



LA GACETA DEL
INSTITUTO DEL
PATRIMONIO
CULTURAL

Un recorrido por la
historia del **Zócalo**

Conservación de
espacios abiertos **históricos**

Análisis formal de una
escultura barroca **novohispana**

Los árboles en la
arquitectura a **cielo abierto**



No. 2, julio - septiembre 2005

Danivia Calderón Martínez • Luis Fernando Guerrero Baca • Carlos Lira Vásquez • Juan B. Artigas

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

Arq. 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. Danivia Calderón Martínez/Jefa de la Unidad de Investigación y Promoción
Mtro. Marco Antonio Macías Nava/Jefe del Departamento de Investigación

COMITÉ EDITORIAL

Mtro. 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:
Ciudad de Oaxaca, 1888
Óleo: Jose María Velasco

SUMARIO



4

ITINERARIO

Un recorrido por la historia del Zócalo de Oaxaca

Danivia Calderón Martínez



12

URBANISMO

Conservación de espacios abiertos históricos

Luis Fernando Guerrero Baca



18

ARTE Y EXPRESIÓN

Análisis formal de una escultura barroca novohispana

Carlos Lira Vásquez



30

MONOGRAFÍAS

Los árboles en la arquitectura a cielo abierto

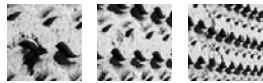
Juan B. Artigas

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. 2 Editor responsable Instituto del Patrimonio Cultural del Estado de Oaxaca. Impresión Tres por el Peso S.A. de C.V., ISSN 1870-2279. 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



LOS JARDINES HISTÓRICOS EN LAS CIUDADES PATRIMONIALES cobran un papel sumamente importante en el proceso de reconocimiento e identificación de nuestras urbes, a través del estudio de estos espacios abiertos podemos conocer los fenómenos, sociales, económicos, políticos y culturales de las sociedades que la forjaron. En la ciudad de Oaxaca tenemos la fortuna de contar con poco más de una decena de estos bellos ejemplares, de los cuales lamentablemente se encuentran en un estado de conservación deplorable, indigno, desvalorizado, el dilema va más allá, porque además no poseen un mérito o interés para una gran parte de la sociedad, sólo basta recorrer alguno de ellos para darnos cuenta del fenómeno de apatía que se tienen para estos núcleos verdes que aún subsisten.

Es por ello que en esta ocasión destinamos el segundo número de nuestra Gaceta para hablar del tema de los jardines históricos, rescatar del pasado las crónicas que dieron origen a lo que hoy conocemos como el Zócalo de la ciudad, para poder entender la lógica de su evolución. Así mismo, seguimos tocando el tema también relevante de la escultura barroca que se viene comentando desde el número anterior. Toda esta información aquí contenida nos servirá para intercambiar ideas y conocer opiniones, experiencias y puntos de vista que pueden ser coincidentes o discordantes a las nuestras.

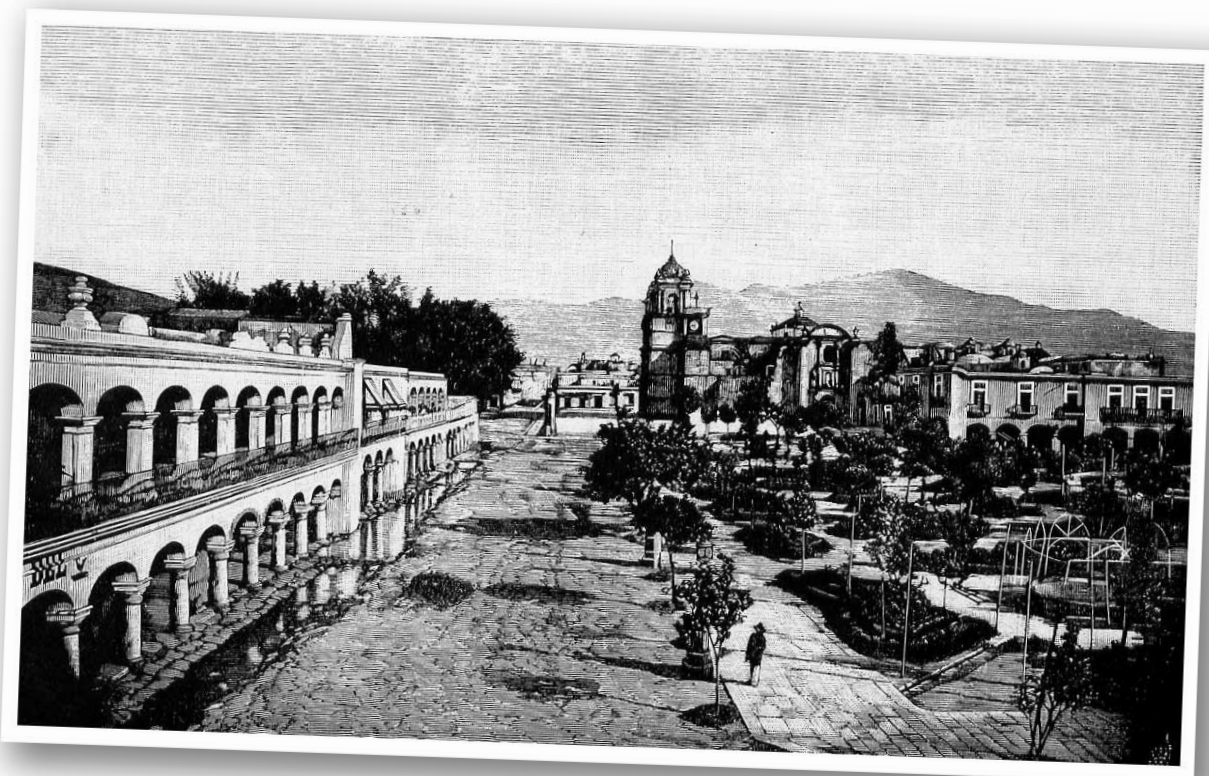
Arq. Carlos Melgoza Castillo

DIRECTOR DEL INSTITUTO DEL PATRIMONIO
CULTURAL DEL ESTADO DE OAXACA

ITINERARIO

UN RECORRIDO POR LA HISTORIA DEL ZÓCALO DE OAXACA

[PRIMERA PARTE]



Grabado del Zócalo de Oaxaca, 1887

Danivia CALDERÓN MARTÍNEZ

ANALIZAR Y REPASAR LOS TESTIMONIOS DE NUESTRO PASADO, NOS concede la posibilidad del reconocimiento y la autovaloración; resulta interesante ir tejiendo y redescubriendo esta trama de sucesos que fueron transformando de manera paulatina a las sociedades y conocer cómo estas sociedades a su vez, moldearon sus espacios tanto públicos como privados, regidos por factores económicos, políticos, sociales y culturales.



Plaza de Armas a finales del siglo XIX / Archivo Luis Castañeda Guzmán



Plaza de armas de Oaxaca. Hotel de la Paz. Portal Quiñones / Teobert Maler, 1875

Por ello, este acercamiento a la historia constituye un elemento fundamental en el campo de la restauración, porque esta disciplina no sólo nos permite intervenir en el plano material, sino también en el intangible, en la defensa de este pasado que para el común de la sociedad representa un desconocimiento casi generalizado. El estudio de esta historia nos permite además, atestiguar y ser espectadores de cómo las ciudades producto de una sociedad fueron cerrando ciclos, en una dinámica vertiginosa donde se consumía a sí misma para dar origen a una nueva ciudad.

El "zócalo" de esta capital, tiene todos los componentes para haber sido la simiente, el principio, la causa y el origen de la evolución de esta ciudad, está por de más mencionar el por qué de la importancia y trascendencia de este espacio de 99.80 x 103.53 mts., pero iniciemos con el estudio cronológico de su historia, en una primera parte.

Desde el año de 1520, ya se tenían registros de la llegada de los españoles a estas tierras zapotecas. El 14 de septiembre de 1526, por cédula emitida por el emperador Carlos V¹ y Francisco Herrera², escribano real, iniciaron con la repartición de los solares el día 24 de junio a los conquistadores y demás personas que deseaban ser vecinos de esta Villa. Pero esta distribución no se dio de manera inmediata tuvieron que transcurrir tres años más, para

que por órdenes de Juan Peláez de Berrio, comisionado por la Real Audiencia de México para desempeñar el cargo de Alcalde Mayor, y junto con el alarife Alonso García Bravo en el año de 1529, diseñaran y trazaran de manera ortogonal o de damero el centro de esta ciudad que no es precisamente el centro geométrico y que tomó como referencia los elementos naturales más sobresalientes de la zona, los dos ríos que cruzaban la ciudad: el Atoyac y el Jalatlaco, así mismo el cerro del Fortín; esto explica el desvío con respecto a los puntos cardinales, que no va de norte a sur, cuya inclinación fue pensada para compensar la iluminación solar en las diversas estaciones del año.

La traza de la ciudad siguió los patrones que tradicionalmente se empleaban en las ciudades virreinales y que eran reflejo del gusto y las necesidades de los diferentes grupos que habitaban en ellas: el gobierno civil, el gobierno religioso, los comerciantes y el pueblo. Específicamente el Palacio de Gobierno, la Catedral, los portales de Flores y de Mercaderes y el zócalo o jardín central, estos elementos constituyen el corazón de la ciudad de Oaxaca.³ La descripción más antigua de la plaza principal de esta ciudad, se remonta a una relación de Bartolomé de Zárate, detallada de la siguiente manera: *a media legua o poco más de la dicha Ciudad de ANTEQUERA está la sierra que de los zapotecos al norte... de esta sierra nace una buena fuente y arroyo*



Plaza Juárez, 1885 / Archivo Rivas



Plaza de Armas de la Cd. de Oaxaca. Catedral y Alameda de León / Teobert Maler, 1875

que han traído a la plaza de la ciudad y hecho una buena fuente de muy buena agua delgada demasiado, porque le arroyo tiene oro y es de agua de oro.⁴

Desde la época virreinal este espacio se conservó como una gran plaza, austera, con pisos de tierra, que desde el año de 1739 le fue colocada una fuente de mármol rodeada por cuatro obeliscos.⁵ Las crónicas describen que esta fuente descansaba sobre una doble plataforma cuadrangular de escasa altura, que en sus esquinas se prolongaba por medio de unas pequeñas salientes cuadradas, sobre cada una de estas salientes se levantaban cuatro pedestales (seguramente las "pirámides" a las que se refiere el texto) cada uno de los cuales sostenía un fierro sobre el que descansaba un farol.⁶ Existe otra descripción de esta misma fuente, pero que en este caso la detallan de ónix, la cual se desplantaba sobre una base ochavada de trece varas de diámetro, levantaron el fino jaspe, de una vara de altura y veinte de circunferencia, la pila o vaso que recibía el agua de una granada de bronce dorado... La pila estaba rodeada de columnas piramidales, coronadas con faroles; también el surtidor tenía una gran farola de vidrio y hoja de lata con su lamparita en el centro, misma que era encendida todas las noches por los serenos, cuando emprendían el encendido del alumbrado público de los faroles con cajetitos de aceite.⁷ El costo de los trabajos ascendió a la cantidad de 4,000 pesos, producto del impuesto sobre bebidas alcohólicas,

concedido por el Virrey con este objeto.⁸ Del jaspe con el que se manufacturó la primera fuente del zócalo, provenía de un monte vecino que no se especifica donde a media legua de la ciudad.⁹ Méndez Aquino comenta que el agua empezó a correr en la fuente el 28 de octubre de 1739, y para la inauguración de tan notable evento la iglesia convocó a todo la población a una procesión que venía desde la Catedral hasta el Santuario de la Soledad, cuya Virgen los acompañó en su recorrido. Ante este mismo acontecimiento existe la anécdota que un rico español, de quien no mencionan nombre llenó la fuente de vino para celebrar con el pueblo su inauguración.

