísima, situada al sur del estado, se cultivaba caña de azúcar de alta calidad, lo que llevó a la instalación de una fábrica de piloncillo con maquinaria Krupp importada de Alemania. Además, fue fundador de la Cámara de Comercio y del Club Rotario de Zacatecas, un centro de encuentro para la élite zacatecana, y participó en la creación del Club Campestre de Zacatecas. En Archivo de la Compañía Industrial S.A., Periódico El Unicornio, domingo 24 de diciembre de 1995, p. 3.

211 Entrevista realizada a Mauricio Sesscose Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.



Fig. 5: Retrato de Manuel Sescosse Pérez. Fundador de la Compañía Industrial. Fuente: Biblioteca Camino Real de Tierra Adentro. Fondo Documental Federico Sescosse Lejeune.

Más adelante, la Compañía comenzará a producir los ladrillos necesarios para las calderas de las locomotoras de tren. Estos ladrillos se elaboraban con arcillas y caolines, los cuales eran sometidos a compresión y cocción, su calidad y composición química debían ser adecuadas para soportar altas temperaturas, materiales corrosivos y fuertes compresiones.²¹²

Desde su fundación, La Compañía explotó fundos de caolín mediante concesión federal autorizada por la Ley

212 María de Lourdes López Camacho y Liliana Márquez Escoto, “La Fábrica Nacional De Vidrio S.A.: Narrativa desde el Salvamento arqueológico y la investigación documental”, pp. 94–112.

Minera, como materia prima en la fabricación de ladrillos y piezas refractarias, que es el objeto exclusivo a que se dedica.²¹³ Para ello, fue necesario explorar otros yacimientos, ya que se requería una mezcla de diferentes caolines para que el ladrillo adquiriera mayor densidad y resistencia al calor.

Entre los yacimientos más importantes estuvieron: “La cebada” cerca de la Bufa que es el más importante; el Fundo minero “El esfuerzo” Municipio de Ojocaliente;²¹⁴ el Fundo Minero “El Chino” en Zacatecas, más adelante fueron otros yacimientos en Sombrerete; en Villanueva y uno cercano a La Zacatecana.²¹⁵



Fig. 6. Fotografía de “La cebada”. Yacimiento de Caolín. Los yacimientos de caolín en México son muy irregulares, se presentan en diversas calidades, tamaños muy heterogéneos y con

213 AHEZ. Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926. No. de expediente 3. Caja:14. Tomo 1.

214 Ubicado en terrenos de Jesús Olmos Aranda 1949. Archivo Histórico de Guadalupe. Fondo: Contemporáneo, serie: Recaudación de Rentas, Subserie: Correspondencia, Fojas 11, año:1940.

215 Entrevista a Manuel Sescosse Varela en la ciudad de México el día 14 de septiembre de 2024.

impurezas como óxidos de hierro, cuarzo y sílice. Fotografía: Lidia Medina Lozano.

En la fábrica se introdujeron técnicas avanzadas de fabricación que incluían el uso de hornos de alta temperatura, permitiendo obtener ladrillos de calidad superior. La inversión en maquinaria y tecnología fue fundamental para asegurar la competitividad de la fábrica en un mercado en crecimiento. Así, se comenzó a producir ladrillo de la misma calidad a un costo menor que el importado por las fábricas desde Suecia.

La compañía fue creciendo y llegó a contar con seis hornos, logrando satisfacer la demanda de producción nacional.²¹⁶ El ladrillo llevaba su marca comercial estampada con letras a presión el nombre de la productora, acompañado de una zeta de Zacatecas.²¹⁷ Incluso en el ámbito siderúrgico a nivel nacional, era conocido como el ladrillo de Zacatecas.²¹⁸



Fig. 7: Fotografía de ladrillos refractarios de la Compañía con la marca del nombre de la Compañía y la letra de Zacatecas.

216 Entrevista realizada a Mauricio Sesscose Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.

217 María de Lourdes López Camacho y Liliana Márquez Escoto, “La Fábrica Nacional De Vidrio S.A.: Narrativa...” *Op. cit.*, pp. 102-104.

218 A nivel local la demanda de ladrillo ha satisfecho diversas necesidades, siendo vendido para chimeneas, asadores, secadoras de chile y también se utiliza en algunas calderas, aunque en menor cantidad.

La producción de ladrillos refractarios fue inicialmente destinada a satisfacer la demanda local, pero rápidamente comenzó a comercializarse a otras regiones del país. Esto no solo incrementó las ganancias de la compañía, sino que también consolidó a Zacatecas como un centro industrial emergente. La fábrica contribuyó a la creación de empleo en la región, atrayendo a trabajadores de diferentes partes del estado, lo que fomentó un crecimiento demográfico y cultural en la zona.

PROCESO DE PRODUCCIÓN

La fábrica contaba con un departamento de molienda, un departamento de prensa, un área de secado, un departamento de quemado y un sector de descarga de hornos, donde se trasladaban los productos al almacén para ser cargados los refractarios en los vagones del tren que llegaba hasta la fábrica y se iba hasta la línea principal y de ahí a la estación de Guadalupe para ser transportados a la ciudad de Aguascalientes y a otros estados.²¹⁹ Para 1931 la compañía adquirió su primer camión marca Hudson,²²⁰ de capacidad de una tonelada, más adelante logró obtener varios transportes de carga.

219 Entrevista a Manuel Sescosse Varela en la ciudad de México el día 14 de septiembre de 2024.

220 Archivo Histórico Municipal de Guadalupe. Fondo: Contemporáneo. Serie: Recaudación de rentas. Subserie: correspondencia-Fojas:9. Año: 1931.



Fig. 8: La Compañía Industrial en Guadalupe, Colección: Letechepia.

La producción se organizaba en varios departamentos. Primero estaba el molino, donde se triturbaba la tierra, que era el primer paso del proceso; luego venía el departamento de producción, donde se elaboraban todos los materiales que se vendían; el tercer departamento se encargaba de cargar los hornos, mientras que el cuarto, los fogoneros, eran responsables de encender los hornos y controlar la temperatura necesaria para quemar el ladrillo; el quinto departamento era el del patio, que se encargaba de embarcar el material y gestionar las ventas. Por último, estaba el área de mantenimiento, donde se realizaban las reparaciones de todas las maquinarias, junto con los veladores que cuidaban las instalaciones.²²¹

221 Entrevista a Mauricio Sescosse Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.

EL PROCESO DE ELABORACIÓN

De acuerdo a uno de los testimonios que logramos recuperar en la investigación podemos acercarnos a conocer el proceso de elaboración de los productos refractarios. El ladrillo se fabricaba utilizando tres tipos de caolín. El primero era caolín plástico, extraído de “La Cebada” ubicado detrás de la Bufo, que aún existe como un yacimiento. El segundo caolín, que aportaba dureza al ladrillo, provenía de Sombrerete, y el tercero, que le daba resistencia, se traía de La Zacatecana.²²²

Cuando llegaban al molino, los trabajadores encargados sabían exactamente cómo mezclar los caolines según las instrucciones de los ingenieros. Por ejemplo, les decían cuánto de caolín plástico, cuánto de resistencia y cuánto de dureza debían moler. Si les indicaban que era momento de hacer arcilla, utilizaban una fórmula diferente, que requería menos dureza y más caolín plástico para pegar ladrillos o enjarrar muros. En cuanto a la producción de *sit-set*, otro tipo de pegamento, se utilizaba la misma arcilla.

222 Entrevista a Ricardo de Ávila Reyes, 52 años. Antiguo trabajador de la fábrica el 04 de septiembre de 2024.



Fig. 9: Área de trabajo de la Compañía Industrial de Zacatecas.

Fotografía: Lidia Padilla Medina.

En el molino, se ajustaba el grano para obtener un polvo fino, que se mezclaba con calcinado. Este calcinado provenía de ladrillos quebrados o despostillados que ya no se usaban, los cuales volvían al molino para ser molidos hasta obtener polvo. Finalmente, se mezclaban la arcilla, el calcinado y silicato, un material que se adquiría de otra fuente y que se comportaba como vidrio. Con esa mezcla, se logró una fórmula eficaz para los productos.²²³

De acuerdo a nuestro testimonio, en la fábrica, se utilizaba una revolvedora donde caía la tierra para hacer el barro. El encargado de manejarla tenía una medida específica de agua para lograr la humedad adecuada. Una vez que el

²²³ Entrevista a Ricardo de Ávila Reyes, 52 años. Antiguo trabajador de la fábrica el 04 de septiembre de 2024.

barro salía, pasaba a una cortadora, que se utilizaba con alambre de acero para darle las medidas y el peso necesarios al ladrillo. Luego, el barro cortado se trasladaba a la prensa, que funcionaba con presión: subían los moldes, luego bajaban para prensar el ladrillo. Quien operaba la revolovedora le daba salida al barro, mientras otro trabajador se encargaba de las forjas, que era como se les llamaba a las piezas de barro y las colocaba en la prensa, donde se prensaban y eran retiradas por otro compañero, que les daba forma a los nuevos ladrillos. Después de este proceso, había otros dos que utilizaban carros de acero sobre rieles para cargar los ladrillos. Dependiendo del tipo, un carro podía llevar hasta 900 ladrillos rectangulares, y los operarios se encargaban de acomodarlos adecuadamente.²²⁴

El ladrillo se prensaba con un 18 o 19% de humedad, posteriormente se trasladaba a las secadoras para reducir la humedad a un 4%. Si se metía al horno con más humedad, el agua se evaporaba de manera rápida y el ladrillo podía estallar, así que con el 4% esto no sucedía, permitiendo que se quemara adecuadamente.²²⁵

224 Entrevista a Ricardo de Ávila Reyes, 52 años. Antiguo trabajador de la fábrica el 04 de septiembre de 2024.

225 Entrevista a Mauricio Sescosse Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.



Fig. 10: Prensa. Fotografía del Archivo de la Compañía.

Se contaba con una cortadora que permitía obtener las medidas precisas, ya que se producían diferentes tipos de ladrillo. Uno de los más comunes era el rectangular, con dimensiones de 6 cm. de alto, 12 cm. de ancho y 20 cm. de largo. También se fabricaba otro ladrillo de la misma longitud, llamadas dovelas; eran ladrillos de canto, más gruesos, por un lado, de 6 cm. y que se reducían a 2 ó 3 cm. en el extremo. A estos se les clasificaba como canto uno, canto dos, canto tres y canto cuatro.²²⁶

226 Entrevista a Ricardo de Ávila Reyes, 52 años. Antiguo trabajador de la fábrica el 04 de septiembre de 2024.



Fig. 11: Obreros de la Compañía Industrial de Zacatecas.
Cortadora. Fotografía del Archivo de la Compañía.

En esta fase, otros operarios se encargaban de acomodar los ladrillos dentro de los hornos, donde se quemaban a una temperatura de 1200 grados. Este proceso duraba siete días, aumentando la temperatura gradualmente hasta mantenerla al máximo durante el séptimo día, momento en el que se apagaba el horno. Para la fundición del ladrillo se utilizó un material llamado combustóleo, que era similar a un aceite quemado, como el de los automóviles, pero ya procesado.²²⁷ Se le revolvían muchos minerales y metales, lo que lo hacía menos contaminante, aunque seguía teniendo un impacto

227 Entrevista a Mauricio Sescosse Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.

ambiental significativo. Una vez llenos, los carros salían y se introducían en estufas de gas, donde los ladrillos se secaban a fuego lento durante aproximadamente tres días. Después de secarse, se cargaban en los hornos, que eran colmenas de entre 6 y 8 metros de diámetro y unos 4 metros de alto.²²⁸



Fig. 12: Área de trabajo de la Compañía Industrial de Zacatecas.

Fotografía: Lidia Padilla Medina.

En la década de los ochenta la Compañía comenzaba adaptar nuevos usos de la materia prima y nuevos materiales. Se empezó a utilizar arcilla y pegamentos, y al final se creó una mezcla que consistía en la piedra sobrante de la molienda.

228 Entrevista a Ricardo de Ávila Reyes, 52 años. Antiguo trabajador de la fábrica el 04 de septiembre de 2024.



Fig. 13: Área de trabajo de la Compañía Industrial de Zacatecas.

Fotografía: Lidia Padilla Medina.

Esta piedra, resultante del proceso de triturado, se mezclaba con arcilla y se convertía en otro producto que se envasaba en latas de plástico y se vendía para el pegado de pisos. También se producía arcilla, que se utilizaba para pegar o enjarrar muros y hornos. Esta arcilla era especialmente importante para las secadoras y los altos hornos, ya que, en esa época, la mayoría de la producción se destinaba a la venta de fundiciones. Aun así, la verdadera desventaja estaba en la tecnología, ya que muchas fundidoras en el país habían comenzado a utilizar otros métodos, incluso sistemas eléctricos, para sus procesos.

IMPACTO SOCIAL Y ECONÓMICO

La Compañía Industrial Zacatecana fue la primera fábrica en el país en producir crisoles y muflas para la industria minera.²²⁹ Con el tiempo, se consolidó como el principal productor de materiales refractarios para las calderas de locomotoras en México. Uno de sus clientes más importantes durante muchos años fue el Ferrocarril Central Mexicano, que desde 1897 estableció en Aguascalientes su principal taller de reparación y mantenimiento de locomotoras y material rodante, lo que marcó el inicio del desarrollo industrial en la región.²³⁰ La Compañía proporcionaba ladrillos refractarios, conocidos como dovelas, utilizados para revestir los cilindros de las locomotoras, contribuyendo así a la eficiencia y funcionalidad de estas máquinas.²³¹

El impacto de la Industrial de Zacatecas trascendió el ámbito económico. La creación de empleo mejoró las condiciones de vida de muchas familias, brindándoles una oportunidad de desarrollo. Cientos de jefes de familia zacatecanos encontraron trabajo en la empresa, que llegó a emplear a más de cien personas, incluyendo empleados, proveedores y transportistas. En 1976, para conmemorar sus 50 años, la Compañía organizó un evento en el que participaron empresarios y más de sesenta obreros, y Don Federico Sescosse lo denominó las “Bodas del Ladrillo Refractario”.²³²

229 Luis Tercero Mendoza, *Análisis de la situación actual de la industria de Refractarios*, p. 8.

230 Marlene Barba Rodríguez, *Los talleres del Ferrocarril en Aguascalientes, Historia, arquitectura y Memoria obrera*.

231 Entrevista a Manuel Sescosse Varela en la ciudad de México el día 14 de septiembre de 2024.

232 Periódico *El Momento*, Zacatecas, julio de 1976. Archivo personal de la Compañía Industrial.

Además, la presencia de la fábrica impulsó la construcción de infraestructura básica, algunas casas y banquetas de la ciudad de Guadalupe fueron revestidas con este material que los vecinos de la comunidad adoptaron como un material resistente.²³³

Sin embargo, también surgieron desafíos. Las condiciones laborales en la fábrica eran exigentes y, en ocasiones, precarias, lo que llevó a la formación de un sindicato y movimientos laborales que buscaban mejorar los derechos y condiciones de los trabajadores. Estas luchas contribuyeron a crear un entorno laboral más justo y a implementar regulaciones que beneficiaron a la clase obrera del lugar.



Fig. 14: Celebración de la firma del contrato colectivo con los obreros de la Compañía Industrial de Zacatecas, S. A. Al centro se encuentra Don Manuel Sescosse Pérez. Guadalupe, Zac., febrero 23 de 1936.

233 Entrevista a Martha Basurto Cortés, 80 años. Vecina originaria de Guadalupe, Zacatecas el 4 de septiembre de 2024.

Tras el fallecimiento de Manuel Sescosse en 1966, su hijo menor, Rafael Sescosse Leujene, asumió la dirección de la Industrial de Zacatecas S.A., que se acercaba a cumplir 69 años de operación ininterrumpida. Sin embargo, tras la muerte de Rafael en 2001, la empresa pasó a ser una sociedad manejada por sus hijos y otros familiares, como los hijos de Federico y Manuel. Con el tiempo, comenzaron a surgir desacuerdos entre ellos, lo que llevó a divisiones y ventas de acciones.²³⁴ Eventualmente, los Sescosse Varela se convirtieron en los principales accionistas.

Actualmente, Mauricio está al frente de la compañía. En los últimos años de producción, se logró establecer una red de distribuidores en diversas partes del país, incluyendo Monterrey, Saltillo, Durango, Querétaro, Celaya, Puebla, Ciudad de México y San Luis Potosí.²³⁵

EL DECLIVE

Con el tiempo, las locomotoras de caldera fueron reemplazadas por diésel, lo que llevó a una disminución en el uso de ladrillo refractario. Por otra parte, las industrias siderúrgica y azucarera continuaron evolucionando prescindiendo del ladrillo refractario. La Compañía fue resistiendo ante la modernidad, pero a finales de la década de 1980, quedaban alrededor de setenta trabajadores en la fábrica. Para 1995

234 Entrevista a Ricardo de Ávila Reyes, 52 años. Antiguo trabajador de la fábrica el 04 de septiembre de 2024.

235 Entrevista a Mauricio Sescosse Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.

se realizó un reajuste y el número de empleados se redujo a aproximadamente a cuarenta.



Fig. 15: Imagen actual de la Compañía industrial de Zacatecas.

Fotografía: Lidia Padilla Medina.

La fábrica, aunque inicialmente estaba alejada del centro de la ciudad, con el tiempo se urbanizó y se rodeó de viviendas, enfrentando numerosos problemas, especialmente con la comunidad, que comenzó a quejarse por la contaminación y el humo, especialmente porque la planta estaba cerca del Seguro Social y de la colonia del ISSSTE. Las inconformidades aumentaron y los vecinos empezaron a presionar para que la fábrica se trasladara.

Pese a los esfuerzos por emplear un combustible más responsable y sin azufre, las quejas de los vecinos sobre las

chimeneas encendidas eran comprensibles.²³⁶ La realidad es que no hubo un cambio significativo, lo que marcó el inicio de la decadencia. Finalmente, se dismantelaron algunos hornos y se retiró el techo, que era nuevo, no obstante, tanto la chimenea como el edificio original se han conservado.²³⁷

Otra razón para el declive fue la llegada del sindicato minero dirigido por Napoleón Gómez Sada en los años 60, que resultó ser complicado y exigente. Desde aproximadamente 1990, se comenzó a observar una disminución constante en la producción. Para el año 2000, había un distribuidor en Saltillo que era el principal vendedor, encargado de suministrar ladrillos a Monterrey, Saltillo y otras regiones de Coahuila. Sin embargo, llegó un momento en que dejó de colaborar con la empresa.

