

Coordinadora
Lidia Medina Lozano

Imágenes fijas y en movimiento.

Estudios sobre arte y arquitectura.



**IMÁGENES FIJAS Y EN MOVIMIENTO.
ESTUDIOS SOBRE ARTE Y
ARQUITECTURA.**

IMÁGENES FIJAS Y EN MOVIMIENTO. ESTUDIOS SOBRE ARTE Y ARQUITECTURA.

COORDINADORA

LIDIA MEDINA LOZANO



Universidad
Autónoma
de Nayarit



Primera edición 2025

Imágenes fijas y en movimiento. Estudios sobre arte y arquitectura.

Derechos Reservados 2025

D.R. Lidia Medina Lozano

D.R. Universidad Autónoma de Zacatecas

ISBN: 978-607-555-253-8

D.R. Universidad Autónoma de Nayarit

ISBN: 978-607-8863-72-3

Diseño editorial y forros: Carolina Luna

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

Compilación de textos: Lidia Medina Lozano

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

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

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

INTRODUCCIÓN

“Imágenes fijas y en movimiento. Estudios sobre arte y arquitectura” es una obra que reúne un conjunto de reflexiones sobre el arte visual y la arquitectura. A través de nueve ensayos, el libro explora las imágenes contemporáneas, tanto estáticas como en movimiento, y se sumerge en la percepción y comprensión del espacio arquitectónico. Con un enfoque multidisciplinario, se abordan desde las prácticas artísticas tradicionales hasta las nuevas formas en que experimentamos y nos relacionamos con los entornos construidos.

En *Bifurcaciones Estéticas Contemporáneas* escritor por Álvaro Luis López Limón e Inés del Rocío Gaytán Ortiz. Se aborda la evolución de la estética y la fragmentación de la belleza en el contexto contemporáneo, explorando cómo las transformaciones históricas y tecnológicas han impactado el discurso estético. Parte de la reflexión se centra en la crítica a la idea de una “metafísica cerrada” y la aceptación de que la totalidad del presente ya no puede ser explicada de manera unitaria. Walter Benjamin es citado para destacar la tensión entre la totalidad y el fragmento, especialmente desde el Barroco hasta la modernidad, señalando que los procesos estéticos están marcados por la fragmentación. El texto también pone de relieve cómo las nuevas tecnologías, como la inteligencia artificial, y los medios de comunicación, como el video y las instalaciones, han transformado profundamente el arte y la estetización del producto comercial. Se menciona

que, en la actualidad, el cine y la video-instalación se han consolidado como formas artísticas con su propio lenguaje estilizado, con la pantalla virtual reemplazando el aura de la obra de arte tradicional, como lo había propuesto Benjamin. En resumen, el texto reflexiona sobre cómo las nuevas formas de arte, la fragmentación estética y la virtualidad cambian nuestra percepción de lo bello, alejándose de los modelos tradicionales y proponiendo una mirada más dinámica y fragmentada del presente.

Sofía Gamboa Duarte y Efrén Montoya Ortega se sumergen en el estudio del cine turco titulado *De la caligrafía y otras artes al cine. Imágenes visuales y sonoras en Turquía*. En el ensayo se desarrolla como el cine turco ha abarcado una amplia variedad de géneros, desde dramas históricos y sociales hasta comedias contemporáneas, lo que refleja la diversidad de la experiencia humana y atrae a una audiencia global. Los premios internacionales recibidos por las películas turcas han aumentado la visibilidad global de su cinematografía, permitiendo que los cineastas aborden temas universales. A pesar de las influencias extranjeras, el cine turco ha mantenido un fuerte vínculo con la identidad cultural del país, usando el medio para explorar, preservar y ofrecer críticas sobre temas sociales, políticos y económicos tabúes. Por ello, los autores resaltan como la industria cinematográfica turca sigue evolucionando, impulsada por jóvenes directores que ofrecen nuevas perspectivas de diferentes grupos sociales a través de diversos géneros. Además, las grandes producciones históricas juegan un papel crucial en la difusión del patrimonio cultural turco, destacando las tradiciones del país.

A través de del cine mexicano de oro y su relación con las artes plásticas novohispanas se establece una reflexión

profunda sobre la importancia del arte como medio para transmitir valores, fomentar el nacionalismo y, al mismo tiempo, cuestionar los procesos de cambio social y político que marcaron la Revolución Mexicana. Esta reflexión es la propuesta realizada por Elisa Guerrero Márquez con su ensayo *Apreciación del arte novohispano en la Revolución Mexicana: la mirada de un general en el filme Enamorada del director Emilio "Indio" Fernández*. La autora, nos invita a explorar cómo el cine, como medio artístico y cultural, se convierte en una herramienta poderosa para transmitir y reinterpretar los valores históricos, sociales y estéticos de una época. El cine mexicano de la época de oro, especialmente el trabajo de directores como Emilio Fernández, es reconocido por su capacidad para ofrecer una visión nacionalista, para exponer las luchas y aspiraciones de la sociedad mexicana en momentos cruciales de su historia. El director utiliza la apreciación de una obra de arte novohispano para insertar una reflexión más profunda sobre la relación entre el pueblo y la fe, además de conectar la Revolución Mexicana con un pasado histórico, mostrando cómo el cine, al igual que el arte, tiene la capacidad de formar parte de la memoria colectiva y ayudar a construir un discurso sobre la nación.

El mezquite, no solo es un alimento del norte de México, sino también un símbolo de la lucha por la supervivencia. Así lo muestra Salvador Moreno Basurto en su artículo *El mezquite. Alimento de crisis y planta como símbolo*. El autor, nos invita a reconsiderar la relación profunda que las comunidades del norte de México, particularmente aquellas que pertenecieron a la antigua Aridoamérica, han tenido con su entorno natural a lo largo de la historia. El mezquite no solo representó una fuente fundamental de sustento en tiempos de escasez, sino

que también se convirtió en un símbolo de resistencia y adaptabilidad ante las duras condiciones del desierto. Esto nos habla de una relación simbiótica entre los seres humanos y la naturaleza, en la que las dificultades del entorno se transforman en oportunidades de adaptación y resistencia. El mezquite no solo fue un alimento esencial en tiempos de crisis, sino que se erige como un símbolo cultural que refleja la relación compleja entre los pueblos del norte de México y su entorno. Es un testimonio de resistencia, adaptabilidad y un profundo conocimiento de la naturaleza que ha permitido a estos pueblos sobrevivir en condiciones extremas. Su rol como símbolo de la lucha por la supervivencia lo convierte en una figura central en la construcción de la identidad del norte mexicano, resonando en la memoria colectiva como un emblema de la fortaleza humana frente a la adversidad.

La reflexión sobre el trabajo realizado a través de Casa de Engracia y el proyecto Arte Joven en Zacatecas resalta la importancia de la intervención cultural como herramienta transformadora en contextos sociales y urbanos vulnerables. Sonia Felix Cherit en *Rescate de espacios públicos* nos relata de viva voz este proyecto que comenzó en 2011 con un enfoque en la creatividad y participación de las mujeres, se expandió rápidamente hacia los jóvenes, quienes, al igual que las mujeres, se encontraban desmotivados y muchas veces perdidos en un entorno urbano que les ofrecía pocas oportunidades. En este sentido, la propuesta de usar el arte como un medio para revalorar su entorno y mejorar su autoestima no solo era un rescate de espacios públicos, sino también un rescate de su potencial humano. Este aspecto también refleja cómo el arte puede servir como un espacio de emancipación y empoderamiento para grupos que históricamente han estado

marginados. El trabajo realizado en Casa de Engracia y en Arte Joven representa un ejemplo de cómo el arte puede ser utilizado como una herramienta de prevención social, de construcción de comunidad y de transformación personal. Al ofrecer un espacio para la creatividad y la reflexión, el proyecto no solo rescató espacios públicos, sino que también permitió que los jóvenes redescubrieran su potencial y se conectaran con su entorno de manera significativa. La historia de este proyecto es un testimonio del poder del arte para cambiar realidades y abrir caminos hacia un futuro más prometedor para las nuevas generaciones.

Uno de los principales desafíos para la conservación del patrimonio en Zacatecas radica en el deterioro progresivo de los edificios, debido a una serie de factores, como el abandono, la falta de mantenimiento adecuado y las intervenciones arquitectónicas inapropiadas. Además, el crecimiento desordenado y la gentrificación, que afecta tanto a los habitantes como a los comerciantes, agravan aún más la situación, ya que la presión inmobiliaria y los altos costos de renta incitan a los propietarios a vender o remodelar de forma irresponsable, lo que puede comprometer la integridad de los inmuebles históricos. Esta reflexión es planteada por Limonar Soto Salazar, Jaime Adrián Ramos Villagrana y Andrés Tadeo Robles García en su investigación *Los antecedentes históricos en el patrimonio monumental de Zacatecas. Las fuentes de información*, en ella los autores el doble reto al que se enfrenta la ciudad de Zacatecas: por un lado, la necesidad urgente de conservar su impresionante patrimonio arquitectónico, y por otro, la de integrar a la comunidad y a las autoridades en un esfuerzo conjunto por salvaguardarlo para las generaciones futuras. La investigación histórica y la restauración adecuada

son procesos esenciales para asegurar que estos monumentos no solo perduren en el tiempo, sino que también sigan siendo un reflejo vivo de la historia y la identidad de la ciudad. La preservación del patrimonio cultural de Zacatecas no solo es una responsabilidad de las autoridades, sino de toda la sociedad, que debe reconocer el valor de lo que posee y trabajar por su conservación.

La historia, a lo largo del tiempo, ha estado principalmente vinculada al relato escrito y al testimonio oral, pero en la actualidad, la fotografía se ha consolidado como una herramienta poderosa y relevante para la documentación del pasado. Este medio, que se ha convertido en una fuente de memoria visual, ofrece una nueva perspectiva sobre la historia, aportando una dimensión única y tangible a los relatos tradicionales. En el caso específico de la Columna de los Ángeles, la fotografía se convierte en un testigo invaluable que nos permite rastrear su travesía, desde su origen hasta su situación actual en el atrio del templo de Santa Ana, en Fresnillo, Zacatecas.

La historia de la Columna de los Ángeles es, en sí misma, una historia de desplazamiento, olvido y restauración. A través de las imágenes, podemos seguir su recorrido, comprender su valor histórico y cultural, e incluso ver su deterioro o las transformaciones que ha sufrido. A diferencia de los relatos orales, que son subjetivos y dependen de las memorias de los individuos, la fotografía permite documentar la “verdad visual”, la cual, aunque también está impregnada de subjetividad (por la elección del ángulo, el momento, la luz, entre otros factores), ofrece una representación directa de la realidad material de los objetos y los espacios.

La fotografía no solo es una herramienta técnica, sino también un medio de transmisión cultural y de construcción histórica. *La Columna de los Ángeles y su travesía a través de la fotografía* es una reflexión de Andrés Tadeo Robles García quien nos muestra un estudio sobre la Columna de los Ángeles ubicada en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas. Esta forma de registro visual permite conocer no solo su historia, sino también las dinámicas sociales y culturales de Fresnillo y la relación de la comunidad con su patrimonio. Robles García plantea que, a través de la fotografía, podemos acercarnos a una visión más completa de la historia, una que abarca tanto el pasado tangible como el presente interpretado, y nos invita a reflexionar sobre cómo podemos preservar y valorar lo que tenemos antes de que se desvanezca en el olvido. Al utilizar la fotografía para estudiar monumentos como la Columna de los Ángeles, no solo se están documentando los cambios en el tiempo, sino que también se está conservando una imagen del pasado que puede ser interpretada y apreciada por generaciones futuras. La imagen fotográfica, a diferencia de los relatos orales, no solo documenta el estado de un monumento, sino también su relación con la comunidad. En el caso de la columna, las fotos capturan no solo su ubicación física, sino también su contexto cultural y social, como el hecho de que hoy en día se encuentra escondida entre los arbustos de un atrio, prácticamente olvidada por muchos de los habitantes de Fresnillo. Este fenómeno de “olvido” o “desaprecio” de un monumento tiene mucho que ver con la evolución de las sociedades y su relación con los símbolos y espacios de su pasado. La Columna de los Ángeles, que originalmente tuvo una función y un significado, ha sido relegada a un rincón oscuro, invisibilizada por el paso del

tiempo y la falta de interés. Las fotografías permiten no solo constatar esta transformación, sino también reflexionar sobre la identidad colectiva de una comunidad y reavivar el sentido de pertenencia de la comunidad hacia su patrimonio.

Irving Reyes Maldonado realiza un estudio sobre *El Santuario de la Soledad en Jerez, Zacatecas*. El autor reflexiona sobre el recinto religioso el cual no solo encierra en sus muros las devociones marianas que han marcado la vida de los jerezanos, sino que, a través de su arquitectura, ilustra el tránsito entre el pasado colonial y las transformaciones de la modernidad, en especial durante el auge del estilo neoclásico en el siglo XIX. *La parroquia de Fátima en Zacatecas* de Karla Isabel Bañuelos García no solo es un ejemplo de la evolución arquitectónica en la ciudad de Zacatecas, sino también un reflejo de las dinámicas religiosas y sociales de la época. Su construcción fue un esfuerzo colectivo que no solo respondió a una necesidad de espacio y de representación, sino que también se erigió como un símbolo de la devoción local hacia una advocación de la Virgen María que representaba el anhelo de piedad y esperanza de la comunidad. Al mismo tiempo, el templo de Fátima es un testimonio del dinamismo de la ciudad que, en la segunda mitad del siglo XX, no solo se modernizaba en términos sociales y económicos, sino que también se abrazaba a una nueva forma de entender lo religioso a través de la arquitectura. En conjunto, en este artículo se refleja una profunda reflexión sobre la arquitectura y el patrimonio histórico de Zacatecas, contextualizando su evolución desde diversas perspectivas culturales, arquitectónicas y religiosas.

Cada uno de los temas abordados en los nueve ensayos se resalta la importancia de entender las imágenes fijas y en movimiento, los monumentos y espacios históricos como

elementos que van más allá de lo físico, pues son los testigos de las transformaciones sociales, religiosas y económicas que marcaron distintas épocas. A través de la estética, la fotografía, el cine, los relatos orales y la investigación histórica, hemos entendido cómo se conserva y se valora la imagen artística en medio de los desafíos contemporáneos como el deterioro, el olvido o la gentrificación. Esta obra invita a los lectores a reflexionar sobre la evolución de las imágenes en la historia del arte y la arquitectura, mostrando cómo estas disciplinas se nutren mutuamente y se transforman a lo largo del tiempo.

Lidia Medina Lozano

I

BIFURCACIONES ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

Álvaro Luis López Limón
Inés del Rocío Gaytán Ortiz

PRESENTACIÓN

Más allá de la filosofía, la estética abre las condiciones de posibilidad para interrogarnos por la actualidad de lo bello. Hoy es posible pensar la fragmentación estética desde el reconocimiento de que una “metafísica cerrada y sin grietas” ya no explica la totalidad del presente. Por su parte, Walter Benjamin nos explicaba que la tradición filosófica ha profundizado en la dialéctica existente entre la idea de todo o totalidad y la idea de fragmento que se escinde a partir de la fractura que va desde el Barroco y el neoclásico hasta la contemporaneidad¹. Inmersos en “la complejidad de la experiencia de lo real”, examinaremos brevemente los pliegues de un discurso que se ha ido formando como un palimpsesto a partir de los distintos planos que lo alumbran.

1 Cfr. Walter Benjamín, *El origen del drama barroco alemán*, p. 200 y ss.

PRECAUCIONES DE MÉTODO

Nuestra reflexión se apoya en una metáfora que utiliza Gilles Deleuze, que es extraída de la geología, en ella nos habla de un tiempo estratigráfico de la filosofía². Para nuestro interés, el desarrollo de la fragmentación estética consistiría en la superposición de estratos por lo que no se puede entender a la estética por el desarrollo diacrónico desde las nociones del antes y del después, sino por la superposición –en un orden estratigráfico– de unos planos de inmanencia sobre otros³.

Es en este sentido que, para nosotros, tanto la filosofía como la estética son acontecer y flujo, no solamente historia, concordancia entre planos de sentido y no sucesión mecánica de sistemas.

Michel Foucault en su libro *La Hermenéutica del Sujeto* nos dice que, desde Hegel hasta Horkheimer, pasando por Nietzsche o Weber, que tanto la filosofía como la estética, de una manera directa o indirecta, no se encuentran confrontadas con una reflexión sobre la Ilustración como punto de inicio de la edad de la crítica⁴. Foucault está pensando la filosofía en dos sentidos, como analítica de la verdad en general, o bien, como un pensamiento crítico que tomaría la forma de una ontología de la actualidad del presente⁵; y es justamente en este último sentido en el que intentaremos detenernos, esto es, profundizar en las paradojas del concepto de fragmentación

2 Cfr. Gilles Deleuze, y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*

3 *Ibidem.*

4 Cfr. Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto*.

5 *Ibidem.*

estética que se engendra en el período ilustrado y subsiste en la contemporaneidad.

Se han trazado planos de pensamiento, en los que camina –como si fuesen sendas paralelas– la disputa entre la filosofía y la estética, entre sus categorías explicativas y figuras conceptuales, que se mueven en diferentes sedimentos o abierta lucha por el monopolio de las imágenes.

I

Veo una inmensa multitud de hombres parecidos
y sin privilegios que los distinguan incesantemente girando
en busca de pequeños y vulgares placeres,
con los que contentan su alma, pero sin moverse de su sitio.

Alexis de Tocqueville

El fragmento estético se vincula con los nuevos flujos marcados por las tecnologías de inteligencia que inciden en una interrogante clave, cómo la estética despliega –desde sus atributos– las nuevas dimensiones de la virtualidad. Al mismo tiempo hay elementos de los *mass media*, como el empleo del video, o las instalaciones que han transformado profundamente el ámbito del arte y la estetización del producto comercial. Conviene destacar que:

Cada mercancía determinada lucha por sí misma, no puede reconocer a las otras, pretende imponerse en todas partes como si fuera la única. El espectáculo es entonces el canto épico de esta confrontación, que ninguna desilusión podría concluir. El espectáculo no canta a los hombres y sus armas,

sino a las mercancías y sus pasiones. En esta lucha ciega cada mercancía, en la medida de su pasión, realiza de hecho en la inconsciencia algo más elevado: el devenir mundo de la mercancía que es también el devenir mercancía del mundo. Así, por una astucia de la razón mercantil, lo particular de la mercancía se desgasta combatiendo, mientras que la forma-mercancía va hacia su realización absoluta⁶.

Walter Benjamin planteaba que, para que el cine ascendiese al reino del arte, debía captar su verdadero sentido, sus posibilidades reales⁷. Hoy, en el siglo XXI, ya no se discute que el cine y la video-instalación⁸ tienen un lenguaje artístico ya consolidado que se expresa con medios cada vez más estilizados. Como apunta Derrida, si existe algo específico en el cine o en el video es la manera en que el discurso que se pone en juego se inscribe o se sitúa⁹. Desde esta perspectiva, en el cine aparecen los medios para repensar o refundar todas las relaciones entre la palabra y el arte silencioso. Ambos (cine y video-instalación) tienen discursos diversos, aunque se expresan a través de la pantalla. A su vez, cabe preguntarse si el aura en el sentido que Benjamin le otorgaba a la obra artística sigue presente en la imagen virtual y en caso contrario, cuál es la dimensión que se incorpora en los

6 Cfr. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, parágrafo 66, p. 37.

7 Cfr. Walter Benjamín, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”.

8 La *video-instalación* es una de las modalidades del videoarte. En términos burdos, es la “puesta en escena” de objetos, equipo, escenografías, pintura, música, ruidos ambientales, espejos, imágenes generadas electrónicamente, proyección de éstas, materiales orgánicos y demás cosas imaginables.

9 Cfr. Jacques Derrida, “Las artes del espacio”.

procesos de simulación¹⁰. Para Sloterdijk, la pantalla virtual se contrapone al sentimiento sublime de la pintura y que genera la soledad de la sala de arte, asimismo se interroga.

¿Existe algún amante del arte que nunca haya soñado en irrumpir en un museo para estar a solas con su obra preferida? ¿Es concebible una contemplación de un trabajo artístico que no esté convencida de ser la única mediante la cual el objeto alcanza su plenitud? ¿Habrá conocedores de secretos estéticos a quienes no les resulte familiar la tentación de prohibir las otras miradas sobre la obra?¹¹

Efectivamente, el negocio del arte es un sistema de celos, la obra se convierte en objeto de deseo. En cuanto una obra atrae el deseo, aparecen a su lado las rivales queriendo apropiarse del anhelo de que disfruta: El mercado los hace sensuales, el hambre de deseo los hace bellos, la obligación de llamar la atención genera lo interesante. Este sistema funciona en tanto que el pensamiento en su momento de plenitud se vuelve tabú. Aunque las obras apelen al deseo, siempre se le deniega la entrega a su poseedor. Su valor se nutre del hecho de que rehúyen a sus propietarios y esperan otras proposiciones posteriores¹². Al respecto Jean Baudrillard sostiene que

... las nuevas hiperrealidades posmodernas y sus formas de simulación y virtualidad acaban con la ilusión que procedía de la capacidad de arrancarse de lo real mediante

10 Cfr. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

11 Cfr. Peter Sloterdijk, *El arte se repliega en sí mismo*, Documenta XI. Kassel.

12 *Ibidem*.

la invención de formas, de pasar al otro lado del espejo, que inventaba otro juego y otra regla del juego. Así con la dispersión contemporánea el arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclastia actual ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricar profusión de imágenes en las que no hay nada que ver. Son literalmente imágenes que no dejan huellas. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas. Pero, detrás de cada una de ellas, algo ha desaparecido. Tal es su secreto, si es que tienen alguno, y tal es el secreto de la simulación. En el horizonte de la simulación, no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido¹³.

Frente a estas afirmaciones y su contundencia conviene que nuestro lector conozca como antecedente la postura de Baudrillard –en un esfuerzo por resumirla– diríamos que vivimos en una sociedad en la que predominan las pantallas y las imágenes banales, vacías y superficiales. Que las imágenes son tan reales que han perdido el poder de crear ilusión, porque en ellas ya no tienen cabida ni el secreto ni lo oculto. Habitamos pues en un mundo en el que se han fusionado lo mercantil y lo estético; el arte ha perdido su trascendencia, ahora, como víctima de la extinción de valores generalizada, se ha convertido en un rehén de los procesos permanentes de mercantilización de la vida, y como consecuencia nos interrogamos: ¿Ha desaparecido lo real? ¿Es cierto que la imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real? ¿Qué es real y qué es virtual? ¿Es más real la pintura? Son numerosos los estudios que inciden respecto a

13 Cfr. Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*, p. 29 y ss.

la ambigüedad que genera este tipo de experiencia estética subjetiva; pongamos por caso lo que Slavoj Žižek señala,¹⁴ que el uso de los ordenadores y la realidad virtual da por resultado la construcción de una comunidad en el interior de la máquina, reduciendo a los individuos a mónadas, aislados, cada uno en soledad frente a una computadora, inseguro a fin de cuentas de si la persona que se comunica con él en la pantalla es un personaje real, un personaje falso, un agente que combina un número de personajes reales o un programa de computadora, así como se advertirá una vez más, la ambigüedad es irreductible. Estos presupuestos se enlazan con Baudrillard, cuando declara que ya no es el sujeto el que representa al mundo. “... ¡yo seré tu espejo!; es el objeto el que refracta al sujeto y, sutilmente por medio de nuevas tecnologías, le impone su presencia y su forma aleatoria. La potencia del objeto se abre camino a través de todo el juego de simulación y simulacros, a través del mismo artificio impuesto”¹⁵.

Una muestra de esos juegos de artificio la encontramos en el film *Fragmentado*.

14 Cfr. Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*.

15 Cfr. Jean Baudrillard, *Op. cit.*



Fig. 1: *Fragmentado*, 2016. Película de terror psicológico y suspenso, dirigida y escrita por M. Night Shyamalan. Recuperado de: https://noticiaalminuto.com/cine-en-nam-analisamos-la-pelicula-fragmentado/#google_vignette.

II

“Las imágenes han pasado a las cosas. Ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de pantalla en pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real.”

Jean Baudrillard

Jean-François Lyotard escribe que los objetos son reales en la medida en que son comunicables a dos niveles: por una parte, a nivel del lenguaje, y por otra, a nivel de la práctica. Esta realidad tiene poco, incluso muy poco de realidad. Eso quiere decir que, este conjunto unido de percepciones significables

en palabras, intercambiable también en gestos, está horadado, tachado y hasta cancelado. Por ello, hay pantallas.¹⁶ En el caso de la video-instalación, se utilizan los últimos softwares para crear diversas situaciones en que el espectador puede contemplar en sala oscura o en otros casos interactuar virtualmente.

En relación a estos planteamientos radicales y críticos, sobre todo a los procesos estéticos de simulación, debemos subrayar que lo real no desaparece en lo virtual, sino que continúa ahí en la desgastada confrontación entre lo moderno y lo contemporáneo a medida que se impone ese mundo artificial, con la explosión e implosión de los signos visuales. Cuando se agudizan las tensiones hasta provocar una hegemonía de lo virtual, lo real tangible sigue coexistiendo con lo virtual por meras exigencias de la vida, de la fisiología estética y los desplazamientos de nuestros cuerpos. Por tanto, si asumimos la coexistencia entre ambas, ya no es factible enfrentarlas como dualidades desgarradoras e irreconciliables en ámbitos como la estética y el arte.

Lo real aún sin tener muy claro en qué consiste sigue ejerciendo sobre nosotros una atracción fatal que parece brotar de la necesidad de contrarrestar su plausible absorción mediática, no sé si incluso como compensación de su fin. En este sentido, el retorno a lo real supone dejarse contaminar por la vida y su historia.¹⁷

16 Cfr. Jean Francois Lyotard, *A partir de Marx y Freud*.

17 Cfr. Simón Marchán Fiz, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*.

Por otro lado, el sistema virtual de las redes rompe la disyuntiva o el anhelo de obra total y el fragmento se sitúa en la pasión por la ausencia de acabamiento. Su pertenencia a un pensamiento ligado a la movilidad de la búsqueda, a la dispersión, evita la interpretación de conjunto. Surgen –cada día– nuevos frentes, nuevos territorios y escenarios en la red.¹⁸



Fig. 2: Arte digital, arte online, net art. Las disciplinas artísticas han evolucionado gracias a Internet. El arte digital, el arte online y el net art son conceptos nacidos de la reciente revolución tecnológica. Mientras haya un ordenador de por media el arte cambia su conceptualización, pero nunca se verdadera esencia. Recuperado de: https://www.verticalpop.com/el-arte-en-internet-y-las-disciplinas-artisticas/#google_vignette

El artista net ya no necesita proclamas ni manifiestos –de impacto o no– para legitimar su acción. Los nuevos

lenguajes informáticos con el acceso a esta especie de Babel contemporánea provocan que a partir de la puesta en juego y difusión del material artístico de forma directa se alcance la máxima planteada por Joseph Beuys¹⁹, a saber, cada hombre es un artista. Se opera así la apertura de la experiencia estética creadora a un nuevo espacio público horizontal, legitimando las capacidades de aquéllos que se convierten en artistas al adherirse a un programa que bajo diversas estrategias pone las obras en libre circulación.

La transitoriedad y la fugacidad de los fragmentos virtuales se conectan con el nuevo concepto de memoria digital. Al igual que los soportes y ordenadores tienen fecha de caducidad –obsolescencia programada– lo mismo ocurre con estas piezas artísticas infraleves. Ya no responden a la pulsión de coleccionarlas o guardarlas para luego recuperarlas, sino que se convierten en a la mano o bien, en flujos pasajeros.

La sociedad transparente en este caso proporciona una realidad estética que es el resultado del entrecruzarse, de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que fluyen en la red y compiten entre sí sin coordinación central.

Estética diseminada y bifurcada como proceso frente a la estabilidad del objeto. Obra estética que una vez presentada se diluye y desmonta la noción romántica de la obra orgánica unificada. Se pone en escena lo plural del fragmento a partir de la contemplación rápida de imágenes fugaces o bien de una estetización mercantil de la mirada.

El artista virtual y su obra se presentan a un espectador, cuya respuesta es darle el botón de *like*. Estas acciones deconstruyen la solidez monumental de la obra y entran en la vaguedad de lo fugaz y efímero. El populismo de los media

19 Joseph Beuys: “todo ser humano es un artista”.

supone que surge un espectro de sujetos individuales que no estaban antes ahí o que no eran visibles e irrumpen en la red en virtud de nuevos sujetos relacionados y admitidos. La simulación se convierte en un nuevo territorio lleno de posibilidades en el que se resquebrajan los fundamentos históricos para mutar en nuevas indagaciones y campos problemáticos que señalaremos en nuestro ejercicio de cierre.

III

“La melancolía es
el más idóneo de los tonos poéticos”.

Edgar Allan Poe

De un tiempo a la fecha se ha representado en el cine a la melancolía, expresada como una tristeza profunda, silenciosa, permanente y que en tanto emoción tiene causas físicas y/o morales, sus manifestaciones se muestran como angustia, desánimo, aislamiento, pérdida de la interacción social, incluso con episodios de llanto, muestra de ello es la película *Melancolía* de Lars von Trier.

A su vez, resultan muy interesantes desde el punto de vista estético películas de cine de autor que entroncan con el discurso filosófico, porque lo imaginado tiene un lugar intermedio entre lo fenoménico y lo nouménico que constituye una mediación entre la naturaleza con su presentación caótica y fragmentada y la cultura que hace

legible estos fenómenos.²⁰

En esta línea, cabe señalar a autores tan dispares como el cine de Malick o Lars Von Trier que muestran cómo sus estéticas se configuran como estéticas de la recepción en las que el espectador queda conmocionado y la obra artística provoca una remisión ineludible a su experiencia. Es el caso de Lars Von Trier, que en sus dos últimas películas *El Anticristo* o *Melancolía* construye composiciones de un neorromanticismo sublime²¹ para indagar en cómo el pensamiento está en la experiencia de la obra, se incorpora a ella. No es casualidad que en *Melancolía* utilice la banda sonora del preludio de Tristán e Isolda de Richard Wagner para remitir a la fragmentación como equivalente al desamparo de lo fantasmal. Según Vignau, en la cinta se nos informa que:

El planeta Melancolía, que había estado oculto tras el sol, y que ahora está en camino hacia la tierra. Las opiniones sobre si Melancolía chocará con nosotros y destruirá nuestro planeta están divididas. Sobre esta premisa gira toda la película y el análisis nos muestra en general que: la depresión, aunque es una amenaza real, genera una rotunda negación por parte de la gente a aceptar que puede acabar con la vida humana, mientras tanto –durante toda la cinta–

20 Cfr. Richard Rorty y Slavoj Žižek, *“La contingencia y el retroceso como formas de interpretación de la angustia de Martin Heidegger”*.

21 Pseudo-Longino, revela que lo sublime “[...] es el eco de la grandeza de pensamiento. Por eso a veces sin palabras un pensamiento desnudo, reducido a sí mismo, suscita admiración. Así, por ejemplo, el silencio de Áyax en la *Conjura de los muertos* es grande y más sublime que cualquier palabra” (citado por Acosta López, María del Rosario, (98). “Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo-Longino”.

el planeta Melancolía nos muestra escenas de una belleza inexpresables. La película narra la historia de dos hermanas una es Justine (quien sufre de depresión) y la otra es Claire, quien la intenta ayudar invitándola denodadamente a quedarse en su lujosa casa²².

Aquí se desvela a un tipo de sujetos convencidos de que padecen depresión, personas aferradas, absortas en sí mismas, padeciendo cotidianamente la vida. Atendamos un fragmento.

...Hay días en que el frío se posa en mis brazos y cuando llega la noche no puedo hablar, no puedo emitir un solo sonido. Sólo puedo estar quieto y esperar porque no entiendo nada. No entiendo el vago eco de algún recuerdo; no logro descifrar la mirada de soslayo de lo que pudo ser; no comprendo el sueño que se posa sobre mi nariz como una mariposa. Soy como la muerte pequeña que me visita cada cierto tiempo y me habla al oído y, helado e inmóvil, todo me es tan extraño que siento que ya no recuerdo qué es vivir²³.

Así pues, debemos identificar a una película capaz de aproximarnos, de forma sigilosa a los abismos de un dolor incomprensible pero interno y desolador. Un gesto que nos muestra el dolor del alma humana y a una sociedad incapaz de reconocer la fractura espiritual que está viviendo y la incomunicación de las interacciones sociales, ocultas casi siempre tras la fastuosidad de los rituales vacuos y superficiales

22 Cfr. Gerardo Vignau. <https://jerryvignau.medium.com/an%C3%A1lisis-de-melancholia-de-lars-von-trier-83ac3e351354>.

23 *Ibidem*.

del consumismo, de la “felicidad” burguesa, donde lo social es una fachada y el grupo social de pertenencia potencia la soledad interior del individuo.



Fig. 3: Melancolía. Lars Von Trier. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/614441-melancolia-de-lars-von-trier>.

Dos comentarios más para cerrar con esta perspectiva, primero, Žižek nos comenta –a propósito de las obras de Lars Von Trier– del sujeto como negatividad abstracta, radical, “noche del mundo” o “pulsión cuya relación con lo real supone un fundamento anterior a la razón que ésta no podrá nunca aprehender como tal”.²⁴ Es este núcleo neurótico del sujeto el que Von Trier pone en escena llevando hasta el final las consecuencias de esta brecha ontológica entre una realidad constituida simbólicamente y un momento previo, “lo real fragmentado que la precede”, podemos ver cómo

²⁴ Cfr. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*.

en el cine de este autor se examina la continuidad entre lo fantasmal y lo simbólico con unos personajes atormentados que nos remiten fácilmente a la ausencia de dioses y al reino del lenguaje poético tal como Martin Heidegger –a propósito de su lectura de Friedrich Hölderlin– nos lo proponía. “El hombre ha experimentado mucho, de los dioses ha nombrado mucho, desde que somos un diálogo y desde que podemos oímos los unos a los otros”.²⁵ En fin, quedemos con una frase devastadora: “La vida en la Tierra es malvada. La Tierra es malvada. Nadie la echará de menos”.²⁶

En esta línea, muchos autores que han indagado en las relaciones entre el fragmento fílmico y el filosófico, podemos ilustrarlo con la película *Vértigo* (1958) que se ha convertido en el film de Alfred Hitchcock con un nutrido número de interpretaciones, análisis e investigaciones en la historia del cine, por lo menos en el siglo pasado se puede decir que, esta “apuesta metacinematográfica”, fue inspirada en el libro de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, *De entre los muertos*. En el film encontramos cómo “el pasado cobra vida sobre una ‘ficción’ diseñada por Gavin Elster, aunque –desde luego– tanto Scottie como el espectador lo ignoran,”²⁷ es improrrogable volver a verla.

Ahora bien, interroguémonos con Faustino Sánchez ¿es posible explicar cómo se estructura la manipulación en este film cinematográfico? nos lo explica así:

25 Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”.

26 *Ibidem*.

27 Pablo Ferrando García, “*Vértigo*/De entre los muertos (1958). De lo cotidiano a lo sublime”.

... por un lado está el policía retirado, Scottie, encarnado por James Stewart, prototipo absoluto del americano medio, serio, ejemplar, de intachable moralidad. Él sería el espectador. Por otro lado está su amigo Gavin Elster, que mueve los hilos y contrata a Scottie (*“alguien de confianza”, remarcando la connotación moral*) para que siga y “proteja” a su esposa, consiguiendo así no sólo utilizarlo y engañarlo, sino que le hace ser consciente de su propia bajeza moral (*según los cánones de aquel momento y, por otro lado, aún hoy vigentes*) al relacionarse amorosamente con la esposa de un amigo. Así pues, Gavin Elster sería el propio Hitchcock, que en tantas películas juega con la moral del espectador, haciendo que éste entre en empatía con el villano y luego se dé cuenta de cuáles han sido sus sentimientos. Por último, Kim Novak, Madeleine/Judy, completa el trío, encarnando al objeto pasivo de perdición, sobre el que se lleva a cabo la pantomima de la manipulación. Sobre ella se manipula, como se manipula sobre la pantalla de cine, y en ella se centra la mirada obsesiva de Scottie, de la misma manera que sobre la pantalla se cierne continuamente la mirada voyeurística y ansiosa del espectador. ¿Qué es Madeleine entonces? ¿Qué es Judy? Si ambas son el cine, ¿no puede ser Madeleine el cine que el espectador cree ver en las películas de Hitchcock y que en realidad no existe? ¿No será Judy lo que se esconde detrás de esas películas que nos parecen tan refinadas, pulcras y exquisitas? ¿No equivale el refinamiento de Madeleine encubridor de la rudeza de Judy a los impecables filmes de Hitchcock, que esconden en su interior todo un submundo de tortura, obsesión y bajeza?²⁸

28 *Ibidem.*



Fig. 4: Vértigo, A. Hitchcock, 1958. Recuperado de: <https://www.ventanaindiscreta.ulima.edu.pe/post/ensayo-v%C3%A9rtigo-1958>.

En fin, aquí se teje un argumento cargado de simulación, mentiras y sintomatologías que son el escenario perfecto para ocultar la verdad.

Por lo demás, cabe señalar un acontecimiento relevante respecto de este film; Arthur Danto que utiliza un fotograma de Kim Novak, transformado por el pintor David Reed, como portada de su libro llamado, Después del fin del arte, asegurándole una relectura más a la película y a su libro. Pues, aunque Danto se desvive en explicar que la elección de esta pintura no es azarosa porque Reed utiliza la imagen cinematográfica para retocarla mediante el empleo de recursos que pertenecen a medios diferentes, video, película, instalación y otros. En la cubierta del libro aparece la pintura que se vería si uno estuviese en el interior de la instalación que crea Reed; consideramos que la interrogante de fondo sigue

siendo, ¿Ha llegado el final del arte?; al respecto, pensamos al igual que Vásquez Rocca,²⁹ que es difícil decirlo cuando todavía no se ha llegado a una definición unánime de lo que es Arte, a propósito, cuando arte e historia han tomado caminos diferentes, habría que sumar a la discusión entre otros a Jean Baudrillard y Gianni Vattimo y Byung -Chul Han, puesto que tal vez lo que ha muerto no es el arte sino la narrativa que ha delimitado sus lineamientos.

EPÍLOGO

Así pues, en la actualidad el discurso estético se enfrenta a un horizonte que se proyecta, a saber, en direcciones múltiples que hoy consideramos servirán como corolario de esta reflexión. Para apuntalarla nos apoyaremos en *La salvación de lo bello*, un texto de Byung-Chul Han³⁰ del cual citaremos aproximadamente siete fragmentos que marcarán puntos de llegada y de fuga que como advertencias estéticas ilustran nuestro corolario.

I.- Interroguémonos, ¿cuál es el concepto de belleza –seamos conscientes o no de él–, que prevalece en la actualidad?

Lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual sociedad positiva. Lo pulido e impecable no daña. Tampoco ofrece

29 **Adolfo Vásquez Rocca**, *Arthur C. Danto: Simulacros y posthistoria* [1ª y 2ª parte].

30 **Byung-Chul Han**. *La salvación de lo bello*. NOTA: Como una invitación al lector para conozca el libro en su totalidad nos hemos permitido omitir las páginas de este hermoso texto.

ninguna resistencia. Sonsaca los “me gusta”. El objeto pulido anula lo que tiene de algo puesto enfrente. Toda negatividad resulta eliminada.³¹⁾

II.- Invitando también a pensadores de la talla de Hans Georg Gadamer y Roland Barthes, Gadamer se permite dos valoraciones importantes: Por un lado, nos explica que lo bello es más que el gusto:

Un juicio estético presupone una distancia contemplativa. El arte de lo terso y pulido la elimina (...) En opinión de Gadamer, la negatividad es esencial para el arte. Es su herida. Es opuesta a la positividad de lo pulido. En ella hay algo que me conmociona, que me remueve, que me cuestiona, de lo que surge la apelación de que tienes que cambiar tu vida. Hoy, lo bello mismo resulta satinado cuando se le quita toda negatividad, toda forma de conmoción y vulneración. Lo bello se agota en el “me gusta”. La estetización demuestra ser una anestetización.³²⁾

Precisemos, la reducción de la realidad a imagen es la última etapa del proceso de estetización-anestetización del mundo, que convierte las diferencias culturales y artísticas en indiferentes repeticiones de lo mismo,³³⁾ implantando cambios significativos en nuestra subjetividad.

Por otro lado, recupera una antigua discusión acerca de que la vista, se ha impuesto por sobre los otros sentidos, escuchémosle:

31 *Ibidem.*

32 Wolfgang Iser. *Nuestra modernidad posmoderna.*

33 Alessandro Bertinetto, Desrealización e imagen. anestetización de la experiencia y destino de las artes en la época de la globalización.

... para Barthes, el sentido del tacto es el más desmitificador de los sentidos, al contrario de la vista, que es el más mágico. La vista guarda distancia, mientras que el tacto la elimina. Sin distancia no es posible la mística. La desmitificación convierte todo en degustable y consumible. El tacto destruye la negatividad de lo completamente distinto. Seculariza lo que toca. Al contrario que el sentido de la vista, el tacto es incapaz de asombrarse y afirma categórico, [...] por eso la pulida pantalla táctil, o touchscreen, es un lugar de desmitificación y de consumo total. Engendra lo que a uno le gusta [...] La información es una forma pornográfica del saber. Carece de esa interioridad que lo caracteriza.³⁴

Así, se está abriendo el diálogo y escenario para un desafío estético.

III.- A estas alturas las interrogantes se multiplican ¿Hay una nueva estética? ¿cuál es, qué nos sobra o qué falta? ¿Se puede salvar lo bello, o mejor, lo podemos encontrar, dónde?

La estética del primer plano refleja una sociedad que se ha convertido ella misma en una sociedad del primer plano. El rostro da la impresión de haber quedado atrapado en sí mismo, volviéndose autorreferencial. Ya no es un rostro que contenga mundo, es decir, ya no es expresivo. El *selfie* es, exactamente, este rostro vacío e inexpressivo. La adicción al *selfie* remite al vacío interior del yo. Hoy el yo es muy pobre en cuanto a formas de expresión estables con las que pudiera identificarse y que le otorgaran una identidad firme. Hoy nada tiene consistencia. Esta inconsistencia repercute también en el yo, desestabilizándolo y volviéndolo inseguro.

34 *Ibidem.*

Precisamente esta inseguridad, este miedo por sí mismo, conduce a la adicción al *selfie*, a una marcha en vacío del yo, que nunca encuentra sosiego. En vista del vacío interior, el sujeto del *selfie* trata en vano de producirse a sí mismo. El *selfie* es el sí mismo en formas vacías. Éstas reproducen el vacío. Lo que genera la adicción al *selfie* no es un auto-enamoramiento o una vanidad narcisistas, sino un vacío interior. Aquí no hay ningún yo estable y narcisista que se ame a sí mismo.³⁵

IV. ¿Tiene sentido o cobrará algún significado el mundo digital frente a la situación actual de lo bello?

Lo bello natural se contrapone a lo bello digital. En lo bello digital, la negatividad de lo distinto se ha eliminado por completo. Por eso es totalmente pulido y liso. No debe contener ninguna desgarradura. Su signo es la complacencia sin negatividad: el *me gusta*. Lo bello digital constituye un espacio pulido y liso de lo igual, un espacio que no tolera ninguna extrañeza, ninguna alteridad. Su modo de aparición es el puro dentro, sin ninguna exterioridad. Incluso convierte a la naturaleza en una ventana de sí mismo [...] El mundo digitalizado es un mundo que los hombres han sobrehilado con su propia retina. Este mundo humanamente interconectado conduce a estar de manera continua mirándose a sí mismo. Cuanto más densa se teje la red, tanto más radicalmente se escuda el mundo frente a lo otro y lo de fuera. La retina digital transforma el mundo en una pantalla de imagen y control. En este espacio autoerótico de visión, en esta interioridad digital, no es

posible ningún asombro. Los hombres ya solo encuentran agrado en sí mismos.³⁶

Quizás, deberíamos plantearnos la posibilidad explicativa de un desapego sintomático del mundo.

V.- Ahora bien, es preciso interrogarnos ¿en qué momento lo bello dejó de ser utilizado como un dispositivo para la delimitación de la verdad?

La estética de lo bello es un fenómeno genuinamente moderno. No será hasta la estética de la Modernidad cuando lo bello y lo sublime se disgreguen uno de otro. Lo bello queda aislado en su positividad pura. El sujeto de la Modernidad, al fortalecerse, hace de lo bello algo positivo convirtiéndolo en objeto de agrado. Así, lo bello resulta opuesto a lo sublime, que a causa de su negatividad en un primer momento no suscita ninguna complacencia inmediata [...] Lo bello y lo sublime tienen el mismo origen. En lugar de contraponer lo sublime a lo bello, se trata de devolver a lo bello una sublimidad que no se puede interiorizar, una sublimidad que elimine la subjetividad: se trata de revocar la separación entre lo bello y lo sublime. Y sin embargo, no todo está perdido, creadores y escritores pueden vislumbrar las luces de lo bello: La tarea del escritor es metaforizar el mundo, poetizarlo. Su mirada poética descubre las ocultas relaciones amorosas entre las cosas.³⁷

El poder seductor de la belleza no tiene comparación, o como nos diría Hölderlin, ¿no entiende las melodías del destino?

36 *Ibidem.*

37 *Ibidem.*

La belleza es el acontecimiento de una relación [...] se sustrae al disfrute inmediato, pues la belleza de una cosa sólo se manifiesta más tarde, a la luz de otra cosa, como reminiscencia. Consta de sedimentaciones históricas que fosforecen, y que en un gesto de compasión la lenta flecha de la belleza no es la que nos cautiva de un sólo golpe, es la que se insinúa lentamente, la que se apodera de nosotros casi sin que nos demos cuenta, en sueños.³⁸

¡Sorprendente!, y sin embargo no terminamos de interrogarnos, ¿Qué hacer frente a la eficacia seductora de la belleza? ¿Aún hay espacio para una imagen? ¿Hay lugar para un enigma, o como diría Baudrillard, para una potencia de ilusión, que como verdadera estrategia de las formas y las apariencias permita pensar la belleza?

Estamos conscientes que hemos dejado más interrogantes que respuestas, que hemos abierto líneas de fuga que nutrirán una mayor reflexión y lecturas sobre los rasgos esenciales de las bifurcaciones estéticas contemporáneas.

FUENTES CONSULTADAS

Hemerográficas

- Acosta López, María del Rosario, “Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo-Longino” en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 44, diciembre de 2012, 48. Recuperado de: en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111289>.
- Bertinetto, Alessandro, “Desrealización e imagen. Anestetización de la experiencia y destino de las artes en la época de la globalización”, *Binaria: Revista de comunicación, cultura y tecnología*, núm. 4, año 2004. Recuperado de: <https://abacus.universidadeuropea.com/bitstream/handle/11268/2859/bertinetto.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- García, Pablo Ferrando, “Vértigo/De entre los muertos (1958). De lo cotidiano a lo sublime” en *SHANGRI-LA. Derivas y Ficciones Aparte*, núm. 6, Mayo-Agosto 2008.
- Richard Rorty y Slavoj Žižek. “La contingencia y el retroceso como formas de interpretación de la angustia de Martin Heidegger”, *A parte Rei, Revista de Filosofía*, núm. 48, noviembre 2006. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/enrici48.pdf>.
- Heidegger, Martin. “Hölderlin y la esencia de la poesía”. Trad. Antonio M. Bergmann y Cayetano Betancour. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 38, núm. 11, 1944.

- Sánchez, Faustino, “Vértigo: la senda de la modernidad, la puerta del futuro”. *Shangri-la derivas y ficciones aparte*, núm. 6, España, mayo-agosto del 2008. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Pablo-Garcia-95/publication/43977518_Vertigo_De_entre_los_muertos_De_lo_cotidiano_a_lo_sublime/links/58fe27ef0f7e9bcf6543ecb6/Vertigo-De-entre-los-muertos-De-lo-cotidiano-a-lo-sublime.pdf.
- Sloterdijk, Peter, “El arte se repliega en sí mismo”, *Revista Observaciones Filosóficas*, Sección Estética, 2007. Recuperado de: <https://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>.

Bibliográficas

- Baudrillard, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*, España, Amorrortu, 2006.
- Benjamín, Walter, *Discursos Interrumpidos II*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Byung-Chul Han. *La salvación de lo bello*, España, Herder, 2015.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Chile, Naufragio, 1995.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, España, Anagrama, 1993.
- Brunette, Peter y David Wills, *Deconstruction and Visual Arts*, New York, Cambridge University Press, 1994.
- Lyotard, Jean Francois, *A partir de Marx y Freud*, España, Fundamentos. 1973.

Marchán, Fiz, Simón, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006.

Vásquez Rocca, Adolfo. *Arthur C. Danto: Simulacros y posthistoria*. consultar https://www.homines.com/arte_xx/danto_simulacros_posthistoria/index.htm.

Wolfgang Welsch. *Nuestra modernidad posmoderna*, Editorial Herder. 2008.

Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, siglo XXI, 2007.

Žižek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, México, siglo XXI, 2003.

Sitios web

Han Byung-Chul: La salvación de lo bello. <https://pablogonzalezblasco.com.br/es/2024/01/03/han-byung-chul-la-salvacion-de-lo-bello/>.

“Vértigo” (1958): ¿Qué nos dice sobre el cine? <https://www.ventanaindiscreta.ulima.edu.pe/post/ensayo-v%C3%A9rtigo-1958>.

Fragmentación, la categoría estética y artística de la modernidad <https://es.studenta.com/content/146056784/mauricio-subirana-sonia-tesis>

Joseph Beuys: “todo ser humano es un artista”. <https://www.dw.com/es/joseph-beuys-todo-ser-humano-es-un-artista/a-1866805>.

II

DE LA CALIGRAFÍA Y OTRAS ARTES AL CINE. IMÁGENES VISUALES Y SONORAS EN TURQUÍA

Sofía Gamboa Duarte

Efrén Montoya Ortega

INTRODUCCIÓN

El sentido estético en los elementos patrimoniales y sociales de Turquía refleja la vasta historia y diversidad de influencias que han dado forma a la identidad cultural del país. La estética turca ha sido conformada por las civilizaciones que han habitado la región a lo largo de los siglos y ha sido influenciada también por las culturas que transitan diversas regiones de su territorio por su ubicación geográfica con Asia y Europa.

Como resultado de esa amalgama, el sentido estético en la cultura de Turquía se refleja en su arquitectura, artes visuales, música, danza, cine, teatro, gastronomía y literatura. Todo lo cual conforma un patrimonio cultural donde prevalece su identidad, misma que conforma una parte esencial en las composiciones de materiales audiovisuales producidos en el país desde finales del siglo XX. La diversidad y la fusión de influencias culturales a lo largo de los siglos han contribuido a la riqueza estética de esta nación y han sido difundidas ininterrumpidamente y con gran éxito al extranjero a través de series y películas de exportación internacional, que son recibidas con éxito cada vez mayor entre los consumidores

actuales de diversos países a través de plataformas internacionales de videos.

Tanto las series como las películas turcas, contienen elementos culturales como mitos, simbolismos, tradiciones e incluso autocríticas que reflejan períodos de la historia, grupos sociales e incluso infraestructura económica, de salud, turismo y urbanismo. Antes de analizar los elementos esenciales de la cultura turca, que constituyen su patrimonio y forman parte importante de cada material audiovisual, es necesario comprender el concepto de patrimonio para la cultura turca y cómo está constituido.

IMPORTANCIA DEL PATRIMONIO PARA EL PUEBLO TURCO

El patrimonio tiene una importancia significativa para el pueblo turco, ya que está profundamente arraigado en su identidad y en la preservación de su historia, tradiciones y cultura. El territorio que ahora constituye Turquía ha sido hogar de diversas civilizaciones a lo largo de milenios, desde los hititas y frigios hasta los romanos, bizantinos y otomanos. Esta riqueza histórica se refleja en su patrimonio, la cual atrae turismo, fomenta el entendimiento intercultural, crea un sentido de pertenencia y orgullo, educa a las generaciones presentes y futuras sobre la rica herencia cultural de Turquía y facilita la investigación. En seguida se describen algunas de las razones clave por las cuales el patrimonio es tan relevante para el pueblo turco:

1. Preservación de la historia y la identidad cultural: El patrimonio, que incluye monumentos, sitios arqueológicos, arte, tradiciones y costumbres, es una representación tangible

y viva de la historia de Turquía. Ayuda a las generaciones presentes y futuras a comprender y conectar con sus raíces culturales, identidad y evolución histórica.

