

La gaceta

del Instituto del Patrimonio Cultural

Un gobierno que le apuesta a la **cultura**

La técnica de la **escultura** policromada

Autoconstrucción en San Miguel Amatitlán

Instrumenta Oaxaca

DIRECTORIO

LIC. ULISES RUÍZ ORTIZ

Gobernador Constitucional del Estado de Oaxaca

CONSEJO DIRECTIVO

Arq. Miguel Ángel Ortega Habib/Secretario de Finanzas
Lic. Armando Navarrete Cornejo/Secretario Técnico
Lic. Patricia Zárate de Lara/Secretaria de Cultura
Lic. Beatriz Rodríguez Casasnovas/Secretaria de Turismo
Ing. Adolfo Toledo Infanzon/Coordinador General del COPLADE

CONSEJO TÉCNICO

Carlos E. Melgoza Castillo/Director General del Instituto del Patrimonio Cultural
Arq. David Pineda Muñoz/Director de la Unidad de Proyectos
C.P. De la Paz Pineda Aquino/Directora de la Unidad Administrativa
Arq. Danívia Calderón Martínez/Jefa de la Unidad de Investigación y Promoción
Arq. Marco Antonio Macías Nava/Jefe del Departamento de Investigación

COMITÉ EDITORIAL

Mtro. Arq. Vicente Flores Arias/INAH
Mtro. Iván Fuentes Aroche/CIO
Dr. Luis Fernando Guerrero Baca/UAM-Xochimilco
Dr. Carlos Lira Vásquez/UAM-Azcapotzalco
Mtro. Leonardo Meraz Quintana/UAM-Xochimilco
Mtra. Ana María del Carmen Sánchez Sandoval/CIO

CONSEJO EDITORIAL

Mtro. Víctor Arias Montes/UNAM
Dr. Juan Benito Artigas/UNAM
Arq. Ramón Bonfil Castro/ENCRYM
Dr. Salvador Díaz-Berrio F./UAM-Xochimilco
Mtro. Miguel A. Elorza Morales/CIO
Mtro. Héctor García Olvera/UNAM
Mtro. Miguel Hierro Gómez/UNAM
Hist. Eduardo R. Ibarra/UNAM
Antrop. Benjamín Maldonado Alvarado/INAH-Oaxaca
Mtra. Dulce de Mattos Álvarez/UAM-Azcapotzalco
Mtro. Víctor Pérez Cruz/UABJO-5 de Mayo
Dr. Ariel Rodríguez Kuri/COLMEX
Dr. Manuel Rodríguez Viqueira/UAM-Azcapotzalco
Dra. María del Pilar Tonda Magallón/UAM-Azcapotzalco
Dr. Ramón Vargas Salguero/UNAM
Lic. Rubén Vasconcelos Beltrán/Cronista de Oaxaca

DISEÑO EDITORIAL

L.D.G. Javier Rosas Herrera
L.D.G. Paola Montserrat Arango Santiago



En portada:
Kiosko del Zócalo de la Ciudad de Oaxaca (detalle)
Fotografía: Paola M. Arango

SUMARIO



4

ITINERARIO

Un gobierno que le apuesta a la cultura



10

ARTE Y EXPRESIÓN

La técnica de la **Escultura Policromada**
Carlos Lira Vásquez



20

TECNOLOGÍA

Autoconstrucción de viviendas
en San Miguel Amatitlán
Juan José Santibáñez



26

CRITERIOS

Instrumenta **Oaxaca**
Entrevista a Ignacio Toscano

La Gaceta es una publicación trimestral del Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca, con domicilio en Emilio Carranza 201-A, Col. Reforma, C.P. 68050.

Tiraje 2500 ejemplares. Año 1, Num.1. Editor responsable Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca. Impresión Comersa S.A. de C.V., Registros en trámite. Distribuida por el propio Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca. La responsabilidad de los artículos publicados en esta Gaceta recae exclusivamente en los autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio del Instituto. Se prohíbe su reproducción total o parcial.



EDITORIAL



LA RIQUEZA CULTURAL DEL ESTADO DE OAXACA, nos sirve como marco, en este inicio de mi gobierno que coincide con la presentación del número 1 del año 2005, de la Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca, donde se habrá de encontrar información de las tareas sustantivas de esta dependencia, entre las cuales figuran la preservación y restauración de los bienes inmuebles históricos y artísticos edificados en el territorio del Estado.

En este organismo se centra una parte de los esfuerzos técnicos y humanos, que se reflejan en CONUNIÓN, concentración de las líneas programáticas del gobierno constitucional de Oaxaca.

Esta publicación busca reflejar el trabajo conjunto, que realiza personal calificado en diversas disciplinas, como: arquitectos restauradores, historiadores generales, historiadores del arte, cronistas, ambientalistas, artistas de la plástica y de la pluma y asociaciones civiles que conjuntamente darán información a través de los textos y fotografías a especialistas, comunidad académica, estudiantes y público general, todos estamos empeñados en difundir el conocimiento de nuestra herencia cultural a través de este órgano de difusión, mi gobierno hace votos, para consolidar del éxito de este proyecto y la aceptación del mismo por el pueblo de Oaxaca, México y el público internacional.

Lic. Ulises Ruiz Ortiz
GOBERNADOR CONSTITUCIONAL
DEL ESTADO DE OAXACA

ITINERARIO

UN GOBIERNO QUE LE APUESTA A LA CULTURA

CONSERVAR, PROTEGER, RESTAURAR, CATALOGAR, INVESTIGAR, difundir y defender los bienes culturales que se encuentran dentro de territorio oaxaqueño, con la finalidad de identificarlos e integrarlos a los planes de desarrollo urbano, reservas territoriales y declaratorias de protección, otorgándoles un uso y fin utilitario, sin que esto llegue a transgredir su consistencia física y espacial, es el objetivo del Instituto del Patrimonio Cultural.

Una nueva administración llega a gobernar este Estado, con la mirada claramente dirigida a difundir, incentivar, apoyar y fomentar la cultura en una entidad tan rica como lo es el estado de Oaxaca. El gobierno del Lic. Ulises Ruiz, viene con todos los proyectos factibles para poder llevar a cabo estas acciones que ya se muestran urgentes. A pesar de que año con año arriban cientos de turistas a estas tierras sureñas, tanto las ciudades como sus playas y poblados requieren de una gran inversión, no sólo económica o de infraestructura, sino además de un gran proyecto de difusión donde se muestren las grandes bellezas naturales, y las hechas por el hombre que posee este Estado. Dos grandes instituciones se crean en esta administración: la Secretaría de Cultura y el Instituto del Patrimonio Cultural, dos organismos íntimamente ligados para atender las necesidades de este sector.

En lo competente al Instituto del Patrimonio Cultural, se crea según Decreto emitido el 1 de diciembre del año 2004, publicado en el periódico oficial, como un Organismo Público Descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propio, que se ubica en el sector de Cultura. Este Instituto tiene como proyecto estra-

tégico impulsar el rescate de los bienes culturales del Estado, en lo arqueológico, lo urbano-arquitectónico y en los bienes muebles, procurando su entorno y su paisaje, formando rutas y recorridos históricos, arquitectónicos y de belleza natural.

El objetivo del Instituto es conservar, proteger, restaurar, catalogar, investigar, difundir y defender los bienes culturales que se encuentran dentro de territorio oaxaqueño, con la finalidad de identificarlos e integrarlos a los planes de desarrollo urbano, reservas territoriales y declaratorias de protección, otorgándoles un uso y fin utilitario, sin que esto llegue a transgredir su consistencia física y espacial. Estableciendo vínculos con entidades gubernamentales, instituciones educativas, asociaciones civiles y demás entidades quienes persigan la trascendencia de nuestro patrimonio.

Este Instituto está constituido por una Junta Directiva integrada por: el Gobernador Constitucional de Estado de Oaxaca, como Presidente y el Director General del Instituto, como Secretario Técnico. Así mismo, por un grupo de Vocales compuesto por: Secretario de Finanzas, Secretario Técnico, Secretario de



Fachada lateral poniente de la Iglesia de San Felipe Neri recién restaurada / INPAC



Sangre de Cristo / Archivo Fotográfico Fundación Cultural Bustamante Vasconcelos A.C.

Turismo y el Coordinador General del Comité Estatal de Planeación para el Desarrollo de Oaxaca COPLADE. Finalmente por un Consejo Técnico formado por: Director General, Dirección Administrativa, Dirección de Proyectos, Unidad de Obras, Unidad de Investigación y Promoción.

Los servicios que presta el Instituto son los siguientes:

- Asesora técnicamente a los Ayuntamientos y particulares para la realización de obras en materia de conservación y restauración del patrimonio cultural.
- Gestiona los proyectos de conservación, restauración, preservación investigación y estudios históricos de los bienes culturales.
- Propicia la participación de los municipios, organizaciones civiles, instituciones educativas y culturales, juntas de vecinos y demás actores que coadyuven con la protección y conservación del patrimonio cultural.
- Solicita ante las instancias competentes, la autorización de los proyectos de conservación y restauración de los monumentos, las zonas históricas y artísticas para su ejecución directa o a través de terceros.
- Atiende las diferentes solicitudes de proyectos y obras que provengan de los municipios.
- Elabora publicaciones tanto de carácter científico como de divulgación, con el objeto de dar a conocer a nivel local, nacional e

incluso internacional la riqueza cultural de esta entidad.