Con la colocación de la fuente las personas residentes y cercanas a este barrio lograron abastecerse del vital líquido, que por medio de bandejas lo trasladaban hasta sus casas, con ello surgieron personajes urbanos que por un económico pago, a veces en especie otras con dinero, acarrearaban a sus espaldas el agua para sus patronos, estos personajes fueron conocidos como "aguadores", a esto se refiere Rosas Solaegui cuando dice que: no había en aquellos tiempos, lo hoy llamados "diablitos", ni carritos. Usaban su mecapan y sus buenas mantas de varios tamaños, según las cosas que habrían de acarrear. Su punto de partida era una de las esquinas de la Plaza de la



Plaza de Armas de la Cd. de Oaxaca. Palacio de Gobierno. Iglesia de la Compañía. Portal del Señor. 1875

*Constitución o Zócalo y también en el portal de la Alhóndiga, hoy desaparecido que quedaba frente al mercado Benito Juárez Maza, antes la "Plaza Grande" con el nombre de Porfirio Díaz.*¹⁰

En septiembre de 1824, el Honorable Congreso del Estado, mandó *hermosear* la plaza de esta ciudad, sugiriendo plantar árboles cuya sombra proporcionara comodidad al vecindario, fue así como también se propuso el tipo de especies como fresnos e higos, cabe señalar que de este primer plantío no subsiste ninguno, ya que el tiempo y la naturaleza propia de estas especies se fueron encargando de sustituirlas. Así mismo, a iniciativa del Ayuntamiento de la ciudad, presentó al Congreso del Estado el 9 de febrero de ese mismo año *el proyecto de iluminación, limpieza y resguardo de la ciudad, suscrita por los legisladores Juan Pablo Mariscal y José Macario García.*¹¹ Dicho proyecto instauró un alumbrado público, de apenas 152 faroles de aceite, fabricados en vidrio y hojalata traídos de Veracruz, la luz emitida por estos farolillos apenas y podía romper con la densa oscuridad de las calles.¹² Existe otra versión del sistema de alumbrado que existió de una manera rudimentaria, incluso casera, y ésta se refiere a que los primeros faroles estuvieron mantenidos por manteca de cerdo y tiempo después se hizo uso del aceite de higuierilla.¹³ En este mismo periodo y muy proba-

blemente como parte de este proyecto, se dispuso empedrar la Plaza Mayor, ya que conforme a las descripciones del momento se refiere que *en tiempo de aguas, es de un tránsito molesto, y que se pongan de trecho en trecho unas banquetas de piedra que sirvan de asiento a los concurrentes teniéndose siempre presente, así para el plantío, como para el empedrado, los usos a que actualmente están destinadas las plazas.*¹⁴ Según Iturrubarría, estas mejoras buscaban quitarle el aspecto de aldea que ofrecía.

La orden emitida en el año de 1824, para plantar árboles y cambiar la imagen que ese momento lucía la Plaza de Armas, se llevó a cabo años más tarde; la plaza hasta ese momento era utilizada en los días de mercado, se ocupaba toda el área con tendidos improvisados, con toldos formados por horcones de madera, carrizo y petates, que lograban librar tanto a los vendedores como a sus mercancías del sol y el agua, dichos tendidos se instalaban desde muy temprana hora hasta que la luz del sol permitiera llevar a cabo dichas actividades, cada puesto *valía cuartilla por sombra (tres centavos) y medio real (seis centavos) los sábados. En este mercado se vendían de todo, menos maíz, frijol y demás semillas que se realizaban en el local de la alhóndiga... y el pan que se vendían en el sur del atrio de la catedral en dirección al Portal de Nevería (hoy portal del Marqués del Valle).*¹⁵



Calle de Flores Magón y portal de la Alhóndiga

El 6 de febrero de 1857, en sesión ordinaria el cabildo solicitó al ejecutivo encabezado por el Lic. Benito Juárez, ampliar el mercado hacia la manzana de San Juan de Dios y permitir la plantación de árboles y la colocación de las bancas y los faroles, siendo los comerciantes quienes cuidarían de no entorpecer la circulación y establecerse alrededor de la fuente dejando libres los costados para las bancas y los árboles, advirtiendo además que el cuadrilátero sería modificado, previo plano del perito y aprobación del Gobierno,¹⁶ pero la plantación de árboles y seguramente el resto del proyecto se llevó a cabo hasta el año de 1868.¹⁷ Esta descripción de plaza coincide con las imágenes que existen de Teobert Maler, fechadas en 1875, donde se ve el ahora zócalo delimitado por bancas de piedra, alternadas por árboles y faroles de petróleo. La razón por la cual se instalaban sobre la Plaza de Armas los tendidos en los días de mercado, tenía en su origen la justificación que este sitio se encontraba dentro de la zona comercial más importante de la ciudad, que partía desde la Plaza de San Juan de Dios hasta la mercado de cántaros hoy Alameda de León, además de que la ciudad carecía de

espacios abiertos propicios para el comercio de "sombras", como entonces se llamaba.

LA PLAZA DE ARMAS DE 1862.

Regresando a la condición que guardaban tanto el Zócalo como la Alameda de León, a ésta última ya le había sido suprimida la venta de cántaros y leña, entonces éstos y otros vendedores se instalaron en el lugar conocido como la Plaza de San Juan de Dios (ahora ocupado por el mercado Porfirio Díaz), este sitio en su origen ya estaba destinado a la venta de ganado, madera y animales de corral; es entonces cuando Iturribarria nos refiere que este espacio *empezó a ser insuficiente para dar cabida a los vendedores, y algunos locatarios tuvieron que invadir la Plaza de Armas de la ciudad, dando con sus "puestos", tendidos y barracas un aspecto de villorrio al cuadrilátero formado por los portales, precisamente en el centro de la ciudad. Poco a poco la invasión de vendedores creció, al grado de quedar convertido en un zoco, que aunque daba gran animación a la zona, quedaba por las tardes y noches, después del movimiento, convertido en un verdadero muladar, lleno de basura y desechos.*¹⁸

La imagen que ostentaba la entonces Plaza de Armas era insostenible se describía como la más



La actual Av. Hidalgo, antes Segovía, al fondo el portal de Clavería, hoy del Hotel Marqués del Valle, a su izquierda el Zócalo o Jardín de la Constitución

descuidada y antihigiénica de la ciudad, fue así como los miembros del Ayuntamiento solicitaron al gobierno del estado el local del ex - hospital de San Juan de Dios, cuya finalidad era dejar libre la citada plaza del mercado que semana con semana se instalaba, trasladándola a la Plaza de San Juan de Dios, y éste a su vez se moviera al local del ex - hospital. *El gobierno accedió y así lo comunicó al Ayuntamiento en una nota fechada el 7 de febrero de 1862, "disponiendo que la Tesorería del Estado recoja las campanas de la Iglesia de San Juan de Dios y las conserve en depósito; que las imágenes y paramentos de la misma se entreguen por un comisionado que nombre el gobierno de la mitra, según se trasladen por cuenta del ayuntamiento al cuarte del Santo Domingo y que concluido todo esto se haga la entrega de dicho edificio al repetido ayuntamiento, a quien ya se comunica este acuerdo".*¹⁹ El inmueble de San Juan de Dios quedó desmantelado y el Ayuntamiento inició los trabajos para habilitar el nuevo mercado, el proyecto no se concretó exitosamente, ya que los dueños de los edificios anexos de lado norte y oriente se negaron a desprenderse de sus fincas y ser trasladados al edificio de la antigua Alhóndiga, quedando el mercado casi como lo encontramos a la fecha.

En la administración del Estado del Lic. Ramón Cajiga, se llevaron a cabo muchas obras que fueron moldeando la imagen y la traza de esta ciudad, ya que el 16 de septiembre de 1862 se tiene el registro de una de las primeras modificaciones a su traza urbana. El Gobernador del Estado acompañado por el presidente municipal don José María Carbó y la plana mayor de funcionarios, vieron cómo ambos mandatarios dieron los primeros golpes que derribarían la barda construida en cantera verde del ex convento de San Pablo, para abrir la calle que en su origen se llamó Benito Juárez y hoy es la segunda calle de Fiallo. Además de estos trabajos se tiene el registro de otras más, como la adaptación del Hospital de Belén, el edificio del Obispado, así como la construcción de una fuente en la Plazuela de San Francisco, finalmente la reparación de la fuente de la Plaza de Armas que ya mencionaban las crónicas de esos tiempos que su aspecto iba mejorando de las condiciones que el mercado la privaba. Días después el Gobierno del Estado pidió al Ayuntamiento ayuda para continuar con los trabajos de ornato de la nueva calle, para ello mandó un comunicado diciendo *ha*



Portal de la Alhóndiga construido por Manuel Fernández Fiallo para almacenar granos y semillas / Fundación Bustamante



Kiosko del Jardín Central de Oaxaca/ Fundación Bustamante

comenzado la apertura de la calle que atrabieza [sic] Sur á Norte la manzana donde se halla en ex templo de San Pablo y como tal mejora es de ornato público y por lo mismo incumbencia del municipio, le dirige la presente para que en contestación se le diga con qué herramientas puede contribuir y qué número de operadores podría dar diariamente.²⁰ Comunicado que fue contestada por los representantes de manera unánime en la que expresaron lo siguiente...que no puede ayudar el ayuntamiento porque tiene en uso a todos sus hombres y herramientas en el empedrado de la plaza y calles vecinas.²¹ En efecto, como consta en el libro de Lira, desde el mes de junio se estaban realizando las reparaciones a la fuente de la Plaza de Armas, estando al frente de los trabajos el C. Jiménez [que] manifestó que había comensado [sic] a quitar la pirámide de la fuente de la plaza de armas y que encontró que en cada una de que acá, pone una barra de fierro y un farol y que pide que la corporación se digne acordar entre tanto se puede realizar lo acordado respecto a la referida fuente, se pongan unos faroles en cada vara de fierro...²² Estos datos nos expresan que después de la integración de los primeros pavimentos a esta plaza, en el periodo de gobierno tanto de Cajiga como de Carbó, se llevaron a cabo las primeras restituciones de piso y la primera restauración a la fuente, de esta última intervención los trabajos quedaron concluidos el 15 de agosto, motivo por el cual fue adornada con flores y fueron lanzados cohetes.²³ De las primeras


intervenciones y del sentir de la sociedad encontramos el documento que relata los hechos de ese momento: *el empedrado se concluirá bien pronto, y los tres lados de los portales se adornaran con árboles y faroles, dejando la fachada de palacio con toda su vista, y recomponiendo la fuente de mármol en donde se piensa colocar una estatua alegórica a la ciudad.*²⁴