En 2018, se decidió liquidar la planta, lo que llevó a la detención de la producción de ladrillo. Con la disolución del sindicato, se pudo liquidar a todo el personal de manera justa y responsable. En la actualidad, la Compañía ha reanudado la fabricación de morteros, aunque con un equipo más reducido y sin sindicato, logrando resultados aceptables.²³⁸ En su apogeo, llegó a contar con alrededor de ciento cincuenta trabajadores.

236 Algunos hornos operaban con gas, mientras que otros utilizaban un combustible reciclable con bajo contenido de azufre. Por ejemplo, el combustóleo de PEMEX tiene entre un 9 y un 10% de azufre, mientras que el de la compañía solo contenía un 0.05%. Aunque se instaló un horno de gas, su uso dejó de ser viable debido al alto costo del gas LP, similar al que se usa en los hogares. Entrevista a Mauricio Sescosse Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.

237 Entrevista a Mauricio Sescosse Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.

238 Entrevista a Mauricio Sescosse Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.

Sin embargo, tras la liquidación del sindicato, el número se redujo a solo treinta empleados y actualmente cuenta con un contador, una secretaria, un velador y cuatro obreros.



Fig. 16: Imagen actual de la Compañía industrial de Zacatecas.

Fotografía: Lidia Padilla Medina.

El director de la Compañía, Mauricio Sescosse Varela, indica que aún se cuenta con maquinaria bastante antigua, en su mayoría de origen chileno, inglés y estadounidense. Sin embargo, se sigue utilizando porque funciona adecuadamente, es fácil de mantener y proporciona los resultados requeridos para el nivel de producción actual.



Fig. 17: Imagen actual de la Compañía industrial de Zacatecas.

Fotografía: Lidia Padilla Medina.

CONCLUSIÓN

La Compañía Industrial de Zacatecas no solo marcó un hito en la producción de ladrillos refractarios, sino que también jugó un papel crucial en el desarrollo industrial y social de la región. Su historia refleja la evolución de la industria mexicana en un país en transformación. Gracias a su capacidad de innovación y adaptación a las demandas del mercado, la fábrica se consolidó como un pilar fundamental en la economía local y nacional. Hoy en día, su legado perdura, recordándonos la importancia de la industria en el desarrollo socioeconómico de México.

Fundada en 1926 por Manuel Sescosse y Rafael Ruíz de Esparza en un periodo de crisis económica en Zacatecas, La Compañía Industrial de Zacatecas, S.A. es una empresa cien por ciento zacatecana que ha perdurado casi un siglo, siendo la única que continúa produciendo en la región. En sus comienzos, utilizó la materia prima del cerro de la Bufo para fabricar ladrillos destinados a Ferrocarriles Nacionales de México, lo que eliminó la necesidad de importarlos desde Suecia. Con el tiempo, también comenzó a obtener materia prima de otros yacimientos en el Estado.

La década de 1960 a 1980 se considera la más importante para este negocio, cuando las ventas a ingenios y la industria siderúrgica alcanzaron su punto máximo. No obstante, también fue un período marcado por la influencia del sindicato, que representaba una carga económica significativa.

En 2026, la Compañía celebrará cien años de trabajo ininterrumpido, y a lo largo de este tiempo, cientos de familias se han vinculado a la empresa. Es difícil encontrar guadalupenses que no tengan un pariente que haya trabajado aquí, lo que representa un legado significativo de un siglo. Muchas personas visitan la fábrica para adquirir ladrillos o simplemente para recordar a sus abuelos, tíos o padres que trabajaron en ella, evidenciando el profundo impacto en la mano de obra a lo largo del siglo pasado.

FUENTES CONSULTADAS

Documentales

Archivo Histórico del Estado de Zacatecas

Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1926-1927, No. de expediente 3, Caja:14, Tomo 1.

Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1930-1931, No. de expediente 4, Caja 17, año 1930, Tomo III.

Fondo: Notarías. Siglos XIX-XX, Serie: Hernández Luis de, Cronología 1930-1931, No. de expediente 4, Caja 17, año 1931, Tomo I.

Archivo Histórico Municipal de Guadalupe

Fondo: Contemporáneo. Serie: Recaudación de rentas. Subserie: correspondencia- Fojas:9 Año: 1931.

Fondo: Contemporáneo, serie: Recaudación de Rentas, Subserie: Correspondencia, Fojas 11, año:1940.

Archivo de la Compañía Industrial de Zacatecas.

Biblioteca Camino Real de Tierra Adentro.

Fondo Documental Federico Sescosse Lejeune.

Bibliográficas

- Pasquali Cristina, “Ladrillos refractarios en la industria del extracto de quebracho, Provincia de Santa Fe, Argentina”, *Teoría y Práctica de la Arqueología Histórica Latinoamericana, Especial: Documentos de Trabajo* | Año V, Número 6 | 2024, p. 36. Recuperado de https://www.academia.edu/122482517/Ladrillos_refractarios_en_la_industria_del_extracto_de_quebracho_Provincia_de_Santa_Fe_Argentina.
- Mendoza Luis Tercero, *Análisis de la situación actual de la industria de Refractarios, México*, UNAM, 1982, Tesis Inédita, Recuperado de <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000031077/3/0031077.pdf>.
- López Camacho María de Lourdes y Liliana Márquez Escoto, “La Fábrica Nacional De Vidrio S.A.: Narrativa desde el Salvamento arqueológico y la investigación documental en Boletín de Monumentos Históricos, Tercera Época, Núm. 48, enero-abril de 2020.
- Barba Rodríguez Marlene, “Los talleres del Ferrocarril en Aguascalientes”, *Historia, arquitectura y Memoria obrera*, México, UAA, 2020.

Hemerográficas

Periódico El Momento, Zacatecas, Zac., julio de 1976.

Periódico El Unicornio, Zacatecas, Zac., suplemento IMAGEN de Zacatecas. domingo 24 de diciembre de 1995.

Orales

Entrevista a Manuel Sescosse Varela en la ciudad de México el día 14 de septiembre de 2024.

Entrevista a Ricardo de Ávila Reyes, Antiguo trabajador de la fábrica. El 04 de septiembre de 2024 en la ciudad de Zacatecas.

Entrevista a Martha Basurto Cortés, Vecina originaria de Guadalupe, Zacatecas el 4 de septiembre de 2024.

Entrevista realizada a Mauricio Sesscose Varela, director general y apoderado legal de la Compañía Industrial. El 05 de agosto de 2024 en las oficinas de la Compañía Industrial de Zacatecas.

Sitios Web

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=817740320406411&set=pb.100065113505379.-2207520000facebookphoto/?fbid=817740320406411&set=pb.100065113505379.-2207520000>

IX
ACERCAMIENTOS TEÓRICOS EN LA
INVESTIGACIÓN DEL ASENTAMIENTO
NOVOHISPANO.
LA ARQUEOLOGÍA HISTÓRICO-URBANA Y LA
ARQUEOTECTURA

Efrén Montoya Ortega
Sofía Gamboa Duarte

INTRODUCCIÓN

Emprender el estudio de un entorno urbano novohispano representa un reto significativo, ya que es necesario considerar diversas variables que nos permitan obtener la mayor cantidad de información posible. Esto facilitará establecer puntos de comparación para comprender tanto la transformación como la disposición de las edificaciones, tanto de manera individual como en conjunto.

Para dar sentido a los materiales, técnicas y fases constructivas de las estructuras, es fundamental atender a las propuestas desarrolladas desde dos enfoques teóricos y metodológicos: la Arqueología Histórico-Urbana y la Arqueotectura. Cada piedra, calle, barrio o colonia puede leerse como un texto que revela aspectos de estos elementos urbanos y arquitectónicos. Nuestro objetivo es buscar las herramientas necesarias para decodificar la información que se encuentra en estos componentes.

Por todo lo anterior, esta propuesta se enfoca en indagar los conceptos y fundamentos que deben emplearse en las investigaciones sobre ciudades novohispanas y sus espacios específicos.

LA ARQUEOLOGÍA HISTÓRICO-URBANA, REFLEXIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Una de las definiciones básicas de lo que disciplinariamente puede entenderse como arqueología es la acotada por Gordon R. Willey como “el análisis de las sociedades y culturas antiguas de la humanidad, es parte apropiada del campo más amplio de la antropología, que consiste en el estudio de la humanidad tanto en el pasado como en el presente”.²³⁹ Siguiendo a dicho autor, es posible complementar tal conceptualización al señalar que las exploraciones sobre el pasado desde una óptica arqueológica se valen de materialidades culturalmente producidas, es decir, de artefactos elaborados por el hombre, fungiendo aquellos como intermediarios entre el grupo generador (el pasado) y quienes se dedican a su investigación (el presente).

La arqueología se interesa en los patrones de conducta de las sociedades del pasado que dejan huellas materiales, desde los artefactos y las áreas de actividad, pasando por la casa-habitación, los barrios, los asentamientos y los grupos de sitios en las diversas regiones. Se interesa por el devenir de las sociedades humanas del pasado, por sus procesos de

239 Thomas Barfield, (Editor), *Diccionario de Antropología*, p. 76

cambio de éstas, por la interacción con el medio y con otros grupos humanos.²⁴⁰

De este modo, es comprensible que la arqueología se centre en las raíces mismas de la cultura y sus manifestaciones tangibles. En México, esta disciplina ha sido tradicionalmente asociada a su pasado prehispánico, con un énfasis particular en el estudio de las culturas mesoamericanas. Esta tendencia ha llevado a un escaso interés por los procesos históricos que continuaron tras el establecimiento del orden europeo, que comenzó formalmente con la caída de México-Tenochtitlán en agosto de 1521, dando inicio a lo que se conoce como el período histórico.

Según lo anotado por Enrique Florescano, la arqueología es parte de un conjunto de ciencias que han coadyuvado a la construcción de los fundamentos en que descansa el nacionalismo mexicano,²⁴¹ siendo de esta forma, una reflexión sobre el pasado para la generación de conocimiento científico que ayude a la explicación de fenómenos culturales del presente. Es claro entonces, que, si se sigue el planteamiento anterior, no es posible ceñir únicamente al período mesoamericano el trabajo arqueológico llevado a cabo en México, pues aquel tiene injerencia en prácticamente todas las épocas donde el ser humano dejó evidencia material de su desarrollo. Para todo lo anterior, se apoya de métodos específicos de registro y colecta de datos, como la prospección y excavación, así como de diversas corrientes de pensamiento para la posterior interpretación de lo recuperado.

240 Linda Manzanilla, *et. al.*, “La interdisciplina en arqueología: Propuestas desde la UNAM”, p. 9.

241 Enrique Florescano, citado en Palma Linares, Vladimira y Antonio Caballero (Editores), “Introducción”, en: *Investigaciones en Arqueología Industrial*, p. 5.

Desde una perspectiva general, la arqueología parte de un tiempo (la ya mencionada periodicidad: mesoamericana, colonial, industrial, entre otras) y un espacio (no sólo en términos de área cultural, sino del entorno en que se desarrolla una determinada inspección); siendo una de sus variantes prácticas la llamada arqueología urbana. La arqueología urbana ha seguido un camino muy similar al de la conservación arquitectónica²⁴² dado que a partir de ésta no solo se conservan los bienes materiales que conforman el conjunto de estructuras, sino que, a través de sus actividades, se pueden conocer los valores, el rol desempeñado, así como las trascendencias y transformaciones sufridas en los edificios a lo largo del tiempo, no hay que olvidar que éstos, son espacios arquitectónicos, evidencia de un contexto vivo en constante mutación.

Es por esto que la conservación ha requerido del trabajo desarrollado dentro del campo de la arqueología, la cual se ha definido como una herramienta indispensable y elemental de ser usada para resolver trabajos²⁴³ enfocados en comprender los contextos urbanos, pero sobre todo al ser un área de disquisición de carácter interdisciplinario²⁴⁴ enfocada en ayudar a inferir sobre el progreso y metamorfosis de los contextos urbanos.

En este sentido, la arqueología urbana no se trata de satisfacer la curiosidad intelectual o atenuar los efectos de la destrucción enfocados a los restos materiales más o menos significativos, se trata de concebir a la arqueología

242 Leonardo Meraz Quintana, *Conservación arquitectónica y arqueología urbana*, p. 15.

243 *Ibid.*, p. 16

244 Daniel Schávelzon, "El Futuro del Pasado: Indagaciones en Arqueología Urbana", p. 199-215.

de la ciudad con una perspectiva sistémica de un fenómeno urbano,²⁴⁵ es decir, su importancia radica en analizar las partes que conforman un edificio, mismo que se ubica dentro de una ciudad y como éstos se han conservado, motivo por el cual, la arqueología urbana considera entre otras cosas, que los edificios son las piezas más importantes de esta disciplina pero esto conlleva, el tratar de comprender los cambios, así como las interrelaciones que guardan todos los elementos que conforman el contexto adyacente a él, esto ayudará en asimilar que lo contemplado en la actualidad es una cosa muy distinta a los edificios descubiertos y visualizados ayer.²⁴⁶

Para interpretar los contextos, la arqueología urbana emplea fuentes escritas, planos, mapas, litografías y fotografías que en su conjunto hacen posible interpretar los contextos arquitectónicos que conforman un universo de estudio definido, de forma individual o conjunta. Este tipo de arqueología tiene la funcionalidad de abonar en la conceptualización y la aplicación metodológica para entender la idea de ciudad, sin distinción de periodos, desde sus orígenes hasta su historia más reciente.²⁴⁷ Este enfoque permite observarla como un objeto socio espacial identificable que posee materialidad propia, la cual es producto de un grupo humano organizado, el cual cuenta con una conciencia colectiva.²⁴⁸

245 Agustín Azkarate Garai-Olaun e Iñaki García Camino, “La Ciudad, Documento Histórico: Reflexiones sobre la práctica de la arqueología urbana en la comunidad autónoma del País Vasco”, p. 145.

246 *Ibid.*, p.143.

247 *Idem*

248 Jérôme Monnet, “Del Urbanismo a la Urbanidad: Un Diálogo entre Geografía y Arqueología sobre la Ciudad”, pp. 34-35.

Las ciudades y sus espacios específicos, como barrios, colonias, plazas, calles, callejones y edificios, son manifestaciones omnipresentes de las sociedades, que tienen una continuidad y recurrencia como producto histórico cultural edificado y planeado, que, además es duradero ya que los cambios entre los sistemas sociales no dan necesariamente fin al lugar construido por lo que se tienen que estudiar desde grandes periodos de tiempo para dar claridad a esa funcionalidad y a las razones por las que se transformó a través del tiempo.²⁴⁹

En México, el desarrollo urbano de las ciudades es abordado por la arqueología urbana donde su objetivo es tanto la edificación por sí misma como el contenido del subsuelo, esto permite, por un lado obtener nuevos datos de los inmuebles ubicando zonas y empleando un análisis estratigráfico de construcciones históricas donde se pueden identificar y analizar las numerosas unidades constructivas que componen un edificio, una manzana o un sector urbano,²⁵⁰ lo cual ayuda a pensar su contexto sistémico. Ahora bien, al tratarse de estudios holísticos, no hay que olvidar que éstos tienden a la integración donde los procesos presentes siempre serán dinámicos en distintos momentos de su historia. En palabras de Litvak King:

[...] la ciudad, al renovarse constantemente, encuentra que sus partes más viejas no le sirven. [...] la dinámica urbana y las partes que estaban dedicadas a una actividad tienen que ser adaptadas a otra. Se han alterado las modas, y los estilos

249 Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los Años del Cambio: Historia Urbana de Bogotá 1820-1910*, 2000, p. 56.

250 Agustín Azkarate Garai-Olaun e Iñaki García Camino, "La Ciudad, Documento Histórico...", *Op. cit.*, p. 141.

que gustaban en una época, deben ser sustituidos por otros. La ciudad crece y las partes antiguas deben cambiar con ella o fosilizarse. Cuando esto ocurre, la ciudad se destruye a sí misma y, al hacerlo, se canibaliza. Se construyen nuevos edificios. Con ese fin se destruyen algunos y así, la nueva edificación queda sobre la parte más antigua.²⁵¹

Con lo anterior, queda claro que se debe contar con un panorama general de las transformaciones de las estructuras edificadas y se debe estimar que las construcciones, se deben individualizar de acuerdo a sus unidades constructivas y su articulación en una secuencia diacrónica, lo cual permite caracterizar las técnicas constructivas de las distintas épocas. Estas partes pueden ser consideradas como fenómenos de permanencia o también conocidos como persistencias, concepto donde advierten, a través de los monumentos, los signos físicos del pasado, situación que queda de relieve a través de la permanencia de los trazos urbanos.²⁵²

IMPLICACIONES TEÓRICAS, METODOLÓGICAS Y LA PROBLEMÁTICA DE LA ARQUEOLOGÍA HISTÓRICO-URBANA

Cada objeto de estudio requiere enfoques específicos que faciliten su comprensión. Los investigadores se apoyan en diversas propuestas, conceptos, metodologías y teorías que constituyen la base de sus indagaciones. Dado lo complejo y variable del tema, las implicaciones teórico-conceptuales deben adaptarse a las necesidades sistemáticas que surgen en el proceso.

251 Jaime Litvak King, *Todas las piedras tienen 2000 años*, pp. 65-67.

252 Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 2007., pp. 35-37.

La arqueología histórico-urbana va más allá de la simple combinación de metodologías relacionadas con excavaciones en áreas históricas y el análisis de documentos guardados en archivos. En México, el trabajo arqueológico ha estado tradicionalmente vinculado a contextos prehispánicos, centrado en el subsuelo y en materiales ancestrales que a menudo carecen de registros documentales que respalden las afirmaciones realizadas. Sin embargo, también existen especialidades dentro de la arqueología que investigan zonas actualmente habitadas y con cronologías relativamente recientes, donde se conservan textos que recogen memorias históricas.