El Instituto del Patrimonio Cultural inicia desarrollando proyectos y obras en la ciudad de Oaxaca, las cuales se enlistan de la siguiente manera:

RESTAURACIÓN DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DE SAN FELIPE NERI

Esta obra surgió como parte de un proyecto integral de restauración, el cual tuvo su inicio el año pasado sobre el alzado lateral poniente de este inmueble religioso, su intervención logró dentro de grandes aciertos la recuperación de esta fachada sumamente alterada y deteriorada por el paso del tiempo, los agentes contaminantes, la degradación de la piedra y sobre todo por la falta de mantenimiento. Es así como se darán por iniciados los trabajos para recuperar la fachada principal, el atrio y la barda atrial que le antecede, siguiendo con el patrón de intervención de los trabajos que le precedieron. El principal objetivo de este proyecto será detener en buena medida el desgaste tan notorio de la piedra de esta rica portada barroca, integrarle un sistema de iluminación para que pueda ser admirado de noche y recuperar la imagen del atrio junto con su barda, los cuales también han sufrido las consecuencias producto del olvido de sus usuarios y a la falta de un mantenimiento sistemático.



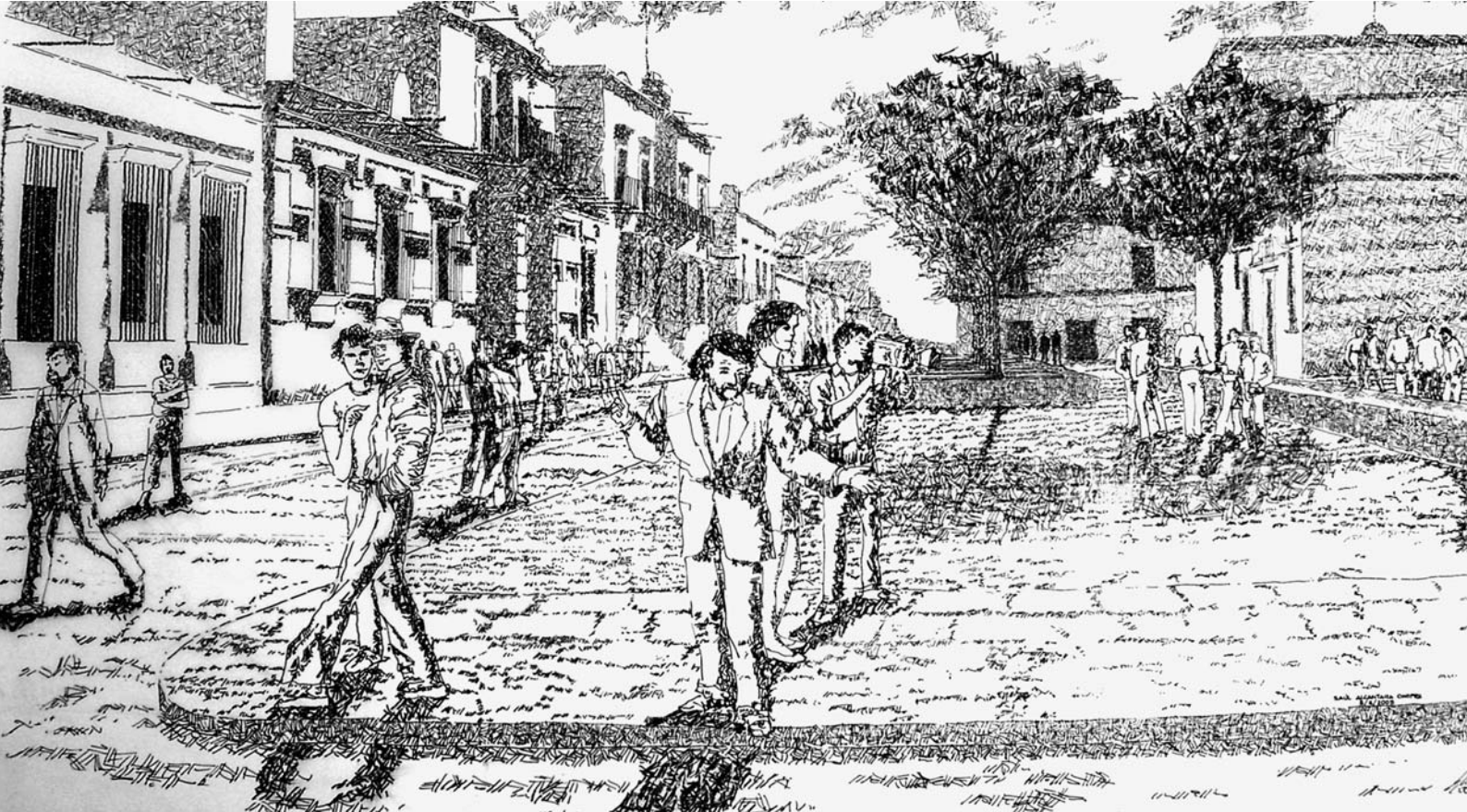
Imagen de la Iglesia de Sangre de Cristo antes de su intervención / INPAC



Segundo Cuerpo de la portada principal del MACO, antes de su intervención / INPAC

RECUPERACIÓN DEL ATRIO DEL RECINTO RELIGIOSO DE LA SANGRE DE CRISTO

Este espacio posee toda una carga histórica, no sólo por su ubicación estratégica dentro de los límites de protección, sino además porque guarda en sus entrañas la historia de esta ciudad, pocos sabemos que este lugar formó parte de los primeros cementerios de los oaxaqueños de los siglos XVIII y XIX, tal vez de antes, algunas personas mayores recordarían que en este espacio existió una pequeña pila donde las personas del barrio se surtían de agua para sus casas. Es así como las sociedades en su momento han dejado marcada una huella profunda, difícil de borrar en esta parte del conjunto religioso. La finalidad de intervenirlo es para dignificar el espacio y al inmueble, provocar una franca y fácil circulación, vincular armoniosamente el corredor que le antecede, el jardín de Antonia Labastida y esta parte del atrio. La propuesta integrada por escalinatas y rampas está pensada para que cualquier persona pueda tener un claro acceso al inmueble, destacar su fachada principal y contribuir con la vida social motivada por las personas en su mayoría jóvenes en los límites de este espacio.



Perspectiva de la Calle de Independencia como propuesta de intervención / Fuente: Saúl Alcántara

RESTAURACIÓN DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE OAXACA (MACO).

Este inmueble también conocido como Casa Cortés, debido a la historia que se le vincula el haber sido una de las propiedades del conquistador Hernán Cortés a su paso por las tierras de Antequera, se ha destacado además, por ser uno de los edificios civiles más importantes de la ciudad, aunado a su calidad estética y arquitectónica, las cuales no se han visto tan alteradas a pesar de los diferentes usos que ha tenido a lo largo del tiempo, sigue conservando su esquema de tres patios, el principal delimitado por crujías perimetrales de dos niveles. Actualmente este edificio opera como museo, este uso le ha permitido mantenerlo en buenas condiciones, aunque los materiales de su construcción han empezado a dar muestras del paso del tiempo. Tal es el caso de la fachada principal, compuesta por un acceso ricamente decorado de estilo barroco, construido en cantera verde y flanqueado por una serie de ventanas-balcones con una herrería forjada de la época, la piedra presenta serios problemas de desintegración y en algunas zonas problemas estructurales producto de las piezas faltantes o

que ha perdido su capacidad de carga, es por ello que la restauración se muestra urgente y el proyecto contempla acciones como: restituciones, remoldeos, injertos, resanes, consolidaciones, entre otros conceptos.

RESTITUCIÓN DEL PAISAJE CULTURAL DE LA CATEDRAL METROPOLITANA DE OAXACA.

Desde el año 2002 se le ha puesto especial atención a la Catedral de Oaxaca y a sus alrededores, muestra de ello han sido los tres años consecutivos donde dicho inmueble religioso fue objeto de una intervención restauradora, así mismo se le integró un sistema de iluminación único en su tipo en esta ciudad, no menos importante fue la fuerte inversión ejercida en el zócalo y en la Alameda de León, que tanto la Federación a través del programa Hábitat, el Estado por medio de la COPAE y el Municipio con su Dirección General del Centro Histórico, se logró en este importante cuadro de la ciudad restaurarse varias fachadas de edificios contiguos, integrarle un sistema de riego en las áreas jardinadas y las fuentes, así mismo un sistema de iluminación tanto en el kiosco como en las fuentes y las áreas generales. Esta administración sensible de los problemas que afectan



Imagen del Templo de San Matías Jalatlaco en el año de 1948 / Archivo Fotográfico Fundación Cultural Bustamante Vasconcelos A.C.



Fachada principal de San Matías Jalatlaco antes de su intervención / INPAC

al centro de esta ciudad, está construyendo un corredor entre el paramento norte de la Catedral y la calle de Independencia, vinculando el andador de Macedonio Alcalá con la Alameda de León, antes de iniciar con estos trabajos muchos recordaran que en este espacio se encontraba una gran área de estacionamiento, el problema se generaba cuando los vehículos se situaban por largos periodos de tiempo, incluso llegaba a ser aparcamientos particulares, también tenía problemas de insalubridad ya que las personas indigentes habían convertido este espacio como su morada, la falta de un buen sistema de iluminación provocaba cualquier tipo de eventos en este espacio. Es por ello que como parte del embellecimiento, del cual se le quiere dar a este primer cuadro de la ciudad, este tramo, sobre la calle de Independencia era urgente. Para este proyecto estamos contando con la participación de reconocidos arquitectos, arquitectos paisajistas, botánicos y personajes de la vida cultural de Oaxaca.