LA PLAZA PORFIRIANA DE 1881

Desde este periodo hasta 1881 la Plaza de Armas no tuvo modificaciones severas que transformaran la imagen hasta ese momento concebida, ya que el gobierno y la sociedad estaban más preocupados por la vida social y política que atravesaban, así como afrontar las consecuencias de los terremotos, enfermedades y epidemias de las cuales eran objeto, y los espacios urbanos no estuvieron dentro de las prioridades, era urgente estabilizar la economía, consolidar la vida pacífica, otorgar mejores condiciones de subsistencia a los habitantes de este Estado.²⁵

En el año de 1881, antes de que el gobernador Francisco Meixueiro dejara su cargo, mandó elaborar un nuevo diseño de la Plaza de Armas al Ingeniero Emilio Brachetti²⁶ (Ingeniero del Estado) y al Jefe Político Francisco Vasconcelos,²⁷ quienes ya venían trabajando en otras obras tanto de la ciudad como de pueblos circunvecinos, tal y como lo muestra el acuerdo fechado el 10 de septiembre del mismo año,

donde se solicita la presencia urgente del Ingeniero para dar inicio a las obras de la plaza ...enterado el terminó de la obra del acueducto (*Acueducto de Huayápam, en el punto denominado "El Tecolote" donde se quitó el puente de madera, quedando concluido en calicanto de 480 metros de extensión, el cual se comenzó el 5 de junio último*), en la parte a que se refiere; y traiga todo el presidio a fin de dar principio a los trabajos que deben emprenderse en la plaza principal de esta ciudad, los cuales se ejecutarán conforme al diseño adjunto para levantar el monumento a la memoria del Benemérito Benito Juárez, en cumplimiento al artículo 9º del decreto no. 4 fecha 10 de octubre de 1872. Siguiendo la moda de aquel momento,

Brachetti sustituyó la fuente de mármol del centro, por un gran zócalo sobre el cual se construyó un singular quiosco que desde ese momento marcó el centro de la Plaza y que posteriormente fue sustituido por otro que actualmente subsiste. A partir del kiosco se trazaron algunas veredas que salían hacia los cuatro lados del cuadrángulo y hacia sus cuatro esquinas en las que se colocaron igual número de fuentes, en el recorrido también se colocaron bancas de fierro.²⁸ Las fuentes de esta plaza por un tiempo carecieron de esculturas que las adornaran, aunque no encontramos la fecha exacta en que le fueron colocados unos surtidores de agua. 

NOTAS AL ARTÍCULO

- ¹ GAY, Antonio.- **Historia de Oaxaca**; 1881; p.154.
- ² BUENO, Sánchez José Manuel.- **Efemérides Oaxaqueñas**; Costa-Amic Editores, S.A., México; 1980; p. 70.
- ³ LIRA, Vásquez Carlos.- **La ciudad de Oaxaca...**; 1997; p. 21.
- ⁴ BUSTAMANTE, I. Juan.- **Temas del pasado oaxaqueño**; Secretaría de Desarrollo Económico y Social; Gobierno del Estado; Colección Glifo; 1989; p. 108.
- ⁵ BUSTAMANTE, Alberto.- **La Plaza de la Constitución**; F711.09; Fundación Bustamante.
- ⁶ LIRA, Vásquez Carlos; Op. Cit., p. 203.
- ⁷ MÉNDEZ, Aquino Alejandro.- **Noche de rábanos (tradiciones navideñas de Oaxaca)**; Grupo Jaguar impresiones; Gobierno del Estado; Oaxaca; 1990; p. 148-150.
- ⁸ PORTILLO, Andrés.- **Oaxaca en el Centenario de la Independencia Nacional**; H. Ayuntamiento de Oaxaca; Ed. Hipólito Santaella; Oaxaca; 1910; p. 156 y 157.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ ROSAS, Solaegui Guillermo.- **La vida de Oaxaca**; En el carnet del recuerdo; Talleres Lifo Offset de Oaxaca; 1978; p. 64.
- ¹¹ ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando.- **Historia de Oaxaca 1821-1854**; De la Consumación de la Independencia a la iniciación de la Reforma; t. I; Ediciones E.R.B.; 1935; México. p. 39-40. Así encontramos que para poder llevar a cabo estas acciones el Ayuntamiento tuvo que tomar la decisión de establecer una contribución de uno y medio por ciento sobre el valor del alquiler de cada una de las casas de la ciudad, y se convino en que sería satisfecho por los inquilinos o arrendatarios, obligándose a enterarlo a las oficinas fiscales los propietarios o encargados. Pero siendo insuficiente esta contribución, el 30 de septiembre de 1826 se vió [sic] obligado el Congreso a aumentar los ingresos municipales "para que el ayuntamiento de la capital pueda cubrir los gastos de alumbrado, compostura y limpieza de calles y otros beneficios.
- ¹² Aunque no se especifica que fueron colocados todos en la Plaza Mayor, es muy probable que hayan partido de este espacio para instalar las primeras luminarias y después el resto de las calles y espacios abiertos de la ciudad.
- ¹³ GÓMEZ, Gildardo.- **La higiene de la Ciudad**; Tesis Profesional; Facultad de Medicina; Oaxaca; 1896; p. 8.
- ¹⁴ GOBIERNO del Estado.- **Colección de Leyes y Decretos del Estado de Oaxaca**; Imprenta del Estado; T. I; 1909; p. 47-.48.
- ¹⁵ MÉNDEZ, Aquino Alejandro; Op. Cit., p. 148.
- ¹⁶ GOBIERNO del Estado; Op. Cit. T. III; 1863; p. 165-167.
- ¹⁷ BUENO, Sánchez José Manuel; Op. Cit.; p. 110.
- ¹⁸ ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando.- **Historia de Oaxaca 1861-1867**; La intervención. El Imperio y la restauración de la República; t. III; Gobierno del Estado de Oaxaca; 1939; México; p. 21-22.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ A.M.O. **Libro de Borradores**, Acta de la Sesión ordinaria de la noche del 19 de septiembre de 1862. CXXII, 2, apud. Lira, Op. Cit., p. 202.
- ²¹ Loc. Cit.
- ²² Ibidem. Cta de la Sesión ordinaria de la noche del 27 de junio de 1862. LXXX, 3. Cfr. Con Iturribarria. Op. Cit. III, 54, quien dice que es esas fechas se reparó la fuente de la Plaza de Armas.
- ²³ **La Victoria**; t. III; no. 49; Oaxaca; 19 de enero de 1862; p. 4.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ LIRA menciona lo siguiente: "Frecuentes intervenciones armadas (1857, 1859, 1860, 1865, 1870 y 1872), constantes y bruscos cambios en el gobierno municipal y estatal, y el impacto de los fuertes sismos del 9 de marzo de 1845... además del muy destructivo del 11 de mayo de 1870 y el de abril de 1872 mantuvieron a la población oaxaqueña en constante actividad emocional y física, y a las calles y edificios de la ciudad en necesaria y frecuentes remodelaciones y reconstrucciones. Por esos mismos tiempos, dos terribles epidemias de cólera azotaron a la población, ambas de terribles consecuencias demográficas y seguramente económicas." Op. Cit., p. 97.
- ²⁶ El Ingeniero Emilio Brachetti, considerado el Ingeniero del Estado, venía colaborando con el General Francisco Meixueiro, desde el inicio de su administración ya que se han encontrado recibos de pagos para este personaje desde el año de 1877.
- ²⁷ PORTILLO, Andrés; Op. Cit. p. 156 y 157.
- ²⁸ LIRA, Op. Cit., p. 308.

U R B A N I S M O

CONSERVACIÓN DE ESPACIOS ABIERTOS HISTÓRICOS



Grabado de José María Velasco

Luis Fernando GUERRERO BACA*

LA DEFINICIÓN DE LA CONSERVACIÓN DE LO QUE HOY CONOCEMOS como patrimonio edificado, desde su origen decimonónico estuvo claramente centrada en los inmuebles caracterizados como *Monumentos*, es decir, edificios de notable singularidad que destacan por el prestigio de su autor, su antigüedad, estilo, decoración, dimensiones o asociación con hechos relevantes de la historia.

* Doctor en Diseño con Especialidad en Conservación Urbana y de Inmuebles de Valor Patrimonial. Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, e-mail: luisfg1@prodigy.net.mx



Vista a la fachada de la Catedral desde la Alameda / Fundación Bustamante

Sin embargo, además de que esta idea resulta excluyente del amplio universo de edificios caracterizados por su abundancia, anonimato o sencillez, deja fuera de su categorización a los jardines, plazas, parques y paseos, a pesar de ser claros testimonios de la evolución de la cultura.

Con el paso del tiempo y gracias al desarrollo de la teoría de la restauración de inmuebles patrimoniales, el campo disciplinar se fue ampliando¹. Ya para el año de 1931, en el documento internacional conocido como la *Carta de Atenas* se hace un planteamiento expreso respecto a la importancia de los espacios abiertos históricos. Así, en su artículo séptimo² se "recomienda respetar, al construir edificios, el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía de monumentos antiguos, donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial. Igualmente se deben respetar algunas perspectivas particularmente pintorescas. Objetos de estudio pueden ser también las plantas y las ornamentaciones vegetales adaptadas a ciertos monumentos o grupos de monumentos para conservar el carácter antiguo."

Aunque se hable de estas estructuras solamente como complemento o "marco" de los edificios y se haya partido básicamente de una idea esteticista, que pondera las cualidades visuales de estos com-

ponentes, el hecho de haber sido considerados dignos de estudio significó un notable avance.

Lamentablemente, en la *Carta de Venecia* de 1964 que en la actualidad es aceptada como el documento rector a escala internacional de toda intervención de conservación y restauración, tal avance conceptual se diluyó al grado de que no hace ninguna mención expresa a los espacios abiertos históricos. Esto no significa que los excluyera, puesto que la definición de "monumento" es sumamente amplia e incluye³ "...tanto las creaciones arquitectónicas aisladas como los sitios urbanos o rurales ...que han adquirido con el tiempo un significado cultural". Sin embargo, hay que reconocer que se presenta cierta confusión derivada de la incorporación⁴ de la categoría de "Sitios Monumentales" como algo distinto a los "monumentos" que se definen al inicio del texto. ¿Cómo saber si los jardines históricos son *monumentos* o *sitios monumentales*?

Debido a la necesidad de ajustar los lineamientos referentes a los distintos componentes del patrimonio edificado, después de la reunión de Venecia de 1964 se han realizado otros foros de discusión en todo el mundo. Entre ellos hay que destacar a la Conferencia General de la UNESCO que se desarrolló en 1972, en la que se adoptó la Convención del Patrimonio Mundial.



Jardín Conzatti 2005 / Paola Arango

En ella se definen los conceptos de *patrimonio cultural* y *natural*, además de establecer compromisos y acciones para proteger aquellos ejemplares que por su singularidad interesan a toda la comunidad internacional. Se trata de un acuerdo que, aunque se dirige solamente al patrimonio "de valor universal excepcional", marca pautas para la salvaguardia ampliamente aplicables.

Cuatro años más tarde, durante la Conferencia General de la UNESCO de Nairobi de 1976, se logró otro avance notable, particularmente relacionado con la protección de conjuntos arquitectónicos urbanos y rurales, gracias al establecimiento de acciones concretas mucho más precisas que las aceptadas hasta aquél momento.