Así, la arqueología histórico-urbana se conceptualiza dentro de la epistemología de la modernidad, lo que implica la exploración de diversas perspectivas sobre los procesos que han moldeado esta condición, así como la comprensión del pasado desde una óptica contemporánea. Esta disciplina se centra en analizar procesos en lugar de limitarse a una era o a una situación específica.²⁵³

LA MODERNIDAD

Uno de los preceptos fundamentales de la arqueología histórico-urbana es comprender el proceso de modernidad de un asentamiento. Desde nuestra perspectiva, esta transformación se puede observar a través de las dinámicas de transición que ocurren en períodos específicos dentro de una ciudad, calle o barrio. Estas transiciones son impulsadas por acontecimientos sociales, económicos y políticos que

253 Martin Hall and Stephen W. Silliman, "Chapter I. Introduction: Archaeology of the Modern World". p. 2.

provocan cambios en la construcción y en los sistemas que rigen la edificación de los inmuebles en el entorno inmediato.

Asimismo, la destrucción de ciertos lugares responde a la necesidad de modernidad, lo que lleva a los habitantes a considerar algunos inmuebles como innecesarios o peligrosos dentro del tejido urbano, deseando transformarlos para ofrecer una imagen que en su tiempo pueda parecer mejor.

Para entender el concepto de modernidad en el contexto histórico-urbano, debemos concebirlo como la necesidad de los pobladores de mejorar sus condiciones de vida, lo cual se refleja en las estructuras arquitectónicas, ya sea a través de las fachadas o del patrón de asentamiento general. Esta modernidad se manifiesta en los cambios realizados en los inmuebles, con el objetivo de olvidar lo antiguo, lo considerado vetusto e inservible. En ocasiones, se busca borrar un pasado que se desea olvidar, expresado en los edificios, reemplazando lo viejo y desgastado por lo nuevo.

Esta premisa ha estado presente en el patrimonio edificado de diversos asentamientos coloniales. Las edificaciones se construyen y, según las circunstancias, se añaden nuevas estructuras o se modifican las existentes para mejorar las condiciones urbanas. Estos cambios ocurren durante períodos trascendentes que actúan como marcadores, facilitando la comprensión de las transformaciones en el patrón de la retícula urbana.

LA CRONOLOGÍA Y LOS TEXTOS

Por otro lado, algo que se debe establecer acerca de la arqueología histórico-urbana, es su relación ambivalente con la cronología. Por sus condiciones, se asume erróneamente que la cronología no es un aspecto que afecte considerablemente, ya que, se cuenta con la variable de los textos, así como la manufactura industrial que usualmente es bien conocida y que ayuda a datar los sitios.²⁵⁴ En ocasiones, los textos históricos que se encuentran en los archivos locales, no presentan la información específica para construir una interpretación adecuada. Es este uso de los textos que permite una conexión entre la arqueología histórica y la historia, ambas comparten una narrativa y exploración por el cambio. Una de las ventajas de analizar los documentos desde una óptica de la arqueología histórico-urbana, es:

1. La arqueología ofrece observaciones inéditas. Precisa y aumenta el fondo documental existente.
2. Renueva y agranda esos fondos mediante observaciones realizadas en ámbitos ignorados por las fuentes escritas.
3. El origen de las fuentes escritas limita el campo documentado a una porción muy reducida de la población, mientras que la arqueología está en posición de documentar la totalidad de la población de la ciudad.
4. Las actividades documentadas por las fuentes escritas son escasas mientras que la arqueología puede documentar

254 *Ibid.*, p. 4

virtualmente todas aquellas que dejaron huellas muebles o inmuebles.

5. La arqueología de campo informa, en cada lugar, sobre el uso dado al suelo, de manera menos incompleta y más objetiva que las fuentes escritas.
6. La arqueología de campo documenta los aspectos más variados de las condiciones materiales de existencia y de acción de las gentes.
7. La lectura morfológica de los planos muestra los efectos de la estructura, y accesoriamente, los procesos y las operaciones puntuales en el tiempo y en el espacio; por lo cual el plano atemporal e hipotético.
8. Desde la óptica del funcionamiento y la fábrica de la ciudad, el uso del espacio y las condiciones materiales de su existencia constituyen las observaciones básicas sobre las cuales apoyar el razonamiento.²⁵⁵ Esto ha promovido una lectura de la vida colonial en Latinoamérica. La arqueología histórico-urbana en general, no se trata de cambiar el enfoque a una escala exclusivamente más grande, sino comprender la relación entre la pequeña escala y la local.²⁵⁶

LOS ARTEFACTOS

Con relación a los materiales existentes en un sitio histórico, Hall y Silliman²⁵⁷ proponen un concepto que denominan

255 Henri Galinié, *Ciudad, Espacio Urbano y Arqueología, La Fábrica Urbana*, p. 92.

256 Matthew Johnson, "Chapter 16. The Tide Reversed: Prospects and Potentials for a Postcolonial Archaeology of Europe", pp. 313-314.

257 Martin Hall and Stephen W. Silliman, "Chapter I. Introduction: Archaeology of the Modern World", p. 9.

como la “presencia ausente” que se encuentra detrás de los artefactos y la definen como aquella fuerza que impulsa el proceso de la historia. Ya que los artefactos son partes de ensamblajes y estos ensamblajes son palimpsestos de actividades individuales. ¿Cómo aplicar estos aspectos teóricos en un estudio de caso? Pues bien, estos artefactos pueden ser observados como todos aquellos restos (llámense objetos muebles como cerámica, lítica, metal, hueso, etc. o bienes inmuebles, como edificios) que son sepultados por las capas de tierra que se van acumulando por el paso del tiempo. Desde una visión de la arqueología histórico-urbana, estos palimpsestos corresponden a las etapas de construcción, ya que se borran las estructuras y en ocasiones hasta la traza para edificar una nueva.

Las edificaciones en sí, desde nuestra postura son consideradas como artefactos, ya que son elementos creados por el ser humano, para disponerse a sí mismos en la naturaleza. Todas estas creaciones materiales son observables, medibles, son tangibles y arrojan información útil, no solamente sobre la forma en la que vivían quienes allí dejaron los restos, sino que fomentan la interpretación de los contextos que son excavados. Para quienes destacamos el uso de los artefactos, estos nos permiten leer la deposición de las capas estratigráficas, es decir, podemos dar lectura de cómo y cuándo es que se fueron cubriendo los componentes arquitectónicos, ya que por relación se puede determinar el tipo de estrato en el que se encuentra.

Es entonces que funcionan incluso como marcadores cronológicos, con los mismos se puede dar una observación acerca de la localización de arranques de muro, cimentaciones, techumbres, entre otras. Al momento de realizar las

exploraciones o excavaciones, resulta fácil confundir los sistemas constructivos, ya que usualmente en el contexto histórico, se empleaba el reciclaje de materia prima, en otras palabras, se destruía el edificio, pero se usaban las piedras y las canteras para construir o cimentar la nueva estructura. De esta manera, es que los artefactos pueden esclarecer las fases constructivas.

Para el registro arqueológico, se deben conducir diversas actividades sobre los artefactos que se localizan durante las indagaciones en el subsuelo, es importante clasificar y ordenar todo aquello que se obtiene, lo cual admite análisis posteriores que complementan los estudios. Simultáneamente la recolección de muestras de suelo nos arroja datos interesantes sobre el tipo de plantas, los residuos de materia prima, la basura de los periodos de decadencia del inmueble, por mencionar algunos aspectos.

EL ESPACIO

Si bien son menos tangibles que los artefactos o textos, las relaciones espaciales siempre han jugado un papel importante en la arqueología. La idea de espacio dentro de la arqueología histórico-urbana, es concebida como una forma de conceptualizar las diversas expresiones que dan forma al registro arqueológico. Es la conexión entre el individuo y el mundo que lo rodea.²⁵⁸

[...] donde se encuentra un artículo generalmente tiene tanto interés para un arqueólogo como la identidad del objeto en

258 Elizabeth Pauls, "Chapter 4. The place of Space: Architecture, Landscape and Social Life", p. 70.

sí: un artefacto sin procedencia puede ser un objeto de arte o una curiosidad, pero ha perdido la mayor parte de su valor como fuente de información arqueológica.²⁵⁹

De esto radica la importancia del espacio dentro de un sitio histórico, éste les da el significado a los materiales, lo cual está estrechamente ligado con la concepción de la historia urbana, la percepción de los objetos en relación al lugar en donde son localizados. El espacio pues, se trata de una variable que tiene que ser tomada en cuenta al momento de interpretar el sitio en el que desarrollamos las indagaciones. Bajo estos preceptos, ¿cuál es la relación que se da entre los habitantes, la cultura material y el espacio?

Esto no resulta sencillo de contestar, ya que depende de cada lugar y época que se están analizando, la relación entre el espacio y el área edificada, sea cual sea la entrada escogida, se trata de entender, reconstruir y describir las relaciones entre espacio y sociedad, entre fragmentos de espacios urbanos y componentes sociales, con el objetivo final de explicar la génesis del espacio urbano y su modo de funcionamiento.²⁶⁰

Entender el proceso de transformación de una ciudad resulta una tarea compleja, empero, esto permite analizar los periodos por los que un espacio urbano se ha adaptado a las transformaciones arquitectónicas que se dan por diversos motivos, entre ellos, modas arquitectónicas, necesidades de ampliación, cambios de uso de suelo, reutilización de espacios.

259 *Ibid.*, p. 65.

260 Henri Galinié, *Ciudad, Espacio Urbano y Arqueología...*, *Op. cit.*, p. 27.

LA PROBLEMÁTICA

Es importante establecer cuál es la problemática en México de las investigaciones sobre arqueología en sitios históricos, una reflexión al respecto es la que emite Stanley South, uno de los precursores de la arqueología histórico-urbana.

El sitio es excavado; las características, particularmente las arquitectónicas, son descritas, así como los artefactos, aunque brevemente. Los documentos relacionados con el sitio son examinados. Un resumen es escrito, la historia es dispuesta con destellos de información arqueológica. Todo esto seguido por recomendación de las autoridades acerca de las investigaciones posteriores en el desarrollo de la investigación arqueológica histórico-urbana.²⁶¹

Probablemente una de las principales problemáticas que la arqueología histórico-urbana tiene es la limitante que supone sujetar los potenciales problemas de investigación a actividades que la contienen, tales como formar parte de proyectos más extensos con objetivos distintos (restauración, rehabilitación de espacios, entre otros) a la práctica arqueológica normal, situación que necesariamente incide en cuestiones como los tiempos dedicados a la excavación y análisis de materiales. Sin embargo, es funcional el planteamiento de proyectos dirigidos a este tipo de arqueología cuyo alcance sea comparativamente menor a los casos presentados, con

261 Stanley South, *Method and Theory in Historical Archaeology*, pp. 22-23.

la finalidad de facilitar la labor arqueológica sin las ataduras administrativas o contractuales que supone un proyecto de gran envergadura.

En este sentido, el enfoque particularista adoptado obedece, por una parte, a los alcances que tiene hasta ahora cada estudio, dadas las características ya descritas. No obstante, lo anterior, es posible señalar el enorme potencial que la arqueología histórico-urbana tiene para el “redescubrimiento” de la ciudad que se encuentra debajo de la ciudad, llevando al terreno de lo tangible la pertinencia social que la disciplina posee.

Es así como la mayoría de los acercamientos a las ciudades se efectúan únicamente a través de documentos, planos y fotografías históricas, sin embargo, en muchas ocasiones no son representaciones precisas, lo pueden limitar los resultados obtenidos, por lo que es necesario recurrir a una base interdisciplinaria en aras de lograr un complemento metodológico o teórico que coadyuve a la solución de hipótesis de trabajo que, en muchas ocasiones, una ciencia por sí misma no podría lograr. En México, los primeros pasos para esto, se han dado ya en algunas partes del territorio con las llamadas “ventanas arqueológicas”, situadas estratégicamente en puntos clave para la apreciación de etapas constructivas anteriores de ciertos edificios o bien, para mostrar una realidad distinta al inmueble actual.

Así entonces, la arqueología histórico-urbana se presenta como una veta de oportunidad para el trabajo arqueológico, pues a partir de ella es posible plantear problemas que difieren en naturaleza a los concebidos para la arqueología de época prehispánica. Modelos teóricos tales como la arqueología histórico-urbana conforman una importante herramienta para la creación de metodologías

específicas que permitan entender la lógica de desarrollo de un entorno urbano, así como los cambios detectables en el registro material, mismos que hablarán de las transformaciones diacrónicas de la sociedad. En este sentido, el trabajo conjunto con otras disciplinas formará un discurso histórico susceptible de ser confirmado científicamente y con ello contribuir al conocimiento que la sociedad tiene de sí misma. La ciencia debe ser útil, si no es así, pierde su sentido fundamental.

ARQUEOTECTURA, COMPRENSIÓN DE LA TRANSFORMACIÓN DE LOS EDIFICIOS

Para comprender la arquitectura y el espacio construido en sitios históricos, se deben contar con variables que puedan cubrir teórica y metodológicamente los hallazgos que se dan al momento de intervenir en estos lugares, como se ha establecido anteriormente, el contexto novohispano cuenta con diversas formas de entenderlo, de esta manera es que la arqueotectura juega un papel importante para dar una correcta exégesis sobre los edificios que son localizados en las pesquisas que se realizan en inmuebles específicos. De esta manera, tomaremos los siguientes aspectos que nos servirán para entender los edificios localizados dentro de las áreas de interés.

En primer lugar, se dará una *a) interpretación formalista y estética*, bajo esta temática, se concibe al edificio como un objeto que se estudia desde un punto de vista meramente descriptivo, haciendo hincapié en sus rasgos morfológicos más destacados. *b) aproximación tipológica*, se sistematizan las variaciones formales registradas en la arquitectura objeto

de estudio: tipo de plantas, de técnicas constructivas, etc. c) *interpretación evolucionista*, los cambios constructivos responden a un proceso histórico marcado por una tendencia a la paulatina complejización de un tipo arquitectónico original. d) *difusionismo social y geográfico*: los cambios constructivos no se corresponden con una evolución endógena, sino que responden a la llegada de nuevas concepciones arquitectónicas. A su vez esta transformación puede ser consecuencia de los contactos sociales entre diferentes comunidades o a la irrupción de contingentes poblacionales foráneos. e) *determinismo geográfico*, todos los aspectos relacionados con la arquitectura están determinados básicamente por factores medioambientales, disposición de materias primas, condiciones meteorológicas, características del terreno, etc.²⁶²

Bajo los principios que se han manejado a lo largo de este capítulo, la arquitectura es parte de la materialidad creada a lo largo del tiempo, y empleada por diferentes especialistas para estudiar las características de las culturas a las que se acercan. “Los artefactos son extensiones del hombre, [...] son tipos de ingenios adaptados a la constitución natural de la especie, para llegar más lejos”,²⁶³ la arquitectura es parte del yacimiento arqueológico y tiene que ser estudiada mediante herramientas metodológicas procedentes de la arqueología. Ahora bien, metodológicamente la arqueotectura propone estudiar a los edificios como un objeto pluriestratificado, construido a lo largo del tiempo atendiendo a procesos constructivo-destructivos y diacrónicos.

262 Patricia Mañana Borrazás, *et. al.*, “Arqueotectura 1: Bases Teórico Metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura”, p. 15.

263 Josep Ballart, *El Patrimonio Histórico y Arqueológico: valor y uso*, p. 14.

Para lograr esto, se emplea el método de Harris,²⁶⁴ mismo que permite identificar, ordenar y datar relativamente todos los elementos. Interfaces y actividades que se han ido depositando a lo largo del tiempo en las fábricas de los edificios. Dentro de la misma se encontraría la micro estratigrafía variante dedicada a la lectura de revestimientos.²⁶⁵

Las ideas que propone la arqueotectura son modelos teóricos que van más encaminados a resolver problemáticas envueltas en la praxis, en la interpretación del medio material, sin embargo, es importante retomar los propuestos mencionados anteriormente para reforzar el conocimiento que se extrae de las pesquisas.

La arquitectura novohispana, es una variante cuyo estudio debe ser abordado desde diferentes aristas, en su totalidad se debe considerar como un objeto más, algo creado por el ser humano para adaptar sus necesidades y sobrevivir a las condiciones geográficas. Estas variantes nos facilitan el entendimiento del área por estudiar, reconstruir el contexto histórico, lo que permite observar la transformación por la que pasaron los inmuebles dentro de un espacio determinado, abordando los preceptos de las permanencias, la multidisciplinariedad y el uso de plano para la lectura del entorno edificado, con ello, se puede brindar una tipología urbana con respecto al tipo de traza con la que fue planeada y cómo se fue transformando y ensanchando los diversos espacios urbanos.

264 Este método es denominado así por Edward Harris, quien propone los principios de estratigrafía arqueológica.

265 Patricia Mañana Borrazás, *et. al.*, “Arqueotectura 1...”, *Op. cit.*, pp. 19-20.

CONCLUSIONES

La arqueología histórico-urbana y la arqueotectura proponen la interdisciplinariedad para estudios tan complejos como las ciudades y sus componentes. Con lo que se busca crear un conocimiento integral que emplea propuestas dispares. Con esta idea metodológica se parte de la premisa de que cada material asociado con cualquier hallazgo debe ser estudiado bajo un pensamiento analítico -no sólo descriptivo-, y que cada ciencia o disciplina involucrada tiene libre acceso a todas las fuentes de documentación necesarias.

Es entonces que, gracias a esta postura, se desarrollan conceptos como las permanencias, mismas que son las temporalidades que tienen que ser observadas, es decir, estos cambios significativos durante periodos extensos de tiempo, ya que no se estudian hechos sociales concretos, sino las modificaciones en la estructura arquitectónica. Dichas permanencias pueden verse reflejadas precisamente en el patrón de asentamiento del objeto de estudio, ya que han recibido diferentes tratamientos a lo largo de los siglos, perdiendo incluso en algunas ocasiones el uso de suelo original para el que fueron construidos; dichas permanencias se encuentran plasmadas en los sistemas constructivos detectados a lo largo de las excavaciones, en lo que podríamos definir como una interesante reutilización de la materia prima.