RESTAURACIÓN DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL INMUEBLE RELIGIOSO DE SAN MATÍAS JALATLACO

Como parte de las acciones emprendidas el año pasado, este inmueble fue objeto de una intervención en su cubierta, priorizando su consolidación ante la urgencia de asegurar su estabilidad y cuidar lo existente en su interior. Este año iniciamos con la restauración de la fachada princi-

pal, la cual ya demandaba una intervención ante el inevitable deterioro de su material, la cantera, que ya había perdido su composición y empezaba a tener problemas de desintegración había provocado que las formas también se desvanecieran. Este proceso de restauración desarrollará acciones como: restituciones, consolidaciones, resanes, remoldeos, rejunteos, entre otros conceptos. Los alcances de esta intervención también contempla la restauración del retablo principal de estilo neoclásico, que tiene un grave estado en la estructura que lo sostiene. Ambas partidas forman parte del proyecto integral de restauración.

HOTEL-ESCUELA

El edificio que albergará las instalaciones del Hotel-Escuela, era hasta diciembre del 2004, la Casa Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca. A iniciativa de esta nueva administración se decidió habilitar un centro de formación de los cuadros básicos operativos de trabajadores del sector turismo en las áreas de hotelería, alimentos y bebidas, por medio de una formación teórico-práctica que permita a los alumnos adquirir los conocimientos, desarrollo de habilidades y destrezas necesarias para la presentación de los servicios turísticos y la calidad total.¹ Este proyecto contempla rescatar la mayor parte de este inmueble sin alterar su composición arquitectónica, así mismo se integrará un nuevo edificio que satisfaga las nece-

¹ Fuente: Secretaría de Turismo



Habilitado de andamios antes de iniciar la intervención de lo que fuera la Casa Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca / INPAC

sidades contempladas, con una propuesta arquitectónica contemporánea.

TEATRO JUÁREZ

Esta ciudad tendrá un nuevo teatro que ya se conoce como Juárez, su nombre hace un noble homenaje a tan distinguido personaje de la historia de esta entidad y del país entero. Este nuevo escenario se ubica sobre la Avenida Juárez, que hasta diciembre del 2004 albergó las instalaciones de la Cámara de Diputados, la decisión de


trasladar estas oficinas a otro lugar de la ciudad, forma parte del proyecto de este Gobierno, el de reutilizar los edificios gubernamentales para destinarlos a actividades relacionadas con la cultura. Para darle este nuevo uso al espacio que fue la Cámara de Diputados, el proyecto contempla serias intervenciones en materia de obra civil e instalaciones especiales, la finalidad es ofrecer un teatro confortable a la altura de los grandes escenarios del país, su capacidad está alrededor de las 300 personas. 

Imagen de lo que fué por más de una década la Cámara de Diputados y ahora en su interior se interviene para habilitar el Teatro Juárez / INPAC



ARTE Y EXPRESIÓN

LA TÉCNICA DE LA ESCULTURA POLICROMADA

Carlos LIRA VÁSQUEZ* / UAM-A



San José, S. XVII., Col. Particular, México, D.F. (fig. 1)

* Maestro en Arquitectura (Restauración de Monumentos) por la UNAM y Doctor en Estudios Urbanos por la UAM, en donde es profesor investigador de tiempo completo. Es autor de numerosos artículos y de los libros **Para una Historia de la Arquitectura Mexicana (1990. Tilde/UAM-A)** y **Una Ciudad Ilustrada y Liberal. Jerez en el Porfiriato (2004. Ficticia/Gobierno del Estado de Zacatecas/UAM-A)**; forma parte del Sistema Nacional de Investigadores. Este ensayo es producto del proyecto de investigación UAM-A, N-129.

INTRODUCCIÓN

TODA OBRA ARTÍSTICA REQUIERE DE UNA TÉCNICA PARA PODER expresarse. La escultura, a lo largo de la historia, ha ido pluralizando sus técnicas en la medida en que su inquietud por alcanzar nuevas formas comunicativas la ha llevado a una incansable búsqueda de inéditos diseños, materiales, instrumentos, etcétera.

Del vasto campo que implica la escultura y su desarrollo, me importa estudiar acá la escultura policroma en madera, específicamente la producida en el siglo XVII, ya que será en ella en donde habremos de encontrar la fusión perfectamente integrada y armónica de diversas técnicas pictóricas y las propiamente escultóricas. La imaginaria policromada ofrece una perspectiva nueva y distinta del arte debido, no sólo a la pluralidad de procedimientos y técnicas, sino sobre todo al nivel de especialización de trabajo que debían alcanzar los diversos operarios que participaban en el diseño y producción de una misma obra. Carpinteros, entalladores, ensambladores, escultores, doradores, pintores y aprendices, además de los ayudantes y oficiales de cada una de las anteriores disciplinas, intervenían en la elaboración de tan extraordinarias figuras, aportando cada quien su personal técnica según su propio oficio.

El artículo está dividido en dos partes que se publicarán en diferentes números de **La Gaceta**; en la primera, describo los pasos que se seguían para la elaboración de la escultura: desde la selección y preparación de la madera y su talla, hasta su preparación para la aplicación del oro y su posterior policromía. En una segunda parte titulada **Análisis formal de una escultura barroca novohispana**, me ocuparé de estudiar una imagen novohispana del siglo XVII que ejemplifica algunas técnicas descritas en esta primera parte, a partir de los conceptos que Francis

D.K. Ching ha establecido para el análisis formal de la arquitectura (f1)¹.

ANTECEDENTES

En Nueva España, el 30 de agosto de 1568 se expidieron las Ordenanzas para carpinteros, entalladores, ensambladores y vihuelistas o violeros. Otras nuevas se dictaron en 1598 aplicables únicamente a escultores y entalladores y en ellas se definían claramente los campos de cada especialización². El examen practicado a los escultores consistía en la elaboración "...de una figura desnuda, y otra vestida dando razón de su compostura por dibujo y arte; y luego hacerla de bulto, bien medida y con buena gracia..."³ Los entalladores, "...debían saber esculpir un capitel, una columna vestida de talla y follaje, un serafín, un pajarito, cortar bien la madera... y que lo sepa dibujar todo"⁴. Es decir, al primero se le exigía que supiera trabajar la figura humana, en tanto que al segundo, el diseño y la decoración de las estructuras arquitectónicas de los retablos. El dorado y policromado de la escultura eran realizados por el dorador, aunque muchos pintores ejercían también este oficio. La escultura policroma era, pues, producto de un equipo, de un grupo de artistas que pertenecían a un taller; por tal razón puede decirse que carece de individualidad, característica que lejos de empobrecerla enriquece su significación por los diferentes matices técnicos y



San Sebastián, S. XVIII,
El Carmen. San Cristóbal de Las Casas
(arriba) (fig. 2)



Purísima, S. XVIII,
La Valenciana, Guanajuato
(abajo) (fig. 3)

expresivos que las tallas recibieron de cada uno de sus creadores (f2 y f3).

SELECCIÓN Y PREPARACIÓN DE LA MADERA

Para la elaboración de las esculturas, en Nueva España se tuvo preferencia por el sabino, ayacahuite, nogal y cedro, y para algunas imágenes que requerían ser ligeras por usarse en los pasos procesionales, se utilizó la madera liviana del tzompante.⁵ El empleo de éstas no se debió al capricho de los entalladores, obedecía más bien tanto a la vegetación del lugar, como a las calidades y cualidades que la madera ofreciera y de las cuales dependía, en gran parte, la ejecución del diseño y la calidad de la talla.

Para la elección de la madera importaba considerar su dureza, fortaleza, intensidad de su veta, porosidad, etcétera. De particular importancia era su porosidad, ya que de ella dependían tanto el acabado de la talla, como la resistencia al escofinado y al aislamiento de la superficie. La madera debía haberse cortado en "buena luna" del mes de enero y guardarse en bodega seca mínimamente durante dos años para que al ser usada estuviera perfectamente seca.⁶ Así se evitaban, tanto las variaciones en su dimensión y forma, como el ataque de los insectos. El diseño inicial y la dimensión de la escultura a tallar conducían a la selección del tamaño y de la forma del bloque de madera a emplear, pudiendo ser éste de una sola pieza, o un "embón" que estaba formado por varios tabloncitos cuyas caras se alisaban para que, al ser unidas con cola fuerte, las juntas fueran perfectas. En algunos casos los tabloncitos se unían con pernos de madera y excepcionalmente -por temor a la oxidación- con puntas de hierro. La elección del bloque o del embón se hacía considerando la silueta del boceto de la figura que se pretendía tallar, hecho en barro, cera o simplemente dibujado. El bloque o el embón, podía ser aligerado practicándosele un hueco en su interior, por debajo, o por la que vendría a ser la parte posterior de la escultura, cuando ésta iba a formar parte de un retablo. En ocasiones, era necesario agregar al macizo algunas piezas de madera para completar el perfil de la figura a esculpir. Éstas se adherían con cola fuerte y a veces se reforzaban con puntas de hierro o pernos de madera, llamándose a tal labor "engatillado". El proceso descrito hasta ahora corría a cargo del entallador y de sus aprendices y ayudantes.

DANDO VIDA A LA TALLA

Con ayuda de limas, formones, gubias, azuelas y punzones, la figura era desbastada por oficiales, ayudantes y aprendices. Normalmente el maestro era quien desbastaba el macizo o embón, ya que en esta parte del proceso se definían el movimiento y las proporciones de la escultura. Una vez creados los perfiles y volúmenes fundamentales, con gubias más pequeñas se tallaban los pliegues y las demás partes de la figura, excepto las manos, cara y todo el cuerpo en el caso de desnudos, cuyo labrado se efectuaba con la ayuda de la escofina o limatón para alisar y modelar la tosca superficie dejada por la gubia. A veces, tanto la cabeza como las manos, aunque fueran desbastadas en el mismo bloque, eran cortadas para su talla y acabado de encarnación, y se pegaban nuevamente al cuerpo después de ser aplicada la policromía.⁷ El trabajo del escultor terminaba acá; el proceso que seguía quedaba en manos del taller (f4).