En la *Recomendación* que se generó como conclusión del evento, entre muchos aspectos resulta relevante la ampliación en la escala de protección de inmuebles patrimoniales, bajo el concepto de *Conjuntos Históricos y Tradicionales*. En el texto⁵ se le denomina "medio" al "marco natural o construido que influye en la percepción estática o dinámica de esos conjuntos o se vincula a ellos

de manera inmediata en el espacio o por lazos sociales, económicos o culturales."

Una vez más, es posible percatarse de que la redacción manifiesta la conciencia del valor de los espacios abiertos históricos, sin embargo, éste no se asocia con sus cualidades intrínsecas pues se siguen apreciando en función de los espacios cubiertos. Se reconoce la importancia de su conservación pero, al igual que en la Carta de 1931, son entendidos solamente como "marco" de los conjuntos edificados.

Estas limitaciones conceptuales motivaron que en mayo de 1981 el Comité Internacional de Jardines Históricos del Consejo Internacional para la Conservación de Sitios y Monumentos (ICOMOS-IFLA), haya tomado la decisión de elaborar un documento relativo específicamente a la salvaguardia de los jardines históricos. Este texto conocido como la *Carta de Florencia* fue registrado y adoptado por ICOMOS en diciembre de 1982 y tuvo como objetivo expreso "completar la Carta de Venecia en esta materia específica".

Se trata de un escrito sumamente valioso tanto por su objeto de estudio, como por la actualización y precisión de una serie de aspectos que en Venecia no se detallaron. La Carta de Florencia define y caracteriza el concepto de jardín histórico así como de las principales acciones tendientes a su salvaguardia. Se amplían notablemente los alcances teóricos y metodológicos desarrollados hasta ese momento, y, con fundamento en la experiencia práctica, se plantea una serie de consideraciones que se deberían tomar en cuenta al emprender labores de "mantenimiento, conservación, restauración y restitución".

Los jardines históricos se definieron como "composiciones arquitectónicas y vegetales que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tienen un interés público, como tales son considerados como monumentos".

La Carta le concede mucha importancia al hecho de que el material esencial de los jardines sea de origen vegetal y que, a diferencia de la materia inerte de los edificios, los procesos de vida y muerte resultan sustanciales. Las características de los vegetales son sólo parcialmente producto de la intervención humana, pues están básicamente condicionadas por el "movimiento cíclico de las estaciones, del desarrollo y el deterioro de la naturaleza." Por esta simple pero trascendente razón, se considera que la forma de

entender y tratar a este patrimonio es totalmente singular, por lo que se busca que su protección se atenga a reglas que, aunque estén basadas en "el espíritu de la Carta de Venecia", resuelvan específicamente los problemas de este género de "monumentos vivos".

Como punto de partida para la protección de los jardines históricos se propone su estudio cuidadoso ya que, como es sabido por todos, no es posible preservar algo que no se conoce. Esta labor debería incluir tanto la documentación de los rasgos presentes en los jardines, como la serie de estudios históricos que permiten conocer su origen y transformaciones.

"El jardín histórico tiene valores estéticos y acumula información que nos habla del pasado, político, económico, agrícola, botánico, urbano. Es a la vez una obra de arte y un documento. El deterioro del jardín lesiona la lectura de ambos aspectos. El objetivo de la restauración es, en el aspecto estético, hacer más clara la singularidad del jardín, lo que hace de él obra de arte, sin lesionar el valor de su aspecto documental, el entramado de datos que el paso del tiempo en el lugar le ha dejado inscrito. Para ello es imprescindible que la restauración del jardín realice una operación previa de análisis que desvele toda la información que almacena el jardín, de otra forma el proceso restaurador puede, y ocurre en la mayoría de los casos, eliminar informaciones valiosas..."⁶

Con respecto a la relación entre espacios abiertos y cerrados, el artículo séptimo de la Carta de Florencia dice expresamente que "esté o no unido a un edificio, del cual forme un complemento inseparable, el jardín histórico no puede desligarse de su propio entorno urbano o rural, artificial o natural." En este punto atinadamente se asevera que tanto en la percepción de estos espacios, como durante las actividades que se realicen para su salvaguardia, no se debe perder de vista la perspectiva global del medio natural y cultural que lo engloba.

El texto hace ver la importancia de que al intervenir alguna de las partes de un jardín histórico se tomen en cuenta simultáneamente todos sus elementos a fin de evitar la alteración de "la unidad del conjunto." Este concepto marca un avance destacado con respecto a la Carta de Venecia ya que se incorpora la visión teórica de Cesare Brandi⁷ que centra su preocupación por la com-



Jardín del Pañuelito 2005 / Paola Arango

unos aunque normalmente resultan complementarios, es decir, se pueden realizar de manera conjunta, dependiendo de la problemática específica de cada caso.⁸

Más adelante la Carta se refiere a la búsqueda de usos compatibles para estos espacios así como a la planificación y gestión de actividades de salvaguardia por parte de las instancias de gobierno correspondientes. Se hace hincapié en la necesidad de formación y capacitación de personal tanto para las labores continuas que requieren los jardines históricos, así como la necesidad del trabajo interdisciplinario de "historiadores, arquitectos, paisajistas, jardineros o botánicos."

El texto concluye con la propuesta de acciones tendientes a la generación de una conciencia colectiva acerca del significado cultural de esos espacios e indica que "el interés por los jardines históricos deberá ser estimulado por todo tipo de actuaciones capaces de revalorizar este patrimonio y hacerlo conocer y apreciar mejor: promoción de la investigación científica, intercambio



Jardín Carbajal 2005 / Paola Arango

internacional y difusión de la información, publicaciones y trabajos de divulgación, estímulo del acceso controlado del público, sensibilización a través de los medios de comunicación en cuanto a la necesidad de respetar la naturaleza y el patrimonio histórico."

Es evidente que el documento aborda la mayor parte de la problemática de la conservación de jardines históricos por lo que sus logros son inquestionables. Sin embargo, al pasar el tiempo se han puesto de manifiesto algunas inconsistencias teóricas entre las que destaca, por la polémica que ha generado, el tema referido a la *temporalidad* de las intervenciones.

La descripción que la Carta de Florencia hace de las actividades de restauración presenta una clara contradicción conceptual. Hay artículos en los que nota cierto desprecio por el valor de la "sustancia auténtica" de los jardines, es decir, al

material vegetal original, mientras que otros párrafos insisten en la necesidad de evidenciar el paso del tiempo.

Esta incongruencia aparece desde el inicio de la Carta donde se parte de la premisa de que los vegetales son materiales "renovables" y se dice que, con el objeto de "perpetuar" el estado original de los jardines, "en ciertos casos, es recomendable su recuperación." Esto podría interpretarse como que no se considera tan relevante la antigüedad o singularidad de las especies que forman el jardín, sino que es más importante la "estructura formal" del conjunto.

Se declara abiertamente que "la autenticidad de un jardín histórico es tanto una cuestión de diseño y proporción de sus partes como de su composición ornamental, o de la elección de los vegetales y materiales inorgánicos que lo constituyen."

Bajo esa visión se plantea, por ejemplo, que "el mantenimiento de los jardines históricos es una operación de importancia primordial que debe ser continua. Siendo vegetal su material principal, la conservación del jardín en su estado habitual requiere tanto reposiciones concretas, que sean necesarias, como un programa a largo plazo de renovaciones periódicas (erradicación completa seguida de replantaciones con ejemplares suficientemente formados)."

La contradicción se hace plenamente patente en el artículo decimosexto que al principio maneja ideas vanguardistas al decir que "La obra de restauración debe respetar los sucesivos estadios de la evolución experimentada por el jardín en cuestión. En principio, no debe concederse mayor relevancia o prioridad a un período en detrimento de los demás." Sin embargo, la segunda parte incorpora una salvedad con claros tintes *reconstructivistas* pues se acepta que "en casos excepcionales en los que el estado de degradación o destrucción que afecte a ciertas partes del jardín sea de tal envergadura que aconseje su *recuperación*, (ésta) debe basarse en los vestigios que subsistan o en una evidencia documental irrefutable. Más grave aún resultan las palabras finales del artículo en donde se plantea que "Tal reposición puede resultar más justificada en las partes del jardín más próximas al edificio principal para poner de relieve su significado en el conjunto del diseño". No sólo se acepta la posibilidad de devolver el jardín a un estado histórico ideal sino que se propone un

trato "especial" a las áreas colindantes con las estructuras arquitectónicas.

Afortunadamente aclara más adelante que en el caso extremo de que un jardín haya sufrido tal degradación o deterioro que sea imposible determinar su evolución y transformaciones, no se debe "emprender una reconstrucción que en modo alguno sería una intervención en un jardín histórico." Además se dice que a los ejemplos en que se desarrollen proyectos "inspirados" en formas tradicionales, estén o no ubicados en emplazamientos antiguos, "no se le podría aplicar, en ningún caso, el calificativo de jardín histórico."

Como es bien sabido, los acuerdos normativos y convenciones relativas a la conservación del patrimonio edificado han tenido como preocupación nodal evitar en todo momento la falsificación de los bienes culturales y por lo tanto proscriben enérgicamente cualquier forma de reconstrucción parcial o total que conduzca a la pérdida de su autenticidad.

Como acertadamente sostiene Tito Rojo⁹, "en el jardín, en muchísima más medida que en la arquitectura, la forma prístina es una ficción teórica. Mientras que en los edificios suele existir un primer día, un momento inaugural al que poder remitir el valor del origen, en los jardines el proceso de plantación no acaba en una forma definitiva sino que es un paso más en la transición hacia la madurez del jardín, situación que se alcanza tras un proceso ininterrumpido de cuidados que son, realmente y no como metáforas, al mismo tiempo mantenimiento y restauración. En los casos más favorables a la teoría de la forma prístina se produce el paso por una serie de estados diversos, regidos por el azar o por elementos naturales y artificiales que el proyectista no controla totalmente."


Se trata de una idea sin discusión posible. Solamente se acepta la incorporación de elementos faltantes de una estructura cuando su reposición sea la única manera de asegurar la permanencia del conjunto y con la condición de

que los elementos nuevos sean reconocibles como tales para mantener la identidad de cada uno de los componentes.

Por lo tanto, las actividades de restauración de los objetos del pasado no buscan devolverlos a un estado ideal que pudieran haber tenido en cierto periodo de la historia sino, fundamentalmente, mejorar la calidad de vida de la sociedad presente y futura facilitando la exposición estética y didáctica de las diferentes huellas que la historia les ha impreso. En los bienes culturales, debe mantenerse tan legible el rastro del paso del tiempo como las evidencias del presente al que están siendo incorporados.

A poco más de veinte años de haberse redactado la Carta de Florencia es posible decir que, aunque ha cumplido una parte muy destacada de sus objetivos, requiere ser revisada y transformada con el fin de superar las inconsistencias teóricas que presenta, e incluir elementos patrimoniales que han quedado fuera de su ámbito disciplinar.

Se hace necesario incluir criterios relativos a la conservación de determinados tipos de vegetales que se han transformado con el tiempo, la notoriedad de las intervenciones, la identificación de la historicidad de los conjuntos, la relación con el patrimonio edificado y la supresión de acciones de tipo reconstructivo.