Por otro lado, una de las actividades que se pueden considerar como puramente técnicas y que en su mayoría únicamente es utilizada para brindar un contexto geográfico, es el empleo de la documentación gráfica, refiriendo esto a los planos,

mapas, croquis, fotografías, en este caso, fueron de utilidad para interpretar el origen, transformación y ensanchamiento de este espacio, a través de la representación a escala de las viviendas y las estructuras de índole religioso e industrial. Es decir, el concepto de plano se convierte en un elemento multifactorial, mismo que puede ser utilizado como medio de interpretación para observar las permanencias y/o transformaciones del espacio edificado, a través del plano podemos advertir los ensanchamientos de las calles, la aparición de nuevos edificios, los cambios de los mismos, las modificaciones en el uso de suelo y la desaparición de inmuebles.

Los dibujos de las casas, los templos y las minas, ayudan a comprender la manera en la que los autores percibían su entorno, dependiendo de la técnica y la forma en la que fueron plasmados, se pueden hacer elucubraciones con respecto a ese aspecto de modernidad, la forma en la que estaban dispersas las estructuras e incluso, apoyado de la información de archivo, se pueden descifrar las materias primas usadas en la fabricación de las edificaciones.

Otros conceptos relevantes son, por ejemplo, la modernidad²⁶⁶ las cuales son transiciones dadas por ciertos acontecimientos sociales, económicos, políticos que promueven un cambio en la manufactura y en los sistemas en los que son

266 La modernidad debe ser considerada como una referencia obligada para la crítica de la situación arquitectónica actual, se debe investigar primero las características de dicha modernidad. Se ha visto que la ruptura con la tradición humanista, queda reflejada particularmente en la arquitectura, como el rechazo de las formas tradicionales y la consecuente necesidad de llevar a cabo una experimentación encaminada a la búsqueda de nuevas formas. Como reacción a la modernidad se ha producido una vuelta a la figuratividad de las formas tradicionales en una reutilización indiscriminada de los materiales de la historia. Juan Antonio Cortés, *Modernidad y Arquitectura, Una Idea Alternativa de Modernidad en el Arte Moderno*, p. 16.

construidos todos los edificios en un entorno inmediato. De igual manera, la destrucción de ciertos lugares, es dada por la necesidad a esa modernidad, misma que hace que los habitantes observen cómo ciertos inmuebles resultan innecesarios y peligrosos dentro del tejido urbano, deseando darle una vista que para una época puede ser considerada mejor.

Como se ha mencionado, es que estos preceptos teóricos como las permanencias, continuidades y modernidad son relevantes en la comprensión del entorno edificado dentro de un área determinada.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas

- Azkarate Garai-Olaun, Agustín e Iñaki García Camino, “La Ciudad, Documento Histórico: Reflexiones sobre la práctica de la arqueología urbana en la comunidad autónoma del País Vasco”, en *KOBIE* (Serie Paleoantropología), núm. XXIII, Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1996, p.141-161. Recuperado de http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/Kobie/PDF/2/KOBIE_23_LA%20CIUDAD,%20DOCUMENTO%20HIST%20C3%93RICO_REFLEXIONES%20SOBRE%20L.pdf?hash=72448e1dcc7529efd947ea7a8f4ee879, en octubre de 2018.
- Ballart, Josep, *El Patrimonio Histórico y Arqueológico: valor y uso*, Editorial Ariel, España, 2006.
- Barfield, Thomas (Editor), *Diccionario de Antropología*, México, Siglo XXI, 2000.
- Galinié, Henri, *Ciudad, Espacio Urbano y Arqueología, La Fábrica Urbana*, Universitat de València, 2012
- Hall, Martin and Stephen W. Silliman, “Chapter I. Introduction: Archaeology of the Modern World” en Hall, Martin and Stephen W. Silliman (editors), *Historical Archaeology*, Wiley-Blackwell, 2006, pp. 2-15.

Johnson, Matthew, “Chapter 16. The Tide Reversed: Prospects and Potentials for a Postcolonial Archaeology of Europe” en Hall, Martin and Stephen W. Silliman (editors), *Historical Archaeology*, Wiley-Blackwell, 2006, pp. 310-345.

Litvak King, Jaime, *Todas las piedras tienen 2000 años*, México, Trillas, 2000.

Manzanilla, Linda, Emily McClung, Luis Barba y Raúl Valadez, “La interdisciplina en arqueología: Propuestas desde la UNAM” en *Revista de la Universidad de México*, no. 627, pp. 5-16, 2003, consultado en <https://f002.backblazeb2.com/file/rum-storage/e67778e5-39b8-481f-8e60-3608cf31e805.pdf>, en febrero de 2019.

Mañana Borrazás, Patricia, Rebeca Blanco Rotea y Xurxo Ayán Vila, “Arqueotectura 1: Bases Teórico Metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura” en *TAPA Trabajos de Arqueoloxía e Patrimonio*, Laboratorio de Patrimonio. Paleoambiente e Paisaxe, Santiago Compostela, 2002, pp. 11 – 101.

Meraz Quintana, Leonardo, *Conservación arquitectónica y arqueología urbana*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, División de Ciencias y Arte para el Diseño, México, 1993.

Palma Linares, Vladimira y Antonio Caballero, “Introducción”, en *Investigaciones en Arqueología Industrial*, México, Primer Círculo, 2014.

Pauls, Elizabeth, “Chapter 4. The place of Space: Architecture, Landscape and Social Life” en Hall, Martin and Stephen W. Silliman (editors), *Historical Archaeology*,

Wiley-Blackwell, 2006, pp. 65 – 80.

Rossi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.

Schávelzon, Daniel, “El futuro del pasado: Indagaciones en arqueología urbana”, en Alderoqui, Silvia y Pompei Penchansky (compiladores) *Ciudad y ciudadanos. Aportes para la enseñanza del mundo urbano*, núm. 37, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 199-215.

South, Stanley, *Method and Theory in Historical Archaeology*, Foundations of Archaeology, USA, 1977.

X

IMAGEN, CRECIMIENTO Y CAMBIOS EN LA MORFOLOGÍA DE LA CIUDAD DE ZACATECAS (1974-2007)

Inés de Rocío Gaytán Ortiz
Álvaro Luis López Limón

INTRODUCCIÓN

El presente escrito tiene como objetivo primordial dar a conocer los resultados en imágenes, de la experiencia de investigación realizada en torno al crecimiento y cambios experimentados por la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas en el espacio temporal comprendido entre los inicios de la década de 1970 y el año de 2007. Se pretende dar relevancia esencialmente, a la forma en que imágenes bidimensionales como croquis, mapas y fotografías capturadas en vuelos efectuados sobre la localidad, sirvieron para llevar a cabo una reconstrucción sucesiva de cortes históricos de la mancha urbana, a manera de capas que lograron superponerse unas a otras.

De esta manera el lector logra hacerse una imagen mental de cómo la morfología de la ciudad de Zacatecas ha cambiado a lo largo del tiempo, y especialmente durante el periodo propuesto para el estudio. Varios de los planos que se presentan tuvieron que ser reconstruidos, ya que cuando se llevó a cabo la investigación entre los años de 2006 y 2008 pudo

corroborarse que debido a que no se les concedió suficiente relevancia a este tipo de documentos en la primera mitad del siglo XX, muchos de ellos se perdieron. Afortunadamente lo que sí se conservó fueron fotografías aéreas, que sirvieron como base para elaborar mapas de la ciudad de Zacatecas.

Ciertamente sólo pudieron encontrarse hasta 2008, una ingente cantidad de planos correspondientes a las décadas de 1960 y 1970, casi todos ellos resguardados en el área de INEGI de la Biblioteca General de la Universidad Autónoma de Zacatecas, actualmente ubicada en el Campus II. Este trabajo entorno a la morfología de la ciudad, formó parte del análisis de la vivienda de interés social desarrollada en la capital zacatecana y el impacto que ha tenido en el cambio y crecimiento de su mancha urbana.

LA IMAGEN: RECURSO PARA EL ESTUDIO DEL CRECIMIENTO Y MORFOLOGÍA URBANOS

Para entrar de lleno a esta disertación, ha de reconocerse en principio que, entre la imagen y ciertas áreas del conocimiento como las artes, comunicación o documentación, existe una cercanía indiscutible. Sin embargo, la historia hasta muy recientemente ha aceptado recursos visuales, entre ellos la fotografía, y les ha reconocido como origen de conocimientos y sujetos de investigación. Es indudable la reciente penetración y redundancia de lo visual, conforme las tecnologías digitales han prevalecido. Por tal razón se ha otorgado hoy en día “a la imagen una presencia determinante”. Se impone así, la necesidad de construir un “nuevo discurso histórico” que eche mano también de ella.²⁶⁷

267 Pantoja Chaves, “La fotografía como recurso para la didáctica de la historia”, pp. 181, 184.

A lo largo de la historia, el hombre estableció un conjunto de representaciones que entrañaban los cimientos de su lenguaje y el ser de una comunicación más extensa. Con la llegada de la escritura, la imagen quedó de lado, instalada en un papel complementario. Así, texto e imagen siguieron un camino separado. Según Pantoja Chaves, esta división tuvo lugar:

[...] cuando la palabra se adecua al espacio del libro impreso y se empieza a considerar a la imagen como un atributo ornamental e ilustrativo, incapaz de articular un lenguaje conceptual y presumiblemente inteligente similar al de la palabra escrita. Esta sujeción al texto es la que sigue marcando el uso que recibe no sólo en el ámbito de las disciplinas humanísticas, sino más concretamente en los trabajos de los historiadores actuales.²⁶⁸

Estos últimos, por lo tanto, han tenido que reconocer a la imagen como recurso digno de ser tomando en cuenta para la realización de estudios formales y serios.

Los análisis sobre el cambio y forma del plano de una ciudad por su parte, han recaído frecuente y particularmente sobre la geografía urbana, quien a su vez los ha circunscrito dentro de los estudios de morfología de las ciudades. Éstos se han desarrollado en mayor medida desde los últimos años del siglo XIX. Esta subárea de la geografía se interesa en la forma urbana, sus procesos y sujetos que la edifican. De esta manera se pretende dilucidar qué causas sociales alientan las transformaciones o permanencias del plano, de las construcciones y la imagen urbana contemplada como “paisaje global”.

268 *Ibid.*, p. 184.

Entre las fuentes de información más empleadas actualmente con el fin de reconstruir los patrones de crecimiento y sus dinámicas, así como el cambio interno del área urbana, destaca la fotografía aérea. Lo anterior debido a que esta técnica se efectúa desde un avión sobre una parte del territorio, con lo cual ofrece de forma objetiva cada uno de los elementos del paisaje y sus interrelaciones particulares. Así se evita tener una realidad territorial simplificada e interpretada. Otro asunto relevante, es que al llevar a cabo vuelos donde se toman fotografías de un determinado territorio con cierta frecuencia a lo largo de los años, se reúne un grupo de imágenes de un “mismo ámbito territorial, que se convierten en la base para poder hacer un seguimiento y constatar así los cambios que cualquier ciudad ha experimentado”.²⁶⁹

Los estudios relativos a la morfología de las ciudades, ciertamente parecen haber cobrado aún más relevancia hacia los años finales del siglo XX, sobre todo cuando se ha incrementado el debate entre los modelos compacto y disperso de urbanización. Este tipo de análisis plantea entre otras cosas explicar, reconstruir e incluso cuantificar el crecimiento físico de las áreas urbanas. Lo anterior contribuye igualmente a documentar la historia de la ciudad, pues provee información sobre asuntos como las

[...] dinámicas, procesos y actores que estimulan la expansión de los tejidos urbanos [...] forma como se materializa el crecimiento físico de las ciudades, ritmo con el que se produce la ocupación, artificialización y

269 María Ester Nasarre Vázquez, Anna Badia Perpinyà, “Una aproximación al crecimiento de áreas urbanas a través de fotografía aérea y de sistemas de información geográfica. La ciudad de Tarrassa como caso de estudio”, p. 187.

desaparición de aquel suelo agrícola distante o adyacente a las tramas urbanas, construidas o edificadas”.²⁷⁰

Conviene dimensionar la revolución que significó emplear el negativo en papel y también en vidrio. De esta forma la fotografía se convirtió en “un verdadero auxiliar de la historia” y principió a requerirse en cualquier parte, ya que por medio de ella podían registrarse hechos memorables. Desde entonces destaca su carácter documental y poder para ilustrar hechos, al transmitir, informar o sugerir conocimiento. El daguerrotipo y luego la fotografía en papel, hicieron posible que se extendiese la variedad de hechos captados en imagen, entre ellos lo sucedido con los territorios, dada la facilidad que ofrece este recurso de obtenerse, conservarse y transportarse. La ciudad, inevitablemente ha sido uno de los sitios donde en mayor medida ha tenido auge la técnica, a raíz del interés en el ámbito urbano, lleno de contrastes y cambios.

De esta manera, la imagen ha sido herramienta sobre la cual fundamentar el conocimiento de los interesados en la ciudad. En la geografía moderna la ilustración gráfica se empleó en un principio como apoyo de la descripción, por ejemplo, de los paisajes. El paso fue desde los grabados en acero, litografía y tiempo después la fotografía, la cual hacia el último cuarto del siglo XX ganó terreno a través del uso de diapositivas tanto en la investigación como en la función docente, hasta llegar al uso de las ilustraciones digitales.²⁷¹

Así ha sido el transcurrir del uso de la imagen como herramienta para el análisis del ámbito citadino. Con su apoyo

270 María Ester Nasarre Vázquez, Anna Badia Perpinyà, “Una aproximación al crecimiento...”, *Op. cit.*, p. 186.

271 M. Carmen Cañizares Ruiz, “Paisaje urbano y fotografía en la ciudad de Puertollano (Castilla-La Mancha)”, pp. 905, 906.

se logra no sólo realizar estudios sobre la manera en que la mancha urbana de las ciudades se ha modificado con los años, sino que además se erige como recurso insustituible para dar a conocer los resultados de trabajos de investigación en torno a la morfología urbana.

Es innegable para sus detractores además el hecho de que, a lo largo del tiempo, la imagen ha sido una herramienta que favorece el proceso de enseñanza-aprendizaje, “como estrategia pedagógica y didáctica”, sobre todo si se tiene en consideración que nos encontramos inmersos en un mundo iconográfico. Ella posee gran peso en el proceso de comunicación, y su empleo adecuado contribuye a que se reciban mensajes que pueden recordarse más fácilmente que los que se emiten de forma verbal.²⁷² Por ello se sostiene firmemente que este recurso ha de emplearse no solo al momento de efectuar análisis serios sobre la historia de la morfología de la ciudad, como sucede en el caso que nos ocupa, sino al momento de dar a conocer los resultados de investigación.

Restaría únicamente dedicar algunas líneas a otro tipo de ilustración que en cierta forma constituye el objeto de buena parte de este escrito: el plano. De acuerdo con Pilar Chías Navarro

El amplio panorama de posibilidades que ofrece la representación de la ciudad, el territorio y el paisaje se ve plasmado en mapas, planos y dibujos [...] que a lo largo de los siglos han conformado un *corpus gráfico* con una identidad propia. [...] también aporta posibilidades de análisis y de lectura del entorno que trascienden la escala arquitectónica.²⁷³

272 Héctor Gerardo Sánchez Bedoya, “Una imagen enseña más que mil palabras. ¿Ver o mirar?, pp. 196-209.

273 Pilar Chías Navarro, “La representación de la ciudad, del territorio y del paisaje urbano en la Revista EGA: Mapas, planos y dibujos”, p. 1.

Antes de proceder a dar a conocer los resultados en imágenes de la investigación efectuada entre los años de 2006 y 2008, concernientes al crecimiento y morfología urbanos de la ciudad de Zacatecas especialmente a raíz de la aparición en ella de la vivienda de interés social a lo largo de la década de 1970, se procede a realizar una pequeña reflexión sobre las áreas del conocimiento que generalmente se han hecho cargo de este tipo de análisis y la necesidad de ampliar el diálogo hasta alcanzar niveles multi, inter y transdisciplinarios.

¿A QUIÉN COMPETE EL ESTUDIO DE LAS CIUDADES?

Como inicio de esta pequeña reflexión sobre quiénes deberían involucrarse en el análisis del ámbito urbano, se cree pertinente conceder un espacio al llamado de Gerardo Martínez Delgado quien explica que si bien los estudios sobre la ciudad han sido generalmente abordados por disciplinas como el urbanismo, la sociología, antropología o arquitectura, se requiere que el diálogo se amplíe: ha de incluirse además el punto de vista histórico. Consecuentemente, el campo de trabajo de los historiadores ha de extenderse hasta incluir a la ciudad.

Lo que se propone es que las investigaciones sobre el espacio urbano no sean campo de estudio exclusivo de arquitectos, urbanistas o sociólogos, cuestión que por cierto ha contribuido a la creación de una variedad de “especializaciones”: historia del urbanismo, de la arquitectura, social urbana, cultural urbana o política urbana.²⁷⁴

274 Gerardo Martínez Delgado, “Derribar los muros. De la historia urbana a los estudios urbanos con perspectiva histórica: propuestas teóricas y metodológicas desde un diálogo interdisciplinar”, pp. 5, 6.

Señala el investigador que hasta la década de 1960 había existido una especie de “divorcio” entre las ciencias sociales:

Arquitectos, urbanistas, geógrafos, sociólogos y economistas habían sido poco atentos a la importancia de la historia en el estudio de la ciudad, pero los propios historiadores se habían ocupado escasamente de la ciudad por considerarla insignificante, llegando al punto de negar su existencia ontológica propia. La reconciliación de las ciencias sociales que tuvo lugar claramente desde la década de 1960, junto con los estudios interdisciplinarios y los debates historiográficos más recientes, parecieran dar a la historia urbana un mejor ámbito de desarrollo y mejores márgenes para participar del concierto de voces sobre la ciudad. [...] A pesar de la relevancia de los trabajos de estos y otros muchos autores, vista en su conjunto, la subdisciplina no ha alcanzado unidad ni consolidación en América Latina. No solo en ese ámbito; más en general, los historiadores no han apreciado suficientemente la necesidad de estudiar la ciudad y sus procesos en el tiempo; y las ciencias sociales, cuando se ocupan de la ciudad, siguen ignorando en buena medida la historia.²⁷⁵

De esta forma y como se ha hecho en tiempos recientes, se hace un llamado a que las áreas del conocimiento confluyan y dialoguen en torno a estudios tan pertinentes como la historia de la ciudad, su morfología, procesos a que se ha visto sujeta, además de ahondar en las raíces, orígenes y soluciones a las problemáticas que le aquejan.