2. Atracción turística y desarrollo económico: El rico patrimonio de Turquía atrae a turistas de todo el mundo por su arquitectura icónica y sitios históricos como las ciudades de Estambul, Çanakkale, Esmirna, Capadocia y Ankara o las zonas arqueológicas de Troya, Pérgamo y Éfeso, por ejemplo; así como sus importantes museos, atraen a millones de visitantes cada año, generando ingresos significativos y contribuyendo al desarrollo económico del país. Tanto sus ciudades como zonas arqueológicas, parques, puentes, hoteles, restaurantes y palacios han sido incluidos en numerosas producciones audiovisuales despertando el interés en ciudadanos de distintos países por viajar a Turquía.

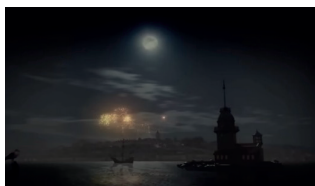


Fig. 1: Fotograma 08:15, *Winter Sleep* (Sueño de invierno, 2014), dir. Nuri Bilge Ceylan, paisaje de Cappadocia. Fig. 2: Fotograma 23:37, *Muhteşem Yüzyıl* (El Sultán | T1: Capítulo 3, 2011), vista del Palacio Topkapı con fuegos artificiales por el embarazo de la sultana Mahidevran Gülbahar, esposa del sultán Suleimán. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

3. Fomento del sentido de pertenencia y orgullo nacional: El patrimonio nacional crea un sentido de pertenencia y orgullo en la población turca como lo muestra

su profundo sentido de responsabilidad ante la muestra de objetos preservados y cuidados en sus museos, entre los cuales destacan el Museo Arqueológico de Estambul y el Museo de las Civilizaciones de Anatolia en Ankara o, en la misma Estambul el Museo de Arte Turco e Islámico, el Museo Naval y el Museo del Mosaico con un patrimonio regional impresionante y utilizado en numerosa bibliografía académica. La preservación y celebración de su herencia cultural les recuerda a los ciudadanos su legado y les insta a protegerlo y compartirlo con las futuras generaciones de nacionales y extranjeros, lo cual se ve claramente en las series y películas que exportan y que se analizarán más adelante.

4. Promoción del entendimiento intercultural: Al preservar y compartir su patrimonio con el mundo, Turquía fomenta el entendimiento y la apreciación intercultural. Esto es especialmente importante en un país con una ubicación geográfica única que sirve de puente entre Asia y Europa albergando etnias y grupos culturales diversos, así como inmigrantes de ambos continentes. En la academia, ciencias, salud y otros sectores de servicio e industria, es común que turcos viajen a estudiar o continuar su formación especializada en Europa o Norteamérica, así como recibir estudiantes e investigadores extranjeros con el deseo de conocer a fondo su rica historia.

5. Investigación y educación: El estudio y la investigación del patrimonio brindan conocimiento valioso sobre la historia, las tecnologías y las formas de vida de las antiguas civilizaciones. Las instituciones educativas y culturales del país utilizan este conocimiento para la educación y la investigación académica mediante publicaciones en inglés en sitios web de la academia internacional.

6. Conexión con el mundo antiguo: Muchos monumentos y sitios históricos en Turquía tienen relación directa con las grandes civilizaciones antiguas, lo que permite a las personas adentrarse al mundo antiguo y comprender cómo se desarrollaron las sociedades a lo largo del tiempo. El Ministerio turco de turismo y cultura, ha realizado una importante labor de investigación, preservación y difusión del patrimonio cultural mediante la creación y actualización de museos, organización de sitios arqueológicos, vías de comunicación terrestre, marítima y aérea; así como un sistema de servicio turístico de la más alta eficiencia internacional.

La complejidad que presenta el estudio de la estructura social, económica, política y militar del Imperio otomano es evidente por la diversidad de etnias y religiones que coexistían en su vasto territorio, así como por el grado de flexibilidad y tolerancia que muestran sus instituciones. Existía, además, una cierta movilidad entre las clases sociales que configuraban la estructura sociológica interna.³⁹

ELEMENTOS ESENCIALES DEL PATRIMONIO CULTURAL TURCO

En este apartado se abordarán los elementos más distintivos que conforman el patrimonio cultural en Turquía para adentrarnos en la riqueza de dicha nación con la finalidad de analizar las características esenciales que son incluidas en las películas y series turcas comercializadas en el extranjero con mayor éxito.

³⁹ Isabel De Cabo, *Turquía, Grecia y Chipre: historia del Mediterráneo oriental*, p. 35.

ARQUITECTURA

Turquía es conocida por su impresionante arquitectura, que combina elementos de islámicos, bizantinos y otomanos. Las mezquitas, palacios y edificios históricos en Estambul, como la Mezquita Azul y Santa Sofía, son ejemplos destacados de esta fusión de estilos. Además, la arquitectura de las casas tradicionales en Anatolia refleja un estilo distintivo que se extiende hasta el diseño urbano de varias ciudades; no obstante, analizar la historia, elementos, características y estilos de la arquitectura en Turquía es tan vasto, que requiere un artículo especial, por ahora solo haremos énfasis en algunos elementos clave que caracterizan la estética de la arquitectura turca por su reiterada inclusión en cortos y largometrajes nacionales.

La arquitectura turca ha evolucionado a lo largo de los siglos fusionando diversas influencias culturales y estilos. Desde la antigüedad hasta la actualidad, la arquitectura turca ha reflejado la rica historia, la diversidad cultural y las influencias de varias civilizaciones, dos elementos clave que caracterizan la estética de la arquitectura turca son: Influencia islámica y Preservación del patrimonio cultural.

La arquitectura turca ha sido fuertemente influenciada por el islam, ya que Turquía ha sido un importante centro de la civilización islámica. Mezquitas, palacios y madrazas reflejan las características arquitectónicas islámicas, como los arcos de herradura, cúpulas y minaretes.

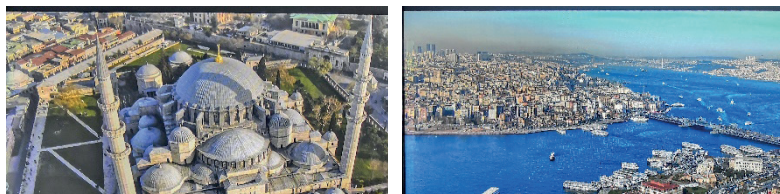


Fig. 3: Fotograma 19:05, Hakan (El protector, | T1: Capítulo 4, 2018), mezquita Azul o mezquita del Sultán Ahmed. Fig. 4: Fotograma 10:00, Hakan (El protector, | T1: Capítulo 4, 2018), vista de Estambul separado por el Bósforo. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

Respecto a la preservación del patrimonio cultural y no sólo histórico, cabe destacar que la arquitectura y el diseño urbanístico en Turquía se caracterizan por su diversidad, la cual abarca desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, combinando elementos tradicionales con innovaciones modernas y sostenibilidad. La nueva arquitectura turca está basada en diseños ecológicos con eficiencia energética y sostenibilidad mediante una cuidadosa planificación urbana y de transporte; brinda atención también a la creciente demanda de viviendas, así como al estilo de vida y preferencias urbanas por el crecimiento económico de nuevas generaciones que buscan residencias con vistas panorámicas y prestigio social. La exitosa serie Hakan (El protector, 2018), con cuatro temporadas, muestra desde el primer capítulo, sitios icónicos de la cultura turca en Estambul, tanto históricos como contemporáneos en una trama que transita varias épocas en la historia de Turquía.

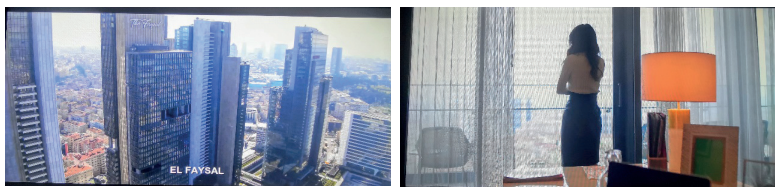


Fig. 5: Fotograma 11:24 y Fig. 6. Fotograma 11:20 Hakan (El protector, | T1: Capítulo 4, 2018), ejemplos de arquitectura moderna de acuerdo a los estatus actuales de prestigio y poder. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

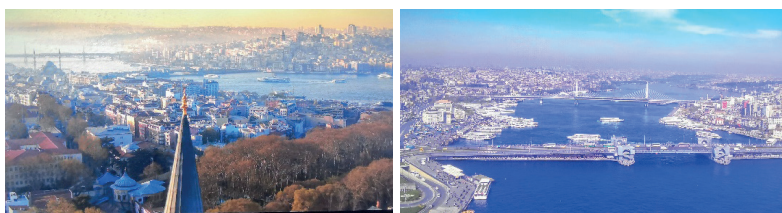


Fig. 7: Fotograma 0:15 Hakan (El protector, | T1: Capítulo 4, 2018) y Fig. 8: Fotograma 20:42 Hakan (El protector, | T1: Capítulo 2, 2018), ejemplos de arquitectura antigua y moderna con hermosas vistas de Estambul. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

ARTES VISUALES

La tradición de las artes visuales en Turquía se remonta a la época de los hititas y los frigios. La cerámica, la caligrafía islámica, las alfombras turcas y la joyería son formas de arte altamente valoradas en la cultura turca, por lo cual se conservan como patrimonio importante y existen colecciones muy valiosas en varios museos entre los que destaca el Museo de Arte Turco e Islámico en Estambul.

En muchas series y películas turcas, se pueden ver escenas que muestran, no sólo la arquitectura histórica como

ya se dijo, sino también los paisajes naturales y las artes decorativas tradicionales. Además, algunos programas de televisión y películas pueden centrarse específicamente en la historia del arte turco, explorando temas como la cerámica otomana o las alfombras turcas.

La inclusión del patrimonio cultural en las producciones turcas no solo sirve como un fondo visual atractivo con mobiliario y enceres de cerámica, lámparas, tapices o alfombras; sino que también ayuda a preservar y promover la apreciación de estas formas de arte entre las audiencias locales e internacionales, inclusive a formar nuevos públicos para el arte al incluir museos y galerías en las tramas, así como el mundo de la moda y del diseño automotriz, como en las exitosas series *Intersection* (*Amores cruzados* 2016), producida por Endemol Shine Turkey y emitida por Fox Turquía, con İbrahim Çelikkol como Ali Nejat Karasu, empresario millonario quien desea crear la firma turca automotriz. Tres años más tarde se realizó otro éxito *Atiye* (*The gift*, 2019), cuya protagonista Atiye, interpretada por Beren Saat, es una exitosa pintora representada por una lujosa galería; su hermana Cansu, con la actuación de Melisa Şenolsun, es diseñadora de modas. En la industria de la moda con el glamour y todo el trabajo que conlleva, destaca la reciente serie *Terzi* (*El sastre*, 2023) con Çağatay Ulusoy, el mismo protagonista de *Hakan*, como el exitoso diseñador Peyami Dokumaci. Entre muchos elementos destacables de esta última producción, es imprescindible mencionar la extraordinaria actuación de Olgun Şimşek en la interpretación de un hombre adulto con retraso mental.

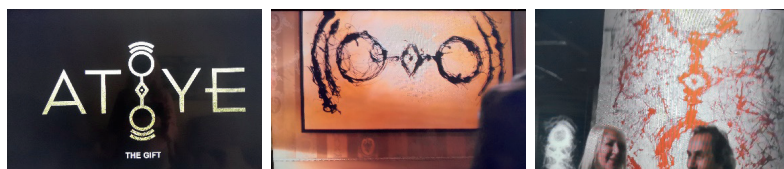


Fig. 9: Fotograma 9:55 *Atiye* (*The gift* | T1: Capítulo 1, 2019) y Fig. 10: Fotograma 11:43 *Atiye* (*The gift* | T1: Capítulo 2, 2019), una hermana es pintora y la otra diseñadora de modas. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

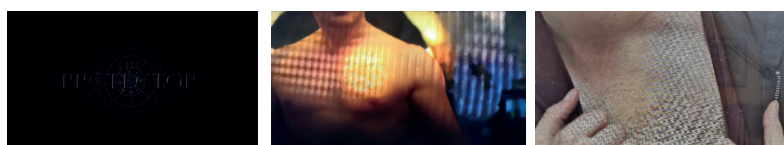


Fig. 11: Fotograma 1:06 *Hakan* (*El protector*, | T1: Capítulo 2, 2018), camisa mágica confeccionada y bordada a mano en la antigüedad para los protectores. Fig. 12: Fotograma 23:47 y Fig. 13: Fotograma 23:32 *Terzi* (*El sastre* | T2: Capítulo 8, 2023), mundo de la moda actual. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

Una parte muy importante en el patrimonio cultural turco, específicamente dentro de las artes visuales, pero que se extiende a otras disciplinas y aspectos de la vida es la imagen como símbolo. Las representaciones simbólicas desde la antigüedad en la región de Anatolia se han reproducido a lo largo de los siglos en una rica iconografía religiosa y civil incluida también en las producciones audiovisuales. Dos de los ejemplos antes mencionados de series giran en torno al poder de los símbolos y las historias derivadas de ellos, *Atiye* y *Hakan*.



Figs. 14, 15 y 16: *Atiye* (*The gift*, 2019), fotogramas tráiler T1, con la tipografía del nombre original con el símbolo de la trama y dos pinturas de la protagonista. Archivo Sofía Gamboa Duarte.



Figs. 17, 18 y 19: *Hakan* (*El protector*, 2018), fotogramas tráiler T1, con la tipografía del nombre original con el símbolo de la trama y en el pecho del protagonista. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

GASTRONOMÍA

La gastronomía turca es apreciada a nivel internacional por su variedad de sabores y aromas; así como por los coloridos de sus ingredientes y formas. Platos como el kebab, el baklava, el mezze (entradas) y el çay (té turco) son ejemplos populares de la rica tradición culinaria nacional. La gastronomía turca es resultado de la historia multicultural y la ubicación geográfica de Turquía, puente entre Europa y Asia; así, su estética se refleja no solo en los sabores, sino también en la presentación de los platos, la combinación de ingredientes y la importancia cultural que se le da a la comida. En su excelente trabajo para obtener el título de Técnico Superior en Gestión

Gastronómica por el Instituto Superior Sol, de Turismo, Hotelería, Gastronomía, Eventos, Ceremonial y Protocolo en Santa Fe de la Vera Cruz, Argentina, Gisel Sosa y Karina Virgilio hacen un estudio sobre las regiones de Turquía, sus productos, recetas e historia gastronómica.

Las artes culinarias turcas tienen su origen en el auge del Imperio Otomano, que dominó Europa del Este y Oriente Medio. La influencia de los ingredientes y maneras de cocinar turca todavía se dejan sentir en los lugares que estuvieron bajo su dominación.

Desde el inicio del Imperio Otomano las recetas turcas se han ido perfeccionando dando lugar a una de las cocinas más originales y refinadas del mundo. Los ingredientes utilizados son los mismos que se cultivan en el país desde hace siglos, y su principal premisa es la frescura de los alimentos.⁴⁰

La cocina turca hace un uso extensivo de hierbas frescas y especias como el perejil, la menta, el cilantro, el comino y la canela. Estos ingredientes no solo añaden sabor, sino que también contribuyen a la estética visual de las composiciones. Los platos turcos son conocidos por su vibrante y variada presentación. La inclusión de ingredientes frescos, hierbas y especias aporta una paleta de colores atractiva a la mesa que implica una cuidadosa atención al detalle. Desde la disposición artística de los mezze hasta la decoración de los postres, cada elemento se elige y coloca de manera que mejore la estética general del plato.

40 Gisel Sosa y Karina Virgilio, *El legado gastronómico del Imperio otomano* p. 43.

Los platos turcos a menudo incorporan contrastes interesantes de texturas y sabores, como la combinación de lo dulce y lo salado, lo crujiente y lo suave. Esto enriquece la experiencia gastronómica y agrega también dimensiones visuales atractivas. Una mesa llena de pequeñas porciones de aperitivos coloridos y sabrosos (mezze) no solo ofrece una variedad de sabores, sino que también crea una atmósfera estética para compartir y socializar alrededor de la mesa.

La gastronomía turca está profundamente arraigada en la cultura de la hospitalidad, lo cual se refleja en la forma en que se sirven y comparten los alimentos; dicha estética incluye la disposición de platos en el centro de la mesa para que todos los comensales compartan. La elección de la vajilla y la presentación sigue también las tradiciones, los platillos turcos se sirven en platos decorativos y se presentan en un estilo que respeta la cultura y la historia culinaria del país.

La mayoría de la repostería turca, incluyendo las conocidas delicias turcas y el baklava, presenta capas finas de hojaldre, formas geométricas y una generosa cantidad de nueces o pistaches. Estos postres no solo son deliciosos sino también visualmente atractivos, pues se decoran con frutas frescas o secas y jarabes de miel o azúcar con una meticulosa atención a la estética, creando platos para la vista y para el paladar. En conjunto, la estética de la gastronomía turca se basa en la diversidad de ingredientes, la atención al detalle en la presentación y la importancia cultural de compartir la comida. La rica tradición culinaria de Turquía ha influido en la estética de sus platillos, haciendo que la experiencia gastronómica sea tanto un placer visual como gustativo.

En la mayoría de las series turcas se incluyen platillos tradicionales y se enfatiza la importancia de su preparación

por varios personajes, desde la selección de ingredientes en mercados locales. En *Intersection*, ya mencionada, Ayhan el amigo del protagonista, posee un restaurante desde donde se transmiten muchas ideas sobre la gastronomía y su importancia cultural. La serie *Zeytin agaci* (Mi otra yo, 2022), con Tuba Büyüküstün como Ada, Boncuk Yılmaz y Seda Bakan, incluye también en su trama la importancia sobre el buen comer y su comercio en un restaurante tradicional como forma de vida muy rentable.

MÚSICA Y DANZA

La música y la danza son componentes esenciales de la cultura turca. La música tradicional incluye géneros como la clásica otomana, la folclórica y el estilo popular moderno con instrumentos y enseñanzas atesorados durante generaciones, como en la música Sufi que está vinculada a las prácticas espirituales del sufismo o el Mevlevi Sufi Order, conocido por sus “derviches giradores”, es una de las visiones estéticas más representativas de Turquía junto con el Çiftetelli, a menudo conocida como la “danza del vientre turca”, ambas apreciadas por su gracia y expresión artística. La trama de la serie *Terzi* habla sobre la herencia cultural de Peyami de muchas generaciones de flautistas que acompañan a los derviches giradores.



Fig. 20: Fotograma 4:09, Fig. 21: Fotograma 4:18 y Fig. 22: Fotograma 4:19 Terzi (El sastre | T1: Capítulo 2, 2023), derviches giradores. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

En Mardin, al sur este de Turquía, se desarrolló la música y danza Reyhanî, cuyo nombre proviene del vocablo “reyhan” albahaca, por su etimología del árabe y arameo que significa relajación del alma; es decir, que el espíritu relajado con la música se libera mediante el baile. La música y danza Reyhanî han sido apropiadas por el folklor popular durante siglos. Işıl Altun y Çiğdem Ayüz, hacen un brillante estudio sobre la Reyhanî, en una ponencia presentada en el V Encuentro internacional de film de danza y de la representación del cuerpo en la obra de arte, donde señalan:

La música que lleva mismo nombre que la danza reyhanî, no tiene letras especiales y el baile se realiza libremente. Sin embargo, la mímica y los movimientos ofrecen un placer visual diferente para aquellos que escuchan y contemplan la danza. Reyhanî es una música compuesta con una melodía lenta en Hüseyinî makamı en cuatro piezas y se interpreta con instrumentos musicales como violín, laúd, cumbus, kemane, darbuka, kanun y tambourine con campanas.⁴¹

41 Işıl Altun y Çiğdem Ayüz, *Reyhanî, Composición autentica de la música y danza en Mardin (Turquía)*, p. 13.

En el cine y la televisión turcos, es común encontrar escenas que presentan danzas tradicionales, ya que forman parte importante de la cultura y la identidad del país. Algunas películas donde se incluyen icónicos bailes y música son: *Yılanların Öcü* en sus versiones de 1962, 1985 y la serie de 2014 presentan escenas con danzas tradicionales turcas, especialmente en contextos históricos y culturales de la vida rural. Esta película basada en una novela de Fakir Baykurt, sólo se conoce entre los estudiosos del cine turco, pues no hay versiones en español, pero es una fiel muestra de la cultura turca, la última producción en formato de serie filmada en la bellísima Capadocia con música de orquesta hace gala de paisajes, arquitectura, gastronomía, vestuario y actuaciones en un cuidadoso guion con énfasis en dichos elementos culturales.



Fig. 23: Fotograma 0:18 y Fig. 24. Fotograma 1:16:22, *Yılanların Öcü* (La venganza de las serpientes, T1: capítulo 1 “No puedes escapar del destino”, 2014), Cappadocia. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

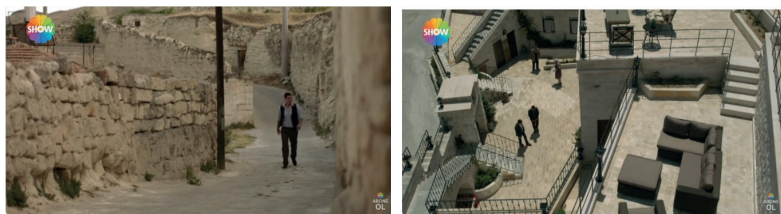


Fig. 25: Fotograma 1:57:50 Yılanların Öcü (La venganza de las serpientes, T1: capítulo 1 “No puedes escapar del destino”, 2014), estética rural. Fig. 26: Fotograma 1:58:39, arquitectura doméstica en varios niveles con piedras locales. Archivo Sofía Gamboa Duarte.



Fig. 27: Fotograma 55:15 y Fig. 28. Fotograma 55:13 Yılanların Öcü (La venganza de las serpientes, T1: capítulo 1 “No puedes escapar del destino”, 2014), baile en una comida militar. Archivo Sofía Gamboa Duarte.



Fig. 29: Fotograma 1:50:07 Yılanların Öcü (La venganza de las serpientes, T1: capítulo 1 “No puedes escapar del destino”, 2014), mesa para compartir el té fuera de la cocina en contraste con la escena del té en la recámara de la película de 1985 Fig. 30: Fotograma 1:16:27 Yılanların Öcü (1985) Kadir İnanır | Fatma Girik | Serpil Çakmaklı | #HDTV. Archivo Sofía Gamboa Duarte.



Fig. 31: Fotograma 1:56:37 *Yılanların Öcü* (La venganza de las serpientes, T1: capítulo 1 “No puedes escapar del destino”, 2014), mesa con comida en la cocina. Fig. 32: Fotograma 1:49:37, comida en sala, nótese el uso del mantel bajo la mesa para cubrir las piernas de los comensales. Archivo Sofía Gamboa Duarte.



Fig. 33: Fotograma 14:05 *Yılanların Öcü* (La venganza de las serpientes, T1: capítulo 1 “No puedes escapar del destino”, 2014), mesa con comida en el patio de otra casa. Fig. 34: Fotograma 1:08:25, dos tomas aéreas del mismo patio a la hora de la comida, en una escena usan el mantel sobre las piernas y en la otra no. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

La riqueza cultural de Turquía a menudo se refleja en la pantalla a través de la música, la danza y otras expresiones artísticas en las series producidas para su comercio y difusión en el extranjero. Estas son solo algunas películas y series turcas donde se pueden encontrar danzas tradicionales como *Muhteşem Yüzyıl* (El Sultán, 2011-2014), serie histórica sobre la vida del sultán otomano Süleyman el

Magnífico incluye numerosas escenas con danzas y música tradicionales otomanas, además de una riqueza cultural en gastronomía, textiles, vestimentas, caligrafía y vida cotidiana. *Diriliş: Ertuğrul* (Resurrección, 2014-2019), es otra serie de televisión histórica sobre el inicio del Imperio otomano que también presenta escenas con danzas y música tradicionales turcas, especialmente en contextos ceremoniales y festivos. *Bir Zamanlar Çukurova* (Tierra amarga 2018-2022), esta serie dramática ambientada en la región de Çukurova en Turquía también incluye escenas con danzas y música tradicionales, reflejando la vida y la cultura de la región.



Fig. 35: Fotograma 1:10 *Muhteşem Yüzyıl* (El Sultán 2011-2014) T1: Capítulo 1, baile tradicional Oryantal Dansı. Fig. 36. Fotograma 36:09 T1: Capítulo 3, juego de mesa Mangala. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

El cine turco cuenta con una variedad de compositores talentosos que han contribuido a la producción musical de numerosas películas. Algunos de los compositores destacados en el cine turco son: Fahir Atakoğlu, reconocido compositor y pianista turco que ha trabajado en numerosas bandas sonoras para películas turcas; ha ganado premios por su trabajo y es conocido por su estilo único que fusiona elementos de la música clásica y el jazz. Entre las películas con sus composiciones destacan: *Beynelmîl* (2006), dirigida

por Muharrem Gülmez y Mustafa Karadeniz, esta película dramática aborda la historia de un grupo de trabajadores inmigrantes en Estambul. La banda sonora de Fahir Atakoğlu complementa la narrativa con sus emotivas composiciones. Otra película es *Kelebeğin Rüyası* (2013), dirigida por Yılmaz Erdoğan, esta película dramática cuenta la historia de un grupo de amigos en la década de 1940 que comparten una pasión por el teatro. La banda sonora de Fahir Atakoğlu ayuda a capturar la época y el ambiente de la película.

Otro compositor turco conocido por su trabajo en cine y televisión es Toygar Işıklı, quien ha creado música para una amplia gama de películas y series turcas, abarcando diversos géneros y estilos, como en la ya mencionada película *Kelebeğin Rüyası* (2013). Entre las series con música podemos mencionar: *Karadayı* (2012-2015), esta serie de drama histórico sigue la vida de Mahir Kara, quien busca vengar la injusta prisión de su padre, la música de Toygar Işıklı complementa la intensidad y el suspenso de la trama. *Vatanım Sensin* (2016-2018) es una serie de drama histórico que se desarrolla durante la Primera Guerra Mundial y la Guerra de Independencia Turca. La música de Toygar Işıklı contribuye a crear la atmósfera histórica y patriótica.

Por último, mencionaremos a Cem Yilmazer, compositor y director de orquesta que ha trabajado en numerosas producciones cinematográficas turcas. Su música a menudo combina elementos de la música clásica y contemporánea, creando paisajes sonoros únicos para las películas con atmósferas emotivas y reflexivas como *Aşk Tesadüfleri Sever* (2011), *Cebimdeki Yabancı* (2018) o *Güvercin* (2018).

LA CALIGRAFÍA

La caligrafía turca es una forma de arte que ha tenido una gran importancia en la cultura turca a lo largo de la historia. También conocida como *hat* en turco, destaca por su belleza y complejidad debido a la antigua tradición del árabe como lengua sagrada, como apunta Quintana Pali.

Los historiadores de la lengua se han sorprendido de que el árabe haya podido retener una morfología tan antigua como el Código de Hammurabi, del siglo XIX antes de la era cristiana, y asimismo, retener un sistema fonético que preserva, con la excepción de un solo sonido, la gama de sonidos extremadamente rica que muestran los más antiguos alfabetos semíticos descubiertos.⁴²

Algunos aspectos importantes en la estética de la caligrafía turca son los siguientes: La caligrafía turca a menudo incorpora elementos geométricos y florales en el diseño de las letras, los cuales pueden rodear o integrarse en los caracteres, agregando una capa de complejidad y belleza al arte. La caligrafía turca tradicionalmente se realiza con una pluma especial llamada *kalem*, la destreza en su manejo es fundamental para lograr trazos elegantes y fluidos. Los artistas de la caligrafía desarrollan habilidades específicas para controlar la presión y la inclinación de la pluma para crear diversas líneas. Existen varios estilos de caligrafía turca, siendo el más conocido el *Divani*, cada estilo tiene sus propias características estéticas

42 Santiago Quintana, *Lengua y escritura: Antecedentes de la "cultura del libro" en la civilización árabe*, p. 105.

distintivas, los artistas eligen un estilo específico según la naturaleza del texto o sus preferencias personales.

Aunque la estética es fundamental, la legibilidad también es una consideración clave en la caligrafía turca. A pesar de la complejidad y los elementos decorativos, el texto debe ser legible para transmitir su significado. La caligrafía turca tradicionalmente se realiza en tinta negra, pero también se pueden agregar toques de color, los cuales se eligen cuidadosamente para resaltar ciertos elementos del diseño, como las flores o los detalles geométricos. Por otra parte, la caligrafía turca a menudo incorpora aspectos de la cultura y la religión islámica como citas del Corán o expresiones de valores culturales y éticos.

La estética de la caligrafía turca busca un equilibrio armonioso entre los elementos del diseño; la disposición de las letras, la proporción y la distribución del espacio son cuidadosamente consideradas para lograr una obra de arte equilibrada y estéticamente agradable. Tal es la importancia de su caligrafía en la cultura turca, que hay una sección dedicada a ella, sus utensilios y una vasta cantidad de textos, en el Museo de Arte Turco e Islámico y por supuesto, siempre se incluye en series y películas históricas.

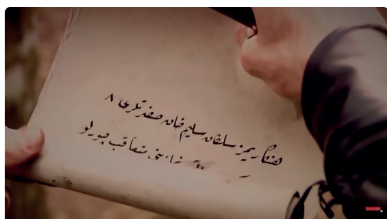


Fig. 37: Fotograma 19:20 y Fig. 38: Fotograma 19:23 Muhteşem Yüzyıl (El Sultán | T1: Capitulo 1, 2011), énfasis en el estudio e importancia de la caligrafía durante toda la serie. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

Hasta aquí se ha hecho un análisis de las artes que acompañan de manera visual y sonora las películas y series turcas, así como la importancia de enfatizarlas como parte importante de dichos materiales. Sin embargo, las disciplinas artísticas que son necesarias para la realización de audiovisuales son la literatura y las actuaciones; con la finalidad de comprender las líneas de trabajo y exploración en ellas, haremos un recuento sobre la historia de cada una.

HISTORIA DE LA LITERATURA EN TURQUÍA

La historia de la literatura en Turquía es rica y diversa, abarca distintas épocas y estilos literarios. Durante el Imperio otomano, siglos XIV-XVIII, florecieron poesía épica, lírica y mística; los poetas derviches, como Yunus Emre, enfatizaron la espiritualidad y la unidad. Además, se desarrolló la poesía clásica otomana, destacada por figuras como Fuzûlî y Bâkî.

En el período de reformas, Tanzimat (تأميمظنت), cuyo significado en turco es “regulación y organización”, de 1839 a 1876 el Imperio otomano asumió una política de renovación en todos los niveles ante la presión de las potencias occidentales para modernizar el Imperio, la literatura turca experimentó cambios significativos, se introdujo el alfabeto latino en lugar del árabe, lo que repercutió en la escritura y la lengua. Los escritores como Namık Kemal abogaron por la modernización y la adopción de formas literarias occidentales.

La fundación de la República de Turquía por Mustafa Kemal Atatürk, desde 1923, trajo otra serie de reformas, incluida una nueva orientación en la literatura. Autores como Yaşar Kemal, Orhan Veli Kanık y Ahmet Hamdi Tanpınar

contribuyeron a la literatura moderna turca, abordando temas contemporáneos y experimentando con nuevas formas literarias. Durante la década de 1930, la literatura turca se vio influenciada por el realismo social, abordando cuestiones sociales y políticas; varios escritores, entre ellos Sabahattin Ali, exploraron temas como la desigualdad y la injusticia. A lo largo del siglo XX, los autores turcos han experimentado con diferentes estilos y formas literarias, adoptando tendencias occidentales y fusionándolas con elementos locales.

La poesía turca experimentó un renacimiento en la década de 1950 con Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday y Oktay Rifat, escritores que rompieron con las tradiciones poéticas anteriores y adoptaron un tono más libre y personal. Autores contemporáneos han alcanzado reconocimiento internacional, como Orhan Pamuk, ganador del Premio Nobel de Literatura en 2006, es conocido por sus novelas que exploran la identidad turca, la modernidad y la historia.

Además de lo mencionado anteriormente respecto a los temas, cabe enfatizar que la literatura turca ha reflexionado sobre la identidad y la modernidad a lo largo de los años, especialmente durante los períodos de cambio social y político, incluyendo estas mismas cuestiones, sociales y políticas, desde la época otomana hasta la contemporánea. Los escritores a menudo han reflejado la sociedad y han expresado críticas y reflexiones sobre los acontecimientos históricos.

La literatura turca ha experimentado una transformación continua a lo largo de los siglos, adaptándose a los cambios en la sociedad y en la estructura política. Desde sus raíces en la época otomana hasta la literatura contemporánea, la literatura turca ha contribuido de manera significativa al panorama literario mundial.

TEATRO

La historia del teatro en Turquía tiene profundas raíces que se remontan a diferentes períodos históricos y culturales; a lo largo de los siglos, la tradición teatral en la región ha experimentado diversas influencias y evoluciones. Durante el Imperio otomano hubo formas de entretenimiento escénico desde el siglo XIV, como las sombras chinescas y las actuaciones callejeras. El teatro de sombras es una forma tradicional de teatro popular en Turquía con raíces históricas. Las actuaciones de Karagöz y Hacivat, dos personajes de teatro de sombras, han entretenido a la gente durante siglos con sus ingeniosos diálogos y representaciones humorísticas. El Karagöz forma parte de la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad desde el año 2009, el cual también puede apreciarse en el Museo de Arte Turco e Islámico. En el desarrollo histórico del teatro la dramaturgia requirió del ingenio popular y del conocimiento de las lenguas cultas para dirigirse al público de clases altas.



Fig. 39: Fotograma 1:56:20 y Fig. 40: Fotograma 1:56:50 Muhteşem Yüzyıl (El Sultán | T1: Capítulo 9, 2011), teatro de sombras en una función para los hijos del sultán Süleyman. Archivo Sofía Gamboa Duarte.

CINE

Turquía tiene una floreciente industria cinematográfica que ha ganado reconocimiento internacional en los últimos años. El cine turco aborda una amplia gama de temas sociales y culturales, y algunos cineastas turcos han recibido premios en festivales de cine internacionales como Nuri Bilge Ceylan quien ha ganado numerosos premios de prestigio, su película *Winter Sleep* (2014) ganó la Palma de oro a la mejor película, y recibió el Premio al mejor director por su película *Uzak* (2002) en Cannes. Semih Kaplanoğlu es conocido por su trilogía Yusuf, que incluye las películas *Honey* (2010), *Milk* (2008) y *Egg* (2007); *Milk* ganó el Oso de oro en el Festival de cine de Berlín en 2010.

Ferzan Özpetek nació en Estambul en 1959 pero ha trabajado principalmente en la industria cinematográfica italiana desde sus estudios en Roma a los 18 años. Su trabajo como guionista y director ha sido reconocido internacionalmente desde su primera película *Hamam: el baño turco* (1997) con la cual obtuvo siete premios: Naranja de oro, Mejor película y Mejor director (Festival Internacional de Cine de Antalya), Cinta de plata y Mejor productor (Sindicato Nacional de Periodistas Italianos de Cine) y el Premio del público en la Mostra de Valencia.

Fatih Akin nació y creció en Alemania donde ha hecho una exitosa y prestigiada carrera como director, guionista y propietario de la productora Corazón Internacional. Gracias a su educación y conocimiento de la cultura turca por sus padres, ha explorado temas turcos en algunas de sus películas

y ha recibido numerosos reconocimientos internacionales. Su película *Duvara Karşı* (en alemán *Gegen die Wand*, *Contra la pared*, 2004), sobre una conservadora familia turca, fue premiada en su estreno: Oso de oro mejor película en el Festival de cine de Berlín, Mejor película y Premio del público en los Premios del Cine Europeo y Mejor Película Europea en los Premios Goya. Sobre este director, músicos, escritores y otros creadores actuales. Carmen Rodríguez López, docente investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), es una de las más destacadas especialistas en historia, política y cultura de Turquía, respecto a la música en el cine señala lo siguiente:

En cuanto a la música, la película documental de Fatih Akin, *Crossing the Bridge*, puede servir de introducción, puesto que refleja la gran variedad musical en Turquía en la actualidad, con ejemplos que van desde el rap de Ceza, al rock suave y desgarrado de Duman, pasando por la mítica Sezen Aksu o la voz en kurdo de Aynur, grabada en el incomparable marco de un hamam. Son solo algunos de los muchos grupos y solistas que hacen de la música en Turquía sin duda una de sus joyas culturales más preciadas, donde brillan la voz de Sebnem Ferah en rock o el variado folk de Anatolia recogido e interpretado por Kardes Türküler entre muchos otros. Son muy variados los grupos y tendencias que se reflejan en el documental de Fatih Akin que de nuevo atrapa no solo el oído sino la vista al contar con Estambul como marco aglutinador donde todo es posible.⁴³

La película *Auf der anderen Seite* (Al otro lado o A la orilla del cielo, 2007), escrita por Fatih Akin con la asesoría de Guillermo Arriaga, sobre personajes turcos actuales en Alemania con actores turcos, fue nominada a quince premios y recibió ocho, entre los que destacan: Mejor guion en el Festival de Cannes; Mejor película, Mejor director, Mejor guion y Mejor montaje en los Premios del Cine Alemán. Cabe mencionar que Akin habla español, se casó con la actriz germano-mexicana Monique Obermüller y tienen un hijo a quien llamaron Santiago.

Para cerrar el presente recorrido por el cine turco, destaca la película más controvertida, prohibida en su país por su contenido de crítica política, se trata de *Yol* (El camino, 1982) concebida en la cárcel por el anarquista kurdo, el director más perseguido Yılmaz Güney, quien la dirigió junto con Şerif Gören en Francia, se estrenó en el Festival de Cannes y ganó el Premio a la mejor película.

LA ESTÉTICA EN LA CINEMATOGRAFÍA TURCA

La estética en el cine turco ha experimentado una evolución significativa a lo largo de los años, reflejando cambios en la sociedad, la cultura y la industria cinematográfica nacional. El cine turco a menudo refleja la rica diversidad cultural del país, que ha sido influenciada por la historia otomana, la herencia islámica y las interacciones con diversas comunidades étnicas. Algunas películas turcas buscan equilibrar la tradición y la modernidad, explorando cómo estas fuerzas a veces chocan o se entrelazan en la sociedad turca contemporánea, incluso de los migrantes a otros países europeos.

Respecto al estilo visual cabe destacar que el cine turco ha utilizado los impresionantes paisajes naturales del país como fondo para muchas películas. Desde escenarios urbanos hasta hermosos paisajes rurales, la cinematografía turca a menudo destaca la diversidad geográfica y arquitectónica del país. Algunas películas turcas incorporan una paleta de colores distintiva para transmitir emociones o temas específicos relacionados con simbolismos religiosos y culturales. Además, se pueden utilizar símbolos históricos y contemporáneos para enriquecer la narrativa.

En cuanto a la narrativa y contenido, bajo la acepción de que el cine es un reflejo de la sociedad, cabe mencionar que muchas películas turcas exploran temas sociales y culturales relevantes, como la identidad, la migración, la religión y las relaciones interpersonales. Esto contribuye a la autenticidad y relevancia de las tramas, a menudo con historias familiares y relaciones intergeneracionales tocando temas como el honor, la lealtad y el conflicto generacional, incluso tratándose de mitos o ficciones, como la serie *Shahmaran*, dirigida por Umur Turagay y escrita por Pinar Bulut, 2023. Un tema sobre la violencia a las mujeres desde niñas por familiares directos es la varias veces galardonada película turca con producción francesa *Mustang* (Belleza salvaje, 2015), de la joven directora Deniz Gamze Ergüven, filmada en İnebolu, un conservador pueblo en la costa norte de Turquía sobre los prejuicios de género y el abuso hacia niñas por parte de un tío. Con un guion de la misma Deniz en turco fue nominada a veintiséis premios, de los cuales obtuvo trece, entre los que destacan, Mejor película, Mejor ópera prima, Mejor actriz novel y Mejor fotografía (Prix Lumière), Label Europa Cinema (Festival de Cannes), Gran premio

del público (Festival de Cine Europeo de Sevilla), Premio Fassbinder a la mejor película revelación (Premios del Cine Europeo), Mejor Película Europea (Premios Goya), Mejor ópera prima, Mejor guion original, Mejor montaje y Mejor música para una película (Premios César).

RECURSOS TÉCNICOS

Sobre las innovaciones técnicas en el desarrollo de la cinematografía turca se puede decir que se han producido avances técnicos notables. Directores y cineastas turcos han adoptado técnicas modernas de cinematografía, edición y efectos especiales para mejorar la calidad visual de las películas y de las series. Nuri Bilge Ceylan es conocido por su enfoque visualmente impresionante y su estilo cinematográfico distintivo, sus películas a menudo presentan composiciones visuales meticulosas y una atención al detalle en la cinematografía debido a su profesionalismo como fotógrafo, guionista y director de cine. Nuri ha incorporado técnicas modernas de edición para crear atmósferas cinematográficas únicas y cautivadoras. Entre sus películas más premiadas destacan *Uzak* (*Uzak* 2002) obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes, *İklimler* (*Los climas* 2006) ganó el Premio de FIPRESCI en el Festival de Cannes, donde actúa con su esposa Ebru Ceylan, también cineasta, fotógrafa y actriz.

Cem Kaya, como director y cineasta nacido en Alemania de padres turcos, igual que Fatih Akin, ha utilizado técnicas modernas para crear películas visualmente impactantes con las que ha obtenido varios premios. Su película *Dot* (2018) es un ejemplo de cómo ha integrado

efectos visuales y cinematografía de alta calidad para contar historias de manera innovadora. Con películas como *Ayla: The Daughter of War* (*Ayla: La hija de la guerra*, 2017), Can Ulkay ha demostrado su capacidad para combinar técnicas modernas de cinematografía y efectos especiales para crear películas visualmente impresionantes. Esta película en particular presenta secuencias de acción y efectos visuales que rivalizan con producciones de Hollywood.

Ezel Akay, director y productor cofundador de la productora turca IFR, ha explorado el uso de técnicas modernas para mejorar la calidad visual de sus películas, *The Fish* (*El pez*, 2015) es un ejemplo de cómo ha utilizado la cinematografía y los efectos visuales para crear una experiencia cinematográfica envolvente.

CONCLUSIONES

El cine turco ha explorado una variedad de géneros, desde dramas históricos y sociales hasta comedias contemporáneas, esta diversidad refleja la amplitud de la experiencia humana y atrae a una audiencia diversa. Los premios internacionales de las películas turcas han contribuido a la proyección global de su cinematografía y ha permitido que cineastas turcos aborden temas universales.

No obstante, a pesar de las influencias internacionales, el cine turco ha mantenido una conexión con la identidad cultural del país, utilizando la cinematografía como medio para explorar y preservar su herencia, así como para dar visiones críticas, reflexivas y de denuncia, sobre temas tabú en lo social, político y económico.

La industria cinematográfica turca continúa evolucionando, contribuyendo a la creación de narrativas impactantes y visualmente atractivas con directoras y directores jóvenes que muestran visiones desde distintos grupos sociales mediante una diversidad de géneros. Las grandes producciones históricas contribuyen a difundir tradiciones, personajes, acontecimientos, gastronomía, lugares y muchos más elementos importantes del patrimonio cultural del país.

FUENTES CONSULTADAS

- Altun, Işıl; ÇİĞDEM, A. Y. Ü. Z. “Reyhanî: Composición autentica de la música y danza en Mardin (Turquía).” Jesús Pobre, Coord. *V ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE DANSA I DE LA REPRESENTACIÓ DEL COS EN L’OBRA D’ART*, España, 2020.
- Pali, Santiago Quintana. “Lengua y escritura: Antecedentes de la “cultura del libro” en la civilización árabe” en *Estudios de Lingüística Aplicada*, no 7, pp. 104-115. UNAM, México, 1987.
- Ramon, Isabel De Cabo. *Turquía, Grecia y Chipre: historia del Mediterráneo oriental*. Edicions Universitat Barcelona, 2005.
- Rodríguez, Carmen. “Arte y cultura en la Turquía contemporánea” en *Afkar ideas: Revista trimestral para el diálogo entre el Magreb, España y Europa*, no 13, pp. 92-95. Fundación Análisis de Política Exterior y el Instituto Europeo del Mediterráneo, España, 2007.
- Sosa, Gisel Magalí; VIRGILIO, Karina María. *El legado gastronómico del Imperio otomano*. Tesis Técnico Superior en Gestión Gastronómica por el Instituto Superior Sol, Santa Fe de la Vera Cruz, Argentina, 2014.

III

APRECIACIÓN DEL ARTE NOVOHISPANO EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA: LA MIRADA DE UN GENERAL EN EL FILME *ENAMORADA* DEL DIRECTOR EMILIO “INDIO” FERNÁNDEZ

Elisa Guerrero Márquez

El cine brinda una amplia oportunidad de investigación historiográfica ya que a través de éste pueden observarse diferentes visiones del mundo en un contexto espacial y temporal determinado. En ese sentido el cine mexicano de la época de oro, que corresponde al periodo que va desde la producción de *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes en 1935, hasta *Tizoc* de Ismael Rodríguez en 1956, ha sido objeto de análisis desde diversas perspectivas debido a su amplia temática (melodramas familiares, acontecimientos históricos, baile, eutanasia, horror, diferencias sociales, romances, etc.), pues el cine como producto cultural se vuelve una representación de la realidad que se percibe.⁴⁴ Asimismo, favoreció en la conformación de una imagen de México que actuó significativamente en el imaginario popular a partir de modelos y conductas que eran transmitidas por la cinematografía.

Algunas de las películas estudiadas dentro del cine mexicano han sido las dirigidas por Emilio “Indio”

⁴⁴ Melissa Marcela Martínez Lemus, *La representación de lo nacional en el cine de Emilio “Indio” Fernández*, p. 9.

Fernández,⁴⁵ quien junto con su equipo (Mauricio Magdaleno, Gabriel Figueroa, Gloria Schoeman y algunos actores como Pedro Armendáriz, Dolores del Río y María Félix) expresaron las ideas de nacionalismo mexicano aprovechando la pantalla para exponer su proyecto de país y así “elaboró un discurso adecuado para educar a sus públicos dentro de una moral específica, para lo cual acudió a un muy visible sentido ético y estético acorde con ciertos valores vigentes en esa época,”⁴⁶ mediante el que proyectó un sentido patriótico y un deber ser del mexicano, ya que para Fernández el cine tenía el gran compromiso social de guiar, elevar y educar.

El aspecto religioso está presente en las películas del Indio Fernández. La Iglesia católica, que ha tenido influencia entre los mexicanos, es representada a través de la religiosidad del pueblo y como parte integral del país. Puede ser observada mediante la presencia de los sacerdotes que aconsejan e intentan evitar alguna tragedia; de la asistencia de los personajes a misa, la devoción ante algún crucifijo o imagen de la Virgen o de la administración de sacramentos como el bautismo o el matrimonio: “El pueblo mexicano se

45 Julia Tuñón Pablos, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación”; Julia Tuñón, “Tu mirada me descubre: el “otro” y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a María Candelaria (Fernández, 1943), en Cannes”; Melissa Marcela Martínez Lemus, *La representación de lo nacional...*, Op. cit.; Reynalda Loredó Vasquez, Emilio Indio Fernández, director de cine mexicano (1941-1950); Felipe Mera Reyes y Jenny Zapata de la Cruz, “Emilio Fernández, El Intelectual detrás de la cámara que buscó justicia social a través de la pantalla grande. Análisis de cuatro filmes, Del auge a la decadencia (1942-1968)”; Galo Torres, “Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández”; Gabriela Pulido Llano, “Violencia, noche y cabaret en el cine mexicano de la época de oro: dos filmes, dos ángulos”; solo por mencionar algunos.

46 Melissa Marcela Martínez Lemus, *La representación de lo nacional...*, Op. cit., p. 11.

caracteriza por su religiosidad, como lazo de identidad, y eso lo comprendía bastante bien este equipo cinematográfico. Más allá de manifestar un apego a la institución o a los dogmas de la fe, lo que se representa en este cine es un elevado concepto de religiosidad⁴⁷ de un pueblo iletrado y humilde que se refugia en la fe; de quienes asisten a orar al templo y contemplan con devoción las imágenes religiosas.

En el presente trabajo se quiere analizar la apreciación que el director hace sobre una obra de arte religioso realizada en el siglo XVII y que pone en boca de su personaje principal para transmitir y fundamentar sus ideas, pero ¿a qué se hace referencia con apreciación del arte novohispano? el arte novohispano se desarrolló en los territorios de Nueva España desde la llegada de los españoles hasta la independencia (siglos XVI-XVIII) y que sigue presente en espacios como los templos construidos en dicha época que aún conservan retablos cuyas estructuras que conjuntan la arquitectura, la pintura y la escultura, se situaban detrás de los altares para ser vistos por los creyentes y fortalecer la fe durante las celebraciones.

Por su parte, el arte puede ser apreciado de diversas formas. Por ejemplo, al disfrutar de la impresión que genera un cuadro a través de sus cualidades estéticas, se nos invita a explorar la técnica y el estilo utilizados, así como el tema y los significados ocultos detrás de la obra. Además, un cuadro puede reflejar los valores de la sociedad, aunque su atractivo artístico por sí mismo también puede ser motivo de admiración.⁴⁸

47 *Ibid.*, p. 109.

48 Diana Newall, *Apreciar el arte. Entender, interpretar y disfrutar de las obras*, p. 7.

El término apreciación abarca todas las actividades relacionadas con la aproximación al arte y las obras, incluyendo la interpretación, el análisis, el goce y cualquier forma de experiencia estética. También, puede considerarse sinónimo de respuesta, interpretación, juicio, valoración, entre otros, en relación con la obra. En este caso el vínculo entre el arte novohispano y la religión es aprovechado por el director para exponer su mensaje en la cinta; la apreciación del arte se va a encontrar a partir del diálogo entre dos de los personajes: el general y el sacerdote, así como en la expresión del primero al observar su entorno. Para el desarrollo de la presente propuesta se recurrirá a la descripción de algunas escenas, así como a la transcripción de diálogos.

EL DIRECTOR

Emilio Fernández, originario de Coahuila, participó en el movimiento revolucionario; con el grado de capitán primero de caballería ingresó al Colegio Militar. El sobrenombre de Indio lo tuvo desde niño, como él decía era indio puro. En la década de 1920, por cuestiones que no precisó en sus entrevistas, emigró a Estados Unidos donde trabajó como recolector de algodón y café o buscador de petróleo, entre otros trabajos pesados y luego como bailarín y extra en producciones hollywoodenses donde tuvo la oportunidad de conocer actores y directores de cine. En la década de 1930 volvió a México, actuó en varias películas y luego participó en la realización y adaptación de argumentos, en 1941 dirigió

su primera cinta: *La isla de la pasión*.⁴⁹ Siendo su periodo de mayor fecundidad como director la década de 1940 y primera mitad de 1950.

