

00149

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: EDMUNDO HUMBERTO

ALCÁNTARA NAVA

FECHA: 14/Oct/05

FIRMA: 

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y
DOCTORADO EN ARQUITECTURA

El tratamiento
museístico como una
alternativa para
revalorizar al objeto
arquitectónico
restaurado.

Museo librería en Donceles 63

Tesis que para
obtener el
grado de:

Maestro en Arquitectura

Presenta:

Ing. Arq. Edmundo Humberto
Alcántara Nava

México, D.F., 2005

M:350360



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Director de tesis: M.en Arq. José Manuel Mijares y Mijares

Sinodales: M.en Arq. Virginia Isaak Basso

Arq. Flavio Salamanca Güemes

M.en Arq. Diana Ramiro Esteban

M.en Arq. José López Quintero

Dedicatorias y agradecimientos

A la UNAM

Por abrir sus puertas a todo aquél
que tenga sed de conocimiento

A mis maestros

Por reactivar mi interés por aprender

A la Dirección General
de Estudios de Posgrado

Por otorgarme la beca, gracias a la cual fue
posible concluir este proceso

A mis padres

Sr. José Alcántara Paredes y Sra. Graciela Nava
Ocampo, por su incansable labor y por mostrarme
el camino correcto

A mis hermanos

José Luis, Miguel Ángel, Alma Martha,
Valentina Graciela, Sergio y Gerardo,
por su ejemplo y apoyo

A mi esposa, a mi hija

Diana y Mariana, con gran cariño,
por su paciencia y estímulo constantes

A mis compañeros
y amigos

Por las experiencias vividas

Al propietario de
Donceles 63

Sr. Ubaldo López, por ceder su tiempo
y por permitirme trabajar con su inmueble

Es tiempo ya, Zamora, de que llevemos a pasear por México, cual nuevo Ulises, a nuestro amigo Alfaro, que tanto lo desea, para que admire la grandeza de tan insigne ciudad.

Francisco Cervantes de Salazar.

¿No has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen, algunos son mudos, otros hablan y otros en fin, los más raros, cantan?

Paul Valery.

Índice.

Introducción	7
1 Objeto cultural, coleccionismo y museología.	12
1.1 Origen del objeto artístico y cultural	12
1.2 El coleccionismo, origen de la conservación del objeto cultural	14
1.3 La musealización del objeto cultural	20
1.4 El quehacer museístico en la actualidad	22
1.5 Del museo institución al museo imaginario	26
1.6 Musealización del objeto arquitectónico	30
1.7 Musealización, realidad o ficción	32
2 La restauración. Práctica dinámica	34
2.1 La disyuntiva axiológica y la intervención museística.	34
2.2 La corriente científica de la restauración. La música y la arquitectura artes análogos.	38
2.3 Reconsideración de los términos.	43
2.4 Restaurar o conservar, los términos y su significado teórico-práctico	46
2.5 Restauración, refuncionalización y revaloración del objeto arquitectónico y de su entorno	50
3 La percepción del entorno.	52
3.1 La fragilidad de los símbolos.	52
3.2 La percepción de la calle	54
3.3 La ciudad educadora.	55
4 Historiografía del mensaje pedagógico de la ciudad. El caso de la Ciudad de México.	59
4.1 Causas y efectos de la traza	60
4.2 Las dos ciudades y su mensaje pedagógico. Conquistadores y conquistados, maestros y aprendices.	61
4.3 La ciudad religiosa del siglo XVIII.	63
4.4 La transformación cultural del neoclásico. De la religiosidad al absolutismo	64
4.4.1 Cambio de dirección de la conducta	67
4.5 La calle como instrumento cultural en constante transformación	69
4.5.1 Transformación de la ciudad por la alteración de la calle desde el punto de vista morfológico arquitectónico, Donceles "La calle de los conquistadores"	71
Transformación de la morfología arquitectónica	75
Arquitectura doméstica prehispánica	76
Arquitectura doméstica española	77
Cambios en la morfología provocados por la técnica	82

4.5.2	Transformaciones en la ciudad por alteraciones en la traza. La calle de Cinco de Mayo.	83
4.5.3	Transformación de la ciudad por la creación de nuevas calles. El Paseo de la Reforma.	99
5	Donceles 63 y su entorno inmediato, un caso de estudio	108
5.1	El entorno inmediato.	108
5.1.1	El corazón de manzana	109
5.1.2	La morfología arquitectónica-urbanística del entorno	114
	Donceles 71-Palma 335	115
	Donceles 69-Palma 330	117
	Donceles 67	118
	Donceles 65	119
	Donceles 59 y Donceles 61. Par de casas	119
	Donceles 57	122
	Donceles 55	122
5.2	Donceles 63	123
5.2.1	Descripción del predio y sus subdivisiones	124
5.2.2	Descripción arquitectónica	124
5.2.3	Análisis arquitectónico. Planteamiento hipotético.	124
5.2.4	Materiales y sistemas constructivos	126
5.2.5	Etapas constructivas.	128
5.2.6	Descripción de daños y deterioros	129
5.2.7	Descripción del proyecto de intervención	130
5.2.8	Descripción del proyecto de adecuación arquitectónica	131
5.3	Proyecto de intervención. Relación de planos	134
5.4	Conjunto comercial habitacional en la manzana	168
5.4.1	Propuesta de intervención	168
6	Tratamiento museístico	172
	Conclusiones	190
	Bibliografía	197

Introducción.

Desde hace aproximadamente veinte años, mi actividad profesional ha estado dedicada principalmente al desarrollo de proyectos museográficos, he trabajado en proyectos que abarcan desde edificios construidos ex profeso hasta inmuebles readecuados e incluso restaurados. He colaborado en equipos multidisciplinarios e interdisciplinarios, al lado de investigadores, curadores, restauradores de bienes muebles e inmuebles, museólogos, arquitectos, ingenieros y museógrafos. Los casos en los que ha sido necesaria la restauración y reutilización de inmuebles destinados a museos despertaron principalmente mi interés.

Dos son las inquietudes que como resultado de esta experiencia son motivo de especial atención, cuando se trata de edificios con valor histórico y cultural, reutilizados como museos: Una es de carácter puramente museístico, la otra es de carácter técnico.

La reacción del visitante ante un inmueble con valor histórico y cultural reutilizado como museo, va desde la indiferencia absoluta o la curiosidad efímera hasta el interés vivo por conocer la historia de los espacios que recorre. Generalmente su interés se centra en la colección, a eso va al museo, acude motivado por la publicidad, el interés personal, la ocupación del tiempo libre o la obligación escolar. Rara vez acude con el interés de conocer el inmueble, quizá de manera inconsciente lo disfrute, recorra sus espacios con placer, disfrute de un patio, una fuente y del contexto en general. Tal vez, en el mejor de los casos, el espacio despierte su curiosidad, si sus posibilidades económicas lo permiten, comprará el costoso catálogo de la exposición, en él se enterará del nombre del edificio y de quienes lo ocuparon originalmente, llevará consigo algunas muy buenas fotografías que no le dicen mucho y en el peor de los casos se marchará sin satisfacer su inquietud.

En alguna ocasión durante una charla informal, un visitante me comentó sus dudas, éstas incrementaron mi interés, por qué no considerar al inmueble como la pieza fundamental de la exhibición que alberga, por qué no considerar una calle como un área de exhibición, por qué no considerar al mismo Centro Histórico como una verdadera exhibición museográfica.

En otro orden, y desde el punto de vista técnico, la dotación de las instalaciones y recursos museográficos, que satisfagan los requerimientos que la adecuada conservación, almacenaje y exhibición que la colección implica, se complica en estos casos, exige un conocimiento profundo que ofrezca una cada vez mayor certidumbre en la aplicación de soluciones.

El uso de recursos museísticos empleados para una mejor comprensión de nuestro pasado mediante la correcta y amplia lectura de los objetos, tema común en la museística tradicional pero de poca aplicación en el objeto arquitectónico, tiene como intención la suma de esfuerzos que contribuyan a su apropiación cultural generalizada que derive necesariamente en la considerable reducción del deterioro causado por el usuario.

Una vez rebasado el entusiasmo inicial que significó la posibilidad de dotar de recursos museísticos a la arquitectura y con plena conciencia de la bien conocida y común reticencia para considerar musealizable al objeto arquitectónico-urbanístico, el análisis partió de varias premisas, entre ellas se consideró que restaurar no basta para conservar, que no sólo debe restaurarse lo tangible, que la restauración cumple cabalmente en el ámbito técnico pero que su práctica debe complementarse con acciones que promuevan la conservación por parte de una sociedad conciente y sensibilizada.

El análisis general se basa en un esquema básico: **Intervenir-Exhibir lo intervenido-Educar-Conservar**, en este proceso los cuatro conceptos se interrelacionan y se retroalimentan: la intervención necesariamente proporciona los datos necesarios para conformar la información que permita la exhibición, a su vez la exhibición promueve el conocimiento que deriva en la conservación, en la que el deterioro y por ende la restauración se reducen a su mínima expresión, de tal suerte se crea un círculo virtuoso.

Este proceso es aplicable a cualquier objeto arquitectónico, pero se hace más evidente en los casos que impliquen intervención, en este trabajo se aprovechó el proyecto de Donceles 63 y el análisis de su entorno inmediato para el estudio de la posible aplicación museística al objeto arquitectónico-urbanístico.

Por otra parte la investigación obligó a tratar el tema en diversos grandes rubros, por un lado se encuentran el objeto cultural, el coleccionismo y la exhibición museográfica como promotora fundamental de la conservación, fue necesario el análisis historiográfico del objeto, de su acopio y de su resguardo.

El desarrollo de la investigación permitió a su vez detectar la evolución historiográfica del concepto **museo** así como los recursos y los alcances que la museología contemporánea ofrece, alcances que superan al concepto tradicional de museo como institución-edificio y permite extenderlo, por ejemplo, a conceptos como los de museo imaginario o comunitario, que entre otras características no se limitan a acotaciones espaciales.

En otro rubro se hace una reflexión sobre la restauración como práctica dinámica e incluyente, inserta en la acción global de la conservación del patrimonio en su conjunto, que permita dentro de su desarrollo evolutivo, la posible ampliación de sus alcances sobre todo en la actividad posterior al proceso de intervención puramente técnico, con objeto de fomentar la conservación integral del patrimonio y de revertir la necesidad de restauración provocada por el deterioro causado por el desconocimiento por parte del usuario, este proceso reduce por lo tanto la restauración a una intervención enfocada específicamente a los estragos que el tiempo y factores físicos e imprevisibles provocan.

Un acercamiento a las teorías de restauración se hizo necesario, sobre todo en el ámbito filosófico-axiológico, con la intención de vislumbrar el camino a seguir en las condiciones actuales. La investigación permitió detectar la disyuntiva axiológica en la evolución de la aplicación de los valores en distintas etapas históricas de la práctica de la restauración. Si bien podría resultar ingenua la pretensión de aplicar el valor artístico en la práctica de la restauración, éste es de suma importancia para promover la percepción del usuario hacia la cultura arquitectónica; la percepción se analizó con apoyo de una analogía con la música, arte-ciencia en la que los especialistas han allanado el camino teórico sobre todo en la relación que existe entre obra y receptor; como es sabido, la música históricamente guarda estrecha relación con la arquitectura aunque actualmente ambas artes transiten por caminos divergentes debido sobre todo al desfase entre el usuario y la obra edilicia.

Junto con la aproximación a las teorías de la restauración fue necesaria la integración de una reflexión sobre los términos tanto de los objetos por intervenir como de los procedimientos utilizados en restauración, en el primer caso la propuesta de Carlos Chanfón para sustituir el término monumento por objeto, por bien o por patrimonio culturales, deja

abierta la puerta para ampliar el espectro de casos de estudio. Evitar la discriminación que el término *monumento* implica, complementa y permite contextualizar la posible exhibición museográfica de la arquitectura. En el segundo caso el análisis privilegia a la actividad de conservar como un proceso que no se reduce a las acciones condicionadas por los términos utilizadas en el ámbito técnico, conformando así a la actividad que nos ocupa como una suma de procesos que permiten la intervención de disciplinas próximas y afines.

Se consideró necesario complementar el análisis con un estudio sobre la percepción del entorno y la fragilidad de los símbolos. Es bien conocido el desfase que existe entre la arquitectura contemporánea y los usuarios al que se suma el desinterés del grueso de la población por el patrimonio arquitectónico; aunque las causas en ambos casos pueden ser distintas; el desfase general entre arquitectura y receptor se incrementa cuando es necesario intervenir al objeto con cambios de programa o con ampliaciones necesarias para la actualización que permita su reutilización; ante tal situación, se vuelve imprescindible la aplicación de medidas que a través del despliegue de información, de manera ordenada y atractiva, conduzcan a la apropiación generalizada del objeto cultural arquitectónico.

El tema de la apropiación del objeto arquitectónico-urbanístico condujo a una aproximación a la historiografía del mensaje pedagógico de la ciudad, se analizaron los puntos de inflexión que históricamente han marcado los cambios de dirección de la conducta de la población.

A partir de este acercamiento se realizó el análisis de la calle como instrumento cultural en constante transformación, se tomaron tres ejemplos representativos: Donceles por ser la calle en la que se encuentra el objeto de estudio, Cinco de Mayo por encontrarse en el entorno inmediato y por haber sido objeto de considerables transformaciones, por último se analizó el Paseo de la Reforma, esta calzada revistió un especial interés para el tema que nos ocupa, por el carácter didáctico que se le imprimió a finales del siglo XIX. Como complemento, en este apartado se incluyó un análisis de la arquitectura doméstica y de sus transformaciones a lo largo de la historia necesario para la comprensión del caso de estudio.

El desarrollo de la investigación condujo al estudio de Donceles 63 y de su entorno inmediato, en este rubro la atención se concentró en la manzana conformada por las calles de Donceles, Chile, Tacuba y Palma Norte, este segmento urbano además se distingue entre otros del Centro Histórico por contar con un *corazón de manzana* libre de construcción.

Como parte del estudio de la calle de Donceles, se realizó el análisis de la morfología arquitectónica de los edificios correspondientes al paramento sur de la calle de Donceles, en el tramo comprendido entre la calles de Palma Norte y República de Chile.

Esta etapa del trabajo condujo directamente al estudio y al proyecto de intervención del objeto de estudio en cuestión, en el que se incluye una propuesta de intervención del conjunto que corresponde a la manzana mencionada.

El último rubro corresponde al tratamiento museístico, que se divide a su vez en dos apartados, uno corresponde al inmueble y otro al espacio urbano, en el primero se desarrolló el programa arquitectónico a partir de un programa modelo basado en la experiencia profesional que fue adecuado a las condiciones específicas del caso de estudio, el programa se complementa con la descripción de los guiones museológico-temático y con la propuesta de recursos museográficos. Para el espacio urbano se proponen los contenidos del guión temático para inmuebles, para las calles y para el Centro Histórico, este sub-apartado se complementa con una descripción de los recursos museográficos propuestos.

1. EL OBJETO CULTURAL, COLECCIONISMO Y MUSEOLOGÍA.

1.1. Origen y valor del objeto cultural.

La pintura fue la primera forma de expresión después de que el hombre observara sus huellas en la arena o los arañazos de las bestias en las paredes de las cuevas. Sigfried Giedion (1981) ubica la aparición de la pintura diez mil años antes de la aparición del primer tabique, el perfil y el color aparecen desde los orígenes de la expresión humana cuando el cerebro humano alcanzó sus dimensiones plenas, con el hombre que todos conocemos como Homo Sapiens.

Este arte se caracteriza por su gran carga simbólica, y difiere en cuanto a concepto del nuestro, Giedion hace un recuento de las teorías que tratan de explicar el motor que impulsó a la creación en sus primeras manifestaciones: según Luquet, en el deseo de adorno se encuentra la raíz, para Wilhelm Worringer, ésta se encuentra en la ansiedad y el miedo del hombre, para Charles Elliot Norton se trata de la *ansiedad cósmica*, para Salomón Reinach, el móvil consiste en el rito y la magia, según este historiador y arqueólogo, con la forma se evoca de manera análoga a como se invoca con la palabra.

Cualquiera de las teorías es válida, pero sobre todo debe tenerse en cuenta la idea de que el arte no puede ser motivo de un sólo impulso sino de varios en conjunto, así se tornan también válidas las posibilidades del juego, del arte por el arte, y en nuestros tiempos, de la necesidad o deseo de expresar símbolos o signos del inconsciente (Sigfried Giedion, 1981).

El ser humano motivado por la necesidad se ve obligado a proveerse de utensilios elaborados inicialmente en piedra percutida, para después trabajarlos en hueso y en metal, desarrolla el tejido de fibras, la cerámica se inicia rellenando los intersticios de la cestería y se desarrolla con la aplicación del torno y las manufacturas en piedra (Ibid.).

El hombre paleolítico que, por razones primordiales de su existencia, percute la piedra para procurarse las primeras armas, no tarda en usar el hueso de los animales para la misma finalidad. En una época que hoy no vacilamos en precisar como anterior a los quince mil años, aquel hombre empieza a decorar la materia del instrumento con elementos fitoformos, geométricos, y con reproducciones de animales. Es la primera expresión humana en busca de un ideal que une a lo necesario lo bello, suprema razón de ser de las artes decorativas. Con el primer síntoma de

organización ya se establece este principio inmutable (Gual Enrique, 1987, 121).

Da el primer paso de expresión artística cuando se vuelve sedentario y vive en comunidad, transforma los instrumentos utilitarios con muescas y líneas, con geometrías y representaciones animales, con intenciones míticas y tal vez de personalización. Transforma originalmente lo útil en bello, para posteriormente crear específicamente adornos (Gual, op. cit).

El origen primigenio de la expresión artística no es motivo fundamental de este ejercicio, el resultado del impulso humano por la creación y la modificación del entorno y de la fabricación de objetos, así como el papel que estos juegan en el proceso cultural, son los motivos de nuestro interés.

El ser humano se caracteriza por dar forma a sus ideas mediante la fabricación de artefactos, cada uno de ellos las refleja y se suma a lo que llamamos cultura. "Cultura es pues, un entramado de ideas que se ponen de manifiesto, como opina S. Beckow, mediante los actos y los artefactos que el ser humano produce y transmite con el fin de adaptarse al entorno en el que ha de vivir y procrearse" (Ballart Joseph, 1997, 15).

Para Ballart ni el artefacto ni su consecuencia son en sí mismos cultura, los artefactos como se apunta en el párrafo anterior son manifestaciones de cultura, es decir contribuyen a transmitir información dentro de un complejo sistema de aprendizaje social. De tal suerte que los artefactos constituyen la cultura material de un determinado grupo social. Los artefactos sobreviven a los individuos, la transmisión de la información cultural trasciende al tiempo y conecta al pasado con el presente.

En un sentido puramente utilitario, los objetos se vuelven obsoletos con el tiempo, los objetos son sujetos de uso, desuso, re-uso y cambio de uso. Existen objetos que son automáticamente descartables otros que tienen un valor temporal y un tercer grupo corresponde a los que duran el máximo tiempo posible, por ejemplo un libro, un templo o una joya (Ballart, op. cit., 19-20).

Ante la dimensión del tiempo y sus efectos, la percepción de los objetos puede transformarse, es decir, objetos que en un momento fueron considerados descartables con el paso del tiempo pueden llegar a considerarse valiosos ante diversas circunstancias, por ejemplo un objeto que complementa una serie cronológica por más descartable que fuera se considerará único en caso de no tener otro a la mano.

Para determinados científicos como los arqueólogos, por ejemplo, el desecho del pasado es también potencialmente un objeto estimable y por principio entra en la categoría de objeto de patrimonio cultural, ya que a efectos de información científica, todo lo que viene del pasado interesa (Ballart Joseph, op. cit., 15).

En conclusión, otorgamos a los objetos del pasado un valor que por supuesto va más allá de lo utilitario, desde este punto de vista de nada nos serviría en la actualidad y en la ciudad un viejo astrolabio, su valor se inscribe en el plano cultural, pero aun ahí, en donde se establecen jerarquías en cuanto a la calidad de los objetos: descartables, temporales y de máxima duración, la clasificación dista mucho de ser inamovible y permite que objetos descartables se conviertan en patrimonio. "Nos referimos a que el objeto en cuestión experimente una honda transformación en la percepción del observador, de modo que de objeto a secas se convierta en patrimonio cultural" (Ibid., 20).

1.2. El coleccionismo, origen de la conservación del objeto cultural.

Germina la civilización y dentro de ella la cultura, cada grupo posee los objetos que lo identifican, con características y grados de desarrollo dispares, de esta sociedad parte el camino de superación y expresión artística del hombre. Podemos decir entonces que el arte alcanza la misma edad del hombre (Gual Enrique, op.cit.), y que los objetos no sólo diferencian a los hombres y a los grupos entre sí, además constituyen una conexión directa con su pasado y se convierten en símbolos de identidad a la que se suman el prestigio e incluso el poder (Rico Mansard , 2004).

La reunión o acopio de objetos no es cosa nueva, los objetos hablan del pasado, y el pasado según Ballart: "es lo único seguro con lo que cuenta el ser humano [...] puesto que de ahí proviene. Esta válvula de seguridad funciona desde el momento en el que el hombre utiliza la facultad de recordar" (Ballart Joseph, op. cit.,39).

En seguida Ballart se refiere a lo que Pedro Antonio de Alarcón expresaba en 1868 en "El museo universal".

¡Es que la noble ambición del espíritu humano no se satisface jamás con la posesión de un presente fugitivo, y aspira siempre a conservar el depósito de sus memorias, como aquellas tribus errantes de la antigüedad que, cuando se trasladaban de una comarca a la otra, cargaban sobre los hombros los venerados huesos de sus padres! (Ibid).

Para Luis Alonso Fernández existen dos formas de concebir el tiempo, el que pasa y el que perdura, al segundo los etnólogos lo llaman el "Gran Tiempo", tiene connotaciones de ritual y mito, mediante ellas se llega a anular al tiempo que pasa, para descubrirlo propone un ejemplo: "intentando aprehender de nuevo los recursos de su infancia, en la que el juego tenía el mismo papel que el mito para los primitivos, cuando crecía al abrigo de toda sensación de transcurso del tiempo" (Alonso Fernández, 1999, 42.)

La conciencia del tiempo que pasa genera en el hombre la necesidad espiritual de buscar refugio en su pasado y como consecuencia se interesa en la historia y en la reunión de objetos, éstos superan muchas veces en veracidad a los testimonios escritos que están sujetos a la interpretación de quien los escribe y de quien los lee.