Por esta razón, los documentos normativos que se generen para la protección del patrimonio requieren mantener el equilibrio entre el grado de generalidad que implica la necesidad de abarcar a la mayor cantidad de casos posibles, con la búsqueda de soluciones a problemas precisos. Por supuesto que no se trata de una tarea fácil pero sólo a través del establecimiento de criterios claramente definidos, sistemáticamente verificables y vinculados tanto a escala global como local, es posible prever la solución a los diversos problemas teóricos y prácticos que conllevan las labores de salvaguardia de los jardines históricos y paisajes culturales, que son parte sustancial de nuestro patrimonio edificado. 

NOTAS AL ARTÍCULO

¹ Ver Guerrero B., Luis F. 1998. "El campo de la restauración de espacios históricos". En *Estudios Históricos, Arquitectura y Diseño* 3. México D.F. UAM-Azacapatzalco. Guerrero, "El campo de la restauración de espacios históricos".

² www.mcu.es/patrimonio/cp/ccr/docs/carta_de_atenas.pdf

³ www.icomos.org/docs/venice_es.html

⁴ El artículo decimocuarto de la Carta de Venecia dice que "Los sitios monumentales deben ser objeto de cuidados especiales a fin de salvaguardar su integridad y asegurar su saneamiento, su arreglo y su valorización. Los trabajos de conservación y restauración que se efectúen en ellos deben inspirarse en los principios enunciados en los artículos precedentes".

⁵ <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114038s.pdf#page=138>

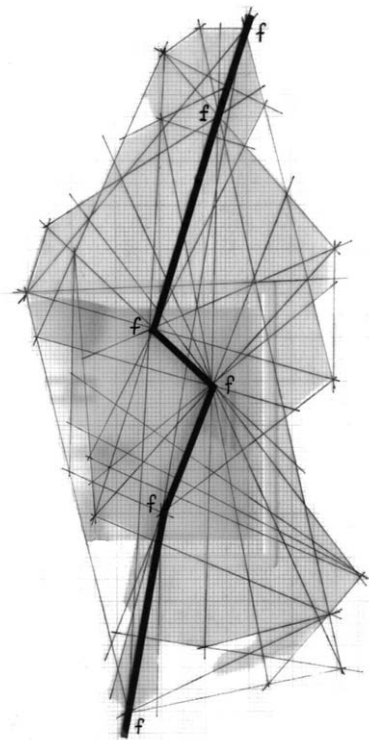
⁶ Tito Rojo, José. 1997. *Restauración en Arquitectura del Paisaje: Ensayo Metodológico aplicado al Carmen de los Mártires y otros jardines Granadinos del siglo XIX*. Tesis de Doctorado en Ciencias. Universidad de Granada. p.337

⁷ Brandi, Cesare. 1988. *Teoría de la restauración*. Madrid. Alianza Editorial, p.23.

⁸ Alcántara Onofre, Saúl. 2001. *Conservación de paisajes culturales y jardines históricos en México*. Tesis para optar por el Grado de Doctor en Diseño. U.A.M. -Azcapatzalco. México D.F. p.123.

⁹ Tito Rojo, Op. Cit. p.329

ARTE Y EXPRESIÓN
ANÁLISIS FORMAL DE UNA
ESCULTURA
BARROCA
NOVOHISPANA



Carlos LIRA VÁSQUEZ* / UAM-A

INTRODUCCIÓN

AL ESTUDIAR LA ESCULTURA POLICROMADA PRODUCIDA DURANTE LOS siglos barrocos novohispanos, uno se topa frente a una serie de términos que han sido utilizados por los estudiosos del tema para describir ciertas características formales de dichas imágenes.

* 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.



imagen e1, e2

Términos tales como "proporción", "dinamismo", "movimiento", "expresividad", etcétera, son aplicados indistintamente tanto a las esculturas barrocas como a las contemporáneas o a las producidas por las culturas mesoamericanas durante la época prehispánica.

La imaginería policromada virreinal nos ofrece una perspectiva nueva y distinta del arte escultórico, no sólo por las diversas técnicas empleadas durante su cuidadoso y largo proceso de creación, sino además por la unión de un equipo, de un grupo de artistas que pertenecían a un taller y que imprimían, de manera personal, diferentes matices técnicos y expresivos a las tallas que, entre todos, creaban. En este tipo de escultura se buscó particularmente entablar un diálogo con el observador, utilizando para ello una pluralidad de medios expresivos basados particularmente en los efectos visuales de la forma, de los volúmenes, cromatología, texturas, etcétera.

En cada etapa del desarrollo histórico de la escultura, se ha buscado una manera distinta de manifestar los conceptos que la terminología encierra; es decir, cada etapa ha buscado un lenguaje expresivo propio y por tanto posiblemente distinto al de otras épocas. Debemos preguntarnos, por ejemplo, si el término "movimien-

to" se expresa por medio de los mismos elementos formales en una escultura clásica griega o en una gótica; habría que ver si la "expresividad" de una talla barroca se manifiesta con los mismos medios que emplea, para mostrar lo mismo, una escultura africana. Si las esculturas policromadas novohispanas emplean una gran riqueza de medios expresivos para manifestarse, al profundizar en ellos tal vez podamos acercarnos más al conocimiento de las características que hacen que esas escultura sean barrocas; es decir, que podamos reconocer en ellas las particularidades del barroco deslindadas de aquellas otras compartidas por las esculturas en general. No es el "movimiento", no es el "dinamismo", no es tampoco la "expresividad", ni el "contraste" lo que hacen a una imagen ser barroca, sino de qué manera o por medio de qué elementos se expresan estos conceptos.

La escultura es un arte que nos induce a la contemplación; ésta implica a su vez una reflexión y un deseo de establecer una comunicación, la comunicación entre la intencionalidad del creador y la interpretación del observador. Es un hecho que muy difícilmente la interpretación que hoy demos a una escultura barroca coincida con la de un personaje del barroco. Es verdad tam-



imágenes A, A', B, B'

bién que por la diversidad y complejidad de los mecanismos que entran en juego durante el proceso de "creación", sea difícil conocer la "intencionalidad" del artista: no queda pues, en princi-

pio, sino el acercarnos al aspecto físico de las esculturas y analizar lo más objetiva y concretamente posible, los recursos o medios visuales que el artista empleó para manifestar su "obra de arte".

VOLUMEN, ESPACIO Y FORMA

Contemplemos entonces la talla como un fenómeno o como una experiencia puramente visual. Es ante todo un volumen que ocupa un lugar en el espacio; una estructura tridimensional que invade al espacio y que permanece, al mismo tiempo rodeada por él. Es pues, en principio, una masa que posee longitud, ancho y profundidad.

La contemplación de una escultura obliga al observador a una percepción dinámica del objeto, es decir, para tener conciencia de su totalidad, es necesario recorrerla en todo su volumen. "Cada momento de la contemplación es la estatua, pero al mismo tiempo, la estructura que se da ahora, solicita el complemento y la continuación de la visión siguiente. Teniendo en cuenta esto, podemos decir que la escultura de bulto exige un tiempo de lectura parcial (que se realiza cuando nos detenemos cada vez, para cumplir con un compás de espera), y otro tiempo de lectura total."¹² En cada una de estas "lecturas parciales" notaremos que el volumen se nos presenta distinto en cuanto a sus dimensiones y en su relación con el espacio que lo

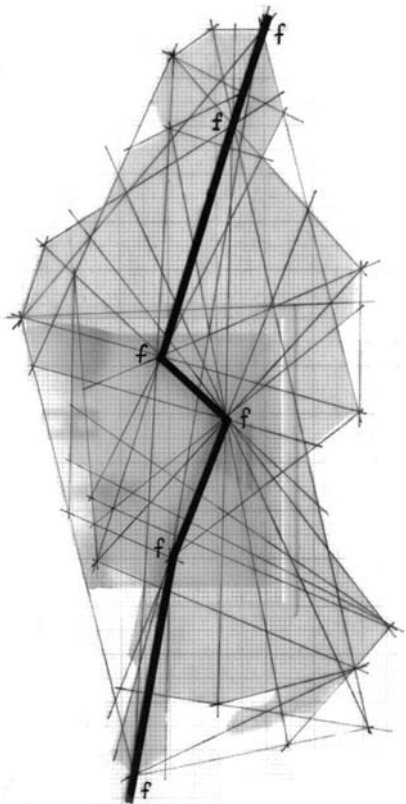


imagen e3



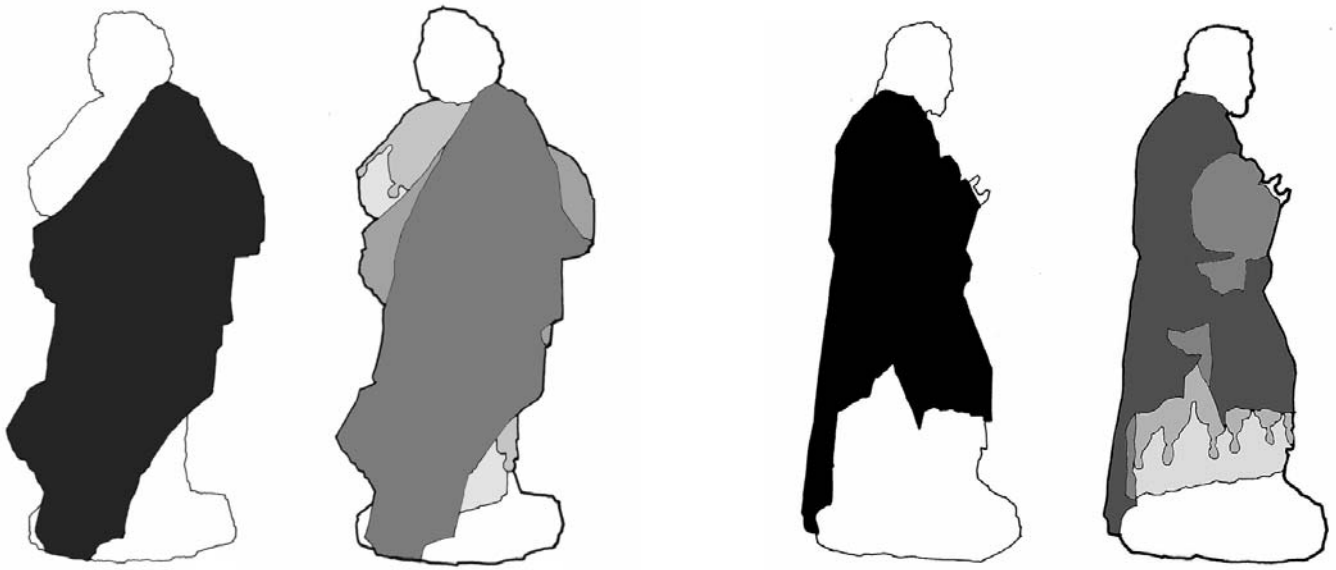
Imágenes C, C', D, D'

rodea. Es decir, la "forma" de la escultura cambia en la medida en que nosotros nos movemos alrededor de ella. La forma es la característica primaria para identificar un volumen y está compuesta por los contornos y por la interrelación de los planos que definen los límites del mismo. El medio básico para identificar la forma de un objeto es el perfil. Debido a que éste se presenta como la línea que separa la forma de su fondo, es obvio que nuestra percepción del perfil dependerá del contraste visual entre la forma y el fondo, es decir entre ésta y el espacio (e1, e2).³

Las formas pueden ser regulares e irregulares; son irregulares aquellas cuyas partes son desiguales en cuanto a sus características y no disfrutan de vínculos precisos que las unan entre sí. Al observar los perfiles de nuestras "lecturas parciales", podemos constatar que las formas de la imagen analizada son irregulares. Esta irregularidad, sin embargo, se vincula por medio de diversos trazos lineales a un eje zigzagante sobre el cual se localizan cinco focos principales desde los que irradian otra serie de líneas que conforman los vértices de la figura (e3). La irregularidad de ésta



Imágenes A2, A3, B2, B3



Imágenes C2, C3, D2, D3

es congruente con las de los cuerpos que forman el volumen total de la escultura. La talla posee, en realidad, una compleja relación de volúmenes que rompen los distintos planos. Para simplificar esta complicada trama, podemos considerar como volúmenes bien diferenciados, el cuerpo humano de la escultura, la túnica, la aljuba que la cubre y, por último, el manto.