La filmografía de Emilio Fernández se desarrolló en una época donde la industria cinematográfica gozó de un impulso económico, principalmente en las producciones cuyo discurso iba acorde con la visión nacionalista, la política y la ideología oficial del Estado que seguía las de la Revolución Mexicana concernientes a la justicia social. Para el director, la Revolución debía expresarse por medio del derecho a la educación como uno de sus mayores logros, tal como lo reflejó en sus filmes, “probablemente su fuerte simpatía política con el proyecto de la unidad nacional se deba a que los gobiernos de Manuel Ávila Camacho [1940-1946] y Miguel Alemán Valdés [1946-1952] representaban para él los ideales de la Revolución (justicia social y libertad democrática).”⁵⁰

Dichas propuestas eran expresadas a través de temas con los que “construye un modelo fílmico que expresa sus obsesiones y lo aplica con insistencia”⁵¹ como la educación, la cual aparece como uno de los mayores logros de la Revolución y cuestión que conserva a lo largo de su obra donde también expresa respeto a la figura y a la labor del maestro, por ejemplo, en *Enamorada*, cuando el general José Juan Reyes reúne a los hombres principales del pueblo, se presenta entre ellos el profesor que se dirige al general diciendo “yo soy Apolonio Sánchez, el maestro de la escuela” y después de informarle que ha cerrado la escuela porque el gobierno le debe siete

49 Reynalda Loredo Vasquez, *Emilio Indio Fernández...*, *Op. cit.*, pp. 60-70.

50 Felipe Mera Reyes y Jenny Zapata de la Cruz, “Emilio Fernández, El Intelectual ...”, *Op. cit.*, p. 136.

51 Julia Tuñón Pablos, “Una escuela en celuloide...”, *Op. cit.*, p. 438.

decenas y tiene de alumnos a casi todos los muchachos del pueblo; el general saca del bolsillo una bolsa de monedas que después de contar entrega al maestro:

General: Aquí tiene usted doscientos pesos, profesor. Después le pagaremos lo que se le debe. Y desde mañana gana usted el doble.

Maestro: ¡Muchas gracias, señor mi general!, ¡Muchas gracias, señor mi general!

General: Bueno, ¡ándele!, ¡váyase a abrir la escuela!⁵²

El maestro asombrado y gustoso se retira silbando La Adelita.

Otra singularidad en el director es que mostró en sus películas los paisajes mexicanos pues mientras otras producciones se filmaban en los estudios, Emilio lo hacía en la naturaleza cuyos escenarios eran retratados por Gabriel Figueroa,

el paisaje elegido por Fernández fue sumamente agreste, pero cinematográficamente bello, con hombres y mujeres -idealización de los mexicanos, sobre todo indígenas- que luchaban dramáticamente en contra de las desigualdades sociales; es decir, el paisaje no simplemente era el escenario en donde transcurría la narrativa cinematográfica, sino que contextualizaba la realidad.⁵³

52 *Enamorada*, 19:01.

53 Felipe Mera Reyes y Jenny Zapata de la Cruz, "Emilio Fernández, El Intelectual ...", *Op. cit.*, p. 132.

Fernández gozó de fama internacional (por encima de directores mexicanos como Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez o Juan Bustillo Oro) y sus películas fueron premiadas dentro y fuera del país, por ejemplo, *Enamorada* recibió de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas ocho Arieles en 1947 por mejor película del año, mejor dirección, mejor fotografía, mejor sonido, mejor actuación femenina estelar, mejor papel incidental masculino, mejor edición y mejor trabajo de laboratorio. En 1947 en el festival de Bruselas fue premiada por la mejor fotografía y en el festival de Locarno también se premió a Gabriel Figueroa.⁵⁴

Sobre la obra de Emilio Fernández, la historiadora Julia Tuñón explica que ésta puede ser considerada como cine de autor y decirse que él hizo escuela, ya que “tiene temas y obsesiones propias, un estilo personal de filmar y tesis reconocibles. Su intención explícita es aprovechar la pantalla para transformar al país y sus personajes muestran en forma didáctica las formas humanas ideales para ese proyecto.”⁵⁵ Esas tesis reconocibles y aplicadas en toda su filmografía que señala la historiadora son el nacionalismo, el indigenismo, el agrarismo y la educación presentados a través de la trama de amor entre el hombre y la mujer.

ENAMORADA

Enamorada es una película mexicana dirigida por Emilio “el Indio” Fernández en 1946. Fue protagonizada por María Félix,

54 Reynalda Loredó Vasquez, *Emilio Indio Fernández...*, *Op. cit.*, p. 155.

55 Julia Tuñón Pablos, “Mujeres, sombras y reinas en el cine de Emilio Fernández”, p. 51.

Pedro Armendáriz y Fernando Fernández. Es considerado “uno de los filmes más importantes de la Época de Oro del cine mexicano, en el cual El Indio Fernández se vale del contexto revolucionario para plantear un conflicto de clases y visiones encontradas sobre un mismo país.”⁵⁶ La cinta tiene una duración de noventa y nueve minutos, cuyo guion estuvo a cargo de Íñigo de Martino, Emilio Fernández y Benito Alazraki y la fotografía de Gabriel Figueroa.⁵⁷

En la trama encontramos que el general zapatista José Juan Reyes, interpretado por el actor Pedro Armendáriz, dirige un ejército de revolucionarios que toman la ciudad de Cholula, ante esto las protestas de las personas más importantes del lugar no se hacen esperar, ya que los revolucionarios tienen la orden de confiscar toda la riqueza para apoyar el movimiento. El general Reyes procede con mano firme encontrando gran resistencia por parte de Beatriz, interpretada por María Félix, la hija del próspero empresario don Carlos Peñafiel, ella repudia las acciones del general y lo enfrenta constantemente, pero él cautivado por su belleza le tiene gran paciencia. Reyes completamente enamorado la corteja, a pesar de que ella está comprometida y su boda está próxima. Al principio Beatriz se resiste a ser conquistada y desprecia los galanteos del general José Juan incluso mediante violentos enfrentamientos; sin embargo, la tensión se resuelve al momento en que esta mujer ingobernable cede al amor tras la abrupta salida de los zapatistas decidiendo marchar detrás de su hombre, aunque sea a pie como las soldaderas inseparables de los revolucionarios.

56 Cineteca Nacional, *Enamorada. Una película de Emilio Fernández*, p. 47.

57 https://www.filmoteca.unam.mx/ciclos_en_linea/ciclo-la-revolucion-mexicana-a-traves-del-cine/enamorada-sinopsis/.

Para el desarrollo de esta historia el papel del sacerdote Rafael Sierra o Sierrita, como afectuosamente lo llama su amigo José Juan e interpretado por el actor Fernando Fernández, es esencial ya que es él quien media entre dos puntos opuestos que simbolizan las clases sociales a las que pertenecen José Juan Reyes y Beatriz Peñafiel. El padre interviene en los enfrentamientos que tienen los protagonistas conciliando entre ellos y ayudándolos a entender la postura del otro. Es la presencia de un religioso que brinda consejo, orientación y a quien escuchan esos extremos sociales.

LA OBRA ARTÍSTICA DENTRO DE LA PELÍCULA Y SU APRECIACIÓN

Se puede entender por obra artística al producto del artista o a aquella actividad que pretenda comunicar sensaciones, emociones y sentimientos, llevando consigo un valor estético. Tradicionalmente se ha considerado obra de arte a la creación de las llamadas bellas artes: arquitectura, pintura, escultura, música, literatura, fotografía, cine, etc., creadas con un fin estético y social.⁵⁸ Dentro de la cinta pueden observarse: los templos que son parte de los escenarios empleados para la filmación; la pintura y la música.

La película tuvo como parte de sus locaciones dos templos. Aunque en la cinta pareciera que se trata de un solo edificio, pues se ve al general llegar a caballo a la puerta del atrio y luego de descender de la montura entrar. El exterior se filmó en el templo de san Francisco Acatepec, el cual se ubica

⁵⁸ María Carla Prette y Alfonso De Giorgis, *Atlas ilustrado para comprender el arte y entender su lenguaje*, p. 4.

en el municipio de San Andrés Cholula, a trece kilómetros de la ciudad de Puebla. Data del siglo XVII y es considerado una de las joyas arquitectónicas del estado y una obra maestra del barroco. La fachada del edificio está cubierta por “azulejos de colores, combinando el ladrillo rojo, que no deja nada al descubierto; decorando cada elemento adaptándose a las distintas formas que presenta;”⁵⁹ una manifestación muy característica de la arquitectura poblana que se dio primero en la arquitectura religiosa para luego emplearse en la civil. El templo fue decorado entre 1650 y 1750 por los loceros Juan e Ignacio Cabezas, en la época en que la talavera estaba en su apogeo⁶⁰ (véase figura 1).



Fig. 1: Enamorada (El General Reyes en el atrio del templo). Recuperado de: <https://www.filmoteca.unam.mx>, consultado 28 de enero de 2024.

Mientras se desarrolla la escena donde el general llega a la entrada del atrio, un gran arco mixtilíneo que da paso a

59 Amelia Itzmoyotl Ramos, *Patrimonio artístico y cultural. Devoción e identidad en San Francisco Acatepec, Puebla (1940-1967)*, p. 90.

60 *Ibid.*, p. 92.

un amplio espacio, se escucha el inicio del Ave María de Franz Schubert (1797-1828) interpretada por el padre acompañado del coro de niños; la cámara hace una toma de la fachada del templo, José Juan desciende del caballo e ingresa a la iglesia. El interior corresponde a la capilla de la Virgen del Rosario que está anexa al Templo de Santo Domingo en la ciudad de Puebla, la cual se comenzó a construir en 1650 por idea del dominico fray Juan de Cuenca, la obra fue continuada por fray Agustín Hernández y terminada por fray Diego de Gorozpe en 1690, año en que se inauguró y fue llamada la Octava Maravilla del Nuevo Mundo,⁶¹ siendo la primera dedicada a la Virgen del Rosario.

La capilla presenta una planta de cruz latina. El esquema de su ornamentación fue elaborado por fray Agustín Hernández, quien basado en la teología de santo Tomás y en el Concilio de Trento, hizo del edificio un escenario para la fe donde a través de follaje, bestiario, ángeles, vírgenes, santos, evangelistas y virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, enseñaba que “después de creer, esperar, amar, estar en gracia y haber podido obtener los dones esenciales, llegamos a la suprema sabiduría representada por el Espíritu Santo, la Tercera Persona de la Trinidad, que en medio de nubes y rayos nos espera en su única forma plástica simbólica: la Paloma del Bautismo de Cristo y de Pentecostés.”⁶² Asimismo, como un templo dedicado a la veneración de la Virgen María, se resaltan pasajes de su vida y su papel en la salvación.

Entre las pilastras de la nave se hallan seis grandes lienzos donde se representan la vida de la Virgen María y la

61 Francisco De la Maza, “La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla”, p. 8.

62 *Ibid.*, p. 13.

infancia y niñez de Jesús, “desde el misterio de la Encarnación inefable, hasta el de su misteriosa pérdida y feliz hallazgo,”⁶³ obra del pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Inician a la derecha con la Anunciación, la Visitación y el Nacimiento; por el lado izquierdo continúa la Adoración de los Reyes, la Presentación al templo y Jesús entre los doctores. Asimismo, en los cruceros y en el ábside están la Asunción, la Coronación y la Glorificación.

Todo esto es observado por José Juan Reyes, quien para no hacer ruido en el interior e interrumpir la oración de algunos fieles que se hallan ahí, se quita las espuelas y continúa caminando mientras mira a su alrededor, la cámara muestra la bóveda y la cúpula como si fuera el propio general quien observara todo. El espectador detiene su mirada con atención hacia los lienzos del Nacimiento y el de la Coronación de la Virgen, asimismo, observa a la Virgen del Rosario en el altar principal (véase figura 2). Toda esta apreciación se enmarca con el fondo musical del Ave María interpretada por Fernando Fernández, en su papel de sacerdote y el coro infantil de la Catedral de Morelia, como el grupo de niños que ensayan junto al padre desde el coro de la iglesia, donde se distinguen los relieves de ángeles que parecen estar tocando instrumentos musicales y entonando cánticos.



Fig. 2: Fotograma 41:58, *Enamorada* (1946), Dir. Emilio Fernández, el general Reyes observa el lienzo de la Coronación. Archivo Elisa Guerrero Márquez.

Al concluir el canto, el padre mira a José Juan y baja para encontrarse con él, en tanto que los niños continúan con el ensayo del Ave María. El motivo de la visita del general es conseguir información sobre la identidad de una muchacha (Beatriz Peñafiel), aclarando que no hay mala intención, ni falta de respeto al preguntar por ella. Para poder platicar se retiran a la sacristía⁶⁴ donde además de continuar la charla sobre la joven, hablan acerca de una pintura que ahí se encuentra.

Con relación a la música puede señalarse que, si bien no se trata de una obra novohispana ni de la misma época de los templos, la alabanza corresponde a la oración dedicada a

64 Sobre este espacio no se ha podido identificar de qué sacristía se trata.

la Virgen María, madre de Jesús. Se compone de dos partes, la primera⁶⁵ tiene su fundamento en los pasajes bíblicos de la Anunciación y la Visitación descritos en el evangelio según san Lucas; la segunda,⁶⁶ también basada en diferentes pasajes de los evangelios según san Lucas y según san Juan donde la describen como la madre del Señor, que intercede para alcanzar el primer milagro y que está presente a la hora de la muerte de Jesús en la cruz. Asimismo, la oración es la principal en el rezo del rosario el cual se quiso fortalecer a través de la capilla, en cuanto a la música sacra, ésta ha sido parte fundamental en las celebraciones litúrgicas desde la Edad Media.

Respecto a la pintura mencionada, se trata del lienzo de La Adoración de los Reyes Magos de Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734). Representa el pasaje narrado en el evangelio según san Mateo, donde los magos siguiendo una estrella llegan hasta Belén de Judea para adorar al niño Jesús y ofrecerle presentes: oro, incienso y mirra. En la escena pintada por Rodríguez Juárez se observa al niño Jesús de pie sobre un pesebre de madera que es sostenido por los brazos de la Virgen María, a su lado, de pie los acompaña san José, los tres reyes magos están arrodillados en presencia del niño Jesús quien con su mano izquierda toca la frente de Melchor y con la derecha la barbilla de Gaspar, en el suelo junto a ellos están los regalos oro e incienso, Baltazar está a espaldas de Gaspar y lleva en sus manos su presente: la mirra; varios observadores se acercan a la entrada del establo para ver lo que sucede al

65 *Ave Maria gratia plena Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictus Fructus ventris tui Iesus:* Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo. Bendita Tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre Jesús.

66 *Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae Amen:* Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.

interior. En el extremo inferior izquierdo de la pintura está la firma del artista y fechada en 1698 (véase figura 3).

Dicha obra actualmente forma parte del acervo de la Universidad de Guanajuato. El lienzo que aparece en la película y el que resguarda la Universidad no son iguales pues su principal diferencia es que la primera es un rectángulo completo mientras que la segunda tiene las esquinas superiores truncadas. De acuerdo con el restaurador Alfonso Mario Martín Varela coordinador de Bienes Muebles del Patrimonio Cultural de la Universidad de Guanajuato, si bien no se tiene información fidedigna de cómo llegó la pintura al acervo, sí se sabe que la pintura formó parte de la colección de los jesuitas y mucha de ésta llegó con ellos al templo de la Compañía, de 1762 hasta 1767 cuando fueron expulsados por el decreto del rey Carlos III.



Fig. 3: *La adoración de los Reyes Magos*, Nicolás Rodríguez Juárez, 1698, óleo sobre tela. Recuperado de: <https://www.solidarizarte.ugto.mx/>.

La colección de los jesuitas se quedó en el templo hasta la llegada de los padres filipenses. Se piensa que el padre Marcelino Mangas custodió las obras pues fue el encargado de las posesiones de los jesuitas y de la transición de ellos a los filipenses. Para el siglo XIX ya formaba parte del acervo universitario pues se sabe que estuvo en el Salón de Consejo Universitario.⁶⁷ Como se ha señalado, la obra está en Guanajuato desde el siglo XVIII, por lo que no puede ser la misma que aparece en la cinta, ante ello se considera la posibilidad de que se haya utilizado una copia, sin embargo, en este momento no podría decirse si fue hecha a propósito para ésta.

En la película, la primera referencia que se hace sobre la pintura sucede en un diálogo entre el general y el padre, una vez que el primero mandó llevar al cuartel a los hombres importantes del pueblo para averiguar los bienes con los que contaban y confiscarlos para la causa. A esta reunión el sacerdote asiste acompañando a sus feligreses y se reencuentra con el general como amigos y antiguos compañeros del seminario, llamándose hermanos, por lo que el general le expresa sus consideraciones comentándole que esperaba encontrarlo en una de las trescientas sesenta y cinco iglesias que hay; no obstante, no le permite que intervenga en su objetivo. Después de despedir a los hombres, el general Reyes y el padre Sierra mantienen una conversación donde el general espera saber cuánto dinero tiene y si los habitantes depositaron algo con el sacerdote con el fin de no perderlo, el padre le explica que no y entonces se da el siguiente diálogo:

67 Alfonso Mario Martín Varela, correo electrónico al autor, 22 de enero de 2024.

General: En lo personal no me interesa el dinero, pero para la causa sí me interesa por poco que sea, ¿es todo lo que tienes?

Padre: Eso es todo, es decir, de valor hay otras cosas como hubo en todas las iglesias: candelabros, vasos sagrados, casullas, ya no queda gran cosa.

G: ¿Pues qué les hicieron?

P: Han servido para contribuir a otras causas José Juan. Sin embargo, queda en la sacristía un cuadro: la adoración de los Reyes de Nicolás Rodríguez Juárez, data de fines del siglo XVII, ya podrás juzgar el valor que tiene.

G: Es una gran pintura, la pintó en 1698 si no me equivoco y tenía que ser una gran pintura si la pintó un Juárez.

P: Pero fue Nicolás Rodríguez Juárez

G: Con Rodríguez o como quieras, pero un Juárez. ¡Mira! Eres tan ingenuo que te apuesto a que ni siquiera te has dado cuenta que en cierto modo tú y yo somos iguales.

P: ¿Iguales? Somos iguales como todos los hombres son iguales ante Dios.⁶⁸

El general continúa su disertación acerca de lo que busca la revolución mexicana y cómo ambos desde su espacio prestan un servicio a los individuos, siguiendo un fin común: la ayuda a los desvalidos, un mundo para vivir mejor, un bienestar material y espiritual, esto a través de diferentes caminos, uno con la espada y el fusil y el otro con el crucifijo y la oración.

Del diálogo puede destacarse lo siguiente: primero, la pérdida del patrimonio artístico y religioso para apoyar otras causas. Para conseguir fondos para sufragar el movimiento

68 *Enamorada* 21:02-22:57.

los revolucionarios confiscaron propiedades, exigieron préstamos y tomaron bienes de los templos, los conventos, las bibliotecas, etcétera. Asimismo, algunos de ellos fueron anticlericales, como los carrancistas, por lo que en su manifestación contra la Iglesia destruyeron, profanaron o clausuraron templos, saquearon y demolieron conventos, ejecutaron sacerdotes, etcétera. Por su parte, los zapatistas fueron católicos y no molestaron a la Iglesia.⁶⁹ Por ello puede entenderse que en la cinta el general Reyes, además de la amistad con el sacerdote, por ser zapatista le permite seguir con sus actividades asegurándole que mientras él esté en el pueblo podrá hacer lo que quiera, además, le recomienda poner en alto la pintura para que no la puedan alcanzar “no vaya a ser causa de otras causas”.

Un segundo aspecto por destacar es el entusiasmo por la figura de Benito Juárez que para el director fue muy importante, tal como lo plasmó en otras de sus cintas, por ejemplo, en *Río Escondido* (1947), donde es señalado como un ejemplo a seguir ya que siendo indio llegó a ser presidente de la República, como resultado de las posibilidades que ofrece la educación. Aun cuando el artista novohispano no tiene vínculo con Benito Juárez, José Juan relaciona que la grandeza de la pintura tiene que ver con que sea un Juárez quien la haya realizado pues hace referencia a una figura histórica, a uno de los principales héroes nacionales.

Volviendo a la plática que José Juan y el padre Sierra sostienen después en su encuentro en la iglesia; al ingresar éstos en la sacristía el general la observa y comienzan el diálogo en torno al lienzo.

69 Gabriela Aguirre, “La Iglesia católica y la Revolución Mexicana, 1913-1920”, pp. 46-48.

P: Ahí tienes el cuadro del que hablábamos, el que pintó ese señor Juárez.

G: [Camina hacia el cuadro] La Adoración de los Reyes. Nicolás Rodríguez Juárez *fecit* año de 1698 [la información es leída por el personaje mientras está frente al cuadro y se acerca hacia el extremo inferior izquierdo]. Tres reyes, los tres reyes magos, símbolos de poder, de riqueza y de opresión, en un establo. ¡Qué ironía!, postrados de rodillas ante el niño que al nacer nos trajo el amor a la hermandad de los humanos y cuando derramó su sangre en la cruz del Calvario hizo que brotaran las llagas de los clavos la caridad, la pureza y la bondad. ¡Qué símbolo tan inmenso para los hombres!

P: Es más que un símbolo José Juan.

G: Así ha de ser seguramente, pero ya ni quién se acuerde de ese símbolo, por eso anda el mundo tan desastrosamente mal. [Camina por la sacristía observando y luego se detiene] sí ahí. A ver ¡mira, camina para acá por favor!

P: No comprendo José Juan

G: Si, si, camina para acá y súbete ahí [señalando hacia un muro que está a lado de unos escalones y donde se refleja la luz de una ventana, el padre obedece]. Más arriba. ¡Eso es! Donde da la luz. Cuelga ese Juárez ahí donde le da la buena luz.⁷⁰

Hasta aquí termina la plática sobre el cuadro y comienzan a hablar sobre Beatriz Peñafiel. Durante la charla sobre la pintura puede decirse que el general muestra, por un lado, comprender ese mensaje religioso que se plasma en la obra: el nacimiento del salvador de la humanidad, que después de manifestarse a los más humildes (los pastores),

70 *Enamorada*, 44:45-47:00.

se hace visible a los sabios que procedían de tierras lejanas guiados por él, a través de una estrella, y que al llegar ofrecen al niño Jesús oro por su condición de rey, incienso como Dios y mirra como hombre.



Fig. 4: Fotograma 45:00, *Enamorada* (1946), Dir. Emilio Fernández, el general Reyes ante el cuadro de la adoración de los Reyes Magos. Archivo Elisa Guerrero Márquez.

Por otro lado, José Juan muestra su preocupación por querer recuperar la caridad y alcanzar la igualdad entre los seres humanos, tal como lo expresa el padre a la protagonista, pues más adelante, después de un fuerte enfrentamiento entre José Juan y Beatriz, ella, muy enojada, está en la sacristía hablando con el sacerdote quien, como ya se mencionó es el mediador en la historia consiguiendo la reconciliación de ambos, le platica cómo el general Reyes estuvo ahí y cambió el cuadro de lugar para que le diera la “buena luz” y cómo vio a los tres reyes

simbolizar a los poderosos, a los que son o creen ser superiores a los demás y ese niño es de los que están más abajo porque es la caridad, el amor y la humildad y ahí tiene usted a los poderosos, de rodillas y humillándose, como si quisieran bajar desde su altura para ser iguales que sus semejantes

Beatriz: ¿Eso dijo él?

P: Vio más allá de las figuras del lienzo. Vio un símbolo inmenso para los hombres y en la cara tenía una expresión casi de amargura porque ya nadie se acuerda de ese símbolo. Como si él quisiera poder hacer que todos los hombres fueran otra vez iguales.

B: ¿Y eso es lo que persiguen esos revolucionarios, padre?

P: No sé, pero eso es lo que me dijo él a mí.⁷¹

A través de esta forma de ver del personaje, se comunican los ideales de los revolucionarios y su preocupación por que el mundo sea más justo, por una búsqueda de la igualdad social que también es lo que plantea la iglesia católica, pero que el revolucionario busca que sea posible desde en la tierra y no solamente en el cielo. Ante las palabras del sacerdote, Beatriz comienza a cambiar su perspectiva sobre la revolución, que antes veía como una bola de flojos que solo querían robar y que estaban muy por debajo de lo que ella es. A través de una narración católica como la adoración de los Reyes Magos representada en un cuadro y simbólica para los creyentes, la película expresa la moral y preocupación del movimiento revolucionario.

71 *Enamorada*, 01:06:23-01:08:04.

CONSIDERACIONES FINALES

Para el director la religión y la nación fueron muy importantes y ambos temas quedaron plasmados en esta cinta. El director contextualizó la historia en un periodo que él conoció bien por sus vivencias, que retomó en varias de sus películas y del cual quería rescatar sus ideales: la Revolución Mexicana.

En la cinta se recurre al arte para comunicar un claro mensaje: se hace referencia a la apreciación que hace el personaje (general José Juan Reyes) sobre una pintura de sentido religioso que vincula a su presente, a una lucha por la justicia social, por una igualdad entre los hombres. A partir de dicha valoración se muestra que en la gente humilde y en el recuerdo de su pasado, debe fundarse la nación pues estos son los mexicanos “buenos”. El pueblo mexicano es la gente humilde. La gente rica debe entenderlo y unirse a las luchas contra la injusticia social, como lo hace Beatriz Peñafiel.

Por ello, pese a las diferencias en ambos personajes el amor no se trunca, sino que se logra un acercamiento entre opuestos reflejando así el pensamiento del director: “la abnegación de la mujer con el hombre, a donde va él, va ella, como una sombra enamorada, y está atrás y adelante y al lado y al frente. Eso, a mí, me parece divino.”⁷²

72 Julia Tuñón Pablos, “Mujeres, sombras y reinas...”, *Op. cit.*, p. 49.



Fig. 5: *Enamorada* (Beatriz camina a lado de José Juan). Recuperado de: <https://www.filmoteca.unam.mx>.

Finalmente, hay que señalar que estas cintas obedecieron a un fin preciso en el momento de su filmación, plasmando su pensamiento y que ahora se vuelven objeto de estudio y análisis desde diversas disciplinas y perspectivas ofreciendo respuestas a determinadas interrogantes y siguen vigentes tanto en el gusto de algunos espectadores como en el interés de varios estudiosos.

FUENTES CONSULTADAS

- Aguirre, Gabriela, “La Iglesia católica y la Revolución Mexicana, 1913-1920” en *Estudios. Filosofía, Historia, Letras*, 84, 2008. pp. 43-62. Recuperado de <http://estudios.itam.mx/sites/default/files/estudiositammx/files/084/084.pdf>
- Cineteca Nacional, *Enamorada. Una película de Emilio Fernández*, México, Clásicos de la época de oro del cine mexicano, Videoteca del cine mexicano, s.f.
- De la Maza, Francisco, “La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 6, núm. 23, 1955, pp. 5-29. Recuperado de <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/589>
- Fernández, Emilio (dir.), *Enamorada*, fotografía: Gabriel Figueroa, guion: Íñigo de Martino, Emilio Fernández y Benito Alazraki (sin crédito), México, 1946.
- Filmoteca UNAM, “Ciclo: la Revolución mexicana a través del cine.” 2019. Recuperado de https://www.filmoteca.unam.mx/ciclos_en_linea/ciclo-la-revolucion-mexicana-a-traves-del-cine/enamorada-sinopsis/
- Itzmoyotl Ramos, Amelia, “Patrimonio artístico y cultural. Devoción e identidad en San Francisco Acatepec, Puebla (1940-1967)” Tesis de Licenciatura en Historia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007. Recuperado de https://enlacecursoshistoria.files.wordpress.com/2009/10/93_amelia_5dic07.pdf

- Loredo Vasquez, Reynalda, “Emilio Indio Fernández, director de cine mexicano (1941-1950)”. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/115958>
- Martín Valera, Alfonso Mario, Correo electrónico al autor, 22 de mayo 2024.
- Martínez Lemus, Melissa Marcela, “La representación de lo nacional en el cine de Emilio “Indio” Fernández”, Tesis de Doctorado en Historiografía. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco División de Ciencias Sociales y Humanidades, Estado de México, 2018. Recuperado de <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/6428>
- Mera Reyes, Felipe, y Jenny Zapata de la Cruz, “Emilio Fernández, El Intelectual detrás de la cámara que buscó justicia social a través de la pantalla grande. Análisis de cuatro filmes, Del auge a la decadencia (1942-1968)” en *Oficio. Revista De Historia E Interdisciplina*, núm. 16, diciembre 2022, pp. 129-48. Recuperado de <https://doi.org/10.15174/orhi.vi16.284>
- Newall, Diana, *Apreciar el arte. Entender, interpretar y disfrutar de las obras*. Barcelona, Blume. 2009.
- Prette, María Carla y Alfonso De Giorgis, *Atlas ilustrado para comprender el arte y entender su lenguaje*. Florencia, Susaeta, s.f.
- Tuñón Pablos, Julia, “Mujeres, sombras y reinas en el cine de Emilio Fernández”, en *Locus (Juiz de Fora)*, vol. 9, núm. 1, 2009.
- _____, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la

educación”. *Historia Mexicana*, vol.48, no. 2, 1998, pp. 437-470. Recuperado de: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2449>.

Universidad de Guanajuato, *SolidarizArte UG. Catálogo de obra*, México, Colección de Bienes del Patrimonio Cultural de la UG, Coordinación del Archivo General Universidad de Guanajuato, s.f.

IV

EL MEZQUITE. ALIMENTO DE CRISIS Y PLANTA COMO SÍMBOLO

Salvador Moreno Basurto

El maíz, el chile y el frijol fue para Mesoamérica lo que el nopal y el mezquite fue para las áridas regiones septentrionales. El primer grupo es producto de la selección artificial de las sociedades sedentarias que habitaron la región centro-sur del actual México (que se sugiere que el origen del maíz como alimento humano está en el actual Estado de Tamaulipas), mientras que el nopal y el mezquite son plantas no domesticadas, y que hasta la fecha lo siguen siendo. Para varios estudiosos como el arqueólogo Jesús Nárez, el mezquite y el nopal son alimentos de crisis; que, sostenidos por la caza permanente logró la supervivencia de los precarios grupos cazadores-recolectores en un norte hostil y de escasa comida como lo fue –y lo sigue siendo– el norte mexicano. El mezquite (*Prosopis ssp*) como planta del desierto, se convirtió en uno de los principales recursos naturales para los habitantes de las regiones del septentrión americano. Los hombres a lo largo del tiempo le encontraron múltiples beneficios. Cada parte de la planta fue utilizada, desde su vaina, hasta su raíz. No es extraño que esta planta tuviera un papel destacado en el imaginario colectivo de las sociedades prehispánicas.

Los orígenes de esta imaginaria los tenemos en las formas de supervivencia en el norte. Los grupos humanos que habitaron el septentrión -más en específico, la región que los arqueólogos denominan Aridoamérica y Oasisamérica- durante el periodo Formativo solo tenían tres ocupaciones que atendían todo el tiempo: búsqueda de alimento, búsqueda de agua y buscar formas de protección. No había tiempo para la inventiva cultural. Si en caso de que los tiempos fueran más críticos de lo normal, entonces recurrían a acciones más radicales a fin de garantizar la supervivencia del grupo. Para alimentarse acudían a lo que se llama “la vuelta” o “segunda cosecha”, que consiste en rescatar las semillas a medio digerir de las excreciones fecales para luego tostarlas -o en ocasiones secarlas al sol, que era más fácil pero más dilatado- para luego molerlas para comerse. Otro recurso era “la maroma” que consistía en engañar al estómago mediante un pedazo de carne -que la más de las veces era de un roedor o de lagartija (o insectos si la crisis era fuerte)- amarrado a un hilillo que se tragaba entero, para luego retenerlo un rato y en un rato sacarlo para pasárselo a otro miembro del grupo y así sucesivamente hasta desintegrarse. Otros recursos radicales era el canibalismo y el infanticidio; que en ocasiones era lo mismo: los cuerpos de los niños que previamente seleccionados, eran secados al sol y aprovechados como alimento.⁷³

En “la vuelta”, las semillas a medio digerir, frecuentemente eran las vainas de los mezquites, que, por ser algo duras, en muchas ocasiones no se alcanzaba a digerir

73 Jesús Náñez “Aridoamérica y Oasisamérica”, p. 85.

completamente,⁷⁴ por lo que las “reutilizaban” al secarlas al sol para luego molerlas hasta convertirlas en un tipo de pinole que les duraba mucho tiempo. Esto permitió -entre otras cosas- lograr sobrevivir en estos duros territorios. No es extraño que el mezquite se siguiera utilizando como planta básica de alimentación de los grupos chichimecas a la llegada de los españoles. Mientras que el norte la consumían “en seco”, el sur la consumía en recetas más elaboradas, propias de la cocina mesoamericana.

En el norte, las vainas maduras frescas y las secas, las molían en mortero de piedra caliza para obtener una harina de mezquite que almacenaban en pequeños sacos tejidos o en nopales abiertos, con esta harina elaboraban un pan que duraba hasta un año sin descomponerse. En la Sierra de Pinacate, Sonora, por ejemplo, se han encontrado molinos de piedra para hacer harina de mezquite que datan del 1,200 a. de C. Este tipo de molino aún es usado por las etnias de la región.

El mezquite era un alimento rudo para humanos duros. En la Relación de 1562 que Pedro Ahumada Sámano escribe al virrey Luis de Velasco sobre los habitantes belicosos que mantienen en constante amenaza las minas recién descubiertas por Juan de Tolosa los define totalmente salvajes, pues deambulan sin leyes y desnudos por los montes sobreviviendo de la caza y la recolección. De su alimentación refiere

74 En la actualidad, todavía se pueden ver las heces de las cabras que en los ranchos entre Zacatecas y San Luis Potosí. Los pastores que llevan a sus cabras a pastar, ante la poca vegetación de la zona, el pastor se toma la molestia de arrancarles manualmente las vainas de los árboles de mezquite para que su rebaño pueda comer algo “fresco”. Algo interesante es que estos pastores al tener que subir a los árboles de mezquite, han desarrollado unas manos callosas, lo suficientemente duras para trepar estos árboles llenos de espinas algo más duras que las del nopal.

Su principal mantenimiento son las tunas y mezquite, los mezquiales están por sí, es la fruta a manera de algarrobas, dúrales tres o cuatro meses del año y hacen de aquella fruta ciertos panes que guardan para entre año, acabada esta vendimia se pasan a los tunales que les dura casi otros ocho meses, porque cuando se acaba el mezquite, es la abundancia de la tuna tiene mucha cantidad de ella y grandes tunales producidos de naturaleza sin cultivarlos ni hacerles ningún beneficio, tienen mucha cantidad de tuna blanca y colorada de diversos géneros, unas de ellas son como el género de la de esta ciudad [de México] otras que las comen con su cáscara y de éstas es la mayor cantidad y más apacible y sana comida. Y así nos sustentamos algunos días de ellas que nos faltó el bastimento y suplieron la falta de agua. Son estos indios principalmente dos naciones que son zacatecas y guachichiles...⁷⁵

En las sociedades mesoamericanas, el mezquite formaba parte de la gastronomía compleja. De las hierbas comestibles cocidas, fray Bernardino de Sahagún relata: “Hay otra hierba que se llama mizquilitl, que se come bien cocida, es altilla y es muy verde, tiene las hojas arpadas; es muy sabrosa de comer”.⁷⁶ Sus vainas son dulces y suelen chuparse, pero se debe tener cuidado ya que pueden generar flatulencias, así ya lo afirmaba Sahagún en su Historia... “El fruto son unas vainillas redondas que tienen dentro unos granos, y estas vainas son dulces y buenas de comer, y si se toman muchas

75 “Relación de Pedro Ahumada Sámano al virrey Luis de Velasco sobre los zacatecas y guachichiles en 1562”, p. 251.

76 Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España* XI, p. 668.

hinchán la barriga: para comerlas máscanlas y no las tragan, sino solamente chupan el zumo”.⁷⁷ De igual manera escribió sobre las bondades del árbol pese a ser un árbol de madera muy dura:

Hay unos árboles que se llaman *mizquitl*, tienen la corteza baza, o morena, y lo interior de ella es muy blanco y correoso, es medicinal, bébese y hácese pulque con ella. Este árbol tiene la madera muy recia, las hojas como el aueuetl, y éstas y sus grumos son medicinales para los ojos, echando el zumo en ellos.⁷⁸

Dentro de la iconografía de los códices, la imagen del árbol del mezquite es un topónimo de pueblos conquistados, tal como lo muestra el Códice Mendocino⁷⁹ como los pueblos de Mizquic y Mizquitán (Véase figura 1). Una característica es que una forma de representarlo es mediante líneas rojas sobre un fondo blanco; esta misma imagen hace referencia en otras imágenes a las flechas,⁸⁰ de esta manera el glifo del mezquite no solamente representa en los códices pueblos o lugares, sino que también es el signo del guerrero y del sacrificio. Así se pueden ver en el Códice Borgia la representación de un mezquite (en blanco con rayas rojas) con espinas en sus tallos y remates de plumas de águila, el *cuauhpilolli* característico de Mixcoatl. Este mezquite porta un glifo de la luna que recibe la sangre del jaguar decapitado ubicado a un lado de la planta (Véase figura 2).

77 *Ibid.*, p. 664.

78 *Ibidem.*

79 Códice Mendocino, 2v, 6, 13v.

80 Guilhem Olivier “Bultos sagrados, flechas y Fuego Nuevo: Fundación y poder en el Mapa de Cuauhtinchan núm. 2», p. 292.



Fig. 1: Códice Mendocino, 2v, 6, 13v.

En el Códice Boturini -también llamado Tira de la Peregrinación- sobre un mezquite y una biznaga los mexicas realizan un sacrificio durante su peregrinación⁸¹. De igual manera los chichimecas en su peregrinación desde Aztlán, según Historia tolteca-chichimeca, se recostaron sobre mezquites como ritual de entronización

He aquí que cuando salieron de Chicomoztoc, de dentro del Colhuacatepetl, hicieron el ayuno de los *tlaloque*. Cuatro días ayunaron, para ello nuestro padre, nuestro conquistador, se acostó en las ramas del mezquite blanco. Los *tepilhuan* chichimeca hicieron ayuno pasaron aflicción

81 Patrick Johansson K., “Tira de la Peregrinación (Códice Boturini),” pp. 32-33.

durante cuatro noches y cuatro días. Al ayunar y padecer, el águila y el jaguar les dieron de beber, les dieron de comer.⁸²



Fig. 2: El mezquite “lunar” con águila y jaguar decapitados (Códice Borgia, 50).

En este caso la representación del mezquite es como si fuera un árbol carente de las líneas rojas sobre fondo blanco, ahora se representan con colores verdosos y con ramas llenas de hojas, mientras que los personajes con sus glifos respectivos están recostados sobre el árbol (Véase figura 3).⁸³ El mezquite, como se puede ver, contiene una variedad de sentidos simbólicos en la iconografía prehispánica, así se puede ver como trono o como receptáculo de sacrificio,

82 *Historia tolteca-chichimeca*, F 20 v Ms 54-58, p. 171.

83 En la figura 3 del código de *Historia Tolteca-Chichimeca*, es muy parecida a la figura 4 del citado *Códice Boturini*. Cfr. Patrick Johansson K., “Tira de la Peregrinación...”, *Op. cit.*, p. 31.

siempre agarrado de la mano con las actitudes guerreras y peregrinas. Es así que nuestra planta está revestida de la simbología fundacional de los pueblos asentados en las regiones mesoamericanas afianzando sus orígenes guerreros del norte, como el caso de los aztecas.



Fig. 3: Historia Tolteca-Chichimeca [F 20, Ms. 54-58]. Fragmento.

Nuestro árbol quedó asociado con los contextos de migración vinculados con la flora de tierras nortañas con las que se identifica Chicomoztoc y con ello a rituales de acceso al poder y al sacrificio de guerreros, pues los futuros líderes tenían que realizar este tipo de penitencias -acostarse en biznagas o en mezquites- para conseguir altos rangos militares ⁸⁴. Posiblemente los antecedentes de este ritual se encuentren plasmados en el mismo Códice Boturini; en la figura 4, representa que, después de separarse de las demás

⁸⁴ Guilhem Olivier, "Bultos sagrados, flechas y Fuego Nuevo ...", *Op. cit.*, pp. 292, 304.

tribus –figura 3- y al reanudar su marcha aparecieron sobre ellos los mimixcoas, que ellos llamaron los hombres-búho (demonios), que “cayeron” sobre biznagas y mezquite. Entonces Huitzilopochtli les dijo a los aztecas “atrapen a los que están junto a las biznagas. Ellos primero pagarán el tributo”. Así se realizó el primer sacrificio, en donde el mismo dios les dijo “ahora ya no os llaméis azteca. Ya sois mexicana. Allá les emplumaron las orejas. Así tomaron su nombre los mexicas”. Así lo describe en alfabeto el código Aubín (f. 5r), pero en el Código Boturini dibuja a tres líderes de los mimixcoas sacrificados acostados boca arriba sobre dos biznagas y un mezquite. En términos simbólicos el mezquite vendría a significar norte y muerte, mientras que la biznaga –por contener grandes reservas de agua en su interior- podría significar sur y vida, al igual que sedentarismo. Así, se puede ver tanto por las imágenes de las plantas como el cambio de gentilicio de los personajes principales de esta narración, la transición de la condición humana de los peregrinos/nómadas a sedentarios para identificarse como dueños de los nuevos territorios que estaban descubriendo⁸⁵ (Véase figura 4).

Sin embargo ¿Cuáles son los posibles orígenes de estas prácticas que los tlacuilo narraron tanto a los españoles como en sus dibujos-escritura que estudios posteriores llegaron a esta conjetura? Es posible que a esto se refiera la forma de vida nada halagüeña que tuvieron los grupos migratorios en su estancia-tránsito por estas regiones semidesérticas. En efecto, vivir en estas regiones significaba sobrevivir en las más duras condiciones y un estilo de vida austero y duro afirmaba en éxito de pervivencia. A lo largo de los siglos y generación tras generación, esta forma de vida se quedó en el

85 Patrick Johansson K., “Tira de la Peregrinación...”, *Op. cit.; Ibidem.*

subconsciente colectivo y para cuando los diferentes grupos migratorios procedentes del norte que se asentaron en las regiones mesoamericanas las sincretizaron en sus mitologías no solamente para no olvidar su legado bélico como un estilo de vida que les ayudó a sobrevivir, sino que también formó parte de los rituales de legitimación de la sangre real de sus líderes a fin de no desvincularse con sus deidades originales.



Fig. 4: Códice Boturini, Lam. IV.

VINO DE VAINAS DE MEZQUITE

De las bebidas alcohólicas indígenas no destiladas en México, la revista *Arqueología mexicana*⁸⁶ hace un recuento de tres tipos de bebidas de corteza, el vino de maguey como bebida de pulpa, una bebida de raíces a partir de la mandioca, tres

86 *Arqueología Mexicana*, vol. XIX, Núm. 114, 2012, pp. 60-65.

bebidas de savia como el pulque, cinco bebidas a base de semillas -como el tejuino-, cinco bebidas de tallo como la lechuguilla que se da en el norte de Jalisco y veintidós bebidas de frutos, entre ellos está el vino de vainas de mezquite que para su elaboración se muele en un mortero de piedra su vaina hasta quedar en un tipo de pulpa. Luego se le agrega agua para dejarse fermentar. Puede hervirse hasta lograrse un tipo de jarabe al que también se le agrega agua para que fermente. Por su parte, para preparar el vino de pino y de mezquite se les añade agua a las cortezas internas de las ramas de pino y se dejaba fermentar. A veces también se agregaba la corteza interna del mezquite.

Es probable que las vainas de mezquite se hayan utilizado en Mesoamérica desde tiempos remotos para elaborar vino; son ricas en carbohidratos y tienen algunas proteínas, por lo que se ha considerado que pueden sustituir al maíz en la alimentación.

IMAGEN DEL MEZQUITE NOVOHISPANO

Después de la conquista, los españoles cambiaron drásticamente tanto la cosmovisión prehispánica como el tipo de vida indígena. Al mezquite -entre otras plantas de uso indígena- no le fue tan bien. Su uso quedó relegada exclusivamente al nativo que pasó de ser el protagonista de su espacio a un súbdito de segunda. Así, el mezquite -como el nopal y el huizache, entre otras plantas- proveniente del desierto, quedó relegado hacia el desconocido septentrión y su uso, tanto comestible como medicinal, quedó casi enterrada al olvido.

Como imagen y símbolo, también se modificó; el mezquite ya no era un signo de poder y de guerra. La dureza de su corteza y sus espinas ya no despertaban el sentido regio y bélico que otrora dominó en las sociedades prehispánicas. Para los viajeros novohispanos como exploradores, fundadores, misioneros y funcionarios, la palabra “mezquite” se convirtió en mero referente topográfico y la planta en sí misma, solo un rudo vegetal perdido en la vastedad del territorio recién conquistado.

A medida que se fundaban y se asentaban nuevas poblaciones (villas) y otras que se refundaban sobre las ya existentes (pueblos), la palabra de esta planta como nahuatlismo sirvió no solo como toponimia regional sino como mero título del sitio. Así, ya para 1890 la Secretaría de Fomento del Gobierno de Porfirio Díaz tenía registrado por todo el país más de setenta asentamientos ya sean pueblos, rancherías o villas que ostentaban los títulos de “Mezquite”, y sus variedades como “Mezquital” o Mezquitic”, “Mezquital del Oro”, “Mezquitalillo” o con los agregados de un santo como “Mezquite San Antonio”, etcétera⁸⁷.

Pero volviendo al periodo novohispano, ante los ojos del peninsular o criollo el mezquite era una planta del desierto o de los indígenas. Para los viajeros, la planta se convirtió en una mera referencia de su derrotero. Un ejemplo lo tenemos en el famoso diario de fray Agustín Morfi, franciscano del Convento de San Francisco de México titulado *Viaje de Indios y Diario del Nuevo México* escrito en 1777-1781⁸⁸. Si bien este escrito tenía la función de rendir un informe

87 Antonio García Cubas *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*

88 Juan Agustín Morfi, *Viaje de Indios y Diario del Nuevo México*.

del viaje del autor hacia Texas en su comunidad religiosa en una Nueva España que intentaba modernizarse dentro de las Reformas Borbónicas, también resultó una eficiente fuente de información para quien leyera sus escritos. Como escritor, Morfi abordó todos los aspectos posibles de los muchos lugares a los que llegaba⁸⁹. Cuando se refería a los espacios geográficos fue prolijo en describir tanto flora y fauna de los espacios intermedios entre un espacio poblado y otro.

Sin embargo, al hacer referencia al mezquite, u otros elementos -como el nopal o el huizache- siempre lo refiere como signo limítrofe entre el *ager* humano (población, huertas, agostaderos, etc.) y el *saltus* salvaje (parajes, llanos, bosques, sierras). Así refiere a los pocos días de haber iniciado su viaje después de salir de una hacienda: "... seguimos por un camino llano, inculto y adornado solo de mezquites y nopaleras" ⁹⁰. Esta frase se repite constantemente próximo al arribo de un pueblo, villa o hacienda, pero irá cambiando a medida que vaya avanzando su derrotero. Para cuando deja las minas de Sombrerete la imagen de la planta es más benigna: "Salimos de Muleros por el mismo camino por donde habíamos entrado, llegamos al bosque de mezquite y dando vuelta al norte, marchamos por un camino llano de buenos pastos y algunos mezquites hasta entrar en las Poanas".⁹¹ La imagen del mezquite sigue cambiando. Después de pasar la ciudad de Durango el conjunto de mezquites que describe ya no solo es el de un bosque, sino que ahora son grandes y hasta bonitos.

89 Guadalupe Curiel "Fray Juan Agustín Morfi, historiador y viajero del septentrión novohispano", p. 133

90 Juan Agustín Morfi, *Op. cit.*, p. 30.

91 *Ibid.*, p. 70.

... al amanecer, salimos de la ciudad [de Durango] por el llano de Guadalupe, siguiendo la falda de la sierra y pisando bellas praderías de gran pasto, adornado de flores moradas y amarillas con algunos mezquites pequeños. Pasamos el río de Guadalupe, de buen caudal, y, continuando el llano con mezquites más corpulentos, llegamos a la hacienda de Guadalupe.⁹²

A partir de este sitio, ya cerca de los reinos de Coahuila-Texas y Nuevo México, donde los centros poblacionales son más dilatados y menos “civilizados” entonces las mezquiteras que describía como pequeñas y aisladas se transformaron en “bosques de mezquites”, acompañados de manera más abundante también por las mismas huizacheras o nopaleras.

Aun así, nuestra planta seguirá siendo un adorno en la narrativa del derrotero de este franciscano, pues aparece como un mero referente espacial. El mezquite, que formó parte del cosmos prehispánico, además de convivir con los indígenas en el mismo espacio y en la misma imaginaria mitológica fue opacada con la presencia española; pues al igual que otras plantas⁹³ que no pertenecieron al cosmos y a la cultura material de las sociedades europeas ni al uso cotidiano benefactor (pues no es un alimento ni bebida y carente de funciones medicinales) no participó en las acciones humanas de los hombres de la colonia. En pocas palabras, durante el periodo novohispano nuestra dura y persistente planta careció de presencia y de una carga simbólica que la conquista le arrebató.

92 *Ibid.*, p. 82.

93 El nopal fue una excepción, pues el uso de la cochinilla que habitaban en los interiores de esta cactácea para teñir las telas de color rojo, la salvó. Incluso el que forme parte del escudo nacional como base, no sería coincidencia.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas

- Curiel, Guadalupe, “Fray Juan Agustín Morfi, historiador y viajero del septentrión novohispano” en *La diversidad del siglo XVIII novohispano: homenaje a Roberto Moreno de los Arcos*, Carmen Yuste (coordinación), Instituto de Investigaciones Históricas, México, UNAM, 2000.
- García Cubas, Antonio, *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, escrito por y publicado por la Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1890.
- Historia tolteca-chichimeca*, México, INAH-SEP, 1976.
- Johansson K., Patrick, “Tira de la Peregrinación (Códice Boturini) en *Revista Arqueología mexicana*, Tira de la Peregrinación (códice Boturini), edición especial códigos, núm. 26, México, INAH, 2008.
- Martínez Sánchez, Lucas, *Guachichiles y franciscanos. En el libro más antiguo del convento de Charcas 1586-1663*, Coahuila, Consejo editorial del Estado, 2019.
- Morfi, Juan Agustín, *Viaje de Indios y Diario del Nuevo México*, introducción biobibliográfica y acotaciones de Vito Alessio Robles, 2a. ed., México, Porrúa, 1935.
- Nárez, Jesús, “Aridoamérica y Oasisamérica” en *Historia Antigua de México* (coord. Linda Manzanilla et al) tomo I, México, INAH-UNAM, 1994.

Olivier, Guilhem, “Bultos sagrados, flechas y Fuego Nuevo: Fundación y poder en el Mapa de Cuauhtinchan núm. 2», en David Carrasco y Scott Sessions (eds.) *Cueva, ciudad, y nido de águila: Una travesía interpretativa por el Mapa de Cuauhtinchan No. 2*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010.

Revista Arqueología mexicana, vol. XIX, núm. 114, México, Rices-INAH, 2012.

Revista Arqueología mexicana, *Tira de la Peregrinación (códice Boturini)*, edición especial códices, núm. 26, México, Rices-INAH, 2008.

Sahagún, Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, Col. Sepan Cuantos, 1999.

V RESCATE DE ESPACIOS PÚBLICOS

Sonia Félix Cherit

INTRODUCCIÓN

En Zacatecas, antes de que los gobiernos implementaran el rescate de espacios público a través de programas de la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano de la nación en el 2013. Casa de Engracia comenzaba con este tipo de proyectos iniciando con mujeres en el 2011 y consecutivamente con jóvenes de ambos sexos.

Mi interés por trabajar con jóvenes surgió durante los talleres y diplomados de desarrollo de la creatividad para mujeres. En nuestras conversaciones grupales, muchas participantes compartían su preocupación por las actitudes de descontento que mostraban sus hijas e hijos, a menudo sin un fundamento claro. Sentían que les faltaba la fortaleza para motivarlos y guiarlos hacia un futuro más prometedor.

Decidí apoyarlas creando proyectos dirigidos a jóvenes de ambos sexos. Comencé esta aventura con talleres de creatividad, que luego se expandieron a la creación de murales de grafiti, dando paso a un proyecto que nombré Arte Joven. Arte Joven me encamina hacia un análisis social y enfocado en la niñez y adolescencia. Los temas, aun existentes, están enfocados principalmente en el rescate de zonas en abandono de la ciudad.