LA PREPARACIÓN PARA EL DORADO Y POLICROMÍA

Para aplicar la policromía era menester dar a la escultura una preparación cuyo cuidado y laboriosidad garantizaba la duración y armonía pictórica y escultórica de la imagen. El primer paso era el retocado de la figura, que consistía en corregir los defectos que la talla pudiera presentar, al tiempo que se eliminaban los nudos y zonas resinosas de la madera, picando o quemando esas partes y aplicando en los huecos y en las imperfecciones una plasta de yeso y cola.⁸ Si los nudos eran muy pequeños o muy difíciles de extraer, se procedía a frotarlos con ajo para sellar y eliminar así la resina de la superficie. Un segundo paso, sólo aplicable en ciertas ocasiones, era añadir a la escultura en donde se requirieran, trozos de lino viejo y delgado, sin grasa ni costuras, que se adherían con cola. Con esto se cubrían las juntas del embón y otras imperfecciones que la madera presentara y que no podían ser corregidas por la talla. Posteriormente se aplicaba la imprimación, que consistía en cubrir la escultura con una capa de giscola que se preparaba de acuerdo al "temple de las tierras". En lugares fríos "...acostumbraban para dar fortaleza al engrudo, cuando se cuece, añadir al retazo ordinario el de pergamino y a veces de orejas de carnero, cabra o macho".⁹ No sólo el clima era tomado en consideración, el proceso depen-



Angelillo, S. XVIII, Santa Prisca, Taxco, Guerrero (fig. 4)

día también de la clase de madera que fuera a cubrirse. Antes de aplicar la giscola, se calentaba ésta por segunda vez añadiéndole unas cabezas de ajo para dar mayor resistencia a los poros y a las grietas que la madera tuviera. La imprimación servía además para dejar totalmente desengrasadas las zonas resinosas y evitar así que el oro que se colocaba después se desprendiera de la escultura. Cuando la giscola estaba perfectamente seca, se cubría nuevamente la figura con una mano de yeso vivo mezclado con cola, aplicada en forma vertical con un pincel.

Después de esta primera aplicación, se pasaban cuatro más o tantas como la talla requiriera. Las manos se aplicaban calientes, en capas delgadas progresivamente más débiles en su adhesivo. Cada capa debía aplicarse cuando la anterior estuviese totalmente seca y podía lijarse ligeramente para desvanecer las irregularidades que pudieran haberse formado.¹⁰



Detalle de Ángel, S. XVIII, Museo del Virreinato, Tepotzotlán, Méx. (fig. 5)



Arcángel San Rafael, S. XVIII, Capulálpam de Méndez, Oaxaca (fig. 6)



María Egipciaca, S. XVIII, Capulálpam de Méndez, Oaxaca (fig. 7)

Terminada esta labor se aplicaban cuatro o cinco manos más de yeso mate.¹¹ Cuando éste estaba completamente seco, el maestro escultor intervenía otra vez para llevar a cabo el "repasado" de la figura, especialmente en manos y rostro, o en todo el cuerpo si la escultura era un desnudo. El maestro podía aprovechar la capa de yeso para afinar y suavizar los detalles y rasgos de la imagen. Con el repasado se conseguía alisar la superficie, cerrar los poros, limar los excesos que esfumaban los contornos de la talla, etcétera.

Al llegar a este punto se elegía el tipo de policromía que iba a aplicarse de acuerdo al acabado que se quería dar a la escultura: policromía aplicada sobre oro, pudiendo ser este bruñido o mate; policromía de colores lisos aplicados directamente sobre el aparejo; y las encarnaciones que simularían la piel, las cuales podían ser brillantes o mates (f5, f6 y f7). En las esculturas policromadas sobre oro, lo primero que habría de hacerse era preparar aquellas partes que iban a dorarse. Así, "Sobre la superficie blanca y lisa del yeso mate, encontramos una ligera mano de agua limpia con unas gotas de cola floja. Sobre ella el bol".¹² Esta arcilla ferruginosa roja o encarnada, finamente molida, se mezclaba con

la "templa para embolar", preparada con cola y agua o con clara de huevo. Al aplicarse el bol se obtenía una capa muy uniforme, sin imperfecciones ni grumos, evitándose así que las placas de oro que eran pegadas después sufrieran abombaduras o rasgaduras al ser bruñidas. Había que aplicar cinco o seis manos de bol que debían dejarse secar completamente. Luego se frotaba la superficie con un pulidor de cerdas hasta que quedara pulimentada y brillante. Con este último paso la escultura estaba lista para dorarse.

EL DORADO

"El arte de dorar requiere paciencia y, sobre todo, mucha pulcritud y limpieza. Los panes de oro, enormemente finos, se preparaban sobre un libro de papel fino. Solían ser hojas de forma cuadrada."¹³ El oro utilizado era de 23 y 24 quilates y se obtenía de ciertas monedas muy reputadas, tales como los trenzados de Portugal y doblones castellanos. El dorador requería de un instrumental especial que consistía en pinceles, punzones, cuchillos, pelonesa y bruñidores, los cuales empleaba en los tres pasos fundamentales del dorado: aplicación del bol o adhesivos, colocación del oro y bruñido.¹⁴ Para el dorado era menester primero eli-



Arcángel, S. XVIII, Museo del Virreinato, Tepozotlán (fig. 8)



Dolorosa, S. XVIII, Museo del Virreinato, Tepozotlán (fig. 9)



San José, S. XVII, Museo del Virreinato, Tepozotlán, Mex. (fig. 11)

minar completamente el polvo que pudiera tener la escultura; a continuación, "...se le daba lustre con un pulidor de cerdas ásperas. Para aplicar el oro se humedecía con agua y alcohol la parte del bol donde se iba a aplicar el pan de oro; cuando estaba húmedo se colocaba la hoja de oro y se dejaba secar."¹⁵ Tanto el clima como la estación del año eran fundamentales para el proceso del dorado. En verano, por ejemplo, se recomendaba que el agua que se utilizara para humedecer el bol debía ser de pozo; asimismo se aconsejaba dorar en dos jornadas para permitir un buen secado antes del bruñido (f8, f9 y f10).

Además del bol humedecido con agua y alcohol, existieron otros adhesivos que se utilizaron para el dorado de las esculturas: el temple de clara de huevo, el asiento o mixtura y la sisa que se empleaba para el dorado mate. Para dorar con temple de clara, "...se sacudía la pieza con un plumero, se eliminaban las asperezas con una raedera fina, posteriormente se bruñían con mucho cuidado las zonas donde ya se había puesto el bol con tela de lino. Ya frotada y limpiada, con una tenaza se tomaba el pan de oro. Con un pincel de marta se mojaba en la zona donde se iba a poner el oro y se aplicaba el pan



Arcángel Gabriel, S. XVIII, Museo del Virreinato, Tepozotlán, Mex. (fig. 10)



[...] Ya terminado, se empezaba a enmendar con trocitos de oro. Se cubría todo lo dorado con frazadas blancas y se esperaba un día para poder bruñir.¹¹⁶ El dorado mate podía aplicarse directamente sobre el yeso, es decir sobre las capas de giscola, adhiriendo la placa de oro con la sisa. Para el bruñido se empleaban huesos, colmillos de carnívoros, ágata, zafiro, esmeralda, topacio, granate y amatista. Las piedras debían usarse calientes, manteniéndolas en contacto con el cuerpo, por medio de una parrilla, o bien frotándolas constantemente contra la ropa. Se recomendaba además que durante el bruñido no se tocara el dorado con las manos para evitar que el calor de éstas reblandeciera y desprendiera las láminas de oro. Si para el dorado el clima era fundamental, no lo era menos para su bruñido pues "... se debía dorar y bruñir en tiempo suave y húmedo y no seco... Si el tiempo era demasiado frío, antes de bruñir se ponía la pieza en un lugar donde recogiera algo de vapor, de fuego o aire caliente... Si el día era lluvioso o húmedo se debía esperar a que seicara completamente para poder bruñir... Si pasaban más de ocho días a un mes sin poder bruñir, se tomaba un lienzo muy blanco y se ponía sobre el oro, después se tomaba otro lienzo mojado en agua clara, perfectamente bien exprimido y se ponía sobre el lienzo blanco y a punto se humedecía el oro y se ponía a punto para bruñir.¹¹⁷



Virgen María, S. XVIII, Capulálpam de Méndez, Oaxaca (fig. 12) (arriba)
San Mateo, S. XVIII, Capulálpam de Méndez, Oaxaca (fig. 13) (abajo)