275 Gerardo Martínez Delgado, “Derribar los muros. De la historia urbana ...”, *Op. cit.*, pp. 7, 8.

Frecuentemente se cree que la investigación histórica en el área de la arquitectura tiene únicamente que ver con asuntos relacionados con la práctica de la disciplina concerniente a la “restauración y conservación de centros históricos”. Ella, en cierta forma se encuentra ligada de forma estrecha a procesos simbólicos y materiales que parecen tener lugar fuera de su dominio. Los historiadores deberían por lo tanto igualmente considerar estos aspectos. Es como señala Eduardo Kingman: “No cabe duda de que un esfuerzo teórico e historiográfico dirigido a la deconstrucción de lo que ha constituido y constituye la arquitectura –su función real dentro de la vida privada y pública”, posee resonancia práctica dentro de lo que concierne al estudio de la ciudad. Así podrían surgir otras miradas de reflexión en arquitectura.”²⁷⁶

Como ya se ha dicho, desafortunadamente resulta un asunto algo complicado: pareciera que la investigación sobre el ámbito urbano es asunto concerniente sólo a sociólogos y planificadores, los cuales generalmente ante la urgencia de resultados abandonan en sus análisis la perspectiva histórica o se circunscriben a citar “referentes aislados”; quienes estudian los problemas de la ciudad actual no alcanzan a visualizar el papel que esta clase de conocimiento puede aportar para la comprensión del presente.

Por su parte, los propios historiadores no se han interesado en los devenires de las áreas urbanas; su análisis privilegia recursos que contribuyen a visualizar ritmos e interrelaciones de los niveles que integran la sociedad, con sus consecuentes conflictos, articulaciones y tensiones. Los procesos vividos en el ámbito citadino involucran en sí mismos

276 Eduardo Kingman Garcés, “Historia, Arquitectura y Ciudad”, pp. 78, 80.

la consideración del espacio, cultura y geografía, niveles en los cuales se desenvuelven las estructuras sociales, sus mentalidades y prácticas. Ninguno de los anteriores debería ser despreciados, sino más bien considerados al momento de estudiar la ciudad, pues en ella confluyen actores sociales con diversas identidades culturales y étnicas, las cuales interactúan al mediano y corto plazo.²⁷⁷

En conclusión, los estudios sobre la ciudad y todos los elementos que en ella se articulan, como la arquitectura, deberían abordarse de forma multi, trans e interdisciplinaria. La historia de la ciudad ha de nutrirse de los saberes y perspectivas de varias áreas del conocimiento. Las investigaciones sobre la historia de la arquitectura por su parte han de ampliarse y no sólo incluir lo concerniente a restauración y conservación de monumentos y sitios históricos.

La ciudad es para los historiadores de la arquitectura como un archivo abierto en cuya lectura están adiestrados [...] de igual manera, los historiadores sociales deberíamos estar mejor capacitados para leer en la arquitectura importantes aspectos de la vida social. Las antiguas casas con sus salas de recibo y sus salones, sus cobertizos no solo expresan las formas sociales y culturales de una época sino que van sufriendo transformaciones: a partir de la observación de la arquitectura se podría reconstruir el tipo de vida que ahí se generaba y se genera.²⁷⁸

277 *Ibid.*, pp. 81-82.

278 Eduardo Kingman Garcés, "Historia, Arquitectura y Ciudad", *Op. cit.*, p. 82.

Afortunadamente, ya existen en el ámbito zacatecano investigaciones sobre la ciudad en las cuales han confluído puntos de vista como los de la arquitectura y la historia²⁷⁹, o la sociología, historia, historia del arte y arquitectura.²⁸⁰ Las ciencias sociales parecen haber dado los primeros pasos para esta reconciliación que es tan necesaria, para comprender las dinámicas, problemáticas y procesos que se gestan en el ámbito urbano.

Enseguida se procede pues y como ya se dijo, a dar a conocer lo encontrado entorno al crecimiento y cambio de la mancha urbana de la capital zacatecana en sus etapas primigenias y luego, especialmente a lo largo del siglo XX. La mayor parte de los cortes históricos representados en planos hasta antes de 1970, fueron realizados por parte del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI). Los subsiguientes fueron elaborados de forma personal con ayuda de fotografías aéreas, registros del INEGI, fuentes bibliográficas, entrevistas y visitas a los archivos de diversos órganos y oficinas del gobierno del estado de Zacatecas.

LA CIUDAD DE ZACATECAS HACIA LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Si bien el interés principal de la investigación que se llevó a cabo entre 2006 y 2008 fue conocer el impacto que tuvo la llegada a la capital zacatecana de la vivienda de interés social a partir de la década de 1970, en su crecimiento y morfología

279 Tal es el caso de la obra de Carlos Lira Vásquez, *Una ciudad ilustrada y liberal, Jerez en el porfiriato*.

280 Como sucede con el libro de Inés Gaytán Ortiz, *El mundo desde una calle. La Avenida Hidalgo de la ciudad de Zacatecas y la modernización de la casa de élite porfiriana*.

urbanos, era sin duda necesario conocer primeramente la situación de estos dos antes del último cuarto del siglo XX.

Se encontró que hacia 2002 el INEGI realizó un material digital denominado “Ciudades Coloniales. Zacatecas”.²⁸¹ La información quedó grabada en un disco compacto en el que la instancia gubernamental exponía una serie de planos históricos de la localidad. Entre otras cosas, destacaban manchas urbanas que fueron superpuestas unas a otras a manera de capas, a cada una de las cuales se les asignó un color. Los denominados “Cortes históricos”, correspondieron a las siguientes fechas: 1616, 1732, 1799, 1850, 1908 y 1945.

Enseguida se muestra la imagen del plano obtenido de este recurso digital, y los colores que les fueron asignados a cada una de las manchas urbanas a que se hace referencia (Figura 1). Debido a que el material digital fue lanzado en el año de 2002, esto significa que los cortes históricos (CTH) se señalaron sobre lo que eran los límites de la ciudad de Zacatecas hacia finales del siglo XX y principios del XXI.

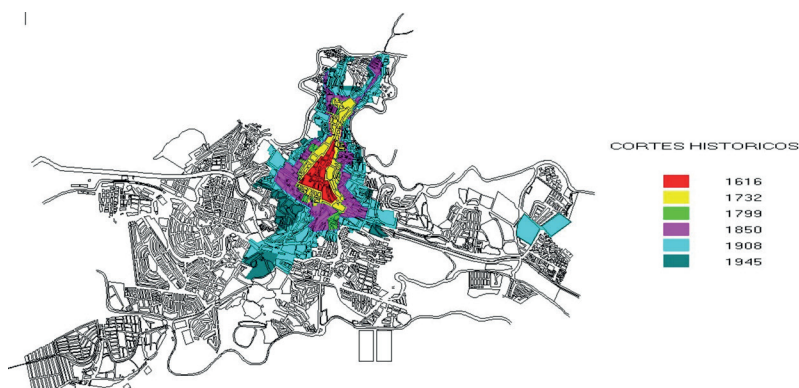


Fig. 1: Superposición de cortes históricos y los colores con los que fueron identificadas las manchas urbanas de acuerdo con su

281 INEGI, *Ciudades Coloniales. Zacatecas*.

temporalidad. Fuente: INEGI (2002), *Ciudades Coloniales. Zacatecas*. Información Digital.

Como puede observarse en la ilustración anterior, las últimas manchas urbanas que se plasmaron en “Ciudades Coloniales”, correspondieron a los años de 1908 y 1945. Se cree que el CTH de 1908 debió basarse en el plano que se resguarda en archivo del informe del último gobernador porfirista, Eduardo Pankhurst, correspondiente a ese año.²⁸² La fuente empleada por el INEGI para realizar el CTH del año de 1945, se desconoce hasta este momento.

Héctor Alonso Tavera, incluyó en “La transformación urbana de la ciudad de Zacatecas (1950-1980)”,²⁸³ dos planos de la capital zacatecana, de interés para este escrito. Uno correspondió a 1930 y el otro a 1945. Según explica el investigador, ambos los llevó a cabo con base en el mapa de 1933 localizado en la Mapoteca Orozco y Berra²⁸⁴, algunos informes de gobernadores, fotos aéreas de 1970 y 1967, así como croquis localizados en colecciones particulares.²⁸⁵ Enseguida se expone el plano de 1945.

282 Archivo Histórico del Estado de Zacatecas (AHEZ), Fondo: Arturo Romo Gutiérrez, Serie: Memorias de Gobernadores, Pankhursts, Eduardo G., *Informe de Gobierno*. Zacatecas, Zac, diciembre de 1908, Anexos: Plano de la Ciudad 1908. La leyenda del plano señala lo siguiente: “Croquis de la ciudad de Zacatecas formado con los datos de la Comisión del Catastro y con la cooperación del Sr. Ingeniero Luis G. Córdova, Jefe Político del Partido de la Capital (1908). Posición geográfica del Observatorio Meteorológico de “La Bufa”; firmado por el Jefe de la Comisión del Catastro, Ingeniero Luis Espinosa, y por el ayudante de la misma Comisión, Ingeniero Topógrafo Francisco López”.

283 Héctor Fernando Alonso Tavera, *La transformación urbana...*, Op. cit.

284 Croquis acotado de la ciudad de Zacatecas (1933). Diseño de tanque de almacenamiento y conductor de aguas claras. Autor: Álvarez M.J., Cabrera P., Escobedo V.F., Ing. Domínguez A., Fuente: Mapoteca Manuel Orozco y Berra. <https://mapoteca.siap.gob.mx/>

285 Héctor Fernando Alonso Tavera, *La transformación urbana...*, Op. cit., p. 216.

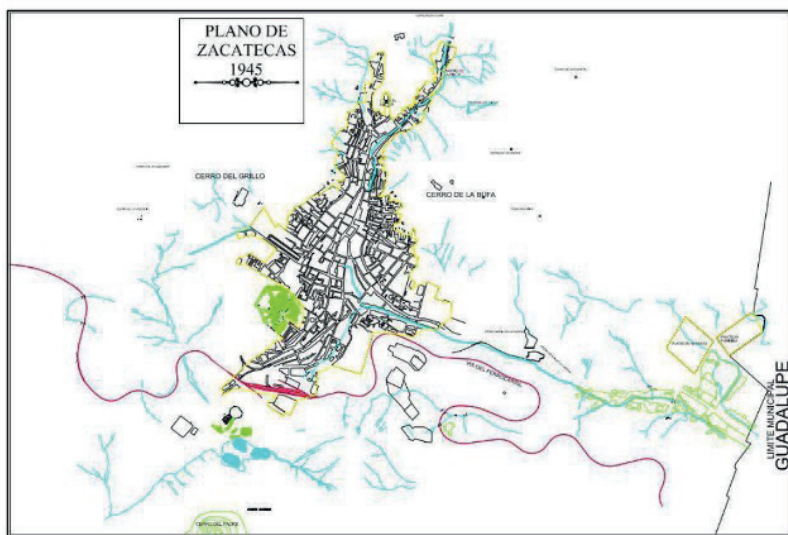


Fig. 2: Plano de la ciudad de Zacatecas, año de 1945. Fuente: Alonso Tavera, Héctor Fernando (2019), *La transformación urbana de la ciudad de Zacatecas (1950-1980)*, México: Zacatecas, Instituto Tecnológico de Zacatecas, División de Estudios de Posgrado e Investigación, Tecnológico Nacional de México, p. 219.

Resulta elocuente comparar las manchas urbanas de la ciudad de Zacatecas correspondientes a 1894, 1908 y 1945, sin tener como fondo la morfología de finales del siglo XX como se hizo en “Ciudades Coloniales”. Si se observa la de 1945 (Figura 2), a la par de la superposición de los “Croquis de la ciudad de Zacatecas” de 1894²⁸⁶ y 1908, realizados ambos por el Ingeniero Luis Correa (Figura 3), puede apreciarse que los límites de la capital zacatecana prácticamente no habían

286 Croquis de la Ciudad de Zacatecas, realizado por Luis Correa, 1894. Fuente: Mapoteca Orozco y Berra. Código de identificación: 2538-OYB-7241-D.

variado en casi cuarenta años. Como se comprobó con datos estadísticos, esto fue congruente con el número de habitantes de la ciudad sobre todo después de 1910, lo cual se reflejó no sólo en sus límites territoriales, sino en los conteos y censos de población.

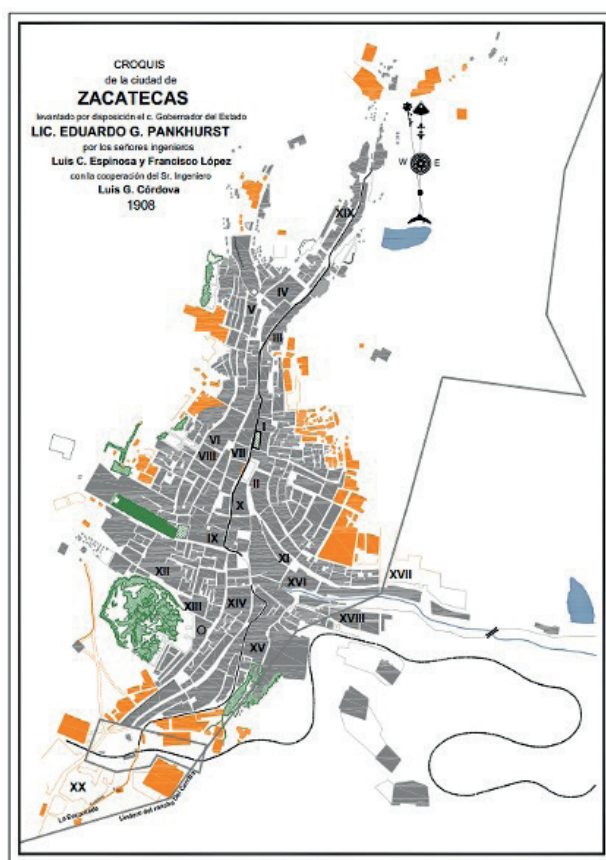


Fig. 3: Superposición de los Croquis de la ciudad de Zacatecas de 1894 y de 1908. El color gris indica la mancha urbana en 1894. El color naranja muestra el crecimiento que experimentó la ciudad en estos 14 años. Fuente: Elaboración personal.

Antes de proceder a la exposición de los planos siguientes, se darán algunos apuntes históricos sobre lo que sucedía en el ámbito citadino de la capital zacatecana. Esto permite entrever las circunstancias que rodearon las modificaciones en su tejido urbano a lo largo del periodo de tiempo que comprendió el estudio.

A inicios del siglo XX el gobierno del estado realizó algunas acciones para impulsar la industria, entre ellas, otorgar exención de impuestos a algunas compañías extranjeras por periodos de tiempo considerables. Un ejemplo de ello fue Lawrence Hermanos, quien realizaba fundición de fierro, empresa a la cual en 1900 se le amplió por cinco años el período en que no llevaría a cabo la obligación fiscal. A pesar de estos esfuerzos hacia el año de 1907, cuando estaba en funciones el gobernador Eduardo Pankhurst, se presentó una grave crisis en las empresas mineras, lo que provocó un cierre relevante de aquellas que funcionaban en el estado.

Las que lograron superar esta situación, se ubicaban principalmente en el municipio de Fresnillo. Desafortunadamente en muchos sitios de la ciudad las condiciones eran insalubres y el agua escaseaba. Se presentaron epidemias frecuentes, entre las que se pueden contar la de tifo, otras de tipo gastrointestinal, neumonía, bronquitis y silicosis entre los mineros. Por todo esto, la población mermaba en número, constantemente. Para la primera década de siglo XX, se hicieron esfuerzos por mejorar esta situación.²⁸⁷ Los límites de la ciudad, eran entonces: al norte, el barrio de Mexicapan; al este, el barrio del Tanquecito y el barrio de Buenavista; al sur, la avenida de los Ferrocarriles; y al oeste, la privada del

287 Jesús Flores Olague, *et. al. Historia mínima de Zacatecas. La fragua de una leyenda*, pp. 161 a 187.

Carmen, y la calle del Grillo. Fuera de la mancha urbana, se localizaban los panteones de Herrera y la Purísima.

Sin duda, los acontecimientos armados marcaron el decrecimiento en números del total de la población de la capital zacatecana. Estuvieron entre ellos la Revolución Mexicana y la “Toma de Zacatecas”. Ésta última es considerada la batalla más importante de la Revolución en su período constitucionalista. El día 24 de junio a las 10 de la mañana, hicieron su entrada triunfal luego de derrotar a las fuerzas federales en Zacatecas, Francisco Villa, Felipe Ángeles y Maclovio Herrera, aclamados por el pueblo al igual que Venustiano Carranza y Pánfilo Natera.²⁸⁸

En 1916, el general Carlos Plank, gobernador de la entidad y comandante militar, dictó varias disposiciones para normalizar las actividades de la ciudad. Al año siguiente, el 12 de enero, entró en vigor la nueva Constitución Política del Estado, por medio de la cual Zacatecas dejó de ser cabecera de partido, pero continuaba como capital del estado y del municipio. El siguiente gobernador, Donato Moreno, dio inicio a la construcción del camino Zacatecas-Juchipila e impulsó el de Zacatecas-Tlaltenango desde 1919. Hacia 1921, Ramón López Velarde concluía la “Suave Patria”. En este mismo año la mina “El Bote” comenzó a explotarse a gran escala. En el período de 1917 a 1929 el reparto de tierras avanzaba lentamente y existía gran inestabilidad política e inseguridad.