Observemos las fotografías A y B. El cuerpo humano, en este caso el pie, ocupa un primer plano compitiendo con la cara del querubín de la peana; posteriormente, el volumen formado por la pierna cubierta por los ropajes, avanza hacia el frente en un segundo plano; luego las manos irrumpen el espacio marcando un tercer plano seguido por uno más que ahora el dorso del manto señala. Después el rostro de la figura, casi en el mismo plano que la aljuba, nos marca nuevamente la posición del cuerpo humano: la cabeza por medio de un inclinado cuello sobresale ligeramente al plano que contiene al tronco de la imagen. Sin embargo, hay que señalar que los cuatro volúmenes básicos que consideramos poseen una infinidad de planos propios. Un análisis de los vértices y aristas de éstos seguramente resultará interesante, desafortunadamente no es posible ahora profundizar en esos detalles que podrán ser estudiados en posteriores trabajos.

Si observamos la secuencia fotográfica A3, B3, C3 y D3, descubrimos fácilmente que el manto que cubre a la figura en mayor extensión parte del brazo derecho, arropa el hombro del mismo lado y cuelga desde éste hacia la espalda; a la altura de la cintura, el dorso del manto envuelve

circularmente el talle, lo cruza al frente, sube hasta el brazo derecho, lo tapa parcialmente y cae nuevamente hacia su derecha. Así, el manto es el elemento que a nivel volumétrico resulta más notorio que los otros; su extensión, la irrupción que hace en los múltiples planos, el recurso de tener derecho y revés y manejarlo para remarcar el volumen, el número incontable de aristas y líneas que parten de ellas formando los pliegues, así lo evidencian.

EL COLOR

Es el atributo de la forma que con más claridad distingue una forma de su propio entorno e influye en el valor visual de la misma, dependiendo del matiz, la intensidad y el valor de tono que posea la superficie. La policromía sobre madera se aplicaba de tres maneras distintas: policromía sobre oro, policromía sin oro y las encarnaciones. De éstas, la primera es la predominante en nuestra figura, técnica también conocida bajo el nombre de "estofado." La policromía está aplicada sobre oro bruñido, lo que implica un mayor trabajo y cuidado en la aplicación de las hojas de oro. Debo aclarar que en el revés del manto, la policromía está aplicada, singularmente, sobre plata.

El manto es el elemento volumétrico más importante por su extensión, irrupción de planos y multiplicidad de aristas (A3, B3, C3, D3).

El color predominante es el oro; el rojo enmarca la figura y la rodea (A2). En la ilustración C2, el lado derecho de la figura presenta los mismos colores que se tienen en el izquierdo, separados por una ancha franja dorada. En la ilustración



Imágenes F1, F2, F3

Manto

CROMATOLOGÍA GENERAL

Derecho del manto (oro)

Dorso del manto (rojo)

Aljuba (verde)

Túnica (café)



B2, el rojo separa el tronco de la figura de sus extremidades inferiores y lo rodea. El color rojo acentúa los volúmenes y equilibra los fuertes contrastes. Estas cuatro ilustraciones A2, B2, C2 y D2 sólo esquematizan los colores de base, en realidad la impresión cromática varía considerablemente por la decoración de elementos florales que cubren, en parte, los colores base. El oro se decora con blancos, rojos y verdes; el rojo con oro y plata; el verde con oro y el café también. Podemos decir que el oro, al encontrarse combinado con cada uno de los otros colores, sirve o funciona como elemento de armonía cromática.

Al observar las "lecturas parciales" captadas en las fotos A2, B2, C2 y D2, el primer color que llama nuestra atención por su predominancia y brillantez es precisamente el del oro que cubre los volúmenes del manto que, por otra parte, es el volumen que más cuenta. En este caso, el color acentúa y evidencia, al mismo tiempo, la importancia formal y visual del manto. Sobre el oro del manto se aprecia una serie de elementos florales en colores verdes, rojos y blancos aplicados al temple⁴ (f1). El revés del manto es rojo y acá sirve también, en primera instancia, para evidenciar la acción envolvente del manto (ver B2); además separa visualmente, por el

contraste cromático, al manto de la aljuba.

La aljuba es de un color verde que por su tono oscuro, enmarca y resalta el encarnado del cuello (f2). En el caso de la encarnación de las manos, el contraste se logra también por el uso de un color oscuro -café rojizo en esta ocasión- aplicado a las mangas de la túnica. El mismo efecto se busca y se logra en la encarnación pálida de los pies y el verde de las calzas (f3). Importante señalar que el oro es el elemento cromático que da unidad a la cromatología general, ya que se encuentra en detalles tales como botones, bieses, encajes, cenefas, borlas, motivos florales e incluso delinea las plumas de las alas de los querubines. Asimismo, los fuertes contrastes creados entre el rojo y verde o entre el verde y café, se suavizan por la presencia constante del oro.

La encarnación del santo, al igual que la de los cuatro querubines, es de pulimento o "brillante".⁵ En el rostro de la figura, las sombras de las pilosidades y los tonos rosados de pómulos, orejas, párpados y labios se diluyen en la palidez natural de las carnes. Las cejas se dibujan con un tono más suave que el resto del cabello. Alrededor de los párpados, en ligeras y finas pinceladas, aparecen dibujadas las pestañas que posiblemente eran las que, a manera de sombra, suavizaban el efecto de las pestañas postizas que la imagen debió tener originalmente (f4, f5, f6). Para suavizar el contraste entre el oscuro cabello y la palidez de la encarnación, se dibujaron "a punta de pincel" finos cabellos que, ondulándose y rizándose aparecen sobre la encarnación junto al nacimiento volumétrico de las pilosidades. Los ojos del santo son de vidrio y de color



Imagen F4, F5



Imagen F6

café, en tanto que los de los querubines son pintados y azules. La peana, en contraste con la cromatología de los querubines, cuenta escasamente gracias a su color neutro.

LA TEXTURA

Es la calidad superficial de una forma y la apreciamos por medio del tacto. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que las experiencias espaciales, visuales y táctiles están tan entrelazadas que resulta difícil separarlas. La textura se percibe y valora casi totalmente por el tacto, aún cuando su presencia sea visual. Así, se ha dicho que "con pocas excepciones, es la memoria de las experiencias táctiles la que nos permite apreciar las texturas".⁶ Existe pues una especie de conjunción entre el tacto y la vista; conceptos tales como forma y volúmenes, así como las sensaciones de distancia y espacio, son atribuidas al tacto. "Así, en la psique humana, en virtud de estas transmutaciones o alianzas de sensaciones, las táctiles están en íntima, estrechísima relación con las visuales y viceversa. Por ejemplo, las sen-

saciones de rugoso, de áspero, de dureza, de blandura... de liso o granujiento, [...] si las percibimos por medio del tacto en su origen, luego se asocian a peculiares sensaciones visuales".⁷ La textura, entonces, puede afectar lo mismo al valor visual que a las propiedades de reflexión luminosa de las superficies y por tanto al color; también afecta la percepción de la escala de la figura.

Se nos ha acostumbrado, por tradición, a percibir la textura de las obras de arte a través de la vista, se nos ha prohibido tocarlas. En el caso de la imaginería barroca el sentido religioso, sagrado y la imposibilidad o dificultad física debido a su ubicación en los retablos (aunque no siempre se localizaron sólo en retablos), fueron tomadas en consideración por los artistas. La texturización de las tallas se vuelve pues, en el barroco, percepción visual.

En nuestra imagen de estudio, el manto dorado que envuelve a la figura manifiesta su jerarquía por los brillos dorados y la lisura de casi toda su superficie; sólo algunos centros de las flores se texturizan para lograr más destellos en la superficie dorada (f1). En este caso, la técnica usada es la conocida como "picado de lustre", que consistía en "iluminar [...] con punteados incisos [...] la superficie, [...] con un punzón de punta redonda. Sobre él se daban golpes, y la preparación de yeso y BOL, que existía bajo el oro, cedía".⁸ La cenefa del manto, en cambio, se texturiza por medio de la técnica de "barbotina" en la que los adornos que imitan bordados pueden ser tallados en la madera, en el yeso ó cubriéndose este con una capa de cera sobre la cual se graban los diseños, dorando posteriormente la superficie (f7). El dorso del manto presenta dos texturas: en sus bordes y a manera de encaje se utiliza el esgrafiado, en cambio en la superficie restante, los motivos florales dorados se texturizan por medio de punteados y ojeteados. Las texturas así representadas logran un contraste entre el interior y el exterior del manto, lográndose con esto un discreto y progresivo aumento en la volumetría de las texturas a medida que las superficies se alejan de la vista del observador. Por tal motivo, la importancia táctil de la aljuba se subraya por medio de la exagerada volumetría de bieses, botones y borlas, acentuándose también gracias al contraste cromático del ropaje (f2). La túnica se decora con flores esgrafiadas en rayas paralelas de trazo



Imágenes F7, F8



fino; su cenefa es barbotinada con motivos semejantes a la del manto.

El tránsito de la rugosidad de las ropas a la tersura de las encarnaciones, se efectúa por medio de bieses en el cuello y de los puños de las mangas de la túnica en las manos. La tersura de los rostros, tanto del santo como de los querubines, es enmarcada y contrastada para efectos visuales, por la excesiva pero necesaria rugosidad de los caireles. La textura casi lisa de la peana evidencia nuevamente la poca importancia visual que se le quiso dar.

Es quizá en esta propiedad visual de la escultura en la que se destaca más claramente la importancia de las diversas técnicas que se emplearon en la manufactura de las tallas estofadas. El dorado bruñido, la barbotina, los esgrafiados, la encarnación brillante, etcétera, son producto de complejos y cuidadosos procedimientos que serán descritos en futuros artículos.

LA ORIENTACIÓN

Se define como "... la posición de una forma respecto a su plano de sustentación, a los puntos cardinales o al observador".⁹ La orientación implica entonces una dirección que podamos encontrar a partir de los diversos elementos que integran la escultura. Es posible que determinados elementos nos sugieran la posición que la talla deba conservar con respecto al ángulo de visión el espectador. Es un hecho, que no discutiré ni analizaré acá por no ser objeto de este trabajo, que la imaginaria barroca buscaba una comunicación entre el carácter divino de la imagen y la sensibilidad y fe del observador. Aunque la escultura que estamos estudiando no está completa (falta el niño que descansaba en la mano izquierda y el báculo florido o lirio, atributos de San José), sí puede percibirse que la mirada de la figura se dirige hacia un punto ubicado en alguna parte de su brazo izquierdo (A). Es perceptible también que tres de los querubines miran hacia arriba y que sólo uno de ellos mira al frente y ligeramente hacia abajo. El pie derecho del santo, que marca el movimiento del paso hacia delante, señala también una dirección. Es posible que la coincidencia de estas direcciones busque la comunicación con el observador, vinculándose así los dos espacios: el terrenal representado por el observador, y el celestial manifestado por la mirada del querubín (f8).