LA POLICROMÍA

La policromía podía aplicarse de tres maneras distintas: policromía sobre oro, policromía sin oro y encarnación. De las tres, la primera ha sido llamada también técnica del "estofado" y es la que se utilizó preferentemente en la escultura barroca novohispana. El término "estofado" apareció aplicado desde el siglo XVII a los labrados que se hacían a manera de bordado, designándose también así al "adorno que resulta de estofar un dorado". Por su parte, estofar "entre doradores, significa raer con la punta del grafo el color dado sobre el dorado de la madera, formando diferentes rayas o líneas para que se descubra el oro y haga visos entre los colores con que se pintó (o también) pintar sobre el oro bruñido algunos relieves al temple.¹¹⁸ El estofado, pues, puede concebirse como un adorno en forma de bordado, que puede ser volumétrico, dibujado o mínimamen-

te esgrafiado. En escultura se presenta en las mismas variantes, es decir estofado en relieve, -cuya técnica es llamada "barbotina"-, y el estofado rayado o esgrafiado. En el primero, los adornos que imitan las telas bordadas pueden ser tallados en la madera, en el yeso que la cubre, o cubriéndose éste con una capa de cera sobre la cual se graban los diseños, dorándose, posteriormente, a la sisa. El estofado rayado o "simple", consiste en aplicar diversos colores sobre el oro bruñido y posteriormente "...labrar sobre la pintura una serie de labores que tienden a imitar valiosas telas de brocado; para ello se utiliza un instrumento llamado grafo, con el cual se rae el color. Al rasarse la pintura queda al descubierto el oro, sobre el cual se ejecutan variados diseños de carácter decorativo."¹⁹

Los pigmentos empleados en la policromía fueron por lo general tierras minerales que se molían muy finamente para luego mezclarse con agua. Entre estos estaban el añil, carmín, bermellón, albayalde, azafrán, ultramar, cinabrio y la orchilla de tierra cuyo pigmento era tornasolado. Los pigmentos eran mezclados después con una templa o tempera de cola, óleo, huevo o cola "de guantes". Cada una requería una preparación diferente. La de huevo, por ejemplo, podía hacerse utilizando únicamente las claras o bien incluyendo las yemas. Era preferible esto último ya que así no se descascarillaba el color aplicado sobre el oro. Se preparaba mezclando "...el huevo entero o la sola yema con media escudilla de agua y una rama de higuera, batiendo hasta sacar espuma y mezclándolo con los colores molidos al agua".²⁰ Cuando se empleaba también la yema, la tempera se secaba con gran rapidez, esto ocasionaba que las tintas no se fundieran bien. Para evitarlo se añadían unas gotas de glicerina para retardar el secado y facilitar el fundido de los pigmentos. En la tempera al óleo, los colores se mezclaban en aceite de linaza o de nueces y se guardaban con un poco de agua para evitar que se secaran. Ya preparados los colores y habiéndose cuidado de que el temple quedara tenue pero sin que pudiera levantarse con una tallada de mano, se procedía a pintar la escultura.

Para mantener la igualdad de los diseños era frecuente el uso de patrones o calcas; los dise-

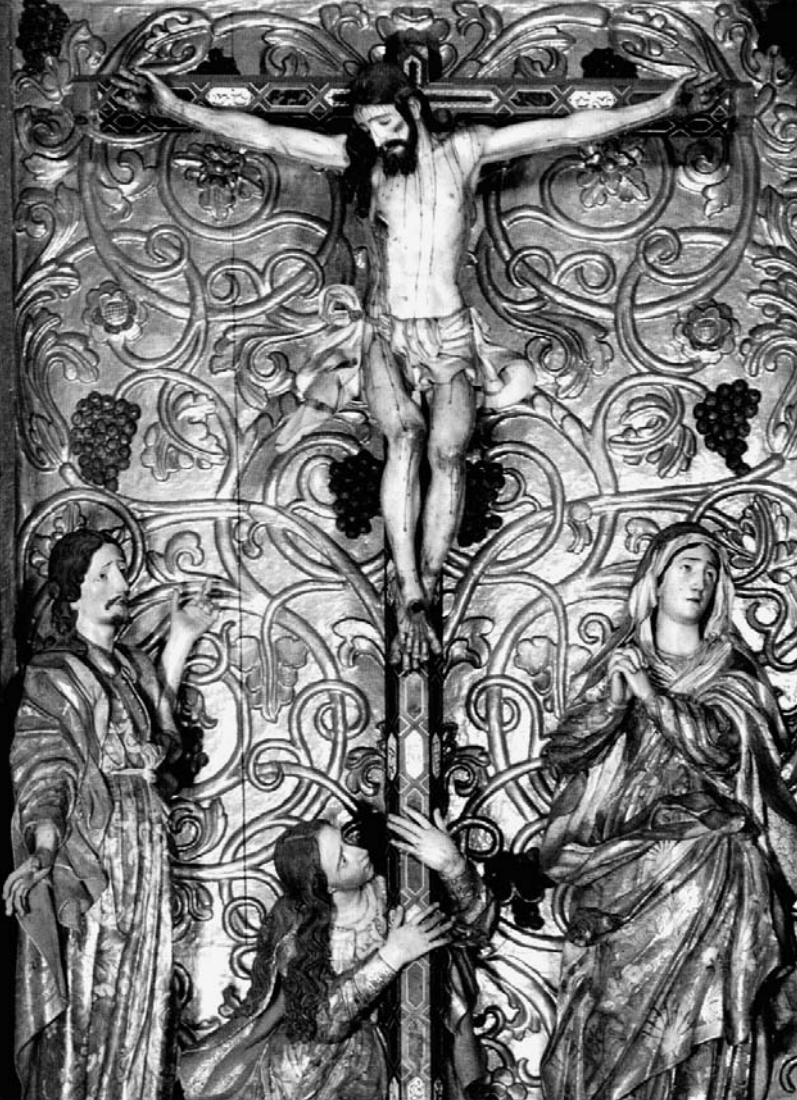


María Salvadora, S. XVIII, San Francisco Javier, Tepotzotlán, Mex (fig. 14)

ños se perfilaban con blanco o carmín, pues eran los colores que menos se perdían a la vista con los brillos del oro; éstos servían de base para la aplicación de los demás colores. Para esto se empleaban pinceles de pelo fino para no frotar demasiado lo dorado; enseguida, "... con el grafo o con pequeños punzones de madera se realizaban las labores plásticas del estofado, tales como punteados, ojeteados (pequeños círculos con un puntito en el centro), escamados, petatillos, rayados paralelos de trazo fino..."²¹ Estos diseños se combinaban con motivos florales y grutescos que decoraban las vestimentas (f11, f12 y f13).

LA ENCARNACIÓN O ENCARNADO

La encarnación fue tarea no menos laboriosa y complicada, ya que definía y completaba la fuerza expresiva y la impresión visual de la imagen.



Calvario, S. XVII, Regina Coeli, ciudad de México (fig. 15)

Las sombras de las pilosidades, la tersura de la piel, sus mórbidas palideces y los rubores de mística exaltación eran manejados por los diferentes tonos, texturas y sombreados de las encarnaciones. Éstas podían ser de "paletilla" o mate, y de "pulimento" o brillosas. Para su pigmentación se podían emplear colores al temple o al óleo. En la encarnación mate al óleo, el aparejo de la figura era mucho más delgado que el utilizado para el dorado. Había que agregársele una mano de giscola y varias de albayalde, lijándose muy bien después para obtener una superficie de textura lisa. El empleo del albayalde o de otros materiales era fundamental para obtener luminosidad en la encarnación y transparencia del óleo, importante esto para la obtención de tonos esfumados con lo que se lograba mayor naturalidad del encarnado. Una vez aplicadas y pulidas las bases para la encarnación, se superponía una capa de colores al óleo con un poco de litargirio, dejándose secar; acto seguido se aplicaban los colores


que darían los tonos definitivos a la encarnación. Para imágenes infantiles o de jóvenes se empleaba una mezcla de blanco y bermellón con un poco de carmín; si el personaje debía ser moreno, se usaba el almagre y bermellón; para la encarnación de mártires, penitentes o viejos, se añadía a la mezcla anterior almagre de Levante. Después de esta capa se pulía con lija blanda y se le daba una mano más de la misma mezcla. Para finalizar se daban sombras y pinceladas diversas para detallar la encarnación. Con la encarnación mate al óleo, se imitaba perfectamente la calidad de piel; además "...permitía insistencia de pincelada, transparencia y blandura cromáticas como eran las representaciones de venas, sombras, y, sobre todo, el difuminado de los tonos medios..."²² (f14 y f15).

La preparación y el proceso para la encarnación brillante diferían del anterior; después de la preparación, se aplicaba una mezcla en la que intervenían ajos, aceite de linaza y azarcón en polvo. El tono de la encarnación se daba con albayalde y bermellón, o almagre y ocre si se requería de un tono más bronceado. Se recomendaba que tanto los ojos como la boca y cejas se pintaran sobre la encarnación fresca, para que al secarse todo quedara con el mismo brillo. Luego se pulía la figura para lo cual se empleaban los coretes o vejigas, debiendo ser éstas "...blancas y de guantes, y se han de tener en agua siquiera dos días, haciendo uno como cabeza de dedo del que señala hasta la mitad, y otro suelto, que parte de él se puede revolver [enrollar] en un pincel para polir [sic] los hondos".²³ Para encarnar las figuras se comenzaba por la frente y por los ojos, esbozando desde un primer momento cada uno de los detalles; así se lograba que los distintos tonos se fueran fundiendo suavemente desde que se aplicaba la primera capa de encarnación. Para hacer menos brusco el cambio entre la lisura de la encarnación y la textura rayada o ensortijada de los cabellos, el color que se les aplicaba se continuaba, "a punta de pincel" sobre las carnes, lográndose con esto que la textura capilar se esfumara y desvaneciera hasta convertirse en delgadas líneas pintadas sobre la encarnación de la figura. Se aplicaban también ligeras pinceladas para sombrear y dar una apariencia de mayor profundidad en el labrado. Las pestañas se pintaban sobre la encarnación; cuan-

do eran postizas, se suavizaba su efecto con pinceladas ligeras de sombra que permitía integrarlas a la talla.