Este proyecto comenzó con talleres teórico-prácticos con el objetivo de crear obras artísticas en espacios públicos. Se compone de diversas iniciativas como Arte Mural, Eko Arte, Jóvenes por la Paz, Creativos en Acción, Arte y Tecnología, y Vámonos de Pinta. Lo fundamental era que cada tema resultara atractivo para nuestro grupo objetivo.

Como artista independiente, gestioné recursos no solo para cubrir los gastos de los talleres, sino también para adquirir materiales sencillos como tierra, piedra y plantas, e incluso en ocasiones contratar mano de obra de trabajadores de la construcción.

En 2010, fundé en Zacatecas el primer espacio cultural independiente, Casa de Engracia, donde se iniciaron los talleres y un calendario mensual de actividades artísticas, que incluía exposiciones, cineclub, conferencias, presentaciones de libros y más. En 2012, constituí la asociación civil Fundación Sonia Félix Cherit–Casa de Engracia A.C. con el propósito de expandir nuestras actividades más allá del espacio cultural.

En los primeros cinco años, la asociación civil enfrentó solo gastos, ya que el arte y la cultura no eran prioritarios para los organismos gubernamentales. Mientras tanto, me enfoqué en investigar los diversos polígonos de las ciudades de Zacatecas y Guadalupe. Conociendo sus problemáticas y la distribución de la población juvenil, comencé a gestionar recursos para murales de grafiti e instalaciones ecológicas con materiales naturales, y posteriormente para murales utilizando las técnicas mencionadas.

En el trabajo de campo, pude identificar las necesidades reales de cada uno de los participantes. Así, se les proporcionaron las herramientas necesarias para expresar sus inquietudes y alejarse del grafiti vandálico. Durante los talleres,

se fomentaba el análisis de las diversas problemáticas, usos y costumbres según cada barrio o colonia, lo que transformó la temática de sus murales en creaciones con un sentido de responsabilidad y pertenencia.

Por primera vez, se integraron mujeres al grupo, lo que generó incomodidad entre algunos hombres, quienes consideraban que estas actividades eran exclusivas de su sexo y de sus bandas. Es importante destacar que cada banda tiene su propio territorio, que debe ser respetado por los demás.

Las intervenciones callejeras surgieron de manera natural, reflejando las problemáticas de su comunidad. Algunos participantes continuaron con la expresión pictórica, mientras que otros exploraron diferentes formas artísticas, utilizando objetos desechados para crear arte objeto e incluyendo elementos de performance y música. Todos estos componentes culminaron en una instalación artística que transformó el espacio público.

Posteriormente, realizamos instalaciones ecológicas en áreas abandonadas de la ciudad, como el Parque Norte y la colonia Díaz Ordaz. La gestión de recursos se llevó a cabo a través de diversas instituciones, como la Secretaría de las Mujeres y el Instituto de Cultura Zacatecano “Ramón López Velarde”, así como con diputados estatales y federales. Más adelante, colaboré con otras instituciones de la Ciudad de México para aplicar mi proyecto Arte Joven.

Encontrar financiamiento para este tipo de proyectos ha sido un desafío. Muchos patrocinadores dudaron de su efectividad al principio, ya que no estaban familiarizados con el arte como herramienta de prevención del delito, ni con disciplinas artísticas como la instalación, que era desconocida para muchos.

En la justificación del proyecto, se señaló que cada actividad no solo constituiría un legado de los jóvenes a la sociedad, sino que también los alejaría del vandalismo y el crimen organizado, al tiempo que elevaría su autoestima, creatividad y sentido de pertenencia.

DESARROLLO

El proyecto se adaptó específicamente para los jóvenes, comenzando con una convocatoria dirigida a grafiteros de diversas colonias que ya practicaban el grafiti ilegal. Se les brindó la oportunidad de elegir sus propios espacios de acción, como la cancha de su colonia y la Casa de Engracia, un espacio cultural independiente. Cada participante seleccionó un tema que les apasionaba, abarcando cuestiones como el medio ambiente, la publicidad y la pornografía infantil, entre otros.

El taller, denominado “Vámonos de Pinta”, culminó con la creación de un mural de casi doscientos metros cuadrados en la colonia Las Margaritas, en Zacatecas. Los integrantes fueron reconocidos por su labor artística, lo que les motivó a seguir participando en este tipo de actividades.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Figs. 1, 2, 3, 4 y 5: Secuencia de Detalles del Mural *Vámonos de Pinta* con jóvenes de diversas colonias coordinada por Sonia Félix Cherit. Protesta medios publicitarios (central superior), mural en general (superior derecha), pornografía infantil (superior izquierda), la mente mecanizada (derecha inferior), destrucción de la naturaleza (derecha inferior) jóvenes de diversas colonias de Zacatecas, 2012, Col. Las Margaritas, Zacatecas, Zac. Archivo Sonia Félix Cherit.

Se realizaron otros murales de grafiti en diversos espacios, como el INCUFIDEZ (Instituto de Cultura Física y Deporte del Estado de Zacatecas), el Parque El Edén y varias colonias, gracias a talleres como “Migraciones Múltiples” y “Jóvenes por la Paz”. A pesar de que el grafiti es a menudo menospreciado, las

autoridades llenaron sus muros con propaganda política, hasta que no quedó nada visible. Sin embargo, seguimos impulsando la creación artística de los jóvenes.

Posteriormente, se exploraron otros medios de expresión, como la instalación “Coco Wash”, diseñada para apropiarse de las calles y manifestar inconformidades ante diversas problemáticas. Los participantes recolectaron objetos cotidianos, como computadoras, impresoras, celulares, envases de PET y electrodomésticos desechados. También se incluyó una lavadora y pantalones de mezclilla donados, todos intervenidos artísticamente.

La instalación se enriqueció con un performance que representaba a los animales en extinción en Zacatecas, acompañado de música electrónica compuesta por uno de los jóvenes para la acción artística en la calle. La obra se presentó por primera vez en la Plazuela de la Caja, en el centro histórico de Zacatecas, atrayendo la atención de muchos transeúntes.

Entre el desorden de objetos en el suelo y los tendederos de pantalones, la obra transcurrió con música electrónica y danzas que simbolizaban la huida de la fauna de un mundo que la destruye. Fue un espectáculo conmovedor, con los pantalones de mezclilla representando la globalización; una prenda que todos usan en cualquier parte del mundo, eliminando tradiciones y costumbres locales.



Fig. 6



Fig. 7

Figs. 6 y 7: Secuencia de la instalación *Coco Wash* con alumnos de diversas colonias, coordinada por Sonia Félix Cherit, animales en extinción águila real y venado sobre la basura (izquierda) y venado sobre la basura (derecha). Archivo Sonia Félix Cherit.



Fig. 8: Nota de prensa La Jornada Nacional, 24 de agosto del 2013, Instalación *Coco Wash*, proyecto Arte Joven, alumnos de diversas colonias coordinados por Sonia Felix Cherit. Archivo Sonia Félix Cherit.

Durante la acción, fui entrevistada por el periódico La Jornada, lo que convirtió nuestra iniciativa en una noticia de alcance nacional. Decidí dejar atrás el arte efímero y buscar que las obras en las que participaban los jóvenes tuvieran una mayor permanencia en los espacios públicos. La propuesta consistió en aplicar mi técnica mural, que incluye labrar y cortar piedra, barro, metales y la incorporación de cristal.

Comencé trabajando con el alumnado del CETIS 133 en el municipio de Guadalupe, Zacatecas. Gestioné los recursos para este proyecto con el Arq. Héctor Ávila, entonces subdirector de Enseñanza del Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde. La idea inicial era colocar un mural en un puente del Boulevard Revolución Mexicana.

Se llevaron a cabo una serie de bocetos, y cada alumno y alumna dedicó tiempo extra para desarrollar sus piezas, ya fueran individuales o colectivas. A través de diálogos abiertos, logré conocer sus realidades. Fue impactante descubrir que algunos ya eran padres de familia a los 15 años y que otros enfrentaban problemas de adicciones. Entre 2015 y 2016, Zacatecas ocupaba el segundo lugar en embarazos en niñas y adolescentes, mientras que México tenía el primer lugar a nivel mundial. Esta problemática se debía, en parte, a la falta de acceso a métodos anticonceptivos por ser menores de edad y a una educación sexual insuficiente.

Además, un comunicado de prensa del NÚM. 374/23, fechado el 23 de junio de 2023,⁹⁴ señaló que el número de adolescentes involucrados en consumo, comercio y suministro de drogas sigue en aumento. Zacatecas, junto a otros dos estados, presenta un alto nivel de adolescentes internados por

94 https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2023/EAP_DROGAS23.pdf.

delitos de narcomenudeo. Este contexto resalta la importancia de llevar a cabo actividades artístico-culturales con y para jóvenes, con el objetivo de alejarlos de estas problemáticas. El arte y la creatividad son, sin duda, herramientas efectivas para la prevención del delito.⁹⁵



Fig. 9



Fig. 10

Figs. 9 y 10: Alumnos del CETIS 113 coordinado por Sonia Félix Cherit, inauguración (superior izquierda), Mural sin nombre, 2015, técnica mixta, fachada CETIS113. Guadalupe, Zacatecas. Archivo Sonia Félix Cherit.

Los jóvenes trabajaron con energía, intercambiando ideas y construyendo no solo un mural, sino también un proyecto de vida. La experiencia fue enriquecedora; en la inauguración, presentaron su creación a la prensa y compartieron su vivencia durante el proceso. Posteriormente, algunos de ellos solicitaron hacer su servicio social en Casa de Engracia, donde aprendieron a valorarse y a considerar la creatividad como un elemento fundamental en su oficio y profesión.

⁹⁵ <https://imagenzac.com.mx/gente/crean-mural-con-ayuda-de-la-artista-sonia-felix/>.

El mural llamó la atención de autoridades de la Ciudad de México, incluyendo a la exgobernadora de Zacatecas, Amalia García Medina, quien en ese momento colaboraba con la Secretaría del Trabajo y Fomento al Empleo del Gobierno de la Ciudad de México. Se le presentaron varios proyectos adaptados para trabajar con jóvenes desempleados, y uno de los murales fue seleccionado para instalarse en la delegación Iztapalapa.

Comencé un taller de capacitación en el Museo de las Culturas Pasión por Iztapalapa. Los alumnos y alumnas me llamaban “profa”, una expresión que me llenaba de alegría, ya que nunca antes me habían nombrado así. La Secretaría del Trabajo y Fomento al Empleo otorgó pequeños estímulos económicos a cada participante.

Considero que mi labor social como artista es lo más significativo que he hecho; me permite construir a partir de mis conocimientos y ser un mejor ser humano. Aunque la gestión de recursos y la valoración de proyectos sociales siempre ha sido complicada, continuaré creando de esta manera, convencida de que el arte y la creatividad son motores esenciales para fomentar una cultura de paz en la comunidad.

En los talleres introductorios, no solo compartíamos la historia del muralismo, sino que también enseñábamos técnicas de labrado y corte de mosaico de cristal y piedra, basándonos en bocetos que previamente realizaba. El proceso tomaba tres meses, más el tiempo necesario para la colocación final de la obra. Una vez finalizadas las piezas, surgieron dificultades para su instalación. El mural estaba proyectado para una de las entradas del metro Iztapalapa, pero las autoridades se negaron a autorizarlo, a pesar de que ya se habían hecho las gestiones correspondientes. Sin más, buscamos otro espacio digno para la obra que tanto esfuerzo había requerido.

Después de varias gestiones, la directora del museo, la maestra Consuelo Flores Toro, nos ayudó a conseguir la fachada del Museo de las Culturas de Iztapalapa Pasión. Enfrentamos más obstáculos, pero con el apoyo del Arq. Omar Gerala Félix de Loera, quien nos proporcionó andamios y otros utensilios, logramos avanzar.

A pesar de sufrir un accidente que dislocó mi clavícula y causó una lesión irreparable en mi hombro, el mural fue completado con la fuerza y dedicación de los chicos y chicas, quienes lo nombraron “Pasión Barrio” (2016). La iconografía de la obra alberga el cerro de la Estrella, que lleva ese nombre desde la época novohispana por la hacienda que se encontraba en sus faldas, conocida como Hacienda de la Estrella. Este lugar, habitado desde tiempos remotos, fue relevante por la ceremonia del Fuego Nuevo, que se realizaba cada 52 años para evitar que el sol muriera. Se celebraron cuatro ceremonias (en 1351, 1403, 1455 y 1507), y la caída de Tenochtitlan impidió que la quinta se llevara a cabo.⁹⁶.

96 https://lugares.inah.gob.mx/es/zonas-arqueologicas/zonas/1696-cerro-de-la-estrella.html?lugar_id=1696#:~:text=Este%20sitio%20fue%20de%20suma,el%20tiempo%20y%20al%20Sol.



Fig.11: Alumnos de Iztapalapa montando el mural *Pasión y Barrio*, 2016, Ciudad de México. Archivo Sonia Félix Cherit.

Fig. 12: Alumnos de Iztapalapa terminando el mural *Pasión y Barrio*, 2016, Ciudad de México. Archivo Sonia Félix Cherit.



Fig.13: Alumnos de Iztapalapa y Sonia Félix Cherit. *Mural Pasión y Barrio*, 2016, Iztapalapa, Cd. De México. Archivo Sonia Félix Cherit.

En el fondo, la urbanización latente que invade su espacio se fusiona con la luna peligrosa de su saber nocturno, representada por cráneos enfrentados a un sol y el Fuego

Nuevo en su interior. Estos elementos se entrelazan con el objeto de metal, símbolo de Iztapalapa, cuyo nombre significa “sobre la loza en el agua”. Cada objeto iconográfico refleja un equilibrio idóneo en la labor artística, creando una armonía entre tradición y contemporaneidad.



Fig. 14: Sonia Félix Cherit y colaboradores alumnos de Iztapalapa, mural *Pasión y Barrio*, 2016, técnica mixta, medidas 200 x 400 cm. Museo de las Culturas Pasión Iztapalapa, Ciudad de México. Archivo Sonia Félix Cherit.

En 2017, se presentó un proyecto a la Comisión de Atención a Grupos Vulnerables de la Sexagésima Segunda Legislatura, liderada por la diputada Mónica Borrego Estrada, que buscaba rescatar espacios públicos mediante murales comunitarios y talleres. La Fundación Sonia Félix Cherit – Casa de Engracia A.C. recibió la aprobación para llevar a cabo esta

iniciativa. Los talleres se implementaron en diversas colonias de Zacatecas, así como en la Universidad Autónoma de Zacatecas y en el Centro de Rehabilitación Femenil de Zacatecas.

Este ambicioso proyecto logró impactar a un amplio número de personas. Cada acción se diseñó con el objetivo de integrar a la comunidad en la apropiación, rescate y conservación de sus espacios, superando las expectativas iniciales.

Se inició el rescate de centros sociales en las colonias, así como la creación de murales en estos espacios. La selección de los lugares se llevó a cabo mediante recorridos y solicitudes a la Presidencia Municipal de Zacatecas. Previamente, se investigó la situación socioeconómica de las áreas con mayores necesidades y población juvenil, utilizando tesis de licenciatura de la Escuela de Trabajo Social como referencia.

El apoyo de la Secretaría de Educación fue fundamental para implementar talleres en las secundarias enfocados en la prevención del delito, la violencia en el noviazgo y la conservación de los espacios. Así, se comenzó en la colonia Alma Obrera, específicamente en la Secundaria Federal 1 “J. Jesús González Ortega” y en la Licenciatura de Diseño Industrial de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

La convocatoria en la colonia Alma Obrera fue un desafío. Se inició un mural de grafiti de aproximadamente 300 metros cuadrados en el muro de un puente ferroviario. Se trabajó con un grupo mixto que realizó bocetos en la Casa de Engracia, plasmando con gran colorido figuras prehispánicas que representaban a la madre tierra y su naturaleza.



Fig. 15, 16 y 17: Alumnos haciendo un mural en el programa Vámonos de Pinta coordinado por Sonia Félix Cherit, 2017, Zacatecas, Zac. pintando un rinoceronte (izquierda), pintando a Quetzalcóatl (centro), diosa en parto (derecha). Archivo Sonia Félix Cherit.

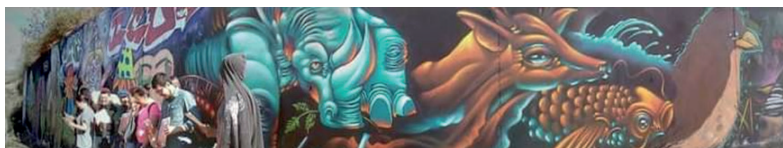


Fig.18



Fig. 19

Figs. 18 y 19: Alumnos, invitados y Sonia Félix Cherit, Secuencia inauguración mural sin nombre, parte baja puente del tren en la colonia Alma Obrera de Zacatecas. Entrega de reconocimientos (superior), vista mural con inauguración (centro) Archivo Sonia Félix Cherit.



Fig. 20: Artículo del periódico El Diario, 2 de julio de 2017, Sobre el rescate de los espacios públicos de la Fundación Sonia Félix Cherit-Casa de Engracia A.C. Archivo Sonia Félix Cherit.

Se continuó con la creación de un mural para la fachada del Polideportivo Alma Obrera, con el objetivo de revitalizar el espacio. La obra resultó ser de mayores dimensiones de lo previsto, superando el presupuesto inicialmente gestionado. A pesar de ello, se solicitó apoyo al municipio para obtener andamios y personal capacitado que ayudara en el montaje del soporte de herrería para la obra.

El diseño se fue desarrollando paso a paso, adaptando cada elemento y buscando los materiales necesarios. Los jóvenes se atrevieron a trabajar en alturas significativas, siguiendo mis indicaciones con gran compromiso. Cada acción reflejaba la integración de los distintos elementos, tal como los había plasmado en mis bocetos. Cada pieza era crucial y debía ser fijada de manera correcta para garantizar su durabilidad; este no era un proyecto efímero.

Nada impidió el avance del mural, y coincidiendo con un eclipse lunar, decidieron llamarlo “Eclipse Deportivo” (2017). Pelotas, futbolistas, bicicletas y otros elementos relacionados con el deporte se convirtieron en los componentes centrales de la obra.



Fig. 21

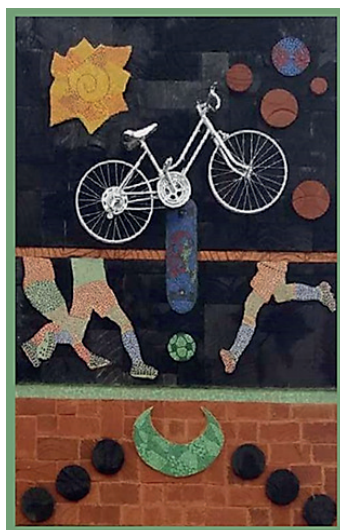


Fig. 22



Fig. 23

Figs. 21,22 y 23: Colaboradores de diversas colonias al término del el mural *Eclipse Lunar* de Sonia Félix Cherit (izquierda), vista general con placa mural *Eclipse Lunar*, Inauguración mural Eclipse Deportivo terminado (inferior centro), 2017. Archivo Sonia Félix Cherit.



Figs. 25 y 26: Secuencia de fotografías del mural CI Circuito Integral, 2017, Secundaria Federal 1, Zacatecas, Zac. Taller de labrado de piezas (superior izquierda) e inauguración mural CI Circuito Integrado (centro izquierda). Archivo Sonia Felix Cherit.

El trabajo continuó con los alumnos de la Secundaria Federal 1 “J. Jesús González Ortega.” El grupo se mostró entusiasmado al usar herramientas para el labrado y pulido, y sus manos creativas dieron vida a lo unimaginable, dejando sus nombres grabados en una placa conmemorativa. Las chicas, que al principio se encargaban de los elementos de cristal, comenzaron a demostrar su valentía al labrar piezas, desafiando las expectativas de género. Aunque hubo algunos momentos de dificultad, como cuando un estudiante se desvió en silencio tras descomponer una máquina.

Durante la instalación de la obra, emergieron conversaciones que revelaban la vulnerabilidad de los adolescentes. Algunos compartieron experiencias de violencia familiar, mientras que otros narraron la angustia de perder a compañeros secuestrados por el crimen organizado. Las chicas, con vergüenza, hablaron sobre la prostitución en la escuela y otras problemáticas que enfrentaban.

La decisión de implementar mi proyecto en las secundarias no fue casual. Anteriormente, había leído en la prensa una entrevista con Adriana Rivero Garza, titular de la Secretaría de las Mujeres, donde se mencionaba la existencia de prostitución entre adolescentes en las secundarias de Zacatecas, Fresnillo y Guadalupe.⁹⁷

Finalmente se dio término al mural “CI Circuito Integral” (2017) con piezas que mostraban la inteligencia artificial controlada por un chip como elemento central que se conectaba a dos rostros robotizados y a sus costados señalaban un mundo dividido.

97
local_02022017.

<https://issuu.com/lajornadazacatecas.com.mx/docs/>



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27: Sonia Felix Cherit y colaboradores, mural CI Circuito Integral, 2017, técnica mixta, medidas 400x150 cm., Secundaria Federal 1, Zacatecas, Zac. Archivo Sonia Félix Cherit.

Es importante mencionar que cada mes se presentaba un informe de actividades a la Secretaría de Finanzas del Estado de Zacatecas, donde se incluían comprobaciones de gastos y honorarios, junto con las facturas correspondientes. Al finalizar, se entregaba un reporte anual que cumplía con los objetivos del proyecto y detallaba los grupos beneficiados.

Se continuó con el rescate del Parque del Ete, actualmente conocido como Parque Antonio Pintor, ubicado en la colonia Francisco E. García. Este espacio se encontraba mayormente vandalizado, por lo que se solicitó a la entonces presidenta municipal, Judit Guerrero, su recuperación. La regidora Olivia Campos Góngora, presidenta de la Comisión Edilicia de Ecología y Medio Ambiente, se sumó a los esfuerzos para restaurar el parque y activarlo para el beneficio de la comunidad. Aunque la Subsecretaría de Prevención Social del Delito realizó algunas actividades, fueron escasas en comparación.

De la mano de Griselda Muñoz Flores, entonces directora de la Escuela de Trabajo Social, se implementó un proyecto con estudiantes de la Escuela Secundaria Estatal Antonio Rosales Flores, también en la colonia Francisco E. García. Estos apoyos fueron fundamentales para llevar a cabo un mural en la fachada del centro comunitario del Ete. Como es habitual, las actividades comenzaron con un taller introductorio y la creación de piezas. Presenté un boceto que reflejaba, de forma abstracta, una panorámica de la ciudad, al que se dio el nombre de “Tierra Colorada.” (2018)⁹⁸. El presupuesto cubrió nuestras expectativas, por lo que decidí recurrir a recursos personales, considerándolos una inversión valiosa con un fin social. Se siguió el mismo procedimiento administrativo de comprobación de gastos y honorarios exigido por la Secretaría de Finanzas del Estado.



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

⁹⁸ <https://tropicozacatecas.com/2018/08/23/crean-mural-tierra-colorada-en-parque-de-el-ete/>.

Figs. 28, 29 y 30. Secuencia de fotografías para la realización del mural *Tierra Colorada* (2018) de Sonia Félix Cherit y colaboradores Escuela Secundaria Estatal Antonio Rosales Flores. Grabado barro (izquierda), alumnas posando después de una jornada de trabajo (derecha), inauguración (izquierda inferior. Parque Antonio Pintor, Zacatecas. Archivo Sonia Félix Cherit.



Fig. 31: Sonia Félix Cherit y colaboradores, mural *Tierra Colorada* (2018), técnica mixta, 400x120cm, Parque Antonio Pintor antes parque del Ete, colonia Francisco E, García, Zacatecas, Zac. Archivo Sonia Félix Cherit.

Simultáneamente, se gestionó el rescate del Centro Comunitario de la colonia Minera a través de la entonces diputada federal Claudia Anaya Mota. Este espacio formó parte del proyecto federal SUMAR, y fue inaugurado en 2015 por el expresidente municipal Carlos Peña Badillo, quien anunció una serie de actividades recreativas destinadas a alejar a la población joven del “ocio” y prevenir la violencia.

Sin embargo, según el periódico *El Diario* del 14 de julio de 2015, aunque se esperaba la asistencia de más de 400 personas durante el periodo vacacional, las intenciones no se tradujeron en acciones efectivas. Para 2017, el centro solo ofrecía tres actividades: box, zumba ocasional para mujeres,

y apoyo psicológico. Además, era sede de las oficinas para la prevención del delito del municipio, lo que distaba mucho de su visión original.

Ante esta situación, había una clara necesidad de integrar a niños, niñas y adolescentes en mi proyecto. En 2018, inicié actividades con un taller introductorio, seguido de la enseñanza de las técnicas necesarias para la creación del mural. Elaboramos un boceto que reflejara la identidad de la colonia, incorporando elementos relacionados con las minas y el escudo de Zacatecas. A este mural lo llamamos Mineralia (2018)⁹⁹.

El montaje de la obra lo realicé con el apoyo de personal de construcción de la presidencia municipal, lo mismo con el de “Tierra Colorada”. Era imposible arriesgar a las y los integrantes a trabajar sobre andamios.



Fig. 32



Fig. 33

⁹⁹ <https://ljz.mx/18/08/2018/inauguran-mural-mineralia-hecho-por-ninos-de-la-capital/>.

Figs. 32 y 33: Secuencia de elaboración del mural *Mineralia* (2018), elaboración de placas de metlapil labrado con maestra y alumnado (izquierda), elaboración de piezas de labrado con niñas (derecha). Archivo Sonia Félix Cherit.



Fig. 34



Fig. 35

Figs. 34 y 35: Secuencia de elaboración y término del mural *Mineralia* (2018), elaboración de elementos de cristal por niñas (izquierda), término de la obra con persona del municipio y la autora (derecha). Archivo Sonia Félix Cherit.



Fig. 36



Fig. 37: Sonia Félix Cherit y colaboradores, mural Mineralia, 2018, técnica mixta, medidas 110 x 420 cm, Centro Comunitario la Minera, Zacatecas, Zac. Archivo Sonia Félix Cherit.

Por último, quiero destacar que mis proyectos de arte ecologista para el rescate de espacios públicos comenzaron con el apoyo de la Secretaría de las Mujeres. Iniciamos en una pequeña área verde del Parque Norte de Zacatecas, donde se presentó una maqueta del proyecto con el objetivo de integrar a otras instituciones, como la Secretaría de Desarrollo Urbano y la Secretaría de Desarrollo y Medio Ambiente. Esta iniciativa no solo buscaba recuperar el espacio, sino también aplicar la disciplina artística a través de una instalación que utilizara piedras, tierra, pasto y plantas, en la que participaron mujeres de diversos municipios de Zacatecas.



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40

Figs. 38, 39 y 40: Secuencia de la elaboración de la instalación ecologista sin nombre en el Parque Norte de Zacatecas, Zac. Instalación de piedra (izquierda), plantado árboles (centro) y termino de la Instalación (derecha). Archivo Sonia Félix Cherit.

Al terminar cada proyecto los murales se donaron por la Fundación Sonia Félix Cherit – Casa de Engracia A.C. a la Presidencia Municipal de Zacatecas tres piezas y a la Secretaría de Educación una pieza. En cada documento se recalcó que la donación se llevaba a cabo para su conservación

y mantenimiento que formaría parte del acervo cultural de los zacatecanos.

Ha sido un desafío conservar las obras y gestionar la restauración de algunas de ellas, debido al descuido por parte de las autoridades. Estas no parecen tomar conciencia de que estos espacios son de la comunidad y que tienen la responsabilidad de mantenerlos activos, no solo para prevenir el delito, sino también para fomentar el convivio entre la población. Continuamos trabajando en el rescate de espacios, como ocurrió en el municipio de Guadalupe en el parque El Edén. La Secretaría de Desarrollo Urbano del Estado de Zacatecas solicitó la participación de Casa de Engracia de forma gratuita para este proyecto. La intervención se llevó a cabo con la colaboración de participantes de murales anteriores, y la asociación proporcionó todos los materiales necesarios, además de obsequiar dos paquetes de aerosoles a cada participante.¹⁰⁰



Fig. 41



Fig. 42

¹⁰⁰ <https://imagenzac.com.mx/gente/casa-de-engracia-al-rescate-de-los-espacios-urbanos/>.

Figs. 41 y 42: Elaboración de figuras de grafiti por alumnos de Casa de Engracia para el rescate del parque el Edén de Guadalupe, Zacatecas. Alumno pintado figura de mujer (izquierda), alumno pintado figura de niño (derecha). Archivo Sonia Félix Cherit.



Fig. 43

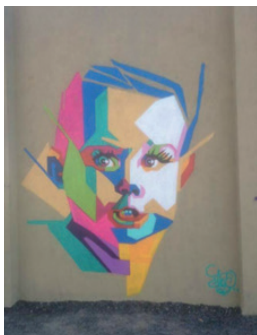


Fig. 44



Fig. 45

Figs. 43, 44 y 45: Resultados de los grafitis de los alumnos de Casa de Engracia en parque El Edén de la Ciudad de Guadalupe. Archivo Sonia Félix Cherit.

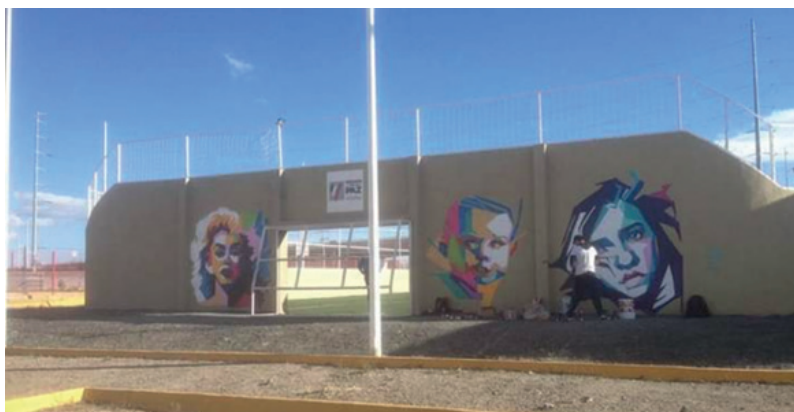


Fig. 46: Panorámicas del mural de grafiti de rescate del parque el Edén de Guadalupe Zacatecas por alumnos de Casa de Engracia. Fotografía archivo Sonia Félix Cherit.

Tras concluir esta etapa de mis proyectos con la Fundación Sonia Félix Cherit– Casa de Engracia A.C. y de manera individual, puedo afirmar que se realizaron actividades muy significativas. Al rescatar los espacios comunitarios, logramos involucrar a la sociedad civil, a la comunidad y al gobierno. Este esfuerzo ha permitido mantener el compromiso de conservar los centros sociales y parques, así como implementar actividades culturales y recreativas que enriquecen el entorno y fortalecen el tejido social.

CONCLUSIÓN

El arte y la creatividad siempre serán herramientas efectivas para la prevención del delito, ayudando a distanciar a los jóvenes del ocio, el vandalismo y el crimen organizado. Si entendemos la ciudad como una construcción que se forma según las necesidades y la cultura de sus habitantes, sería ideal que los gobernantes no impusieran su visión urbanística, sino que se alinearan con las realidades de las comunidades y barrios, que enfrentan diversas problemáticas.

Hoy en día, el arte ha evolucionado y se está expandiendo más allá de las redes elitistas, llegando a todo tipo de poblaciones. Los artistas tenemos el poder de evitar que el arte se utilice como medio de adoctrinamiento político. Crear y rescatar espacios públicos otorga a la comunidad un sentido de pertenencia, fomentando el cuidado de estos lugares. La niñez y la juventud se ven reflejadas en sus áreas de convivencia, lo que les permite interactuar en su propio desarrollo y sentirse orgullosos de sus propias obras.

Las autoridades tienen un compromiso significativo con la sociedad que las eligió, y están obligadas a respetar sus usos y costumbres, así como a implementar acciones recreativas, deportivas y culturales en los centros comunitarios y parques. Sin embargo, muchas iniciativas de la sociedad civil, que trabajan por el bienestar de la población, quedan en el olvido, mientras que los gobiernos suelen validar solo sus propias acciones, a veces innecesarias para la ciudadanía.

El apoyo económico que otorgan las legislaturas tiende a dirigirse más a organizaciones no gubernamentales, muchas de las cuales están vinculadas a intereses políticos. En 2017-2018, fue una coincidencia que quedaran recursos para grupos vulnerables, y tuve la suerte de ser considerada, a través de mi asociación, para llevar a cabo mi proyecto Arte Joven. Sin la intervención de la exdiputada Mónica Borrego Estrada y su grupo parlamentario, no habríamos recibido el apoyo que beneficiaría a diez asociaciones para el bien de la sociedad.

Desde entonces, no hemos contado con ningún otro recurso. Fundación Sonia Félix Cherit – Casa de Engracia A.C. y otras organizaciones han sido nuevamente olvidadas a pesar de nuestros logros. Se han impuesto reglamentos que favorecen a los mismos grupos que están en el poder.

Cabe mencionar que el mural de grafiti realizado entre la colonia Alma Obrera y el Cerro de las Bolsas fue borrado por la Secretaría del Desarrollo Integral de la Familia, a pesar de ser uno de los murales más significativos para los jóvenes. Nunca recibimos una disculpa por parte de las autoridades, ni hacia los jóvenes ni hacia nuestra asociación civil.



Fig.47: Nota del periódico el Sol de Zacatecas del 24/01/2018 cuando borraron el mural artístico de grafiti de Alma Obrera.



Fig. 48: Lo que quedó del mural artístico de la Col. Alma Obrera. Anuncios de SEDIF.

Mientras las autoridades no reconozcan y valoren el talento de los jóvenes, y sigan menospreciando su capacidad creativa, no podremos lograr una verdadera prevención de la violencia. Ningún apoyo económico será suficiente si no se respeta su potencial.

A pesar de los compromisos establecidos entre el gobierno municipal, estatal y la Fundación Sonia Félix Cherit – Casa de Engracia A.C., el cuidado y mantenimiento de las obras ha sido insuficiente. Los murales de grafiti han sido borrados, y el espacio social del Ete, ahora llamado Antonio Pintor, no ha cumplido con las expectativas para las que fue rescatado. Además, el mural Tierra Colorada ha tenido que ser restaurado en dos ocasiones debido a la falta de actividades en el parque y de vigilancia adecuada.

El mural CI Circuito Integral también ha sufrido daños por el descuido de la dirección de la secundaria. Es fundamental que los compromisos del gobierno sean efectivos y que las instituciones involucradas se hagan responsables del patrimonio de la comunidad.

FUENTES CONSULTADAS

- INEGI, “Estadísticas a propósito del día internacional de la lucha contra. El uso indebido y el tráfico ilícito de drogas (26 de junio)” *Comunicado de prensa núm. 374/23, 23 de junio de 2023*, Recuperado de: https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2023/EAP_DROGAS23.pdf
- Castañeda, David, “Crean mural con ayuda de la artista Sonia Félix” en *Imagen Zacatecas*, 12 de junio de 2015, Recuperado de: <https://imagenzac.com.mx/gente/crean-mural-con-ayuda-de-la-artista-sonia-felix/>
- INAH, “Cerro de la estrella” en *Lugares INAH*, Recuperado de: https://lugares.inah.gob.mx/es/zonas-arqueologicas/zonas/1696-cerro-de-la-estrella.html?lugar_id=1696#:~:text=Este%20sitio%20fue%20de%20suma,el%20tiempo%20y%20al%20Sol
- Ollaquindia, Raquel, “Detecta Semujer en algunas secundarias prácticas que podrían considerarse como prostitución”, en *La Jornada Zacatecas*, 02 de febrero de 2017. Recuperado de: https://issuu.com/lajornadazacatecas.com.mx/docs/local_02022017
- “Crean mural “Tierra Colorada” en parque el ETE”, *Trópico de Cáncer Noticias*, 23 de agosto de 2018. Recuperado de: <https://tropicozacatecas.com/2018/08/23/crean-mural-tierra-colorada-en-parque-de-el-ete/>
- “Inauguran mural “Mineralia”, hecho por niños de la capital”, en *La Jornada Zacatecas*, 18 de agosto de 2018. Recuperado de: <https://ljz.mx/18/08/2018/>

inauguran-mural-mineralia-hecho-por-ninos-de-la-capital/

Torres, Daniel, “Casa de Engracia, al rescate de los espacios urbanos” en *Imagen Zacatecas*, 19 de octubre de 2017. Recuperado de: <https://imagenzac.com.mx/gente/casa-de-engracia-al-rescate-de-los-espacios-urbanos/>

Ávila, Alejandra de “Les borraron el mural” en *El Sol de Zacatecas*, 24 de enero de 2018. Recuperado de: <https://www.elsoldezacatecas.com.mx/analisis/les-borraron-el-mural-1156553.html>

Ávila, Alejandra de “Tras ser vandalizado, restauran el mural “Tierra colorada” en *El Sol de Zacatecas*, 24 de febrero de 2023. Recuperado de: <https://www.elsoldezacatecas.com.mx/cultura/tras-ser-vandalizado-restauran-el-mural-tierra-colorada-9672235.html>

VI

LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS EN EL PATRIMONIO MONUMENTAL DE ZACATECAS. LAS FUENTES DE INFORMACIÓN

Limonar Soto Salazar
Jaime Adrián Ramos Villagrana
Andrés Tadeo Robles García

El estado de Zacatecas cuenta con cerca de 5400 inmuebles considerados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia como monumentos históricos, reconociéndole esta designación para los edificios concebidos entre los siglos XVI y XIX¹⁰¹. Prácticamente la mitad de este acervo monumental se encuentra en la ciudad de Zacatecas siendo su centro histórico el espacio donde se ubican los templos, edificios gubernamentales y administrativos, casas habitación, ex conjuntos habitacionales (mesones y vecindades), inmuebles de servicio fabril, obras de infraestructura hidráulica y de esparcimiento público. Esta condición le ha valido a Zacatecas para ser considerada como una de las ciudades de mayor reconocimiento en el país en términos de relevancia de su patrimonio cultural edificado, incluso en el año de 1993 la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) inscribió el centro histórico

101 La Ley federal sobre Monumentos y zonas arqueológicos, artísticos e históricos, indica su artículo 35 que son monumentos históricos los bienes vinculados a la historia de la nación a partir del establecimiento de la cultura hispánica. El artículo 36 agrega que son los edificios de carácter religioso, educativo, de uso de autoridades civiles y militares, de ornato público y toda obra civil construida entre los siglos XVI y XIX.

de Zacatecas en su lista de patrimonio mundial. Sin embargo, dicho centro histórico no está exento de serios problemas que generan menoscabo en gran parte de los edificios que lo integran. Estas dificultades radican en el abandono, el deterioro, la falta de mantenimiento, altos costos de renta, deficientes servicios públicos, gentrificación, eventos de la naturaleza como bien pueden ser fuertes tormentas o inestabilidad del suelo, así como proyectos e intervenciones arquitectónicas no idóneos, entre otros aspectos.

Diversas instituciones y oficinas públicas concebidas para la protección y conservación de los monumentos históricos emprenden diariamente acciones para la salvaguarda de este patrimonio. También participan en ello especialistas universitarios que desde su esfera de acción contribuyen en la complicada tarea del entendimiento y cuidado de esta herencia patrimonial zacatecana. No se debe omitir la valiosa participación de algunos miembros de la sociedad civil interesada en la materia. Sin embargo, el reto es mayúsculo porque intervienen en los intereses de particulares y propietarios, marcos jurídicos pertinentes y aplicables, la voluntad y diligencia en su proceder de instituciones responsables, además del personal y recursos suficientes. Y también habrá que señalar la necesaria participación de profesionistas en el rubro de la arquitectura capacitados en la restauración e intervención de monumentos y sitios.

Pero en este ámbito de la conservación de los monumentos históricos también tiene su lugar la investigación histórica como especialidad cada vez más requerida en los procesos de intervención de monumentos. Una de sus tareas es documentar los antecedentes históricos de inmuebles que se encuentren en peligro de destrucción o que serán

intervenidos por instituciones, particulares o alguna empresa arquitectónica. Esta investigación es requerida para conocer la antigüedad del inmueble, su proceso constructivo, e historial de intervenciones. Con respecto al valor de la investigación habrá que mencionar normatividades internacionales como lo es la carta de Venecia que indica que la conservación del patrimonio edificado incumbe a todas las disciplinas que puedan aportar para este fin¹⁰².

Bajo esta idea, el presente artículo abordará algunas de las fuentes de información que son requeridas para fundamentar en el caso de la ciudad de Zacatecas la investigación de antecedentes históricos de inmuebles, particularizando en las fuentes que se encuentran en los archivos históricos públicos. Se harán mención de ellas y se presentarán algunos ejemplos que den cuenta de algunas propiedades existentes desde la época colonial, haciendo patente con ello la información que se puede encontrar en estos acervos.

LA CIUDAD DE ZACATECAS. UNA RESEÑA DE SU CONFORMACIÓN

En el año de 1604 el obispo de Guadalajara Alonso de la Mota y Escobar realizó una visita pastoral a la ciudad de Zacatecas de la que tenemos conocimiento por su generosa descripción que ha llegado hasta nuestros días. Se trata de

102 La Carta de Venecia fue firmada en el marco del II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, en el año de 1964. Este documento que ha sido una de las principales guías para la salvaguarda el patrimonio edificado plantea que el monumento tiene una función útil para la sociedad por lo que merece ser conservado para futuras generaciones.

un extenso registro de lo que observó en sus recorridos por tierras de la Nueva Galicia y Nueva Vizcaya (actualmente los Estados de Jalisco, Zacatecas, Aguascalientes, Durango, entre otros lugares). Particularmente de la ciudad de Zacatecas las apreciaciones del obispo de la célebre urbe minera dan cuenta del principal poblamiento del norte de Nueva España, las fundaciones conventuales existentes, la minería, el comercio, el trajín efectuado por los habitantes, entre otros aspectos. Pero también no tiene reparo en mencionar que esta ciudad no pudo tener belleza alguna a causa de lo sinuoso del terreno, lo quebrado de sus calles y la ausencia de amplias plazas¹⁰³. Tal vez nunca estuvo en la mente del obispo neogallego que estas condiciones geográficas y la adaptación urbana a ellas serían lo que a la postre le dieron distinción a la capital mexicana de la plata.

Pero la creación de la ciudad con rasgos señoriales, casonas y palacios, templos y conventos, edificios de administración pública, obras hidráulicas, haciendas mineras y numerosas fincas de mediano y pequeño tamaño no fueron obra de la casualidad, sino que son parte del esfuerzo de varias generaciones pretéritas de zacatecanos, cuyos recursos económicos, creatividad y habilidades en el quehacer constructivo hicieron de Zacatecas la ciudad que hoy apreciamos en su centro histórico. Desde el ámbito de la investigación histórica la ciudad de Zacatecas cuenta con importantes trabajos que permiten entender rubros como la historia regional, la arquitectura, la conformación urbana, la edificación de inmuebles relevantes tanto civiles como religiosos, los servicios urbanos, el establecimiento

103 Alonso de la Mota y Escobar, *Descripción geográfica de los reinos de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y Nuevo León*, p. 106.

residencial de las elites, el comercio, el surgimiento de algunos de sus barrios, entre otros aspectos¹⁰⁴. Sin embargo, desde la perspectiva de los estudios históricos, gran parte del conjunto monumental es escasamente atendido, principalmente las casas habitación ya sean las de tipo arquitectónico vernáculo o señorial¹⁰⁵.

Al respecto es importante mencionar que las casas habitación son testimonios de generaciones que nos antecedieron y en ellos se hacen patente los fines prácticos funcionales para su uso, pero también los elementos de orden decorativa, los gustos de los propietarios, la creatividad y técnicas constructivas, las necesidades de alojamiento, la capacidad de adaptación a un terreno sinuoso y el poder económico para poder emprender las obras de construcción y mantenimiento. Gran parte de estas edificaciones de uso doméstico eran vecinas de los grandes templos como los de los jesuitas, franciscanos, mercedarios, juandedianos, agustinos y dominicos, así como la parroquia mayor -hoy Catedral basílica- y diversas capillas ubicadas en distintos puntos de la ciudad. Otro tanto de estas moradas se construyó cerca de las diversas haciendas de beneficio que se establecieron principalmente entorno a los intermitentes arroyos que cruzaban la ciudad, entre estas haciendas de la Pinta, las Mercedes, Cinco Señores, el Refugio, Nuestra Señora de la Concepción o de Juan Alonso

104 Una de las obras pioneras es la de Lidia Medina Lozano, *El tránsito urbano hacia la modernidad. Proceso de transformación en Zacatecas (1877-1910)*, publicada en el año de 2012. Otro trabajo de relevancia es el de Lorena Salas Acevedo, *Arquitectura y transformación de la ciudad de Zacatecas en el siglo XVIII*, editado en el año de 2015.

105 El libro de Inés del Rocío Gaytán Ortiz, *Artífices urbanos. La familia Escobedo y la modernización arquitectónica del Zacatecas porfiriano*, publicada en el 2018, aborda de manera excelente desde la perspectiva de la historia y la arquitectura la edificación de las grandes y refinadas casas habitación en la ciudad de Zacatecas en la segunda mitad del siglo XIX.

y San Marcos. Lo anterior concibió un panorama urbano que conjuga un paisaje devocional y minero con el caserío típico de la ciudad.

En esta breve exposición del panorama urbano no se omite mencionar los barrios indígenas que desde los siglos XVI y XVII se establecieron en diversos puntos de la periferia. Entre los que se encontraban Tonalá-Chepinque, Mexicapan, Tlacuitlapan, San José y El Dulce Nombre del Niño Jesús. Todos con sus capillas, algunos con hospitales y la presencia de pequeñas casas de manufactura sencilla, moradas de los indígenas cuya ocupación por lo general fue el ser operarios en las minas y trabajadores en las haciendas de beneficio. De igual forma se pueden mencionar los barrios de origen mestizo, como lo fueron el Pedregoso, el Rebote, la Pinta, Fuentecillas, San Pedro, de las Cuevas, el Barrio Nuevo, la Ciudadela, Olivas, Pancitas, la Cebada, Montalvo, el Tepozán, del Señor de Villaseca, entre otros, la mayoría de ellos concebidos entre los siglos XVIII y XIX.

Una de las ilustraciones que mayormente se utilizan para tener una idea de la conformación de la ciudad de Zacatecas entre el tránsito del siglo XVIII al XIX es el dibujo elaborado hacia el año de 1799 por Bernardo de Portugal. No solo destaca por el atractivo visual que para muchos contiene, sino por su utilidad y referencia dado que se muestran las distintas edificaciones civiles y eclesiásticas, puentes, las manzanas existentes y algunas de sus principales calles y plazuelas como las calles del Gorrero, calle Alta, calle de Santo Domingo, de la Compañía, de las Cuatro Cruces, de las Tres Cruces, Tacuba, las plazuelas de Santo Domingo y la del Maestre de Campo. Pero no deja de ser una aproximación del paisaje urbano zacatecano, por ejemplo, ilustra de manera

escasa las construcciones dedicadas al beneficio de la plata, sin duda un faltante significativo.



Fig. 1: Descripción de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas, 1799. Mapoteca Manuel Orozco y Berra, 889-0YB-7241-A.

El siglo XIX traería algunas novedades en el paisaje urbano. Quizá la primera de ellas fue la conclusión de la monumental obra de la Casa de Moneda de Zacatecas. Esta ceca prácticamente ocupó desde el inicio de sus funciones una cuadra completa, lo que implicó la demolición de antiguas viviendas. Lo mismo podría decirse de otras fincas relevantes localizadas en vialidades como Tacuba, el Puente Nuevo y la Compañía que también requirieron su renovación a costa del derribamiento de fincas deterioradas o modestas. También aparecieron nuevos inmuebles de carácter público como el

Portal de Rosales, la Alhóndiga, el Parián o posterior mercado de frutas. Incluso puede citarse aquí la misma Alameda como paseo público ya plenamente concebido para la centuria decimonónica.

FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA DEL PATRIMONIO EDIFICADO

En la capital zacatecana se cuenta con la existencia de varios archivos de carácter público que ofrecen información relativa a los inmuebles de la ciudad. Por ejemplo, se encuentra el Archivo del Poder Judicial de la Federación instalado en la Casa de la Cultura Jurídica de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Aquí se pueden encontrar diligencias judiciales que incluían información de inmuebles o casas habitación. De particular interés es la documentación relativa a la nacionalización de bienes eclesiásticos producida en el siglo XX. Otro acervo importante es el del Poder Legislativo del Estado de Zacatecas, donde se encuentran diversas series documentales de utilidad, pero una de las de mayor relevancia es la de Comisión de Hacienda, colección documental que contiene la información de las obras públicas tanto de proyecto como de ejecución en la entidad durante gran parte del siglo XIX.

El Registro Público de la Propiedad (Oficina de Catastro del Gobierno del Estado) es un vasto repositorio documental que ofrece la información de la propiedad inmueble para la capital de Zacatecas y algunas poblaciones vecinas. Su parte histórica comienza desde la década de 1870 y se divide entre escrituras públicas y privadas. Gran parte de los registros

públicos de inmuebles permiten conocer los dueños de las fincas, sus ubicaciones y sus colindancias, así como algunas de las características físicas de éstos. Cabe señalar que este es uno de los pocos archivos zacatecanos -quizá el único- que no facilita una consulta idónea para la investigación histórica, dado que no se permite el uso de fotografía, solo se puede reproducir por medio de fotocopia, pero con un alto costo por folio. La única opción viable es la transcripción manual de cada documento de interés para la investigación que se esté emprendiendo.

Enseguida se muestra una ficha de registro donde se resume la información más relevante en una inscripción catastral del registro público de la propiedad en el año de 1873. Se observa en este ejemplo la ubicación de la propiedad, nombre de quien inscribe, colindancias, medidas del inmueble, referencias de entre otros datos catastrales relacionados con el inmueble.

Finca número: 3	Inscripción: 1	Libro: 1	Fecha: 22 de octubre de 1873	Fojas: 4v-5v
Calle: de los Zapateros		Localidad: Zacatecas		
Tipo de inmueble: Finca urbana				
Colindantes	Norte: calle de los Zapateros			
	Sur: fincas de los señores Escobedo			
	Oriente: casa de Manuel Macías			
	Poniente: fincas de los señores Escobedo			
Medidas	Norte: 8 $\frac{3}{4}$ varas			
	Sur: 16 $\frac{1}{2}$ varas			
	Oriente: 20 varas			
	Poniente: 15 varas			
Dueño que inscribe: Juan Acuña Sánchez				

Vendedor: Manuel Macías
Notario: José Gregorio Ferniza (20 de octubre de 1873)
Observaciones: la finca fue adquirida por Manuel Macías a través de una herencia legada por su padre Miguel Macías. El 30 de enero de 1904 la finca aparece en el Libro 22 de Registro Público, folios 95-96, No. 93, pasando a propiedad de Antonio Acuña. El 19 de febrero de 1906 la finca aparece en el Libro 23 de Registro Público, folios 12-17, No. 4, pasando a propiedad de Julián Torres.

Ficha de propiedad inscrita en el Registro Público de la Propiedad del Estado de Zacatecas. Limonar Soto Salazar.

El Ayuntamiento de la capital posee otro importante archivo para la investigación del patrimonio histórico edificado. En particular sus series documentales de obras públicas, los censos y padrones, además de los libros de Actas de Cabildo, permiten conocer las disposiciones municipales efectuadas entre los siglos XIX y XX para las mejoras urbanas de la ciudad. También cuenta con series de padrones y censos levantados principalmente después de los años de la Revolución Mexicana.

Otro acervo documental que se considera de relevancia es el que se encuentra bajo la custodia del obispado, concentrado principalmente en el Archivo de la Parroquia del Sagrario (Santo Domingo). Aquí se puede encontrar información de licencias para la existencia y construcción de capillas en determinada época. También se encuentran censos y padrones que permiten conocer el crecimiento poblacional y urbano de la ciudad desde la época colonial hasta avanzado el siglo XIX.