Imágenes F11, F12

Importante destacar que las propiedades visuales de la forma que apliqué en el análisis pueden ser afectadas por condiciones tales como: el ángulo de visión o perspectiva, la distancia que nos separa de la forma, las condiciones de iluminación y el campo de visión que existe en torno a la forma. Desafortunadamente se desconoce cuál pudo ser la ubicación original de la imagen que, de cualquier forma, parece no ser una escultura de retablo sino doméstica. Aún así, creo importante considerarlas en distintos ejemplos.

EL ÁNGULO DE VISIÓN O PERSPECTIVA

Resulta curioso observar algunas de las fotografías para ejemplificar esta condición. Así, sorprende cómo la volumetría que se observa recorriendo a la escultura en la secuencia fotográfica A, A', B, B', C, C' y D, D' se reduce casi a un bloque viéndola desde arriba (f9). También sorprende la naturalidad que adquieren los pliegues del manto desde la perspectiva que se muestra en la fotografía f10.

LA DISTANCIA QUE NOS SEPARA DE LA FORMA

Esta condición es muy importante a tomar en cuenta ya que, como puede apreciarse en las fotos de detalles, la exagerada volumetría de los cabellos vista desde lejos, adquiere una impresión de extrema naturalidad (f4, f5, f6, f11, compárense con f1). Lo mismo sucede con los pliegues que a distancia pierden la rigidez y la brusquedad de sus aristas (D, compárense con f11). La rugosidad de las texturas importa también ya que como vimos anteriormente, se texturizan con mayor volumen las partes más lejanas al observador.

LAS CONDICIONES DE ILUMINACIÓN

Es importante reflexionar sobre las diferencias entre las fuentes de iluminación actuales y las que se utilizaban durante la época barroca; tanto la intensidad, como el color de la luz producido por velas y lámparas de aceite, además de la vibración de la luz producida por ambas fuentes, dan a las esculturas un aspecto totalmente diferente del que estamos acostumbrados a ver por el efecto de la luz producida por la energía eléctrica. Un retablo barroco, iluminado por la trémula luz de las velas, produce un efecto visual de vibración, las esculturas mismas y sus ropajes adquieren efectos visuales de movimiento. El escultor barroco lo sabía y aprovechó el



Imágenes F13, F14

efecto de la iluminación para dotar de naturalidad a su creación.

EL CAMPO DE VISIÓN EN TORNO A LA FORMA


La impresión visual que la escultura que estamos estudiando pueda producir, podrá ser afectada por la forma, color, dimensión, etcétera, del campo de visión que la rodea; afectando su escala, cromatología, etcétera. En un estudio detallado de las manos, por ejemplo, no es el color de la encarnación, ni la textura expresada por las venas lo que más llama a la vista. El valor visual que predomina es la forma, aunque sin despreciar la texturización que se produce gracias a las venas. La separación exagerada de los dedos, sus diferentes posiciones y la irregularidad de los perfiles, exigen inmediatamente la mirada del observador (f11, f12). Podemos apreciar también que las falanges de los dedos no siguen una misma línea, cada dedo apunta en dirección diferente y sin mante-

ner un paralelismo lineal entre uno y otro. Esta irregularidad de perfiles se acentúa por la proporción alargada de los dedos y uñas y se subraya por la forma ahusada de ellos (f13). La mano derecha nos muestra cierta rigidez de las terceras falanges de los dedos, con la excepción del meñique en el cual las tres falanges se quiebran.

La cabeza de la imagen, por su parte, reúne los valores visuales tanto de la forma como de la cromatología y textura. La proporción alargada del rostro se acentúa por la depresión de los pómulos, la inclinación de los bigotes, la triangulación de la barba y la dirección de la mirada, además de la pequeñez de la boca (f4, f5). El copete que cae sobre la frente y que también sobresale en altura al cabello restante, alarga visualmente todavía más la proporción. Es necesario observar también cómo se desvanece la pilosidad de la barba, dándole un toque de realismo (f11 compárese con f5). El detalle de naturalidad en el movimiento del santo que en su caminar es atrapado instantáneamente por el escultor, puede apreciarse en la última foto de la serie. El pie derecho se apoya sólo en una parte de la peana (f14).

CONCLUSIONES

La contemplación de una escultura cualquiera requiere en principio de un dinamismo por parte de su observador, una búsqueda constante de

comunicación y el deseo de aprehenderla en su totalidad. Las imágenes barrocas policromas novohispanas, al recurrir a fenómenos visuales tan plurales como los analizados, no se conforman con ocupar una parte del espacio y esperar a ser observadas, sino que parecen exigir la mirada del ser humano; no se conforman con herir el espacio por medio de sus formas irregulares y volúmenes quebrados, ese recurso no es suficiente; tampoco se resignan a valerse de la atracción que los brillos del oro tienen para el ojo humano, sino que recurren además a las cromatologías contrastantes, al uso de múltiples texturas y, como si esto no fuera suficiente, proponen al observador infinitas perspectivas visuales. Esta variedad de recursos nos induce no únicamente a dinamizar nuestro cuerpo para poder apreciarla en su totalidad, sino también al movimiento rápido de nuestros ojos, que ponen en juego nuestra mente y nuestros sentidos. Los medios que buscó la imaginería policroma novohispana en el barroco para manifestarse -y esto se confirma en el esquema de análisis que seguimos en este trabajo- fueron múltiples y por tanto más universales, y propongo que estos fueron fundamentalmente visuales. Aproximarse a ellos de una manera objetiva, podrá tal vez ayudar a entender de una manera más precisa y menos interpretativa, el lenguaje visual que el barroco expresa a través de tan extraordinarias creaciones escultóricas. 

NOTAS AL ARTÍCULO

- ¹ Osvaldo López Churrera, *¿Qué es la escultura?*, p. 12. La secuencia de las fotos A > D¹ pretende cubrir de manera general los "tiempos" de lectura parcial.
- ² Para los conceptos de "espacio", "volumen", "forma" y sus propiedades visuales sigo a Francis D. K. Ching en su obra *Arquitectura, forma, espacio y orden* que, aunque aplica estos conceptos a la arquitectura, los basa fundamentalmente en teorías visuales. Cfr. también Juan de la Encina, *Teoría de la visualidad pura*.
- ³ Respecto a esta forma de decorar, Sánchez-Mesa nos dice que fue muy utilizada por Raxis, "el padre de la estofa", describiendo su proceso como sigue. "Se cubre la superficie dorada por verdaderos ramos de flores y hojas que se colorean en tonos rojos, blancos y verdes, pero pasando el color al óleo o sobre el oro sin rayarlo, ni enfondarlo en color. Es esta una técnica muy extendida por Sevilla y que resurgió en el siglo XVIII", *Técnica de la Escultura Policromada Granadina*, p. 41.
- ⁴ En la encarnación brillante se recomendaba que tanto los ojos como la boca y las cejas se pintaran sobre la encarnación fresca para que al secarse todo quedara con el mismo brillo. En el siglo XVIII, con la vuelta de los dorados y su mayor profusión, y debido al consecuente gusto popular por lo brillante, la técnica de pulimento adquirió nuevo auge en España después de no haber sido muy popular en los siglos XVI y XVII.
- ⁵ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, p. 82.
- ⁶ Juan de la Encina, *Op. Cit.*, p. 46.
- ⁷ Sánchez-Mesa, *Op. Cit.*, pp. 48-49.
- ⁸ Francis D.K. Ching, *Op. Cit.*, p. 51.

BIBLIOGRAFÍA

- CHING, Francis, D.K., *Arquitectura: forma, espacio y orden*, México, Gustavo Gili, 1982.
- ENCINA, Juan, de la, *Teoría de la visualización pura*; México, UNAM, 1982.
- HALL, T. Edward, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1985.
- LÓPEZ Churrera, Osvaldo, *Qué es la escultura*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- MORENO Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1972.
- MOYSEN, Xavier, *Estofados en la Nueva España*, México, Multibanco Comermex, 1978.
- SÁNCHEZ-MESA, Martín Domingo, *Técnica de la escultura policromada Granadina*, Granada, Universidad de Granada, 1971.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura, procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980.

TABLA QUE RESUME ALGUNAS CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA TALLA

Volúmenes más jerarquizados	Forma	Volumen	Color	Textura	Orientación
Manto	<ul style="list-style-type: none"> Irregular por pliegues. Define derecho y revés. Envolvente de la figura. 	<ul style="list-style-type: none"> Predomina sobre los otros. 	<ul style="list-style-type: none"> Oro como fondo base. Ornamentación en verde, rojo y blanco. Rojo y oro (revés). Rojo y plata (derecho). 	<ul style="list-style-type: none"> Lisa en el fondo, escasa textura al centro de las flores (dorso). Punteado en revés. Cenefa barbotinada. 	<ul style="list-style-type: none"> Señala cuatro: <ol style="list-style-type: none"> Izquierda: el bulto de la rodilla que produce el paso. Derecha: el extremo del manto. Atrás centro: manto que cae sobre pie. Izquierda adelante: cubre rodilla.
Aljuba	<ul style="list-style-type: none"> Irregular por formas curvas y borlas colgantes. Se ciñe a la cintura del santo. 	<ul style="list-style-type: none"> Menos volumen que el manto. Botones y borlas. 	<ul style="list-style-type: none"> Verde con flores doradas (colores de atributo de San José). 	<ul style="list-style-type: none"> Motivos florales barbotinados. Bieses. 	<ul style="list-style-type: none"> Borlas sobre brazo izquierdo. Borlas sobre pierna izquierda.
Túnica	<ul style="list-style-type: none"> Visible en pequeños espacios. Irregular. 	<ul style="list-style-type: none"> En brazos, puños y botones. 	<ul style="list-style-type: none"> Café (verde y rojo en fondo). Oro en flores. 	<ul style="list-style-type: none"> Esgrafiado mínimo. 	<ul style="list-style-type: none"> Brazo izquierdo.
Manos	<ul style="list-style-type: none"> Muy irregular. 	<ul style="list-style-type: none"> Muchos entrantes y salientes. Venas muy resaltadas. 	<ul style="list-style-type: none"> Carnación. 	<ul style="list-style-type: none"> Tersa. 	<ul style="list-style-type: none"> Mano derecha marca posiblemente posición del báculo. Ambas marcan el centro de la figura.
Cabeza	<ul style="list-style-type: none"> Alargada. 	<ul style="list-style-type: none"> En pilosidades. En partes de la cara: pómulos, párpados, nariz, etcétera. 	<ul style="list-style-type: none"> Pilosidad negra y café. Carnación. Ojos café. Rubor en pómulos. Boca, párpados y orejas son rosadas. 	<ul style="list-style-type: none"> Tersa en "piel". Rugosa en pilosidades. 	<ul style="list-style-type: none"> Ojos hacia brazo izquierdo. Copete, nariz y barba hacia mano derecha.
Pies	<ul style="list-style-type: none"> Bastante regular en calzas. Relativamente regular en pies. 	<ul style="list-style-type: none"> Casi cilíndrico. Escaso. 	<ul style="list-style-type: none"> Azul/verde y oro. Carnación. 	<ul style="list-style-type: none"> Elementos florales barbotinados. Tersa. 	<ul style="list-style-type: none"> Pie izquierdo hacia el frente y abajo siguiendo el eje del cuerpo. Pie derecho hacia el querubín a la derecha del pie izquierdo.
Querubines	<ul style="list-style-type: none"> Circular en rostros. Irregular en alas y cabellos. 	<ul style="list-style-type: none"> Escaso en alas. Redondeado en rostros. En forma de "s" en los cabellos. 	<ul style="list-style-type: none"> Carnación con rubores. Ojos azules. Alas azul/verde y oro. Cabello negro/café. 	<ul style="list-style-type: none"> Tersa en rostros. Rugosa en cabellos. Escasa, esgrafiada en alas. 	<ul style="list-style-type: none"> Mirada querubines 1, 2 y 3 hacia arriba. Mirada del querubín 4 hacia el frente y ligeramente hacia abajo.