CONCLUSIONES

Independientemente del valor artístico de las esculturas barrocas, el trabajo humano que hay detrás de ellas es incuestionable. Como creación colectiva, su factura evidencia no sólo el profesionalismo individual de sus creadores, sino su compromiso y eficacia en el trabajo en equipo. Producto de una práctica ancestral que acumuló no sólo conocimientos sino además experiencia, la técnica de la policromía reunió la aplicación práctica de la física, la química y el sentido común, junto con una buena dosis de improvisación, necesaria no sólo para la creación artística sino también para la invención de nuevos recur-

sos técnicos. El contraste conceptual del barroco, no visto como un estilo sino como un particular modo de ser, se refleja claramente en el largo, variado y complejo proceso de factura de sus esculturas; un proceso en el que el conocimiento científico se entrelaza admirablemente con la experiencia que da la práctica cotidiana del oficio. La escultura barroca vista así, adquiere la categoría de patrimonio intangible, en la medida que nos enfrenta a reflexionar sobre los valores humanos y culturales de aquellos aprendices, maestros, oficiales y demás personajes que fueron sus creadores; valores que, sin duda alguna, les sirvieron de base para producir esas obras magníficas que hoy podemos admirar no sólo desde la perspectiva religiosa o artística, sino sobre todo como un producto perfectamente acabado del género humano universal. 

NOTAS AL ARTÍCULO

¹ Pueden consultarse éstos en su didáctica obra *Arquitectura: forma, espacio y orden*.

² Pedro Rojas, "Época colonial" en *Historia general del arte mexicano*, Vol. II, p. 162

³ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 80.

⁴ **Loc. Cit.** Ver también Xavier Moysen, *Estofados en la Nueva España*, p. 15, que explica el funcionamiento de los talleres novohispanos.

⁵ **Ibidem**, p. 16. Toussaint, **Op. Cit.**, p. 24.

⁶ Esto quiere decir que la madera debía cortarse durante el menguante del mes de enero, cuando la savia del árbol estaba más baja. Si se hacía así, la resina que quedaba en la madera era mínima, por lo que se evitaba tener problemas en la adherencia de las bases para la policromía. Cfr. Sánchez-Mesa, *Técnica de la escultura policromada granadina*, p. 29.

⁷ **Ibidem**, p. 30. Complementariamente véase Moysen, **Op. Cit.**, p. 16.

⁸ Sánchez-Mesa, **Op. Cit.**, p. 35.

⁹ Pacheco, *Arte de la pintura*, apud. Sánchez-Mesa, **Op. Cit.**, p. 36.

¹⁰ Armida Alonso, *Estudio de la tecnología de los retablos...*, p. 41.

¹¹ Pacheco, **Op. Cit.**, apud. Armida Alonso, **Op. Cit.**, p. 42. La preparación del yeso variaba dependiendo del acabado que tendría la figura, así, si iba a ser encarnada brillante, "sobre las capas de cola de imprimación se daban dos o tres manos de yeso grueso bien cernido y se pulía perfectamente; sobre éste se daban dos o tres manos de albayalde molido con aguacola `de guantes´ muy débil y una vez seco, se daba una mano de cola de tajadas también débil, limpia y colada para dejar una superficie lustrosa, ya que esta última capa servía de imprimatura. Una vez seca se procedía a encarnar".

¹² Sánchez-Mesa, **Op. Cit.**, p. 42.

¹³ **Ibidem**, p. 43.

¹⁴ Armida Alonso, **Op. Cit.**, p. 50.

¹⁵ **Ibidem**, p. 51.

¹⁶ Cennino Cennini, *Tratado de la pintura*, pp. 97-99.

¹⁷ **Ibidem**, p. 98.

¹⁸ Martín Alonso, *Enciclopedia del Idioma*, Vol. II, p. 1894.

¹⁹ Moysen, **Op. Cit.**, p. 19.

²⁰ Pacheco, **Op. Cit.**, apud. Armida Alonso, **Op. Cit.**, p. 53. La rama de higuera era indispensable en este proceso ya que su savia corta al huevo rápidamente haciéndolo líquido.

²¹ Moysen, **Op. Cit.**, p. 19.

²² Sánchez-Mesa, **Op. Cit.**, p. 54.

²³ Pacheco, **Op. Cit.**, apud. Sánchez-Mesa, **Op. Cit.**, p. 53

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO Martín, *Enciclopedia del Idioma*, 3 Vols. Madrid, Aguilar, 1982.

ALONSO Lutteroth, Armida, *Estudio de la tecnología de los retablos dorados españoles y su comparación con el retablo de San Bernardino en Xochimilco*, México, Talleres Gráficos Guadarrama, 1979.

CHING Francis, D.K., *Arquitectura: forma, espacio y orden*, México, Gustavo Gili, 1982.

COPAE *Bienes Artísticos, Capulálpam de Méndez*, Oaxaca, 2004

LÓPEZ Churrera Osvaldo, *Qué es la escultura*, Buenos Aires, Columba, 1967.

MORENO Villa José, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1972.

MOYSSEN Xavier, *Estofados en la Nueva España*, México, Multibanco Comermex, 1978.

ROJAS Pedro, *Época Colonial*, Vol. 2, en Pedro Rojas, *Historia General del Arte Mexicano*, 3 Vols. México, Hermes, 1963.

SÁNCHEZ-MESA Martín Domingo, *Técnica de la escultura policromada Granadina*, Granada, Universidad de Granada, 1971.

SELVA José, *El arte en España durante los austrias*, Barcelona, Ramón Sopena, 1963.

TOUSSAINT Manuel, *Arte colonial en México*, México, universidad Nacional Autónoma de México- instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.

TOVAR de Teresa, Guillermo, *México Barroco*, México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1981.

WITTKOWER Rudolf, *La escultura, procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980.



AUTOCONSTRUCCIÓN DE VIVIENDAS EN SAN MIGUEL AMATITLÁN, OAXACA

EL MEJOR PATRIMONIO QUE TIENE UN PUEBLO ES MANTENER su espíritu con el respaldo de su tradición, su herencia y conocimiento ancestral, adaptando los recursos actuales a su escala particular.

Juan José SANTIBÁÑEZ* / Fotografía: Marcela TABOADA

El trabajo que a continuación presento lo llevó a cabo un grupo de mujeres campesinas en San Miguel Amatitlán (Mixteca Baja), Oaxaca.

El proyecto consistió en construir las casas de cada una de ellas con sus propias manos, ayudadas por el párroco, un albañil y la asesoría de un arquitecto.

CONCERTACIÓN SOCIAL

Muchas personas no creían en el proyecto, se burlaron de él, incluso el mismo municipio se negó a apoyar con los camiones de volteo. El padre recurrió a otro municipio para que de allí se pudieran sacar los 30 viajes de barro que extrajeron de una barranca y llevaron al atrio del templo, donde fabricaron la mayor parte de los adobes.

Cuando empezaron la primera casa, la de Sandra, la autoridad municipal paró la obra exigiéndoles permiso para construir. (En este municipio no se expide este tipo de licencia). Por la intervención del sacerdote permitieron continuar con los trabajos, no había tal trámite, sino únicamente pretendían detener lo que juzgaban mal.

En una de las visitas a la obra de Julia, (otra de las participantes), que fui acompañado de mi esposa para que conociera a algunas de las

mujeres y la obra. Corría viento y el sol quemaba la piel. Ellas casi no nos saludaron, estaban como aletargadas haciendo su trabajo, Lorena tenía amarrada la cabeza con un paliacate para mitigar su dolor. Después de un rato nos sentimos incómodos porque pensamos que no querían nuestra presencia, pero cuando dio la una de la tarde descansaron para comer y, como arte de magia, nos bromeaban y reían. Nos dimos cuenta que por la noche se quedaban a dormir en la obra, sólo con plásticos y sarapes, porque esta construcción se realizó lejos de San Miguel, en Huajolotitlán donde Julia, la ayudante del padre, tiene su terreno.

Cuando nos retiramos del lugar, mi esposa estaba impresionada y me hizo reflexionar sobre la importancia del hecho. Desde entonces las admiramos más. Le comentamos a Marcela Taboada, una amiga fotógrafa sobre este proyecto e inmediatamente quiso conocerlas. Ahora ella las visita constantemente porque está documentando su proyecto.

Marcela expuso su trabajo "las mujeres de barro" en una organización de Dinamarca y le otorgaron un premio internacional.

Estas mujeres cambiaron en cierta medida la mentalidad del pueblo, el sacerdote está con-

* Originario de Huajuapán de León, Oaxaca. Licenciado en Arquitectura por la Universidad Popular Autónoma de Puebla. Ganador de la beca "Creadores Intelectuales 1989" otorgada por el FONCA. Catedrático de la "Universidad Tecnológica de la Mixteca". Autor de diversos artículos y ponente en diferentes foros académicos. Cuenta con grandes obras y proyectos que le han valido el reconocimiento local y nacional



vencido de que es así. Él ha vivido muy de cerca todo el proceso, porque fue el promotor, y se ha dado cuenta de la reacción de niños y niñas, ancianos, hombres y demás mujeres.

CONFORMACIÓN DEL GRUPO

El padre Santiago Rojas tiene 10 años en este lugar y conoce bien su problemática. Él es un miembro de familia campesina, tiene dos hermanos también sacerdotes. Uno de ellos, cuando regresó de sus estudios en el Vaticano inició su labor en el organismo "Pastoral Social" y promovió proyectos productivos que el sacerdote Santiago aprovechó para bien de su comunidad.