Finalmente, uno de los acervos más importantes para la investigación enfocada a la historia urbana es el

Archivo Histórico del Estado de Zacatecas. Diversas series documentales aportan información relevante para el estudio de la ciudad, entre ellas las que concentran los informes de gobernadores, obras públicas, templos y conventos, censos y padrones. Sin lugar a duda la más importante sería el fondo de notaría el cual contiene los protocolos elaborados entre los siglos XVII al XX, siendo más de un millar de libros, gran parte de ellos de extensión considerable, aproximadamente entre 300 y 500 fojas. Entre los tipos de escrituras se encuentran los siguientes:

- Poderes especiales. Se trata de un nombramiento de un particular a la persona de su confianza para que le represente en cualquier asunto legal.
- Protestos notariales. Alude a la falta de pago del algún compromiso previo de deuda a la cual se estableció una fecha o periodo para liquidar la deuda.
- Exámenes de profesión. Son evaluaciones de aptitudes y capacidades de profesionistas como médicos, boticarios o de algún otro oficio. Lo practicaban varios peritos del área a evaluar y su propósito era dar la venia para ejercer el oficio o profesión siempre y cuando el postulante aprobara el examen.
- Obligación. Es el compromiso entre articulares para efectuar el pago de una cantidad de dinero.
- Traspasos de negocios. Acuerdo entre partes para adquirir un negocio previamente establecido. Usualmente implicaba el pago de una suma monetaria en que se estima el valor del negocio en cuestión.
- Conformación de compañías. Dejaba en manifiesto la unión de varios individuos, así como sus derechos y compromisos en torno a diversos giros mercantiles. En

el caso de los protocolos de notarios predominaban las compañías o negociaciones mineras.

- Hipotecas. Consiste en la obtención de un préstamo monetario que interponía como garantía de pago una propiedad inmueble. Casi por regla en los protocolos notariales se especificaba la ubicación de la propiedad hipotecada, sus características y valor de la misma. Este tipo de documento resulta de interés para el ámbito de la historia urbana por la cantidad de bienes presentados.
- Testamentos. Son los manifiestos de voluntades que enunciaban datos personales del testador, así como sus deudos ya acreedores. Generalmente suelen informar de los bienes que poseen y a quienes se los heredan. En ocasiones este tipo de registros notariales llegan a ser extensos por la cantidad de propiedades involucradas testadas, incluso aparecen inventarios y avalúos de los bienes.
- Compra venta de inmuebles. Son los actos legales de transferencia de una propiedad por medio de un acuerdo económico entre partes (vendedor y comprador). El notario y la presencia de testigos dan fe y cuenta de esta transacción. Este tipo de registro notarial por lo general ocupa entre 2 y 3 fojas, pero es de sumo interés por la información que puede obtener del él. De manera obligada el asiento notarial cita el lugar y la fecha en que es efectuado. Luego menciona a la persona otorgante o vendedora es decir al individuo interesado en tramitar. Detalla la ubicación de la propiedad, sus características generales, colindantes, en ocasiones ofrece un croquis. Además, informa del como el vendedor adquirió la propiedad. También enuncia el nombre del comprador y

precio pactado para la adquisición del bien. Finalmente, invoca o cita el marco legal en uso en las que se ampara la transacción.

Este último tipo de registro es uno de los más constantes en los protocolos de notarios y su riqueza informativa es considerable. Se pueden apreciar los tipos de propiedad urbana y rural, de usos comercial, habitacional o industrial. Los costos de los inmuebles, temporalidad de construcción, propietarios, ubicaciones, la especulación inmobiliaria, el crecimiento urbano entre otros aspectos.

Se ha podido generar una tipología de bienes inmuebles entre los que destacan la casa habitación, haciendas de campo, ranchos, casas de campo, labores, sitios de ganado y caballerizas, huertas, molinos, haciendas de beneficio, minas, tenerías, casas comerciales y accesorias, alcaicerías, mesones, vecindades, boticas, cervecerías, talabarterías, pulquerías, boliches, barberías, sastrerías, escribanías, garitas, ex templos, hoteles, casa de empeño, panadería, bodegas, cocheras y terrenos.

EJEMPLOS DE REGISTROS NOTARIALES DE INMUEBLES

En los fondos notariales zacatecanos resguardados en el Archivo Histórico del Estado de Zacatecas se encuentra la serie del notario Lucas Fernández Pardo, misma que comprende 10 libros que recaban su actividad como escribano en la ciudad de Zacatecas durante el periodo de 1690 a 1700. En ellos se encuentran documentos de compra-venta, testamentos, hipotecas, donaciones, censos, arrendamientos y traspasos que nos dan cuenta de los inmuebles y sus propietarios.

Particularmente, sobresalen los registros de las propiedades del Conde de Santa Rosa, uno de los individuos más influyentes de la sociedad zacatecana de las últimas décadas del siglo XVII.

Juan Bravo de Medrano, conde de Santa Rosa, teniente de capitán general del reino de la Nueva Galicia, vecino y minero de la ciudad de Zacatecas,¹⁰⁶ fue un minero de gran relevancia a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, aunque se trata de un periodo en el que la minería zacatecana no se encontraba en uno de sus apogeos¹⁰⁷. Sin embargo, el conde llegó a ser un ejemplo en la sociedad zacatecana del individuo acaudalado, como así lo exponen Frédérique Langué “Los poderosos de la región no eran los encomenderos [...] sino mineros y comerciantes, cuyas haciendas se valúan en 100,000 peso”¹⁰⁸.

Zacatecas como tierra fértil en minerales preciosos fue un atractivo foco en la Nueva España. Gran número de sujetos fueron atraídos por lo que parecía en una tierra prometida, a pesar de que aun para el siglo XVII las redes de comunicación y supervisión por parte de las autoridades eran deficientes, además del clima extremo, las largas distancias y las limitantes peligrosas del trabajo minero¹⁰⁹. Incluso la urbe zacatecana aún era joven, esto podemos constatarlo cuando nos adentramos en los protocolos del notario Fernández Pardo. La mayoría de las veces se encuentran descripciones

106 Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, en adelante AHEZ, Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo. Libro 2, 7 de mayo 1691, fojas 63v.-67v.

107 Frédérique Langué, *Los señores de Zacatecas, una aristocracia minera del siglo XVIII novohispano*, p. 27.

108 *Ibid.*, p. 26.

109 Georgina Indira Quiñones Flores, “La vida picaresca en Zacatecas, siglos XVI y XVII: juegos, pleitos y blasfemias”.

geográficas o colindantes de los bienes inmuebles con escasa información que proporcionan, agregando una capa más de dificultad para la localización de estas propiedades, o al menos en donde se encontraban.

Zacatecas fue un escenario idóneo para que los juegos de azar proliferaran entre la población, incluso quienes participaban muchas veces formaban parte de la elite local¹¹⁰, entre ellos los mineros, no siendo la excepción el conde de Santa Rosa por ser reconocido como un empedernido jugador¹¹¹.

Es por ello que hacer una revisión e investigación de las fuentes de información tales como los protocolos notariales son relevantes para una reconstrucción histórica de la región ya que se puede rastrear el pasado de los inmuebles y de los propietarios, para poder formular y seguir un hilo conductor que nos guíe y contextualice en esta tarea. Comprender la situación de la región zacatecana, la relación que la población tiene con la minería en cuanto a sus vaivenes de producción y a la figura del minero como propietario¹¹² es indispensable para inmiscuirnos en los estudios de casos particulares.

Juan Bravo de Medrano venía de una familia española y formaba parte de la aristocracia. Nació en el vecino real de Pánuco, su padre muere en el año 1661 dejándolo como heredero de las minas y haciendas que había generado, mismas de las que se ocuparía cuando alcanzara la mayoría de edad¹¹³. En lo que corresponde en la obra notarial de

110 *Ibidem.*

111 Guillermo Alvino Jiménez, *Juan Bravo De Medrano, Conde De Santa Rosa*, pp. 11-12.

112 Frédérique Langue, *Los señores de Zacatecas...*, *Op. cit.*, pp. 23-69.

113 Alvino Jiménez, *Juan Bravo De Medrano...*, *Op. cit.*, p. 7.

Fernández Pardo se identifica que el conde poseyó una casa habitación que se encontraba en la Plazuela de San Agustín. En el protocolo expone que doña Catalina Ruano, quien fue vecina de la ciudad de Zacatecas, quien yacía difunta, tenía una casa con una tienda que lindaba con las de Juan Bravo de Medrano, por una parte, y con casas de María de Espinoza, por la otra. Este registro lo podemos encontrar en el segundo libro de protocolos de Fernández Pardo que data de 1691¹¹⁴. Con anterioridad se explicó que los asientos notariales cuando abordan bienes inmuebles presentan contenidos como nombres de los propietarios e interesados en la propiedad cuando se trata de donaciones, compra-ventas, traspasos, entre otros asuntos, además de vecinos como colindantes del bien inmueble y el sitio en donde se encontraba. Pero en los protocolos de Fernández Pardo resulta limitada la información que proporciona porque buena parte de las vialidades no cuentan con nombres, salvo algunas referencias espaciales.

Pero las fuentes continúan ofreciendo su información. El 2 de diciembre de 1692 el Conde de Santa Rosa en una carta de obligación se comprometía a pagarle al Capitán don Andrés Roldan la cantidad de 10,200 pesos de oro común en reales que este le había prestado. El mencionado recurso sería para el avío de las haciendas y minas que eran del noble zacatecano. Después de tratar los plazos de los pagos se planteó la hipoteca de los inmuebles para seguridad del prestamista. Estos eran unas casas altas, fincas de su morada, que se encontraban en la calle que baja de la plaza pública a la Plazuela de San Agustín¹¹⁵. Lamentablemente no hay

114 AHEZ, Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo. Libro 2, 7 mayo 1691, fojas 63v.-67v.

115 AHEZ, Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo, Libro 3, 2 diciembre 1692, fojas 242f.-243f. "Obligación".

más referencia geográfica o una descripción más amplia, al menos en este protocolo. En otro registro notarial elaborado en el año de 1694 el conde se compromete a pagar al Capitán Alonso de Quintanilla una cantidad de 3,616 pesos. De nueva cuenta son hipotecadas las casas altas de la Plazuela de San Agustín. Pero ahora se agrega que se hace esquina con la calle que llaman de los Zapateros¹¹⁶. Lo anterior permite tener una mayor aproximación para poder ubicar la casa del Conde de Santa Rosa.



Fig. 2: Vista de la calle de los Zapateros. Ca. 1880. Col. Federico Sescosse Leujene, Biblioteca Camino Real de Tierra Adentro, Centro INAH Zacatecas. Del lado izquierdo se observa el Portal de Rosales, en segundo plano el inmueble que se encuentra entre la esquina de la calle de Zapateros y la desaparecida Plaza de San Agustín.

El conde no solo era propietario de la vivienda reseñada, como minero también poseía haciendas de beneficio y sus minas. Se trata de la hacienda de beneficio con su rancho, la cual

116 AHEZ, Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo, Libro 5, 4 septiembre 1694, fojas 186v.187v. "Obligación".

compró por una cantidad de 1,575 pesos de oro común en reales a Francisco de Esquivel en nombre de Josefa de Azcárraga, ya que perteneció a su difunto marido don Nicolás de Azcárraga. Esta propiedad tenía el nombre de la hacienda de Los Padres de la Compañía y se ubicaba en el paraje la Cieneguilla por debajo de las huertas de San Juan de Dios. A lo largo del documento se describen algunas de las partes de la hacienda, como son dos molinos, el corral, almacén para el azogue, además de una casa con sus respectivos aposentos y sala¹¹⁷.

En Pánuco también fue dueño de otra hacienda, aunque en los protocolos consultados no se da muchos detalles de la misma. Pero menciona las minas de Benitillas y Urista¹¹⁸. Además de mencionar que el administrador era el general don Diego de Medrano. Ambas minas se encontraban juntas y se ubicaban en la Vetagrande¹¹⁹. Esto mismo sucede con otro traspaso de hacienda y parte de mina que se encontraba en la ciudad, es decir que el protocolo se encuentra inconcluso y no se aclara el motivo. Pero se puede constatar que la mina abordada era nombrada Armados. Una de las minas que el conde heredó por parte de su linaje familiar¹²⁰. Lo que se destaca de este caso es el nombre a quien el conde de Santa Rosa le traspasó las propiedades y fue Juan Bautista de Areilza¹²¹.

117 AHEZ, Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo. Libro 3, 3 mayo 1692, fojas 61f.-64v. "Traspaso de hacienda".

118 AHEZ, Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo. Libro 3, sin fecha, fojas 137v.-138v.

119 AHEZ, Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo. Libro 3, 26 septiembre 1692, fojas 138v.-142f. "Compromiso del conde de Santa Rosa y doña María Correa Espinoza".

120 Alvino Jiménez, *Juan Bravo De Medrano...*, *Op. cit.*, p. 7.

121 AHEZ, Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo. Libro 4, 29 enero 1693 fojas 28v.-33f. "Traspaso de hacienda".

Otro ejemplo que nos permite conocer un inmueble a través de sus antecedentes históricos es una propiedad ubicada en la antigua Plazuela de Villarreal, sitio que en la actualidad ocupa el Jardín Independencia. El Capitán Joseph Villarreal Gutiérrez del Castillo, comerciante, minero y alguacil mayor de la ciudad de Zacatecas construyó su casa de morada por el lado oriente de esta plaza. Los zacatecanos nombraron la plaza como Villarreal debido a que el capitán había decidido costear los gastos que involucró el festejo del día de la Inmaculada Concepción, el cual comenzó a celebrarse desde el 4 de febrero de 1657. Después de esto, entre los años de 1731 y 1735, Fernando de la Campa y Cos, conde de San Mateo de Valparaíso, construyó un palacio frente a dicha plazuela, mismo que poseyó su hija Ana María de la Campa y Cos Ceballos y Villegas, Condesa de San Mateo. Ella mandó construir en esta plaza una fuente que posteriormente se le conoció como Fuente de la Condesa, obra de servicio hidráulico que fue destruida en 1910 para erigir en ese espacio el actual monumento a la Independencia¹²².

En este espacio público uno de sus edificios mejor conservados es el que se encuentra frente a la esquina sur oriente del Jardín Independencia. Los antecedentes históricos de esta finca se encuentran en la serie notarial de Manuel Bastardo, producida en la segunda mitad del siglo XVIII. Este escribano en su protocolo del año de 1753 registra que fue dueño de esta finca don Bartolomé de la Peña, quien posteriormente la cedió a su yerno don Diego Sánchez Zerrada para pagar una deuda de 700 pesos. En el documento se menciona que la finca hace esquina con la plazuela donde se encuentra el Colegio de Niñas, colindando por el poniente

122 Federico Sescosse, *Las fuentes perdidas*, pp. 25-26.

con casa de Antonia de Torres, por el sur con casa de doña Micaela de Figueroa, por el oriente tenía puerta hacia la calle que da para el Barrio Nuevo (actualmente Avenida Morelos) y su frente mira al norte. Compuesta de tienda con dos puertas, trastienda, zaguán, dos cuartos, uno de ellos con su puerta a la plazuela, patio, bodega, sala alta, tres dormitorios, cocina, corredor y pozo¹²³.

Después, en la fecha del 15 de octubre de 1753, existe registro de que una casa ubicada en la Plazuela de Villarreal que pertenecía a Diego Sánchez Zerrada y pasó a manos de Juan Rabago y Terán para pagar una deuda. En la descripción se menciona que se trata de una casa de morada alta y baja, que hacía esquina con la calle del Barrio Nuevo y se encontraba en la acera del Colegio de los Mil Ángeles Marianos. Colindando al poniente con casa de José Luis Gallardo y por el sur con la de Micaela Figueroa¹²⁴.

Además de la Plazuela del Villarreal como punto de referencia para la ubicación de la propiedad mencionada, también se señala otra importante locación: el Colegio de los Mil Ángeles Marianos. Para hablar de este colegio, se tiene que mencionar a Juan Ignacio María de Castorena Urzúa y Goyeneche, instruido en doctor en cánones por los padres de la Compañía de Jesús en el Real Colegio de San Ildefonso. Llegó a ser rector de la Real y Pontificia Universidad de México en 1703. Fundó en Zacatecas, su ciudad natal, en dicha Plazuela Villarreal, un colegio para jóvenes doncellas, inaugurado el 24 de febrero de 1722 con 25 alumnas¹²⁵.

123 AHEZ, Fondo Notarias, Serie Manuel Bastardo. Libro 1. 31 marzo 1753, fojas 42v-45f. "Traspaso de casa".

124 AHEZ. Fondo Notarías. Serie Manuel Bastardo. Libro 1. 15 octubre 1753, fojas: 170v-172f. "Traspaso de casa".

125 Ernesto Juárez, *Galería de personajes zacatecanos II*, pp. 53-56.

Se puede saber que en ambos casos se trata de la misma vivienda gracias a la descripción que hace el notario de su localización, de su contenido y al nombre del propietario. Las firmas, tanto de la persona que cede alguna propiedad y del que la recibe, al igual que las de los testigos y del notario, dan fe y legalidad a dicho proceso. Aún no se examinan todos los libros de Manuel Bastardo para poder conocer si la vivienda cambió o no de propietario, al menos durante la segunda mitad del siglo XVIII, se trata de una investigación en curso, para lo cual se necesitará revisar el trabajo de más notarios y ver si existen fuentes documentales que permitan conocer a sus posteriores propietarios o propietarias. Pero es posible conocer que dicha propiedad mínimo data desde antes de 1753, pudiendo rastrear un origen más remoto si se estudian los fondos de notarios que trabajaron en años anteriores a los del escribano Bastardo.



Fig. 3: Plazuela de Villarreal. Ca. 1890. Autor no identificado. Col. Federico Sescosse Leujene, Biblioteca Camino real de Tierra Adentro, Centro INAH Zacatecas.

Se puede apreciar la Fuente de la Condesa y en segundo plano el inmueble que hace esquina entre la Plazuela Villarreal y la calle que lleva al Barrio Nuevo. Al margen superior derecho se encuentran los inmuebles que ocupó el Colegio de los Mil Ángeles Marianos.



Fig. 4: Calle Independencia, Núm. 240. Centro histórico de Zacatecas. Abril 2024. Archivo Limonar Soto Salazar.

Como último ejemplo se presentan los antecedentes históricos identificados a través de las fuentes notariales de los inmuebles de la calle Aldama (antes del Puente Nuevo), actualmente marcados con los números 102, 104, 106 y 108, además de los números 118, 120 y 122 de la calle Allende (antes de los Zapateros), todos estos predios tienen un uso comercial. Empero, como resultado de la indagación documental, ahora se conoce que todas estas fincas conformaban una sola desde mediados del siglo XIX y tenían el uso de casa habitación.

El 27 de noviembre de 1855 ante el notario José Gregorio Ferniza la señora Paulina Martínez Robles vendió el edificio a Miguel Macías por la fuerte cantidad de 23,100 pesos. En esta transacción se informa que Agustín Fernández de la Cueva compró el 17 de julio de 1823 el citado inmueble a Vicente Pagarizaba apoderado legal de María Josefa Gil. En el documento notarial se precisa que la casa se encuentra ubicada en la calle de los Zapateros y callejón del Ronquillo, también conocido como calle del Puente Nuevo. Está construida en terreno de figura irregular. Tiene por el norte 35 $\frac{1}{4}$ varas, por el oriente 59 $\frac{1}{3}$ varas, por el sur 4 $\frac{1}{2}$ varas, por el poniente 60 varas. Tras la compra del año de 1823 Agustín Fernández de la Cueva edificó dos casas de altos y bajos con vista al norte. Y una también de altos y bajos que da vista al oriente. Sobre las colindancias se indica que lindan por el norte con casa de Joaquín Llaguno, calle de los Zapateros calle de por medio, por el oriente con casas de Juan Ruiz de Villegas, calle del Puente Nuevo de por medio, por el sur con la Plazuela de Guzmán, por el poniente con el arroyo general. Haciendo la esquina norte oriente la fábrica del inmueble con las expresadas calles de Zapateros y Puente Nuevo¹²⁶.

126 AHEZ, Fondo notaría, Serie José Gregorio Ferniza. Libro 20, 27 noviembre 1855, fojas 272v-274f. “Venta de casa habitación”.

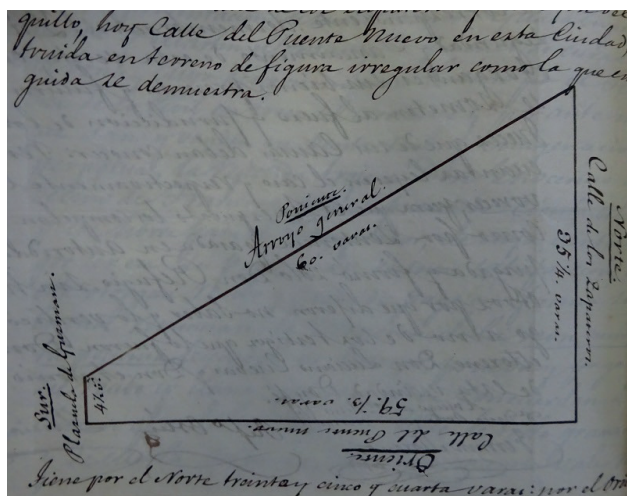


Fig. 5: Croquis de la propiedad de Paulina Martínez Robles. AHEZ, Fondo notaría, Serie José Gregorio Ferniza. Libro 20, 27 noviembre 1855, Fs. 272v-274f.



Fig. 6: Calle Aldama, inmuebles números 102, 104, 106 y 108. Centro histórico, ciudad de Zacatecas. Fotografía: Limonar Soto Salazar, febrero 2024. Los inmuebles de la imagen son parte del predio que vendió Paulina Martínez Robles en el año de 1855.

CONCLUSIONES

Identificar los antecedentes históricos de inmuebles resultaba relativamente sencillo cuando se trata de edificios de tipo monumental como templos y recintos de tipo institucional, así como las grandes obras de servicio público. Una diversidad de fuentes de las denominadas tradicionalmente como primarias y secundarias se encuentran a disponibilidad del investigador interesado. Pero no sucede así cuando se trata de propiedades privadas, las casas habitación, los comercios, los talleres, o hospederías. Empezar pesquisas documentales en acervos históricos implica desarrollar largas estancias de investigación, pero los resultados pueden ser gratificantes y favorecer el conocimiento que se tiene de la historia urbana, como así se expuso en este artículo dedicado a la ciudad de Zacatecas.

Las fuentes de archivo son verdaderamente reveladoras incluso para esclarecer la historia de inmuebles específicos. Pero no solo los archivos y sus documentos que resguardan sugieren aportar información, también la fotografía ya sea antigua, moderna o aérea son materiales recurrentes para entender y profundizar sobre el paisaje urbano en general, una vialidad, una plaza o incluso una finca en específico. La cartografía antigua también aporta lo suyo, como también lo son las mismas construcciones al observarlos e identificar en ellos estilos o tendencias artísticas, sistemas constructivos o materiales de uso en cierta época. Queda expuesto cómo la investigación histórica toma un lugar cada vez relevante en su papel no solo en indagar acerca del pasado, sino también como coadyuvante en la protección y conservación del patrimonio cultural edificado.

FUENTES CONSULTADAS

Documentales

Archivo Histórico del Estado de Zacatecas
Fondo Notarías, Serie Manuel Bastardo.
Fondo Notarías, Serie Lucas Fernández Pardo.
Registro Público de la Propiedad del Estado de Zacatecas
Escrituras Públicas, año de 1873.

Acervos gráficos

Mapoteca Manuel Orozco y Berra.
Biblioteca del Camino Real de Tierra Adentro, Col. Federico
Sescosse Leujene Centro INAH Zacatecas.

Bibliográficas

Langue, Frédérique, *Los señores de Zacatecas, una aristocracia minera del siglo XVIII novohispano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
Jiménez, Guillermo Alvino, *Juan Bravo De Medrano, Conde De Santa Rosa*, México, edición del autor, 2014.
Juárez, Ernesto. *Galería de personajes zacatecanos II*. Zacatecas. Universidad Autónoma de Zacatecas, 1998.
Mota y Escobar, Alonso de la, *Descripción geográfica de los*

reinos de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y Nuevo León.

Universidad Juárez del Estado de Durango, 2009.

Sescosse, Federico. *Las fuentes perdidas*. Zacatecas. Sociedad de Amigos de Zacatecas, 1991.

VII

LA COLUMNA DE LOS ÁNGELES Y SU TRAVESÍA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

Andrés Tadeo Robles García

INTRODUCCIÓN

El positivismo de las primeras décadas del siglo XIX se resistía a reconocer cualquier realidad que no estuviera determinada por hechos concretos o por las relaciones entre ellos. Este enfoque, como método histórico, observa la historia desde una perspectiva externa, considerando lo histórico como un fenómeno observable. Leopold von Ranke, considerado el padre de la historiografía moderna, sostenía que la historia futura no se basaría en relatos de historiadores, ni siquiera en aquellos contemporáneos, sino que se fundamentaría en documentos originales y en los testimonios de testigos oculares. Además, promovía una investigación crítica y objetiva, es decir, imparcial.¹²⁷ Los documentos se han convertido en una fuente fundamental para los historiadores. En la actualidad, persiste la creencia entre muchas personas de que, si algo no está escrito, no puede considerarse historia. Sin embargo, a lo largo del tiempo han emergido otras formas de abordar la historia que, aunque no se alinean estrictamente con los postulados positivistas, son ampliamente utilizadas y valoradas por muchos en la disciplina.

127 Juan A. Ortega, “Teoría y crítica de la historiografía científico-idealista alemana (Guillermo de Humboldt-Leopoldo Ranke)”, pp. 193-210.

Además del registro documental, también existen las fuentes orales, otro recurso para la disciplina histórica. Los mitos forman parte de la historia y de la tradición, encontrándose en todas las culturas. La función del mito es explicar de forma accesible los hechos naturales, históricos, sociales, culturales y biológicos. Han sido incorporados en las tradiciones orales y en las artes plásticas, que incluyen la cerámica, la arquitectura, la escultura, entre otras. En los pueblos que han desarrollado un sistema de escritura, muchas fuentes históricas descansan sobre tradiciones orales. Pero para aquellos pueblos que no poseen escritura, las tradiciones orales se vuelven cimiento de la memoria de los hombres, sirviendo para la reconstrucción del pasado¹²⁸. Cuando un pueblo ha perdido la mayor parte de su acervo documental, tal es el caso de la ciudad de Fresnillo, Zacatecas, forzosamente es necesario recurrir a la tradición oral como fuente de la historia, pero siempre tomando en cuenta que este tipo de historia, al ser contada por seres humanos, tiende a ser subjetiva, por lo que hay que tener cuidado al momento de elegir a las personas que nos relatan su versión.

Existe otra fuente importante para la labor histórica: la fotografía. Desde sus inicios, la fotografía fue un invento que revolucionó la forma de registrar las imágenes de la memoria humana, antes de esta, la pintura y el dibujo se trataban de una forma de registro, pero eran consideradas algo subjetivas. La fotografía puede ser utilizada por cualquier persona, incluso ayuda a la ilustración de ideas y de explicaciones. A pesar de su falta de lenguaje escrito, esta herramienta es capaz de estimular la mente para construir significados y transmitirlos. La fotografía se presenta como un instrumento capaz de capturar aquello que un individuo encuentra representativo, porque encajan con las creencias, valores, símbolos y

128 Doris Heyden, *México: orígenes de un símbolo*, pp. 9-11.

significados que están presentes en su imaginario. Al ser capturados dichos instantes, la fotografía adopta la función de documentar las ideas, se convierte en un referente al cual la comunidad puede acudir para construir, estimular y conservar ese imaginario colectivo, de esta manera introduciéndose y asentándose en las mentes de cada miembro de la comunidad, que cuando reconozca y aprenda el significado de esas imágenes llegará a valorarlo y, de esta forma, transmitirlo a las generaciones futuras¹²⁹. Para hacer uso esta fuente no se necesita ser un experto o experta, cualquier persona puede tomar fotografías. Lo importante de esta fuente como parte de la disciplina histórica, es que devela ante nuestros ojos lo que le dejábamos a la imaginación al momento de leer algún documento o de escuchar algún relato.

En otras palabras, da muestra de la verdad, que es este el fin último de las personas dedicadas a la historia, acercarse lo más que se pueda a la verdad. Además, por medio de las imágenes se facilita el trabajo de la descripción para las historiadoras e historiadores, como en investigaciones enfocadas al estudio de algún tipo de monumento o de construcción. Mediante la fotografía también se puede transmitir lo que un individuo cree que es representativo de su entorno, lo que le da identidad al mismo, siendo una forma más eficaz de hacerla llegar al resto de la comunidad. A través de ella es posible ver el paso del tiempo, las diferencias o los cambios que se han dado de una época a otra, llegando a apreciarse, si se trata de monumentos, su deterioro o su restauración, incluso su desaparición.

Por lo tanto, el objetivo de esta investigación es conocer la historia de un monumento de la ciudad de Fresnillo, Zacatecas, llamado la columna de los Ángeles,

129 Angélica Arreola y Merizanda Ramírez, “La fotografía como memoria histórica y la importancia de su rescate”, pp. 4-10.

resaltando la importancia de la historia oral, pero también de la fotografía, ya que no se cuentan con muchos registros documentales que hablen sobre el tema. Gracias a la fotografía será posible conocer el trayecto que ha tenido la columna, cómo pasó a un lugar como el Jardín de la Madre, en la ciudad de Zacatecas, hasta terminar en el atrio del templo de Santa Ana, en Fresnillo, al igual que apreciar su estado actual, si es que se encuentra desgastada por el paso del tiempo u otras condiciones. También será posible conocer la situación en la que se encuentra, esto es, escondida entre los arbustos del atrio del templo, sin ser considerada por la mayoría de las y los fresnillenses, casi olvidada por la población.

LOS ORÍGENES DE FRESNILLO

La Columna de los Ángeles data del siglo XVI. Por lo tanto, es importante conocer cómo se fueron dando los primeros asentamientos en el territorio de Fresnillo, para saber si fue posible o no que la elaboración de la columna date de la temporalidad mencionada. El segundo virrey de la Nueva España, Luis de Velasco, dio comisión a Francisco de Ibarra para que organizara una expedición exploradora y saliera a descubrir minas por el poniente y norte de Zacatecas. Ibarra se dirigió a Sombrerete en 1554, junto a un grupo de soldados, bastimentos, algunas reses y ganado menor. Aunque al pasar por Fresnillo encontró algunos criaderos minerales, no pretendió aprovecharlos y siguió su camino hacia Sombrerete y Durango. Fue por esta razón que las minas de Fresnillo se trabajaron formalmente después de algunos años. Hasta el año de 1561 fue cuando se pensó formalmente en fundar una colonia, esto por las constantes depredaciones y asaltos cometidos por los indios nayaritas o huachichiles a los caminantes y caravanas españolas que iban rumbo a Zacatecas o

Sombrerete. El virrey Martín Enríquez ordenó que se estableciera un destacamento de tropa para contener las incursiones de los indios en esta región. Aunque el incremento de población y el apogeo en materia de minas vino años después, parece que el caserío de la región comenzó a formarse en 1561, cuando se dio dicha orden¹³⁰.

Fue en 1566 cuando se descubrieron las minas del cerro del Peñol y las de San Demetrio (hoy Plateros), ambas cercanas a Fresnillo. Finalmente encontraron el cerro del Proaño en 1567, localizado en esta región y con vetas más ricas que las mencionadas; entonces, comenzó a poblarse. Para 1585, Fresnillo estaba habitado por unos veinte o treinta vecinos españoles y su alcalde mayor era Alonso Arcaraz de Mesa.¹³¹ También para este año ya se había construido un presidio.¹³²

Cerca del año de 1570, Fresnillo ya contaba con una iglesia, la más antigua de la ahora ciudad que lleva el nombre

130 Elías Amador, *Bosquejo histórico de Zacatecas*. Tomo Primero, pp. 201-218.

131 Valentín García, *Fresnillo en su historia. Sus primeros pobladores*. En 1585, el alcalde mayor Alonso Arcaraz de Mesa recibió de la Audiencia de Guadalajara la orden para que se levantara una relación de la comarca, con el modo de vivir de sus vecinos, sus recursos, sus caminos y los pueblos más cercanos con quien tuvieran que comunicarse. La Audiencia recibió la orden del virrey Pedro Moya de Contreras y este del rey de España, Felipe V. Para cumplir con las ordenanzas del rey, el alcalde comisionó a cinco personas entre las que se encontraban Pedro de Medina (uno se los primeros pobladores de la mina de San Demetrio), Pedro Gaytán, Francisco Ruíz, Alonso de Tabuyo y Juan Huidobro (de los primeros pobladores de Fresnillo). Estas personas tuvieron que contestar a una serie de preguntas relacionadas con la población de Fresnillo, por lo tanto, el texto ofrece testimonios de esas cinco personas y también del autor.

132 María Dávalos, *Fuentes para el estudio del mineral de Fresnillo, un acercamiento. 1566-1872*. Un presidio era un puesto de apoyo y defensa para las conductas de plata y de los viajeros, instalados a lo largo de los caminos de la plata. Estos puestos de apoyo fueron instalados por orden del virrey Martín Enríquez y el de Fresnillo se encontraba al norte de la Parroquia de la Purificación, donde antes era la Presidencia Municipal. Estuvo al mando del capitán Rodrigo del Río de Losa hacia 1585.

de Santa Ana, que tiene su origen en la capilla de la Santa Vera Cruz, levantada en lo que fue el primer barrio de Fresnillo. A un costado, se encontraba el Camino Real de Tierra Adentro que conducía de Zacatecas a Sombrerete, por lo que era paso obligado para los comerciantes y mineros. Aquí se ubicaba la zona más poblada de Fresnillo, que incluía a los barrios de residencia de los indígenas locales, tarascos, tlaxcaltecas y negros¹³³.

Bien es sabido que la fecha otorgada para la fundación de Fresnillo, el 2 de septiembre de 1554, es más que nada simbólica, debido a que ese día Diego de Ibarra y otros españoles pasaron por el lugar para después seguir su paso hacia las minas de Sombrerete, más al norte. No hubo asentamiento español y mucho menos una fundación esa fecha. Años después, en 1561, se dice que se mandó un destacamento a esta región para defender el paso de los mineros en contra de los indios, tal vez pudiendo comenzar el poblamiento de la región, lo cual sigue siendo poco probable. Pero con el descubrimiento de las ricas vetas de este lugar en 1567, es cuando se puede afirmar que comenzó a poblarse el territorio de Fresnillo que, antes de esto, solamente era un sitio de paso entre Zacatecas y las tierras del norte.

Cuando se pretende colonizar un nuevo territorio son necesarias dos cosas fundamentales: la protección y la religión. Para resolver la primera cuestión se creó un presidio, protegiendo el traslado de metales preciosos a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro. La segunda cuestión también es importante, hay que convertir a los indios a la religión practicada por los españoles, hacer que estos se olviden de los dioses a los que idolatraban; para cumplir con

133 Gustavo Dévora, *Monografía histórica del municipio de Fresnillo 2015*, pp. 108-109.

esto la función de una iglesia es esencial, incluso erigir una parroquia legitima el lugar donde se lleva a cabo la tarea, como ocurrió en Fresnillo con la iglesia de Santa Ana, la cual fue ingeniosamente construida en el lugar con mayor influencia de indígenas de esa época.

Después de este recorrido, no es descabellada la idea de que la columna pueda datar de finales del siglo XVI, porque para esta época ya existían asentamientos españoles e indígenas, sobre todo para explotar los ricos yacimientos mineros, un presidio y también una iglesia en Fresnillo, siendo este un elemento importante por la función religiosa que se le atribuía a la columna.

DESCRIPCIÓN DE LA COLUMNA

El monumento a los Ángeles o Columna de los Ángeles es una muestra del arte *tequitqui* o indio cristiano, que sirvió como base para una cruz atrial¹³⁴. La palabra atrio puede ser definida como un espacio libre u ocupado por edificaciones, rodeado por un muro. En la cuestión eclesiástica, se trata de la parte próxima a las iglesias, se encuentra alrededor de ellas y servía para entierros¹³⁵. Los cristianos lo veían como la casa espiritual de los indios. En cuanto a las cruces de los atrios, los españoles medievales acostumbraban elevar cruces monumentales en las calles y plazas, lo cual también hicieron en el Nuevo Mundo, pero con peculiaridades. Una vez consumada la Conquista, los españoles se encargaron de elevar

134 Guadalupe Dávalos, *Fresnillo: presencia del pasado: 450 años*.

135 Isidro Bango, *Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica*, pp. 175-188.

cruces en plazas, claustros y atrios, acompañada de lecciones rápidas a los indios sobre la verdadera fe y lo equívocas de sus creencias idolátricas, junto a la realización de algún prodigio y de discursos persuasivos. José Moreno Villa descubrió en las cruces mexicanas características indianas, llamando a dicho matiz *tequitqui*, que equivale a la palabra *mudéjar* (tributario), lo que hace una referencia general a la cultura realizada por los moros oprimidos, mezclada con elementos culturales de sus opresores¹³⁶.

La Columna de los Ángeles es de cantera rosa labrada y, al parecer, fue construida en el siglo XVI. Se encuentra formada por seis secciones. La primera es una base circular, a la que siguen cuatro secciones más con figuras de ángeles con rostros indígenas; en la primera los ángeles están de cuerpo entero, de perfil, en posición sedente que levitan con los pies levantados y los brazos extendidos al frente; en la siguiente, los bustos de los ángeles muestran las alas desplegadas a los lados, de frente; después continúa otra sección donde los bustos de los ángeles tienen las alas cruzadas al frente, sobre el pecho; la siguiente sección es un capitel con cuatro ángeles de cuerpo entero con las rodillas flexionadas y en cuyas espaldas descansa el peso del remate superior. En este remate se aprecia una masa amorfa que puede representar nubes que sostienen a una virgen en asunción o bien a una cruz, de ahí que se le considere cruz atrial¹³⁷.

136 Pedro Rojas, *Historia general del Arte Mexicano. Época Colonial. Tomo I*, pp. 28-32.

137 Gustavo Dévora, *Monografía histórica del municipio...*, *Op. cit.*, p. 110.

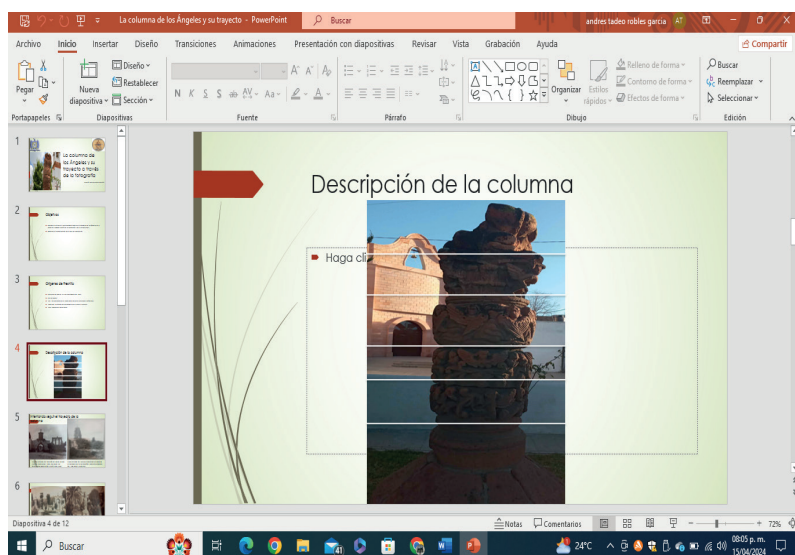


Fig. 1: Columna de los Ángeles, 2024, atrio del Templo de Santa Ana, Fresnillo, Zacatecas. Archivo Andrés Tadeo Robles García.

La figura de la cruz es el símbolo del cristianismo, Jesucristo fue sacrificado en una de ellas para redimir y salvar a la humanidad entera¹³⁸. La cruz era venerada desde antes de los tiempos de la Conquista en el actual territorio mexicano; se le encontraba en los pueblos, en los caminos y eran muy altas. Aunque se piense lo contrario, la cruz no era desconocida por el indio. Este se aficionó mucho a dicho símbolo, tanto así que los linderos de tierras se marcaban con cruces, los caminos estaban protegidos por ellas y los cerros eran coronados por las mismas¹³⁹. La columna también cuenta con ángeles, cuyo significado puede ser intermediario o mensajero, en este caso, se trata de un espíritu que se encuentra entre Dios y los

138 Ignacio Cabral, *Los símbolos cristianos*, p. 71.

139 Santiago Sebastián, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, pp. 39-41.

hombres. Existen varios tipos de ángeles, según las categorías de Pseudo Dionisio el Areopagita; una de ellas son los serafines, los cuales están más cerca de Dios y se les representa con una cabecita sola y alas¹⁴⁰.

Si se sigue esa línea de que la columna es un ejemplo de arte *tequitqui*, se puede afirmar de que se trata de una forma de sincretismo practicada por los artesanos indígenas que, probablemente, fueron los encargados de labrarla. Si bien, la columna es una forma de demostrar que la religión cristiana es la única y se sobrepone a las otras falsas deidades de los indígenas, estos últimos encontraron una forma de mantener con vida sus prácticas y creencias, al dejar una serie de elementos en sus creaciones, en otras palabras, tuvieron que adaptarse a la situación para evitar que sus costumbres fueran erradicadas. Aunque la mención de que los ángeles de la columna tengan rostro indígena puede ser algo subjetivo, debido a que no se aprecian muchos detalles para confirmar esto, pueden tratarse de ángeles comunes y corrientes. Pero eso sí, la columna puede verse como el resultado de una mezcla de culturas, la española dominante y la indígena tratando de sobrevivir.

UN INTENTO POR SEGUIR LA HISTORIA DE LA COLUMNA

El nombre de Columna de los Ángeles se le debe al cronista de Fresnillo, Rafael Pinedo, la cual es considerada la base de una cruz atrial, ya sea de madera o de cantera. Entre algunos mitos sobre el origen de la columna, hay uno que menciona Augusto Isunza Escoto, el primer cronista de Fresnillo. En este dice que la primera misa que se llevó a cabo en la región se dio

140 Ignacio Cabral, *Los símbolos cristianos*, Op. cit., pp. 199-202.

en la antigua Plaza del Maíz, actualmente el Jardín Obelisco, erigiéndose un monumento para celebrar dicho evento, monumento que pudo haber sido la columna. Otros lugares en los cuales pudo haber residido la columna entre los siglos XVIII y comienzos del XX son el atrio de la parroquia de la Purificación, el ahora ex templo de la Concepción y también el Panteón de Santa Teresa.

Dando un salto en el tiempo hasta 1946, los zacatecanos estaban de fiesta e iban a celebrar los 400 años de su fundación, por lo que quisieron arreglar y adornar la ciudad. Ante esto, autoridades de la ciudad de Zacatecas pidieron “prestada” dicha columna a los fresnillenses para realizar sus festejos. Durante esta época se cree que la columna estaba en el Panteón de Santa Teresa. Luego, esta fue colocada en el antiguo Jardín Morelos, hoy llamado Jardín de la Madre, cerca de la Alameda. Permaneció en dicho sitio hasta finales de la década de los cincuenta, en que un grupo de ciudadanos de Fresnillo decidieron ir por la misma. En medio de la noche, abrieron el jardín y se llevaron consigo la columna para regresarla al municipio fresnillense, dejándola en el atrio del templo de Santa Ana, debido a la amistad que tenía el grupo con un párroco del templo; incluso llevaron albañiles para realizar el trabajo de desmontarla pieza por pieza, además de un camión con arena para evitar su posible daño durante el viaje de regreso. Al enterarse de esto, los zacatecanos trataron de llevársela de vuelta, lo cual no pasó. La columna, actualmente, permanece en el atrio del templo de Santa Ana¹⁴¹.

141 Entrevista a Carlos López Gámez. Por Andrés Tadeo Robles García. 2024.

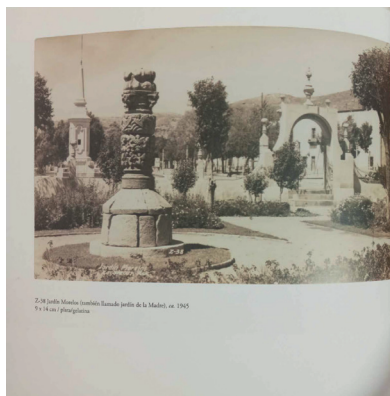


Fig.2



Fig.3

Figs. 2 y 3: Columna de los Ángeles, ca. 1945, Jardín Morelos, Zacatecas, Zacatecas¹⁴² (izquierda) y Columna de los Ángeles, ca. 1945, Jardín Morelos, Zacatecas, Zacatecas. Archivo Desentis Jr. N.-1879¹⁴³ (derecha).



Fig. 4: Columna de los Ángeles, 2024, atrio del Templo de Santa Ana, Fresnillo, Zacatecas. Archivo Andrés Tadeo Robles García.

142 Fotografía publicada en el libro de Luis Gómez Wulschner llamado *Saludos desde esta bella ciudad... Postales de Zacatecas 1890-1960*, p. 98.

143 *Ibid.*, p. 98.

Como se aprecia, la mayor información que se conoce sobre la Columna de los Ángeles se ha obtenido de viva voz de los fresnillenses. Mucho de esto porque el Archivo Municipal de Fresnillo cuenta con documentos prácticamente recientes, debido a que la Presidencia Municipal ha sido incendiada en tres ocasiones, aunque para la más reciente ya había cambiado de sede; el primero de sus incendios se dio en 1911 durante la Revolución Mexicana y otra en 1927 por los cristeros, perdiéndose la gran mayoría de los acervos documentales y buena parte de la historia del municipio. Esto pone en una situación complicada a los investigadores al momento de tratar de buscar las pistas de la columna, desde su lugar de origen hasta los sitios por los que ha viajado a lo largo de su historia, por lo que los testimonios orales resultan sumamente importantes para tratar de recrear su recorrido y su historia. A pesar de esto, siempre hay que mantenerse críticos al momento de escuchar los relatos contados, saber qué es posible creer y qué no.

Confirmar que la columna fue el monumento erigido durante la supuesta primera misa en Fresnillo, celebrada en la Plaza del Maíz, resulta complicado. Sin embargo, dadas las características mencionadas, es probable que realmente date de finales del siglo XVI. Es más razonable suponer que, al tratarse de una cruz atrial, la columna pudo haber estado presente en alguno de los atrios de la parroquia de la Purificación, del templo de la Concepción, del templo de Santa Ana o incluso en el panteón de Santa Teresa.

Parte de lo que dice la historia oral de la columna se puede confirmar con la fotografía, un elemento de importancia que ayudó a conocer el trayecto de la Columna de los Ángeles, al menos durante buena parte del siglo XX. Gracias a esta

herramienta, es que se puede evidenciar que la columna estuvo en Zacatecas, específicamente en el ahora Jardín de la Madre; por las fotografías que fueron tomadas en la época, los relatos donde se mencionan a los zacatecanos que acudieron a Fresnillo para llevarse la columna como motivo de festejar sus 400 años de fundación adquieren mayor validez; al igual, se puede asegurar su actual localización en el atrio del templo de Santa Ana. Pero al no contar con fotografías de épocas más remotas, incluida la carencia de documentos, por el momento, sólo queda la tradición oral como fuente histórica.

BREVE ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA COLUMNA

La semiótica se puede definir como una disciplina que utiliza un conjunto de conceptos y métodos para analizar cómo y por qué un fenómeno particular adquiere un significado específico en una sociedad y en un momento histórico determinados. Esta disciplina también examina cuál es ese significado, cómo se comunica y cuáles son sus posibilidades de cambio. Por su parte, la significación se refiere al conjunto de interpretaciones que se encuentran en ciertos discursos sobre fenómenos específicos y que son vigentes en un momento concreto de una sociedad¹⁴⁴.

Según lo que el representamen (o signo) tome del objeto y según cómo lo reelabore cada interpretante, adquiere existencia ontológica el correspondiente objeto del entorno y también adquiere su identidad específica el intérprete, siendo el signo el resultado de esas interrelaciones, que adquiere su eficacia

144 Juan Magariños, *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*, pp. 22-32.

convencional en la medida en que son adoptadas y compartidas por una comunidad en un determinado momento histórico¹⁴⁵.

Es posible decir que la semiótica se encarga de explicar el significado de algún fenómeno, como lo puede ser un signo, y cómo esta significación ha ido cambiando a través del tiempo, dependiendo del lugar y de la etapa histórica por la que esté atravesando determinada sociedad. En este caso, la columna de los Ángeles, al tratarse de una erección aparentemente de la época novohispana, tenía durante esta temporalidad la función de ser la base de una cruz atrial, creada por los españoles para facilitar la tarea de convertir a los indígenas de la zona en la religión que ellos practicaban, la cristiana. Después de la época de dominio español, es difícil saber el uso o significado que tuvo la columna, probablemente sólo era vista como una especie de adorno en alguna iglesia de la región. Si se avanza un poco más en el tiempo, al siglo pasado, la columna seguía teniendo un significado decorativo, al menos para los zacatecanos que la tomaron de Fresnillo y así adornar su ciudad para el festejo del cuarto centenario de su fundación. Sin embargo, para los fresnillenses ya no se trataba de un simple elemento de decoración, aunque tampoco es probable que se le siguiera rindiendo culto como en épocas anteriores, lo que esa columna significaba para ellos era identidad con su municipio, a través de este objeto fue que varios se sintieron más unidos y arraigados a Fresnillo. A pesar de que en la actualidad todavía existe un grupo de personas que conoce la historia de la columna y la continúan refiriendo como parte de la identidad del municipio fresnillense, la verdad es que esta se encuentra olvidada por la mayor parte de la población. Está por verse cuánto tiempo va a tardar para

145 *Ibid*, pp. 151-152.

que la columna adquiriera otro significado, todo dependerá de la mentalidad de las personas, la cual está en constante cambio, dependiendo la situación espacial y temporal en la que se encuentren.

LA COLUMNA DE LOS ÁNGELES: ¿UN PATRIMONIO HISTÓRICO DESCUIDADO?

La palabra patrimonio es definida por el Diccionario Ideológico de la Lengua Española como bienes propios adquiridos por cualquier título. Pero cuando se habla de patrimonio cultural nos referimos a los bienes de los cuales no tenemos que ser propietarios directos, más bien se habla de una propiedad colectiva, de la sociedad que todos disfrutan. Mientras que la UNESCO define al patrimonio cultural de un pueblo como el compendio de las obras de sus artistas, músicos, arquitectos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, o sea las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte, los archivos y bibliotecas. El patrimonio cultural, en cierto sentido, son los objetos materiales e inmateriales que definen a un pueblo, entre los que se encuentra la historia y sus restos materiales, es decir, el patrimonio histórico.¹⁴⁶

Mientras que por monumentos históricos se entiende que son los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en la

146 María García, *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, pp. 16-18.

región de México, quedando comprendidos los inmuebles contruidos desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, destinados a templos y sus anexos, o cualquier otra propiedad destinada a la administración, divulgación, enseñanza o práctica del culto religioso, al igual que para el uso que le tengan las autoridades civiles y militares¹⁴⁷.

En algunas situaciones, el término histórico se convierte en un calificativo extrínseco al patrimonio, influenciado por condicionantes de cada momento, atendiendo a las necesidades que haya que cubrir. Actualmente, con la demanda que significa el turismo cultural, es preciso la construcción de infraestructuras y acontecimientos culturales; las cosas antes olvidadas pasan a ser emblemáticas o caracteriza a determinada área geográfica¹⁴⁸. Para muchas personas, los monumentos físicos son de mayor accesibilidad que los mismos libros. Incluso pueden ser más atractivos y digeribles. Las técnicas que acercan las reliquias del pasado al público por medio de intervenciones como la exposición temática, la restauración de conjuntos monumentales, o la reconstrucción honesta de escenarios históricos provocan respuestas por parte de la gente, la audiencia, pues, gana impresiones y sensaciones¹⁴⁹.