M O N O G R A F Í A S

LOS ÁRBOLES EN LA ARQUITECTURA A CIELO ABIERTO

Juan B. Artigas* / UNAM

AL RECORRER LAS ZONAS CENTRALES DE LOS PUEBLOS Y CIUDADES mexicanas resalta la importancia de las superficies descubiertas, dado que ocupan la mayor parte de los espacios urbanos, dominando sobre los edificios techados que los acompañan y complementan.

Ya sabemos que el centro suele contar con la iglesia y el ayuntamiento o presidencia municipal; si acaso el kiosco y, claro está que el mercado. Que no se nos olviden los portales como espacios semicerrados aunque bajo techo. Entre los espacios sin cubrir suelen contar los atrios de las iglesias y las plazas cívicas o Plaza de Armas, también conocidas como zócalo; estos últimos pudieron contener en otros tiempos el mercado con sus cajones para las tiendas hasta que desde el siglo XIX se levantaron edificios adecuados para comprar y vender, y la plaza mayor se convirtió en jardín para el paseo y la música.

A estos elementos urbanos los hemos denominado de arquitectura a cielo abierto. En nuestras localidades, estos amplios terrenos muchas veces arbolados, constituyen verdaderos pulmones hacia los cuales se abre y respira la ciudad, sobre todo ante circunstancias como el desarrollo fuera de control que produce la sobrepoblación de los últimos cincuenta años, con el consiguiente crecimiento desordenado de las urbes.

Oaxaca conoce bien estos espacios, recordemos Teotitlán del Valle con un atrio amplio rectangular alargado con capillas en las esquinas, elevado con respecto del nivel general de la población, circunstancia que lo hace aparecer

como etéreo, aislado, lugar de reposo, de juegos de niños y canto de pájaros.

Desde el mismo siglo XVI contamos con hermosos atrios en los edificios conventuales. Bajando por la carretera hacia Oaxaca, Yanhuitlán domina todo su valle y tiene la plaza del pueblo detrás del ábside y a nivel más bajo que el desplante de la iglesia, por lo cual no se ve desde lejos su arboleda. San Pedro y San Pablo Teposcolula con el edificio religioso y su primorosa capilla abierta dispuestos con el atrio al frente y la plaza cívica en su respaldo. Y así tantos y tantos otros lugares. Hasta en la región serrana donde prácticamente no existen los terrenos planos, las iglesias tienen atrio, aunque sea pequeño, y a un costado puede estar la techumbre del mercado, como en San Juan Tabaá.

Así pues, este gusto por la arquitectura a cielo abierto, que deriva sin duda alguna de la costumbre mesoamericana de reunirse al aire libre, no es únicamente historia pasada, sino también actualidad y previsión hacia el futuro. No existen estos espacios abiertos en otras culturas.

Si nos centramos en Oaxaca estaremos acostumbrados a ver enormes árboles. Llama la atención su magnitud en mitad del aire y de la

* Doctor en Arquitectura, con Maestría en Historia del Arte; Profesor Emérito por la Facultad de Arquitectura de la UNAM; miembro del Sistema Nacional de Investigadores, con nivel 3.



Imagen del Zócalo de la Cd. de Oaxaca antes de su intervención



Árbol del Tule

luz, solitarios en su magnificencia. Son verdaderos gigantes, las más de las veces de copas redondas, aunque no falten los puntiagudos cipreses. Solo en Granada y en Oaxaca he visto tantos cipreses como elementos de jardinería, es la misma disposición del hombre hacia la naturaleza. El árbol del Tule sería el ejemplo más conocido aún cuando el que ahora vemos no es el que aparece en las fotografías antiguas, cuando hacían falta más personas que ahora para rodear su tronco, porque los árboles también requieren de renovación; es otra de sus cualidades que nos permite corregir o mejorar disposiciones, si bien la pérdida de alguno de dichos ejemplares siempre crea nostalgia en nuestro interior.

El imaginario del árbol del Tule se hermana con el de las ceibas del sureste mexicano y de Centroamérica, en su simbolismo de liga entre el inframundo de las raíces enterradas y su lanzamiento desde el tronco hacia la altura de las copas y de las flores cuando las hay, de los mundos elevados. Dije "las raíces enterradas" porque hay también raíces expuestas al aire sobre la superficie de la tierra y reptando entre las piedras de las cercas y las ruinas de las arquitecturas antiguas. Detrás de las ramas y de las hojas se

trasparenta el cielo.

Entre los legados del mundo mesoamericano contamos con la estela de Izapa, Chiapas, en la cual el árbol de la vida muestra tanto las ramas superiores como sus raíces. Hay una representación semejante en los relieves de las jambas de la puerta de la iglesia de Sanctorum en la Ciudad de México, por el rumbo de los panteones y de la plaza de toros de Cuatro Caminos. Es un templo del siglo XVI donde aparecen los árboles a la manera prehispánica, es decir, con las raíces a la vista, como un todo indivisible: raíces, tronco, ramas, hojas, flores y frutos, y hasta un ave que se alimenta de ellos y pronto saldrá volando. Son símbolo de vida.

Siendo que los árboles también se agotan al cumplir sus ciclos vitales, no duran para siempre, además deben ser cuidados durante su crecimiento y madurez. Aquí es donde estamos fallando, podría decirse que a nivel nacional. Cotidianamente no dedicamos a los árboles el cuidado que requieren. No faltan lugares en los cuales se ha desgajado la rama de un árbol grande y le cayó encima a una viejita que pasaba por allí; ni se comprende por qué tuvo que ser precisamente una viejita. El suceso se expresaba como justificación de haber arrasado la

densa arboleda del atrio de Calimaya en el Estado de México, allá por el año de 1999. Lo cierto es que no se contaba con cuadrillas que permanentemente cuidaran las alamedas del pueblo, ni las del Estado de México, y, claro está que de manera salvaje, a alguien se le ocurrió cortar de tajo los gruesos troncos. ¡Qué disparate!

Con referencia a los bosques de la Mixteca, Manuel Toussaint explicaba, en su espléndida obra *Paseos Coloniales*, por allá por 1925, que "Desde Yanhuitlán, en cuatro horas a caballo por camino boscoso, se llega a la risueña villa de Teposcolula, -se refiere a San Pedro y San Pablo Teposcolula-, Teposcolula es -continúa Toussaint- centro importante de comunicación de la Mixteca, pues por ahí pasa el camino que va a Tlaxiaco, como si dijéramos la capital de la región, a Coixtlahuaca,..." Cuando llegué a la Mixteca, a partir de 1971, no recuerdo haber visto bosques, sino la tierra yerma y erosionada, como inmensas arrugas de la piel. Los bosques de Toussaint ya no estaban, nadie se había ocupado de reforestar, porque los árboles no duran para siempre, sobre todo si son cortados.

Ahora, siglo XXI, nos extrañamos de que los laureles y una que otra jacaranda escuálida del zócalo de Oaxaca estén torcidos, cuando han tenido que buscar la luz por sí mismos y han subido reptando entre los diminutos espacios que dejaban otros árboles más poderosos ya crecidos. Hasta ahora dos se han caído por falta de sujeción en las raíces. De momento todo es buscar culpables, cuando, en realidad, el descuido ha sido de toda la sociedad, ciertamente que la presidencia municipal desde generaciones atrás debió de haber previsto los sucesos y debió haber podado a tiempo los árboles existentes y dirigido el crecimiento de otros más jóvenes. Sí, porque cuando se agoten los mayores será necesario que los jóvenes los substituyan. No cabe la menor duda de que los árboles son seres vivos que respiran y tienen movimientos, lo hemos visto con los tensores y plomadas que se colocaron recientemente.

Ante el enorme interés que ha despertado en la sociedad el manejo de los árboles en el zócalo de Oaxaca, se hacen evidentes ciertas preguntas. ¿Existen en Oaxaca cuadrillas de trabajadores que conociendo el desarrollo de árboles y arboledas, estén preparados para controlar y

dirigir su crecimiento? ¿Cuentan con el equipo y maquinaria necesarios para llevar a cabo dichas tareas? Ante los incidentes en el zócalo de Oaxaca ¿no sería conveniente organizar y mantener uno o varios grupos de trabajo con los técnicos y obreros idóneos en la ciudad, y en caso necesario, auxiliasen o llevaran a cabo actividades en otros lugares del Estado de Oaxaca? Se ha visto que en algunos sitios del Estado se está reforestando, ¿la reforestación se ha hecho sola? No cabe duda que nos falta mucho camino por recorrer, aunque según dicen por ahí "Todo es querer".

¿Quién debe tomar la iniciativa para llevar a cabo estas labores? Lo cierto es que Oaxaca, la ciudad y el Estado, merecen que se cuiden sus magníficos árboles, parques, alamedas y hasta los ejemplares gigantescos que vemos en mitad del campo, bosques, esteros, etcétera.

Hay países con climas y vegetación tan escuálidos donde pareciera que los árboles son artificiales. Sí, porque hay que hacer una caja de adobe, depositar en ella tierra fértil para plantar el retoño y cuidarlo día a día durante toda su existencia, porque de lo contrario se seca. Estamos acostumbrados en tierras de abundancia, a la bondad de la tierra generosa en que los árboles llegan a crecer con exuberancia. ¿Por qué no aprovechamos estos dones? Es una gran riqueza que debemos conservar.

Y, para terminar, quiero expresar que me parece magnífico que se esté dando mantenimiento al zócalo de Oaxaca, porque hace treinta años que se llevó a cabo la última intervención y el deterioro era ya notable. El zócalo de Oaxaca es lugar de privilegio con su kiosco, fuentes, árboles, jardineras, bancas para descansar, alumbrado y demás servicios, algunos de los cuales como los baños públicos, sería conveniente ubicar en otros lugares, porque los del kiosco se quedaron pequeños y obsoletos; la ciudad ha crecido mucho.

Ahora bien, si hay árboles que terminaron su ciclo será necesario substituirlos. Tampoco es posible dejar todo tal y como estaba, por el hecho que así estaba. Y menos, todavía, cambiar las cosas solamente por cambiarlas, para que no queden como estaban. Son indispensables los estudios a fondo. ¿En qué va a quedar la formación de un equipo de trabajo que sepa qué hacer con la vegetación? 