Con los objetos reunidos en colecciones surge la necesidad del espacio que los contenga: **el museo**, al que entonces podremos considerar como un refugio en donde el hombre se encuentra con su pasado, y en donde sobre todo adquiere conciencia del tiempo en sus dos concepciones, el tiempo que pasa y el tiempo que perdura o Gran Tiempo que

puede y debe ser un ingrediente importante a la hora de potenciar la memoria colectiva. Sin el tiempo, (...) no puede haber ni pasado ni memoria ni patrimonio. Por tanto tampoco interpretación ni relato. Conocer, interpretar y relatar el pasado en el presente es sin duda la forma de mayor garantía para asegurar el permanente porvenir del pasado (Alonso Fernández, 1999, 42).

Las colecciones no siempre fueron resguardadas en museos tal y como los concebimos ahora.

Hasta finales del siglo XVIII, la cultura y el arte no eran más que un adorno en la vida de los privilegiados, bien como elementos de exaltación religiosa, bien como curiosidad superior reservada a los potentados y la nobleza. Iglesias y palacios guardaban celosamente la casi totalidad del patrimonio histórico-artístico que la humanidad había producido hasta entonces (Alonso Fernández, op. cit., 41).

Coleccionismo y museo como hemos visto, no caminan en la historia de manera paralela, y de igual forma que el concepto *coleccionismo* ha cambiado, el concepto museo no puede aplicarse a otras épocas con la idea de institución, generalmente pública, que reconocemos en la

actualidad, por lo tanto cuando se habla del *mouseion* de los griegos habrá que entenderlo en su contexto histórico, como un espacio en el que se guardan objetos del pasado, valiosos para una comunidad y en muchas ocasiones reservados para las minorías, con el tiempo este concepto habría de cambiar y los museos permitirían que las colecciones fueran observadas por la colectividad.

La Grecia clásica aportó tanto el origen etimológico de la palabra "museo" como "una concepción más democrática del coleccionismo de obras de arte y de otras integrantes de sus tesoros" (Alonso Fernández, 1999, 47).

Los acervos aumentan y los griegos por ejemplo, se ven en la necesidad de resguardarlos, surgen las bibliotecas como la de Alejandría, también se resguardan los tesoros de templos y santuarios, las tablas pintadas permanecen en las pinacotecas.

Las conquistas y la expansión de los imperios propician el traslado del arte de un lugar a otro, los romanos obtienen piezas como botín de guerra, saquean y se vuelven coleccionistas sin poder ocultar la admiración que sienten por sus conquistados para posteriormente darle un valor hedonista y económico al coleccionismo.

En otros casos como en el de los egipcios, las colecciones se concentraban como ofrendas votivas, sin descartar otros móviles, se coleccionaban objetos diversos e incluso se habla de restauración de vetustas pirámides por parte del hijo de Ramsés II (Fernández Miguel Ángel, 1987).

Uno de los coleccionismos más antiguos y más actuales, es el de carácter religioso. Las primeras colecciones de este tipo se dieron en las culturas arcaicas y clásicas. Las noticias más fehacientes sobre ellas [...] provienen de Grecia, donde se originaron a partir de las ofrendas que los creyentes dejaban en templos y santuarios (Rico Mansard, 2004, 38).

El cristianismo por su parte generó su propia forma de coleccionismo, con el culto a las reliquias.

A partir del siglo III d.C., con la instauración del cristianismo a lo largo y ancho del imperio romano [...] Surge una nueva concepción de coleccionismo, inspirada en los recuerdos personales de la joven religión, más que en el valor estético de los objetos: las reliquias (Fernández, Miguel Ángel, op. cit., 22).

El término coleccionismo no tiene en este caso la misma aplicación que actualmente conocemos: en un amplio sentido, en nuestro tiempo identificamos al coleccionista como alguien con alto poder adquisitivo

que es capaz de adquirir piezas costosas para su propio goce personal, en un medio comercial del arte que no descarta las posibilidades de inversión y comercio especulativo que desde 1952 se desató con la venta del cuadro de Cézanne *Pommes et Biscuits* en 94,280 dólares en una subasta en París (Meyer, Karl, 1990). Aunque hay otros muchos rangos de coleccionismo, es el ligado al comercio el que aparece en un primer esquema de nuestra percepción. El diccionario define colección como un conjunto de cosas, generalmente de una misma especie o como gran cantidad de ciertas cosas.

La duda radica en aplicar el concepto coleccionismo a la reunión de objetos en otra época o circunstancia diferente a la nuestra, por ejemplo en el caso de **coleccionismo de reliquias**, podríamos buscar una alternativa: acopio de reliquias, si volvemos al diccionario el término acopio se refiere a reunir en cantidad alguna cosa.

Miguel Ángel Fernández en su *Historia de los Museos* utiliza el término: "una nueva concepción de coleccionismo" (Fernández Miguel Ángel, op. cit., 22) cuando se refiere a la transformación de las versiones museísticas del mundo clásico con el advenimiento del culto a las reliquias, por su parte Luisa Fernanda Rico Mansard matiza el concepto y se refiere a la "reunión de objetos".

Durante los primeros siglos de esta era, cuando la influencia de la Iglesia católica se expandió a todas las instituciones de la Europa occidental, esta costumbre no sólo se mantuvo sino que se intensificó, dando paso a la **reunión de objetos** que sirvieran de propaganda de la moral cristiana. Testimonios, reliquias de apóstoles y santos, objetos de todo tipo donados a la Iglesia, se depositaban en vitrinas y armarios, para formar verdaderos tesoros en torno a los templos, monasterios y catedrales (Rico, Mansard, op. cit., 38).

Después de todo, siempre en estos casos, se trata de una reunión de objetos, actividad a la que nos referimos genéricamente como coleccionismo, que indudablemente ha variado a través del tiempo y del espacio, se han transformado también los medios y la forma de reunirlos así como a las intenciones para hacerlo.

Así encontramos un término recurrente como consecuencia de la creación artística: **coleccionismo**, por nostalgia histórica, por placer o por interés económico, como "*refuerzo del sentimiento colectivo*" (Ballart, Joseph, 1997) en el que se apoya la identidad; el coleccionismo hasta nuestros días es y ha sido el móvil fundamental de la conservación y de la restauración del objeto artístico. A la secuencia de fabricación de lo útil, de creación del objeto artístico, del deseo de

guardar y coleccionar, pueden adherirse, términos como saqueo, comercio y en muchos casos destrucción, aun así podemos concluir que el coleccionismo a lo largo de la historia, representa y promueve el reconocimiento y la consecuente conservación de los objetos.

El coleccionismo, primero con interés puro de lucro, con un fondo político y de búsqueda de prestigio es el que contuvo la destrucción de la arquitectura y la escultura en Roma en el siglo XV y condujo a los primeros escauceos de restauración con la aplicación de partes de piezas semidestruidas para complementar otras, propició también la producción de copias y el aprendizaje artístico (Meyer, Karl, op. cit.).

El peligro de destrucción de los objetos del pasado prevaleció en Roma hasta bien entrado el siglo XIV , el cambio de actitud se dio en el siglo XV.

Este cambio se debió a que a partir del siglo XV se vino configurando en Italia un nuevo valor conmemorativo. Los monumentos de la Antigüedad Clásica comenzaron a valorarse de un modo nuevo, pero ya no sólo por el recuerdo patriótico que transmitían el poder y la grandeza del antiguo Imperio, y que el romano medieval, en una ficción llena de fantasía, se imaginaba como algo todavía existente [...] sino debido a su “valor histórico y artístico” (Rielg, Alois, op. cit., 33,34).

El interés histórico que se despertó en la Roma renacentista hizo que

se encontraran dignos de consideración no sólo monumentos como la columna de Trajano, sino incluso fragmentos insignificantes de molduras y capiteles [...] Del mismo modo el que se comenzaron a coleccionar incluso inscripciones intrascendentes [...] revela el despertado interés histórico [...] por primera vez vemos que el hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil años de la propia época, los estadios previos a la propia actividad artística, cultural y política (Rielg, Alois, op. cit., 34).

Bajo el régimen político del papado el interés por el pasado se sumó a las necesidades espaciales propias del culto religioso, aspecto que tuvo como consecuencia la rehabilitación de la ciudad de Roma con el fin de recibir a las grandes cantidades de peregrinos que año con año aumentaban y que representaban la solidez creciente del sistema. Roma y sus principales edificios, como el Capitolio y San Pedro fueron objeto de transformaciones hasta conformar la morfología urbana tal y como la conocemos hoy, se ampliaron avenidas, se construyeron puentes de piedra, se restauraron edificios, se ampliaron las instalaciones del Vaticano (Karl E. Meyer, op. cit.)

Esto nos lleva a pensar que como en ningún otro lugar del mundo y bajo el gobierno de los papas, es en Roma donde encontramos las primeras acciones de restauración de bienes inmuebles, y no sólo eso:

De un modo extraordinariamente significativo, la misma época que descubrió el “valor artístico e histórico”, al menos de los monumentos clásicos dictó las primeras disposiciones para la protección de monumentos (destacando especialmente el Breve de Paulo III, del 28 de noviembre de 1534). Como el derecho tradicional no había conocido la conservación de monumentos no intencionados, inmediatamente se vio en la necesidad de rodear los valores recién descubiertos de especiales medidas de protección [...] Así se puede decir con toda justicia que la verdadera conservación de monumentos en sentido moderno comenzó en el Renacimiento italiano con el despertar de una estimación consciente por los monumentos clásicos, así como el establecimiento de disposiciones legales para su protección. (Rielg, Alois, op. cit., 35).

De esta forma nos queda claro el proceso que conduce a la conservación de los objetos del pasado, independientemente de las causas para su acopio, el objeto producto de la creación humana es reconocido, coleccionado, conservado, exhibido o utilizado y protegido. Como efecto colateral dentro de este proceso se integra también el desarrollo de nuevas formas de creación inspiradas en el reconocimiento de los objetos, estas a su vez conllevan la conformación de nuevos métodos de trabajo que se traducen en tratados teóricos que sustentan la actividad creativa.

En el siglo XV se restauran no sólo edificios, el interés por lo antiguo se traduce en la restauración de manuscritos y en la formación de extensas bibliotecas, estos manuscritos servirán a mediados del siglo como base para la impresión de los primeros libros en la imprenta.

Entre los tratados antiguos que se revisan, Alberti trae hasta el siglo XV, con una distancia de 15 siglos, el tratado de Vitrubio. A partir de él elabora su propio tratado de pintura, escultura y arquitectura, después se escribirán otros tratados como los de Serlio y Palladio. Alberti en sus tratados hace énfasis en el sentido humanista de que las artes mecánicas hasta entonces practicadas pasen a ser artes liberales. De Vitrubio toma la teoría de la proporción en la que se equiparan la conmensurabilidad del ser humano y de la arquitectura, aplica el concepto de la forma humana como medida de toda proporción, retomando el sentido musical y panteísta de los griegos. En su tratado De re aedificatoria, Alberti nos da dos vertientes fundamentales para la práctica arquitectónica: la teórica y la técnica, así como los métodos y

sistemas de proyectación: los dibujos ortogonales sobre una retícula guía, y métodos de medición y trazo. Alberti trabaja los proyectos con maquetas de volumen a escala y deja la ornamentación para el momento de realizar la obra. Del tratado de Vitrubio otorga también importancia a las categorías vitrubianas que se refieren a la durabilidad del edificio, aunque asume que el edificio no sólo debe ser durable sino deleitable a la vista, por eso en su tratado da importancia al número y su poder mágico-musical. Las obras de Alberti son reflejo musical de su teoría a través de la aplicación numérica. (Battisti, Eugenio, 1993).

Las obras de restauración de Alberti son las primeras que se realizan con teoría, método y proyecto, en el que nada sobra y nada falta, su tratado tiene como origen el interés por los objetos del pasado que deriva en una erudición arqueológica y conduce a la creación personal.

1.3. La musealización del objeto cultural.

Durante mucho tiempo y aún en la actualidad, hay quienes al escuchar el término "museo" piensan en fósil, abandono, guardando, viejo e incluso aburrido. Pareciera como si las piezas comunes que en otro tiempo tuvieron un valor instrumental y que van a dar a un museo, ya no tuvieran lugar en ningún otro espacio, reducimos su valor a un fin utilitario, material o traducido a cotizaciones puramente comerciales, que en el terreno del arte pueden ser tan fantásticas como las de los mejores exponentes del deporte comercial. Olvidamos que las piezas tienen historia, nos narran su pasado, nos dicen lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos, cuando nos acercamos a ellas comprendemos que su fin no puede ser exclusivamente utilitario, comercial o estético en un sentido tradicional.

La potencialidad del objeto cultural y su acogimiento dentro de la estética contemporánea como puerta historiográfica, radica en la

infinita variedad de sus manifestaciones a través de todas las épocas y de todos los continentes, [...] el historial de la obra de arte, en tanto es revelada y acogida como tal, podrá ser muy breve, pero posee una inmensa fuerza expansiva. Bajo su acción penetrante, viejos objetos de culto religioso, fetiches escandalosos, manoseadas monedas, reliquias de todas procedencias, rimas y canciones que rodaban por la voz anónima de los pueblos, y piezas numeradas de las estanterías de todos los museos etnográficos se han convertido –de la noche a la mañana– en esplendorosas obras de arte (Guerrero, Luis, 1956, 32, 33).

Tanto piezas célebres como anónimas, altamente artísticas o de artes aplicadas pueden sufrir el mismo destino. Tratándose de piezas anónimas o poco famosas, el aprecio, la admiración y estudio, se reservan a unos cuantos iniciados, a coleccionistas, a anticuarios y a especialistas. En cuanto alguno de ellos descubre una pieza, confundida entre muchas, en la bodega de algún museo, en una tienda de antigüedades, en posesión de algún coleccionista o hasta en un mercado de pulgas, quisiera de inmediato extraerla, saber más de ella, comprobar si forma parte de su investigación o de su colección, el interés casi raya en la codicia, la identifica a primera vista y a través del estudio, el profesional o el aficionado descubren en ella relaciones y cualidades insospechadas.

Con las piezas arqueológicas "menores" el fenómeno es distinto, si bien hasta hace algunos años eran consideradas como "*tepalcates*", ahora se reconoce su valor y hasta se ha creado una conciencia colectiva alimentada por los medios que se traduce en el temor de poseerlas en la clandestinidad, jerarquías aparte, su alto valor no se pone en tela de juicio, nos pertenecen a todos.

Existen piezas de todos tipos, en total abandono, confundidas ente otras tantas de diversa índole, valor y procedencia; en bodegas de museos, en tiendas de anticuarios, en mercados de "chácharas", exhibidas en museos; piezas que llaman la atención de unos cuantos, que son rescatadas, analizadas y estudiadas; piezas anónimas, desconocidas, que forman parte de la historia de un pueblo, de una comunidad o hasta de una familia, fotografías antiguas que se venden por fajos, muebles desechados en aras de la modernidad, ropa y zapatos con tallas y materiales inconcebibles para nuestro modo actual de vida. Piezas con una historia que contar y que son apreciadas sólo por iniciados, que cuando pueden adquirirlas, padecen sentimientos encontrados, se debaten entre el valor artístico y el costo económico, algunos hasta sufren cuando, por premura económica, se desprenden de ellas, otros se resisten a venderlas, tal vez por eso, en algunos casos les atribuyen un costo exorbitante.

Cuado una de estas piezas, encaja como motivo de estudio en el ámbito profesional, adquiere otro valor; para ella se inicia un nuevo proceso, pasa a formar parte de un estudio formal, se escribe su historia y ésta se integra al valor de su apreciación visual, la pieza se vuelve otra, forma parte de un contexto, encuentra congéneres, y sobre todo se exhibe, el espectador la percibe desde todos los ángulos posibles; podemos decir entonces que pasó por un proceso museístico, en el que todos los recursos, incluso los publicitarios, contribuyen a su conocimiento integral.

De esta forma, la pieza gana un lugar en nuestra mente, en nuestros sentidos, en nuestra percepción; a través del espacio museográfico y del tratamiento museológico puede ser ampliamente conocida, apreciada, estudiada. Siempre cabe la posibilidad de que el conocimiento de su existencia rebase los confines del museo que la alberga e incluso, aun sin ser todavía célebre, sea requerida en otros ámbitos o en otras latitudes, viaja en préstamo, va a cumplir otra misión, contribuye a contar la historia de otras piezas. Cuando esto sucede, llegamos a la sala de exhibición y nos encontramos con una fotografía y una cédula que nos explica que la pieza está en préstamo, en tales circunstancias podemos ir desde la indiferencia, pasando por la curiosidad, hasta la nostalgia o la impaciencia, la pieza en cualquier caso ya ha ganado un lugar, ni el más importante ni el más insignificante, ha ganado simple y llanamente: su lugar, puede ser que para entonces ya se haya vuelto entrañable y nos pertenezca a todos; a pesar de no poder tocarla, la acariciamos con la vista, y de ser posible la percibimos plenamente. El famoso "monito de obsidiana" de la sala Mexica nunca será el mismo después del robo, durante su ausencia pensamos que jamás volveríamos a verlo.

1.4. El quehacer museístico en la actualidad.

En un museo contemporáneo pueden exhibirse piezas o temas con los que nunca antes hubiéramos concebido una exhibición museográfica. Los temas son vastos, bastará revisar alguna publicación especializada, en México recientemente ha aparecido la revista *Museos de México y del Mundo*, la riqueza temática y conceptual de los museos es sorprendente y su actividad es intensa. Encontramos museos del sexo, de los enervantes, del arte modesto, de la tecnología jurásica o incluso proyectos culturales, con museo incluido, como el de Santiago de Compostela, en el que se pretende crear una *Ciudad de la Cultura*.

La actividad museística de nuestro tiempo "sobrepasa con mucho la tradicional percepción historiador, antiguo-museo", ahora se trata de "armar un lenguaje distinto en el que no predominarían las visiones de los especialistas en historia, arte o ciencia, pero tampoco la postura del museógrafo sabelotodo" (Rico, Mansard, 2004, 16).

El museo actualmente está considerado como un elemento idóneo para la educación informal (Rico, Mansard, op. cit.), en la que como sabemos participan todos los medios de comunicación e incluso la mercadotecnia, en el museo a diferencia de otros medios se pueden utilizar los adelantos tecnológicos sin perder su valor principal: contener y preservar el patrimonio.

A partir de la segunda mitad del siglo XX se estructura la museología como disciplina referente al quehacer museístico, los especialistas en esta joven disciplina, debaten sobre sus alcances y características así como con sobre su relación con la otra parte de este quehacer: la museografía.

En resumen podemos considerar que la museología se encarga del "por qué" y que la museografía se encarga del "cómo" (Linares, José, 1994), de tal suerte que la museografía es una parte de la museología.

Según los estatutos del ICOM:

La museología se encarga del estudio de la historia de los museos, de su papel en la sociedad, de sus sistemas específicos de investigación, documentación, selección educación y organización, así como de las relaciones de la institución en el contexto social (Linares, José, op. cit, 18).

Además de esta definición, en la práctica existen otras consideraciones, la museología como ciencia en vías de formación, tiene características que la diferencian de otras: es ciencia independiente, posee teoría y método; mientras ciencias como la medicina y la pedagogía por ejemplo no necesariamente se ocupan del funcionamiento de escuelas y hospitales, la museología no se encuentra exenta del funcionamiento de los museos, de ahí que además de ciencia independiente es ciencia aplicada directamente al objeto de su estudio, a su derivación en el campo de las exposiciones corresponde la museografía (Ibid., 17-28).

Mientras tanto, el proceso museístico universal avanza, surgen nuevas disciplinas tratadas en los museos, que evidentemente harán más compleja su clasificación, el estudio por lo tanto de esta disciplina está en un proceso constante de evolución.

Para el caso que nos ocupa, conviene saber que existe un historial que aunque relativamente reciente, está estructurado tanto en su estudio como en su aplicación, y que las experiencias previas permiten perfeccionarla y actualizarla.

Aquella antigua definición de Museo como: "Sitio de visita masiva en el que sólo se permite caminar rápido y de frente, mirando todo el tiempo los muros laterales" (Saborit, Antonio, 2004, 12), ha quedado totalmente superada. La nueva museología surge a principios de la década de los ochenta del siglo XX, es en Francia donde se reflexiona sobre el futuro de esta actividad, se tiene como objetivo fundamental la conservación del patrimonio "vivo y no enfermo en mausoleos inaccesibles para la mayoría" (Alonso Fernández, op. cit., 25).

Aun cuando los museos han servido para mostrar los intereses de los gobiernos o de los gobernantes también han sido contenedores de los objetos que promueven la identidad cultural y el sentimiento nacionalista.

Basados en la experiencia sabemos que la revaloración integral de nuestra cultura tendrá un gran impulso en la medida en la que se aprovechen los métodos contemporáneos de comunicación aplicados en el plano museístico, que tiene la ventaja sobre los otros medios conocidos (cine, televisión, internet) de contener y preservar el patrimonio de una manera ordenada y contextualizada.

Es claro que nos encontramos inmersos en un proceso, la vida contemporánea se caracteriza por el gran flujo de información, sobra decir que los avances tecnológicos rebasan nuestra capacidad de asimilación y aprovechamiento, la cantidad y frecuencia con la que recibimos información representa un arma de doble filo, por una parte la información se democratiza, llega a todos casi sin obstáculos, por otra perdemos nuestra capacidad de identidad al asimilar indiscriminadamente cuanta información nos llega. Es ahí justamente en donde entra en escena la museología y su capacidad educativa, como único medio de comunicación que reúne tres características que le dan ventaja sobre otros: puede estudiarse y aplicarse con un método científico, preserva y conserva el patrimonio y puede aproximarse a las instituciones educativas con programas complementarios incursionando así en la educación formal.

Otra de sus ventajas radica en que la intención del quehacer museístico, de manera análoga a otras actividades de la población, se democratiza cada vez más, es decir, los museólogos contemporáneos pugnan por la participación de la sociedad en la actividad del museo, incluso en el proceso de su formación. Antes de esa tendencia el proceso museístico seguía una rígida línea, especialista-exhibición-espectador, lo que provocaba un marcado distanciamiento entre las partes; baste para señalar la poca participación del espectador un ejemplo: la actitud de los escolares que se limitaban, y se limitan aún en actualidad, en museos que no se han incorporado a los nuevos sistemas museológicos, a la copia de cédulas; con esta práctica se pierde el gran potencial que el lenguaje objeto musealizado-espectador puede ofrecer. Las actuales tendencias museológicas pretenden erradicar prácticas como la ejemplificada, se empeñan en promover la participación activa de los espectadores. Aun cuando continua vigente la premisa tradicional de exhibición museográfica que privilegia al impacto visual como medio idóneo para la percepción, este recurso no debe limitarse a una participación pasiva del perceptor dentro de los

confines de un edificio-museo, es imprescindible su participación activa en todos los ámbitos por lo que el quehacer museístico debe complementarse con actividades y recursos que la promuevan.