Acorde con lo dicho, la Columna de los Ángeles forma parte del patrimonio cultural de Fresnillo al tratarse de un monumento histórico de la ciudad, ya que es una construcción de la época novohispana a la que se le ha asociado con el atrio de algunos templos y que cuenta con simbología religiosa,

147 INAH, *Conocimientos básicos del INAH*, p. 79.

148 Amalia Pérez, *Gestión del Patrimonio Arqueológico*, p. 25.

149 Josep Ballart, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, pp.109-110.

como los ángeles, siendo asociada con ritos cristianos. Además de esto, la columna también es un sinónimo de identidad, una propiedad colectiva de la sociedad fresnillense que los distingue, que es sólo de ellos, por esta razón fue que no se quedaron con los brazos cruzados cuando los zacatecanos se la llevaron. Sí, muchas personas conocen la columna y se sienten identificada con ella, pero son muchas más las que desconocen su historia, incluso su existencia, por tal motivo, es necesario difundirla con el resto de la población fresnillense, convertirla en un sitio de visita atractivo mediante el cual se puede conocer parte de la historia del municipio y también comenzar a generar un cierto sentimiento de identidad dentro de las y los fresnillenses que, hasta el momento, muchos carecen de ella.

En la actualidad, debido a la aceleración del ritmo de los cambios económicos, políticos, sociales, tecnológicos y personales, las poblaciones urbanas cuentan con un problema de identidad. Las personas neo-urbanas que carecen de trasfondo, historia y con un sentimiento difuso de la comunidad perdida son ganadas por la sensación de vivir suspendidas en el aire, lo que provoca que se sientan extranjeros en su propia casa¹⁵⁰. Esto sucede en todas partes, incluyendo la población de Fresnillo. Para tratar de solucionar este problema de identidad, tienen que ser revitalizados aquellos espacios o monumentos que sean parte de la historia del municipio, como la Columna de los Ángeles, ya que es de mayor atractivo para el público en general poder ver directamente algún objeto histórico, de esta forma se facilita la tarea de difusión de la historia de Fresnillo y el intento de formar una identidad en las y los habitantes de este municipio; incluso puede ser un sitio de visita turístico

150 *Ibid.*, pp.156-157.

para las personas que son ajenas a la ciudad y sólo recurren a ella de vez en cuando.

Al final de cuentas, la columna es un patrimonio descuidado. La alteración o deterioro de los bienes culturales es una condición natural. Por deterioro se entiende cuando el bien cultural pierde las cualidades físicas, químicas y ópticas originales, entrando en un proceso de inestabilidad. Cuando un objeto se deteriora, se transforma y se expone a su desaparición, mientras que el restaurador trata de detener los factores que promueven esa transformación y de devolver al bien cultural a un estado de conservación adecuado. Algunos factores extrínsecos que pueden dañar el bien pueden ser los agentes físicos, como los incendios, lluvias e inundaciones, la alta humedad, que a la larga puede provocar la aparición de moho, y las altas o bajas temperaturas, llegando a producir grietas. Tenemos los factores químicos y biológicos también, en estos últimos podemos nombrar a microorganismos, animales, incluso al hombre¹⁵¹.

La columna se encuentra en el atrio del templo de Santa Ana, escondida entre los arbustos y los árboles, por lo que hace que pase casi desapercibida por todos los transeúntes de la calle Emiliano Zapata, o incluso por los que acuden a misa al dicho templo. Debido a que la columna se encuentra expuesta al aire libre, su estado no es el mejor; gracias a los factores ya antes mencionados, apreciándose moho en algunas partes. Con el pasar de los años, se ha ido desgastando, llegando a desprenderse varias porciones de la misma. Al tratarse de un patrimonio fresnillense, las autoridades locales, en conjunto con las y los ciudadanos

151 María Pilar García, *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, pp. 98-102.

que se preocupan por dicho monumento deberían de actuar para rescatarlo y promocionarlo, darlo a conocer entre los habitantes del municipio, ya que es parte de su historia.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Figs. 5, 6 y 7. Columna de los Ángeles, 2024, atrio del Templo de Santa Ana, Fresnillo, Zacatecas. Archivo Andrés Tadeo Robles García.

REFLEXIÓN

El uso de los documentos escritos es importante para avalar algún hecho, pero eso no quiere decir que sea la única fuente en la que nos podamos basar para demostrar lo que es verdadero, los escritos también pueden llegar a mentir. Además, si por alguna razón no se cuenta con sustento documental, ¿de qué otra forma se puede conocer la historia? Aquí es cuando entran en acción otras dos fuentes de información fundamentales: la historia oral y la fotografía. La tradición oral nos ayuda a conocer los diferentes puntos de vista que tengan las personas sobre algún tema en particular, la cual suele provenir de otras

historias contadas, transmitida de generación en generación, pero al momento que esto sucede, el relato puede sufrir modificaciones, perdiéndose información o incorporándose otra nueva, por lo que la historia oral tampoco está sujeta a ser completamente verdadera. Por otra parte, la fotografía es un registro que nos permite ver la verdad, como dicen, una imagen vale más que mil palabras, y en parte es cierto. Mediante la fotografía se puede confirmar la información de algún documento o lo que escuchamos decir a alguien, pero de la misma forma es posible negar o descalificar lo dicho. De esta forma se convierte en una herramienta útil de la historia que debe de ser tomada en cuenta, ya que sirve de ayuda para brindar una descripción más detallada si es que se está analizando alguna obra de arte, una construcción, un monumento, entre muchas otras.

Gracias a la fotografía se puede afirmar que la Columna de los Ángeles estuvo una temporada en Zacatecas y que después volvió a Fresnillo. Para conocer más a fondo el origen de la columna son necesarias fotografías de lugares como el panteón de Santa Teresa durante las primeras décadas del siglo pasado, al igual que del atrio del templo de la Purificación, al menos para confirmar su presencia en dichos lugares, porque sin esto, lo único que queda para basarnos es la historia oral, ya que tampoco existe mucho registro documental sobre el tema. Dejando a un lado los problemas de origen, la fotografía también es de utilidad al momento de describir las características de la columna, al igual que lo fue para ver qué tanto ha cambiado a través del tiempo, apreciando el desgaste que ha sufrido a lo largo de los años por los distintos factores físicos, químicos y biológicos. El estado actual de la columna no es el mejor, varias partes ya se han desprendido y otras se ven verdes, incluso negras, debido al moho y demás factores.

Actualmente, son muchos los monumentos que atraviesan por la misma situación de abandono y descuido, no se les da el valor que merecen, probablemente por el desconocimiento en la cuestión patrimonial a la que se enfrentan los mismos habitantes de la región, lo cual, en cierta parte, es culpa de las instituciones que deben encargarse del resguardo, pero también difusión del patrimonio. Si la columna es un sinónimo de identidad para los fresnillenses ¿por qué razón parece que se han olvidado de ella? Permanece escondida, perdida entre los arbustos en el atrio del templo de Santa Ana sin que se le de promoción; a pesar de que es conocida por varios habitantes, en mayor medida, es desconocida. Debería de existir una comunicación entre los conocedores del tema que son conscientes de su valor histórico y las autoridades locales para rescatarla, mejorando las condiciones en las que se encuentra, ya sea dándole un renovado aspecto al lugar en el que está o un nuevo hogar dentro del municipio de Fresnillo donde pueda ser reconocida y apreciada por más personas, ya que forma parte del patrimonio fresnillense y de su historia.

FUENTES CONSULTADAS

- Amador, Elías, *Bosquejo histórico de Zacatecas*, Tomo Primero, México, 1982.
- Arreola, Angélica y Merizanda Ramírez, “La fotografía como memoria histórica y la importancia de su rescate”. En *Revista Interamericana de Bibliotecología*, vol. 46, n°2. 2023, pp.4-10. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/RIB/article/view/345544/20811384>
- Ballart, Josep, *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, España, Editorial Ariel, 2006.
- Bango, Isidro, “Atrio y pórtico en el Románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 40-41, 1975.
- Cabral, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, Editorial Trillas, 1995.
- Dávalos, María, *Fuentes para el estudio del mineral de Fresnillo, un acercamiento. 1566-1872*, Universidad de Texas, Digimpresos XXI, 2000.
- Dávalos, María, *Fresnillo: presencia del pasado: 450 años*, México, Patronato de la Feria de Fresnillo, 2004.
- Dévora, Gustavo, *Monografía histórica del municipio de Fresnillo 2015*. Coyoacán, México, Guerrero Sánchez Raúl, 2015.
- García, María, *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012. Recuperado de <https://www.oaxaca.gob.mx/inpac/wp-content/uploads/sites/17/2019/08/>

Referencia-bibliográfica-sobre-conceptos-básicos-de-Conservación-del-Patrimonio.pdf

García, Valentín, *Fresnillo en su historia. Sus primeros pobladores.*

Gómez Wulschner, Luis, *Saludos desde esta bella ciudad... Postales de Zacatecas 1890-1960*, Zacatecas, Museo Zacatecano, 2017.

Heyden, Doris, *México: orígenes de un símbolo*, México, INAH, 1998.

Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Conocimientos básicos del INAH*, 2009. Recuperado de https://gobiernodigital.inah.gob.mx/Proyectos/servicio_profesional_carrera/temp/conocimientos_basicos_INAH.pdf

López Gámez, Carlos, Entrevista, 2024.

Magariños, Juan, *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*, Argentina, Comunicarte editorial, 2008.

Ortega, Juan, “Teoría y crítica de la historiografía científico-idealista alemana (Guillermo de Humboldt-Leopoldo Ranke)” en *Obras de Juan A. Ortega y Medina*, 5. *Historiografía y teoría de la historia*, editado por María González y Alicia Mayer, México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2018. pp.161-388.

Pérez, Amalia, *Gestión del Patrimonio Arqueológico*, España, Editorial Ariel. 2006.

Rojas, Pedro, *Historia general del Arte Mexicano. Época Colonial. Tomo I*, México, Editorial Hermes, 1981.

Sebastián, Santiago, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995.

VIII

CALVARIO ARQUITECTONOGRAFICO: EL SANTUARIO DE LA SOLEDAD DE JEREZ, ZACATECAS.

Irving Reyes Maldonado

La identidad zacatecana, desde el ámbito religioso convertido en cultural, retoma las devociones marianas como el punto central de los patronazgos y las dedicaciones artísticas que surgen como honra a la Virgen María, incluso, se ven involucrados los aspectos de conformación urbana y del calendario de tradiciones correspondientes a las diversas regiones del Estado. Por ello, al hablar de Jerez no se puede ignorar el Santuario de la Soledad y la influencia que a la fecha resalta por ser una de las edificaciones más importantes de la ciudad, misma que pese a los relativamente pocos años de existencia destaca por la imposición de cánones arquitectónicos plasmados en sus detalles ornamentales.

No solo destacan a Jerez y su Santuario de la Soledad como los referentes de arquitectura sino como los de cultura y urbanismo, al hallar en su demarcación un equilibrio entre lo propio de la región, los festejos compartidos con las regiones que sirven como satélites a la ciudad y que de igual forma se nutren de las tradiciones y patrimonio que ocurre en Jerez, el caso de la Soledad es todo un tema ya que en él se dan todas las manifestaciones, pues la creación de la edificación y las devociones que se hallan en este espacio reconfiguraron los

elementos urbanos en la nomenclatura de calles y los ritos que se desarrollan durante las festividades de la región.

La imagen de Nuestra Señora de la Soledad es también un elemento que pasó a reconfigurar la iconografía de la ciudad en el arte, pues se observa a la virgen en representaciones de arte funerario, las preferencias por el santuario en celebraciones desde lo privado a lo público e incluso la presencia en monumentos que el jerezano sigue llevando con orgullo sin importar las fronteras, dicho caso conlleva un análisis en el que se interponen los paralelismos y comparaciones del urbanismo de Jerez y las similitudes con ciudades como Dolores Hidalgo en Guanajuato y Lagos de Moreno en Jalisco, pues en ambos casos se tienen iglesias de grandes dimensiones en torno a las que se empieza a delimitar la traza urbana principal y que sobresalen en el entorno urbano, el caso guanajuatense es muy peculiar y de hecho da pauta para la comparación principal para el análisis iconográfico de los elementos que conforman las portadas: la Parroquia de Dolores Hidalgo y el Santuario de la Soledad de Jerez, puesto que aparte de tener advocaciones semejantes es donde se ubican elementos referentes de las épocas en que fueron ejecutados.

Finalmente, será la iconografía uno de los fuertes que ayuden a trazar la forma en que puede observarse el santuario, dado a que la misma obedece a los elementos presentes en fachadas, claves de arcos al interior y los altares neoclásicos que de igual forma hacen que el edificio se entienda entre la decoración y objetos del entorno urbano que complementan al mismo.

PANORAMAS DE LA ARQUITECTURA EN LA REGIÓN DE LA VILLA DE XEREZ HACIA EL SIGLO XIX

Aunque a la fecha sigue siendo incierto el año en que se construyó el Santuario de la Soledad en Jerez, por el estilo del inmueble se ubica dentro de la corriente neoclásica que a lo largo del territorio Zacatecano tuvo mayor auge dentro de la arquitectura civil, evidenciado en construcciones de uso comercial, político e incluso espacios de entretenimiento y esparcimiento público. El neoclásico formaría parte crucial del discurso arquitectónico de la época y se había instaurado ya como una tendencia a nivel nacional, pues la influencia se proporciona también por la cercanía con territorios del bajío donde el movimiento tuvo gran auge gracias a las obras de José Eduardo Tresguerras en Guanajuato, o bien, con la fuerte influencia por el tipo de uso como es el caso del Palacio de Minería de la Ciudad de México que pudo haber inspirado de forma indirecta la traza de la Escuela de Minas de Fresnillo.

Para el neoclásico se habla de su auge en la primera mitad decimonónica, pues el resto de los estilos que se fueron empleando tanto a nivel nacional como las bogas regionales ya fueron delimitándose por la visibilidad de arquitectos y alarifes dentro de los espacios, sea para simples intervenciones ornamentales en fachadas, detalles simples o para la creación de espacios nuevos que pasaran a resignificar todo lo que se tenía cercano a dichos objetos arquitectónicos. Zacatecas no quedaría exento de esta corriente, pues es cuando surge la figura de Dámaso Muñetón como el alarife en boga con una trayectoria que comienza en su natal Tepetongo; se trasladó

a la capital de zacatecana para hacer ornamentos en varias fachadas de casas habitacionales, luego se dirigió a Jerez donde su obra es identificable por lo marcado de su estilo que para este momento ya es reconocible. Sus últimos momentos los pasaría en Fresnillo y Concepción del Oro donde culmina su obra, logrando plasmar los detalles y elementos que ayudan a identificar su estilo, esto incluso abarcando poca temporalidad del siglo XX.

Las dos mitades del siglo XIX se verían marcadas por estos momentos de tendencias que terminarían por definir identidades arquitectónicas de la época, pues en una se advierte el academicismo como una forma de contener el gusto que ya era algo separado del *horror vacui* y demás preceptos barrocos que se habían concentrado hasta entonces como un estilo de auge en edificios religiosos, mientras que para la arquitectura civil en pocos edificios se vería algún auge de dicho estilo. Es también con el academicismo con lo que surge esta forma de ver a los espacios como transformadores del pensamiento, desde dejar de adoctrinar a las personas con detalles que cuenten con trasfondo religioso hasta la austeridad que sólo evoca en ello a la majestuosidad.

Por otra parte, la influencia de los alarifes contempla lo que se interpreta como un manierismo, en el ámbito de poner los elementos que ya se conocían de algún otro estilo para brindar un segundo momento en que la ornamentación sería motivo de renovación de espacios e impuso algo que la sociedad adoptó como ejemplo a replicar¹⁵².

Para concluir este apartado; los edificios que empezaron a entablar una boga arquitectónica a nivel regional en el neoclásico se fueron dando en Fresnillo y

152 Inés Gaytán Ortiz, "La piel de los edificios".

Zacatecas, siendo ambas las dos ciudades más importantes del territorio y donde la arquitectura empieza a expresarse con estructuras como los portales de comercio (Rosales y de las Flores en Zacatecas, de Lizaola en Fresnillo), los teatros (el Echeverría en Fresnillo y un extinto Teatro Coliseo que fue el antecedente para el Fernando Calderón de Zacatecas), e incluso los espacios culturales (la Escuela de Minas de Fresnillo). El caso jerezano resalta, aunque la villa para esos años no denotaba importancia política o comercial, como el caso de las ciudades antes mencionadas, debido a que, pese a lo pequeño de la mancha urbana la arquitectura se fue dando en la construcción de los tres géneros previamente mencionados. Ya sea en el neoclásico o en el eclecticismo impulsado por los alarifes, la ciudad tendría una visión urbana de mejoras desde la vivienda de la élite hasta la necesidad de espacios que impulsaran el comercio como es el caso de los Portales Inganzo y Humboldt en la plaza principal o el de las Palomas en la Plaza Tacuba, aunado a que la ciudad tendría un teatro casi a la par del de Fresnillo lo que representaría un impulso a las manifestaciones culturales.

ENTRE LA AURORA Y EL RELOJ: EL URBANISMO JEREZANO ENTORNO AL SANTUARIO DE LA SOLEDAD

Antes del santuario el interés religioso estaba centrado en la Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción, pues desde ahí empezaron a surgir los cuadrantes que ahora dan forma al centro histórico jerezano y donde se ubicarían las vías de comunicación principal de la ciudad con los elementos de interés póstumo. Se dice que el santuario comenzó a existir

a partir de lo que se entabla como el barrio indígena de San Miguel, santo del que la devoción no continuaría porque incluso hasta se perdió entre el santoral y el patronazgo de la ciudad, que hasta entonces reconocía como protectores de la ciudad a Santo Domingo, San Ildefonso e incluso a San Juan Nepomuceno¹⁵³.

La primitiva capilla de San Miguel que sirve como antecedente al santuario incluía en sus devociones a la Virgen de la Aurora, una imagen tallada en madera de posible intervención indígena, misma que pasó a dar nombre a la calle en la cual se conserva la imagen. Esta devoción pudo haber sido una de las invocaciones marianas que haya cobrado fama entre la feligresía, aún así, durante el virreinato este espacio no tendría relevancia alguna puesto que la iglesia parroquial seguiría siendo el sitio que enfocaría la atención en cuanto a mayores detalles ornamentales y extensión del edificio.

Volviendo al urbanismo desarrollado en torno a la Parroquia, se tiene a la misma como el remate en diversas calles que desembocan al edificio y que de igual forma representan en sus nomenclaturas la importancia de lo que ahí se desarrollaba: la calle del Comercio al Sur que representaba la existencia de mercados o parianes en torno a la Plaza Mayor, la Plaza de Tacuba a espaldas de la iglesia como un centro de esparcimiento que a la fecha perdura, la Calle del Espejo donde la Parroquia sirve como remate visual aunque sea para observar el costado sur de la misma, la calle homónima porque ahí se ubica ese espacio, finalmente la Calle de la Aurora que sirve como una forma de honrar a dicha advocación pues la nomenclatura se extiende desde su posicionamiento en el

153 Serafina Berumen Félix, "Leyendas sobre la virgen de la Soledad de Jerez, Zacatecas, patrimonio intangible, pp. 3-4.

actual santuario hacia el sitio donde se corta la calle por la de la Parroquia. Entonces este edificio representaría durante el virreinato el mayor centro de desarrollo urbano, pues aparte de tener una plaza que funcionó como mercado, ostenta también un atrio parroquial que cumplió con la función de plaza y camposanto; para ahora ser el sitio del que puede admira imafronte.

Volviendo al santuario y pasando por toda la calle del Comercio que se corta por la actual calle del Santuario se halla ahora la calle del reloj, recibiendo este nombre porque literalmente es aquí donde se ubica la torre del reloj, dicha nomenclatura no es tan extensa pues abarca sólo hasta rematar con el cerramiento del jardín Hidalgo a espaldas del santuario por la calle Salvador Varela, aún así, es reciente el nombramiento de esta calle puesto que el reloj advierte haber sido colocado en 1968 como puede leerse en su única carátula ubicada en el imafronte del santuario.

Muy al contrario de su predecesora (la parroquia), la traza del urbanismo en torno a la Soledad es algo que puede intuirse que surgió por necesidad para hallar en ésta muy poca extensión de las calles para permitir tener vistas completas de sus portadas, fenómeno urbanístico que se equipara al de la portada mayor de la Catedral de Zacatecas. La manera en que el santuario es inscrito dentro del centro histórico de Jerez es un parteaguas para la reinterpretación del urbanismo, definido por la configuración de las rutas conectoras al inmueble con la salida hacia otros sitios de interés; la plaza principal, la Presidencia, y los portales hacia el norte, el camino a Zacatecas por el sur, la Parroquia y la zona del Panteón de Dolores hacia el oriente, y el Jardín Hidalgo con el Teatro Hinojosa hacia el poniente. El entendimiento de estas rutas ayuda en este

tiempo a incentivar las actividades que brindan a estas zonas una conexión e incluso ayudan a que el edificio sea un punto de referencia.

DEL GÓLGOTA ICONOGRÁFICO AL ALTAR DE DOLORES PÉTREO: ANTECEDENTES DE LA DEVOCIÓN A LA SOLEDAD

Durante el virreinato fue muy aceptada la devoción a la Virgen Dolorosa a lo largo del territorio, para Zacatecas no sería la excepción, pues la imagen tendría altares en las villas más importantes, representada con diferentes vestidos y facciones de norte a sur, destacando en el norte por ejemplo, la Soledad de Sombrerete, venerada como una escultura de facciones estilizadas, posiblemente hecha en la última mitad del siglo XVII por manos indígenas, comparte rasgos con la imagen de la Virgen de la Aurora de Jerez: ojos bien abiertos con cejas pintadas de forma simple, nariz aguileña, labios pintados en tonos ocres y la tez apiñonada, ambas talladas en madera pero con semblantes diferentes (la de la Aurora, por representar una virgen en gloria, se muestra en apacible calma, mientras que la de la Soledad tiene una apariencia de seriedad).

Para el caso de la capital, que representa para Jerez una colindancia regional importante, se tienen ejemplos de primorosa maestría escultórica, destacando por ejemplo a Nuestra Señora de la Soledad de Chepinque, imagen situada actualmente en el Templo del Sagrado Corazón de Jesús y otrora perteneciente al templo homónimo en el Barrio Tonalteca de Chepinque¹⁵⁴. La pequeña imagen de la virgen

154 Salvador Vidal, “Ciudad de Zacatecas, estudio histórico 1971”, pp. 28-127.

de Chepinque rememora el barroco novohispano en su mayor expresión: rostro finamente policromado, de facciones delicadas y ojos pequeños, un semblante triste pero agraciado contrastado por el nimbo con resplandores que posee algunas piedras preciosas incrustadas. Otra Soledad importante para comprender la devoción jerezana es la que se venera en San Juan de Dios, ya que esta cobra relevancia por ser titular de la Procesión del Silencio en la ciudad, siendo una talla virreinal con detalles en el rostro como dientes asomándose entre las comisuras de sus labios, semblante que la confunde con una dolorosa, lágrimas logradas con efectos de pintura y manos entrelazadas, que por lo general sostienen un pañuelo.

En cuanto a calidad escultórica, para explicar a la imagen de la Soledad de Jerez ya se han rescatado algunos antecedentes, pero para contemplar la arquitectura son muy contados los ejemplos a lo largo del Estado, si bien se mencionó el caso de Sombrerete, la realidad es que el exterior de su iglesia exhibe pocos elementos que ayuden a interpretar el espacio y entablar una comparativa entre lo que se percibe en Jerez y que se explicará en líneas posteriores. Con esta dificultad para ver si hay algún referente para el exterior del Santuario se ha optado por ver el caso regional más cercano situado hasta Dolores Hidalgo, Guanajuato, con su parroquia ejecutada en barroco estípite y compartiendo características similares, desde la situación urbana hasta la resolución conceptual con el Santuario Jerezano.

El caso de Dolores Hidalgo resalta por la gran semejanza que tiene la ciudad con Jerez, en el ámbito de que ambas ciudades tuvieron su desarrollo urbano tomando como punto de referencia (o de partida) la iglesia principal; en el caso de Jerez teniendo que repartir dos veces dicho

título a los inmuebles religiosos existentes. La resolución de la Parroquia de Dolores con una fachada mixtilínea y un par de sendas torres de tres cuerpos equiparan la tipografía arquitectónica presentada en Jerez al menos para una interpretación superficial del imafronte. Sin embargo, para la fachada se presenta algo que dista bastante: la fachada, aparte de ser resuelta con estípites, alberga esculturas que ilustran un calvario que parte desde arriba mostrando la escena de la crucifixión, la Virgen Dolorosa a los pies de la cruz, flanqueada por San Juan el Evangelista, María Magdalena y una serie de personajes que se observan conforme desciende el conjunto hacia la puerta, en esculturas de bulto como la de San Longinos y San Dimas, y en medallones como las representaciones de los evangelistas, la Verónica y posiblemente María Cleofás.

Con las evidentes diferencias iconográficas en resolución de portada, la Parroquia de Dolores es un referente para entablar la comparativa de elementos y de conceptos, pues el caso guanajuatense sirve como una traslación de las visiones del calvario en el arte, mientras que la conceptualización zacatecana hizo que este objeto fuera más una réplica de un Altar de Dolores por incluir sólo a los elementos pasionarios como acompañamiento de toda la arquitectura. Es necesario mencionar que el Santuario de la Soledad de Jerez es el sitio donde la devoción a una virgen dolorosa empezó a cobrar fama en todo el Estado a partir del año de 1947 gracias a su cofradía y por ser vista como el consuelo en los días más difíciles¹⁵⁵, como se explica en el libro de la Historia de la Iglesia en Zacatecas.

155 Varios Catequistas, "Historia de la Iglesia en Zacatecas para el tercer año, p. 156.

TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS Y CONTRASTES DECORATIVOS EN EL SANTUARIO

Aunque a la fecha resulte incierto el origen de la imagen de la soledad, el antecedente claro y que es más aceptado en la historia jerezana se tiene con el templo de indios de San Miguel, donde se empezó a venerar la imagen, situando entonces la construcción del Santuario aproximadamente en finales del siglo XVIII para concluirse en la primera mitad del XIX, representando importancia por tener a la virgen como generala nombrada por el ejército de Trinidad García de la Cadena. Correctas o no las aproximaciones de las fechas de construcción del Santuario, el estilo que predomina es el neoclásico, contrastando con los pórticos eclécticos de reminiscencias neogóticas y moriscas que brindan las dos imágenes del inmueble.

La planta de cruz latina se complementa con el par de sendas torres de tres cuerpos aparentes y la sacristía que ocupa una traza rectangular a espaldas del ábside, incluye tres portadas complementadas cada una con pórticos y la balaustrada atrial.

La portada norte es la que menos detalles incluye, ya que es comprendida por un arco de medio punto soportado por pilastras de aparente capitel dórico concluido en una faja que separa el intradós del extradós, la enjuta carece de decoración, continúa por un par de pilastras a los costados que en un capitel jónico incluyen una guirnalda, elemento que parece haber sido añadido ex profeso pues se evidencia en el tono del material. Corona al conjunto un entablamento simple con denticulación en la cornisa.

La portada sur replica el mismo esquema de la portada norte, salvo por dos detalles en altorrelieve que aluden a los santos patronos que tuvo la villa de Jerez; como dovela central o piedra clave del arco de medio punto se incluye un bajorrelieve que representa las cinco llagas de San Francisco, aludiendo al pasado franciscano de la ciudad, mientras que en el elemento que se añade a esta composición para diferenciarla de su hermana en la otra cara se tiene un frontón triangular interrumpido por un medallón que contiene en altorrelieve la figura de San Juan Nepomuceno, tercer patrono de la ciudad, el medallón es coronado por una venera y una guirnalda de laurel.

El imafronte puede leerse como un retablo pétreo, los elementos que lo componen son en su mayoría neoclásicos y hacen un juego entre la geometría, lo esbelto de sus columnas y los volúmenes cambiantes en la molduración que produce el efecto de la traza de la portada. Arranca con un arco de medio punto; en el intradós posee franjas que delimitan la profundidad de cada elemento, mientras que para el extradós se decora con hojas de lis y pequeñas ovas que lo enmarcan, sostienen el conjunto las jambas que son tablerilladas, como detalle al centro lleva una piedra clave que representa el adolorido corazón de la virgen, sobre esta surge en altorrelieve una cruz invertida, elemento que puede hacer reminiscencia de la traza del templo como si fuera un espejo de la misma, o bien, puede interpretarse como la piedra del sepulcro.

A los costados de este primer cuerpo de fachada se despliegan pares de columnas de capitel jónico, llevando en pequeñas cartelas como si pendieran de un cortinaje entre las borlas, elementos pasionarios enlistados de esta forma de izquierda a derecha: a los costados externos, se muestran

elementos secundarios del martirio de Cristo como la escalera, el martillo y las pinzas. A la derecha se exhibe la túnica junto a los dados y la bolsa de monedas de Judas con el número 30 marcado en bajorrelieve.

Para los costados internos, una mano que representa a los verdugos de Cristo por representar la violencia en la bofetada junto con el *Titulum crucis* o el INRI, junto al estandarte de los centuriones romanos y algunos flagelos, de esta forma plasmando los comienzos del martirio de Cristo mientras que para la derecha se tienen la corona de espinas con los tres clavos sobre ella y lo que parece ser la cubeta de vinagre.

Como detalles en las entrecalles formadas por los pares de columnas se ostenta un medallón, se resuelve este primer cuerpo de la fachada con un arquitrabe moldurado, friso sin ornamentación y cornisa complementada por denticulos y modillones que coronan por completo esta parte, dando paso al segundo cuerpo que lleva plintos que soportan columnas tritóstilas de capitel corintio, con fuste en los dos tercios compuesto por estrías en bajorrelieve para cambiar por el altorrelieve en el restante, entre las hojas de acanto del capitel corintio se colocan guirnaldas de perlas que dan la apariencia de formar una concha invertida, sobre la voluta ostenta un pequeño medallón. Las entrecalles formadas entre los plintos exhiben una balaustrada en altorrelieve, excepto en la parte central.

Los ornamentos del ventanal son primorosos, pues lo circula una faja de rosetas por las partes superior e inferior del marco, mientras que a los costados lleva hojas de palma y flores de lis haciendo alusión a la victoria y la realeza. Por los costados es posible observar la ornamentación vegetal en altorrelieve que posee el marco con lo que parece ser una guirnalda de laureles intercalados con ovas diminutas,

una cartela se despliega para formar una peana que da paso al frontón entrecortado que es flanqueado por pares de columnas tritóstilas (que siguen el mismo esquema del fuste que las laterales) con capitel corintio compuesto con el jónico pues lleva aparte de las hojas de acanto las ovas y la voluta junto con una roseta de cuatro pétalos al centro.

A los costados se cuenta con medallones circulares coronados por guirnaldas de laureles con una roseta al centro y perlas circundando todo su perímetro, concluye con un entablamento formado a partir de un arquitrabe (aparentemente) moldurado y con tiras de perlas que la delimitan, el friso lleva decoración en altorrelieve representando aparentes pirámides, terminando con la cornisa que lleva denticulos en la parte baja y pequeñas formaciones de arcos en la parte alta. El efecto de molduración es producido gracias a las columnas separadas del volumen de las pilastras que la forman, estas también se separan del muro que contiene ventanales y medallones en altorrelieve.

El remate, de traza mixtilínea, contiene una imagen (aparentemente añadida *ex profeso*) de la virgen de la Soledad al centro, ataviada de forma sencilla, mostrando un rosario y banda de generala como atributos; mientras la banda de generala representa el título que lleva la imagen, el rosario recuerda a la Virgen de la Aurora como co-patrona del Santuario. El manto que lleva apenas y exhibe unas grecas en la parte superior, mismas que se confunden con el cabello de la imagen, así como con el nimbo que corona a la imagen. La imagen en altorrelieve se encuentra dentro de un arco peraltado con una arquivolta que forma el nicho, a los costados se despliegan otros arcos de menor tamaño y de vano ciego, así mismo, y continuando con el eje de las columnas, sale una

pequeña pilastra que se interrumpe por un copón apoyado sobre un zócalo de dado esbelto y sin ornamentación alguna. En el enrollamiento ostenta dos medallones con los clavos y la corona de espinas.

Podría decirse que el frontón que lleva como remate es compuesto a partir de un frontón por enrollamiento y uno partido, pues bien, si la parte que es por enrollamiento termina con los roleos donde deberían estar, se interrumpe por el objeto central que lleva mayor altura que esta composición dando lugar a la altura total de la fachada, complementada por una cruz de herrería al centro.

Las torres poseen traza cuadrangular en sus dos cuerpos, se levantan sobre cubos que llevan sillarejos en las esquinas, mientras que el resto de los muros se encuentra enjarrado, por la cara frontal exhiben ventanales de arcos escarzanos con dovela al centro, coronados por un frontón triangular con denticulos en extradós e intradós, dando paso a la formación de los cuerpos de las torres con un entablamento peculiar: el arquitrabe no presenta mayor detalle al estar compuesto por dos fajas de cantera, mientras que en el friso se ponen tres objetos en volumen con continuidad en las esquinas, es decir, los objetos laterales continúan su longitud para seguir con la misma figura en la cara consecuente. Finaliza este entablamento con una cornisa denticulada y entonces comienzan los cuerpos.

El primer cuerpo sigue la traza cuadrangular propuesta, contrasta la volumetría de las columnas de una cara con las de otra, no sólo del fuste sino de las bases, capiteles, e incluso los elementos de entablamento que se describirán más adelante. Las columnas son jónicas, de fuste desnudo, base sencilla, y con la característica de llevar guirnalda entre el capitel,

mismas que son visibles en las caras frontales de cada uno y se complementan por otras que se cortan al llegar al muro, en total en cada torre se cuenta con doce columnas; tres por cada cara, enmarcando los ocho vanos que posee, formados por arcos de medio punto donde la imposta de cada una ayuda a ver que las columnas se separan de este volumen. El entablamento que ostenta es sencillo, el arquitrabe es compuesto ahora por tres franjas de cantera, el friso carece de ornato, siendo los perillones formados en los ejes de las columnas lo único que produce el efecto de cambios en el volumen de esta sección hasta concluir con una cornisa denticulada, coronada por una serie de vasos conmemorativos que continúan en los ejes de las columnas.

Al interior es posible ver cómo los niveles se separan por pechinas que forman el segundo cuerpo contiene más ornamentación pese a que sigue el mismo esquema del nivel inferior, las columnas continúan ahora en una reducción de espacio delimitada por los vasos conmemorativos y ahora cambian de orden al corintio, se cuenta con la misma cantidad de doce columnas que enmarcan igualmente ocho vanos; dos por cada cara, con una ornamentación que va desde las impostas hasta el extradós de los arcos de medio punto, con flores de lis intercaladas con pétalos posiblemente de lirios o rosas. El entablamento presenta abundante ornamentación, el arquitrabe divide cada una de sus franjas con pequeños modillones en alto y bajorrelieve, dando paso a un friso conformado por rosetas enmarcadas por casetones triangulares, terminando con una cornisa denticulada y vasos conmemorativos en continuidad con los ejes de las columnas.

Se podría tomar al siguiente elemento como un posible tercer cuerpo, o bien, sólo como el cupulino que termina cada

una de las torres: en una traza octagonal primero surge la base formada por muros con un óculo oval al centro, circundado por pétalos florales y flanqueado por hojas de acanto, delimitando cada uno de sus ejes se tienen ménsulas invertidas con una hoja de palma en la cara frontal. Continúa con una serie de 16 columnas jónicas que forman a su vez 16 vanos, sostienen un entablamento sencillo y son coronadas por ocho vasos conmemorativos situados en los ejes de la traza octagonal, entonces se forma el cupulino que remata con cuatro esbeltas ménsulas invertidas que llevan en las caras frontales hojas de palma, evocando la victoria, mientras sostienen un orbe del cual se apoyan las cruces de herrería forjada en cada una de las torres.

La cúpula pudo haber sido añadida con posterioridad al momento original de la construcción de la fachada y torres, debido a que hay ciertos elementos que no coinciden con la arquitectura total del edificio. El cimborrio es formado por dieciséis columnas jónicas que forman a su vez dieciséis vanos entorno a la traza octagonal de la cúpula, el entablamento carece de ornamentación, incluso se podría decir que no hay manera de separar cada uno de sus elementos, sin embargo, lo que ayuda a dividir las secciones es una línea de perlas dispuestas en la parte inferior y superior, luego surgen los denticulos para la cornisa que es seguida por una balaustrada plana y sin detalle, originando los gajos de una cúpula rebajada con mosaicos que llevan anclas como motivo iconográfico alusivo a la esperanza, finaliza con una linternilla curiosa, formada por un cilindro con cuatro óculos puestos según los puntos cardinales, una faja de laurel que divide el remate peaniforme que sostiene una veleta y una cruz de herrería que lleva motivos pasionarios como el sudario, el *titulum crucis* y un resplandor al centro, de esta

forma dando a entender al espacio como el Gólgota con la cruz vacía, mientras que en la portada ya se encuentra la virgen frente al sepulcro con los elementos del martirio de Cristo, casi a manera de altar de Dolores.

Los tres pórticos, creación del alarife Dámaso Muñetón González, fueron el último añadido al exterior y reflejan los gustos de la época en que fueron hechos, aparte de contrastar con los elementos de reminiscencias góticas y moriscas en el centro histórico de la ciudad, también se insertan en el discurso de un *art nouveau* casi accidentado en el perímetro atrial con las bardas que presentan plintos octagonales que sostienen farolas, ostentando glifos en bajo relieve siguiendo un esquema ondulante.

Los de las portadas laterales son quizás los más modestos, pues la composición arranca de un arco trebolado formado a partir de un par de columnas corintias apoyadas en un plinto sin ornamentación, continúan con un entablamento que usa modillones en el arquitrabe y la cornisa mientras enmarca un friso con vegetación que emerge en forma de roleos. El arco trebolado parece estar inscrito en un frontón triangular que no es el único remate, pues este es coronado por una serie de hojas de acanto en forma de roleos, flanquean a este conjunto aparentes baldaquinos formados por arcos conopiales sostenidos por pequeñas pilastras de capitel floriforme, mientras que a los costados complementan este conjunto una pilastra tablerillada flanqueada por una ménsula invertida en la parte interna y una columna corintia en la parte externa, sobre el eje de estas se tiene un pináculo formado por un perillón como base.

Una estructura surge en la parte de atrás del arco trebolado, formada por un arco ojival doble con una piña como

elemento central, entonces surge el verdadero remate al centro de estos elementos: sobre una cornisa de ornamentación vegetal, apoyada en esferas que surgen en volumen, surge entonces un frontón por enrollamiento delimitado por roleos vegetales que incluyen lirios y flores de lis entre sus especies, flanqueados por pináculos casi a la misma altura que los que se desprenden de los ejes de las columnas laterales.

El pórtico central es todo un tema aparte, pues en éste se demarcan demasiados objetos que pueden verse de manera frontal, lateral y trasera. La vista posterior ofrece apenas pocos elementos que ayudan a trazar la estructura del objeto: pares de columnas corintias a los costados que flanquean un arco escarzano con una venera como dovela al centro, permite ver los otros arcos que conforman la cara frontal, siendo el más evidente el ojival doble con vegetación en glifos que incluye lirios y flores de lis, el arco lleva hojas de acanto como la faja del mismo. La cornisa contiene cierta molduración al escalar niveles delimitados por la altura de las columnas y conteniendo como detalles del friso del entablamento una serie de esferas representadas en volumen, para continuar con una cornisa hecha por modillones intercalados con rosetas y una trenza en altorrelieve, dando paso a pináculos situados en los ejes de las columnas y en diferentes alturas, flanqueando el frontón triangular que remata esta composición.

A los costados es posible admirar los florilegios presentes en el friso del primer nivel del pórtico, mismo que es ornamentación vegetal en glifos, donde pueden verse flores de lis entre las especies, mientras que en la parte superior en lo que parece ser el plinto se cuenta con un florilegio con lirios y hojas de acanto, continuando con la

cornisa sostenida por esferas con los mismos ornamentos previamente descritos. Se ve también la formación de un arco conopial a partir de pilastras con capitel floriforme y una pequeña ménsula invertida.

La vista frontal permite ver de forma más completa los diversos elementos que sobresalen de un volumen tras otro, podría decirse que se asemeja bastante a la composición de los laterales, por la excepción de que en este caso es un grupo de tres columnas corintias con una pilastra lo que flanquea el arco trebolado formado a partir del entablamento que funciona como impostas del mismo, de igual forma se inscribe en un frontón triangular rebajado mientras lo flanquean el par de baldaquinos formados por arcos conopiales. Este elemento desprende en otro volumen un arco ojival doble con hojas de acanto en altorrelieve para la cara frontal y la faja que lo forma, terminando con una piña como dovela central, este conjunto es flanqueado por la serie de columnas, pináculos y pilastras descritas en párrafos anteriores, mientras que al centro surge como remate un aparente frontón triangular formado por glifos vegetales, incluyendo lirios, hojas de acanto y un capullo al centro en la parte superior. Mientras los roleos vegetales se despliegan a lo largo del perímetro del frontón, dando la ilusión de ver a este objeto como un tenebrario (candelabros usados en los oficios de tinieblas previos al viernes santo en la iglesia católica), como elemento que corona este objeto se tienen en altorrelieve los corazones de Cristo y la virgen dolorosa.

En las esquinas del frontispicio resaltan los guardacantones que, aunque este término aplique sólo para los postes donde anteriormente se amarraban a los caballos, el detalle con el que cuentan los elementos detrás de estos son dignos de apreciarse en el exterior. Una columna tritóstila de

capitel corintio donde se apoya una peana formada por una serie de cuatro ménsulas invertidas rematando con volutas. A los costados un par de balaustradas con roleos floriformes, flanqueadas por columnas de capitel corintio que enmarcan otro par donde se contiene un florilegio conformado por hojas de acanto, dando paso al entablamento conformado por un arquitrabe sencillo, un friso con hojas de acanto en altorrelieve y una cornisa con modillones, con hojas de palma como remate.

Los elementos del exterior son demasiados, e incluso podría decirse que compensan la aparente austeridad del interior, pues, aunque este se halle provisto de ambientación pictórica que contrasta con los elementos arquitectónicos es también un sitio donde contrastan sus retablos neoclásicos con elementos sobrios pero elegantes. En la nave central resaltan los colaterales de la Inmaculada y San José, pues ambos apenas contienen las esculturas titulares en arcos de medio punto flanqueados por columnas y pilastras tritóstilas de capitel corintio con roleos vegetales en el fuste del primer tercio, remata en cada uno con frontón partido con perillones a los costados. Las imágenes titulares en ambos casos son de exquisitas facciones, podría intuirse que son imágenes de vestiduras de finales del Siglo XIX con policromía bien lograda para marcar detalles de cara y manos.

Los colaterales del crucero presentan más elementos iconográficos, los componen un arco adintelado al centro del cual se desprenden columnas jónicas con guirnalda en el capitel que enmarcan esculturas de santos y santas, siguiendo con un entablamento con rosetas en el friso y dando paso a un frontón triangular partido al centro, flanqueado por perillones que surgen de pilastras con ornamentación

trenzada en altorrelieve. El colateral del norte es dedicado a la virgen de Guadalupe, una pintura virreinal probablemente de finales del XVIII (y perteneciente en un principio a la Parroquia, pues en esta la imagen guadalupana es de facciones recientes), flanqueada por las esculturas de San Felipe de Jesús, protomártir mexicano, y San Juan Nepomuceno, cuarto patrono de la villa de Xerez. Por otra parte, el colateral del sur es dedicado al Sagrado Corazón, y va flanqueado de las esculturas de la Virgen de la Aurora y Santa Gertrudis.

El altar mayor es sencillo, lo comprenden una serie de columnas corintias que sostienen una serie de entablamentos, llevando al centro un frontón rebajado y flanqueado por vasos conmemorativos, el remate quedaría implícito para complementarse con la pintura mural, sin embargo, sólo cuenta con un detalle que permite ver los originales que se tenían. Al centro, en un baldaquino de mármol y de traza cuadrangular se tiene la imagen de la Soledad, formado por tres arcos peraltados sostenidos por columnas de aparente capitel jónico, terminando con una cúpula de cebolla flanqueada por un par de perillones. A los costados de la virgen se tienen las esculturas de Santa María Magdalena y San Juan Evangelista, así como un crucificado en el viso al tabernáculo.

El mayor complemento del interior son las bóvedas de arista que llevan como detalle pictórico los roleos que delimitan las nervaduras que convergen en la moldura vegetal de donde penden los candiles, entre estas se hallan los arcos fajones complementados por las claves que representan elementos de la Pasión de Cristo, destacando en el crucero los que representan el cáliz, la túnica, la sentencia, la columna de los azotes, el martillo y las pinzas, un guante que evoca la bofetada, la escalera y el estandarte romano, mientras que

dentro de la cúpula se tienen las representaciones de las tres cruces, los clavos, la corona de espinas y el *titulum crucis*.

La cúpula incluye un friso que nos recuerda al que se presenta en la portada principal, pues abunda la geometría, el interior de los gajos lleva ornamentación pictórica semejante a la de las bóvedas. Resaltan las pechinas que incluyen una serie de pinturas que resumen la Pasión de Cristo, comenzando con el santo encuentro, imagen complementaria que es vista como marco del altar mayor, pues en el costado izquierdo se encuentra el conjunto de la Virgen junto a San Juan y María Magdalena en primer plano, mientras que detrás de ellos se presenta una figura femenina que probablemente representa a María Cleofás, el conjunto se aproxima mientras una multitud de fariseos se muestra indiferente. Consecuente con esta se tiene en el costado derecho la representación de Cristo con la cruz a cuestas, mientras los verdugos lo traen, la representación de Cristo es con una túnica blanca, ensangrentada y desgastada por los azotes, en esta composición se pintaron el piso y muros con piedras en tonos claros. Como espejos de estas pinturas la serie finaliza con una piedad o descendimiento de la cruz, de primorosas facciones pese a que resalta el tenebrismo de la atmósfera se pintan con mucha iluminación las figuras de la Virgen y Cristo, muy al contrario de los otros personajes que se pierden en lo oscuro de la escena. Terminando con una escena de la Virgen en soledad, contemplando con semblante amargo la corona de espinas, los clavos, y el rostro de Cristo impreso en la verónica, el sitio donde ocurre esta escena podría ser la casa de la Virgen.

CONSIDERACIONES FINALES

El santuario de la Soledad no es sólo uno de los sitios de mayor identidad para Jerez, sino que representa la importancia que se le ha dado a la devoción desde su existencia al tiempo en que dicha relevancia permite analizar la obra material que hasta la fecha puede observarse, pues la poca cantidad de elementos escritos sobre el inmueble podrían verse como elementos detractores de la descripción historiográfica del edificio, pero es gracias a las semejanzas regionales que se puede conceptualizar el espacio en su género estilístico y devocional.

El exterior e interior de este espacio resaltan por el neoclásico imperante, a la vez en que este estilo ya se contempla como la vanguardia es también lo que caracterizó el gusto posterior en los elementos complementarios que se pueden observar hasta la fecha. Fue un parteaguas para el neoclásico en templos de Zacatecas, pues a este le seguirían grandes obras del neoclásico como la Capilla de Nápoles en Guadalupe, la Parroquia del Cristo de Santa Teresa en la ex Hacienda del Carro (actual Villa González Ortega), o incluso en la conceptualización de los altares y colaterales de gusto neoclásico presentes en los diversos templos a lo largo de la región de Jerez y Zacatecas, incluso en territorios del norte de Jalisco; los casos de la Parroquia y Santuario de Totatiche y Temastlán.

Con ese panorama, queda claro entonces que el cambio urbano y arquitectonográfico que marcó el santuario trascendió para mostrar las resoluciones del neoclásico en la arquitectura religiosa.

FUENTES CONSULTADAS

- Berumen Félix, Serafina, “Leyendas sobre la virgen de la Soledad de Jerez, Zacatecas, patrimonio intangible”, Ponencia presentada en un congreso sobre Historia, Patrimonio, Turismo e Identidad en Oaxaca, 2019.
- Burciaga Campos, Arturo, *El prisma en el espejo, clero secular y sociedad en la Nueva Galicia, Guadalajara y Zacatecas, Siglo XVII*, México, Taberna librería, 2012.
- Fernández, Justino, *Arte Mexicano de sus orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, Quinta Edición, 1958.
- Gaytán Ortiz, Inés del Rocío, *La Vida desde una calle: la avenida Hidalgo de la ciudad de Zacatecas y la modernización de la casa de élite porfiriana*, México, Texere Editores, 2018.
- Rodríguez Nava, Héctor, “Jerez” en *Los Municipios de Zacatecas memoria y patrimonio*, Zacatecas, México, Texere Editores, 2018.
- Vidal, Salvador, *Ciudad de Zacatecas, estudio histórico 1971*, Crónica del Estado de Zacatecas y Policromía Ediciones, 2019.
- Varios Catequistas, “Historia de la Iglesia en Zacatecas para el tercer año”, en *Sembrando*, 1961.

ANEXOS FOTOGRÁFICOS



Anexo 1: panorámica desde el foyer del Teatro Hinojosa donde se puede ver la corta distancia entre la Parroquia de la Inmaculada y el Santuario de la Soledad. Irving Reyes Maldonado 2024.



Anexo 2: Escultura de la Virgen de la Aurora en uno de los colaterales del interior del Santuario. Irving Reyes Maldonado 2024.



Anexo 3: Detalle de la portada de la Parroquia de Dolores donde se aprecia un calvario escultórico con las imágenes de personajes de la Pasión de Cristo acompañando a la Dolorosa. Irving Reyes Maldonado 2024.



Anexo 4: Detalle de la escultura de la virgen de la Soledad en el templo homónimo de Sombrerete Zacatecas. Dicho templo es también donde se resguarda una escultura que advierte parecido con las facciones de la virgen de la Aurora de Jerez. Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 5: Detalle del registro superior de la portada del Santuario de la Soledad donde se puede observar el ventanal del coro flanqueado por rosetas y columnas corintias así como la escultura de la virgen enmarcada por guardamalletas. Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 6: Pórtico de acceso norte, se evidencia el uso de reminiscencias moriscas con los arcos conopiales, así como el uso de esferas como detalles para las cornisas. Irving Reyes Maldonado, 2023.



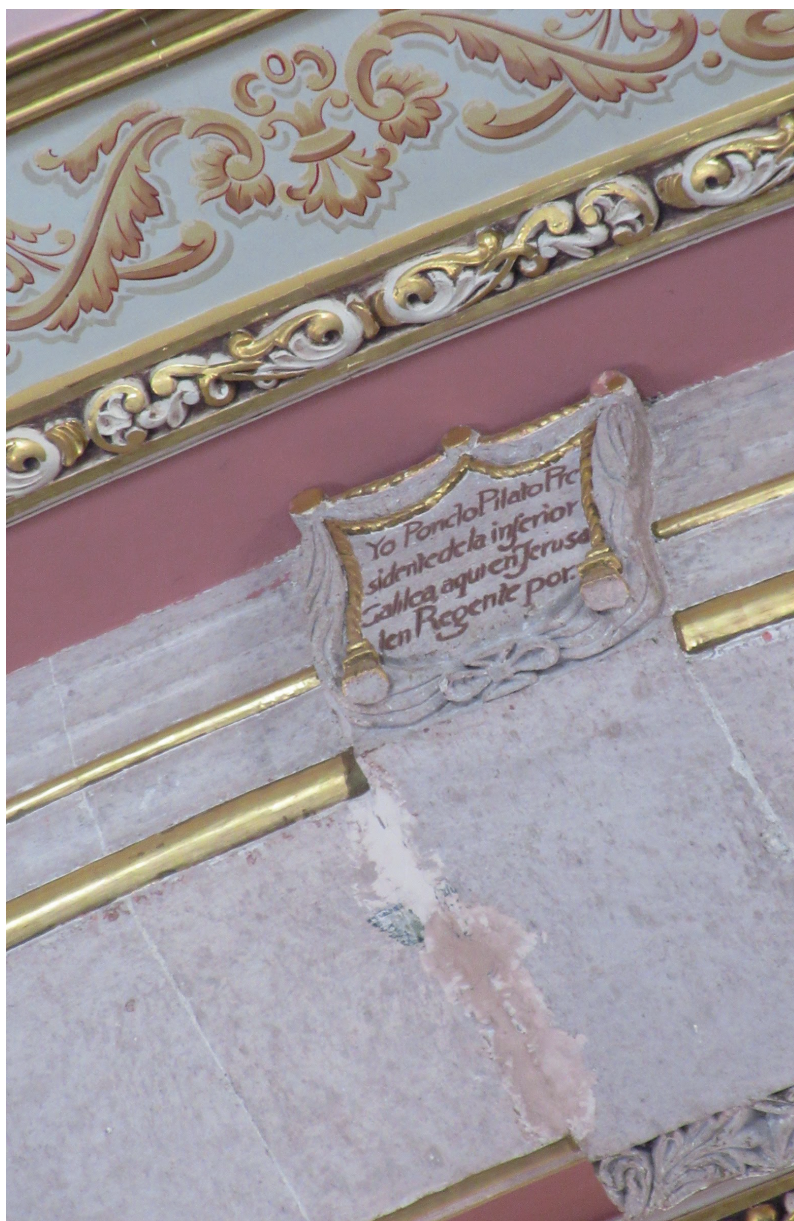
Anexo 7: detalle del pórtico principal, destacan elementos como el grutesco producido por el florilegio ornamental, la resolución con un arco pinjante y uno trebolado exento para la decoración, así como la dovela que corona la composición que muestra los corazones de Cristo y la Virgen. Irving Reyes Maldonado, 2023.