Muchos capitales salieron de la entidad y miles de campesinos marcharon al interior del país y al extranjero como braceros, sólo una pequeña minoría reinició poco a poco sus actividades. Podría afirmarse inclusive, que las autoridades alentaron este éxodo masivo, pues las condiciones económicas en la ciudad y el estado eran realmente malas. El 13 de junio de

288 Emilio Rodríguez Flores, *Compendio Histórico de Zacatecas*, p. 921.

1931 se inició la construcción de la carretera Zacatecas-Salttillo y se inauguró el servicio telefónico Zacatecas-Tlaltenango.²⁸⁹

Como ya se señaló, fue evidente el drástico descenso de la población de la capital zacatecana a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Hacia 1900, se encontraron 32, 866 habitantes; para el censo del año de 1910, la población rondaba los 25, 900; en 1920, fue alarmante su disminución: sólo se registraron 15,462 personas, casi un 50% menos que en 1910. Para el año de 1930, la situación no había cambiado mucho: la población ascendía a 18, 800 habitantes.²⁹⁰

El 12 de septiembre de 1932 se abrió al tránsito la carretera Zacatecas-Fresnillo; el 20 del mismo mes, inició sus actividades la fábrica de jabón La Estrella. En 1934 entró en vigor la Ley del Seguro del Obrero y Campesino. Ese año se aumentó el caudal de agua potable a la ciudad, e iniciaba labores el primer autobús de Zacatecas a Fresnillo. El 15 de septiembre de 1938 el gobernador, general J. Félix Bañuelos y Manuel Suárez, vicepresidente de Eterno Eureka, firmaron el contrato de obras para el aprovisionamiento de agua potable de la ciudad de Zacatecas. Por fin en 1940 se hacía realidad un viejo anhelo de casi 400 años; también entonces dejó de operar la Mina del Bote, donde laboraban 1 200 trabajadores. Esto generó una depresión económica y otro descenso más en la población.

A pesar de ello, reabrió sus puertas la Escuela Normal en septiembre de 1940; ese mismo mes se concluyó el tramo de Rincón de Romos a Zacatecas y la ciudad quedó unida al resto del país por medio de la comunicación telefónica. El

289 Universidad Autónoma de Zacatecas, *Perfil Histórico*, p. 61.

290 INEGI. Censos de población para los años de 1900, 1910, 1920 y 1930, ciudad y Estado de Zacatecas. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

16 de septiembre de 1942 se inauguró el Mausoleo de los Hombres Ilustres de Zacatecas por el gobernador Pánfilo Natera en el Panteón de la Purísima, que luego se trasladó en 1966 al Cerro de la Bufa.

El 16 de septiembre de 1944, Leobardo Reynoso tomó posesión como mandatario del estado. Durante su gestión se construyó la colonia Sierra de Álica, la residencia del gobernador y el primer paso a desnivel; se prolongó la avenida Hidalgo y amplió la calle de Zapateros. Aún no existían redes generales hidráulicas ni de drenaje. Este gobernador se propuso crear infraestructura básica para el bienestar social y así dio comienzo a los trabajos para las obras de alcantarillado y agua potable. Fue él quien reanudó la construcción de presas para almacenar el vital líquido proveniente de la lluvia.

Por ello, una de las principales abastecedoras de la ciudad, lleva su nombre.²⁹¹ Si bien, Leobardo Reynoso (1944 – 1950) no logró culminar con la labor que se había impuesto, es indudable que sentó las bases para que sus sucesores culminaran con este trabajo indispensable.

El censo para el año de 1940, mostraba que durante los 10 años que habían transcurrido desde 1930, la población de la ciudad de Zacatecas había logrado un muy pequeño ascenso, pasando de 18, 800 a 21, 846 habitantes.²⁹² Los números fueron congruentes con el ya señalado y prácticamente nulo movimiento de los límites de la mancha urbana entre 1908 y 1945. Igualmente se realizó la consulta del censo de población del año de 1950, el cual evidenció

291 Jesús Flores Olague, *et. al. Historia mínima de Zacatecas... Op. cit.*, pp. 192, 193.

292 INEGI. Censo de Población para 1940, ciudad y Estado de Zacatecas. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

que el comportamiento fue muy parecido al de la década anterior: las personas que vivían en la capital zacatecana pasaron de 21, 846 a 24, 257.²⁹³

Hacia 1950, tomó posesión como gobernador José Minero Roque. Durante su gestión se continuó con la construcción de varias carreteras, así como las obras en la colonia Sierra de Álica. Quizá uno de los asuntos más relevantes para la imagen urbana de la ciudad y su movilidad, fue la modernización de su acceso sur con la apertura de la avenida Ramón López Velarde. Igualmente se iniciaron los trabajos para erigir el Hospital Civil de Zacatecas y la vialidad contigua al nosocomio conocida como “Carretera a la Bufa”. En cuanto a la salvaguarda del patrimonio edificado de la localidad, se publicó el “Decreto de la Ley Protección y Conservación de Monumentos y Edificios del Estado de Zacatecas”, además de inaugurarse el Hotel Reyna Cristina,²⁹⁴ ubicado en la Avenida Hidalgo.

A lo largo del mandato de Francisco Espartaco García (1956-1962), se dio prioridad a la sanidad del entorno ciudadano de la capital zacatecana, por lo que se continuó con el embovedado de secciones relevantes del arroyo de la Plata, que se encontraban a cielo abierto. Es sabido que el afluente se había empleado históricamente para verter en él toda clase de desechos. La construcción de la bóveda para cubrirlo inició en el último cuarto del siglo XIX, en las partes más centrales y antiguas de la urbe.

Por mandato de Francisco E. García, se embovedaron varias secciones del cauce empleado como “conductor del drenaje general de la ciudad”. Concerniente a la vivienda

293 INEGI. Censo de población para 1950, ciudad y Estado de Zacatecas. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

294 Héctor Fernando Alonso Tavera, *La transformación urbana...*, Op. cit., p. 119.

para trabajadores, destaca el hecho de que se llevó a cabo la construcción de 50 casas mediante un acuerdo entre el gobierno del estado y el Instituto Nacional de Vivienda denominada “Colonia Úrsulo García”, la cual podría considerarse como la primera de interés social en la localidad.

Durante la gestión de este gobernador continuó igualmente el interés por la preservación del patrimonio urbano y arquitectónico, así como la imagen de la ciudad, por lo cual se transformó la cancha que antes existía en el actual Jardín Juárez; se erigieron en cantera la “Fuente de los Faroles”, y las fachadas de las oficinas de Correo (S.C.O.P.) y de Telégrafos. Igualmente se logró cambiar la portada principal del Banco Mercantil de Zacatecas de estilo art decó, a uno más conservador. Se empleó para ello la piedra rosa y característica de la localidad. Se modificó el revestimiento de asfalto a adoquín en la avenida Hidalgo, y abrió sus puertas el Hotel Zacatecas Courts.²⁹⁵

La ciudad adquiriría entonces nuevo equipamiento e infraestructura urbanos, e igualmente en el transcurso de esta década (1950 a 1960), finalmente hubo un incremento notable entre el número de personas que en ella vivían, el cual fue casi del doble en comparación con los veinte años anteriores. Se alcanzó así una población de 31,701 habitantes en 1960.²⁹⁶ La urbe recuperaba hasta entonces, una cantidad de pobladores similar a la que tenía a principios del siglo XX.

Por último y antes de continuar con lo que es la exposición de las siguientes manchas urbanas, punto central de este escrito, ha de mencionarse el trabajo del gobernador José Rodríguez Elías (1962-1968). El mandatario inauguró la red hidráulica “La joya”, con lo cual se mejoró el antiguo sistema.

295 *Ibid.*, p. 123.

296 INEGI. Censo de población para 1960, ciudad y Estado de Zacatecas. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

Es bien sabido que esta red es aún hoy fundamental para suplir los requerimientos de agua de la urbe. Se complementó igualmente el sistema existente de drenaje y se pavimentó un número considerable de calles de la capital zacatecana; se promulgó la Ley de Protección y Conservación de monumentos y Zonas Típicas del Estado de Zacatecas y se realizó por parte de expertos de la ciudad de México el estudio para la imagen del centro histórico; se llevó a cabo la intervención de la hermosa Catedral de Zacatecas y se continuó con el rescate del ex templo de San Agustín, así como los proyectos para el claustro de Santo Domingo y la antigua iglesia del convento de San Francisco.

En cuanto al equipamiento urbano, se creó el lago la Encantada, se remodeló el santuario de la Bufo y se dio atención al museo y mirador; se erigieron además el Parque de béisbol, la primera parte del Hospital del Instituto Mexicano del Seguro Social, nuevas instalaciones para Petróleos Mexicanos y para el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE); se levantaron antenas retransmisoras para señal de televisión; se crearon las escuelas Secundaria Federal y Técnica Industrial; se erigió una nueva central camionera y la Ciudad Universitaria para la UAZ; se abrió la arteria que entonces se conoció como Tránsito Pesado, convertida hoy en el Boulevard López Mateos; se renovó el viaducto; se realizó el trazo y construcción del Paseo Díaz Ordaz; sobre una parte del embovedado se abrieron la calle Arroyo de la Plata y en ella un pasaje comercial.²⁹⁷ Fue también durante su gestión, que el Instituto de Ciencias Autónomo de Zacatecas (máxima casa de estudios del estado), pasó a

297 Héctor Fernando Alonso Tavera, *La transformación urbana...*, Op. cit., p. 133-135.

convertirse en Universidad Autónoma de Zacatecas.²⁹⁸ De ahí la necesidad de construir nueva infraestructura para albergar a la Institución.

Luego de todas estas obras, sin duda la configuración y morfología de la mancha urbana se vieron modificadas de manera significativa. A todo ello habría que añadir la aparición de nuevas colonias como la Ferrocarril – también conocida como del Lete o Francisco E. García, Buenavista, Pánfilo Natera, Díaz Ordaz y Militar en lo que luego se constituiría como el inicio de la conurbación con el municipio de Guadalupe. La ciudad de Zacatecas se ensanchaba, lo cual es evidente en los planos que se muestran en la sección siguiente.

Serían Pedro Ruiz González (1968 – 1974) y Pámanes Escobedo (1974 – 1980), a quienes les correspondería ser los cabezas del gobierno del estado cuando comenzaron a aparecer los grandes desarrollos de vivienda de interés social en la capital zacatecana.

CASAS HABITACIÓN PARA TRABAJADORES E IMÁGENES DEL CRECIMIENTO Y MORFOLOGÍA URBANOS

En la búsqueda de fotografías, mapas o planos de la ciudad de Zacatecas que se realizó entre los años de 2006 y 2008, trabajo al que ya se ha hecho alusión anteriormente, ha de mencionarse que entonces sí fue posible localizar y consultar algunos que afortunadamente eran resguardados en archivos oficiales. Resultó ser precisamente la década de 1970, a partir de la cual se poseían registros como para poder construir planos que evidenciaran el crecimiento de la mancha urbana de la capital zacatecana.

298 Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, Tomo LXXVIII, Núm. 69, Decreto 469.

Ha de aclararse que fue en la Oficina de Catastro del Gobierno del Estado, donde se verificó que existían documentos mejor ordenados, precisos y suficientes, que permitieran establecer los cambios que había experimentado la morfología citadina. Era a partir de 1974 que se conservaban tanto planos, como fotografías aéreas, perfectamente ordenadas y clasificadas. Llamó especialmente la atención, el acomodo del archivo del Departamento de Conservación de la Oficina de Catastro, el cual sin duda había requerido dedicación e interés por parte del encargado del mismo.

Se debe mencionar además, que ni en el Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, ni en el Archivo de Obras Públicas del Municipio, ni en la Dirección de Catastro o su departamento de Conservación, existían planos de mayor antigüedad a esta fecha, 1974.

El censo de población para el año de 1970, reflejó un aumento significativo en la población de la capital, de aproximadamente un 75%. De 31, 701 habitantes, se pasó a 50, 351.²⁹⁹ Este crecimiento, no se había visto en todo el transcurso del siglo XX. Es a partir de esta década, que el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (INFONAVIT) inicia funciones en la entidad y se comienzan a otorgar casas habitación a los trabajadores zacatecanos, como parte del derecho a la seguridad social. Hacia el año de 1974 los límites de la ciudad eran: hacia el norte, la Colonia Díaz Ordaz, primera y segunda sección, y las primeras viviendas del Fraccionamiento Pedro Ruiz González; hacia el este, el Fraccionamiento la Peñuela y la Colonia Agronómica; hacia el sur, las Colonias Buenavista y

299 INEGI. Censo de población para 1970, ciudad y Estado de Zacatecas. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

Benito Juárez; y hacia el oeste, solo dos cuadras de la Colonia Minera. Es necesario mencionar que todavía hasta este año, la mayoría de las viviendas que se construían eran por parte de particulares, en terrenos de aproximadamente 10 metros de frente, y con los recursos propios de los interesados.

El siguiente CTH, correspondiente a 1974 (Figura 4), permite apreciar en el norte de la ciudad las primeras viviendas de interés social por parte del INFONAVIT. El fraccionamiento aparecía ya en los mapas de INEGI que aún se conservaban en la Biblioteca Central de la UAZ³⁰⁰ y que sirvieron como base para realizar la superposición de la mancha urbana que a continuación se muestra.

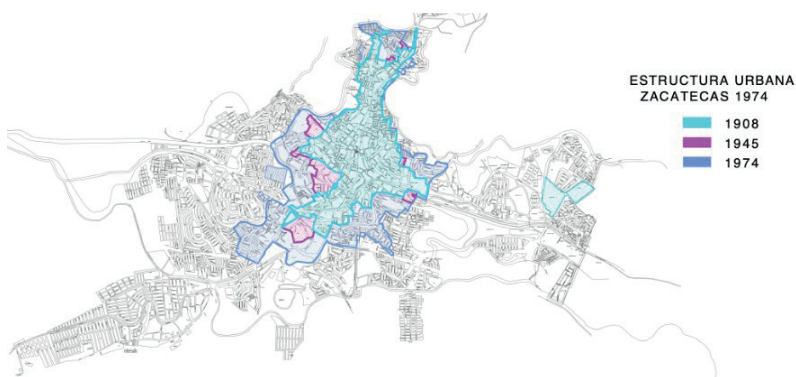


Fig. 4: Plano de la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas al año de 1974, elaborado de forma personal con base en la información obtenida en el Departamento de Conservación de la Dirección de Catastro del Estado de Zacatecas (DCDCEZ), donde destacaban numerosas fotografías aéreas de la ciudad. Éste fue cotejado con mapas de la ciudad de Zacatecas e información que entonces

300 BGUAZ, área de INEGI. El documento al que se hace alusión es el Mapa Urbano Zacatecas de 1975, basado en una foto aérea de 1974, realizado por el INEGI.

resguardaba la Biblioteca General de la Universidad Autónoma de Zacatecas (BGUAZ), área de INEGI.

Al conversar con personal del INFONAVIT que había laborado por mayor tiempo en el organismo en la localidad, quienes aún se encontraban en activo cuando se realizó la investigación, se corroboró que efectivamente el Fraccionamiento Pedro Ruiz González fue el primero en su género en construirse en la parte norte de la ciudad de Zacatecas.³⁰¹ Sin duda se le denominó de esta forma al conjunto, debido a los trabajos que este mandatario había iniciado a partir del año de 1971, con el fin de dotar al conjunto habitacional de infraestructura urbana indispensable, como fueron las redes de energía eléctrica.³⁰²

Mediante los colores que se asignaron en la figura 4 a las manchas urbanas, y a través de la superposición de las mismas, logra apreciarse ya algo de movimiento en los límites de la localidad.

Durante los años siguientes la población se incrementó considerablemente, pues pasó de 50, 351 habitantes en 1970 a 80, 088 en 1980³⁰³, lo cual significó un aumento sin precedentes de 29, 737 personas dentro del área urbana de la capital del estado de Zacatecas, las cuales requerían de casas habitación. Fueron precisamente el gobierno estatal y el federal, principalmente a través del INFONAVIT, quienes trataron de cubrir esta necesidad. Como resultado se construyeron un

301 Entrevista realizada Contador Gabriel Carrillo Delgado, Responsable del área jurídica, INFONAVIT Delegación Zacatecas, Zacatecas, Zac. Febrero de 2007.

302 Héctor Fernando Alonso Tavera, p. 65.

303 INEGI. Censo de población para 1980, ciudad y Estado de Zacatecas. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

gran número de residencias, agrupadas principalmente en fraccionamientos de interés social y popular.

Ya iniciada la década de 1980, era evidente el movimiento en los límites de la capital zacatecana. Tan sólo en 10 años su perímetro se había ensanchado prácticamente en todas direcciones. Si bien parecía tener predominancia hacia la parte este de la localidad, se notaba que tímidamente principiaba una expansión hacia el sur. Era igualmente notable la urbanización que se producía hacia el extremo este, en la zona conurbada entre los municipios de Zacatecas y Guadalupe. Los panteones de la Purísima y de Herrera, que aún en 1908 estaban aislados, comenzaban a verse rodeados por una serie creciente de fraccionamientos y desarrollos habitacionales (Figura 5).



Fig. 5: Plano de la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas al año de 1980, elaborado de forma personal con base en la información obtenida en DCDCEZ, entre ellas fotografías aéreas.

Para el año de 1980, los límites de la ciudad eran: hacia el norte, la tercera sección de la Colonia Díaz Ordaz; hacia el este, la Colonia Agronómica y el Fraccionamiento Periodistas;

hacia el sur, el fraccionamiento DIF, y el fraccionamiento Lomas del Lago; y hacia el oeste, el fraccionamiento Felipe Ángeles y la Colonia CNOP, estos dos últimos, de grandes dimensiones y edificadas en varias etapas que continuaron hasta la década de 1990.

Durante la gestión de José Guadalupe Cervantes Corona (1980 – 1986), comenzó sus funciones la minera Real de Ángeles, para ser exactos, en el año de 1982. Así se logró dar un impulso a la economía zacatecana. Esta compañía, llegó a ocupar el primer lugar en el mundo como productora de plata.