Como es sabido los servicios educativos de los museos institución incorporan cada vez con mayor frecuencia prácticas de participación activa, por ejemplo: visitas guiadas por rutas de reconocimiento en centros históricos, visitas nocturnas a los museos, conciertos y visitas especiales en las que incluso los discapacitados pueden tocar las piezas de exhibición.

Con estas nuevas tendencias, el museo y sus actividades trascienden al tradicional concepto del museo como edificio contenedor de colecciones para extenderse espacial y temporalmente a lo que los museólogos contemporáneos llaman "*museo territorio*", planteado como una estructura descentralizada a la que se suma un patrimonio material e inmaterial, natural y cultural con la participación activa de una comunidad de la que se pretende la adquisición de una conciencia respecto a la existencia y valor de la cultura propia (Alonso Fernández, op. cit.).

En México es evidente el efecto cultural que el reencuentro con el pasado prehispánico propició. Este fenómeno fue la piedra clave que dio origen al estudio, al conocimiento y a la revaloración tanto de las zonas arqueológicas como de los objetos, una de las consecuencias más afortunadas de este proceso fue la creación de museos tan importantes como el Museo Nacional de Antropología, proyecto inspirado desde el punto de vista arquitectónico, en el mundo prehispánico, éste ejemplo descolante ha servido, con mucho éxito, para dar a conocer el amplio espectro de una de las dos raíces principales de nuestra cultura. La percepción del visitante ante esta museografía ha promovido su puesta en valor así como un fuerte impulso al sentimiento nacionalista de un pueblo que no sólo reconoció una importante parte de su pasado sino que además tuvo motivos reales para sentirse orgulloso de él.

Desde esta óptica, es comprensible, que en su momento histórico, la balanza de revaloración del pasado se haya inclinado favorablemente hacia la raíz prehispánica, sobre todo a nivel popular actualmente se percibe un mayor respeto por este arte que por el creado a partir de la fusión de dos culturas, es evidente que la función de los museos tuvo gran participación en esta revaloración. Es tiempo de nivelar la balanza, de revalorar la otra raíz y de incorporarnos con el reconocimiento integral de nuestras raíces al tren de la cultura universal.

Cuando se habla de museos, se piensa en la rica tradición museística de México, sustentada básicamente por la fama que el acertado proyecto del Museo Nacional de Antropología provocó a nivel mundial, como consecuencia y debido a este proyecto, la museografía mexicana se colocó a la vanguardia en su momento. A partir de tan importante iniciativa se fundaron una buena cantidad de museos en nuestro país, a la fecha es muy probable que parezcan demasiados.

Analicemos algunos datos comparativos:

En Estados Unidos existen, 7000 museos, en Australia y Asia se cuenta con 2800, en Europa existen 13500, de los cuales tan sólo en el Reino Unido hay 2300. En el resto del mundo existen 2000. De los cuales México contribuye aproximadamente con 900 (Rico, Mansard, op. cit.). En el directorio de Museos de la Ciudad de México se localizan museos de diversa índole, algunos totalmente desconocidos o poco visitados como el Museo de la asociación del Heróico Colegio Militar, el Museo de la Criminalística, el Museo arqueológico del Cerro de la Estrella, el Museo Hidráulico o del sistema de Drenaje Profundo, el Museo Numismático, el Museo de Falsificación de la Moneda.

Los datos fueron obtenidos de un directorio no actualizado (Museos de la Ciudad de México, 1980), tal vez algunos ya desaparecieron, en caso contrario, de los registrados no todos son museos vivos. En este directorio no aparecen por ejemplo museos de reciente creación como el Museo del niño, el Munal, o el Museo de Culturas Populares.

1.5. Del museo institución al museo imaginario.

La clasificación de museos puede realizarse desde distintos puntos de vista y de acuerdo a las necesidades de quien la realiza o la requiere. Así encontramos museos nacionales, regionales o de sitio; museos de ciencias, de historia, de artes; museos de grandes dimensiones, medianos o pequeños; museos del estado, o particulares, de asociaciones civiles, religiosas o de grupos políticos; museos efímeros o permanentes; museos dedicados a una sola persona, como el Museo Biblioteca Ronald Reagan (Abaroa Eduardo, 2004, 124); museos publicitarios muy semejantes a las exposiciones comerciales.

En nuestro caso el interés se concentra en una clasificación que comprende a los museos promovidos, creados y dirigidos por las instituciones, por un lado, y a los museos comunitarios por el otro.

El primer tipo aunque en muchos casos cuenta con los recursos económicos necesarios para su adecuado funcionamiento, en sus

exposiciones no siempre se encuentran o identifican todos los grupos representativos de la sociedad; el segundo generalmente carece de medios, pero a diferencia del primero emerge de un grupo social, hecho que garantiza un sentido de pertenencia e identidad.

Ante esta clasificación surgen varias interrogantes: ¿cuáles son los comunitarios?, ¿dónde se encuentran?, ¿qué nombre tienen?; efectivamente los museos institucionales son más identificables.

Para gran parte de la sociedad el museo por excelencia sigue siendo el museo calificado como nacional e internacional [...] pero los museos más extendidos son los museos regionales y comunitarios cuya característica es que no emanan de un grupo elitista sino de la comunidad. (Alonso Fernández, op. cit., 102).

Por otra parte los museos institucionales son más susceptibles de ser usados políticamente, no son pocas las ocasiones en las que los gobiernos y sus gobernantes han utilizado este medio educativo para mostrar los objetos de sus propios intereses, por el contrario el museo comunitario pertenece al grupo social que lo genera en el que difícilmente se permite la manipulación o introducción de intereses ajenos al grupo.

De la extensa lista de 900 museos (Rico, Mansard, op. cit.) existentes en el país no podemos señalar cuantitativamente cuáles son puramente institucionales y cuáles son comunitarios, aquí entramos en serios problemas para definir a las comunidades, las que no siempre se ajustan a una acotación espacial, lo que podemos dilucidar es que los museos aunque institucionales, con las nuevas prácticas museológicas se vuelvan cada vez más comunitarios en función a la participación de la sociedad y a la ruptura de la rígida línea: especialista-objeto-espectador que caracterizó a la gestación y funcionamiento de los museos hasta la década de los ochenta del siglo XX.

Como vemos, los museos con aplicación de los métodos museológicos actuales pueden atraer a la comunidad, la intención de aproximación en este caso parte del especialista, a través de estudios y con aplicación de los medios de comunicación se logra cada vez mayor asistencia de público a las exposiciones, justamente los resultados se evalúan en función a la cantidad visitantes. Debe tenerse mucho cuidado con los datos duros, si bien el incremento en la afluencia es alentador, no garantiza el pleno acercamiento de la sociedad al museo ni el máximo aprovechamiento del visitante sobre todo cuando tiene que caminar en fila y su visita está controlada por elementos de seguridad.

En cuanto a la vinculación de los museos con la comunidad, en 1975, Iker Larrauri comentaba:

Actualmente en los museos no se explican ni se expresan los problemas que enfrenta el país [...] el carácter elitista de estos, se manifiesta en su incapacidad para responder a los intereses sociales de aquellos a quienes pretenden servir, ya que lejos de contribuir a la realización de las justas aspiraciones colectivas, en ellos se sigue dando una visión de la realidad que más conviene a los intereses de los grupos que los tienen en sus manos...cada población por pequeña que sea, tiene un desarrollo y características específicas que la hacen distinta a las demás. (Larrauri, Iker, 1987).

En ese momento Iker Larrauri planteaba la creación de museos escolares, en los que los alumnos participaran en la concepción y formación del museo, aportando piezas que narrarán su propia historia, en un principio la colección se formaría sin clasificación ni selección, quizá en una acumulación caótica, tal y como empiezan todos los museos, para que posteriormente se iniciara el proceso de selección, depuración y sistematización, estos museos propiciarían el surgimiento de los museos comunitarios, que podrían usar en ciertos casos los espacios ocupados por los museos de sitio. De esta manera se formarían museos que constituyeran una auténtica expresión de la historia y la creatividad de los habitantes de una población.

Muchos de los museos poco visitados o desconocidos, son museos que no surgen por iniciativa de un grupo social. Los museos o salas de exhibición de coleccionistas privados por el contrario, atraen en primera instancia a sus colegas coleccionistas, pero también atraen a potenciales clientes, que son absorbidos o seducidos por la colección, como sucede actualmente en Inglaterra, clientes que en ese momento se inician y que encuentran un sentido de pertenencia al reunirse con otros coleccionistas que persiguen los mismos intereses.

En otros casos los museos de coleccionistas particulares, que pueden ser considerados como comunitarios porque no emanan de una institución y atienden a una comunidad reducida compuesta por el selecto grupo de coleccionistas entorno al propietario, han extendido su campo de acción cuando son donados a la comunidad entera, y abren sus puertas al público. Tal es el caso del museo Franz Mayer, de los museos de la familia Bello en Puebla, del Museo Tamayo en Oaxaca, de la casa de Frida Kahlo o del Museo Anahuacalli de Diego Rivera.

Una extensión de esta clasificación nos conduce a incorporar a los museos individuales, que como hemos visto pueden convertirse en comunitarios en mayor o menor medida. Por ejemplo la casa de Luis

Barragán permite visitas, pero no está abierto al público de forma permanente, la visita se realiza previa cita, la falta de difusión y el sistema restrictivo de visitas lo limitan a un reducido grupo perteneciente a la comunidad de arquitectos.

Los museos comunitarios aunque emanan específicamente de la comunidad pueden ser promovidos por un proyecto externo, tal es el caso de los museos escolares mencionados, o pueden ser producto exclusivo de un grupo social, por ejemplo: salas de trofeos de equipos deportivos formados por vecinos, montaje de altares en las calles o grupos de coleccionistas que se reúnen los fines de semana con el fin de intercambiar objetos de su colección, este último concepto ha cobrado gran importancia los años recientes.

El caso de Inglaterra es revelador, aparte de los 2300 museos con los que cuenta, desde hace 20 años han proliferado importantes grupos organizados de coleccionistas privados, esta actividad de fin de semana ha generado una razón profunda de pertenencia e identidad, el cambio social propiciado por el coleccionismo en este caso, derivó en una clara disminución de la inseguridad social. Para darnos una idea de la importancia de estas organizaciones de coleccionistas, baste mencionar que en 1994, durante un festival nacional, llegaron a exhibirse 5000 colecciones distribuidas por todo el país. En estas exposiciones se pugna porque el coleccionismo popular sea interpretado como una expresión cultural de la sociedad, impulsada por las fuerzas del mercado. La invitación al público es abierta, a estas exposiciones acuden tanto iniciados como novatos que irán encontrando su preferencia para posteriormente formar parte de los clubes establecidos o para formar nuevos clubes. Los clubes cuentan además con revistas y correos especializados que mantienen informados a sus integrantes. Este coleccionismo ha forzado a los profesionales de ese país a replantearse la actividad museística, para integrar a los coleccionistas con su participación activa en los procesos de los museos formales. (Martín Paul, 1999).

Dentro de la clasificación de los museos particulares que no se convierten en museos comunitarios, se encuentra el **museo imaginario**, el principio fue propuesto por André Malraux en 1947, sugería que a través de fotografías y reproducciones cada persona podría construirse un museo imaginario (Mallet Ana Elena, 2004, 55), ese tipo de museo tiene la característica de no requerir una gran inversión económica al no ser necesaria la posesión de los objetos. La idea de Malraux puede complementarse con reproducciones de piezas a las que se suman carteles y libros de arte que en la actualidad han cobrado gran calidad. Esta es una forma de aproximar las piezas de museo a todo aquél que esté interesado.

1.6. Musealización del objeto arquitectónico.

Gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico es desconocido, para la mayoría de los habitantes del Distrito Federal, los edificios del Centro Histórico son indiferentes, aun los que actualmente son usados como museos, aun los de carácter público como el Palacio Nacional o las iglesias, en todos los casos desconocemos sus cualidades arquitectónicas, su fecha de construcción, su estilo; si son iglesias, desconocemos la orden a la que pertenecen, si formaron o no parte de un convento; ni hablar de los edificios privados, de ellos quizá nunca conoceremos sus interiores, tal vez nunca nos hospedemos en la casa de Cortés, o en el gran hotel de México, quizá nunca comamos en el club de banqueros. El desconocimiento trae consigo otras carencias:

existe un factor más grave aún que la falta de normas y reglamentos adecuados, y este es la falta de conciencia ciudadana que priva en América Latina hacia su patrimonio monumental, falta de conciencia a la que mucho ha contribuido la apatía de los centros de enseñanza [...] antítesis no sólo de su finalidad sino de su funcionamiento como tales, ya que muchas de las universidades de América imparten su enseñanza en antiguos y valiosos monumentos. No basta, como la realidad lo ha demostrado que sólo unos cuantos intelectuales hayan dedicado toda su vida a la estéril cruzada de la protección de monumentos [...] deben sumarse la conciencia ciudadana y un factor primordial para todos: es la labor de conscientización que se haga de la juventud [...] mientras en las aulas no se haga especial hincapié en ello, jamás podremos ver otros resultados que el saqueo, la depredación y la destrucción que hoy campean en nuestros conjuntos monumentales [...] Esta labor promocional en la juventud y el pueblo en general, tiene que ser patrocinada por los órganos administrativos encargados en cada país de la política cultural, respaldados por los responsables de la conservación de monumentos (Marini, Flores, 1976, 52).

Este plan promocional propuesto por el arquitecto Flores Marini, debe rebasar el ámbito de las aulas, terreno propio de la educación formal, al que no siempre tiene acceso toda la población, para internarse en el de la educación informal que tiene mayor campo de influencia.

Una encuesta podría revelarnos datos muy interesantes, nadie nos ha contado la historia de nuestra ciudad, de nuestro Centro Histórico en forma gráfica ordenada y contextualizada.

Realmente ¿existe un sentido de pertenencia?, lo que se desconoce resulta indiferente, y conduce a usar las calles como mercado o

sanitario, conduce a usar, las fachadas como apoyo para la mercancía o como barra de bar.

No basta con la restauración de los inmuebles, y como hemos visto, tampoco basta con cerrar calles y hacerlas peatonales, que por supuesto, de inmediato serán ocupadas por los vendedores ambulantes, las llenarán de objetos chatarra. En esas circunstancias no queda mucha oportunidad de caminar con calma y apreciar la arquitectura.

¿Qué razón tendría uno de estos vendedores para sentir que los monumentos le pertenecen, que son parte de su historia y la de los suyos, si a lo único que aspira es a arrebatarle sus banquetas, que tampoco siente suyas?. Hoy está aquí, mañana... ¿quién sabe?.

Vale la pena llevar a cabo un estudio detallado de las calles mayormente ocupadas. Un recorrido rápido nos permite detectar que aun quedan calles libres, calles en la que aun se puede caminar, la duda no se hace esperar, ¿cuáles son las condiciones de esas calles?. No podemos esperar a que el centro quede libre de ambulantes, tampoco podemos aventurar soluciones que quedan fuera de nuestro alcance.

El rescate del patrimonio no debe limitarse al aspecto físico, debe abarcar el aspecto cultural, y en este ámbito rescatar lo que aun queda. Rescatarlo y darle sentido de pertenencia plena, hacerlo conocido, enaltecer sus valores, hacer que sus habitantes se sientan orgullosos, lo sientan propio y transmitan ese sentir a los demás, y por lo tanto no permitan que sea destruido.

El orden y la recuperación no van a generarse con recursos artificiales, deben surgir de las propias entrañas del problema, siempre y cuando exista arraigo y sentido de pertenencia.

Aun cuando los edificios no pueden ser tratados como piezas de museo, pueden ser *musealizados*, si entendemos como tratamiento museístico, la difusión y conservación que entre otras muchas actividades están implícitas en el quehacer museístico, y que no se reducen a encerrar un objeto en una vitrina.

Cada edificio, cada calle, cada gremio y cada zona, tiene la posibilidad de contar su propia historia y la de sus habitantes y usuarios.

A través del tratamiento museístico, el habitante del Distrito Federal, pasará de la curiosidad efímera a la generación de un programa vital, el usuario se enterará y tomará conciencia de que manos como las

suyas labraron la cantera, fabricaron los arcos, las bóvedas, construyeron los edificios, conocerá y amará lo que hasta ahora le es distante. Para entonces, hasta un vendedor ambulante tendrá razón para apreciar la casa de los condes de San Mateo de Valparaíso o el club de banqueros, sabrá qué parte de su historia y la de los suyos quedó grabada en cada pieza del concierto que forman estos edificios, que él y sus antepasados están hablando a través de la piedra, si no se identifica con los condes de Valparaíso o con los ocupantes actuales, se identificará con las manos anónimas, calladas y modestas que tallaron cada pieza, se enterará de que aunque los hombres mueren, las obras perduran, pero perduran sobre todo si las conocemos, si son apreciadas y sobre todo si nos pertenecen. Tomará conciencia del cuidado que debe tenerse, de los peligros que acechan a ese pasado, su pasado, y considerará a estas piezas, hermosas piezas, como verdaderas joyas, como piezas de museo.

La *musealización* del objeto arquitectónico y de su entorno, desde un marco técnico, se centra en el estudio de las condiciones físicas y sociales que permitan evaluar el posible acondicionamiento museístico tanto de los inmuebles restaurados que albergan colecciones como de los que son representativos de la cultura arquitectónica de la ciudad, tratándose de los primeros, se parte de la base de que dichos inmuebles representan la primera pieza de exhibición de los museos con estas características, el intento radica en lograr que al reconocer estos edificios y los de su entorno inmediato, su conocimiento trascienda sus límites físicos de tal suerte que las calles del Centro Histórico se conviertan en verdaderas calles museo, la intención es que el tratamiento museístico se propague a otros inmuebles y a otras calles. Apoyado en los giros comerciales, el sistema museístico promocionará cada calle, para contar su historia y la de sus edificios.

Se entiende el tratamiento museístico como un tratamiento didáctico, de promoción integral, en el que se pongan en juego todos los recursos de comunicación posibles y adecuados para estos casos: investigación, diseño y difusión, contribuirán al conocimiento individual y colectivo de edificios, calles y zonas.

1.7. Musealización, realidad o ficción.

En el tratamiento museístico de todo tipo de objetos es necesario deslindar exactamente cuál es el papel de los recursos gráficos disponibles para exhibir las colecciones, establecer claramente la función de estos recursos dentro del discurso museográfico se vuelve aún más necesario en una propuesta para la musealización del objeto arquitectónico **restaurado-intervenido** (ver páginas 43,44).

Es común confundir a la museografía con la escenografía, en muchos casos la exposición de objetos suele realizarse con un ingrediente marcadamente cargado de fantasía, nada hay más alejado de la real función de la museografía, si bien los recursos gráficos que sirven para mostrar objetos, hechos o fenómenos, son indispensables para el hecho museográfico, no deben constituir la columna vertebral de la exposición, es decir deben servir para apoyar la exposición sin trascender más que los objetos exhibidos.

El elemento museológico y museográfico prioritario es la realidad, esto es, el objeto real o fenómeno real. El texto, la voz, la imagen, el juego, la simulación, la escenografía o los modelos de ordenador son elementos prioritarios en otros medios como las publicaciones, la TV, el cine, el parque temático, las clases, las conferencias, el teatro [...] pero en museografía son sólo elementos complementarios. Una exposición nunca debe basarse en tales accesorios, es decir una exposición de accesorios de la realidad puede ser muchas cosas, pero no una exposición. (Wagensberg, Jorge, 2004: 16).

Debe además prevalecer el rigor científico.

Los objetos reales ilustran, los fenómenos demuestran y las escenografías y emblemas sitúan [...] El museo ha de ser museográficamente riguroso (no hacer pasar reproducciones por objetos reales, no sobrevalorar ni infravalorar la trascendencia, la singularidad o el valor de una pieza) y científicamente riguroso (no emplear metáforas falsas, no presentar verdades que ya no están vigentes, no esconder el grado de duda respecto de lo que se expone). El rigor museográfico se pacta entre el museólogo y los diseñadores, el rigor científico se pacta entre el museólogo y los científicos expertos en el tema. (Wagensberg, Jorge, 2004, 19).

Los recursos así como la técnica y el quehacer museográfico en su totalidad deben ponerse al servicio del objeto o del conjunto de piezas exhibidas, son los objetos y sus características quienes marcan los lineamientos que definirán la forma más adecuada para su exhibición y no el exhibidor el que someta a la pieza a una determinada forma de exposición.

2.- LA RESTAURACIÓN, PRÁCTICA DINÁMICA.

2.1. La disyuntiva axiológica y la intervención museística.

No es motivo del presente trabajo hacer un recuento detallado de la historia y de la teoría de la restauración, por cierto ampliamente estudiadas, es sin embargo necesario recapitular sobre los conceptos clave, sobre todo relacionados con la aplicación axiológica en la que se sustenta el quehacer de la restauración de monumentos y su desarrollo evolutivo, quehacer que evoluciona desde el momento en que es parte de la historia, en tanto evolucionan los valores, evoluciona el concepto restauración; de igual forma el sentido de la recapitulación se concentra en el ámbito que en este caso nos atañe, la aplicación museística del objeto arquitectónico intervenido.

A partir de la aproximación al proceso evolutivo de los valores rememorativos y del culto a los mismos, da la impresión de que el valor de antigüedad siempre se opone a otros, Alois Riegl marca como irreconciliables al de antigüedad y al de contemporaneidad, aunque aclara que la renuncia de alguno de ellos podría ser parcial.

Es indudable que, desde la perspectiva de Riegl, el **valor de contemporaneidad** rige nuestro quehacer (la restauración de Monumentos) actividad que no tendría razón de existir sin la aplicación de este valor, si bien el concepto de *aspirar a la inmortalidad*, desde una óptica actual suena exagerado, los componentes de este valor son absolutamente aplicables, a saber: el **valor instrumental** o de satisfacción de necesidades materiales, con su respectiva aplicación de los recursos adecuados para evitar que el inmueble muera, sumada a la satisfacción de la imperiosa necesidad de espacio útil característica de nuestra época (Riegl, Alois, 1987). Siguiendo con la clasificación de Riegl, el **valor artístico**, forma parte del valor de contemporaneidad que por ser de difícil análisis generalmente se soslaya porque representa terreno resbaladizo al no contar con elementos fehacientes para su aplicación, aun así no deja de estar presente en la percepción del usuario en mayor o menor medida o con mayor o menor calidad, se evidencia tanto como valor elemental para las masas a través del más inmediato de los sentidos, la vista, o como valor artístico relativo, al que podríamos llamar intrínseco, referido a la forma, color o concepción del objeto, y que requiere de cierto conocimiento de historia del arte para su percepción.