Su único equipo disponible de trabajo con el que contaba y sigue teniendo es el de las mujeres catequistas, las cuales integraron un grupo con todas las comunidades de la parroquia.

Comenzaron con un paquete de 10 gallinas ponedoras que había que reponer después para

entregar a otras 20 familias y así seguir extendiendo este beneficio a toda la comunidad. Se pensó que se les podría inculcar, desde el trabajo parroquial, la mentalidad de la solidaridad y del trabajo de grupo. Después de los paquetes pecuarios, se les siguió ayudando con la enseñanza de otros oficios: repostería, procesamiento de la carne de puerco, elaboración de mermelada de ciruela, elaboración de palanqueta de cacahuete, etc.

Les avisaron que podrían tener un proyecto de vivienda o seguir con el pecuario. No se ponían de acuerdo porque algunas pensaban que lo de la casa era utópico. Pero finalmente Julia las convenció para aceptar dicho proyecto, y se convirtió en la líder del grupo. Ella como todas las demás es una mujer trabajadora, que ha sabido defenderse y acoplarse a su devenir. Ella llegó al pueblo con el sacerdote Santiago porque es su asistente.

Como el recurso económico tardó un año en

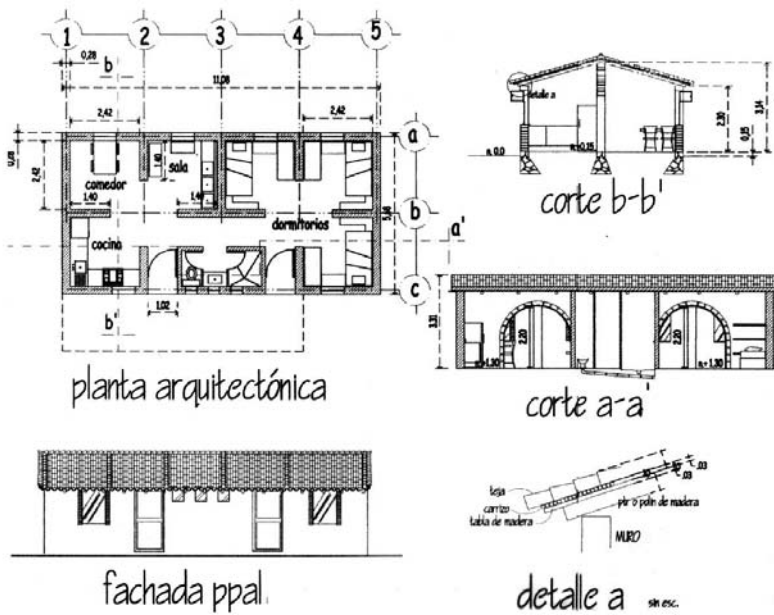


llegar, algunas de la lista inicial ya no estaban, se les dio aviso, y los lugares de las que no asistieron fueron ocupados por nuevas integrantes que ellas mismas consideraron necesitadas.

Formaron su mesa directiva y establecieron reuniones cada ocho días para no perder el interés y no dejar de resolver sus problemas inmediatos, dicha mesa se conformó así:

MESA DIRECTIVA

Cargo	Responsable	Edad actual	Estado civil	Responsable	Edad actual	Estado civil
Suplente	Sandra Barragán	32	soltera	Flavia Bonilla	36	casada
Presidente	Sergia Bonilla		soltera	María Contreras		soltera
Suplente	Sandra Barragán	32	soltera	Cirila Contreras		casada
Secretaria	Rubí Martínez	35	soltera	Guadalupe Rojas		casada
Tesorera	Julia Santiago	37	soltera	Carmen Villegas	47	casada
Suplente	Oliva Peña		casada	Guadalupe Barragán	31	soltera
	Margarita Torres	48	viuda	Angelina Vázquez		soltera
	Lorena Maceda	32	casada	María Vázquez		casada
	Nincolasa León	33	viuda	Jovita Vázquez		casada
	María Martínez	36	casada	Verónica Fernández		soltera



Diseño arquitectónico. Juan José Santibáñez

DISEÑO ARQUITECTÓNICO

El diseño es muy versátil porque se acopla a cualquier orientación de terreno, siempre y cuando el lote rebase en dimensiones a las de la casa. De acuerdo a la trayectoria del sol las ventanas se pueden disponer del lado que más convenga sin alterar sus dimensiones.

Está pensado de esta manera para que su construcción sea muy práctica, con espacios modulares que se acoplan a las medidas de polines, tejamaniles o carrizos, optimizando los recursos materiales y humanos, además estos módulos le dan mayor resistencia a la casa cuando hay movimientos telúricos, ya que los muros se cruzan a cada 2.4 metros. Las ventanas están colocadas en medio del muro para no debilitar las esquinas y suprimir refuerzos verticales (castillos). Sólo las ventanas, puertas y arcos están rematados con tabique, para evitar desgastes, ya que son puntos vulnerables y cierran la estructura.

La mayoría de los campesinos sólo cuentan con lo que se llama cuarto redondo, este diseño de alguna manera es el mismo pero optimizado, para aprovechar hasta el mínimo espacio.

Como el diseño es modular tiene la desventaja de no aceptar muchos de los muebles comerciales por sus dimensiones.

La casa tiene dos polos, de área, privada y pública, las cuales están relacionadas por el



baño que comparten. Cada una de ellas está conformada por dos arcos encontrados, los cuales generan relación entre las partes y además contienen el espacio. Transmitiendo certidumbre, seguridad y gracia. Al exterior su expresión está integrada totalmente a la casa tradicional.

OPERACIÓN DEL PROYECTO

La vez que fui a trazar la primera casa, resultó que el albañil, al que inicialmente le habían hablado, llegó borracho. No se pudo hacer nada ese día. Pero coincidió que Juan, esposo de Guadalupe, llegó por esos días de los EEUU y lo convencieron de que las ayudara. Él accedió y se quedó hasta terminarla.

Una vez formado el grupo sortearon los lugares para saber el orden de su construcción. La primera fue Sandra, en su terreno no hubo necesidad de nivelar, pero las demás en sus tiempos libres tenían que ir preparando el suyo y juntando la piedra por su cuenta para el cemento.

El grupo trabajó en 4 equipos cada uno con una comisión: sacar la tierra, conseguir el abono de burro, elaborar los adobes, cortar, limpiar y acarrear el carrizo y ayudar al albañil en la construcción.

Dos equipos trabajaban una semana y dos descansaban y atendían las labores propias de su hogar y luego se intercambiaban. Cabe men-

cionar aquí la labor de Rubí, ella es muy estricta consigo misma, y con las demás también, al grado de convertirse en la líder de estas tareas.

Se rolaban las comisiones extras para que todas intervinieran. Para no tener problemas técnicos al principio se contrató a un solo albañil, Juan, para que se entendiera directamente con la supervisión del arquitecto. Todos los demás trabajos serían por cuenta de las mujeres.

Los adobes ya apilados y secos en el atrio, los transportaron en carretillas hacia cada una de las obras cercanas, y con un camión de volteo para las lejanas. Los terrenos que contaban con buen barro para el adobe se fabricó ahí mismo, como fue en la casa de Lorena. En esta obra se incorporó Feliciano, otro albañil esposo de Cirila, una de las integrantes de San Lorenzo. En este otro pueblo se construyeron 4 de las 16 casas. Feliciano y su esposa hicieron una, las otras dos las elaboraron otros dos albañiles que se pagaron con el dinero del proyecto. En la población de San Lorenzo, que es más lejana y no tuve la oportunidad de ir, pero me dio gusto saber que sin mi asesoría interpretaron el plano y lo desarrollaron, eso quiere decir que se pueden fabricar con un manual de construcción.

CONCLUSIÓN

Quiero mencionar que cualquier trabajo que verdaderamente funcione, se mantiene en unidad porque todas las partes aportan lo que les corresponde. Ya que depositan parte de sí, al hacerlo ocupan su corazón y mantienen vivo el entusiasmo, sienten la fuerza necesaria para soportar los decaimientos de nuestra naturaleza.

Podemos decir que en el caso que presento se cumplió esta premisa. Pero quiero dejar asentada la labor que hizo el sacerdote Santiago. Su quehacer como sacerdote le pide eso y más, pero es justo reconocer su esfuerzo, no sólo como organizador sino como apoyo incondicional que dio al proyecto.

El grupo de mujeres en agradecimiento le construyeron su casa. Como hormiguitas en dos semanas realizaron el trabajo. El sacerdote Santiago no tenía dinero y sus hermanos pagaron los materiales

Me tocó estar presente en la bendición de esta vivienda-regalo. Sentí en vivo la solidaridad que se tienen, pensé que ése es el amor del que habla el cristianismo. Valor universal y atemporal que debemos retomar en el mundo actual para aligerar el fuerte egoísmo que predomina. ☐



C R I T E R I O S

INSTRUMENTA

OAXACA

OAXACA, MÚSICA Y CULTURA A.C. ES UNA ASOCIACIÓN CIVIL QUE HA creado la marca Instrumenta, para desarrollar un programa permanente de desarrollo musical que comprende la educación, creación, producción y preservación de la música, con el fin de crear nuevos públicos, promover talentos, fomentar la creación artística e impulsar acciones de divulgación musical.

En entrevista con Ignacio Toscano, Director General de **Instrumenta**, comentó que este organismo surgió a partir de una encuesta realizada en el medio musical, cuyo resultado fue la demanda de una propuesta o instancia que formara y preservara las manifestaciones culturales, así como revitalizara la escena musical mexicana.