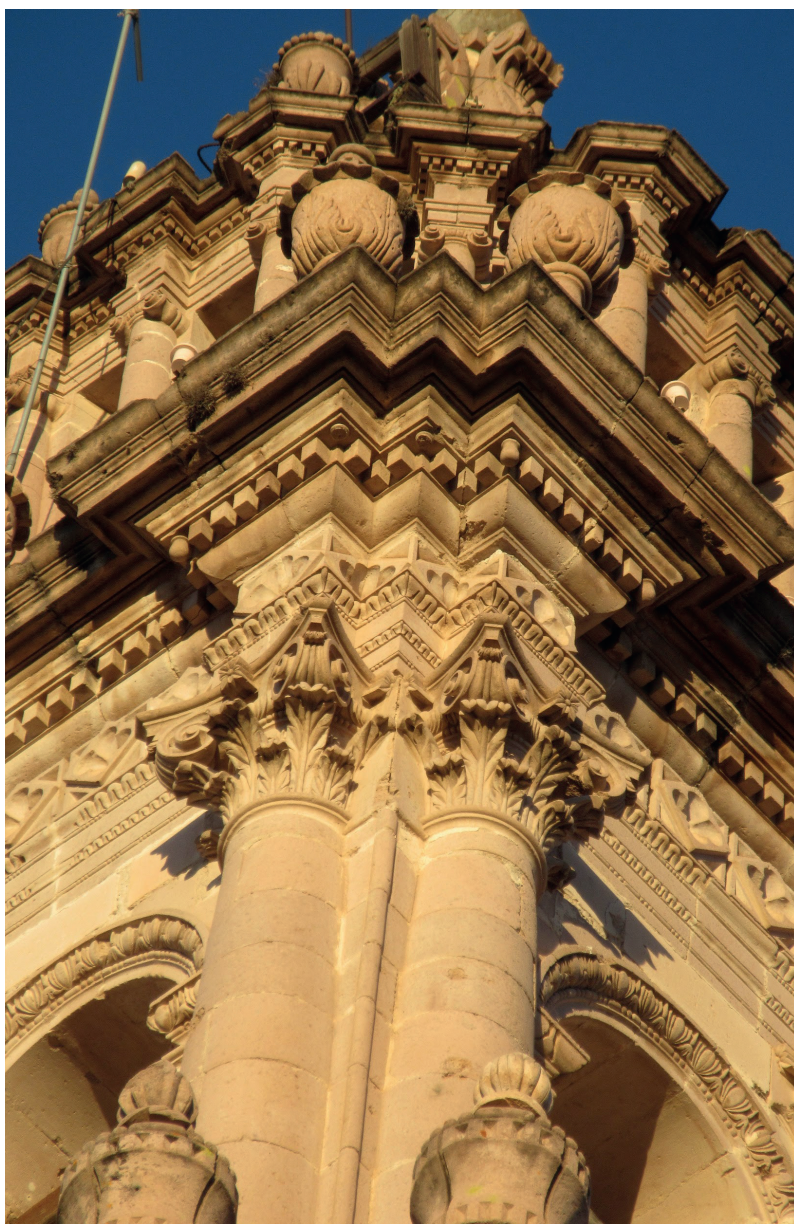
Anexo 8: Se observa parte de las columnas de la parte baja del imafronte donde se contienen detalles alusivos a la pasión de Cristo, destacando sobre la clave del arco de acceso lo que podría interpretarse como la representación del sepulcro. Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 9: Detalle de una de las columnas que muestra una mano que alude a la bofetada que recibió Cristo en el primer juicio, así como los azotes y el estandarte romano como símbolos de tortura. Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 10: Representación en una piedra clave al interior del santuario de la sentencia de Poncio Pilatos. Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 11: detalle del segundo cuerpo de la torre, Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 12: Conjunto de campanarios vistos desde el sur. Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 13: Detalle de “La piedad” pintura en una de las pechinas de la cúpula. Irving Reyes Maldonado 2024.



Anexo 14: “La soledad de María” pintura en una de las pechinas que representa a la virgen en su casa mirando con tristeza los objetos después de la muerte de su hijo. Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 15: pintura en las bóvedas del crucero. Irving Reyes Maldonado, 2024.



Anexo 16: Escultura de la Virgen de la Soledad, Irving Reyes Maldonado, 2024.

IX

LA CONSTRUCCIÓN MATERIAL DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE FÁTIMA

Karla Isabel Bañuelos García

La parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima es una de las construcciones religiosas del siglo XX más notable de la ciudad de Zacatecas. Por su ornamentación destaca de las construcciones de su entorno. El templo tiene un entorno desnivelado, debido a que la ciudad es de terreno con pendientes debido a las serranías típicas de Zacatecas (Fig. 1). La fachada está orientada al este del Museo Francisco Goitia, el Parque Enrique Estrada y el monumento de Francisco Goitia; el ábside se localiza en el oeste y se encuentran edificios residenciales; igualmente en el sur se localizan edificios residenciales; y por el norte se localiza la primaria Jesús González Ortega (Fig. 2).

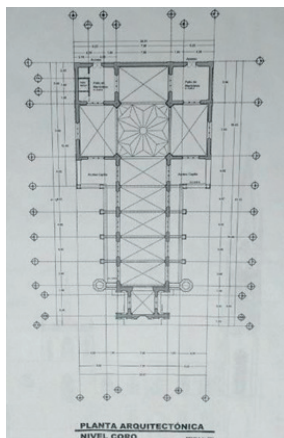


Fig. 1: Foto satelital de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima, la Parroquia de la Zacatecas, Zacatecas, Imagen obtenida de Google Maps, 16 de abril de 2024.

Fig. 2: Plano de Parroquia de Fátima, Zacatecas, Zacatecas.

Desde el exterior del templo se distingue de los demás edificios por su única torre rematada en chapitel, los muros de mampostería, los pisos de mármol, su ornamentación gótica y la escultura de la Virgen de Fátima.

El frontispicio de la fachada está dividido en dos cuerpos principales, el primero es un vano conformado con un arco abocinado¹⁵⁶, formado en cinco pilares adosados con varios arcos seguidos entre sí, que en su conjunto conforman una arquivolta y un gablete en cuyo centro se localiza una decoración de una flor de seis pétalos. La moldura de este arco recuerda al gótico flamígero inglés, porque sobresale del parámetro de la clave que está entrelazada por un pódium, además, sobresale el arco enmarcado en una arquivolta. En las laterales de este vano se encuentran dos esculturas de cantera

156 Este vano corresponde a la entrada principal del templo.

blanca de bulto redondo; en el lado izquierdo se encuentra san Joaquín; en el izquierdo santa Ana (Fig. 3).



Fig. 3: Parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima, Zacatecas, febrero 2024. Archivo Karla Isabel Bañuelos García.



Fig. 4: La torre de Fátima. Vista desde la notaría, febrero 2024. Archivo Karla Isabel Bañuelos García.

En el segundo cuerpo se halla el nicho principal y ostenta de un arco ojival, además, en la moldura está rematada en corchetes y en el tímpano se encuentran esculturas zoomorfas de alto relieve. Este nicho alberga la escultura de cantera blanca de la Virgen de Fátima de bulto redondo.

La única torre de la parroquia destaca del edificio con sus tres cuerpos con remate en chapitel. Su diseño es de una calle (Fig. 4). En el primer nivel se localiza el único rosetón que tiene el edificio: está enmarcado en forma cuadrada y alberga óculos en las cuatro enjutas cercado, asimismo, en los extremos se encuentran pilares moldurados y en el centro de su fuste se localizan arcos ojivales. En el arranque del segundo cuerpo destacan dos vanos en forma de ventana. De igual manera que en el rosetón, son vanos huecos enmarcados en forma cuadrada, para albergar óculos en forma de trifolios a manera de tres pétalos; este conjunto se encuentra cercado por pilastras enmarcadas. En el último cuerpo corresponde al friso central y tiene ocho vanos geminados con cubierta piramidal, con adornos de trifolios, lo cual nos recuerda a la arquitectura románica con sus respectivas archivoltas con forma de moldura alrededor de un arco. Finalmente, remata en un chapitel que tiene una cruz de hierro forjado.

Las fachadas del lado derecho e izquierdo tienen el mismo diseño: se encuentran dos pórticos que conforman las entradas principales, los cuales comparten un idéntico diseño: un arco conopial formando una arquivolta y está adornado con corchetes (Fig. 5). En el mismo nivel de los vanos ya mencionados, se localizan tres vitrales en cada lateral. En el paramento de la segunda moldura se encuentran piezas zoomorfas de león, cuya funcionalidad es el conducto primario para el agua de lluvia. Asimismo, en el mismo nivel se ubican seis vitrales y se logra vislumbrar parte de la cúpula.

En el interior de la parroquia es un espacio amplio de tres naves: una principal y dos secundarias (Fig. 6). Se halla la homogeneidad de elementos reminiscentes del gótico medieval, los cuales explicaré a continuación: las naves están

diseñadas por arcos de crucería y están conformadas por arcos formeros. En las naves secundarias se localizan dos capillas: en la izquierda está dedicada a la Virgen de Guadalupe y la derecha está dedicada al Papa Juan Pablo II. Están diseñadas en un arco ojival tribulado, con una ornamentación pinjante y en el tímpano se localiza un trifolio.



Fig. 5: Fachada izquierda, febrero 2024. Archivo Karla Isabel Bañuelos García.



Fig. 6: Interior de la parroquia, abril 2024. Archivo Karla Isabel Bañuelos García.



Fig. 7: Interior de la parroquia, abril 2024. Archivo Karla Isabel Bañuelos García.

En el ábside se encuentra un vano de acceso que da a la parte interna del templo. Su diseño corresponde al arco de una jamba, remata en un arco ojival y el tímpano se encuentra en el trifolio. El segundo nivel corresponde al claristorio y conforma los ventanales organizados en tracerías, poseen un armazón de hierro emplomado que unen trozos de cristal.

El coro es otro elemento que se encuentra en el segundo nivel de la torre. Está diseñado en un ventanal con un arco ojival, además, en la parte inferior lo conforman diez arcos ojivales de tamaño reducido en forma de trifolios y en la parte superior presenta la ventana del coro tracería de formas treboladas con ornamentos que asemejan trifolios que marcan las flores de lis. Este coro carece de función estructural y se limita a ser un vano decorativo (Fig. 7).

AGENTE CONSTRUCTOR: LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE FÁTIMA

La idea de construir un templo surge por la visita de la imagen de la Virgen de Fátima¹⁵⁷ en la ciudad de Zacatecas, desde 1940 ha recorrido el mundo “en orbes católicas transmitiendo el mensaje de paz y fraternidad del hombre por medio de la intervención de la virgen María”¹⁵⁸. El 14 de mayo de 1950 la imagen peregrinó la ciudad de Zacatecas y diferentes parroquias del Estado, como fue “el santuario de La Soledad en Jerez, en el santuario de Plateros en Fresnillo y el convento de Guadalupe”¹⁵⁹. Los ciudadanos organizaron un festival y las autoridades eclesíásticas una peregrinación. En las fotografías (Fig. 8 y 9), podemos observar la participación de bailarines y ciudadanos cargando la imagen de la virgen. Este acto lo podemos entender el arribo de la “imagen de la virgen de Fátima a Zacatecas, entendido como un acto político con el que los grupos católicos retaban de alguna forma al gobierno mexicano quien mantenía prohibidas las expresiones públicas del culto

157 La virgen de Fátima es una manifestación religiosa de la virgen María, venerada en el catolicismo. En la misma línea de las apariciones marianas, tuvo su origen con los testimonios de su aparición con tres niños pastores: Lucia dos Santos, Francisco Marto y Jacinta, los cuales afirmaron presenciar seis apariciones de la virgen en Cova de Iria, Portugal, entre el 13 de mayo y 13 de octubre de 1917. Se le adjudicaron mensajes proféticos con la finalidad de ayudar a la humanidad con respecto a la una nueva guerra mundial, refiriéndose a la Segunda Guerra Mundial, el nacimiento de la Unión Soviética y el asesinato del Papa Juan Pablo II. Su principal culto se localiza en el Santuario de Nuestra Señora del Rosario de Fátima, en Cova de Iria Portugal.

158 C. Barthas Chanoine, *La virgen de Fátima*, p. 322.

159 M. Checa Artasu, “Advocaciones católicas universalistas como conformadoras espacios religiosos en las ciudades mexicanas actuales”, p. 218.

católico”¹⁶⁰. Concluido el recorrido, los feligreses despidieron la imagen en el fraccionamiento de Sierra de Álica.



Fig. 8: Danzantes con la imagen de la virgen, 1950, Zacatecas, Zacatecas. Archivo Bernardo del Hoyo.



Fig. 9: Manuel Sescosse Pérez y familia, 1950, Zacatecas, Zacatecas. Archivo Bernardo del Hoyo.

La estancia de la imagen “propició que un grupo de feligreses decidiera dedicar un nuevo templo a la Virgen del Rosario de Fátima. Simbólicamente, la advocación para el nuevo templo se entendió cómo portadora de un mensaje de paz y reconciliación de la humanidad en tiempos de guerra”¹⁶¹. Reynoso proporcionó el terreno antes de su retiro de la gubernatura: “El terreno lo solicitaron las señoras: Arrellano, Borrego, Cabrera, Inganzo y Esparza., al gobernador Leobardo Reynoso, quién donó un terreno muy extenso”¹⁶².

La colocación de la primera piedra fue 12 de octubre

160 M. Checa Artasu, “Advocaciones católicas universalistas ..., *Op. cit.*, p. 217.

161 M. Checa Artasu, “Del neogótico al novogótico. Algunos ejemplos de arquitecturas religiosas en Zacatecas”. *Territorialidades y arquitecturas de lo sagrado en el México contemporáneo*, p. 47.

162 Héctor Bañuelos, “Conversación de sus labores parroquiales en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima”, entrevista por Karla Isabel Bañuelos García, 25 de octubre de 2018.

de 1950. El acto de colocación fue presidido por el obispo Ignacio Placencia y Moreira y el acta fue escrita por el notario eclesiástico Dr. Antonio M. Aguilar. En este sentido la autorización redactada por el notario no deja duda los motivos de promover y pertenencia de la advocación en la ciudad de Zacatecas: “fomentar la fe cristiana y fecundísima de la visita que hizo en la diócesis de Zacatecas la sagrada imagen de Nuestra señora de Fátima” (Fig. 10).

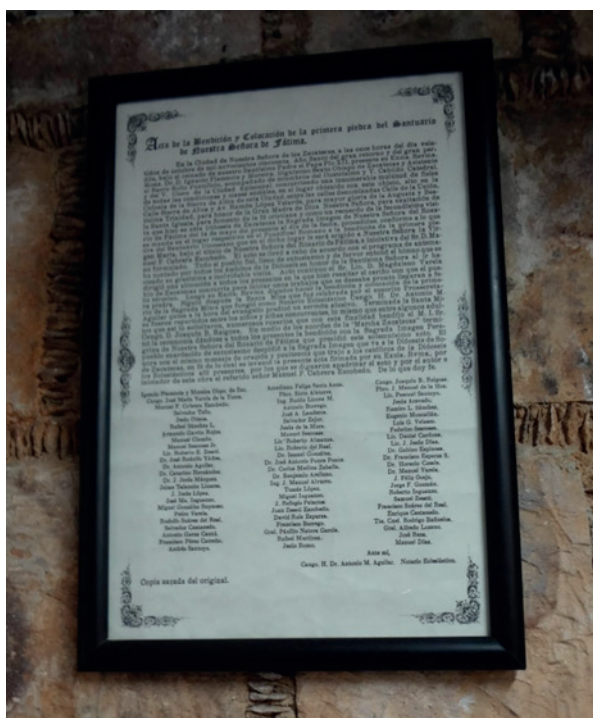


Fig. 10: Acta de bendición y colocación de la primera piedra del templo, 1950.

La iniciativa de construir un templo bajo la advocación de la Virgen de Fátima fue impulsada por el Padre Manuel de

la Hoz y Manuel F. Cabrera, proclamaron la creación del grupo “Pro-Santuario”. Este comité gestionó el proyecto arquitectónico y la contratación de maestros de obra. El primer proyecto fue designado al ingeniero José Luis Amezcua¹⁶³, ingeniero de formación quien ya había realizado obras en el centro-norte del país. Amezcua realizó una copia del Santuario de Fátima, ubicado en Portugal. Como ingeniero tomaba los encargos de la iglesia, quien explícitamente se le encargó una réplica con ornamentos de la arquitectura neogótica del siglo XIX.

EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Una vez que se dispuso del proyecto arquitectónico y aceptaron el diseño de Amezcua y comenzaron las obras en el templo. Tras la colocación de la primera piedra, el comité “Pro-Santuario” participó activamente no sólo en la construcción, sino en la obtención de recursos para levantar el templo. El párroco Gabriel Medina Magallanes ilustra sobre este punto:

Por principio de cuentas se hizo un amisten, para que comenzarán a llegar recursos para la edificación. El comité

163 Realizó sus estudios universitarios en la Escuela de Ingeniería de la Universidad Autónoma de Guadalajara (UAG), incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se dedicó a la docencia durante cincuenta y siete años en la Universidad de Guadalajara. Amezcua tuvo una trayectoria como arquitecto en el centro-norte del país. Entre sus obras más destacables se encuentra «la Parroquia de San José Obrero Arandas, templo Madre de Cristo, templo Nuestra Señora del Sagrario, templo Santa Martha, templo San Francisco de Asís, templo del Sagrado Corazón, templo de la Concepción Pórtico, hotel Reforma, hotel Nueva Galicia y Tepatitlán, Yahualica Parroquia» (Carmen Pedraza Rodríguez, Catálogo Fondo José Luis Amezcua, Colaboradora Alma Elizabeth Topete Rodríguez, Jalisco: Centro Documental de las Artes, 2007, p. 383).

tenía alcancías en muchos puntos de la Diócesis. El señor Genaro Borrego, un político importante del estado, uno de los grandes agentes, junto con Manuel Cabrera, recorrían la ruta de la ciudad de Zacatecas, Jerez, Tepetongo, Huejúcar y Tlaltenango¹⁶⁴.

Como se puede apreciar fue un nutrido grupo de hombres, que obtuvieron los fondos económicos para la construcción para iniciar las obras de esta iglesia. En algunos casos eran burgueses vinculados a la política. En el caso de los grupos femeninos planificaban quermeses en la plaza del templo. Las quermeses consistían en convivios principalmente entre los vecinos, pero abiertos a toda la ciudadanía. En estas celebraciones ofrecían comida, rifas, juegos y otros entretenimientos para niños y adultos. Este tipo de festividades se organizaban de acuerdo con la participación de los habitantes de la colonia¹⁶⁵. Asimismo, esta participación en cuanto a la consecución de fondos se complementó años más tarde, puesto que Gobierno del Estado concedió recursos para el desenlace de la obra arquitectónica, como fue la torre principal y el chapitel, fueron construidas con la ayuda económica del Gobierno del Estado. El párroco Medina Magallanes, fue el encargado de gestionar dinero junto con el comité “Pro-Santuario”, para su ejecución y conclusión. Este escenario lo explica el párroco Gabriel Medina Magallanes:

164 Gabriel Magallanes, “Conversación de sus labores parroquiales en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima”, entrevista por Karla Isabel Bañuelos García, 14 de mayo de 2018.

165 Los datos de las quermeses los proporcionó la señora Victoria Rodríguez, antigua habitante de la colonia Sierra de Álica, hija del exgobernador Rodríguez Elías, cuya casa se encontraba en contra esquina al final de la calle, colinda con la calle Miguel Alemán y en la actualidad es el hotel “Casa del Gobernador”.

“El gobierno del Licenciado Romo Gutiérrez nos auxilió bastante. Fuimos a sus oficinas en el Palacio de Gobierno y ahí se determinó que el Gobierno del Estado ayudaría para la conclusión de la torre. También el Gobernador Genaro Borrego nos apoyó, incluso ayudó el Gobierno”¹⁶⁶.

Para 1955 se habían construido los muros del primer cuerpo y sus laterales, pero también estaba edificada la escalinata y parte del segundo cuerpo y la cúpula se estaba erigiendo. Pasada una década de la colocación de la primera piedra, el templo tenía las bases cimentadas y los muros de las laterales se estaban construyendo con base a la mampostería (Fig. 11).



Fig. 11: Templo de Fátima en 1960. Fotografía del archivo personal de Félix Muro Arenas.

El periodista Gil publicó en 1960 una reseña en el periódico de la “*Voz del Pueblo*”, explica que el proyecto debe

166 Gabriel Magallanes, “Conversación de sus labores parroquiales en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima”, entrevista por Karla Isabel Bañuelos García, 14 de mayo de 2018.

de conocerlo los zacatecanos, así como las etapas constructivas, además, declara que la construcción no es una simple capilla, sino será una construcción monumental de la arquitectura neogótica, por ello publicó un boceto cómo se verá la iglesia (Fig. 12):

Cualquiera que conozca el sitio donde se construye el santuario de Fátima de esta ciudad de Zacatecas puede pensar que es una simple capilla, y no señores, es todo un templo que consta de un amplio presbitero ya abovedado, y es donde está colocado el altar provisional y diariamente llegan devotos ante la imagen de la virgen de Fátima a elevar sus preces y contarles su dolor¹⁶⁷.

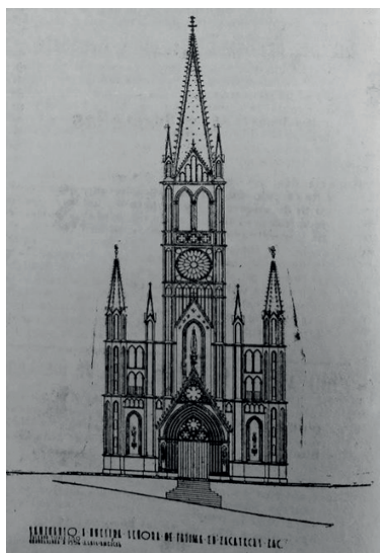


Fig. 12: Boceto del templo de Fátima, 1960, Zacatecas, Zacatecas, Periódico: Voz del pueblo, Hemeroteca de Zacatecas.

167 Gilberto, G. *El templo de Fátima una Obra de Suma Importancia*. [Periodico- 70 Cajas- 9 Carpetas] *Voz del pueblo*, (Caja 70, carpeta 9, Folio 1-4), 10 de mayo de 1960. Fondo Hemeroteca Mauricio Magdaleno.

El templo de Nuestra Señora del Rosario de Fátima se registró como parroquia¹⁶⁸ dentro de la diócesis de Zacatecas el 13 de junio de 1966. En el número 1 de los libros de Gobierno, perteneciente al archivo de Fátima, se encuentra el acta de la erección de la parroquia, titulado “Decreto de la erección de la parroquia de la virgen de Fátima”, el acta narra la necesidad de convertirse en una parroquia: “la razón principal es por la comodidad de los fieles para recurrir al templo para sus necesidades espirituales”¹⁶⁹. Durante la década de los años 60, la diócesis de Zacatecas se fraccionó en nuevas parroquias por el crecimiento demográfico y la ampliación de nuevas colonias en torno al centro histórico de la ciudad. Todas las nuevas colonias debían de contar con un templo a donde los nuevos residentes pudieran asistir de manera cotidiana y con fácil acceso para satisfacer las necesidades espirituales que les exigía la religión.

Sobre el acto de la bendición de la parroquia, “Se hizo el acto de la invocación al Espíritu Santo y la lectura de la ejecución de la erección parroquial y la bendición de la pila bautismal”¹⁷⁰. El recinto ha tenido hasta el momento siete párrocos, el primero de todos fue el párroco Manuel de la Hoz, designado el 13 de junio de 1966. Con la partida del padre en 1972, la construcción ya tenía parte de las dos naves cubiertas del cuerpo principal. En la tabla 1, se puede

168 Los recintos que forman parte de la jurisdicción de Fátima: el Santuario Diocesano de Nuestra Señora de Guadalupe, el templo del Sagrado Corazón de Jesús y la capilla de las madres Clarisas.

169 M. de la Hoz. *Acta de la Bendición y Colocación de la primera piedra del Santuario de Nuestra Señora de Fátima* Acta de la Bendición y Colocación de la primera piedra del Santuario de Nuestra Señora de Fátima, folio 1. 1950.

170 A. Aguilar. *Decreto de la Erección de la Parroquia de la Virgen de Fátima*. Libros de Gobierno, folio 1-3.

observar el nombre completo de los párrocos y su periodo en la parroquia.

Tabla 1. Periodo de los párrocos del templo de
Nuestra Señora del Rosario²⁶.

Párroco	Iniciación	Consumación
Manuel de la Hoz.	13 de junio de 1966.	10 de junio de 1972.
Luis Humberto Román.	octubre de 1972.	21 de abril de 1974.
Juan Pereyra Nieves.	4 de mayo de 1974.	febrero de 1981.
Luis Humberto Lara.	5 de febrero de 1981.	octubre de 1988.
Gabriel Medina Magallanes.	28 de octubre de 1988.	agosto de 2007.
Héctor Lara Bañuelos	15 de agosto de 2007.	13 de agosto de 2013.
Antonio Soto Guerrero	14 de agosto de 2013.	

En el periodo de Medina Magallanes recibió la construcción del templo en etapa temprana de la construcción, según el párroco, “el templo no tenía la torre central, ni la lateral, tampoco los pináculos, ni siquiera estaba el templo construido en su totalidad, Para hacer la aguja tuvimos que hacer tres cuerpos más, aparte de todos los pináculos”¹⁷¹.

171 Gabriel Magallanes, opus cit., entrevista por Karla Isabel Bañuelos García, 14 de mayo de 2018.

Como se mencionó anteriormente, también recaudó recursos económicos para la conclusión de la única torre y el chapitel (Fig. 13). En la fotografía podemos observar el hierro empleado en la construcción de la torre, considerando que este material es de uso común para este tipo de construcciones modernas.

Para la conclusión de la obra requirieron contratar al cantero y escultor Félix Muro Arenas¹⁷². Este alarife diseñó la fachada de la notaría, el rosetón, el chapitel, los pináculos y parte de las criptas. En los años 90's, fue el principal cantero de Fátima y fue el escultor de las esculturas de blancas localizadas en la fachada (Fig. 14), además, le tocó hacer parte de “los rosetones correspondientes a las ventanas redondas, que se encuentran en la torre, donde iba a hacer el campanario. Asimismo, hizo el diseño del arco de la entrada, de los pináculos, del chapitel y las estaciones de las criptas que corresponden a los siete dones de la misericordia”¹⁷³.

172 Nació el 14 de enero de 1951, en el municipio de Genaro Codina. En cuestión de mis estudios, logró llegar a sexto grado de primaria. «El manejo de herramienta, la cantería, el dibujo y el adorno lo aprendí por mi papá y algunas cosas yo por mi cuenta, comencé a la edad de los 11 años, siendo aprendiz. Me dedico en la actualidad un poco más a la escultura, pero hacemos trabajos en general, todo lo que implica la cantería. [...] Tengo algunos años de experiencia con el labrado de cantera». (Félix, Muro, “El templo de Nuestra Señora del Rosario de Fátima, entrevista hecha por Karla Isabel Bañuelos García, 5 de junio del 2019).

173 Félix, Muro, “El templo de Nuestra Señora del Rosario de Fátima”, entrevista hecha por Karla Isabel Bañuelos García, 5 de junio del 2019.



Fig. 13: Torre de Fátima. Archivo Bernardo de Hoyo.

Como se mencionó, Muro Arenas fue el escultor de las esculturas de la fachada, pero también del interior se encuentran trabajos suyos: los viacrucis, son catorce estaciones de la crucifixión de Jesucristo; éstos fueron creados con la misma cantera roja de la arquitectura del templo. Cada estación está enmarcada en tres arcos ojivales: son dos arcos, uno a la derecha y otro a la izquierda y están enmarcados en otro arco ojival.

Allí mismo en el interior, se encuentra otra obra de Muro: la pila bautismal bastante peculiar, elaborada también con la cantera rosada, en la parte inferior se encuentran cuatro imágenes de la crucifixión de Jesucristo, en la parte posterior se localiza la fuente que está adornada con volutas, que lo adorna

un querubín repitiéndose en cuatro, debajo de los ángeles se encuentran ornamentos de hojas de acanto al estilo griego en el orden corintio (Fig. 15). La pila bautismal es el portal hacia el primer sacramento, de esta manera se encuentran las imágenes de los querubines para tener similitud de la pureza de los infantes al bautismo, estas pilas están diseñadas al estilo.



Fig. 14: Escultura de la virgen de Fátima, 1996. Archivo Félix Muro Arenas.



Fig. 15: Pila bautismal, 1996. Archivo Félix Muro Arenas.

SIGLO XXI

Iniciando el siglo XXI, se dieron por concluidos las últimas etapas de cimentación y se concluyó la única torre rematada en chapitel que permitió que se comenzara la construcción de las criptas. El templo se encontraba en sus últimas etapas de cimentación

con la conclusión de la torre principal con el chapitel. El 22 de octubre del 2000 fue colocada la primera piedra con la bendición del Obispo Fernando Chávez R. Al cumplirse cincuenta años del inicio de la construcción del templo y fueron inauguradas por la Gobernadora Amalia García Medina el 13 de mayo de 2007 (Fig. 16). Además, de esta celebración, la parroquia abrió puertas al público para los cincuenta años de celebración:

Al celebrarse ayer, 50 años de haberse iniciado el monumento religioso más importante del siglo XX en la ciudad y en la Diócesis de Zacatecas, el templo de la virgen de Fátima, el obispo Fernando Chávez bendijo la primera piedra de las criptas de este templo, mientras acompañado por el gobernador del Estado, Ricardo Monreal Ávila, eran colocadas¹⁷⁴.



Fig. 16: Placa de conmemoración de la inauguración de las criptas de Fátima.

174 Diana, Ponce, *Cumplió Fátima 50 años* [Periódico- 1 caja – 1 carpeta] El Sol de Zacatecas, (Caja 1. Carpeta 1, folio 1, 6). Archivo personal de Félix Muro Arenas.

Finalmente, fue el presbítero Héctor Lara Bañuelos en el 2007 hasta el 2003 se encargó de supervisar la remodelación de los atrios, la entrada principal, el piso interior, la balaustrada, la iluminación del frontis y sus laterales, la herrería del exterior y algunas estructuras en deterioro:

Una parte importante de la restauración de la cimentación del templo consistió en la colocación de los llamados sillares o bloques nuevos de cantera, que se encontraban ya desgastados, así como la colocación del llamado zoclo que se encuentra cubriendo la base exterior del perímetro, muchas de estas obras fueron realizadas por el escultor Félix Muro Arenas¹⁷⁵.

Estas remodelaciones tuvieron dificultades en la Junta de Monumentos y tardaron hasta el año del 2013 en concluirse, misma fecha que entró un nuevo párroco a funciones en el recinto religioso. La directora Rocío Chávez Ávila del Centro de Restauración en Zacatecas:

Dentro de algunas problemáticas fueron: una que no había proyecto y quien estaba a cargo no era restaurador, la empresa que lo trabajó no era una empresa de restauración y para trabajar monumentos históricos necesitas un especialista y otras cuestiones secundarias que tienen que ver con el tapete que hicieron a la salida, la simbología, la cuestión de materiales, todo ese tipo de cosas. No hicieron los trámites como debía de ser, empezaron a trabajar y ya tenían un proyecto. En cuanto presentaron proyecto se arregló¹⁷⁶.

175 Lara, Medina, Lara y Soto. *Libro de Gobierno*. [Libro de oficios, circulares y actas– 1 Cajas- 2- Carpetas] Libro de Gobierno II (Caja 1, carpeta 2). Fondo Archivo parroquial de la parroquia de Fátima en Zacatecas, foja 12.

176 Rocío Chávez, “Acerca de las remodelaciones en la parroquia de Fátima a cargo del párroco Héctor Lara Bañuelos”, entrevista hecha por Karla Isabel Bañuelos García, 7 de mayo de 2019.

Para recolectar el recurso, Lara Bañuelos precisó que “con aportaciones de algunas personas que dieron para ello y ahí como están las criptas son un servicio que ofrece la parroquia, por resguardar las cenizas de los difuntos llega una aportación a la parroquia a modo de donación”¹⁷⁷. Otra manera de recolectar recursos fue a través de la campaña del ISSTEZAC, se recibió \$14 mil 837.26¹⁷⁸ para las obras. Estas remodelaciones se llevaron a cabo para darle más elegancia artística y mejor funcionamiento al templo, intentaron respetar el estilo arquitectónico de la fachada. El encargado de llevar a cabo estas remodelaciones fue el arquitecto Francisco Saucedo Anaya.

CONSIDERACIONES FINALES

En la ciudad de Zacatecas, en la segunda mitad del siglo XX las condiciones económicas y religiosas demandaban una parroquia grandiosa diferente a la acostumbrada estética virreinal de la Catedral, las parroquias y las capillas localizadas en el Estado de Zacatecas y el templo de Fátima estuvo a la altura de la situación. Esta parroquia supo dotar al poblado de una iglesia cuyas proporciones y apariencia en general se acercaba a los templos más vistos del centro del país. La planta tiene pretensiones de ser de tres naves, los arcos ojivales, el rosetón, el claristorio, el pináculo, etc., son características de las iglesias neogóticas construidas en el porfiriato, entre las cuales se encuentra la de el templo Expiatorio Diocesano del Sagrado Corazón de Jesús ubicado en León, Guanajuato;

177 H. Bañuelos, comunicación telefónica, 25 de octubre del 2018.

178 Cifra correspondiente al LIX Legislatura de Zacatecas.

el templo Expiatorio Diocesano del Sagrado Corazón de Jesús en Guadalajara, Jalisco y el Santuario Diocesano de Nuestra Señora de Guadalupe localizado en Zamora, Michoacán.

Un aspecto básico que desprende la historia de la parroquia es su papel como foco de esfuerzos locales y federales constantes a lo largo del tiempo para la construcción y finalización de la obra arquitectónica. Tampoco cabe duda sobre aspectos importantes del significado de la iglesia; cumplió con los anhelos de los vecinos y del clero que solicitaron la construcción de un templo de una reciente advocación extranjera de la Virgen María basada en la oración y ejercicios de la piedad.

FUENTES CONSULTADAS

Antonio M. Aguilar, *Decreto de la Erección de la Parroquia de la Virgen de Fátima*. [Acta- 1 Cajas- 2 Carpetas]. Libros de Gobierno (Caja 1, carpeta 1, Folio 1-3). 1966. Fondo Archivo parroquial de la parroquia de Fátima en Zacatecas.

Bañuelos, H. “Conversación de sus labores parroquiales en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima”, entrevista hecha por Karla Isabel Bañuelos García, 25 de octubre de 2018. Llamada telefónica.

Chávez, Rocío, “Acerca de las remodelaciones en la parroquia de Fátima a cargo del párroco Héctor Lara Bañuelos”, entrevista hecha por Karla Isabel Bañuelos García, 7 de mayo de 2019. Llamada telefónica.

Chanoine, C. Barthas. *La virgen de Fátima*. Madrid: Ediciones Rialp, 1999.

Checa Artasu, Martín M. “Advocaciones católicas universalistas como conformadoras espacios religiosos en las ciudades mexicanas actuales”. En *comprendiendo a los creyentes: la religión y la religiosidad en sus manifestaciones sociales*, 213–36. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2016.

_____, «Del neogótico al novogótico. Algunos ejemplos de arquitecturas religiosas en Zacatecas». *Territorialidades y arquitecturas de lo sagrado en el México 66 contemporáneo*, núm. 1 (2015): 35-58.

- De la Hoz, M. *Acta de la Bendición y Colocación de la primera piedra del Santuario de Nuestra Señora de Fátima*. [Acta- 1 cajas – 1 carpeta]. Acta de la Bendición y Colocación de la primera piedra del Santuario de Nuestra Señora de Fátima. (caja 1, carpeta 1, folio 1). 1950. Fondo Archivo parroquial del templo Fátima en Zacatecas.
- G., G. *El templo de Fátima una Obra de Suma Importancia*. [periódico- 70 Cajas- 9 Carpetas] *Voz del pueblo*, (Caja 70, carpeta 9, Folio 1-4), 10 de Mayo de 1960. Fondo Hemeroteca Mauricio Magdaleno.
- Medina, G. “Conversación de sus labores parroquiales en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima”, entrevista hecha por Karla Isabel Bañuelos García. (14 de mayo de 2018). Llamada telefónica.
- Muro, F. “El templo de Nuestra Señora del Rosario de Fátima”, entrevista hecha por Karla Isabel Bañuelos García, 5 de junio del 2019.
- Pedraza Rodríguez, Carmen. *Catálogo Fondo José Luis Amezcua*. Colaboradora Alma Elizabeth Topete Rodríguez. Jalisco: Centro Documental de las Artes, 2007.
- Ponce, Diana, Cumplió Fátima 50 años [Periódico- 1 caja – 1 carpeta] *El Sol de Zacatecas*, (Caja 1. Carpeta 1, folio 1, 6). 23 de octubre de 2000. Archivo personal de Félix Muro Arenas.

X

LA CIUDAD DE TEPIC VISTA DESDE LA CARTOGRAFÍA URBANA DE 1858¹⁷⁹

Raymundo Ramos Delgado

En 1858 se realizaría uno de los mapas urbanos más antiguos que se conocen de Tepic. Se trata de una representación gráfica bidimensional que, además de medir el territorio donde se asentaba la ciudad, incluye la localización de los referentes simbólicos más importantes de ese momento, aquellos elementos que le dieron una identidad urbana y arquitectónica al lugar. El presente texto tiene como objetivo reconstruir el espacio urbano de Tepic a mediados del siglo XIX a partir de la interpretación de dicho mapa. ¿Cómo se conformó el espacio urbano de ese Tepic? ¿Cuáles eran los componentes que comprendían el paisaje y la imagen de la ciudad? ¿Qué fue lo que determinó su morfología y estructura urbana? ¿Quién promovió su nomenclatura y monumentalía? ¿Dónde se realizó su equipamiento e infraestructura? Para responder a ello, se hará una revisión transversal a la producción historiográfica que hable de este periodo y esta temática.

De 1824 a 1867, Tepic sería la capital del Séptimo Cantón de Jalisco. Se había erigido como una ciudad que ganaría importancia en la región, debido a que se encontraba sobre el camino que comunicaba a Guadalajara con el puerto

179 El presente artículo es parte de las discusiones de la tesis doctoral de Raymundo Ramos Delgado, *La conformación del espacio urbano de Tepic como capital del Séptimo Cantón de Jalisco*.

de San Blas. Dicha ruta, providencialmente, se convertiría en el camino habitual para comunicar a las dos costas norteamericanas durante la Fiebre del Oro californiano, pero sobre todo al occidente europeo con el oriente asiático.¹⁸⁰ Auspiciados por la apertura al mundo que tuvo la incipiente nación, la narrativa de diversos viajeros que advertían los recursos naturales con que contaba México, atraería consecuentemente un sinfín de inversiones extranjeras.¹⁸¹ De estos diarios de viajeros ingleses, franceses, rusos, austriacos, alemanes y estadounidenses, por lo menos veinte describirían a Tepic a mediados del siglo XIX.¹⁸²

Lo anterior reflejaría un constante aumento de su población. Este incremento sería resultado de un comportamiento que no sería ni natural ni estable, ya que su dinámica poblacional se enfatizaría por el constante flujo migratorio que se mantenía en verano con los habitantes del puerto de San Blas, con los pueblos originarios de la montaña que trabajaban en los plantíos de tabaco y caña de azúcar de los alrededores de la ciudad, y con los vecinos de la serranía occidental que hacían de Tepic un lugar de trabajo temporal. En poco más de 60 años, de 1793 a 1858, Tepic triplicaría su población (Tabla 1). Este periodo de ascenso poblacional se vincularía estrechamente con San Blas al establecerse como puerto comercial, ante la citada apertura al mundo. De esta manera, Tepic no se entendería sin San Blas.

180 Juan Nepomuceno Almonte, *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*, págs. 430-433.

181 Pedro Luna Jiménez, *Tepic; aproximación a su historia urbana*, págs. 9-10.

182 Tales diarios se pueden encontrar en José María Muria y Angélica Peregrina (comps.), *Viajeros anglosajones por Jalisco. Siglo XIX* y Carlos E. Flores Rodríguez y Raymundo Ramos Delgado, *Entre espías, fanfarrones y voyeurs. Relatos por la región del Tepic prerrevolucionario*.

Tabla 1. Población de la ciudad de Tepic de 1762 a 1865.

Año	Autor	Población
1793	José Menéndez Valdez	3368
1802	José Agustín Sánchez	4665
1814	José Antonio García	5616
1817	José María Félix Espinoza	7828
1837	José María García	9620
1842	Manuel de la Canal y Castillo Negrete	8634
1843	Manuel López Cotilla	8634
1858	Longinos Banda	9594

Fuente: elaboración propia a partir de José Menéndez Valdés, *Descripción y censo de la Intendencia de Guadalajara. 1789-1793*, para 1793; Pedro López González, *Mosaico histórico de la ciudad de Tepic*, para 1802; Jean Meyer, *Nuevas mutaciones. El siglo XVIII*, para 1814; Sebastián Porfirio Herrera Guevara, *Padrón general de la feligresía de la ciudad de Tepic, 1817*, para 1817; José María Murià y Pedro López González (comps.), *Nayarit: del Séptimo Cantón al Estado libre y soberano*, t. I, para 1837; Manuel López Cotilla, *Noticias geográficas y estadísticas del Departamento de Jalisco. Reunidas y coordinadas por orden del gobierno del mismo por la Junta de Seguridad Pública en el año de 1843*, para 1843; y Longinos Banda, *Estadística de Jalisco. Formada con vista de los mejores datos oficiales y noticias ministradas por sujetos idóneos en los años de 1854 a 1863*, para 1858.

Esta importancia, sin embargo, ya era notoria antes del establecimiento del puerto. Décadas antes de la guerra de Independencia, la ciudad de Tepic había expandido su centralidad, dejando de depender de Xalisco en lo religioso y de Compostela en lo administrativo, para después obtener el título de ciudad en 1811. Esto se debía, en gran parte, a su

proximidad ultramarina y a su espíritu cosmopolita, luego de ser la residencia de una oligarquía de ganaderos, comerciantes y marinos. Dicha oligarquía en ascenso dictaría la estética urbana de Tepic, provocando no sólo un periodo de auge constructivo en la ciudad, sino también una heterogeneidad espacial que contribuiría con un alto grado de sofisticación y complejidad en lo urbano, produciendo un amplio espectro utilitario y simbólico en la ciudad. A la par, esta ciudad aspiraría, en complicidad con el Estado y la Iglesia, tener las mismas características, beneficios y ambiciones que las demás capitales del país.

Tabla 2. Promotores de equipamiento
e infraestructura en Tepic.

Año	Equipamiento e infraestructura	Promotor
1789	Cuartel de Infantería de San Blas	Miguel Constanzó
1791	Hospital de San José	Juan de Zelayeta
1794	Portales sur y poniente de la plaza Principal	Rafael Maldonado y Antonio Santamaría
1799	Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe	Juan de Zelayeta
1802	Fuente de la plaza Principal	Antonio García
1804	Puentes de Puga y San Cayetano	Antonio Santamaría
1804	Reconstrucción de la parroquia de Tepic	Pbro. Benito Antonio Vélez
1808	Caja de Agua para surtir a la plaza Principal	Antonio García
1822	Academia Náutica de Tepic	Tte. José Cardoso
1833	Teatro-Coliseo	Ayuntamiento de Tepic
1836	Cementerio civil	Pbro. Rafael Homobono
1838	Fábrica Textil de Jauja	Eustaquio Barron, Guillermo Forbes

1840	Hotel de la Bola de Oro	Alejandro Santamaría
1842	Fábrica Textil de Bellavista	José María Castaños e Ignacio Fletes
1845	Capilla del Refugio en el cementerio civil	Pbro. Rafael Homobono
1850	Remodelación del templo de La Cruz	Fr. Pablo López
1854	Remodelación de la capilla de los Dolores	Pbro. Ignacio Castro
1854	Penitenciaría del Séptimo Cantón de Jalisco	Pbro. Ignacio Castro y Gabriel Castaños
1854	Colegio Seminario de Tepic	Pbro. Ignacio Castro
1864	Drenaje de la laguna de Tepic	Eustaquio Barron
1866	Teatro Fernando Calderón	Juan de Sanromán y José Ma. Castaños
1867	Escuela Elemental de Niños	Maestro Fernando Montaña y Julio Pérez
1867	Remodelación de la Alameda	Nemesio Rodríguez
1867	Torres-campanarios en la parroquia de Tepic	Pbro. Néstor Zarate
1868	Jardín Azcona	Miguel Azcona
1868	Remodelación de la plaza Principal	Amado Fletes
1870	Jardín Sanromán	Jefe Político Juan Sanromán
1870	Altar-ciprés en la parroquia de Tepic	Pbro. Néstor Zarate
1874	Columna de la Pacificación	Jefe Político Juan Sanromán

Fuente: Elaboración propia a partir de Pedro López González, *Mosaico histórico...*, Pedro López González, *La Catedral de Tepic*; Pedro López González, *100 años de agua potable en Tepic*; y Pedro López González, *El centro histórico de la ciudad de Tepic*.

Como la mayoría de las ciudades poscoloniales mexicanas, Tepic había heredado la modernidad occidental de la ilustración borbónica. Así el espacio urbano estaría determinado por los ideales de racionalidad, higienismo e

industrialización.¹⁸³ Lo primero se vería desplegado a través de varias tipologías arquitectónicas diseñadas para funciones espaciales muy particulares, como las penitenciarías, por ejemplo. Lo segundo, tratando de frenar las constantes epidemias de sarampión, viruela y cólera que azotaron la región, implementaría una serie de prácticas higiénicas, así como la construcción de obras de infraestructura para el suministro de agua y de un equipamiento que mejoraría las condiciones de salud de la ciudad, como lo fueron mercados, hospitales y cementerios.¹⁸⁴ Finalmente, lo tercero sería consumado por el arribo de dos fábricas de hilados de algodón, Jauja y Bellavista, debido a que la comarca alledaña a Tepic brindaba incomparables ventajas utilitarias y comparativas a los medios de producción.

De esta manera, Tepic se convertiría en el lugar desde donde se hacían las negociaciones que tenía San Blas con el mundo. El puerto, junto con los de Acapulco, Mazatlán y Guaymas serían los principales fondeaderos de intercambio comercial en el litoral occidental mexicano, por lo que no es fortuito que la ciudad llegó a tener varios consulados en la ciudad. Dichas representaciones eran necesarias en la búsqueda del control fiscal y aduanal entre estos países y México, ya que desde 1824 se dio el constante arribo de embarcaciones provenientes de Calcuta, Marsella, Génova, Panamá, El Callao, Burdeos, Guayaquil, Valparaíso, Cantón, Nueva York, San Francisco, Hamburgo y Liverpool: los navíos dejaban sus mercancías en San Blas para después llevarlas

183 Raymundo Ramos Delgado, *La conformación del espacio urbano...*, op. cit., págs. 140-168.

184 Raymundo Ramos Delgado, *El higienismo y sus prácticas en el México decimonónico. La gestión de la ciudad de Tepic ante las epidemias*, págs. 6-8.

a Tepic, tales como sedas, textiles, cristalería, maquinaria, herramientas, azogue, vinos, alimentos y demás que, posteriormente, serían transportados por arrieros en fardos, barriles y cajas hacia los almacenes de Tepic y Guadalajara.¹⁸⁵

LA CONFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO DE TEPIC

El Tepic poscolonial, al igual que otras ciudades capitales del país,¹⁸⁶ habría adquirido ciertas características de la modernidad urbana a partir de las ideologías de la Ilustración borbónica.¹⁸⁷ No obstante, serán las incipientes nociones de liberalismo entre la ciudadanía las que generarían contradicciones en la persistencia de los modos de vida y de las formas de hacer ciudad. El aislamiento de la Corona española impidió la llegada de los beneficios que aportaba el capitalismo a través de los progresos que ofrecían las tres revoluciones conocidas: la científica copernicana, la industrial económica y la burguesa política.¹⁸⁸ Ello produciría en el país una “iconoclasia anti-hispánica” que tenía la idea de representar una sola ideología, tomando prestamos culturales de Francia, Inglaterra y Estados Unidos.¹⁸⁹

185 José Mario Contreras Valdez, *Nayarit. Historia breve*, págs. 75-76.

186 Gerardo Martínez Delgado y Mario Bassols Ricardez (coords.), *Ciudades poscoloniales en México. Transformaciones del espacio urbano*, págs. 10-14. Los autores mencionan que cada ciudad poscolonial mexicana tiene periodos característicos y ritmos particulares en su historia urbana, no asociados a términos político-administrativos, como tradicionalmente se ha delimitado.

187 Eulalia Ribera Carbó, *Imagen urbana, nación e identidad. Una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano*, pp. 206-207.

188 Carlos Chanfón Olmos y Ramón Vargas Salguero (coords.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, v. III. El México independiente, t. II. Afirmación del nacionalismo y la modernidad*, pág. 52.

189 Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, pág. 365.

No obstante, las ciudades poscoloniales en México no lo advirtieron, y desplegaron en su totalidad las características de las capitales occidentales, tanto europeas como norteamericanas. La prolongación de lo hispánico, la industrialización de las manufacturas, el higienismo como práctica cotidiana, el nacimiento de la gestión urbana con el ejercicio de la urbanística por parte de las instituciones, el paulatino remplazo simbólico de lo religioso por lo secular, la organización social en el espacio público y la transformación sobre el paisaje y la imagen urbana como consecuencia de la materialización de distintas ideologías, serán algunos de los eventos que caracterizaron a tales ciudades en la primera mitad del siglo XIX.¹⁹⁰

Su materialización se haría bajo la permanencia del modernismo ilustrado, el arribo del capitalismo occidental y la incipiente construcción del nacionalismo.¹⁹¹ No obstante, esta modernidad urbana se reflejaría urbana y arquitectónicamente través de la ya mencionada triada ideológica: la racionalización espacial, el higienismo reflejado en aquellas obras de equipamiento e infraestructura que minimizaría las enfermedades que castigaban a los habitantes, y la industrialización como parte de una sistematización en la producción de manufacturas que mejoraba la calidad y la tecnología en materiales y sistemas constructivos.¹⁹² De esta manera, emergerían en la ciudad poscolonial distintas tipologías arquitectónicas de carácter monofuncional, heterogéneo y prefabricado.

190 Raymundo Ramos Delgado, págs. 140-168.

191 *Ibíd.* págs. 170-173.

192 *Ibíd.* págs. 258-259.