En cuanto al **valor histórico**, es claro que el tiempo que Riegl pronosticó ha llegado y rebasó incluso las expectativas previstas por el filósofo austriaco, quien esperaba que la fotografía a color se desarrollara para

poder sustituir el objeto mediante documentos o facsimilares que permitieran a los historiadores contar con los elementos necesarios para su estudio. Los actuales recursos técnicos permiten guardar y consultar los datos de los objetos con gran fidelidad, además permiten implementar métodos para la reproducción exacta de piezas que se encuentren en peligro para ser sustituidas por copias, de tal suerte que los originales se resguarden en condiciones adecuadas de conservación y seguridad en museos. Procedimiento este último que no era bien visto en el siglo XIX y principios del XX.

Desde el punto de vista del valor de antigüedad [...] sólo podemos contemplar y disfrutar de un modo puro las obras inutilizables [...] Es el mismo espíritu moderno del que ha surgido la conocida agitación contra las *prisons d'art*, pues el valor de antigüedad ha de oponerse de un modo aún más enérgico que el valor histórico a que se arranque a un monumento de su entorno anterior, en cierto modo orgánico, y se le encierre en museos, aunque en estos estaría preservado con total seguridad de la necesidad de ser restaurado. (Rielg, Alois, 1987, 76).

Es evidente que a finales del siglo XIX y principios del XX los museos eran considerados prisiones del arte, en Suecia entre 1873 y 1891, se crearon museos al aire libre que buscaban "*un espacio y un ambiente vivo lejos del polvo de los museos*" (Fernández Miguel Ángel, 1987).

También es clara la concepción de museo en la misma época, como lugar para guardar objetos "*inutilizables*", con procedimientos ausentes de cualquier intento de conservación vía la restauración.

A su vez Cesare Brandi considera que:

la primera intervención que debemos considerar no será la directa sobre la propia materia de la obra, sino la que tiende a asegurar las condiciones necesarias para que la especialidad de la obra no sea obstaculizada al situarse dentro del espacio físico de la existencia. De esta proposición se deriva que incluso el acto de colgar una pintura en un muro no significa ya una fase del arreglo, sino que constituye en primer lugar la declaración de la espacialidad de la obra, su reconocimiento, y en consecuencia las provisiones tomadas para que sea defendida del espacio físico. (Brandi, Cesare, 1989, 52,53).

Brandi argumenta que las acciones propias de la museografía son operaciones que se plantean como otros tantos actos de restauración, considera que las más de las veces lejos e ser actos positivos, son actos negativos y se refiere al ejemplo del desmontaje de una arquitectura para trasladarla a una nueva ubicación.

Este principio indica que el primer tipo de intervención que se debe considerar es el que fija la presentación de la obra. Es decir, antes de preocuparse por la conservación de la materia, el restaurador debe determinar (a partir de investigaciones previas) cómo se va a exponer la obra, de manera que se pueda apreciar adecuadamente. Esta primera "intervención" es en realidad una medida que comúnmente se considera museográfica, Brandi incluye a la museografía en el ámbito de la restauración preventiva (Alcántara, Hewitt, 2000).

La intención de Brandi se percibe claramente dirigida a la intervención de bienes muebles, el análisis de Rebeca Alcántara se enfoca por lo tanto al mismo tipo de patrimonio, tradicionalmente son los únicos con las características para ser conservados en los museos, por su parte la arquitectura sólo es digna de considerarse musealizable si ha pasado a formar parte de la arqueología, es decir la obra arquitectónica se conserva por medio de la museografía sólo y si ya no está en activo, tal parece que éste es un requisito indispensable para llevar a los bienes inmuebles a esa primera intervención de la que habla Brandi.

En este sentido también es necesaria una reconsideración, la opinión común es tajante: la arquitectura no es susceptible de exhibirse museográficamente, por otra parte cada vez que se menciona la posibilidad de convertir a la ciudad en un museo, la referencia inmediata traslada la intención al concepto de museo del siglo XIX:

la ciudad debe preservarse como un todo, sin el propósito de fomentar un museo de edificios muertos con el fin exclusivo de representar formas de vida pasadas (Flores Marini, 1976, 24).

Por otra parte, la intención también se traduce en la creación de una gran escenografía que atraiga al turista-masa, escenografía creada para el ego de algunos políticos que inclusive han pensado, a semejanza de las ciudades-museo de los Estados Unidos, en vestir a los habitantes de acuerdo a la época. (Flores Marini, op. cit., 24)

Sin embargo de manera general se reconoce que para la conservación del patrimonio es necesaria la concienciación y sensibilización de la población, lo que nos conduce irremediablemente a un círculo vicioso. Para concienciar y sensibilizar es necesario dar a conocer, es necesario educar, para educar es necesario exhibir, las propuestas para incluir en el programa educativo las asignaturas para dar a conocer el patrimonio son loables pero no suficientes, gran parte de la población recibe la información a través de los medios de comunicación, su educación se fundamenta principalmente en la educación informal.

Si nos preguntamos las razones por las que en un tiempo el foro romano fue usado como campo vacuno o las que condujeron a la demolición

de las torres del templo de Agripa, si tal vez tenían un valor histórico, o las que propiciaron la solución que Alberti adoptó para el templo Malatestiano, quien conservó el edificio anterior. Si observamos que en otros tiempos incluso la destrucción se dio deliberadamente, como en el caso del foro romano, y que posteriormente, en el Renacimiento se revaloraron las obras, aunque no en su totalidad. Concluiremos que todos estos procesos permitieron la evolución de los valores y que cada intervención en su momento, correspondió a su tiempo y a su espacio.

En nuestro tiempo, cada proyecto marcará su derrotero conforme se estudie e investigue el caso; el análisis evolutivo de los valores (histórico, artístico, de antigüedad y de contemporaneidad) contribuirá a conformar el marco adecuado para su desarrollo.

Los recursos disponibles en la actualidad permiten a los historiadores contar con elementos suficientes para llevar a cabo su labor, tal y como lo sugería Riegl, siempre y cuando se generen los documentos requeridos, de tal suerte podremos dar por sentado que bajo estas circunstancias el valor histórico quedará garantizado.

Por otra parte, en el campo de la conservación de los bienes culturales arquitectónico-urbanísticos, la disyuntiva de aplicación axiológica actual parece aclararse cada vez más, si consideramos que el valor de antigüedad y su planteamiento que postula dejar que el objeto envejezca de manera natural es asumido como contrario al valor de contemporaneidad, preponderantemente aplicable a obras utilizables-instrumentales, si consideramos además que el valor histórico, como se menciona en el párrafo anterior queda garantizado y cubre paulatinamente la ventaja de percepción masiva propia del valor de antigüedad debido a la mayor difusión de la información. Bajo las circunstancias actuales no nos queda más remedio que apegarnos al valor de contemporaneidad y sus valores derivados: el valor instrumental, y el valor artístico. El valor instrumental se vislumbra con claridad interpretativa y de aplicación, el valor artístico no deja de plantearse cargado de dudas tanto para la aplicación de criterios de restauración como para la intervención arquitectónica mediante la ampliación de espacios. En este trabajo el juicio de valor artístico reviste el interés principal, sobre todo bajo la óptica de la apropiación perceptiva del objeto cultural.

2.2. La corriente científica de la restauración. La música y la arquitectura, artes análogos.

Una vez que se hicieron algunas consideraciones sobre la teoría de la restauración de manera general y desde la perspectiva axiológica, queda pendiente un aspecto: el valor artístico, desde mi punto de vista el más complejo de todos. Es lugar común determinar la calidad de un proyecto desde el punto de vista del valor instrumental exclusivamente, así mismo el valor de un objeto por restaurar se analiza generalmente desde el punto de vista histórico y en el caso de ejemplos plenamente reconocidos como obras de arte, desde el artístico; el problema comienza cuando hay que determinar el valor artístico de obras que no son reconocidas como artísticas por consenso y cuyo valor histórico es evidente. Resulta interesante contemplar la posibilidad de que el valor artístico sea asumido desde el punto de vista de la ciencia; con respecto a la actividad artística existe, según Carlos Martí Arís, un falso dilema entre la actividad artística y la científica.

Cientifismo y artísticidad nos son presentados como los dos polos opuestos de una disyuntiva irreductible: lo artístico es visto como algo que afecta sólo a lo "sensible", como algo impermeable a la razón y ajeno a todo proceso lógico, mientras que lo científico se entiende como una mera acumulación y ordenación de experiencias ajenas al campo de la imaginación, como si de las premisas experimentales pudiesen derivarse, mecánicamente, los resultados o explicaciones científicas. Este falso dilema que, en la época moderna viene proyectando una sombra pertinaz sobre los problemas cognoscitivos, surge de una patente ignorancia sobre los verdaderos procedimientos de que la ciencia se vale para desarrollar su actividad. (Martí Arís, Carlos, 1993, 27).

En la contraparte "también el artista parte de una interpretación de la realidad (equivalente a una hipótesis o una conjetura técnica)", la prueba para su efectividad queda a cargo del reflector de esa interpretación. De tal suerte que "...lo científico y lo artístico no se contemplan como categorías enfrentadas sino como dos ramas específicas del saber". (Martí Arís, Carlos, op. cit., 27).

Dignos de análisis son los fenómenos inherentes a la obra artística y una de las artes más susceptibles para revisarse bipolarmente, desde el punto de vista artístico y científico, es la música. Es claro que las artes aunque guarden similitudes entre sí, no son totalmente comparables, por ejemplo: hasta el momento no he sabido que deba reglamentarse respecto a la salvaguarda de la música, tampoco tengo noticias sobre destrucción de partituras y sus consecuencias en la práctica de este

arte, o sobre la puesta en valor de obras del pasado; tal parece que en la música ocurre un fenómeno contrario al de la arquitectura, incluso resulta común que la gente escuche y admire más las obras antiguas, que las de producción reciente.

Difícilmente la obra musical podría restaurarse, quizás podrían restaurarse los papeles que la contengan, más nunca su contenido, si algún investigador encontrara piezas incompletas de Bach, dudo que pudiera hacer una anastilosis con ellas, a lo mucho un músico-investigador crearía unas variaciones. Por otra parte quizás las piezas de Bach puedan considerarse restauradas cuando las escuchamos debido a que su interpretación no se produce con los instrumentos originales, ni las escuchamos generalmente en vivo. Valdría la pena preguntarse que pensaría Bach, si en un ejercicio de ciencia ficción viajara a nuestro tiempo y escuchará su música a través del reproductor de discos compactos.

Tampoco nos preguntamos si tendría sentido haber recuperado y restaurado físicamente la obra de Bach, obra escrita que según algunas leyendas, sirvió en alguna ocasión como simple papel a un carnicero para envolver sus productos. Ninguna ley de protección del patrimonio fue creada en su momento, supongo que las partituras originales de él y de muchos otros autores deben estar resguardadas en museos y protegidas correctamente por las leyes de sus propios países, pero la música, el contenido real que esos papeles contienen, no requiere de leyes, si alguien interpreta a Bach de manera incorrecta, el juicio del oyente será el mejor juez, simplemente comprará, si es aficionado avezado o profesional, las obras mejor interpretadas, si se tratara de un aficionado snob o sin preparación, comprará los que la publicidad o su "buen gusto" le indiquen. El profesional por su parte percibirá y comprenderá la estructura, que ralla en la perfección, de una pieza magistral, prácticamente comprenderá que a una pieza de Mozart no se le puede agregar ni quitar nada.

Con los medios técnicos actuales, puede hacerse un experimento doméstico, en un programa de computación especial para escribir música, se puede introducir una pieza, siendo músico o musicólogo, con pleno conocimiento de la música y de sus métodos de composición, puede intentarse la recomposición de dichas obras, casi podemos asegurar un resultado desastroso y la conclusión del músico será: a esta obra, ni le sobra ni le falta, esta cerrada.

La historia del arte y el tiempo se convierten en un filtro que tamiza las obras de calidad, en el caso de la música este filtro permite que escuchemos lo que queda, nadie se preocupa por rescatar obras perdidas o fragmentos de ellas, que tendrían su comparación

analógica con los fragmentos o muros de alguna gran obra arquitectónica.

La Arquitectura y la Música, en cuanto a su creación y su comprensión caminan hoy por rumbos divergentes, a pesar de tener un origen canónico común, en el Renacimiento las obras arquitectónicas se estructuraron musicalmente, quienes ejercieron esa práctica, eran arquitectos y también músicos, que comprendieron exactamente las progresiones matemáticas exactas de la música, que se desarrolla de manera ordenada con una cantidad infinita de posibilidades creativas y que además siempre resuelve en la tónica, lo que permite que aun los neófitos tengamos una sensación de tensión-descanso que las obras musicales provocan y lleguemos a expresar nuestro gusto aun cuando no entendamos sus procesos; es decir la música, en su condición de arte-ciencia está hecha en consonancia con el ser humano y con el universo. Los intervalos de quintas y cuartas que conforman el canon musical, fueron descubiertos por Pitágoras, tensando una cuerda y haciéndola sonar, al presionarla a la distancia exacta de su sección áurea, encontró el intervalo de quinta exacto y en el sentido inverso el de cuarta. (Gyorgy Doczi, 1999, 8) Con este principio se construyeron los instrumentos musicales, se compusieron sinfonías que son verdaderas catedrales y divertimentos o pequeñas capillas.

La música de calidad utiliza los mismos principios de tensión y distensión aun cuando se trate de ejemplos experimentales o de música de pueblos o comunidades primitivas, el orden y el método siguen siendo los principios de la composición, además de la precognición cultural de quienes la componen o improvisen, los principios básicos se aplican, en su totalidad o parcialmente, la armonía, la melodía, el ritmo, y los principios de la progresión tonal continúan vigentes.

Si bien sabemos que la arquitectura musical de los edificios del Renacimiento aplicó, en su propio ámbito estos principios por medio de la aplicación de la sección áurea, del ritmo y de la composición en general, desconocemos los principios generadores de la arquitectura contemporánea, tal vez esto nos explique el caos de unidad a la que gran parte de la edilicia actual contribuye.

A través de los tiempos y hasta nuestros días, la musicalidad de los edificios del pasado ha sido muchas veces mencionada, pero pocas veces comprendida para una aplicación actual, en vez de buscar en la música un referente artístico para la arquitectura, se ha buscado en la literatura, en Italia en siglo XIX tuvo que reglamentarse la protección y restauración de los edificios con valor, considerándolos como libros, o documentos que contienen la historia de los pueblos, consideración aún

vigente en el siglo XX que se refiere particularmente al valor histórico de la obra.

Para quien sepa leerla, entenderla e interpretarla, la arquitectura es un verdadero libro abierto, en el cual se consigna finalmente el paso sucesivo de la historia. Todo queda reflejado en ella, recoge y registra los cambios más sutiles y aparentemente insignificantes. (Del Moral, Enrique, 1977, 11).

Dentro del campo de la restauración, una vez agotadas las doctrinas positivista y romántica de Viollet le Duc y de Ruskin sucesivamente, Camilo Boitio supo articular de forma coherente estas dos tendencias, aún siendo el creador de la corriente científica en restauración, en sus textos menciona la *calidad artística* e incluso escribió uno sobre *las cuestiones prácticas de las bellas artes*, la aplicación práctica de los conceptos artísticos en un ámbito eminentemente científico, parece compleja. Los puntos propuestos por Boitio son considerados como criterios básicos de los restauradores contemporáneos, hasta la fecha y a pesar de las transformaciones sufridas por la humanidad durante el siglo XX, la corriente científica de la restauración propuesta por el arquitecto italiano, que inspiró a la normatividad vigente, no ha tenido modificaciones de trascendencia, aun cuando no existe unanimidad de criterios para el ejercicio de la restauración.

Cualquier consideración de valor artístico, parece desde entonces riesgosa, siempre representará un peligro hablar de valor artístico cuando el término evoca de inmediato el buen o mal gusto o la sensibilidad con la que la obra haya sido concebida. Un juicio de esta naturaleza estará siempre sujeto a consideraciones totalmente subjetivas. Restauramos o conservamos de acuerdo a consideraciones más próximas a la ciencia que a la poesía, aun los objetos que fueron concebidos como arte, mejor no corremos riesgos, la ciencia es terreno firme, el arte puede hundirnos.

Lo que aquí trato de exponer es que el arte puede analizarse con absoluto rigor científico a partir de su percepción, en ese campo también los músicos han allanado el camino del análisis del proceso perceptivo.

Aarón Copland concluyó que "todos escuchamos la música la música en tres planos distintos... 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical" (Copland, Aaron, 1939, 17). El primero representa el modo primario, se escucha sin pensar y sin tener conocimiento de la música, de un modo evasivo, placentero, no se escucha verdaderamente, de hecho en este plano es común realizar otras actividades mientras la música suena. En este mismo plano existe una variante que consiste en identificar el estilo o las características

propias del materia sonora utilizadas por los distintos compositores, este es un paso más en la concienciación del escucha. El segundo se refiere al poder expresivo de la música que consiste en el significado de la música, significado que difícilmente puede expresarse con palabras, aunque en plano de la práctica común siempre trate de asociarse con algo concreto, la expresión musical radica en conceptos como: "...serenidad o exhuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de los estados de ánimo , y muchos otros, con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Puede incluso expresar alguno para el que no exista palabra adecuada en ningún idioma." (Copland, Aaron, op. cit., 19). Cuando no se le encuentra significado se dice que expresa lo puramente musical. El tercero "es el plano puramente musical" del que la mayoría de los oyentes no tenemos conciencia, para el tercer plano se requiere incrementar la sensibilidad a través del conocimiento musical, se requiere superar estereotipos, normalmente se escucha la melodía, se define como bonita o fea, después llama la atención el ritmo, en el tercer plano además de estos componentes deben escucharse las armonías y los timbres de un modo más conciente, es decir deben escucharse todos los elementos que integran a la composición musical.

Copland aclara que no existe una disociación entre los tres planos, hace una analogía entre el teatro y la música, en el teatro se ve y se escucha todo en conjunto, si bien los planos perceptivos no pueden separarse y es claro que se escucha integralmente también lo es el hecho de que exista mayor o menor conciencia del plano en el que se escucha por parte del perceptor en la medida de sus capacidades sensitivas y cognoscitivas.

Para Joscelyn Godwin la experiencia auditiva tiene también tres estados de percepción: el visceral, el del corazón y el del cerebro. El primero es rítmico, el segundo es emocional, en él contribuye la memoria y es en donde justamente cabe la subjetividad, -esta pieza me gusta porque me recuerda a mi novia-, el tercer estado se torna sumamente interesante debido a que hace pensar, sigue la música de manera objetiva, la pieza me gusta porque comprendo perfectamente sus estructuras, y la disfruto espacialmente, cabe señalar en este estadio, una profunda conexión con la Arquitectura; los tres estados perceptivos en conjunto y ligadas a un profundo conocimiento teórico-práctico de la música, así como de los procesos mentales para su creación, conducen al compositor a la percepción espiritual, a través de la cual, Stravinski por ejemplo, compuso la Consagración de la Primavera, de la que sí en su concierto inaugural se dudó de su valor artístico, actualmente no se cuestiona. (Godwin Joscelyn, 1983).

La arquitectura con su sentido práctico-utilitario, que la hace arte impuro, tendría que estar más cercana al usuario, paradójicamente se aleja cada vez más de él, que en teoría tendría que disfrutarla aunque no la comprendiera como sucede en el primer estado perceptivo de la música, el fenómeno de percepción arquitectónica corre en sentido contrario al de la percepción musical, sólo la disfrutan, desde el punto de vista artístico, unos cuantos iniciados. En la arquitectura contemporánea el usuario además tendrá que soportar un desconocimiento de los procesos creativo-productivos por parte de quienes la "componen", amén de la cada vez más lejana "proyección" musical que Alberti concibiera para la creación arquitectónica, mucho menos se ejerce en ella, la percepción espiritual como la que la Consagración de la Primavera exigió para su creación y pleno disfrute.

Si bien resulta complicado plantear que una teoría contemporánea de la restauración debe reconsiderar al valor artístico de las obras como parte fundamental para la toma de decisiones, tan complicado o más, resulta la posibilidad de reglamentar la aplicación de estos valores. Los juicios de valor artístico en la práctica quedarán sujetos al conocimiento profundo con el que deberán estar dotados los practicantes de tan complejo quehacer. En lo que parece no haber duda es en la posibilidad de aprovechar las cualidades estéticas que la obra arquitectónica pueda contener, para el acogimiento del objeto a través de diversos estados de percepción que los usuarios ejerciten y que pueden ascender en función directa a la concienciación de la sociedad.

2.3. Reconsideración de los términos.

Desde otro punto de vista, bien vale la pena la reconsideración del objeto en cuestión para el desarrollo de la práctica llamada restauración de Monumentos, la recapitulación se concentra tanto en el término **restauración** como en el término **monumento**. Tratándose del primero, el concepto se basa en la rectificación de los deterioros que un objeto ha sufrido, ya sea por el paso del tiempo o por agentes externos, en este campo y de acuerdo con Carlos Chanfón (1988), el concepto *alteración* es más amplio que el concepto *deterioro*, la alteración no necesariamente implica un deterioro de la materia física pero sí una transformación del objeto que en el caso de poner en riesgo "las fuentes objetivas del conocimiento histórico [o] las evidencias en que se fundamenta la conciencia de identidad" requerirá de la restauración.

Es decir, en términos comunes "restauración" implica una acción correctiva sobre lo hecho, por el contrario "intervención" implica una acción que aunque puede ser positiva o negativa, no necesariamente

será correctiva sino preventiva o incluso propiciatoria. La intervención además extiende su aplicación al campo de la **refuncionalización** o reactivación, que a su vez permitirá poner en práctica al valor de contemporaneidad y su derivado inmediato: el valor instrumental, que consiste en la satisfacción de necesidades materiales, imprescindible para la salvaguarda de los bienes arquitectónicos activos.

Pongamos un ejemplo relacionado con el campo museístico: en el caso de no existir daños materiales ni alteraciones que pongan en riesgo al mensaje cultural de un inmueble, el hecho de colocar cédulas informativas que no causen ninguna clase de deterioro o alteración sino por el contrario que contribuyan a su reconocimiento y protección, podría considerarse como una acción de restauración preventiva, pero es más claro considerar a esta acción como una intervención museística encaminada a la conservación. Es decir el término restauración puede ser tan amplio como se quiera si se le considera como acción preventiva y propiciatoria, pero si atendemos a su significado etimológico estricto y por lo tanto a su interpretación común, siempre nos sugiere recuperar lo alterado o reparar lo dañado. La restauración efectivamente es una intervención, pero no necesariamente una intervención es una restauración.

La revisión de las teorías implica también una revisión de los términos empleados en nuestro quehacer, todo parece indicar que *monumento* es un término en proceso de extinción que está siendo abandonado por las nuevas tendencias de protección del patrimonio histórico y artístico.