Con la entrada al poder del presidente Miguel de la Madrid, se llevó a cabo el “Plan Zacatecas”, en el cual coordinaban esfuerzos el gobierno estatal y federal, además de los recursos que los migrantes de Zacatecas enviaban a sus familias que permanecían en la ciudad y el estado. Aunque el país atravesaba entonces una severa crisis económica, en Zacatecas las cosas eran diferentes: por fin se tuvo un repunte en la economía de la entidad. Se logró un crecimiento en este sentido, a lo largo del siguiente decenio. Como era de esperarse, tal situación se vio reflejada en la obra pública.

La Dirección de Fraccionamientos Urbanos del gobierno del Estado indicó que de acuerdo con sus registros, durante la década de 1980 se llevaron a cabo alrededor de 26 nuevos desarrollos. En su mayoría como ya se dijo, fueron del tipo interés social, además de colonias populares. Sólo un número reducido formaron parte del tipo interés medio, como la Colonia Tecnológica y la Colonia Lomas del Lago.³⁰⁴

304 Información proporcionada en entrevista por parte del ingeniero Muñetones, Responsable de la Dirección de Fraccionamientos Urbanos, Secretaría de Desarrollo Urbano del Estado de Zacatecas, Zacatecas. Febrero de 2007.

Como podrá observarse en el siguiente CTH (morfología urbana correspondiente a 1985), a la mitad de la década de 1980 la ciudad alcanzó un importante crecimiento, acentuado hacia el este (Figura 6). Así se dio impulso a la conurbación con el Municipio de Guadalupe, ubicado en esa dirección. Los límites de la localidad, hacia el norte, sur y oeste, se mantuvieron. En la dirección este, se desarrollaron nuevas colonias y fraccionamientos como Tres Cruces y Villas del Sol.

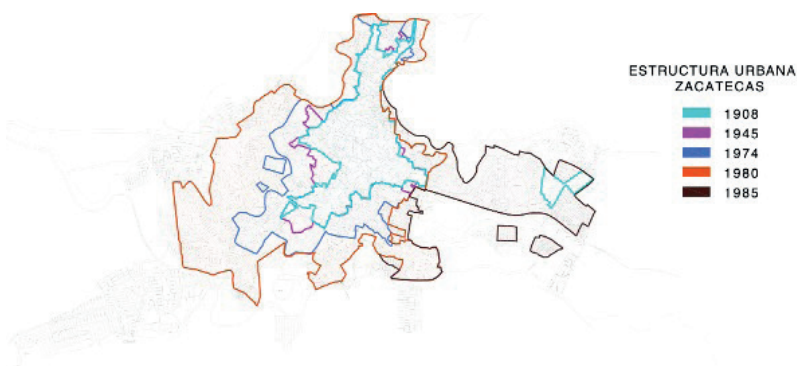


Fig. 6: Plano de la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas al año de 1985, elaborado de forma personal con base en la información obtenida en el DCDCEZ, entre ellas fotografías aéreas.

De acuerdo a la información recabada en el DCDCEZ, entre los años de 1986 a 1990 no hubo mucho crecimiento en la capital zacatecana, únicamente se extendieron los límites hacia unas pequeñas franjas en el lado oeste. Se ampliaron la Colonia Lázaro Cárdenas e iniciaron otras nuevas como la Mecánicos, éstas últimas de tipo popular. Hacia el sur se comenzó a integrar a la Comunidad del Orito, en la configuración de la ciudad, y se creó el fraccionamiento Santos Bañuelos. Hacia el

este, en la zona conurbada con Guadalupe, se construyeron los fraccionamientos Fuentes del Bosque y Médicos Veterinarios, éste último, con viviendas de tipo semi - residencial.



Fig. 7: Plano de la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas al año de 1990, elaborado de forma personal con base en la información obtenida en el DCDCEZ, entre ellas fotografías aéreas.

El Censo de Población del año de 1990 reveló que en los diez años anteriores, la población había pasado de los 80, 088 habitantes, a los 100, 051.³⁰⁵ Esto indicó que la tendencia acelerada que llevaba el crecimiento poblacional, en las dos décadas anteriores no continuó. Aunque el incremento fue de 19,963 habitantes, proporcionalmente, el aumento de la década de 1970 fue mucho más significativo. En los dos planos anteriores se puede observar que la demanda de vivienda de estos casi 20,000 habitantes, provocó que los constructores buscaran nuevas alternativas para fraccionar.

Como ya se mencionó el municipio de Guadalupe, que se ubica hacia el extremo este de la capital y que forma

305 Censo de población para 1990, ciudad y Estado de Zacatecas. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

una conurbación con ella, fue quien recibió no solo a muchas de las familias recién formadas, sino a personas que fueron reubicadas de la capital del país y eligieron a Zacatecas como su nuevo lugar de residencia luego del sismo del 15 de septiembre de 1985.³⁰⁶

Aunque en la década de 1980 se vio la oportunidad de extenderse solo en los límites inmediatos de la ciudad, al observar la tendencia de crecimiento que se tenía en el año de 1995, se podía notar que ahora lugares como la Comunidad del Orito eran sitios hacia donde tenía mayores posibilidades de desarrollarse la mancha urbana.

Los grandes especuladores, obtuvieron enormes extensiones de terrenos y comenzaron a fraccionarlos, con una nueva estrategia: proporcionar vialidades cómodas, casetas de vigilancia, áreas verdes, terrenos un poco más grandes que los permitidos para fraccionamientos de interés social (5 metros

306 Alberto Ochoa-Ramírez, señala que una de las causas de la migración interna en el municipio de Querétaro es la “huida que hacen muchos habitantes de la Ciudad de México por el terremoto de 1985 hacia ciudades cercanas”, lo que confirma la afirmación que aquí se hace en este sentido. Fuente: José Alberto Ochoa-Ramírez, *et. al.* “Migración interna y sus efectos en el crecimiento urbano del municipio de Querétaro”, pp. 49-61.

mínimo de frente y 75 metros cuadrados de superficie)³⁰⁷, para crear así desarrollos que si bien pretendieron dar en un principio la apariencia de ser de interés medio, finalmente, terminaron por aceptar dentro de sus límites vivienda que se construyera a través de créditos INFONAVIT y FOVISSTE (Fondo de la Vivienda del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado).

307 Código Urbano del Estado de Zacatecas, Artículo 8, fracción VII, Especificaciones relativas a las características y dimensiones de los lotes o predios; Capítulo II, Fraccionamientos, Sección Primera, Clasificación, Artículo 200, Los fraccionamientos en el Estado se clasifican en los siguientes tipos: I. Habitacionales urbanos: a) residenciales; b) medio; c) de interés social; d) popular; y e) mixtos; Sección Tercera, Fraccionamientos habitacionales urbanos; Artículo 228, Los fraccionamientos habitacionales urbanos de tipo medio son aquellos ubicados en áreas cuya densidad de población es menor a 200 habitantes por hectárea y deberán tener como mínimo, las siguientes características: I. Lotificación: Sus lotes no podrán tener un frente menor de 8 metros, ni una superficie menor de 150 metros cuadrados; Artículo 229, Los fraccionamientos habitacionales urbanos de interés social son aquellos que se ubican en áreas cuya densidad de población puede ser mayor de 200 habitantes por hectárea, y menor de 500, y deberán tener como mínimo, las siguientes características: I. Lotificación: Sus lotes no podrán tener un frente menor de 5 metros, ni una superficie menor de 75 metros cuadrados. Fuente: Sitio Web del Poder Legislativo del Estado de Zacatecas, disponible en: <https://www.congresozac.gob.mx/e/elemento&cual=106>, fecha de revisión: 10 de julio de 2024.

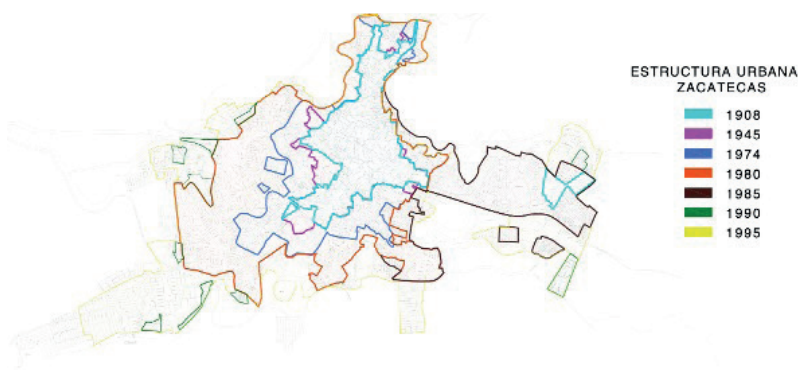


Fig. 8: Plano de la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas al año de 1995, elaborado de forma personal con base en la información obtenida en *Ciudades Capitales*, recurso digital de INEGI.

Durante la Gestión de Arturo Romo Gutiérrez (1992 – 1998), la economía estatal sufrió un estancamiento notorio, pues luego de un sexenio en el que se le dio gran importancia a la ciudad capital, no se llevó a cabo al menos de forma perceptible una gran cantidad de obra pública. Sin embargo, debido al envío de remesas de los Estados Unidos y al programa de turismo que había puesto en marcha su predecesor Genaro Borrego Estrada,³⁰⁸ se produjo un crecimiento más o menos

308 Genaro Borrego Estrada (1986 -1992), dio impulso a la exportación de productos del estado, especialmente de tipo agrícola. Pero principalmente, fue este gobernador, quien comenzó a ver la riqueza arquitectónica y cultural de la ciudad capital y otras ciudades importantes, como Jerez-, como escenario para llevar a cabo una estrategia de desarrollo integral, basada en el turismo. Fue durante la gestión de este gobernador que, por ejemplo, se comenzaron a realizar eventos culturales para atraer a personas de otros estados del país, y del extranjero. Entre ellos se destaca, el Festival Cultural Zacatecas, que se realiza cada año, durante la semana “santa”, y que constituye una importante entrada económica para la capital, principalmente. Fue durante su gestión, que el Centro Histórico de la Ciudad, fue declarado como Patrimonio Cultural de la Humanidad, por la UNESCO. La estrategia de desarrollo impulsada por el gobierno del Estado, permitió la ampliación de la infraestructura básica: agua potable, drenaje, energía eléctrica y comunicaciones. Fuente: Jesús Flores Olague, pp. 205-207.

notable de la mancha urbana de la ciudad, principalmente hacia las partes sur y oeste.

En el extremo sur, se iniciaron a fraccionar lotes cercanos al Cerro del Padre y se construyó la Colonia C.T.M.; hacia el oeste, se realizaron grandes desarrollos en la Comunidad del Orito como el Fraccionamiento Estrella de Oro y Huerta Vieja, y algo lejano de éstos, la Colonia popular Toma de Zacatecas. Hacia el este, continuó el crecimiento encaminado a Guadalupe. En este territorio sólo se construyeron los fraccionamientos de interés social denominados Privadas del Bosque, San Francisco de Herrera y Moradores. Se amplió la zona de fraccionamientos semi residenciales como: Villa Verde, las Colinas (segunda Sección) y la Estancia. Hacia el norte, los terrenos de topografía no tan accidentada parecían ya agotados. La mancha urbana de la ciudad quedó delimitada por el Periférico y carretera al municipio de Veta Grande.

Para el año de 1998, Ricardo Monreal Ávila, asumió el poder como gobernador constitucional del estado. Éste dio gran impulso a la construcción de obra pública, principalmente carreteras, pasos a desnivel e infraestructura para agilizar la circulación de la capital: Vialidad San Simón, Vialidad Cerro de las Bolsas, mejora de la Calzada Solidaridad, Calzada Universidad, entre otras. Programas como el 3x1, fueron especialmente aprovechados para mejorar escuelas y caminos en los municipios y comunidades.

Sin embargo, a pesar de ello, la migración de zacatecanos hacia otras partes del país y los Estados Unidos, continuó como un fenómeno característico del estado. Si en los años 20 se produjo un éxodo masivo de habitantes de la ciudad, la situación continúa, sólo que ahora igualmente emigran profesionistas jóvenes, para quienes no existen fuentes de empleo en la entidad.

Lo anterior quedó reflejado en los datos del censo del año 2000, en el que pudo observarse que la tendencia de aumento de la población se detuvo drásticamente: de 100, 051 habitantes que se registraron en el año de 1990, a 113, 947 al cambio de siglo.³⁰⁹ Como se pudo observar, el número creció hasta alcanzar aproximadamente los 13, 947 habitantes, un incremento menor al experimentado en el decenio anterior. De ello se pudiera deducir que la población ya no aumentó con la proporción que tuvo por ejemplo, en las décadas de 1960 y 1970.

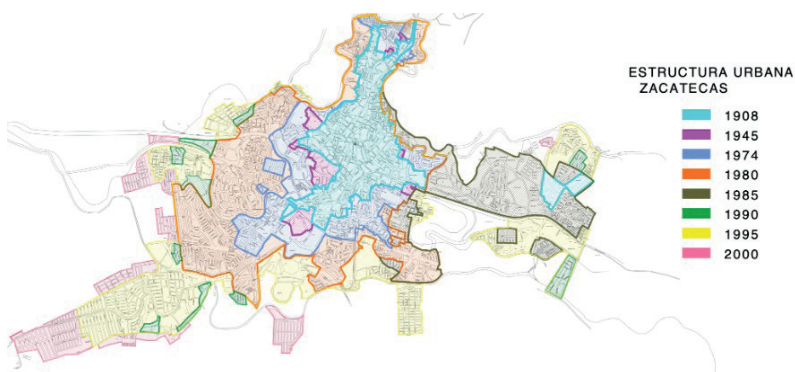


Fig. 9: Plano de la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas al año 2000, elaborado de forma personal con base en base a información obtenida en *SCINCE POR COLONIAS. Localidades Urbanas. Zacatecas. 2000*, Información Digital, INEGI.

Como pudo observarse en la figura 9, el crecimiento de la ciudad hasta el año 2000 se produjo hacia la parte sur y oeste, en la Comunidad El Orito. Sin embargo, comenzaban a realizarse grandes desarrollos habitacionales como Colinas del

309 INEGI. Censo de población para el año 2000. Estado de Zacatecas. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

Padre, en las faldas del cerro del mismo nombre. Éste, como ya se dijo, en un principio se publicitó como zona de vivienda de interés medio –alto. Sin embargo, finalmente dentro de sus primeras secciones se incluyeron viviendas de interés social, solo que con una nueva modalidad: se creó un esquema de línea de crédito que permitía a los derechohabientes construir en terreno propio. Muchos de ellos utilizaron lo que el INFONAVIT les otorgó, y pusieron además otra porción proveniente de sus propios ahorros o de otras instituciones financieras para la erección de sus viviendas. Así algunos lograron estar a la “altura” del nuevo desarrollo.

Hacia el Oeste, en la comunidad del Orito, se llevaron a cabo enormes fraccionamientos de interés social como la primera y segunda Sección del Orito, Las Huertas, Europa, primera y segunda sección del Fraccionamiento Miguel Hidalgo, y las Américas, así como la segunda Sección de la Colonia Mecánicos. Por último, se presenta la poligonal que encierra el último plano que se analizó en este estudio y que correspondió a la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas al año de 2007 (Figura 10).

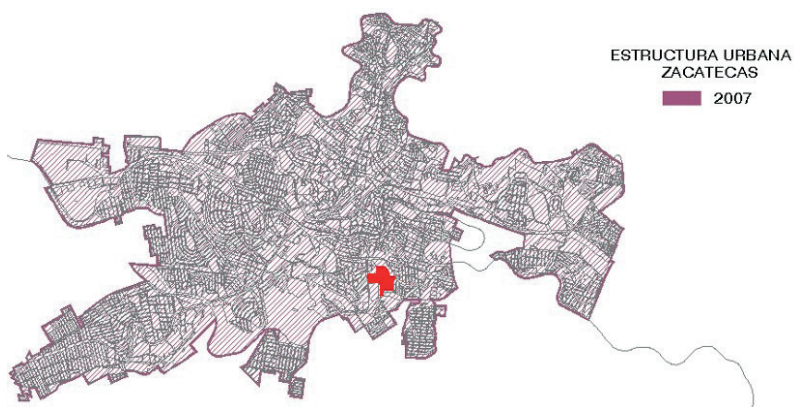
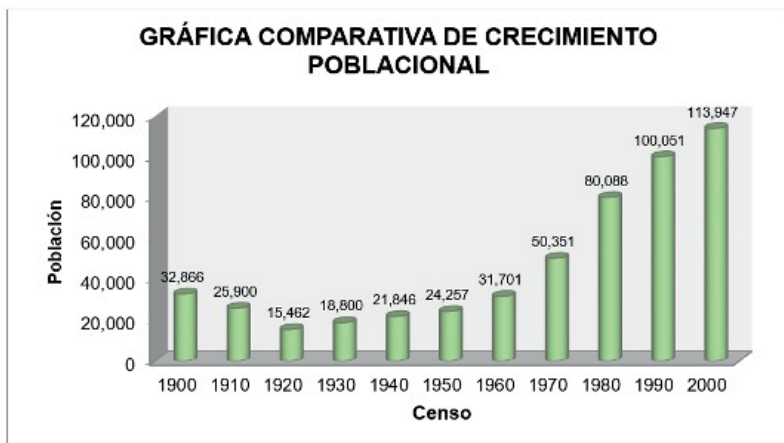


Fig. 10: Plano de la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas al año 2007. La poligonal que encierra los límites de la localidad fue elaborada de forma personal sobre el plano digital proporcionado en la Dirección de Desarrollo Urbano del Gobierno del Estado de Zacatecas, por la Arquitecta Guadalupe López Marchan.

Finalmente, en este recorrido en imágenes se presenta una gráfica que resume el comportamiento que tuvo la población de la capital zacatecana durante el siglo XX (Gráfica 1). No cabe duda que una imagen dice más que mil palabras, y si no es así, ayuda a formar un esquema mental de la manera en que el aumento o disminución en el número de habitantes contribuye también al movimiento de la mancha urbana. Esto sin duda es lógico debido a que los pobladores requieren infraestructura, servicios y equipamiento urbano, pero sobre todo vivienda.

Comparativa de crecimiento poblacional a lo largo del siglo XX en la capital zacatecana



Gráfica 1. Fuente: Inés del Rocío Gaytán Ortiz, elaborada con base en los Censos de Población del INEGI. Información proporcionada por el INEGI, Delegación Zacatecas.