A raíz de ello, el tipo ideal de ciudad poscolonial presentará por lo menos tres características que la distinguen de sus predecesoras.¹⁹³ La primera, el trazo reticular. Heredado de la ciudad virreinal, empezaría a tener variaciones, ya que por algunos años el crecimiento urbano contendría a la ciudad poscolonial dentro de los límites físicos habituales –cuerpos de agua y relieves de prominencia topográfica–, e incluso ampliándola y ensanchándola sobre algunas vialidades regionales; aunque el constante conflicto por obtener suelo urbano en las periferias por parte de las oligarquías, con el objetivo de asentar nuevos espacios de comercio, educación, salubridad y esparcimiento, además de conectar a la ciudad con algunos conjuntos fabriles establecidos sobre las márgenes de los ríos y las áreas de cultivo inmediatas a la ciudad, terminaría por distorsionar dicha morfología urbana.

La segunda, la centralidad institucional. Ésta estaría personificada por la plaza central instaurada desde la fundación hispánica, y se acompañaría por un conjunto de sub-centralidades satelitales que, a la postre, consolidarían nuevos barrios y plazas barriales en la localidad. Las áreas verdes introducidas al espacio urbano, en su mayoría impuestas en las orillas, como un cinturón de naturaleza silvestre dentro de la ciudad, servirían de espacio de transición entre estas centralidades y las clases sociales. Los barrios populares quedarían segregados por estos parques de las zonas residenciales, las cuales gradualmente producirían especulación inmobiliaria devaluando aquellos terrenos donde se encontraba la industria o los sitios menos higiénicos como hospitales, cementerios, tiraderos o pocilgas.

193 *Ibíd.* págs. 474-476.

Y la tercera, el referido sistema viario de la ciudad. Derivado de la conexión entre centros de producción y consumo, ésta originaría una red mercantil desde el exterior al interior entre factorías, garitas de inspección, plazas y plazuelas centrales y barriales, y de retorno desde el interior al exterior, entre huertos, tendejones, talleres de artesanos y manufacturas; por lo que algunas de estas vialidades romperían con el esquema heredado, favoreciendo al remate visual de un conjunto de monumentos bajo el discurso gubernamental que reemplazaría simbólicamente la iconología religiosa colocada desde el virreinato. Por último, la diversidad de los espacios de esparcimiento y ocio se verán definidas y erigidas por las oligarquías, las cuales detentaban de un mayor tiempo libre respecto al resto de la población tepiqueña.

En el “Plano de la ciudad de Tepic” de Manuel Couto¹⁹⁴ se advierten algunas características de esta estructura urbana (Figura 1). La disposición del norte se encuentra a la izquierda de la cartografía y la escala gráfica está representada de cero a mil varas. Los cuerpos de agua, como lo son el serpenteante río de Tepic y las zanjas que descargan el agua pluvial del cerro de San Juan, tienen líneas paralelas a todo lo largo de su trayectoria indicando topográficamente la parte más baja de su sección, además de que con una flecha se muestra el flujo hidráulico de sus corrientes. Las manzanas están sombreadas y achuradas diagonalmente, lo que permite diferenciar claramente los espacios construidos de los espacios abiertos,

¹⁹⁴ Por su semejanza en información, debe tratarse de una calca del “Plano de la ciudad de Tepic copiado del que levantó Don José María Narváez y aumentó Don Manuel Azcona [realizado] por Manuel Retes en 1855”, encontrado en Pedro López González, *Mosaico histórico...*, op. cit., pág. 155. No obstante, su representación difiere en calidad gráfica, así como en la numeración de manzanas y cuarteles.

a excepción de aquellas áreas destinadas a patios, huertos frutales o corrales de animales que había en cada predio o en los corazones de manzana.¹⁹⁵

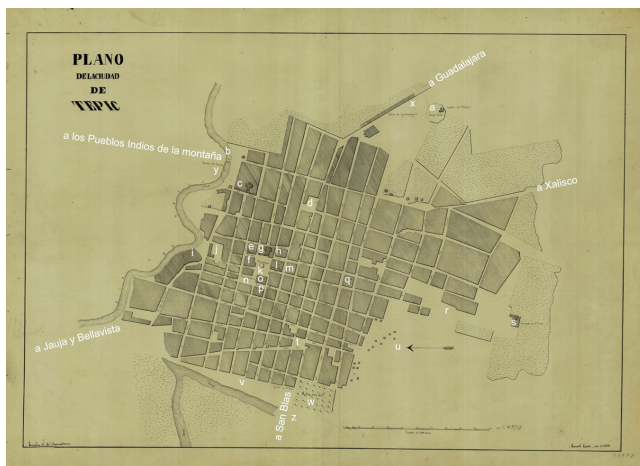


Fig. 1: “Plano de la ciudad de Tepic [1858]”. Nomenclatura: a) cementerio civil y capilla de Ntra. Sra. del Refugio de Pecadores, b) puente de Santa María, c) hospital civil y santuario de Ntra. Sra. de Guadalupe, d) plazuela de Hidalgo, e) cuartel militar de San Blas, f) plazuela del Cuartel, g) templo de Ntra. Sra. de la Asunción (parroquia de Tepic) y capilla de Ntra. Sra. de los Dolores, h) hospital de indios y capilla de Ntra. Sra. de la Soledad, i) baños públicos, j) tenerías, k) plaza Principal, l) casas consistoriales, m) teatro-coliseo, n) plaza del Mercado, o) cárcel, p) plazuela de la Cárcel, q) penitenciaría del Séptimo Cantón de Jalisco, r) calzada de La Cruz, s) templo y convento de La Santa Cruz de Zacate junto a sus huertos, t) plaza de Azcona, u) El Llano o la loma de La Cruz, v) El Paseo, w) La Alameda, x) garita de Guadalajara, y) garita del Puente, z) garita de San Blas.

195 En estos mapas existe una clara intención de demostrar gráficamente, por parte de los administradores gubernamentales y las elites locales, control territorial, administración de recursos naturales, proyectos de desarrollo económico, promoción comercial, imagen de orden y progreso, además de una valorización histórica de la patria. Eulalia Ribera Carbó, *Las ciudades “en el bello espejo de su cartografía”*, pág. 24.

PAISAJE E IMAGEN

Tepic se caracterizaría por tener en cercanía a una serie de elementos naturales que, a través del tiempo, producirían un vínculo entre la geografía del lugar y los habitantes de la ciudad. Dicho paisaje estaría formado por el valle de Matatipac, sitio de asentamiento de la ciudad; La Laguna, el cerro de La Cruz y el río de Tepic al norte; los humedales del mismo río, el arroyo de El Sabino y el cerro del Sangangüey al oriente; la loma de La Cruz al sur; y el cerro de San Juan con sus escurrimientos –citados como zanjas o zanjones– al poniente. Éstos, además de ser la frontera entre lo rural y lo urbano, serían las características territoriales que la población reconocía y referiría para enaltecer, limitar y relatar la ciudad.

De esta manera, los inconfundibles accidentes naturales que rodeaban Tepic serían plasmados a partir de diferentes narrativas y representaciones. Por ejemplo, las litografías de Vicente Calvo de 1845,¹⁹⁶ las aguatinas de Henry Martin de 1847,¹⁹⁷ y las acuarelas de Edward Fanshawe de 1850,¹⁹⁸ bosquejan a la ciudad entre sembradíos, pastizales, lomas, cerros y, en ocasiones, con el río de Tepic y algunos cuerpos de agua que se generaban durante las lluvias. Asimismo, las descripciones realizadas en los diarios de viajeros para el paisaje urbano de la ciudad incluían su localización geográfica

196 Vicente Calvo, *Tepic*, págs. 361-363 y Vicente Calvo, *Tepic (conclusión)*, págs. 369-371.

197 Eugenio Noriega Robles, *Henry Martin y sus acuarelas sobre Tepic*, págs. 48-54.

198 Edward Gennys Fanshawe, *Tepic, Augt 12th, 1850*.

respecto al mundo, el emplazamiento territorial de su espacio urbano, el clima a partir de las estaciones del año y los recursos naturales –tanto de flora como de fauna– con los que disponía a sus alrededores.¹⁹⁹

Existía, además, un manifiesto contraste cromático que se apreciaba desde las afueras de la ciudad. El verdor de una diversa paleta vegetal que se diferenciaba con el destellante blanqueamiento a la cal en las edificaciones, a excepción de aquellas que tenían muros aparentes terracotas y tejados o bóvedas bermellón. De este denso follaje y de estos enlucidos inmuebles, sobresalían por su verticalidad en el horizonte las diferentes espadañas, torres-campanarios y cúpulas del templo parroquial, de la capilla del Sagrario, de la capilla de Indios, del santuario de Guadalupe y, a la lejanía, de la capilla del refugio en el cementerio civil al oriente y del templo de La Cruz al sur, convirtiéndose, paralelamente con los elementos naturales de los alrededores, en las referencias geográficas de la ciudad.

Por otra parte, la imagen urbana de Tepic estaba determinada por el perfil que delineaban sus construcciones. Las tipologías habitacionales eran distintas en la ciudad: en la periferia, los jacales de los indígenas eran de materiales perecederos, tenían muros de madera o de bajareque –tejidos con palos de cañas y revestidos con lodo y paja o cueros de vaca– y techumbres de palma;²⁰⁰ en cambio, en los barrios centrales –aunque compartían alturas, vanos, materiales y sistemas constructivos similares–, había casas con varios aposentos distribuidos en uno o dos niveles, con un corral posterior que incluía árboles, las cuales eran construidas con

199 Raymundo Ramos Delgado, págs. 393-406.

200 Vicente Calvo, *Tepic, op. cit.*, pág. 362.

muros de adobe o ladrillo, con secciones aparentes o encaladas, y azoteas planas de terrado o con cubiertas de madera a dos aguas revestidas con tejas.²⁰¹

Además, algunas calles del centro estaban empedradas, aunque en la mayoría de las periferias tenían banquetas y pavimentos de tierra. Estaban flanqueadas por inmuebles que permanecían alineados al paramento, exhibiendo ventanas verticales y balcones en saliente, con largas gárgolas en lo alto que salvaban el ancho de las aceras por el desalojo del agua pluvial, rematando visualmente con algún elemento natural de los alrededores.²⁰² Igualmente, las descripciones realizadas en los diarios de viajeros, para la imagen urbana de la ciudad, representarían específicamente la frontera entre lo urbano y lo natural, la regularidad de su tejido urbano, la materialización de sus edificaciones y el retrato de la sociedad que utilizaba sus espacios de encuentro.²⁰³

MORFOLOGÍA Y ESTRUCTURA

El aspecto que mantenían las calles de Tepic estaba generado por su invariable esquema reticular, heredada desde el periodo virreinal. Sin embargo, la morfología urbana, y debido a que no se trataba de una traza ortogonal, la ciudad no conservaba

201 Manuel López Cotilla, *Noticias geográficas y estadísticas del Departamento de Jalisco. Reunidas y coordinadas por orden del gobierno del mismo por la Junta de Seguridad Pública en el año de 1843*, págs. 134-136. Otras descripciones similares, como los informes de Tepic en 1837 y 1838, se encuentran en José María Murià y Pedro López González (comps.), *Nayarit: del Séptimo Cantón al Estado libre y soberano*, t. I, págs. 187-189, 192-193.

202 Eugenio Noriega Robles, *Henry Martin...*, op. cit., págs. 50-51.

203 Raymundo Ramos Delgado, págs. 407-417.

en sus manzanas una alineación perpendicular y paralela entre ellas, menos en los alrededores donde se presentaban mayores desviaciones que no permitían observar de extremo a extremo a la ciudad.²⁰⁴ De igual forma, en estas periferias, existían en su trama ciertas singularidades que trasgredían esta regularidad, en específico, unas ocupaban el espacio de dos de ellas y otras no tenían sus paramentos cerrados debido a que tenían espacios abiertos al interior conectados hasta la calle.

Lo anterior permitiría tener en la ciudad amplios espacios abiertos en el corazón de las manzanas, los cuales se ocupaban de dos formas. La primera, como patios de maniobras para talleres, obrajes, bodegas o, incluso, como corrales y caballerizas de mesones y hoteles. Y la segunda, en la que se aprovechaban las aguas de algún arroyo de temporal, como El Sabino, para el riego de vastos huertos frutales, cultivos de hortalizas o sembradíos de flores. Cabe mencionar que, en el poniente, cercanos a las zanjas, y con la misma idea de utilización de agua, se encontraban extensas superficies de labranza, además de los jardines de La Alameda y El Paseo, dispuestos sobre una espaciosa planicie. Por último, al sur se encontraba El Llano, también llamado la Loma de la Cruz, un paseo muy socorrido por los tepiqueños.

Tepic conservaba un mayor ensanche de oriente a poniente, específicamente por la calle que se vinculaba con el camino nacional de Guadalajara a San Blas. Este sistema viario también conectaba a las periferias de la ciudad con otras poblaciones de un amplio territorio: al norponiente, por el puente de Acayapan, con las fábricas textiles de Jauja y Bellavista; al nororiente, por el puente de Santamaría, con la hacienda de Puga y los pueblos de la montaña; al oriente con

204 Manuel Couto, *Plano de la ciudad...*, op. cit.

la capital Guadalajara; al suroriente con Xalisco y Compostela por un camino que bifurcaba desde los bordes de El Sabino; al surponiente, después de la Loma de la Cruz, con el rancho de El Tecolote; y, finalmente, al oriente, por el puente de La Alameda, con San Blas.

De esta manera, Tepic se consolidaría como un núcleo protourbano. Las conexiones entre caminos regionales, comarcales y vecinales se enlazaban al interior a través de una imbricada red de espacios de abasto, comercio, maniobra, alojamiento y manufactura de distintos productos: se ingresaba desde ciertas calles hasta las plazuelas de los barrios periféricos, como la Hidalgo al oriente y la Azcona al poniente, y a partir de éstas hasta la centralidad de la ciudad, como las plazas Principal y del Mercado, y las plazuelas de El Cuartel y de Los Fresnos. En estos mercados se tenía un alto grado de especialización e intercambio mercantil. Aquí se vendían frutas, cereales, verduras, legumbres, flores, carne, animales, así como enseres domésticos y cotidianos de cerámicas, tejidos, pieles y metales.²⁰⁵

Conjuntamente, aunque Tepic había sido dividida con fines administrativos por el ayuntamiento en nueve cuarteles, su estructura urbana se dividía en barrios. Estos coincidían con el estrato social y las actividades económicas de su población, además de que su toponimia refería a algún elemento urbano: Acayapan, el único pueblo de indígenas que permanecía al otro lado del río y cercano a la fábrica textil de Jauja; El Nopal, El Camote, El Globo, El Alacrán, El Cuernito, Los Loceros y Las Siete Esquinas, eran los suburbios que circunscribían casi toda la periferia; El Santuario y El Purísimo, estaban relacionados

205 Alexander Forbes hace una descripción en 1851 de este mercado en la plaza Principal. Carlos E. Flores Rodríguez y Raymundo Ramos Delgado, *Entre espías, fanfarrones y voyeurs...*, op. cit., págs. 204-205.

con sus respectivas capillas; y, por último, Sanromán, Azcona y La Alameda que se hallaban cerca de estos jardines.²⁰⁶

NOMENCLATURA Y MONUMENTALIA

Una de las funciones que tenía la nomenclatura en el espacio público de la ciudad era la de reproducir ideologías institucionales. Cada ejemplo de denominación de calles, plazas y jardines, exterioriza un periodo de constantes cambios en el ideario mexicano. De esta forma, se trataba de enaltecer la centralidad donde se hallaban asentadas la mayoría de las sedes institucionales, tanto de la Iglesia como el Estado. Por eso, en cada una de estas referencias, se buscarían desplazar las anteriores; y a partir de ellas –además de confirmar un estatus de dominio político y gubernamental del mandato en turno– generar un nuevo sentido de apropiación territorial y un nuevo constructo de imaginarios en su sociedad.

En Tepic se advierten, en este siglo decimonónico, por lo menos cuatro categorías de distintas nomenclaturas: eclesiástico,²⁰⁷ cartesiano,²⁰⁸ liberal,²⁰⁹ y nacionalista.²¹⁰ La primera, incorporada desde el virreinato, tendría en la mayoría de sus calles referencias al catolicismo, así como a algunos oficios y equipamientos; la segunda, de postura positivista,

206 Eugenio Noriega Robles, *La ciudad de Tepic durante los años 1870-1884*, pág. 162, y Pedro López González, *La ciudad de Tepic hace cien años (1894-1994)*, pág. 7.

207 Pedro Ruiz Nervo, *Padrón general del cuartel n.º. 1.º. en donde se expresa el número de avitantes que en él se comprenden*.

208 Manuel Couto, *Plano de la ciudad...*

209 Agustín de Bazán y Caravantes, *Plano de la ciudad de Tepic* [1878].

210 Victoriano Huerta (encargado), *Plano de la ciudad de Tepic* [1880].

estaba definida a partir de referencias numéricas y cardinales, las cuales expresaban la lejanía y la disposición que existía en relación a la plaza Principal; y la tercera que, tratando de superar la alegoría religiosa, hace un consenso histórico global incluyendo nombres de países, estados y capitales, así como a personajes ilustres como filósofos, estadistas y héroes.²¹¹

Aunque nunca se puso en práctica esta última nomenclatura en la ciudad, por ser demasiado compleja, ésta daría paso a una nueva. Y es que, dos años después, a partir de una concepción nacionalista en el nombre del espacio público, se exaltaría en las calles de Tepic a los héroes de la independencia y al territorio mexicano a través de las capitales de sus estados.²¹² De igual forma, en toda la cartografía urbana de Tepic del periodo decimonónico, como representación bidimensional que delineaba el tejido urbano, además de localizar el equipamiento de la ciudad, incluiría los referentes geográficos más importantes del momento, según la codificación de sus autores.

Esta nomenclatura estuvo aderezada por un conjunto monumental de elementos que, a la postre, se convertirán en referentes simbólicos de Tepic, subsumiendo las representaciones de lo antiguo por lo nuevo. Dicha integración de iconos e imágenes patrias sustituyeron gradualmente, desde mediados de este siglo, a una compleja iconología religiosa asignada por la Iglesia en la ciudad, la cual se había consolidado por más de tres centurias de pensamiento virreinal. Si bien, existió una yuxtaposición de signos y significados en el espacio público, pedagógicamente desde el Estado se establecerían los lábaros patrios de una nación en formación, la cual se

211 Raymundo Ramos Delgado, págs. 441-442.

212 *Ibíd.* pág. 443.

alimentaba de una exaltada y glorificada historia nacional a través de la alegoría monumental de sus libertadores.²¹³

Ejemplo de ello fue el monumento de la Pacificación del Distrito Militar de Tepic, concluido en 1874. Se hizo para conmemorar que el Ejército Mexicano derrotó, capturó y fusiló a Manuel Lozada, líder de las “hordas salvajes” de la sierra del Álica, en el cerro de Los Metates en 1873, a las orillas de la ciudad. Por ello, Juan Sanromán, Jefe Político del Distrito Militar de Tepic, ordenó construir una columna en el centro de la plaza Principal, la cual tenía una plataforma con bancas y escalinatas, cartelas de mármol blanco en las cuatro caras del pedestal que incluía los nombres de los militares que comandaban los batallones de artillería y caballería, un fuste en piedra de cantera que alcanzaría los catorce metros, y como remate –según proyecto– una estatua de La Paz en bronce.²¹⁴

EQUIPAMIENTO E INFRAESTRUCTURA

La materialización del equipamiento urbano en la ciudad responde a ciertos auges constructivos.²¹⁵ Tepic amplía su centralidad dentro de su región al lograr una mayor variedad de funciones urbanas por tener una relación simbiótica con el puerto de San Blas. Inmuebles de índole administrativo, religioso, militar y comercial facilitarían la continuidad de lo hispánico y la transformación de sus espacios públicos. En este sentido, años antes de la Independencia de la Nueva España,

213 *Ibíd.*, págs. 439-440.

214 Tomás Velázquez Galván, *Directorio General del Territorio de Tepic*, págs. 108-110.

215 Raymundo Ramos Delgado, pág. 469.

concluiría la edificación del cuartel de la Compañía Fija de Infantería de San Blas, el hospital civil de San José, los portales sur y poniente de la plaza Principal, el santuario de Guadalupe, los puentes de San Cayetano y Santamaría, la reconstrucción del templo parroquial y la Academia Náutica de Tepic.²¹⁶

A partir de la designación de Tepic como capital del Séptimo Cantón de Jalisco revelará nuevas funciones administrativas dentro del gobierno de la incipiente nación. Así pues, con un nuevo equipamiento, se atenderán las problemáticas que aumentaron drásticamente en el país: el analfabetismo, las víctimas de las constantes guerras y, sobre todo, las epidemias.²¹⁷ No obstante, existían varias escuelas en la ciudad: una de primeras letras, otra para niños indígenas de la sierra del Nayarit en el convento de La Cruz, una de matemáticas, una náutica y varias particulares,²¹⁸ además de que se instituiría en el seminario conciliar una escuela secundaria.²¹⁹ Por otra parte, con el objetivo de reformar a los delincuentes se erigió la penitenciaría de Tepic: su diseño respondería a los modelos del panóptico inglés, los hospitales franceses y el sistema carcelario norteamericano, en el que por medio de un esquema radial centralizado con varias crujías alternadas con patios optimizaría la iluminación y la ventilación de las celdas.²²⁰

216 Pedro López González, *Mosaico histórico...*, op. cit., págs. 106-107, 159-160 y Pedro López González, *El centro histórico...*, op. cit., págs. 34-38, 54-55, 59-61.

217 Raymundo Ramos Delgado, pág. 461.

218 José María Murià y Pedro López González (comps.), *Nayarit...*, op. cit., t. I, pág. 188.

219 Fernando Gómez Virgen, *Proyecto para establecer en Tepic una escuela de instrucción secundaria*, pág. 22.

220 Raymundo Ramos Delgado y Carlos E. Flores Rodríguez, *La Penitenciaría del Séptimo Cantón de Jalisco en el siglo XIX. Una visión historiográfica desde la arquitectura*, pág. 77.

Asimismo, se tratarán de disminuir las emergencias y contingencias a partir de un conjunto de leyes, reglamentos, decretos y circulares publicados por el Congreso del Estado. En este corpus normativo se abordaron temáticas como las del embellecimiento de fachadas, el registro aduanal en las garitas, el uso de las campanas, así como el establecimiento y funcionamiento de ciertos equipamientos, como especialmente lo fueron los cementerios.²²¹ Las continuas epidemias que azotaron la región producirían un nuevo conjunto de prácticas higiénicas, obras públicas de saneamiento y ciertas edificaciones para prevenir la salud pública, además de atender las enfermedades generadas por ellas.²²² El sarampión, la viruela y el cólera generarán un sinnúmero de defunciones,²²³ estableciéndose para ello en las periferias de la ciudad un cementerio civil con su respectiva capilla.²²⁴

La ciudad tendría, poco después de que México se abrió al mundo a través de sus puertos, para exportar e importar mercancías, las representaciones consulares de Inglaterra, España, Prusia, Francia, Estados Unidos y Colombia.²²⁵ En este sentido, Tepic se favorecerá económicamente de la residencia de estos comerciantes hispanoamericanos y,

221 Dicha urbanística jalisciense se ha recopilado en Manuel Pérez Lete (comp.), *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del Estado de Jalisco: comprende la legislación del Estado desde 14 de setiembre de 1823 a 16 de octubre de 1860.*

222 Raymundo Ramos Delgado, págs. 274-307.

223 Dichos censos se encuentran en David Carbajal López, *Epidemias en el obispado de Guadalajara. La muerte masiva en el primer tercio del siglo XIX*, págs. 14, 40, 56, 66, 88.

224 Tomás Velázquez Galván, *Directorio General...*, op. cit., págs. 114-115.

225 Agustín de Bazán y Caravantes, *Plano de la ciudad de Tepic* [1878], op. cit.

subsecuentemente, de aquellos industriales extranjeros.²²⁶ El arribo de la industrialización en la comarca tepiqueña inicia con las fábricas textiles de algodón de Jauja y Bellavista,²²⁷ localizadas a las afueras de la ciudad, sobre la margen del río de Tepic, cercanas con los caminos que conectaban a la ciudad con otras ciudades, las cuales incluían tanto las cuadrillas de los obreros como las casas de los administradores.

Por otra parte, como resultado de las utilidades que generaban estas industrias, y del tiempo libre que tenían estas oligarquías, aumentarían los espacios de ocio y esparcimiento en la ciudad. Imitando la vida cotidiana de otras capitales europeas y norteamericanas, se reprodujeron distintos equipamientos que pretendían aspirar de forma utilitaria, estética y experiencial dichas espacialidades. El Coliseo, erigido a cielo abierto, es un modelo de esta praxis.²²⁸ También existían las plazas de toros, como la de El Porvenir, y los palenques de gallos, edificados de manera efímera.²²⁹ Igualmente, la integración de varios jardines como El Llano –también llamado la loma de La Cruz–, La Alameda y El Paseo,²³⁰ serán los lugares favoritos para el encuentro social y la contemplación de la naturaleza.²³¹ En cambio, las plazas

226 Raymundo Ramos Delgado, pág. 464.

227 José Mario Contreras Valdez, *Nayarit...*, op. cit., pág. 85.

228 Este espacio de entretenimiento fue descrito por Basil Hall en 1822. José María Murià y Angélica Peregrina (comps.), *Viajeros anglosajones...*, op. cit., págs. 17-18.

229 William Ruschenberger en 1836 hace una narración de dichos pasatiempos. Carlos E. Flores Rodríguez y Raymundo Ramos Delgado, *Entre espías, fanfarrones y voyeurs...*, op. cit. págs. 57-58.

230 Raymundo Ramos Delgado, *Paseos, calzadas y jardines del Tepic porfiriano. El disfrute por la naturaleza en la ciudad*, págs. 13-19.

231 El mismo Alexander Forbes relata las diferentes formas de apropiación de los tepiqueños de dichos espacios verdes. Carlos E. Flores Rodríguez y Raymundo Ramos Delgado, *Entre espías, fanfarrones y voyeurs...*, op. cit. págs. 199-200.

y plazuelas que aún mantenían el comercio de los tianguis, se utilizaban de igual manera para procesiones, carnavales, desfiles, ferias y verbenas.²³²

Paralelamente, el espacio urbano será el soporte de la constante lucha entre la Iglesia y el Estado. Así pues, los inmuebles de carácter religioso y gubernamental, trataran de ser visibles para la ciudadanía, y la arquitectura será cómplice de ello. Por ejemplo, las reconstrucciones de inmuebles religiosos en un estilo en boga, como el neogótico, serán muy empleadas. El templo de La Cruz renovará sus techumbres y altares,²³³ en tanto la parroquia de Tepic incluirá un altarciprés en su interior y adosará dos torres sostenidas con un pórtico, las cuales advertirán prematuramente la separación con el Arzobispado de Guadalajara.²³⁴ A la postre, dichas torres se convertirán en el identificador por excelencia de la imagen de la ciudad, rivalizando evidentemente con las de la penitenciaria.²³⁵ De igual manera, tras la irrupción de las leyes de Reforma, Tepic cambiará la función original de algunos inmuebles religiosos, como el antiguo hospital y la capilla de indios que se convertirá en la escuela elemental de niños, encargada a la Compañía Lancasteriana General e México.²³⁶

Igualmente se realizarían algunas mejoras en la mayoría de los jardines públicos, como la Alameda, el jardín Azcona, el jardín de la plaza Principal y el jardín Sanromán, incluyéndoles

232 Raymundo Ramos Delgado, *La conformación del espacio urbano...*, op. cit., págs. 373-378.

233 Tomás Velázquez Galván, *Directorio General*, op. cit., págs. 98-101.

234 Pedro López González, *La catedral de Tepic*, pág. 67.

235 Raymundo Ramos Delgado y Carlos E. Flores Rodríguez, *La Penitenciaría del Séptimo Cantón...*, op. cit., pág. 92-93.

236 Julio Pérez González, *Ensayo estadístico y geográfico del Territorio de Tepic, formado con datos coleccionados y ampliados por Julio Pérez González, por disposición del Señor Jefe Político del mismo Territorio General Leopoldo Romano. Primera época, 1891-1893*, págs. 457-458.

nuevos pisos, bancas, fuentes, farolas y rejas. No obstante, el estandarte de las elites urbanas sería la reconstrucción del antiguo Coliseo convertido en Teatro Calderón.²³⁷ También era común ver por la ciudad algunos viajeros extranjeros, particularmente durante la Fiebre del Oro californiano, lo que provocaría un servicio regular de carruajes,²³⁸ la aparición de mesones como la del Arca de Noé, posadas como la de San Antonio, hoteles como el de La Bola de Oro, así como los parajes de arrieros y las casas de diligencias,²³⁹ otorgándose servicio de hospedaje, comida, transporte, e incluso remuda de caballos o mulas.

Por esos mismos años, conducir y suministrar agua potable a la ciudad sería un esfuerzo constante.²⁴⁰ En ese entonces existían las fuentes de la plaza Principal, la plazuela del Cuartel, lo mismo las que se encontraban en los jardines Sanromán, Azcona y La Alameda. Para surtir la fuente de la plaza Principal, también llamada de los “delfines”, se repararía la acequia que conducía el líquido desde la caja de agua de los manantiales de El Sabino, debido a que constantemente se averiaba por tener tubos de barro.²⁴¹ Finalmente se drenaría La Laguna de Tepic mediante un túnel por los miasmas que expedía, la posible causa de las calenturas que sufrían los habitantes.²⁴²

237 José Mario Contreras Valdez, *Nayarit...*, op. cit., pág. 111.

238 *Ibid.*, págs. 75-76.

239 Agustín de Bazán y Caravantes, *Plano de la ciudad de Tepic* [1878], op. cit.

240 Fernando Gómez Virgen, *Ligero examen del proyecto para la entubación e introducción del agua en Tepic*, págs. 9-10.

241 Pedro López González, *100 años de agua potable en Tepic*, págs. 13-15.

242 Julio Pérez González, *Ensayo estadístico y geográfico del Territorio de Tepic...*, op. cit., págs. 78-79.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Tepic florecerá como una ciudad debido a que se convertiría en la extensión urbana de San Blas desde la costa del Pacífico, por cuestiones climáticas e higiénicas. Recíprocamente, será la continuidad de Guadalajara hacia San Blas debido a dicha proximidad ultramarina, lo que conjuntamente le otorgaría una constante expansión de centralidad al ser el lugar desde donde se negociarían diferentes decisiones políticas y económicas de un extenso territorio. Por ello, Tepic, incluso después de la Independencia, como capital del Séptimo Cantón de Jalisco, será la residencia de una población extranjera ávida de riquezas, la que finalmente decidirá la forma, la función y la estética, urbana y arquitectónica, de esta ciudad poscolonial.

Con pretensiones de transformar a Tepic en una capital, a espejo de otras de vanguardia en el país, advertirá varios auges constructivos. Ello coincidiría con periodos históricos específicos, particularmente aquellos en el que las oligarquías gozaban de considerables excedentes de capital, tanto por sus utilidades como por sus favores políticos, reflejando en la ciudad un equipamiento e infraestructura que beneficiaba a sus propios intereses comerciales, religiosos y culturales, pero sobre todo para su propio esparcimiento. A consecuencia de ello, y a pesar de los tiempos beligerantes, Tepic materializaría un espacio urbano con un alto grado de sofisticación y complejidad, conformando así espacialidades heterogéneas.

Mercados, escuelas, cementerios, hospitales, penitenciarias, jardines, plazas, teatros, plazas de toros, y palenques de gallos, aderezados de un corpus normativo

procedente de la capital de Jalisco, fueron los componentes que accionarían la urbanística y la urbanización de este Tepic a mediados del siglo XIX. Es así que, la arquitectura de la ciudad, como biografía urbana, accedería a convivir con ideologías de diferentes tiempos, virreinales y decimonónicos, conservadores y liberales. Más allá de integrarse una nueva modernidad, Tepic forjaría un palimpsesto de permanencias que permitirían visualizar en las cotidianidades lo español y lo mexicano, lo estatal y lo eclesiástico, lo arcaico y lo innovador, lo provinciano y lo cosmopolita.

FUENTES CONSULTADAS

- Almonte, Juan Nepomuceno. *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*. Ciudad de México: Imprenta de Cumplido, 1852.
- Banda, Longinos. *Estadística de Jalisco. Formada con vista de los mejores datos oficiales y noticias ministradas por sujetos idóneos en los años de 1854 a 1863*. 2ª ed. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría General de Gobierno, Unidad Editorial, 1982.
- Bazán y Caravantes, Agustín de. *Plano de la ciudad de Tepic*. Colección Mapoteca Manuel Orozco y Berra, 1878.
- Calvo, Vicente. "Tepic". *Semanario Pintoresco Español*, vol. X, no. 46, 16 de noviembre de 1845, pp. 361-363.
- Calvo, Vicente. "Tepic (conclusión)". *Semanario Pintoresco Español*, vol. X. no. 47, 23 de noviembre de 1845, pp. 369-371.
- Carbajal López, David. *Epidemias en el obispado de Guadalajara. La muerte masiva en el primer tercio del siglo XIX* [edición digital]. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Los Lagos, 2017.
- Chanfón Olmos, Carlos y Vargas Salguero, Ramón (coords.). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Vol. III. El México independiente. Tom. II. Afirmación del nacionalismo y la modernidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Contreras Valdez, José Mario. *Nayarit. Historia breve*. 2ª ed. México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia

- de las Américas y Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Couto, Manuel. *Plano de la ciudad de Tepic*. Colección Mapoteca Manuel Orozco y Berra, 1858.
- Fanshawe, Edward Gennys. *Tepic, Augt 12th, 1850*. Colección del Royal Museums Greenwich. <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-154591>
- Flores Rodríguez, Carlos E. y Ramos Delgado, Raymundo. *Entre espías, fanfarrones y voyeurs. Relatos por la región del Tepic prerrevolucionario*. México: Miguel Ángel Porrúa y Universidad Autónoma de Nayarit, 2018.
- Gómez Virgen, Fernando. *Proyecto para establecer en Tepic una escuela de instrucción secundaria*. Tepic: Tipografía de A. Legaspi, 1886.
- Gómez Virgen, Fernando. *Ligero examen del proyecto para la entubación e introducción del agua en Tepic*. Tepic: Tipografía de José Luis Herrera, 1895.
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. 5a ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- Herrera Guevara, Sebastián Porfirio. “Padrón general de la feligresía de la ciudad de Tepic, 1817”. *Letras Históricas*, no. 9, 2014, pp. 97-114.
- Huerta, Victoriano (encargado). *Plano de la ciudad de Tepic*. Colección Mapoteca Manuel Orozco y Berra, 1880.
- López Cotilla, Manuel. *Noticias geográficas y estadísticas del Departamento de Jalisco. Reunidas y coordinadas por orden del gobierno del mismo por la Junta de Seguridad Pública en el año de 1843*. 3ª ed. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría General de Gobierno, Unidad Editorial, 1983.
- López González, Pedro. *Mosaico histórico de la ciudad de Tepic*. Tepic: Bancomer, Centro Regional Tepic, 1979.

- López González, Pedro. *La población de Tepic, bajo la organización regional (1530-1821)*. Tepic: Universidad Autónoma de Nayarit, 1984.
- López González, Pedro. *La Catedral de Tepic*. 2ª ed. Tepic: Obispado de Tepic, 1985,
- López González, Pedro. “La ciudad de Tepic hace cien años (1894-1994)”. *Revista Álica*, vol. II, no. 7, 1994, pp. 5-12.
- López González, Pedro. *100 años de agua potable en Tepic*. Tepic: Comisión Nacional del Agua y Gobierno del Estado de Nayarit, 1997.
- López González, Pedro. *El centro histórico de la ciudad de Tepic*. 2ª ed. Tepic: Ayuntamiento de Tepic, 2000.
- Luna Jiménez, Pedro. *Tepic; aproximación a su historia urbana*. Colección Rescate No. 2. Tepic: Fundación Nayarit.
- Martínez Delgado, Gerardo y Mario Bassols Ricardez (coords.). *Ciudades poscoloniales en México. Transformaciones del espacio urbano*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.
- Menéndez Valdés, José, *Descripción y censo de la Intendencia de Guadalajara. 1789-1793*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría General de Gobierno, Unidad Editorial, 1980.
- Meyer, Jean. *Nuevas mutaciones. El siglo XVIII*. Colección de documentos para la historia de Nayarit, t. II. Tepic: Universidad Autónoma de Nayarit, 1990.
- Murià, José María. *Jalisco. Historia breve*. 4ª ed. México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas y Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Murià, José María y López González, Pedro (comps.). *Nayarit: del Séptimo Cantón al Estado libre y soberano*.

- México: Universidad de Guadalajara e Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1990, II t.
- Murià, José María y Peregrina, Angélica (comps.). *Viajeros anglosajones por Jalisco. Siglo XIX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.
- Noriega Robles, Eugenio. “Henry Martin y sus acuarelas sobre Tepic”. *Boletín INAH*, no. 35, 1969, pp. 48-54.
- Noriega Robles, Eugenio. “La ciudad de Tepic durante los años 1870-1884”. En Murià, José María y López González, Pedro (comps.). *Nayarit: del Séptimo Cantón al Estado libre y soberano*, pp. 161-169, t. II. México: Universidad de Guadalajara e Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1990.
- Pérez González, Julio. *Ensayo estadístico y geográfico del Territorio de Tepic, formado con datos coleccionados y ampliados por Julio Pérez González, por disposición del Señor Jefe Político del mismo Territorio General Leopoldo Romano. Primera época, 1891-1893*. Tepic: Imprenta de Redes, 1894.
- Pérez Lete, Manuel (comp.). *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo y ejecutivo del Estado de Jalisco: comprende la legislación del Estado desde 14 de setiembre de 1823 a 16 de octubre de 1860*. Guadalajara: Tipografía de Manuel Pérez Lete, 1875, 14 t.
- Ribera Carbó, Eulalia. “Imagen urbana, nación e identidad. Una historia de cambios y permanencias en el siglo XIX mexicano”. *Boletín Americanista* no. 56, 2006, pp. 203-215.
- Ribera Carbó, Eulalia. Las ciudades “en el bello espejo de su cartografía”. En Ribera Carbó, Eulalia (coord.).

- Alegorías urbanas. Mapas de ciudades mexicanas*, pp. 9-34. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y Fondo de Cultura Económica, 2024.
- Ramos Delgado, Raymundo. *La conformación del espacio urbano de Tepic como capital del Séptimo Cantón de Jalisco* [tesis de doctorado]. Tepic: Universidad Autónoma de Nayarit, 2016.
- Raymundo Ramos Delgado. “Paseos, calzadas y jardines del Tepic porfiriano. El disfrute por la naturaleza en la ciudad”. *Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, no. 117, 2023, pp. 1-30.
- Raymundo Ramos Delgado y Carlos E. Flores Rodríguez. “La Penitenciaría del Séptimo Cantón de Jalisco en el siglo XIX. Una visión historiográfica desde la arquitectura”. *Revista Historia de las Prisiones*, no. 5, 2017, pp. 75-97.
- Raymundo Ramos Delgado y Carlos E. Flores Rodríguez. “El higienismo y sus prácticas en el México decimonónico. La gestión de la ciudad de Tepic ante las epidemias”. *EURE, Revista de Estudios Urbano Regionales*, vol. 49, no. 147, 2023, pp. 1-19.
- Ruiz Nervo, Pedro. *Padrón general del cuartel n.º. 1.º. en donde se expresa el número de avitantes que en él se comprenden*. México: Centro de Estudios de Historia de México, Fundación CARSO, diciembre 6 de 1821.
- Velázquez Galván, Tomás. *Directorio general del Territorio de Tepic*. Tepic: Imprenta de Herminio Torres, 1908.

ACERCA DE LOS AUTORES

Lidia Medina Lozano es Licenciada y Maestra en Humanidades en el área de Historia y Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Docente-Investigadora de la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades de la UAZ. Sus líneas de investigación versan en el estudio del arte, la arquitectura, la ciudad y la imagen. Es Investigadora Nacional en el nivel 1(CONACYT). ORCID: 0000-0003-2184-9444

Álvaro Luis López Limón es docente-investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas con 42 años de antigüedad en la institución. Adscrito a la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades – Doctorado en Estudios Novohispanos. Es Perfil PRODEP y SNI-C. Trabaja en el proyecto: “Tratados y Tratadistas: Mundo artístico y libros europeos en la Nueva España”. Asimismo, es docente-investigador en la Unidad Académica de Psicología y miembro de la academia de Psicología Social. Coordinador del Seminario Permanente: Clínica de la Subjetividad Contemporánea. Miembro fundador del grupo de Investigación: Estética, Filosofía, Arquitectura y Teoría de las Artes EFATA. Ha participado en Seminarios, Coloquios y Congresos Nacionales e Internacionales, ha publicado 3 libros como autor, más de 10 capítulos en libros colectivos; actualmente tiene artículos y capítulos de libro en prensa.

Inés del Rocío Gaytán Ortiz es Arquitecta, Maestra en Arquitectura y Doctora en Ciencias de los Ámbitos Antrópicos con énfasis en Arquitectura. Se desempeña como docente

investigadora de la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Ha realizado publicaciones en idioma español e inglés en torno a la historia de edificaciones relevantes de la ciudad de Zacatecas, el tejido urbano en que se insertan y la estrecha relación que ambos sostienen. Sus investigaciones incluyen el análisis del objeto arquitectónico (estilo, diseño, funcionamiento, materiales y sistemas constructivos, propiedades bioclimáticas y ecotecnologías), procesos que le acontecen y en los que se ve inmerso, así como el impacto que esto tiene en la ciudad. En SNI-I desde 2024 y miembro fundadora de la Cátedra Refugio Reyes de la UAZ y del Seminario de Procesos Industriales de Zacatecas.

Sofía Gamboa Duarte es doctora en Historia del arte y filósofa. Crítica y curadora, así como docente-investigadora en el Programa académico de Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha publicado libros, catálogos y más de 200 ensayos sobre arte. Realizó los documentales Gerardo Cantú, 2014 y Rosario Guajardo, 2016. Colaboradora en el programa Escenarios, Radio Zacatecas, con la sección semanal de crítica pictórica La danza de las Ménades, Voces del Arte, 2006-2008; creadora y conductora del programa de televisión Resonancias del arte, canal 24 SIZART, 2017. Ha realizado la curaduría, museografía y presentación de decenas de exposiciones en México y el extranjero. Constantemente participa como jurado en concursos y bienales artísticas nacionales e internacionales, como el EURASF 2018 de la European Academy of Science Film, la Bienal Internacional de Cine Científico Madrid-Ronda, así como la Muestra Nacional de Imágenes Científicas, MUNIC. Orcid: 0000-0003-0093-1238

Efrén Montoya Ortega es Licenciado en Antropología con especialidad en Arqueología, cuenta con una segunda

Licenciatura en Enseñanza del Idioma Inglés por parte de la Universidad de Cambridge; tiene una Especialidad en TICs para la Educación; Maestría en Tecnología Informática; Doctorado en Estudios Novohispanos de la UAZ. Sus líneas de investigación van encaminadas en la Arquitectura y urbanismos prehispánicos y novohispanos, Patrimonio funerario y cerámica prehispánica y novohispana.

Elisa Guerrero Márquez es licenciada en Historia, maestra en Humanidades y Procesos Educativos y doctora en Estudios Novohispanos por la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”. Ha laborado en los proyectos de investigación dentro del área de Historia en el Centro INAH Zacatecas. Ha sido auxiliar de investigación; profesora dentro de la Universidad Autónoma de Durango, Campus Zacatecas. Autora de algunos artículos sobre museos, arte y educación. Actualmente es profesora en Escuela de Humanidades y Educación, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Zacatecas.

Salvador Moreno Basurto es Licenciado en Humanidades en Historia, Maestro en Estudios Novohispanos y Doctor en Historia por la UAZ. Docente investigador en la Universidad Autónoma de Zacatecas, en el Programa Licenciatura en Artes. Miembro fundador del periódico El Pregonero del Archivo Histórico del Estado de Zacatecas. Miembro fundador de la Asociación Zacatecana de Estudios Clásicos y medievales (AZECME). Exbecario CONACyT. Y miembro del Cuerpo Académico consolidado “Cultura, Curriculum y Procesos Institucionales” CA-150. Autor de *Diarios, derroteros e historias. Colegio Apostólico de propaganda fide de nuestra señora de Guadalupe de Zacatecas, siglo XVIII* Zacatecas, UAZ (2012) y *El humanismo de Fray Antonio Margil de Jesús Zacatecas*, UAZ-H. Ayuntamiento de Guadalupe-AHEZ

(2018). Coordinador del libro *Paideia Zacatecana. Fuentes para su estudio. 1989-2011* Zacatecas, UAZ (2014) y del libro virtual *Encuentros y reflexiones. Experiencias de investigación sobre la educación en Zacatecas*. Zacatecas, UAZ, (2017).

Sonia Félix Cherit es Artista Visual independiente, feminista, activista, maestra, conferencista, promotora y gestora cultural. Entre México, Alemania e Italia se desarrolla como artista visual considerada una de las creadoras zacatecanas con más trayectoria internacional con sus más de 100 exposiciones individuales y colectivas en México, USA, Austria, Alemania, República Dominicana, etc. Es considerada la primera mujer muralista zacatecana obteniendo en el 2010 el reconocimiento “Mujer abriendo camino” por el Gobierno de Zacatecas. Hasta la fecha ha realizado 12 murales en Zacatecas, Ciudad de México y Mexicali. En 2010 fundó el primer espacio cultural independiente para mujeres creadoras “Casa de Engracia” en la ciudad de Zacatecas, donde realiza eventos culturales con temas socio políticos enfocados en las mujeres. En el 2012 creó la Fundación Sonia Félix Cherit – Casa de Engracia A.C. en apoyo a grupos vulnerables, mujeres y jóvenes.

Limonar Soto Salazar es licenciado y maestro en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas y el Colegio de San Luis, respectivamente. Es Profesor Investigador Titular C del Instituto Nacional de Antropología e Historia, adscrito en el Centro INAH Zacatecas. En el 2014 coordinó junto con la Dra. Guadalupe Villa Guerrero el libro *1914 Miradas fragmentadas de la revolución en Zacatecas*. En el 2016 participó como autor en el libro *Experiencias en torno al patrimonio cultural zacatecano*, volumen II, editado por el INAH, con el capítulo “Sobre la múltiple utilidad de la historia: los dictámenes de monumentos históricos”. Una de sus recientes publicaciones es el capítulo de libro “Testimonios relegados. Recapitulación

de monumentos históricos en los márgenes de la ciudad de Zacatecas” que forma parte de la obra *El patrimonio cultural y la identidad zacatecana*, publicada por la Universidad Autónoma de Zacatecas en 2020. Y en junio de 2022 publicó en la serie editorial *La conformación histórica de la frontera norte de México* el artículo “Gente de poco fiar. Extranjeros en el septentrión novohispano, siglos XVI-XVII”. Actualmente en el Centro INAH Zacatecas es responsable del proyecto “Documentando el patrimonio. Catálogo de referencias del patrimonio histórico edificado en Zacatecas” y titular del proyecto “Gestión del itinerario cultural del Camino Real de Tierra Adentro en Zacatecas”.

Jaime Adrián Ramos Villagrana es egresado de la licenciatura en Historia de la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Realizó su estancia de Servicio Social y Prácticas Profesionales en el Centro INAH Zacatecas en el área de Historia, donde desempeñó labores de investigación documental sobre propiedades y bienes inmuebles en Zacatecas del siglo XVIII.

Andrés Tadeo Robles García es egresado de la licenciatura en Historia de la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Ha trabajado temas sobre educación, patrimonio y cine.

Irving Reyes Maldonado egresado de la Licenciatura en Historia, autor del artículo “Domus Aurea: Exaltaciones marianas en la Capilla de Nápoles” en 2023. Integrante de la Cátedra Refugio Reyes desde el año 2024. Participante en el comité organizador del Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia celebrado en Zacatecas en 2022. Ha expuesto temas de investigación en torno a los jesuitas, arte regional, y patrimonio cultural en congresos de Estudiantes en Zacatecas, Guanajuato y San Luis Potosí, así como ponencias digitales

en conjunto a la UNAM San Antonio y CUNorte de UdeG. Es también integrante de la Banda Sinfónica Municipal de Fresnillo como clarinete en primera voz.

Karla Isabel Bañuelos García licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas y Maestra en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de México. Las líneas de investigación que son de su interés se relacionan con arquitectura neogótica centro y norte del siglo XIX y XX. Algunos de sus productos académicos más representativos y que han sido publicados recientemente son: Estudios sobre Zacatecas. Arte, cultura y urbanismo. “Representaciones Arquitectónicas en la ciudad de Zacatecas: el templo de Nuestra Señora del Rosario de Fátima” y “Los monumentos históricos de la ciudad de Zacatecas a través de sus protocolos notariales como una fuente de investigación”.

Raymundo Ramos Delgado es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de Nayarit. Estudió la Maestría en Restauración de Sitios y Monumentos por la Universidad de Guanajuato y Arquitectura en el Instituto Tecnológico de Tepic. Miembro del Seminario de Cultura Mexicana correspondiente a Tepic. Recientemente ha sido nombrado Investigador Nacional Nivel 1 del SNII-CONAHCYT. Ha realizado más de una docena de productos de investigación referentes a la historia urbana y arquitectónica de Tepic en el siglo XIX y XX. En el presente realiza distintas investigaciones concernientes a la apropiación del espacio público de los centros históricos mexicanos, específicamente del comercio ambulante en Tepic como estudio de caso, con el apoyo de una beca de Estancias Posdoctorales por México del CONAHCYT. <https://orcid.org/0000-0001-9287-8694>.

ÍNDICE

Introducción	5
--------------------	---

I. Bifurcaciones Estéticas Contemporáneas	14
---	----

Álvaro Luis López Limón

Inés del Rocío Gaytán Ortiz

II. De la caligrafía y otras artes al cine. Imágenes visuales y sonoras en Turquía.....	41
---	----

Sofía Gamboa Duarte

Efrén Montoya Ortega

III. Apreciación del arte novohispano en la Revolución Mexicana: la mirada de un general en el filme Enamorada del director Emilio “Indio” Fernández	74
--	----

Elisa Guerrero Márquez

IV. El mezquite. Alimento de crisis y planta como símbolo ...	100
---	-----

Salvador Moreno Basurto

V. Rescate de espacios públicos	116
---------------------------------------	-----

Sonia Félix Cherit

VI. Los antecedentes históricos en el patrimonio monumental de Zacatecas. Las fuentes de información	150
--	-----

Limonar Soto Salazar

Jaime Adrián Ramos Villagrana

Andrés Tadeo Robles García

VII. La Columna de los Ángeles y su travesía a través de la fotografía	177
--	-----

Andrés Tadeo Robles García

VIII. Calvario arquitectonográfico: el Santuario de la Soledad de Jerez, Zacatecas.	201
--	-----

Irving Reyes Maldonado

Anexos fotográficos.	226
---------------------------	-----

IX. La construcción material de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima	242
--	-----

Karla Isabel Bañuelos García

X. La ciudad de Tepic vista desde la cartografía urbana de 1858.....	266
--	-----

Raymundo Ramos Delgado

Acerca de los autores	297
-----------------------------	-----

"Imágenes fijas y en movimiento. Estudios sobre arte y arquitectura" es una obra que reúne un conjunto de reflexiones sobre el arte visual y la arquitectura. A través de nueve ensayos, el libro resalta la importancia de entender las imágenes fijas y en movimiento, los monumentos y espacios históricos como elementos que van más allá de lo físico, pues son los testigos de las transformaciones sociales, religiosas y económicas que marcaron distintas épocas. A través de la estética, la fotografía, el cine, los relatos orales y la investigación histórica, hemos entendido cómo se conserva y se valora la imagen artística. Esta obra invita a los lectores a reflexionar sobre la evolución de las imágenes en la historia del arte y la arquitectura, mostrando cómo estas disciplinas se nutren mutuamente y se transforman a lo largo del tiempo.



Universidad
Autónoma
de Nayarit

ALI
CHUMACERO



Editorial
UAN



ESTUDIOS DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