Rielg diferencia entre monumento intencional y monumento histórico artístico, el primero conmemora, el segundo testimonia la cultura del pasado en sentido general. El diccionario por su parte define monumento como "*obra pública de arquitectura o escultura que se levanta en memoria de una persona o de un proceso*", por extensión define monumento como "*la construcción, que posee un valor artístico histórico, etc.*", la definición también se extiende a "*un objeto o documento de utilidad para la historia*", para José Ernesto Becerril (p.176) es necesario *despetrificar* el significado y contenido del término monumento.

Por otra parte la definición de monumento y la consecuente clasificación que de ella se deriva, puede traer consigo la selectividad de ejemplos que discrimine a los ejemplos poco relevantes pero que tienen importancia por su valor contextual o incluso por su valor económico, sin dejar de mencionar el valor anecdótico que representen para una determinada comunidad, esta clasificación nos conduce a darle un sentido más amplio que "*designa todo lo que sobrevive de las edades pretéritas*". Para José Ernesto Becerril Miró, la

palabra *monumento* relaciona distintas realidades que pueden ser incompatibles con la acepción de grandiosidad o remembranza. (Becerril Miró, 2003.)

En otro sentido una clasificación demasiado laxa puede conducir a la incorporación subjetiva de ejemplos que carezcan totalmente de valor, por ejemplo los campos de batalla, una clasificación demasiado estricta puede dejar fuera ejemplos que forman parte importante del contexto.

Debemos preocuparnos, no sólo por la conservación de los monumentos en sí, sino también y muy importantemente de los ambientes urbanos que los enmarcan, ya que en multitud de casos estos alrededores avalan y valoran al propio monumento, el que por lo tanto sufre al ser alterados o destruidos estos ambientes [...] También debemos cuidar la preservación de los conjuntos urbanos que adquieren un carácter estético destacado, como resultado de la armonía lograda por una serie de construcciones que, aisladamente, no pueden ser consideradas como monumentos, pero que en conjunto constituyen un valor fundamental que es indispensable, por múltiples motivos a conservar (Del Moral, Enrique, 1977, 8).

Podemos observar que a través de la reconsideración de los términos que forman parte de la conservación del patrimonio, el espectro de elementos a considerar se ha ampliado, actualmente encontramos "sitios", término que sustituye a "zonas", al que se han incorporado las "rutas y los paisajes culturales", como el de "la plata o la ruta de los conventos dominicos"; se ha incorporado también "el paisaje circundante a las ciudades" como en el caso de Morelia, o "los paisajes culturales" como los viñedos de Saint-Emilion en Francia; el conjunto de elementos por incluir ahora es tan amplio que

un enfoque global y antropológico del patrimonio nos lleva hoy a considerarlo como un conjunto social de manifestaciones diversas, complejas e interdependientes reflejo de la cultura de una comunidad humana (Becerril Miró, op. cit, 80)

Según Jean Louise Luxen es a partir de este enfoque en donde interviene el concepto de patrimonio intangible, sobre todo en las culturas en donde se da más importancia a la forma oral de cultura, aunque aclara que la distinción entre patrimonio tangible e intangible "*aparece hoy como algo artificial*". Por un lado el patrimonio físico no adquiere su valor sin lo intangible y lo intangible para su conservación debe materializarse (Becerril Miró, op. cit, 80).

Por otra parte la Carta de Venecia en 1964 se refiere no solamente a grandes creaciones sino a obras modestas que han adquirido con el tiempo un significado cultural.

En cuanto al término monumento, de acuerdo a Carlos Chanfón (1988), existen dos corrientes de aceptación para el concepto **monumento**, una selectiva y otra integral, la segunda concede a todo objeto el carácter de monumento, por lo tanto es conveniente utilizar los términos **objeto cultural, bien cultural y patrimonio cultural**, que se refieren a la capacidad potencial de cada obra del ser humano para revelar datos importantes en el conocimiento de la cultura, acción que trae como consecuencia la satisfacción del valor histórico,

la cultura es lo producido o creado por el hombre con vista a los valores [...] Por el proceso cultural los valores se encarnan en los bienes [...] El bien es la materia que sirve de sostén al valor. En consecuencia se llaman bienes culturales a aquellos objetos que realizan o concretan un valor. (Becerril Miró, op. cit, 253)

De tal suerte que

el papel que juega el patrimonio histórico artístico en nuestra dinámica social no puede traducirse exclusivamente a representar un documento testimonial del pasado, sino que constituye un verdadero agente que se integra en los procesos de desarrollo integral de una comunidad y de la persona humana [...] comparte con las actividades educativas su misión con respecto al desarrollo. La vida de una nación no puede explicarse ni comprenderse si su historia no es rescatada y conocida como un antecedente y primera base para impulsar la evolución misma. (Becerril Miró, op. cit., 254)

El planteamiento axiológico y su evolución histórica ampliamente estudiada por la historia de la restauración nos conduce a la búsqueda de la teoría que implique los elementos propios de la arquitectura en nuestro entorno, fundamentalmente relacionados con la refuncionalización del objeto por intervenir.

2.4. Restaurar o conservar. Los términos y su significado teórico – práctico.

Rehabilitar, restaurar, preservar, conservar, construir, reponer, rehacer, consolidar, liberar, integrar, reintegrar, restituir, reconstruir, reestructurar. Se vuelve necesario recapitular también sobre los términos y los procesos que significan, a partir de las teorías que van desde conservación absoluta de Ruskin hasta la reconstrucción totalitaria de Viollet Le Duc.

Cada proceso o el conjunto de ellos se aplicarán de acuerdo a un proyecto específico, si nos encontráramos con una ruina poseedora de un valor histórico o artístico relevante, quizás adoptaríamos una solución "a la Ruskin", consolidaremos y diseñaremos un soporte que la sostenga, el carácter de la solución será dictado por el monumento mismo.

Tal vez nunca apliquemos la misma solución integral para dos casos, las variantes, aun mínimas, físicas, económicas o temporales marcarán la diferencia entre un caso y otro.

Es probable que aunque el proyecto en curso no sea considerado con un valor artístico elevado, la investigación histórica probablemente conduzca al descubrimiento de datos que aumenten su valor, quizás detrás de una capa de pintura se descubran pictografías o trabajos de estereotomía insospechados, de hecho podemos considerar que en principio cualquier ejemplo tiene un valor histórico tácito, el pasado garantiza que el objeto forme parte de un proceso de la historia.

Tratándose de un objeto, artísticamente modesto, como por ejemplo la casa de Donceles 63, la distancia histórica le otorgará de inmediato un valor, a partir de la investigación detectaremos diversas etapas constructivas, si analizáramos cada una de la etapas de manera aislada ¿concluiríamos que las etapas más recientes tienen menor valor histórico?... no, el análisis histórico debe realizarse en conjunto, tanto de los elementos como del inmueble en su entorno urbano.

El análisis artístico, por otra parte, puede definirse de manera aislada, pueden convivir perfectamente obras modestas o grandiosas, todas formarán parte del contexto. El valor artístico puede hacer que un objeto sea considerado una joya, única, inmersa en dicho contexto.

La posible rehabilitación de una joya implica mayor cuidado, además de su valor histórico debe tomarse en cuenta su valor artístico, su reutilización no debe poner en riesgo la apropiación de la obra de arte, por ejemplo cambiar el uso de un teatro como el Palacio de Bellas Artes conduce a la pérdida del significado que posee en su totalidad y en cada uno de sus elementos, su rehabilitación puede reducirse al rubro del equipamiento tendiente a la seguridad del inmueble y de los usuarios. Por el contrario, la obra arquitectónica modesta puede ser rehabilitada con mayor flexibilidad mientras no cree un falso histórico y didácticamente muestre su programa o la evolución histórica de sus programas y contribuya tanto a nuestra formación e identidad como a la reutilización de sus espacios que permitan garantizar su supervivencia, por ejemplo el hecho de que Donceles 63 haya sido casa habitación no limita su reutilización con fines comerciales.

La propia historia del objeto también contribuirá a la definición de su tratamiento de restauración, no es lo mismo restaurar la Capilla Sixtina que una obra anónima del siglo XIX.

Recuerdo un caso en el que la historia del inmueble data desde el Siglo XVII y sus distintas etapas de intervenciones alcanzan hasta 1970.

En un baño de esta casa, cuyo proyecto consistía en readecuarla como museo, el azulejo se había desprendido, los restauradores propusieron, y así lo cuantificaron y cotizaron, consolidar los azulejos con pegamentos aplicados con jeringa, de antemano la solución nos pareció a todos impráctica, debido al movimiento de los materiales, los espacios entre los azulejos ya no permitían que cada pieza recuperara su posición exacta. Sin conocer los términos de restauración y su significado, a los participantes del proyecto nos pareció más práctico retirar los azulejos que estuvieran por caerse y volverlos a pegar, incluso con mezcla de pega-azulejo. Cabe aclarar que los azulejos se desprendían por sí mismos o con un simple movimiento de la mano, no se trataba tampoco de un mosaico artístico sino de un recubrimiento.

Me pregunto si cualquiera de estos procedimientos puede ser considerado como consolidación, o en su defecto, si al momento de realizar la consolidación, una pieza de azulejo se desprende y tengo que volver a pegarla, ¿el procedimiento dejaría de ser una consolidación para convertirse en una reintegración?, o por el contrario y para continuar con la consolidación y a pesar de estar a punto de desprenderse, sostengo la pieza e inyecto una resina que la consolide, en este caso no reintegro ... consolido. ¿En el momento de reintegrar dejó de consolidar? En caso de reintegrar un solo azulejo, que durante la consolidación se hubiera desprendido, ¿el procedimiento general seguirá considerándose como consolidación?

Los términos y los procedimientos que estos significan, tienen grados y matices, los procedimientos generales no son totalitarios, sus límites no son lineales, absolutos o excluyentes, tampoco deben determinar inflexiblemente la acción general de intervención de un inmueble, la utilidad de los términos radica justamente en la comunicación; las acciones en el ámbito de la conservación deben determinarse mediante el análisis integral del caso y la participación incluyente de disciplinas afines.

Por otro lado existe la definición teórica o semántica y el significado real de los términos que se adaptará no sólo a la especialidad (restauración de monumentos) sino a las condiciones propias de un proyecto.

Pongamos un ejemplo: **Restaurar**.

Definición teórica: "Restauración. Del latín *restauratio*, acción y efecto de restaurar. Ésta viene del latín *restaurare* y significa recuperar o recobrar, reparar renovar o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que antes tenía. Reparar un bien del deterioro que ha sufrido" (Gnemmi, Horacio, 1997, 313).

Esta definición se complementa con el concepto de Cesare Brandi para quien la restauración constituye "el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en vista de su trasmisión al futuro" (Ibid).

Podemos observar en este caso una ampliación de los alcances de la restauración que trasciende a la intervención propia tendiente a corregir el deterioro y se interna en la acción propia de la conservación.

"El arquitecto Villagrán ha indicado que la conservación es una restauración preventiva y Jaime Cama nos ha dicho que la restauración es un caso límite, a veces necesario de la conservación" (Díaz Berrio, 1976, 36).

Por otra parte en los cursos de la Maestría en Arquitectura en el campo del conocimiento de la Restauración de Monumentos es común la **definición práctica:** Devolver **hasta donde sea posible** el programa original, la idea o la estructura conceptual, de un bien mueble o inmueble.

La definición de restaurar no será la misma que aplicamos actualmente y la que se aplicará dentro de 20 ó 30 años, cuando deban restaurarse las obras concebidas y ejecutadas industrialmente o diseñadas con las nuevas formas y geometrías que sólo pueden concebirse por computadora.

Es bien conocida la controversia histórica en el debate teórico y práctico sobre la utilización del término, para nuestro caso la situación tiende a aclararse si consideramos al vocablo restauración para designar a la intervención directa sobre una obra con objeto de recuperar su interpretación y como consecuencia su apropiación cultural por parte del perceptor.

Concluyendo, aunque los términos son importantes y establecen un código de comunicación, la restauración no debe sujetarse estrictamente a sus definiciones, un solo proceso de restauración puede definirse con uno o más términos o una secuencia de ellos, por ejemplo:

reestructurar para consolidar. Los procedimientos basados en un adecuado programa de restauración, conservación y reutilización son los que realmente importan y conducen a una adecuada puesta en práctica de esta disciplina.

2.5. Restauración, refuncionalización y revaloración del objeto arquitectónico y de su entorno.

El salto al vacío que significa restaurar sin pretender reutilizar un bien inmueble, representa condenarlo a la observación como un objeto sin valor instrumental, significa condenarlo a la *exhibición en una vitrina de museo*, caso que no se descarta, pero que es aplicable sólo en el escenario de que no exista otra alternativa por las condiciones específicas en las que se encuentre el objeto, es decir, que su deterioro sea inminente y no existan posibilidades de reutilización instrumental, entonces es probable que pueda hablarse incluso de su traslado a un museo o de una construcción museográfica que lo envuelva y lo proteja dejándolo sólo en condiciones de ser observado, será entonces el objeto revalorado como *pieza de museo*.

El caso contrario es el de los objetos que pueden ser revalorados y que además se encuentren en condiciones de ser reutilizados, para lo que será indispensable la intervención para la refuncionalización y la consecuente revaloración que trascienda al valor instrumental. La revaloración no sería completa de reservarse exclusivamente a dicho valor, y en consecuencia la falta de una revaloración que supere los esquemas cotidianos de percepción del usuario implicará el constante deterioro del objeto.

Como puede observarse la musealización contempla un extenso rango de tratamiento museográfico, desde la conservación total del objeto encerrado en una *vitrina de museo* o bien intervenido con una instalación museográfica que lo proteja y permita su *reconocimiento-apropiación* in-situ, hasta su integración a un sistema de exhibición-conservación- información que permita también su reutilización.

Cada caso requiere de un tratamiento específico, los casos descollantes en peligro de extinción y con escasas posibilidades de reutilización instrumental podrán insertarse en el primer criterio, por ejemplo los objetos que se encuentren expuestos a una destrucción inminente causada por factores externos; los casos reconocidos como objetos o bienes culturales susceptibles de reutilización quedarán en el segundo.

Es probable que algunos ejemplos aclaren estos conceptos: La reutilización instrumental arquitectónica de una joya como el Partenón es impensable, si bien en este caso la apropiación del objeto puede estar plenamente sustentada, aun cuando no se someta a un proceso de musealización, debido a su reconocimiento consensuado, existen muchos casos de objetos arquitectónicos o fragmentos de ellos cuyo proceso de reconocimiento no es suficiente, y en otro sentido también pueden encontrarse en riesgo físico por factores naturales climáticos, ante tales situaciones extremas, se considera aplicable el primer criterio de musealización mencionado.

3. LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO.

3.1 La fragilidad de los símbolos.

"La arquitectura se convierte en simbólica o monumental cuando da expresión visual a las ideas constitutivas de una comunidad o a la estructura social" (Norberg-Schulz, 1998, 12-13).

Es evidente que a partir de la pérdida de la capacidad de la arquitectura para generar formas específicas dedicadas a diferentes géneros de edificios y a destacar el significado de los mismos, el debate se centró en la bipolaridad funcionalismo-formalismo; es decir, la arquitectura contemporánea difícilmente establece un lenguaje con los usuarios.

La aplicación de un concepto espacial que contenga una expresión simbólica, características propias de la arquitectura del pasado y que por ejemplo nos permiten identificar el tipo de edificación central cupulada del periodo bizantino como iglesia que resuelve "necesidades prácticas y simbólicas" específicas (Artigas, Juan Benito, 1992, 8), ha dejado de tomarse en cuenta para la práctica edilicia, actualmente resulta difícil reconocer ya no el símbolo sino incluso el uso de nuestros edificios.

El distanciamiento cultural entre arquitectos y usuarios es definitivo, los usuarios quedan conformes y para ellos el problema "está resuelto con que la casa se parezca a un prototipo de su gusto y no cueste demasiado" (Norberg, op. cit, 14), los arquitectos nutren su "léxico" formal influenciados por los ejemplos de la vanguardia internacional y se ven presionados por factores monetarios que rigen al proyecto, bajo tales circunstancias, en el mejor de los casos resolverán las necesidades biológicas y económicas del cliente.

Si bien por parte de algunos arquitectos ha habido una preocupación por mejorar el ambiente del hombre, el caos es evidente, existe un desfase entre usuario y arquitecto y así mismo entre arquitecto y arquitecto, se carece de un lenguaje formal adecuado.

Es también muy poco satisfactorio que el lenguaje formal de la arquitectura no esté diferenciado en relación a los diferentes tipos de edificación. Hoy suele ser imposible distinguir entre un cine y una iglesia. Una de las razones por las que la gente reacciona contra la arquitectura moderna es simplemente que no ofrece ningún orden visual, como un sustituto de los estilos devaluados del pasado. Ha creado, sin duda un "vocabulario"

nuevo, pero no una jerarquía de “signos” que puedan cumplir el objetivo de expresar el modo de vida de la sociedad (Norberg, op. cit., 15).

Por otra parte el problema simbólico no se limita a que los edificios nos hablen de su uso, la diferenciación debería adquirir un carácter simbólico mediante la asignación de formas específicas a funciones específicas con la intención de representar una estructura cultural.

Una buena solución arquitectónica se define sobre las exigencias del ambiente, con requerimientos de proyecto tales como las condiciones económicas, políticas y sociales; de tradiciones culturales; factores físicos como el clima y la topografía o de seres humanos que ven el ambiente de formas diferentes (Norberg, op. cit, 13).

El problema proyectivo propio de la arquitectura contemporánea que se observa en el caos visual producto de la carencia de jerarquías de signos, se complica de manera considerable en la intervención de inmuebles y en la práctica de la restauración.

Por un lado se trabaja con edificios que tuvieron su propio signo, que seguramente cumplió en mayor o menor medida, con un modo de vida de la sociedad en su momento, en muchos casos los inmuebles intervenidos además del significado cultural social, poseen mediante su forma una expresión que define claramente el uso para el que fueron destinados.

Es ampliamente conocido que la sociedad evoluciona en todos sentidos y que los programas arquitectónicos que fueron adecuados en su momento para un inmueble, no lo son para el momento actual, por lo tanto, para su reutilización será necesario un cambio de actividades que necesariamente implica un cambio de programa arquitectónico.

También es conocido en el medio de la restauración de monumentos el hecho de que es plenamente recomendable que el nuevo uso sea compatible con el uso original del inmueble, aun así, el cambio será determinante, se requerirán nuevas instalaciones además de nuevos destinos para los locales existentes, y casi siempre la intervención requerirá áreas con nuevas construcciones.

Aun en los casos en los que el uso no cambie, el programa y la dotación de instalaciones muy probablemente si lo harán, adecuándose de esta forma el edificio a los nuevos tiempos, de tal forma que encontramos iglesias convertidas en bibliotecas, casas habitación convertidas en restaurantes o en hoteles; la reutilización como museo es una de las más socorridas.

En la práctica edilicia actual "se puede aprender a experimentar la arquitectura y los arquitectos necesitan este entrenamiento, también hace falta que la gente *aprenda a ver* si queremos aumentar el respeto por la arquitectura y superar el desfase entre el profesional y el cliente" (Norberg, op. cit, 16), es necesario que en la reutilización de inmuebles restaurados el aprendizaje del usuario no se limite a los productos arquitectónicos contemporáneos que se utilicen como ampliación para adecuar los espacios a programas acordes con las nuevas necesidades, debe hacerse extensivo a los símbolos que forman parte de la historia del objeto intervenido.

3.2. La percepción de la calle.

El usuario de la ciudad se ve definitivamente influido y aprende de ella, más que una relación de aprendizaje entre persona y objetos se trata de una relación de aprendizaje entre personas, los que generan la arquitectura y los que la usan, en una relación a través del tiempo.

La mente adquiere forma en la ciudad, y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente. El espacio lo mismo que el tiempo, se reorganiza artísticamente en las ciudades, en las líneas periféricas y en las siluetas de los edificios. Al elegir los planos horizontales y los picos verticales, al utilizar o rechazar un lugar natural, la ciudad conserva la huella de una cultura y de una época y la relaciona con los hechos fundamentales de su existencia. La cúpula, el capitel, la avenida abierta y el patio cerrado nos revelan no solamente las diferentes disposiciones físicas, sino también las concepciones esencialmente diferentes del destino humano. La ciudad es de utilidad física para la vida colectiva y un símbolo para aquellos movimientos colectivos que aparecen en circunstancias favorables. Junto con el idioma, es la obra más grande del hombre [...] la ciudad se presta no sólo a los fines prácticos de la producción, sino también a la comunión cotidiana de sus ciudadanos; este [es un] efecto constante de la ciudad como una obra de arte colectiva [...]. Cuando la ciudad deja de ser símbolo de arte y de orden actúa en forma negativa: expresa y contribuye a dar mayor amplitud al hecho de la desintegración (Munford, Lewis, 1998, 15-16).

La percepción generalmente se da través de esquematizaciones, en términos comunes las esquematizaciones son conocidas como estereotipos, se ha tenido una idea negativa acerca de los estereotipos, efectivamente bloquean las posibilidades de aprendizaje cuando no se renuevan. Para desarrollar la capacidad perceptiva es necesario desarrollar nuevas esquematizaciones a partir de

expectativas de conocimiento, formando de esta manera un círculo virtuoso de desarrollo perceptivo. La percepción está directamente relacionada con la actitud de quien la ejerce, los principales obstáculos para el desarrollo y renovación de esquemas son el ego o los prejuicios, estos últimos se basan en la imposibilidad de buscar nuevos esquemas.

La educación y sobre todo el ingreso a la vida profesional es considerado un excelente estímulo para la conformación de nuevos esquemas. Los esquemas perceptivos más sencillos son resultado de la actividad senso-motriz, los esquemas superiores se basan en la comunicación de experiencias y tradiciones culturales, así la cultura se desarrolla. Cada periodo histórico produce esquematizaciones características. De acuerdo con Piaget, el primer esquema es de proximidad y semejanza, le siguen el de encerramiento y el de continuidad. Un mundo es más común en la medida en la que los esquemas son comunes. Mediante la instrucción y la costumbre se pueden adquirir nuevos esquemas. La percepción por medio de los esquemas encierra dos situaciones: por un lado permite el desarrollo perceptivo y por otro puede generar cerrazón en el caso de no trascender a los esquemas establecidos, este bloqueo tiene como consecuencia la falta de desarrollo de la percepción (Norberg, op. cit, 20-35).

Un ejemplo claro de bloqueo perceptivo en nuestro medio y en el tema que nos ocupa es el acentuado nacionalismo dirigido sólo hacia la cultura prehispánica con un consabido desdén hacia las manifestaciones culturales virreinales por parte del grueso de la población.

La actitud del usuario es pieza clave para el desarrollo de la percepción, una consecuencia clara de la actitud del usuario de las ciudades está directamente relacionada con la educación formal e informal que los distintos estratos sociales reciben y que les permiten en mayor o menor medida despojarse de prejuicios para ejercitar la renovación de esquemas que estimulen su capacidad perceptiva.