Conclusiones

Luego de haber efectuado este breve recorrido por imágenes de la mancha urbana de la ciudad de Zacatecas entre los años de 1974 a 2007, al cual sirvieron como telón de fondo aquellos croquis o mapas que afortunadamente se conservan de principios del siglo XX, lograron ponerse de relieve varios asuntos. Los movimientos en los límites de la capital zacatecana y cambios en su morfología urbana, han ido de la mano con el aumento o disminución de su población: la localidad no volvió a recuperar el número de habitantes que tenía en la primera década del siglo XX, sino hasta después de 1960.

Esto se reflejó en la configuración urbana, ya que prácticamente se mantuvieron intactas hasta entonces las fronteras de la urbe. Esto no significa que no se hayan realizado obras públicas de gran envergadura, como de hecho sucedió, entre las que destacaron ampliaciones de arterias, aperturas de nuevas colonias o parques en las décadas de 1940 y 1950. Ha sido sin duda la vivienda para trabajadores - la cual inició tímidamente hacia 1956 con la construcción de un reducido número de ellas en la colonia Úrsulo A. García -, la que ha ido de la mano con los crecimientos y cambios más notorios en la urbe, sobre todo con la aparición del INFONAVIT en la entidad hacia 1974.

La reconstrucción de los planos y cortes históricos que aquí se han presentado, no habría sido posible si no se hubieran conservado en archivos algunos croquis y planos antiguos de la capital zacatecana, fotografías aéreas y mapas. La imagen es sin duda, un recurso para la investigación de la historia de la ciudad y su morfología, pero además una herramienta fundamental para dar a conocer los resultados de los análisis que sobre estos temas se han efectuado.

FUENTES CONSULTADAS

Documentales

Archivo Histórico del Estado de Zacatecas

Fondo: Arturo Romo Gutiérrez, Serie: Memorias de Gobernadores, Pankhurts, Eduardo G., *Informe de Gobierno*. Zacatecas, Zac, diciembre de 1908, Anexos: Plano de la Ciudad 1908.

Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Zacatecas, Tomo LXXVIII, Núm. 69, Decreto 469.

Áreas especializadas en bibliotecas

Biblioteca General de la Universidad Autónoma de Zacatecas, Área de INEGI.

INEGI, Delegación Zacatecas

Censos de población del Estado de Zacatecas, años de 1900, 1910, 1920, 1930, 1940, 1950, 1970, 1980, 1990 y año 2000, Ciudad de Zacatecas.

Bibliográficas

Alonso Tavera, Héctor Fernando, *La transformación urbana de la ciudad de Zacatecas (1950-1980)*, México: Zacatecas, Instituto Tecnológico de Zacatecas, División de Estudios de Posgrado e Investigación, Tecnológico Nacional de México, 2019.

- Cañizares Ruiz, M. Carmen, “Paisaje urbano y fotografía en la ciudad de Puertollano (Castilla-La Mancha), en *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*”, España: Universidad de Zaragoza-AGE, 2015, pp. 905-914.
- Chías Navarro, Pilar, “La representación de la ciudad, del territorio y del paisaje urbano en la Revista EGA: Mapas, planos y dibujos”, en *Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 34, 2018, DOI: 10.4995/ega.2018.10850, pp. 1-16.
- Flores Olague, Jesús, *et. al.*, *Historia mínima de Zacatecas. La fragua de una leyenda*, México: Distrito Federal, Editorial Limusa, Primera Edición, 1995.
- Gaytán Ortiz, Inés, *El mundo desde una calle. La Avenida Hidalgo de la ciudad de Zacatecas y la modernización de la casa de élite porfiriana*, México: Texere Editores, S.A. de C.V, Crónica del Estado de Zacatecas, 2019.
- Kingman Garcés, Eduardo, “Historia, Arquitectura y Ciudad”, en *Procesos*, Revista Ecuatoriana de Historia, No. 12, Ecuador: Corporación Editorial Nacional, Quito, 1998, pp. 77-92.
- Lira Vásquez, Carlos, *Una ciudad ilustrada y liberal, Jerez en el porfiriato*, México: Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2004.
- Martínez Delgado, Gerardo, “Derribar los muros. De la historia urbana a los estudios urbanos con perspectiva histórica: propuestas teóricas y metodológicas desde un diálogo interdisciplinar”, en *EURE*, vol. 46, No. 137, enero 2020, México: Universidad de Guanajuato, pp. 5-26.

- Nasarre Vázquez, María Ester; Badia Perpinyà, Anna, “Una aproximación al crecimiento de áreas urbanas a través de fotografía aérea y de sistemas de información geográfica. La ciudad de Tarrassa como caso de estudio”, en *Cuadernos Geográficos*, núm. 39, 2006, España: Granada, España, Universidad de Granada, pp. 185-201.
- Ochoa-Ramírez, José Alberto, *et. al.*, “Migración interna y sus efectos en el crecimiento urbano del municipio de Querétaro”, en *Quivera, Revista de estudios territoriales*, Año 21, 2019-2, Julio-Diciembre, México: Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 49-61.
- Pantoja Chaves, “La fotografía como recurso para la didáctica de la historia”, en *Tejuelo*, No. 9, España: Universidad de Extremadura, 2010, pp. 179-194.
- Rodríguez Flores, Emilio, *Compendio Histórico de Zacatecas*, México: Zacatecas, Zac., 4a. Edición, 1992.
- Sánchez Bedoya, Héctor Gerardo, “Una imagen enseña más que mil palabras. ¿Ver o mirar?”, en *Zona Próxima*, Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación, núm. 10 julio, Colombia: Barranquilla, Universidad del Norte, 2009, pp. 196-209.
- Universidad Autónoma de Zacatecas, *Perfil Histórico*, México: Zacatecas, Zac., 1982.

Sitios Web

Mapoteca Orozco y Berra

<https://mapoteca.siap.gob.mx/>

Sitio Web del Poder Legislativo del Estado de Zacatecas,

disponible en: <https://www.congreso Zac.gob.mx/e/elemento&cual=106>

Entrevistas

Contador Gabriel Carrillo Delgado, Responsable del área jurídica, INFONAVIT Delegación Zacatecas, Zacatecas, Zac. Febrero de 2007.

Ingeniero Muñetones, Responsable de la Dirección de Fraccionamientos Urbanos, Secretaría de Desarrollo Urbano del Estado de Zacatecas, Zacatecas. Febrero de 2007.

Arquitecta Guadalupe López Marchan, Dirección de Desarrollo Urbano del Gobierno del Estado de Zacatecas, febrero de 2007.

ACERCA DE LOS AUTORES

Elisa Guerrero Márquez es licenciada en Historia, maestra en Humanidades y Procesos Educativos y doctora en Estudios Novohispanos por la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”. Ha laborado en los proyectos de investigación dentro del área de Historia en el Centro INAH Zacatecas. Ha sido auxiliar de investigación; profesora dentro de la Universidad Autónoma de Durango, Campus Zacatecas. Autora de algunos artículos sobre museos, arte y educación. Actualmente es profesora en Escuela de Humanidades y Educación, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Zacatecas.

Lizbeth García Esquivel es egresada de la licenciatura en Historia en los ejes de Historia del arte y el eje de acervos, por la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Hizo un servicio colaborativo en el Archivo Municipal de Guadalupe. Se desempeñó como guía en el centro interactivo de ciencia y Tecnología Zigzag. Autora del capítulo “La contemplación estética a través de Pedro Coronel” en el libro *Estudios sobre Zacatecas. Arte, cultura y urbanismo*.

Evelyn López García es licenciada en Artes en la orientación de Teoría, por parte del Programa de Licenciatura en Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas desde febrero de 2024, con la tesis Análisis iconográfico sobre la Virgen del Apocalipsis de Miguel Cabrera, pintura presente en el museo de arte virreinal de Guadalupe, Zacatecas. Actualmente se dedica al desarrollo de proyectos gráficos visuales personales.

Noé Viramontes Gómez es licenciado en Artes en la orientación Visuales por el Programa de Licenciatura de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas en 2021. En el mismo año, como proyecto para titulación realizó un mural de 24 metros cuadrados en la presidencia municipal de Jalpa, en el que se rescatan elementos representativos del cañón y específicamente de su municipio. Ha participado en exposiciones colectivas en Phoenix, Arizona y en Los Ángeles, California. En el 2022 expuso de manera individual en las Vegas, Nevada, en la celebración del día del zacatecano en el recinto de la federación Silver plata y en octubre del año 2023 y en el consulado de México. En abril del año 2024 colabora con la revista *La temporada taurina* que tiene presencia en la Feria Nacional de San Marcos en la ciudad de Aguascalientes, Aguascalientes. Actualmente su obra tiene presencia en Zacatecas, Guanajuato, Chihuahua, Guadalajara, Aguascalientes, Baja California e internacionalmente en Arizona, Texas, California, Georgia y Nevada. Realizó un curso (2023-2024) con el maestro argentino, Ricardo Celma.

Salvador Moreno Basurto es Licenciado en Humanidades en Historia, Maestro en Estudios Novohispanos y Doctor en Historia por la UAZ. Docente investigador en la Universidad Autónoma de Zacatecas, en el Programa Licenciatura en Artes. Miembro fundador del periódico El Pregonero del Archivo Histórico del Estado de Zacatecas. Miembro fundador de la Asociación Zacatecana de Estudios Clásicos y medievales (AZECME). Exbecario CONACyT. Y miembro del Cuerpo Académico consolidado “Cultura, Curriculum y Procesos Institucionales” CA-150. Autor de *Diarios, derroteros e historias. Colegio Apostólico de propaganda fide de nuestra señora de Guadalupe de Zacatecas, siglo XVIII* Zacatecas,

UAZ (2012) y *El humanismo de Fray Antonio Margil de Jesús Zacatecas*, UAZ-H. Ayuntamiento de Guadalupe-AHEZ (2018). Coordinador del libro *Paideia Zacatecana. Fuentes para su estudio. 1989-2011* Zacatecas, UAZ (2014) y del libro virtual *Encuentros y reflexiones. Experiencias de investigación sobre la educación en Zacatecas*. Zacatecas, UAZ, (2017).

Rodolfo Medina Gutiérrez es Licenciado en Ciencia Política por la Universidad Autónoma de Nayarit, Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas, Maestro en Enseñanza de la Historia de México por la Universidad Nacional a Distancia de México y el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, actualmente es estudiante del Doctorado en Estudios Novohispanos por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Se desempeña como Docente Hora Semana Mes en la Unidad Académica Preparatoria No. 7 de la Universidad Autónoma de Nayarit, ejerció el cargo de Jefe del Archivo Histórico y Cronista Municipal de Compostela, Nayarit entre los años 2022 y 2024. Desde 2021 es vicepresidente de la Corresponsalia de Tepic del Seminario de Cultura Mexicana.

Irving Reyes Maldonado egresado de la Licenciatura en Historia, autor del artículo “Domus Aurea: Exaltaciones marianas en la Capilla de Nápoles” en 2023. Integrante de la Cátedra Refugio Reyes desde el año 2024. Participante en el comité organizador del Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia celebrado en Zacatecas en 2022. Ha expuesto temas de investigación en torno a los jesuitas, arte regional, y patrimonio cultural en congresos de Estudiantes en Zacatecas, Guanajuato y San Luis Potosí, así como ponencias digitales en conjunto a la UNAM San Antonio y CUNorte de UdeG. Es también integrante de la Banda Sinfónica Municipal de Fresnillo como clarinete en primera voz.

Karla Isabel Bañuelos García licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas y Maestra en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de México. Las líneas de investigación que son de su interés se relacionan con arquitectura neogótica centro y norte del siglo XIX y XX. Algunos de sus productos académicos más representativos y que han sido publicados recientemente son: Estudios sobre Zacatecas. Arte, cultura y urbanismo. “Representaciones Arquitectónicas en la ciudad de Zacatecas: el templo de Nuestra Señora del Rosario de Fátima” y “Los monumentos históricos de la ciudad de Zacatecas a través de sus protocolos notariales como una fuente de investigación”.

Lidia Medina Lozano es Licenciada y Maestra en Humanidades en el área de Historia y Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Docente-Investigadora de la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades de la UAZ. Sus líneas de investigación versan en el estudio del arte, la arquitectura, la ciudad y la imagen. Es Investigadora Nacional en el nivel 1(CONACYT). ORCID: 0000-0003-2184-9444

Efrén Montoya Ortega es Licenciado en Antropología con especialidad en Arqueología, cuenta con una segunda Licenciatura en Enseñanza del Idioma Inglés por parte de la Universidad de Cambridge; tiene una Especialidad en TICs para la Educación; Maestría en Tecnología Informática; Doctorado en Estudios Novohispanos de la UAZ. Sus líneas de investigación van encaminadas en la Arquitectura y urbanismos prehispánicos y novohispanos, Patrimonio funerario y cerámica prehispánica y novohispana.

Sofía Gamboa Duarte es doctora en Historia del arte y filósofa. Crítica y curadora así como docente-investigadora en el Programa académico de Licenciatura en Historia de la

Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha publicado libros, catálogos y más de 200 ensayos sobre arte. Realizó los documentales Gerardo Cantú, 2014 y Rosario Guajardo, 2016. Colaboradora en el programa Escenarios, Radio Zacatecas, con la sección semanal de crítica pictórica La danza de las Ménades, Voces del Arte, 2006-2008; creadora y conductora del programa de televisión Resonancias del arte, canal 24 SIZART, 2017. Ha realizado la curaduría, museografía y presentación de decenas de exposiciones en México y el extranjero. Constantemente participa como jurado en concursos y bienales artísticas nacionales e internacionales, como el EURASF 2018 de la European Academy of Science Film, la Bienal Internacional de Cine Científico Madrid-Ronda, así como la Muestra Nacional de Imágenes Científicas, MUNIC. Orcid: 0000-0003-0093-1238

Inés del Rocío Gaytán Ortiz es Arquitecta, Maestra en Arquitectura y Doctora en Ciencias de los Ámbitos Antrópicos con énfasis en Arquitectura. Se desempeña como docente investigadora de la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Ha realizado publicaciones en idioma español e inglés en torno a la historia de edificaciones relevantes de la ciudad de Zacatecas, el tejido urbano en que se insertan y la estrecha relación que ambos sostienen. Sus investigaciones incluyen el análisis del objeto arquitectónico (estilo, diseño, funcionamiento, materiales y sistemas constructivos, propiedades bioclimáticas y ecotecnologías), procesos que le acontecen y en los que se ve inmerso, así como el impacto que esto tiene en la ciudad. En SNI-I desde 2024 y miembro fundadora de la Cátedra Refugio Reyes de la UAZ y del Seminario de Procesos Industriales de Zacatecas.

Álvaro Luis López Limón es docente-investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas con 42 años de antigüedad en la institución. Adscrito a la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades – Doctorado en Estudios Novohispanos. Es Perfil PRODEP y SNI-C. Trabaja en el proyecto: “Tratados y Tratadistas: Mundo artístico y libros europeos en la Nueva España”. Asimismo, es docente-investigador en la Unidad Académica de Psicología y miembro de la academia de Psicología Social. Coordinador del Seminario Permanente: Clínica de la Subjetividad Contemporánea. Miembro fundador del grupo de Investigación: Estética, Filosofía, Arquitectura y Teoría de las Artes EFATA. Ha participado en Seminarios, Coloquios y Congresos Nacionales e Internacionales, ha publicado 3 libros como autor, más de 10 capítulos en libros colectivos; actualmente tiene artículos y capítulos de libro en prensa.

INDICE

Introducción	5
I. Las figuras angélicas en el arte: iconografía e imágenes novohispanas.....	13
<i>Elisa Guerrero Márquez</i>	
II. Martirios descalzos. Contraste iconográfico de la serie “ <i>los Mártires de Japón</i> ” del siglo XVIII	43
<i>Lizbeth García Esquivel</i>	
III. La Virgen del Apocalipsis de Miguel Cabrera	82
<i>Evelyn López García</i>	
IV. Idea, desarrollo momento frenético de la investi-creación en el mural Jalpa, identidad Caxcán	101
<i>Noé Viramontes Gómez</i> <i>Salvador Moreno Basurto</i>	
V. Nuestra Señora de los Morenos de Compostela: Cofradía, hospital, capilla y camposanto	126
<i>Rodolfo Medina Gutiérrez</i>	
VI. Tradición neoclásica y deformación ecléctica: arquitectura civil de los siglos XIX y XX en Fresnillo, Zacatecas.....	157
<i>Irving Reyes Maldonado</i>	
VII. Arquitectura neogótica en Guadalajara: Templo Expiatorio Eucarístico Diocesano	188
<i>Karla Isabel Bañuelos García</i>	

VIII. Arquitectura Industrial la primera fábrica de ladrillo refractario en México	211
--	-----

Lidia Medina Lozano

IX. Acercamientos teóricos en la investigación del asentamiento novohispano. La arqueología histórico-urbana y la Arqueotectura.....	243
--	-----

Efrén Montoya Ortega

Sofía Gamboa Duarte

X. Imagen, crecimiento y cambios en la morfología de la ciudad de Zacatecas (1974-2007)	268
---	-----

Inés de Rocío Gaytán Ortiz

Álvaro Luis López Limón

El libro “Estudios Interdisciplinarios en arte, arquitectura y urbanismo: Reflexiones Contemporáneas” reúne diversos ensayos que exploran cómo el arte, la arquitectura y el urbanismo se entrelazan para comprender mejor los entornos culturales e históricos. A través de la mirada de especialistas como historiadores, filósofos, arquitectos y arqueólogos, se analizan temas que van desde la iconografía religiosa novohispana, el contraste cultural entre representaciones artísticas de mártires, la simbología en el arte sacro, hasta el papel del muralismo en la identidad comunitaria. También se abordan estudios sobre el patrimonio arquitectónico, como templos neogóticos, arquitectura industrial y urbana, así como transformaciones morfológicas de ciudades como Zacatecas. Cada contribución resalta la importancia de adoptar enfoques interdisciplinarios para entender cómo el arte y el espacio urbano reflejan, preservan y transforman la historia y la identidad cultural.



Universidad
Autónoma
de Nayarit