Desde la creación de **Instrumenta** ha contado con la colaboración y el compromiso de personas e instituciones quienes han hecho posible la cristalización de sus diferentes actividades. A partir de esta iniciativa civil, confluyen el fortalecimiento de una cultura filantrópica y el sentido de responsabilidad social de instituciones públicas y privadas con el único fin de enriquecer nuestra vida musical y el desarrollo cultural de nuestro país.

Las acciones realizadas por **Instrumenta** hasta el momento, han contado con el apoyo de: Fundación Alfredo Harp Helú, A.C., Oaxaca Música y Cultura, A.C., Oaxaca Sicarú, A.C., CONACULTA / FONCA - Canal 22, Secretaría de Relaciones Exteriores, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, Secretarías e Institutos de Cultura de los 32 estados de la República Mexicana, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural - Dirección General de Música

- OFUNAM - Fundación UNAM - TV UNAM, Universidad de las Américas, Puebla, BANAMEX, TELMEX, Fundación GBM, IAP, Fundación BBVA - Bancomer, A.C., Eumex

Dentro de los logros alcanzados por **Instrumenta**, se tiene la instauración del **Premio Internacional Eduardo Mata de Dirección de Orquesta**, el cual lanzó su primera convocatoria en febrero de 2003, en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México. Este concurso convoca a jóvenes directores de orquesta de todo el mundo a una competencia calificada por un jurado de directores y músicos de gran trayectoria internacional. Así mismo, el **Primer Premio Iberoamericano Rodolfo Halffter de Composición**, cuyo título honra al gran compositor y maestro hispano-mexicano, y tiene como fin impulsar la creación musical en Iberoamérica, su convocatoria se lanzó en noviembre del 2003, en colaboración con el Colegio Nacional, logrando conjuntar a 211 compositores de 16 países de Iberoamérica, de los cuales 80 provenían de México.

Otros proyectos concretados han sido los eventos de **Puebla Instrumenta Verano 2003 y 2004**, en los cuales se ha celebrado un intercambio académico y artístico musical que abrió por primera vez un espacio educativo dirigido a 150 estudiantes de música de alto



Instrumenta Puebla

instrumenta oaxaca

nivel de todo el mundo, a través de clases magistrales, talleres y cursos de especialización impartidos por más de 40 maestros de reconocido prestigio internacional. La sede fue por dos años consecutivos la Ciudad de Puebla y se contó con la colaboración del Gobierno del Estado de Puebla a través de la Secretaría de Cultura, de la Universidad de las Américas, Puebla, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Banco Nacional de México. Durante la segunda edición de **Instrumenta Verano 2004**, aparte de las dos semanas de clases individuales y colectivas de 13 instrumentos, ensayos grupales, preparación de conciertos de cámara y sinfónicos, los estudiantes participaron y definieron sus preferencias musicales en cuatro talleres: Música de cámara, Jazz, Interpretación de la Música Barroca y un Taller de Improvisación.

Los primeros frutos de ambos premios alcanzaron la cúspide en la segunda edición de **Puebla Instrumenta Verano 2004**, cuando Tomasz Golka y Fabián Panisello, ganadores de los premios Eduardo Mata de Dirección de Orquesta y Rodolfo Halffter de Composición respectivamente, estrenaron la obra **Cuadernos para Orquesta**, dirigida por Tomasz Golka. Con ello se cierra el círculo de sinergias que **Instrumenta Verano** aglutina en sus propósitos educativos, de apoyo a la creación artística y respecto a la detección e impulso de nuevos talentos. Cabe mencionar que los premios se realizan bianualmente y se alternan año con año, el de Dirección de Orquesta se lleva a cabo los años noes y el de Composición los años pares.

Ignacio Toscano anunció para esta Gaceta que en el 2005, **Instrumenta Verano** tendrá su base en Oaxaca, el cual estará enfocado a llevar sus



Instrumenta Puebla

actividades educativas y artísticas a este Estado, con el fin de consolidar como sede a uno de los estados de mayor riqueza cultural en México. A su vez, estas actividades serán los cimientos del **Centro Eduardo Mata, Espacio para las músicas**. La realización de **Instrumenta Oaxaca Verano 2005** se hace en colaboración con el Gobierno del Estado de Oaxaca y la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

La apuesta por la pluralidad estética, instrumental y pedagógica que **Instrumenta Oaxaca Verano** propone se ve materializada gracias a los 32 maestros que llegarán a Oaxaca de 16 diferentes países y que, junto a alumnos, solistas y ensambles invitados, llevarán a cabo los más de 25 conciertos que **Instrumenta** albergará en ésta su tercera edición, desde la música del renacimiento hasta la creación contemporánea, desde el repertorio camerístico hasta el sinfónico y desde la música instrumental hasta la electrónica.

Instrumenta Oaxaca Verano no ha querido pasar por alto alguna de las citas obligadas con la historia: la conmemoración de los 400 años

de la publicación de *El Quijote*, los aniversarios luctuosos de Boismortier, Boccherini y Honegger, y el reconocimiento a la trayectoria de una de las pianistas mexicanas más emblemáticas: María Teresa Rodríguez.

El compromiso con la creación se verá materializado en una muestra de la joven producción de música electrónica y en la comisión de obra auspiciada por Instrumenta; en esta edición, a dos compositores mexicanos: Ana Lara y Javier Álvarez.

El compromiso decidido con el repertorio latinoamericano y la representación de la vasta tradición oaxaqueña serán algunas de las propuestas con las que **Instrumenta** invita a que alumnos, maestros artistas y público en general encuentren un espacio para reflexionar y disfrutar la buena música en el marco incomparable del estado y la ciudad de Oaxaca.

CENTRO EDUARDO MATA, ESPACIO PARA LAS MÚSICAS

Desde su creación, Oaxaca, Música y Cultura, A.C. tuvo como objetivo a largo plazo, la creación de un Centro de Desarrollo Musical de nivel internacional en la Ciudad de Oaxaca,



Instrumenta Puebla

inspirado en una iniciativa del gran director de orquesta mexicano Eduardo Mata, quien mantuvo importantes vínculos artísticos con este Estado.

También durante el 2005 y de manera paralela, **Instrumenta Oaxaca** desarrolla ya las proyecciones de la infraestructura necesaria para este Centro de excelencia musical. La idea es hacer de Oaxaca un gran centro musical para el mundo, complementando la vocación cultural del Estado, en virtud de que además de su reconocimiento internacional por su arqueología, historia, gastronomía y artes visuales, Oaxaca también es y puede proyectarlo internacionalmente el lugar de excepcionales talentos musicales.

En lo que concierne al establecimiento del **Centro Eduardo Mata, Espacio para las músicas**, actualmente se gestiona la donación del edificio de El Ex-Obispado de Oaxaca, un edificio del siglo XVI con relevancia histórica ubicado en la Calle Independencia del Centro Histórico. El Gobierno del Estado de Oaxaca gestiona con el Gobierno Federal, propietario del inmueble, la donación del edificio para que



Ignacio Toscano, Director de Instrumenta A.C. / Fotografía: Javier Rosas Herrera



Instrumenta Puebla

a su vez el gobierno estatal lo ceda en comodato a la asociación civil.

PROYECTOS FUTUROS

Instrumenta contempla en su plan de trabajo, dos programas más que complementan su cobertura del espectro musical, **Instrumenta Tradición** e **Instrumenta Contemporánea**, que abordan respectivamente a la música tradicional y a la música contemporánea.

INSTRUMENTA TRADICIÓN.

A través de una investigación de campo combinada con la investigación musicológica, el programa de **Instrumenta Tradición** se propone enriquecer el registro ya existente en las diversas regiones del estado de Oaxaca y de otras regiones del país.

En el rubro de la Educación, Instrumenta Tradición busca promover programas que sean de utilidad a las comunidades, tales como:

- Integración de un Comité Asesor Oaxaqueño.
- Intercambio de experiencias artísticas y educativas con artistas de otras nacionalidades.
- Cursos para músicos integrantes de agrupaciones y bandas oaxaqueñas.
- Programas de computación para la realización de partituras.
- Asesoría para el enlace con otros centros de desarrollo musical.
- Apoyo técnico para el mantenimiento y afinación de Instrumentos.


- Encargo de obra de compositores locales que sean representativos de las comunidades.

INSTRUMENTA CONTEMPORÁNEA

Se trata de un foro de dos semanas de duración, con una nutrida gama de expresiones artísticas relacionadas con el fenómeno sonoro, desde conciertos hasta instalaciones e intervenciones acústicas de espacios. Muchas de éstas serán ideadas para lugares específicos de la Ciudad de Oaxaca, con la finalidad de entablar un diálogo con el contexto en el que se presentan. También se llevarán a cabo actividades académicas como talleres, seminarios y conferencias.

Mediante un escaparate de excelente nivel artístico, la creación musical y sonora actual, se convertirá en Oaxaca en un foro de intercambio entre músicos y artistas sonoros tanto jóvenes como de reconocida trayectoria, generando entre habitantes y turistas un ambiente festivo.

Otra finalidad será entrelazar espacios para enriquecer el diálogo con la historia mediante propuestas que interactúen con él, mediante la arquitectura y el espíritu de los mismos espacios. Algunas de las actividades a realizarse son:

- Clases maestras de composición.
- Cursos sobre música electrónica.
- Talleres de interpretación de música contemporánea de cámara.
- Conferencias de panorama de composición contemporánea. 

ESTA GACETA FUE PATROCINADA POR:



FUNDACION



CULTURAL

Patronato de las Unidades de Servicios
Culturales y Turísticos del Estado de Oaxaca