3.3. La ciudad educadora.

El análisis de la ciudad abarca desde la supremacía de la dimensión económica (Rossi, Aldo, 1982) que tradicionalmente ha caracterizado a los estudios que sobre ella se realizan, hasta su posible consideración como obra de arte colectiva. Otro aspecto fundamental y reconocible por todos es la comunicación. "La calle espacio multifuncional, tierra de todos y de nadie, como una vez le llamó Lefébvre, es la que permite en su obligada ordenación secuencial el encuentro de los habitantes de la urbe, cobijados por los edificios que le limitan" (Campos Salgado, 1998, 4).

La comunicación supera los límites de la cotidiana transmisión de información entre personas, los objetos que constituyen la calle y la ciudad, se comportan como elementos transmisores que comunican a personas que no necesariamente viven un mismo tiempo. La condición pedagógica consistente en la transmisión y recepción de información es asumida de esta forma por la ciudad que como educadora influye en la vida de sus habitantes,

la forma de vida de los ciudadanos está influida por la ciudad, la que a su vez influye en el desarrollo y modificación de la misma, tanto en sus relaciones sociales y económicas como en los objetos que le dan marco, y cabida: la arquitectura y el espacio urbano (Campos Salgado, op.cit, 2).

Históricamente los elementos que dan forma a la ciudad además de ser potenciales transmisores de información y de cultura, como puntos de reunión y confluencia natural de los ciudadanos han sido espacios propicios para la transmisión de información.

Carlos de Sigüenza y Góngora [fue] uno de los primeros preocupados expresamente por considerar el pasado de México como un elemento imprescindible para definir su esencia [...] En 1725 fundó su biblioteca, uno de los primeros y más importantes repositorios bibliográficos mexicanos[...] Además de este núcleo de saber tradicional, la cultura se transmitía de muchas formas en la metrópoli. Plazas, conventos, escuelas, albergues, situados generalmente en el centro de México, eran propicios para el comentario y la circulación de papeles [Mas, Magdalena, 1994, 36-37].

La comunicación directa entre los habitantes de la ciudad como producto de la vida cotidiana, es ejercida de manera natural e inmediata, no sucede lo mismo con la comunicación latente que la información contenida en los objetos arquitectónicos ciudadanos pueden ofrecer, si bien ésta influye en la vida de los ciudadanos, se queda en un primer plano perceptivo con las limitantes del caso; al no existir el salto al siguiente plano de percepción, la ciudad sólo comunicará lo que la actitud del usuario permita, en el peor de los casos la información captada en un plano de percepción prejuiciado provocará resultados negativos. La educación que la ciudad nos proporcione estará en función de la actitud de quien la perciba, y ésta a su vez estará en función del conocimiento que permita trascender los estados cotidianos de percepción.

En el aspecto físico, la ciudad se percibe en una secuencia de distintos escenarios a nivel de la calle y de la arquitectura en ella contenida, es el "escenario" en el que se desarrolla la vida cotidiana, para José Ángel

Campos (2004) tanto los paramentos del conjunto de fachadas que conforman una calle como el pavimento y la línea virtual que se forma con la unión de ambos paramentos en su parte más alta, conforman una "boca-escena". En esta definición análoga al quehacer teatral, la ciudad se vuelve eso precisamente, un teatro de la vida en el que los habitantes se convierten en actores y espectadores.

Es muy probable que en nuestras actuales circunstancias en las que el automóvil predomina en la ciudad y debido a la tan mencionada falta de conscientización, a la que podríamos agregar una falta de capacidad de percepción, las calles no nos parezcan esa boca-escena, generalmente no es posible caminar por la parte central de la calle, que está reservada para los vehículos, de tal suerte que la perspectiva se reduce a un primer plano, si se trata del Centro Histórico, como es bien sabido, ese primer plano está constituido por los aparadores comerciales, por la publicidad y por la perspectiva frontal de la banqueta por la que caminamos. Otra posible perspectiva podría ser el paramento del otro lado de la calle, pero ésta se ve constantemente interrumpido por el paso de los automóviles. El grado de percepción de la calle también está en función directa del orden en el que se encuentre el escenario.

La mente puede captar fácilmente un orden de partes simples y autónomas, pero ¿Qué pasa cuando el orden se ha roto por la desviación que se indica primero en un sentido y que puede llegar a modificarse en múltiples direcciones? [...] Sucede que se sitúa a la mente en una posición de vigilia continua para ubicar una relación perceptible entre unos y otros (Campos Salgado, op. cit, 6).

De cualquier manera aunque exista la imposibilidad o la incapacidad de contemplar la boca-escena que la calle representa, siempre está presente, lo ha estado y ha sido percibida a lo largo de la historia.

Llegan hasta nosotros las crónicas que describen el asombro y la expectación que la ciudad causaba, desde Cervantes de Salazar, en el siglo XVI hasta Juan de Viera en el siglo XVIII, quien se refiere al portal de Mercaderes y a la variedad de mercancías que en él se encontraban, como en un teatro de maravillas, con lo que puede extenderse el concepto de boca-escena a escenario enriquecido con elementos de utilería, en este caso representados por las mercancías que complementan el cuadro escénico de la ciudad.

Frente a la referida Plaza Mayor, está el Portal de mercaderes, el que confieso ingenuamente, es el más hermoso espectáculo de quantos tiene la Ciudad. Prescindiendo de su material fábrica, arcos y balconería, que lo hacen particularmente vistoso, sus

tiendas, puestos, caxones y diversidad de vendimias lo constituyen tan recomendable a la curiosidad que no se sacia de pasar por él el más curiosos dos o tres veces, solo por registrar, hecho lince, tanta particularidad como dexa ver en ese **Teatro de Maravillas** y aún las personas de mayor carácter y graduación lo tienen por lonja de su mayor recreo y diversión. Allí se ven tiendas llenas de brocados, sedas, encajerías, puntas de oro y plata, abanicos, lienzerías, rengues de plata y oro, sedas, paños, iustrinas, terciopelos, etc. Allí, entre tienda y tienda, unos caxones, formados por unas curiosas papeleras cubiertas de vidrieras, depositan en sí un abreviado conjunto de primores y curiosidades: qué de relojes, ternos y pedrerías, qué de miniaturas y juguetes de marfil, de cera, de talla, y muchos de plata, qué espexería de convexos, lentes y microscopios, qué de láminas enmarcadas de ébano y plata, qué de caxas de tabaco, qué cristales de todas calidades, qué piezas de loza del Japón y China, qué utensilios assí de plata como de metal y china y al fin, qué todo compuesto de tan diversas curiosas partes. Si se vuelve la cara al pie de las pilastras que forman los arcos del Portal, no es menos divertido, particular y curioso el número de caxonssillos de toda especie de juguetería, barro, yeso, madera, estaño, cobre y latón, marfil y hueso; figuras de santos, de ángeles, de hombres, de animales, de aves y en los que sirven de mostrador innumerables dulces cubiertos, pasteles y conservas que están brindando al más goloso apetito, y a más de esto bosques de bizcochos, de biscotelas, mamones y otro infinito número de regaladas masas, y en el ámbito de pilar a pilar, frutas las más sensibles y regaladas, que abundando esta tierra en ellas, se dexan ver allí las más escogidas y particulares, vendiéndose a mayor precio y estimación que las que abundan en las esquinas de la ciudad, y para que no falte particularidad alguna que los haga deleitable, están colgadas un número crecido de jaulas de quantos páxaros tiene nuestra América" [Viera Juan de, 1990, 195-196].

Como puede observarse, no es precisamente el comercio el que impida la participación del usuario como espectador de este gran teatro, la ciudad fue escenario comercial en otras épocas, como lo demuestra esta crónica, en la que lejos de mostrar queja alguna el autor muestra fascinación por la cantidad de mercancías.

Es notable también la gran variedad de objetos que De Viera describe, algunos propios de la región y otros procedentes de Oriente, los primeros producto de las dos culturas que formaron el mestizaje americano, los que llegaron en el Galeón de Manila vinieron a enriquecer la ya para entonces nada simple estructura cultural del siglo XVIII.

4.- HISTORIOGRAFÍA DEL MENSAJE PEDAGÓGICO DE LA CIUDAD.

La óptica historiográfica del objeto arquitectónico y urbanístico en nuestro caso se enfocará hacia "la apropiación o revelación y acogimiento del objeto cultural" (Guerrero, Luis Juan, 1956) así como a los efectos educativos que este último ejerce sobre el usuario.

El fenómeno de producción-percepción-conducta del hecho arquitectónico-urbanístico puede analizarse desde dos perspectivas: el tratamiento de la obra realizada con fines sociales, políticos o educativos específicos, para conducir, normar y educar al usuario a través de la percepción; o la obra producida sin esta intención pero que forma parte del conjunto ciudad, entendido como espacio vivo, del que también son parte fundamental sus habitantes que junto con arquitectura y el urbanismo permean en el comportamiento, educación y cultura de los usuarios mediante la "acción socializadora de las generaciones adultas sobre las jóvenes" (Gonzalo Aizpuru, Pilar, 1994, 149).

De este modo la casa y la ciudad son elementos determinantes para la educación informal de los pueblos, la educación no puede limitarse al aspecto preponderantemente formal que actualmente practicamos y que erróneamente se concibe como la única posibilidad educativa "limitar a esto la historia de la educación dejaría sin explicar lo realmente importante en cuanto al educación de valores y hábitos culturales" [Ibid.]. El concepto "educación" cambia de acuerdo a las culturas y a las épocas, no en todos los casos la educación formal es la base formativa de las comunidades. "Las culturas mesoamericanas dieron gran importancia a la difusión de creencias y de normas de conducta para la consolidación del poder político y de las solidaridades comunitarias" (Ibid., 150).

La educación informal a través de la historia de esta ciudad ha tenido gran importancia tanto para los habitantes que tuvieron acceso a la naciente educación formal como para los grupos sociales que no tuvieron acceso a ella; en su momento las creencias y costumbres normaron la forma de vida de la población en general.

Es evidente también que con el advenimiento de los métodos de enseñanza y el incremento de los recursos educativos formales, desde una óptica actual parezca raro que exista otra educación que no sea la formal.

4.1 Causas y efectos de la traza.

La ciudad de México después de la conquista fue trazada a partir de dos vertientes culturales, por una parte es indudable el impacto que causó entre los españoles la ciudad de Tenochtitlán cuya traza fue determinante para mantener los ejes, por otra la influencia del trazo en damero característica de los campamentos militares europeos.

Indudablemente no podemos atribuir a alguna de las vertientes una importancia predominante sobre el resultado de lo que fue en definitiva la nueva traza. Si bien la decisión fue de los conquistadores, ésta estuvo fuertemente influida, sobre todo en cuanto al emplazamiento, por la gran fuerza política y cultural de su antecedente prehispánico. También es ampliamente conocido que las ideas utópicas del Renacimiento pretendían ciudades ordenadas, en oposición a las ciudades en plato roto medievales; las ideas llegaron una vez que la traza, aunque de manera incipiente, estaba definida por lo que podemos concluir que tanto los elementos físicos del terreno, muy diferentes a los europeos, como los aspectos político-sociales propios de una nación recién conquistada confluyeron para dar a la ciudad de México las características que formaron la piedra angular de un desarrollo urbano, que fue transformándose paralelamente a los cambios políticos y culturales a lo largo de su historia.

Así encontramos diversas causas para la elección de la traza ortogonal aproximada al damero: orden, control, limpieza, protección contra los vientos, influencia de la traza y emplazamiento precedentes, extensión y características topográficas del terreno. Tal parece que la solución no pudo ser otra.

De las causas y para el objeto de este estudio pueden extraerse dos aspectos fundamentales, la estratégica que tuvo como consecuencia que el emplazamiento fuera el mismo de la ciudad antecesora y la necesidad de orden y control en la repartición de un terreno plano que propició la traza ortogonal con manzanas rectangulares, por otra parte el trazo regular es más sencillo y práctico ante la necesidad de una reurbanización inmediata.

La nueva urbanización fue comprendida por los españoles no sólo como una necesidad de albergue sino como un instrumento para la evangelización y la enseñanza de las nuevas costumbres que se aplicarían a los conquistados, los riesgos que la dispersión social traen implícitos no eran ajenos para los encargados de la enseñanza: los frailes, quienes además contaban con una experiencia previa en materia de cohesión social "en la España del siglo XVI [en donde se dieron cuenta que] los labradores dispersos de ciertas áreas montañosas

habían reincidento en la idolatría. Los primeros mendicantes atentos a estos peligros [...] insistieron en la rápida urbanización de los lugares a su cargo" (Kubler, 1975, 15).

La nueva ciudad tuvo efectos determinantes sobre la forma de vida de los grupos sociales involucrados, el proceso de transformaciones incluyó tanto a indígenas como a españoles.

Marina Waissman a lo largo de su estudio conceptualiza la traza y el proceso de formación de las ciudades hispanoamericanas explicando que la ciudad cuadrículada es coercitiva, impuesta desde afuera por razones políticas y religiosas, su formación se genera a partir del espacio vacío (la plaza) a diferencia de la forma en la que las ciudades medievales se desarrollaron, en éstas los edificios son el punto de partida y concentran los significados de la ciudad (Waisman, 1995).

El hecho de que la generatriz para la formación de una ciudad sea un espacio vacío y de que a partir de éste el territorio simplemente se subdivida siguiendo sus directrices, trae como consecuencia la falta de consistencia de los elementos arquitectónicos, es decir pueden llegar a ser intercambiables, además de que el centro de gravedad puede cambiarse con facilidad. Este fenómeno se hace más evidente en las ciudades latinoamericanas que se fundaron sin contar con una gran carga simbólica previa como la de Tenochtitlán (Ibid.).

Como se sabe la ciudad de México a pesar de contar con el antecedente simbólico fuerte que representó la ciudad prehispánica, se generó a partir de un elemento vacío: la plaza mayor.

4.2. Las dos ciudades y su mensaje pedagógico. Conquistadores y conquistados, maestros y aprendices.

La traza dictó el emplazamiento de las nuevas construcciones, casas fortaleza de las que como sabemos no queda ninguna; la ciudad propiamente dicha, la que se erigió a partir de esta traza, correspondió exclusivamente al área destinada a los españoles, los indios se asentaron de manera irregular en la periferia, es por eso que algunos autores consideran que durante esa etapa debemos hablar no de una, sino de dos ciudades, que aunque no estuvieron divididas por una muralla, las marcadas diferencias entre ambas crearon mundos totalmente diferentes.

Aun así la mezcla fue inevitable, la segregación inicial, que en el medio rural los frailes promovían con objeto de mantener intacto el proyecto renacentista, en la ciudad muy pronto se vio desbordada, los indígenas

servieron en las casas de los españoles y estos a su vez incursionaron en el área indígena con fines comerciales o de amancebamiento.

El proceso de enseñanza-aprendizaje no se limitó a los espacios controlados por los frailes, el simple hecho de convivir propició el intercambio cultural por diversos medios: la palabra, la presencia, la evangelización, la forma de vestir o las costumbres alimenticias.

En toda situación de colonia se da una relación pedagógica entre conquistadores y conquistados [...] los dominadores no sólo tienen el poder sino también el conocimiento. (Gonzalbo Aizpuru, op. cit, 151).

Aun con la mezcla, las diferencias siempre estuvieron latentes, se manifestaban en la diferencia de construcciones y materiales utilizados en las casas de ambos grupos sociales, en la diferencia en el vestir y en la formación de grupos selectivos para el aprendizaje de la doctrina, españoles por un lado e indios por otro, aún cuando la doctrina cristiana se manifestaba por la igualdad de los hombres, esta práctica marcó un mensaje pedagógico, indicó claramente quienes debían enseñar y quienes debían aprender. Los indios se comportaron en muchas ocasiones más receptivos y cumplieron con mayor rigor con los dogmas y las costumbres enseñadas, por el contrario los españoles no siempre se mostraban dispuestos para cumplir con los preceptos que la práctica religiosa demandaba, los clérigos tenían que insistirles para que asistieran a misa (Gonzalbo Aizpuru, op, cit.).

La ciudad de México reflejó en su estructura arquitectónico-urbanística el sistema de control-enseñanza establecido; la columna vertebral de la ciudad estaba constituida por los poderes gubernamental, eclesiástico y comercial cuyos edificios ocupaban sus principales ejes.

La normatividad eclesiástica y civil rigió la vida de los habitantes de la ciudad, marcó los horarios de trabajo y de descanso, la actividad para el indígena cambió de manera rotunda, las costumbres españolas trastocaron la vida ritual y ceremonial a la que estaba acostumbrado.

Como apunta Kubler, el trabajo para los pueblos prehispánicos no tenía el carácter profano que más tarde adquirió bajo la tutela española, para el indígena la vida era rito, ante el cambio de vida, las horas de trabajo y descanso que rigen al trabajo no ritual, adquirieron un sentido desconocido hasta entonces. Esta situación que provocó el desamparo espiritual de un pueblo acostumbrado a una vida ritual más intensa que la ofrecida por la nueva religión, lo que se tradujo en prácticas nocivas como la embriaguez y el ocio. Ante esta situación los frailes modificaron la actividad ceremonial de la práctica cristiana. Tanto la metamorfosis de actividades como sus consecuencias negativas provocaron la

necesidad de un acercamiento entre ambas formas de vida, se multiplicaron los días festivos, se implementaron o incrementaron las decoraciones, la música, las peregrinaciones, las procesiones, las danzas y el teatro de carácter religioso (Kubler, 1975, 44-45).

Las festividades civiles y religiosas interrumpían el curso de la vida cotidiana de la ciudad entera, estas expresiones regidas también por las autoridades civiles y religiosas, servían para reafirmar el control sobre la población. Los españoles no veían con buenos ojos las expresiones festivas que se salieran de programa.

Así lo festivo y su expresión arquitectónico-urbanística adquiere un carácter pedagógico, el cumplimiento estricto de las reglas, en tiempos y espacios perfectamente definidos, fue parte importante para el proceso de evangelización, ligado a la sumisión; tan estricto era el sistema de reglas que quien que no lo cumplía era azotado o encerrado en la cárcel.

Para evitar previsibles desórdenes, quedo bajo la competencia de las autoridades de la ciudad el determinar el tipo de festejos que podrían celebrarse en cada ocasión. El virrey y el Cabildo disponían cuándo se lidiarían toros, se jugarían cañas, se celebrarían procesiones o se quemarían fuegos de artificio (Gonzalbo Aizpuru, op.cit, 156).

4.3. La ciudad religiosa del siglo XVIII.

En el barroco las fiestas adquirieron la mayor importancia política y social, el espíritu de esta época se refleja en la vigorosa actividad de las calles, en una ciudad regida espacialmente por las construcciones religiosas y por los espacios dedicados a la función pública y al comercio.

Lo más singular que puede alabarse es la frecuentación á los Santos Sacramentos la devoción á lo divino, y la ostentacion de tantas fiestas, y la liberalidad de los animos, no se conoce en el mundo Ciudad donde se repartan cada año tantas limosnas en Missas, dotes de huérfanas, Hospitales, vergonzantes, mendigos, Cofradías, y Conventos, no tiene numero el guarismo para contarlas. La cera que se gasta en fiestas entierros, y processiones excede con abundancia; mas cera se gasta en Mexico en un mes, que en las grandes ciudades de Europa en todo un año [Vetancurt, Fray Agustín de, 1990, 48].

Menciona Vetancurt que el Duque de Alburquerque mando a hacer una investigación para conocer la cantidad de cera que los cereros

habían vendido en la cuaresma, el resultado fue que se habían vendido cerca de ochenta mil pesos de cera, que aunque en este monto se incluye la que se vendió para los demás pueblos del arzobispado, da una idea de un gran consumo.

Alabese Mexico de la Ciudad mas devota, y limosnera que tiene la Cristiandad; solo quien ha visto tanto numero de fiestas, ochavarios, processiones, y culto podrá creerlo; y si atendemos á la edificación, y exemplo que ha causado esta devoción á los Naturales Indios de esta tierra son multiplicadas las fiestas que hazen. Cofradías que tienen, y las Imágenes sagradas que veneran, pues en cualquiera processión de Letanias, y Corpus tardan en passar dos horas las Imágenes, y estandartes de los Indios [Ibid., 49].

La ciudad de México entre los siglos XVI y XVIII, en términos urbanísticos casi no registró cambios, su fisonomía estaba constituida por una abundancia de sólidas construcciones de arquitectura barroca en la traza central, y por barrios constituidos por callejones sinuosos y estrechos sin regularidad geométrica (Fernández Christlieb, 2000).

4.4. La transformación cultural del neoclásico. De la religiosidad al absolutismo.

Los cambios políticos, económicos y culturales emanados de las transformaciones del conocimiento y de la concepción del universo marcaron la diferencia con las épocas pasadas; el pensamiento transitó del geocentrismo de Tolomeo al heliocentrismo de Copérnico reafirmado por Galileo; del orden cósmico antiguo a la concepción mecánica y medible del universo, del empirismo al racionalismo. Desde los primeros años del siglo XVIII "la naturaleza había dejado de ser un poder oculto e inaccesible para la razón humana, puesto que sería concebida como un conjunto de leyes que Dios había establecido en el mundo físico y al cual los mortales tenían posibilidad de acceder" (Dávalos Marcela, 1997, 35).

Es decir, la creencia religiosa persistió, Dios creó al universo y a la naturaleza, pero ahora el hombre los conoce, y con el conocimiento y la razón tiene la capacidad de intervenir y modificar su entorno.

Las ideas evidentemente pernearon a los estratos más altos de la sociedad, científicos o pensadores próximos a los monarcas, a los déspotas ilustrados, a gobernantes convertidos en arquitectos, en "pedagogos" que transmitieron los nuevos conceptos de manera vertical y con el poder absoluto, situados inmediatamente después de Dios.

La herencia absolutista proviene de Francia, se alimentó con las ideas de la ilustración, Luis XIV llamado "rey Sol" en franca alusión al heliocentrismo, monarca capaz de transformar pantanos en jardines geométricos, fue el máximo exponente de las nuevas ideas; por proximidades de parentesco sus ideas fueron acogidas en España, Carlos III, su nieto, a través de las reformas borbónicas ejerció el poder con matices absolutistas, inició lo que podría llamarse *la primera etapa del liberalismo*: deslindó los poderes del estado y de la iglesia.

Pero ¿de qué medio se valieron los déspotas ilustrados para transmitir a sus gobernados estas nuevas ideas, este nuevo orden jerárquico de los poderes? Para Fernández Christlieb (2000) las plazas reales son la concreción urbana de las ideas absolutistas, diseñadas con forma cuadrada como la *Place des Vosges* construida por Enrique IV, o de planta circular, forma considerada perfecta desde el Renacimiento, como la plaza Victoria en la que se entronizó al Rey Sol; estos nuevos espacios abiertos y de trazo regular con características clásicas, se insertaron en la ciudad de plato roto.

Imaginemos la fuerte impresión de caminar por oscuras callejuelas torcidas y arribar de pronto a la perspectiva de una luminosa plaza perfectamente geométrica en cuyo eje se alza la imagen a caballo del soberano sobre un pedestal. En la *Place Dauphine*, la estatua está en el vértice del triángulo y cumple con la función de crear esta atmósfera en la que todo apunta hacia el rey, pero en la *Place des Vosges*, la sensación de omnipotencia del soberano sobre sus gobernados es ya inconfundible: la estatua está en el centro de la Plaza, y pareciera que alrededor, la ciudad y el pueblo se detienen a admirarla, a obedecerla y a rendirle culto. Desde entonces, todas las siguientes plazas reales de Francia serán concebidas con su estatua ecuestre en el centro para enviar el mensaje absolutista a los ciudadanos y visitantes (Fernández Christlieb, 2000, 59).

La influencia de lo que podríamos llamar el urbanismo absolutista alcanzó a la Nueva España. "En 1789, con motivo de la Jura del Rey Carlos IV, el Conde de Revillagigedo mandó erigir en el cruce del Seminario y la Moneda una estatua ecuestre de madera con la figura del soberano, y un pedestal, obra del escultor indígena Santiago de Sandoval" (García Cortés, 1974, 62). Es de sobra conocido el interés del virrey Revillagigedo por mejorar las condiciones de la ciudad, aunque el periodo de su gestión administrativa fue corto, el impulso inicial de sus proyectos no se vio frustrado.

A Branciforte correspondió continuar la obra de Revillagigedo. Este, con la colaboración del gran arquitecto don Manuel Tolsá,

hizo posible la construcción de la rotonda elíptica que por medio siglo embelleció a la plaza. El 9 de diciembre de 1796 fue inaugurada con una estatua de madera [de Carlos IV] y el 9 de diciembre de 1803 (cumpleaños de la reina Maria Luisa) se descubrió la nueva de bronce que permaneció allí hasta 1822 (García Cortés, 1974, 63).

Amén de los cambios de formas o de vocabulario artístico en la arquitectura, de la escultura o de la pintura, la trascendencia de esta etapa debe analizarse en otros ámbitos, el urbanismo como materialización del poder absolutista es uno de ellos.

El sector económico también registro importantes cambios con los gobiernos absolutistas, el sistema despótico tributario que operó desde el siglo XVI se transformó en un sistema de recaudación de rentas con impulso a la producción, su modernización apoyada en las reformas borbónicas, que abarcaron la producción, el comercio y las finanzas, constituyó un punto importante para la consolidación absolutista, con las reformas también se cuestionó la tenencia de la tierra en manos de la iglesia y se dio inicio a una serie de intentos por desamortizar sus bienes. El poder económico de la corona se aseguró con la creación de estancos o monopolios de estado como el del tabaco. Las nuevas prácticas económicas trajeron consigo nuevas necesidades arquitectónicas, la arquitectura civil adquirió tanta importancia como la religiosa, el absolutismo dictó los cánones de belleza de los nuevos edificios, se rechazó al barroco tal y como se rechazó al poder de la iglesia. (Lombardo de Ruiz, 1980:15-19; Fernández Christlieb, 2000, 65-67).

En cuanto a la producción arquitectónica del neoclásico, ésta no se limitó a la simple aplicación de una nueva estética a los edificios existentes, la industria requirió de edificios que cubrieran las nuevas necesidades de producción, que a su vez generaron nuevos programas arquitectónicos, en el caso de la Real Fábrica de Tabacos, conocida como la Ciudadela, el programa arquitectónico atendió fundamentalmente a los requerimientos del proceso productivo: "el procedimiento de elaboración del tabaco definió la disposición de los espacios de la Real Fábrica, lo que es lo mismo que decir que la función del edificio fue el factor determinante del programa arquitectónico" (Lombardo de Ruiz, op. cit., 52).

Además, los nuevos programas bajo la influencia del liberalismo tendieron a la desacralización de los nuevos edificios.

Siendo la fábrica un sitio donde se hacía una concentración importante de personas, no tenía ningún espacio para el culto religioso, cosa que iba en contra de la tradición, pues la mayoría de las instituciones coloniales anteriores a la Ilustración, aun

siendo civiles, tenían por lo menos una capilla (Lombardo de Ruiz, op. cit., 54).

Antes de la construcción de la fábrica, la producción de tabaco se realizaba en edificios adaptados. La nueva forma de trabajo con producción sistematizada en espacios específicos y en un edificio cuyo programa no incluía el recinto dedicado al culto religioso, debió marcar una clara diferencia en la mentalidad y costumbres de todos los participantes de esta cadena productiva.

En cuanto a la educación formal, el hecho de que la Corona marcara la pauta para una nueva estética con la aplicación de reformas en el terreno del arte, tuvo como consecuencia la formación de las academias de Bellas Artes tanto en España como en la Nueva España, estas instituciones no limitaron su actividad a la enseñanza, desde ellas se tuvo el control de los gremios (Lombardo de Ruiz, op. cit.) y se calificaron los proyectos arquitectónicos.

La transformación del conocimiento trajo consigo cambios en la manera de vivir, regidos por el control absoluto, en este caso los gobernantes asumieron el rol de educadores, sobre todo en el ámbito de la educación informal, que antes había sido casi ejercicio exclusivo del clero. La educación informal de la etapa del neoclásico, aunque despótica, abrió nuevas posibilidades en el campo del aprendizaje, en la manera de concebir o modificar el entorno y en la conducta de los habitantes de la ciudad.

4.4.1. Cambio de dirección de la conducta.

Tan importante como los proyectos y las obras, que el virrey Revillagigedo implementó para la ciudad de México, fue la intención para lograr el cambio de mentalidad y conducta de la población con el fin de erradicar las prácticas insalubres que fueron parte de la vida cotidiana desde el siglo XVI.

Los cambios significativos de la ciudad de México comienzan a darse a partir de la llegada del Virrey Revillagigedo. El virrey, inmerso en los procesos de cambio de mentalidad de un mundo en transición (Dávalos Marcela, 1997), encauzó sus esfuerzos al mejoramiento de la ciudad: la limpieza y la seguridad fueron las prioridades, se propuso también controlar su crecimiento y regularizar sus calles. Ante la imposibilidad de limpiar una ciudad con callejones estrechos e irregulares que acumulaban la suciedad, solicitó al arquitecto Ignacio Castera un proyecto urbanístico que entre otras propuestas contempló un sistema de compuertas, que aparecen indicadas con letras en el

plano elaborado para tal efecto, con la intención de generar el movimiento de aguas de las acequias y canales para sanearlas. El trazo de las calles rectas por su parte permitiría el libre movimiento del aire, también con fines salubres, la intención era "echar a andar todo aquello que estuviese estancado [...] Las aguas [...] cuando no tenían un curso libre, se anegaban reteniendo un montón de basuras y suciedad que al pudrirse ensuciaban el ambiente [...] quitar lo sucio a una cosa [es] impedir el estancamiento [...] limpiar no es tanto lavar sino drenar" (Dávalos, Marcela, op. cit., 11,55). Se incluyó además un proyecto con puertas para el control fiscal y para crear entradas dignas para la gran ciudad (De la Torre Villalpando, 1999); como parte del programa de mejoramiento se ordenó la reubicación de los talleres de los gremios como curtidores y tintoreros; además de otras obras como la transformación de la Alameda, el arreglo del paseo de Bucareli y la concreción del paseo de la Viga, trazado por el virrey Gálvez en 1785. Revillagigedo implementó el alumbrado, el uso de los lugares comunes, la instalación de fuentes públicas, el desasolve de acequias y de canales. La intención del virrey consistía en que todas las calles tuvieran canales subterráneos y de que cada casa tuviera una cañería que condujera los desechos a las atarjeas (López Rosado, 1976).

A pesar de que se realizaron más obras que en los años anteriores, las medidas no fueron suficientes. Muy pronto se cayó en la cuenta de que un proyecto de esta naturaleza no bastaba para lograr la limpieza de la ciudad, la cultura de la población debía también transformarse, entrar a un proceso civilizatorio que erradicara el "agua va" y que incluyera el control de las funciones corporales de una sociedad para la que la suciedad era parte de la cotidianeidad. Desde mediados del siglo XVIII y a lo largo del XIX hubo una gran revolución olfativa, por primera vez el olfato apareció como sentido capaz de dar una nueva percepción, se pudo distinguir lo hediondo de lo salubre. Este proceso civilizatorio era bien conocido por Revillagigedo, tuvo su origen en las cortes europeas, se distingue por la racionalización y por crear un control de los impulsos individuales o auto-coacción que permite desde el control de la violencia hasta saber usar los cubiertos, su práctica se convirtió en requisito indispensable para los miembros de la corte en el estado absolutista. El virrey había asimilado estas prácticas y pretendía su ejecución social, se requería para tal efecto de todo un entorno social, político y administrativo para que los proyectos prosperaran, la población tendría que aprender nuevos hábitos para incorporarse al nuevo proyecto de ciudad. Los propósitos de Revillagigedo, expresados en los proyectos de Castera no dieron frutos inmediatos, cien años después todavía la ciudad carecía de los servicios mencionados. (Dávalos, Marcela, op. cit).

Aun así, es evidente que los cambios ocurridos en la concepción del universo se reflejaron plenamente en los proyectos urbanísticos del neoclásico, y que aunque de manera paulatina y lenta, permearon en el habitante de la ciudad, lo educaron y cambiaron su conducta.

En este caso se observa una aplicación pedagógica directa, que como producto del absolutismo, transformó en primer término la conducta de los estratos altos de la sociedad, a los miembros de la corte, para posteriormente transmitirse a la población en general. La enseñanza-aprendizaje se instrumentó principalmente con el inicio de la implementación de infraestructura e instalaciones sanitarias urbanas y domésticas para después promover el cambio de las conductas individual y colectiva de los distintos estratos sociales en la ciudad.

En resumen, tanto en el ámbito del urbanismo como en el arquitectónico, así como en el resto de las artes, no puede considerarse al Neoclásico como un simple cambio de estilo que tiende exclusivamente a la destrucción, sino como una etapa de transición hacia el modernismo, con cambios trascendentales en la manera de percibir al mundo que derivan directamente en el cambio de actitudes y por lo tanto en el cambio de necesidades y hábitos que conducen a la transformación y enriquecimiento de los programas arquitectónico-urbanísticos.

4.5. La calle como instrumento cultural en constante transformación.

Una vez consumada la conquista y realizada la conocida traza por García Bravo, la ciudad de México inició una serie de transformaciones hasta llegar a la traza y a la morfología urbano-arquitectónica que encontramos en la actualidad.

La ciudad está en constante transformación, el usuario experimenta los cambios por la simple observación de la calle o por el proceso de la memoria, producto de recorridos largos, que le permite detectar los cambios de extensión o de alteraciones en grandes áreas. La ciudad nos ofrece dos campos de percepción: el ambiente propio de la calle y el macro ambiente, podría decirse que el primero es propio del peatón y el segundo de quien se desplaza en los medios de transporte motorizados. Este análisis se ocupará del primero.

Las múltiples transformaciones han sido provocadas tanto por fenómenos físicos y naturales, entre los que se incluyen los cambios provocados por el deterioro, como por fenómenos socioculturales, que han afectado a la ciudad entera en términos generales, a la calle en términos locales y a los propios edificios en detalle.

Así como la calle se transforma, ejerce sobre los usuarios de la ciudad cambios de comportamiento, es decir se convierte en un instrumento cultural- educativo en constante transformación.

Como producto de una revisión de planos sucesivos de la ciudad pueden clasificarse las transformaciones en: **a)** transformación de la ciudad por la alteración de la calle desde el punto de vista morfológico arquitectónico; **b)** transformación de la ciudad por alteraciones en la traza y por consiguiente en la morfología tipológica-arquitectónica y; **c)** transformación de la ciudad por creación de nuevas calles, clasificación en la que podemos incluir tanto casos en los que una sola avenida propicia la creación de nuevas colonias (es el caso del Paseo de la Reforma), como la creación de las nuevas calles contenidas dentro de las nuevas colonias.

Para este estudio se tomará el concepto calle como generadora de la ciudad, es decir, no se hará una distinción entre callejón, calle, avenida o paseo.

El estudio se dirigirá a tres casos particulares que contienen las características mencionadas en el párrafo anterior: **a)** La calle de Donceles; **b)** La calle de Cinco de Mayo y **c)** El Paseo de la Reforma.

Resulta conveniente para este estudio, separar en **causas y efectos** los fenómenos de transformación de la ciudad con la finalidad de detectar por una parte los antecedentes y por la otra las consecuencias, de manera que puedan ponderarse los cambios en la percepción del usuario y su consecuente transformación cultural, transformación que como veremos es a la vez causa y efecto.

Dentro de las causas se encuentran las de índole político, económico y sociocultural, en este último aspecto podemos ubicar los cambios que el progreso de la técnica y la tecnología propician, las causas pueden ser generadas por las instituciones, gubernamentales y religiosas o por los particulares.

Los efectos en general traen consigo cambios diversos, económicos por ejemplo, para este estudio el interés se concentra en las alteraciones que imbuyen directamente en la percepción del usuario y en la modificación de la relación pedagógica entre la ciudad, sus calles como elementos transmisores y el usuario como receptor de la información educativa de tipo informal. Como efectos se encuentran también los cambios físicos de la *boca-escena* que es la perspectiva calle conformada por los paramentos, por la línea virtual que los une en su extremo superior, y por el piso; estos cambios van acompañados por

alteraciones de materiales y por modificaciones de otros elementos calificativos del espacio tales como accesorios urbanos o vegetación.

Los conceptos "boca-escena" y "pantalla", utilizados por José Ángel Campos (2004), dan una idea muy clara del campo visual que el usuario tiene de la calle y por lo tanto de la ciudad, como el concepto boca-escena remite al ámbito teatral que muy fácilmente puede confundirse con el museográfico, para este estudio resulta más adecuado el concepto **espacio físico-ambiental**.

La transformación del espacio físico ambiental no se reduce a un simple cambio de "escenografía", implica cambios de uso del suelo, modificaciones de los programas y alteraciones de las plantas arquitectónicas de los inmuebles que lo conforman, también acarrea cambios de nomenclatura o cambios de sentido de circulación de las calles, entre otros.

El tiempo es otro factor importante en la transformación y en el mensaje que la ciudad produce, los cambios pueden darse de manera drástica o paulatina, en el primer caso se pueden mencionar varios momentos trascendentales: la primera gran transformación de la ciudad original asentada en la cuenca de México como producto de la conquista, la gran transformación posterior a la inundación de 1629 o el crecimiento desmesurado de que ha sido objeto en los últimos años; desde la óptica de la transformación paulatina se contemplan: la degradación provocada por el deterioro, el desuso o el abandono y los cambios de materiales, de acabados o de elementos accesorios.

4.5.1 Transformación de la ciudad por la alteración de la calle desde el punto de vista morfológico arquitectónico. Donceles "La calle de los conquistadores".

Para este análisis se eligió la calle de **Donceles** tanto porque es la calle en la que se encuentra el objeto de estudio, que más adelante se analiza, como por la antigüedad de su traza y de su nombre. Esta calle ha sufrido modificaciones: las manzanas que la flanquean en el tramo comprendido entre Chile y Monte de Piedad fueron alteradas con la prolongación de la calle de Palma, si bien esta intervención transformó fundamentalmente a la morfología arquitectónica con la construcción de edificios más altos en el nuevo tramo de Palma, su ancho se mantuvo inalterado a diferencia de la calle de Cinco de Mayo que se tratará en el inciso siguiente.

El nombre de esta calle es de los más antiguos de la ciudad de México, es una de las pocas que han mantenido su nombre original desde la refundación de la ciudad una vez consumada la conquista.

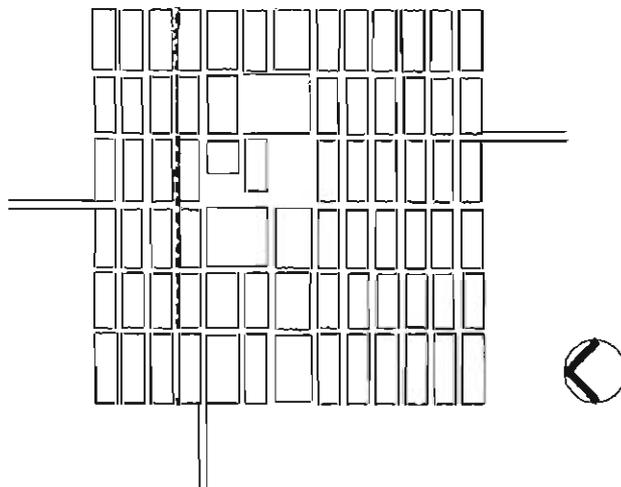
Que el nombre de esta calle vino desde la repartición de solares en Coyoacán, lo atestigua el acta del primer Cabildo celebrado en esta ciudad, después de instalado en ella su Ayuntamiento; allí se lee que Antonio Marmolejo hizo una petición al Cabildo, exponiendo que se le había dado un solar en la calle de Donceles, a espaldas de la casa de Gregorio de Ávila, pero que el escribano de Cabildo no lo había asentado, por lo que suplicaba que se le confirmase la donación, y se asentase [...] El nombre de Donceles vino de haberse vecindado en toda esta línea los nobles que vinieron de conquistadores y pobladores, fundando títulos o mayorazgos; aun después de esa primera época fue esa calle preferida de los principales vecinos de la ciudad (Marroqui, José María, 1969, 323).

Originalmente el nombre de Donceles se usó para seis tramos de calle de la traza original, si atendemos a los nombres actuales abarcó desde el Eje Central hasta la Plaza de Loreto, es decir la parte correspondiente a seis pares de manzanas rectangulares en sentido oriente poniente. "Calle de Donceles. Una de las más antiguas de México. Además de la que lleva hoy ese nombre, se llamó así a las de Chavarría, Montealegre, Cordobanes, Canoa y Puertas Falsa de San Andrés". (González Obregón, 1979, 720). "Con esta calle se homenajeó a la juventud, junto con la de Doncellas". (Tovar de Teresa, 1990, 20).

Además de ser uno de los más antiguos de la ciudad, el nombre se usó para el tramo de la calle que atravesaba, de oriente a poniente, en su totalidad a la ciudad trazada por García Bravo. Según la hipótesis de la traza argumentada por Sánchez Carmona, en el sentido oriente poniente se trazaron seis manzanas rectangulares cuyos lados largos contaron con la orientación norte-sur. En la relación de Juan de Viera de 1778, son descritas las dimensiones de las manzanas:

Son sus calles tan derechas que por una y otra parte se descubren los horizontes; hazen su quadratura en forma de Cruz y haze el quadro una perfecta ysleta. Tiene cada cuadra de longitud, doscientas y cincuenta varas y de latitud ciento y cincuenta; la amplitud de sus calles es de dieciséis varas castellanas de frente a frente. (Viera, Juan de, 1990, 192-193).

DONCELES EN EL SIGLO XVI



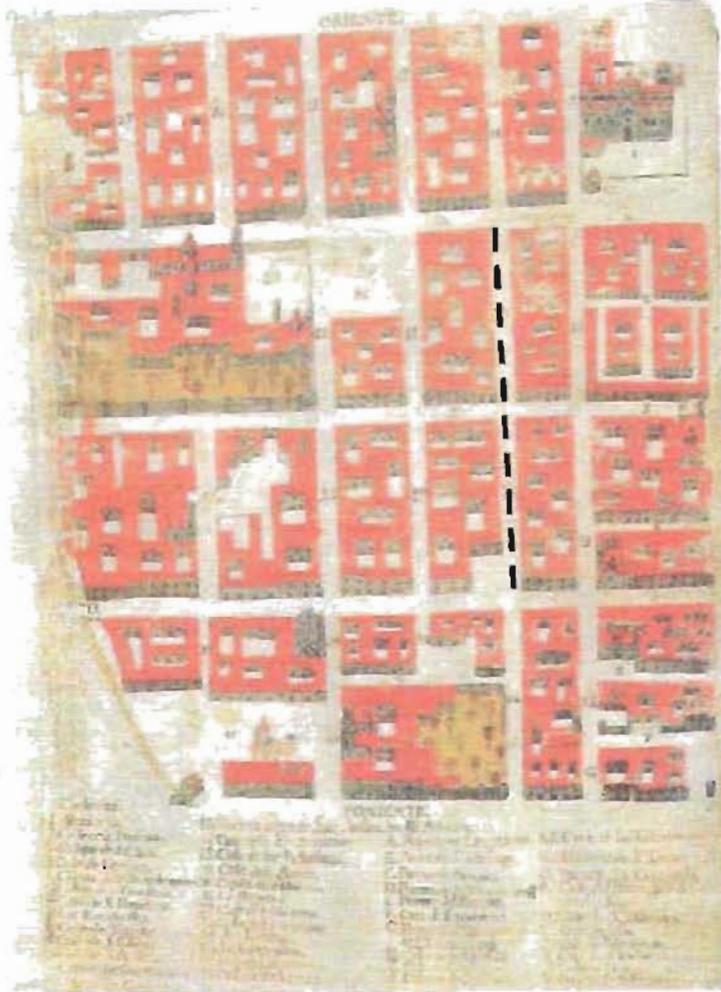
Plano tomado de la hipótesis de la traza de Alonso García Bravo.
Se indica la original calle de Donceles con línea punteada
(Sánchez Carmona, 1989, 31)

Con el tiempo se le fueron dando diversos nombres: **Cordobanes**, comprendida entre la calle del Relox, hoy Seminario, y la calle de Santo Domingo, hoy República de Brasil; la calle de la **Canoa**, comprendida entre la calle de Manrique, hoy Isabel la Católica, y la calle del Factor, hoy Allende o República de Chile; la calle de la **Puerta Falsa de San Andrés**, comprendida entre la calle del factor y lo que ahora conocemos como Eje Central Lázaro Cárdenas; hacia el oriente después de Cordobanes, atravesando la calle del Relox, dos de los tramos se nombraron **Montealegre y Chavarria**. (González Obregón, 1979, 720).

La calle de Canoa ahora llamada nuevamente Donceles, fue nombrada originalmente con este nombre, aunque como se mencionó en el párrafo anterior su nombre cambio al de la Canoa, he aquí la causa por la que cambio su nombre original según Marroquí:

ella y todas las que le seguían hacia el Oriente hasta la plazuela de Loreto, tuvieron el nombre de los Donceles y que paulatinamente fueron tomando los que tienen por alguna circunstancia peculiar suya y para distinguirla de las otras. Por este tramo de la larga calle de los Donceles cruzaba una acequia secundaria, ramal desprendido de la mayor, que corría por la del Coliseo Viejo hasta el puente de la Leña. Dicho ramal venía por los callejones del espíritu Santo y Santa Clara [...] En los primeros años que siguieron a la Conquista, el agua potable, para el surtimiento de los vecinos, corría por los caños abiertos en las calles y por esta pasaba uno. En las calles en que el caño

tropezaba con la acequia, se establecía la continuación del caño, colocando sobre la acequia uno de madera, que se llamaba canoa (Marroquí, José María. 1969. Tomo II, 61,62).



Como puede observarse en el plano de Francisco Orozco Manrique de Lara de 1753, correspondiente al cuartel 1, el nombre de Donceles se aplicó al tramo comprendido por un par de manzanas rectangulares con el lado largo en sentido oriente-poniente, forma que actualmente se encuentra partida a raíz de la apertura de la calle de Palma en la década de los treinta del siglo XX. Este tramo quedaba limitado por las calles de Santo Domingo y Manrique, hoy República de Brasil y República de Chile respectivamente.

Actualmente Donceles abarca desde el eje Central hasta República de Argentina, la extensión de Donceles abarca el equivalente a cuatro de los seis tramos originales.

DONCELES EN LA ACTUALIDAD

TRAZA ACTUAL



Transformación de la Morfología Arquitectónica.

La calle de Donceles y su morfología se conformaron a partir de la nueva traza, aunque el estudio de esta calle parte del momento de la refundación de la ciudad una vez consumada la conquista, es conveniente hacer un recuento del cambio radical que se produjo entre la morfología de la ciudad prehispánica y la resultante de la arquitectura española. Teniendo en cuenta que el objeto

arquitectónico de este trabajo es una casa habitación el estudio se centrará en la arquitectura doméstica y su mensaje pedagógico en el habitante de la ciudad a través de distintas etapas históricas.

Arquitectura doméstica prehispánica.

La casa indígena cumplió con el único fin de dar cobijo a sus habitantes, se caracteriza por la ausencia de un sentido de posesión o pertenencia hereditaria. En la ciudad mexicana se percibe un mayor desarrollo urbanístico que del espacio interior. La casa prehispánica refleja un sentido de temporalidad que se percibe también en los templos que se sobreponen. Este sentido de temporalidad provoca que la arquitectura prehispánica doméstica no se desarrolle, no hay necesidad, la vida diurna cotidiana se lleva a cabo en el exterior, con un sentido social. La ausencia del sentido de propiedad privada tiene como resultado que los vanos de entrada carezcan de puertas, sólo un petate protege del viento (Ayala, Alonso, 1996, 22-29).

Una vez consumada la conquista estas casas siguieron usándose en la periferia de la ciudad, la transformación generalizada vendría más tarde con la unión de indias y españoles.

El sentido indígena de la habitación previo a la conquista difiere radicalmente del sentido español, para el indígena la casa sólo tiene un valor instrumental, el de dar cobijo, con la llegada de los españoles "no cambiaron sus costumbres y mantuvieron su tradicional forma de vida; sus casas, por tanto, respondieron a la misma solución que anteriormente habían tenido. La mayor parte eran casas de una sola habitación o cuando mucho dos [...] que se utilizaban para dormir y para guarecerse de la lluvia y del frío" (Arancón García, 44); para el español en cambio, representa un valor material patrimonial que además le proporciona prestancia, prestigio y una especie de competencia entre paisanos a pesar de que Cervantes de Salazar especifica que las casas conservaban la misma altura para evitar darse sombra (Kubler, op. cit., 94). "Frente al palacio de Cortés (Casas Nuevas) que era asimismo un espacio fortificado, Pedro de Alvarado construyó una fortaleza aún mayor, con torres y troneras cuyo fuego pudiera cubrir el Palacio de Cortés. Aunque oficiales de la Corona intentaron detener el trabajo de su construcción, este siguió adelante" (Kubler, 1975, 96).

En cuanto a la casa indígena en los primeros años después de la conquista "Solamente las habitaciones de los indios nobles y de los oficiales de alto rango, tenían alguna semejanza con tipos de casas europeas" (Kubler, op.cit, 102), los nobles indígenas tuvieron a su servicio cuadrillas de trabajadores a la manera española, los nobles o

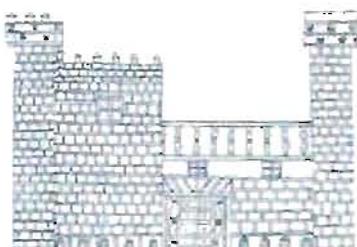
gobernantes construyeron sus casas frente a las principales en poblados como Coyoacán. Aunque la casa indígena fuera pequeña y estuviera distribuida sin orden, los indígenas pretendieron tener distinción social mediante su construcción en tierra firme que preservó los "símbolos tradicionales de prestigio" (Ibid.).

Arquitectura doméstica española.

El origen regional de la casa novohispana del siglo XVI es digno de una investigación especial, según Ayala Alonso (op. cit., 32) fueron diversas vertientes las que la conformaron: Castilla, Andalucía y Extremadura, para el autor la extremeña influyó específicamente en el medio rural de nuestro país.

La observación detenida del plano de Upsala y la comparación formal de las imágenes con la clasificación de las fortalezas medievales extremeñas y castellanas permite encontrar relaciones formales entre éstas y las de la ciudad de México en el siglo XVI. "Aquí no vino el Renacimiento con el conquistador y poblador, sino la Edad Media, que tuvo entre nosotros su último y magnífico brote" (Gómez de Orozco, 1983, 14).

A reserva de revisar exhaustivamente el origen regional de los soldados que acompañaron a Cortés y de la influencia que pudieran aportar a las nuevas construcciones que sustituyeron a las construcciones mexicas, en el plano de Upsala observamos numerosos elementos propios de la arquitectura militar: torres, aspilleras, matacanes, adarves y almenas, elementos característicos de la fachada extremeña (Gómez de Orozco, 1983). También pueden observarse elementos característicos de la tendencia a suavizar estas formas: torres caballerías, pórticos o techumbres a cuatro aguas, así como galerías o paseadores derivados de los adarves almenados (ver lámina en la página siguiente). Este último ejemplo es muy claro en el "Castillo del Conquistador" que aparece en el plano cuyo título es "Plaza Mayor de México", de autor anónimo, del que se desconoce la fecha pero en el que se pueden observar los "edificios y calles circundantes tal y como corresponderían al año de 1562" (Herrera Moreno, 1992).



Detalle del plano de 1562 (Herrera, Moreno, 62). El alzado corresponde al "Castillo del conquistador", en él puede observarse el paseador que sustituyó a los adarves almenados.

ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA ESPAÑOLA Y EL PLANO DE UPSALA
(Alcántara Humberto 2004)

En el plano pueden observarse elementos característicos de la arquitectura militar: torres, espilleras, malacocines, adarves y almenas. También aparecen elementos que evidencian la tendencia a suavizar estos formas: torres caballerías, portales y techumbres a cuatro aguas, galerías o pasadizos derivados de los adarves almenados. Así mismo es notable la diferencia entre la magnitud y grado de avance de las construcciones, se observan por ejemplo torres aisladas, este elemento del programa de las fortificaciones españolas, constituyó la primera etapa de una construcción que paulatinamente crecía, además de cumplir con una doble función: fortaleza y vivienda.



DETALLE DEL PLANO DE UPSALA

Casa particada en Noya, Coruña
Galicia
Baja Edad Media
(Lampérez, 1992:122)



1

Palacio del Torreón, Ávila 1513
(Lampérez, 1992:346)



2

Casa en Ubeda, Jaén
(Lampérez, 1992:149)

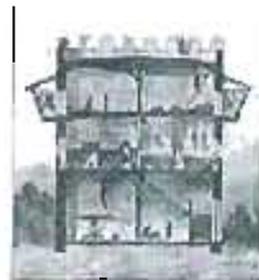


3



4

La Torreña, Santillana del Mar,
Santander siglo XIV
(Lampérez, 1992: 223)



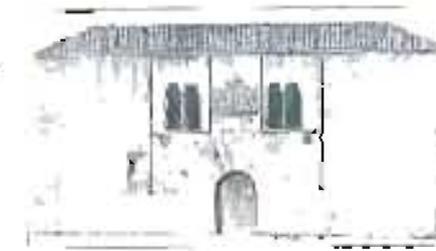
5

Castillo de Curiel, Valladolid,
Castilla de León
(Lampérez, 1992)



6

Casa de "Los Alavos", Viloria
Baja Edad Media
(Lampérez, 1992:137)



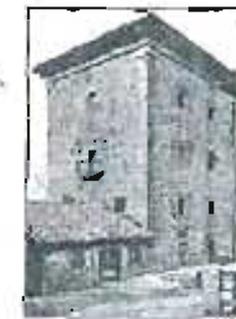
9

Palacio de Torres-
Mayorazgo en Cáceres,
Extremadura, Siglo XVI,
(Lampérez, 1992: 511)



8

Torre de Anas-Dávila
en Segovia, Siglo XV
(Pérez Higuera, 1993: 116)



7

Casa-torre en Arceniega,
Vizcaya S. XV,
(Lampérez, 1992: 220)

Cabe apuntar que estas transformaciones tendientes a suavizar la arquitectura militar, se realizaron también en la arquitectura española de la península una vez que se logró la expulsión de los moros y que se redujeron las luchas entre señores feudales con la gradual unificación territorial de la península.

Es importante considerar dos aspectos sobre la construcción de las primeras casas en la Nueva España, primero: no fueron realizadas por alarifes o arquitectos (Kubler, op. cit., 50); segundo: la influencia directa fue la arquitectura medieval, aunque en España el Renacimiento ya estuviera en marcha, los españoles que construyeron estas primeras casas, llevaban años viviendo en América y por lo tanto no estaban al tanto de las nuevas modalidades arquitectónicas en el viejo continente (Gómez de Orozco, 1983).

Volvamos al plano de Upsala, el aspecto de la ciudad en el siglo XVI tenía mucho de medieval, en cuanto a los aspectos constructivos y accesorios arquitectónicos existe bibliografía que los describe, en este estudio el interés radica en los aspectos formales y de programa que causan un impacto sobre el usuario y marcan o modifican las costumbres de los habitantes.

En la casa española, de comodidad precaria, existían patios y corrales, su uso estaba destinado preferentemente a actividades domésticas y en ocasiones a las productivas (Ayala Alonso, 1996).

Para estas casas, el patio es el corazón de la vida doméstica, este elemento del programa es invariante en todas las probables influencias de la casa novohispana, es conocido que su uso en España se remonta a la casa romana, aún cuando en el viejo continente, en las fortalezas tuvo un uso militar como plaza de armas, con el tiempo al igual que las formas, se transformó su destino utilitario y se convirtió en el corazón del programa.

Según Kubler la ciudad de México en el siglo XVI tuvo una regularidad de apariencia que se logró no tanto debido a un diseño preciso, sino al hecho de que todas las construcciones se levantaron rápidamente (Kubler, op. cit., 86). En el mencionado plano de Upsala puede detectarse que no todas las construcciones tienen la misma dimensión o grado de avance de la construcción, se observan por ejemplo torres aisladas, este elemento del programa constituía la primera etapa de una construcción que con el tiempo se ampliaría, la torre en la España medieval cubrió la doble función de fortaleza defensiva y vivienda (Lampérez y Romea, 1922). También es claro que no todos los conquistadores tuvieron los recursos necesarios para construir sus casas totalmente y de una sola vez, en algunos casos ni siquiera pudieron

levantar la primera etapa de construcción por razones económicas de tal suerte que fueron afectados por el derecho de reversión aplicado por el Ayuntamiento.

De estas construcciones como es ampliamente conocido, no quedó ninguna después de la inundación de 1629, pero de acuerdo a las descripciones literarias y a los gráficos del plano de Upsala así como a los tipos existentes en España en esa época, podemos tener una imagen de la ciudad con casas fortaleza que fueron creadas de acuerdo al recuerdo de viejos y familiares edificios españoles (Ayala Alonso, 1996) y cuya característica principal en relación al tema que nos ocupa, además de la defensiva, es la negación de los espacios interiores hacia el exterior: contaban con una sola puerta, con escasas ventanas de pequeñas dimensiones con postigos de madera y aspilleras, elementos que contribuían para dar una imagen de fortaleza impenetrable que servía a los españoles no sólo para defenderse de posibles ataques sino para reflejar la idea de resguardo, seguridad y prestigio.

Por otra parte, si recordamos las características de la casa indígena podemos fácilmente suponer el fuerte impacto visual que las casas fortaleza causaron en la población indígena acostumbrada a tener la puerta prácticamente abierta, Juan Miralles menciona que el acceso a la casa de Moctezuma era libre, lo que a su vez llamó la atención de los españoles.

Cortés habría informado a Motecuhzoma que tenía el propósito de ir a visitarlo. Para la entrevista se hizo acompañar de cuatro capitanes... Con ellos, naturalmente, irían Malintzin y Jerónimo de Aguilar, encargados de la traducción. Se presentaron en el palacio. Entraron como Pedro por su casa. No había guardia...El dato no pasaría desapercibido por los españoles (ya habían notado que en la ciudad nadie circulaba portando armas). (Miralles, Juan. 2001, 165,166).

Con la compenetración de ambas culturas se dio con los años el mestizaje cultural arquitectónico doméstico, que también abarcó evidentemente, modalidades de alimentación, uso de utensilios y vestimenta.

Otro cambio determinante en cuanto a morfología y programa arquitectónicos radica en el hecho de que durante la etapa prehispánica la ciudad tenía específicamente localizados los espacios para el comercio, es de sobra conocida la admiración que el mercado de Tlaltelolco causó a los españoles, (Díaz del Castillo, 1955, 171). La casa española desde el siglo XVI se caracterizó por tener dos usos, el

público y el privado, las plantas bajas fueron habilitadas con portales comerciales, aspecto que también se evidencia en el plano de Upsala.

Aún las casas más grandes de México antiguo tenían casas comerciales, tales como tiendas y almacenes, al nivel de la planta baja. En las Casas Viejas cincuenta y dos de dichos almacenes situados en tres lados del edificio, rindieron sustanciales ingresos a la familia de Cortés, durante todo el siglo XVI [...] Pocos eran los edificios que no contenían almacenes. (Kubler, op. cit., 102-103).

En contraste con lo que ocurrió en España, en nuestro país la combinación de los usos comercial y habitacional fue práctica común aun en los palacios nobiliarios. "La edificación de sucesivos locales y accesorias para usos comerciales constituye otro género original que se creó en nuestra ciudad a partir de finales del siglo XVII [...] tiendas, expendios o talleres de artesanos denominados de taza y plato: dada la gran altura de las plantas bajas se dividían en entresuelos separados por tarimas de madera" (Ortiz Macedo, op. cit., 54).

A principios del siglo XVII en la Calle de Donceles existían casas de entresuelos, aunque se ignora si para entonces ya había accesorias y casas de taza y plato, tal y como lo registra Francisco de la Maza: "Las casas más humildes eran de un piso, con sus azoteas de terrados. Ignoramos si ya había accesorias y casas de taza y plato. Que las había de entresuelos consta por documentos, ya que los poetas Ramírez de Vargas y Ayerra Santa María los alquilaban en la calle de Donceles" (Maza, Francisco, 1968, 62).

Para el siglo S. XVIII al igual que en el resto de la ciudad la morfología arquitectónica se había transformado, la ornamentación de los grandes palacios nobiliarios generó una dependencia de formas que fueron adoptadas por las casas vecinas, de tal suerte que por ejemplo la casa de los condes de Heras y Soto influyó en el resto de las casas de la calle de Donceles, lo que no da una idea de su apariencia formal en esta etapa.

Por la calle de Canoa ha quedado una dependencia ornamental en las fachadas de las casas, notables por la modulación de las jambas y las claves de las puertas y ventanas, que presentan la misma ornamentación. Históricamente hablando, estas construcciones dependían efectivamente de la principal, aunque cabe suponer que las accesorias fueron hechas con posterioridad copiando el estilo dominante de la Casa de Heras y Soto, y estando situadas en los linderos del Hospital del Divino Salvador, el cual fue renovado totalmente en el siglo XIX, después de la expulsión de las hermanas de la Caridad. No obstante la

diferencia cronológica existente, se puede observar en esta calle un conjunto uniforme hasta llegar a la esquina de la calle del Factor, hoy Allende, donde antiguamente vivió el fundador del mayorazgo de los Cervantes, Don Juan Cervantes Casaús, Caballero de Santiago, por lo cual se le llamó así a esta calle, y en ese lugar se encuentra en nuestros días el Montepío Luz Saviñón (E. de Rangel, 1984, 36).

Cambios en la morfología provocados por la técnica.

A finales del siglo XVIII con la llegada de los ingenieros militares se aplicaron nuevos sistemas de cimentación que permitieron mayor altura de las construcciones, los palacios "como el del marqués del Valle, el del conde de Regla y el del marqués del Apartado, que se alzaron con tres niveles, y el llamado de Iturbide que, al agregársele una galería sobre la crujía frontal del inmueble, alcanzó la insólita altura de cuatro niveles" (Ortiz Macedo, op. cit., 43).

Hacia finales del siglo XIX la introducción de nuevas técnicas constructivas que incluyeron instalaciones hidro-sanitarias propició que los edificios se alzaran más allá de los tres niveles que habían alcanzado en el siglo XVIII.

Son dos grandes condiciones las que influyeron, quizás, a que los ingenieros, en mayor escala, y los arquitectos, en menor, emprendieran sus ensayos habitacionales en edificios de altura. La primera fue el aviso del ayuntamiento, en 1892, de que ya no había problemas para que el agua subiera por simple gravedad a edificios cuya altura no pasará de 25 metros (equivalente a cinco pisos); la segunda fue el hecho de que, para ese entonces, las cualidades del concreto armado y del acero como materiales de construcción eran conocidas como las más apropiadas para salvar grandes claros y soportar fuertes cargas. (Chanfón Olmos, 1998, 366).

Uno de los cambios morfológicos en la arquitectura de la ciudad se debe a la introducción de un invento que revolucionó la distribución y el uso de los espacios en todos los géneros arquitectónicos, el sello hidráulico para los muebles sanitarios permitió que los baños pudieran quedar próximos al resto de las habitaciones y que por lo tanto se pudiera prescindir de los patios (Chanfón Olmos, 1998, 366) que fueron sustituidos por cubos de luz. El centro histórico no quedó al margen de las nuevas prácticas, en la calle de Donceles hacia la década de los treinta del siglo XX con la apertura de la calle de Palma se construyeron edificios de hasta seis niveles que prescindieron de los patios y cuyos programas fueron dedicados específicamente al uso de oficinas.

4.5.2. Transformaciones en la ciudad por alteraciones en la traza. La calle de Cinco de Mayo.

En su traza de la ciudad de México,

Alonso García Bravo conservó la mayor parte de la antigua plaza central de la capital azteca, así como las grandes calzadas y los canales. Aunque sus calles son rectas y se cruzan en ángulos rectos, no conforman un damero exacto, debido a que las calles situadas al este y al norte de la plaza central no guardan perfecta correspondencia. La razón de que no se lograra el damero exacto radicó aparentemente, en el deseo de Cortés de conservar tanto el antiguo como el nuevo palacio de Moctezuma (en los lugares que ocupan actualmente el Palacio Nacional y el Monte de Piedad). (Woodrow Borah, 1974, 79-80).

La traza fue regular, en forma muy próxima o parecida a un damero, con manzanas alargadas dispuestas de oriente a poniente probablemente con la idea de que los vientos del este predominaran. Tal y como apunta Kubler existió una estricta legislación municipal con sanciones incluidas que quedó instruida desde 1536, aunque ya anteriormente se aplicaban reglas para respetar la traza. A finales del siglo XVI cuando la ciudad ya había sido urbanizada aparecieron los estatutos de 1573 "que tratan de la delimitación física de los pueblos españoles" en dicha normatividad que tal vez estuvo influenciada por los mendicantes, "los legisladores tuvieron en mente un sitio genérico barrido sólo por vientos del este" (Kubler, op. cit., 88).

Por otra parte, "...el primero que faltó a estas reglas de urbanismo fue el propio Cortés, para quien se construyeron casas que pasaron del límite permitido para calles públicas" (Ibid).

Las casas de Cortés desde la elección de los predios, dieron muestra del talento comercial del conquistador (Ibid., 92), estos espacios representaban las únicas posibilidades para el asentamiento del gobierno, la Corona tendría que comprarlas. Las Casas Viejas muestran el carácter comercial que la ciudad adquirió a partir de la nueva fundación, además de las habitaciones y patios, que alojaban a las autoridades, la casa contaba con locales comerciales. "Un avalúo en 1531 menciona cámaras de audiencia, un arsenal, departamentos para los miembros de la audiencia, varios almacenes y talleres y dos cocinas [...] sobre tres lados del rectángulo principal, los almacenes tenían acceso por la calle" (Ibid., 91).

El inmenso predio estaba "limitado por el Empedradillo, la calle de Tacuba, la calle de San Francisco y la calle de San José del Real" (Kubler, op. cit: 91), hoy llamados Monte de Piedad, Tacuba, Madero e Isabel la Católica respectivamente.

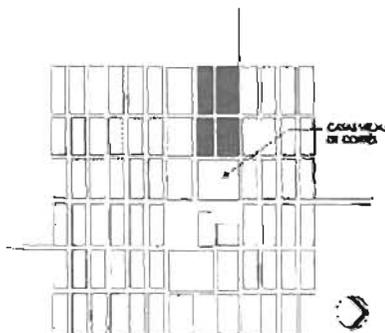
La casa que edificó para sí don Hernando Cortés, que no es palacio, sino otra ciudad, afirma Cervantes de Salazar, ocupaba un extenso solar limitado por las calles que se llaman hoy día del Monte de Piedad y Tacuba, y avenidas Francisco I. Madero e Isabel la Católica. En cada una de las esquinas había un recio bastión almenado y, en segundo piso, una esbelta galería con arcos y columnas. (Valle-Arizpe, 1939, 210).

La distribución de la construcción dentro del predio estaba dispuesto por edificios separados por patios (Kubler, op. cit., 91). La variedad del programa incluía locales para habitación, gobierno, talleres y comercios.

Con la elección del predio, la variedad del programa y el sentido especulativo, Hernán Cortés provocó una discordancia geométrica en el orden y regularidad que la ciudad había adoptado con la traza, este tropiezo en el ritmo marcó a la franja central de la nascente ciudad y derivó siglos después en la transformación que dio como resultado la calle de Cinco de Mayo.

Ciertamente es muy notorio el cambio de dirección de las manzanas que se encuentran hacia el oriente de la gran manzana cuadrada que fuera ocupada por las Casas Viejas.

Según la hipótesis de Sánchez Carmona (1989, 31), la traza de las manzanas, detrás de las Casas Viejas, continua hacia el poniente siguiendo la misma orientación de las demás manzanas, sin embargo en la reconstrucción de la Ciudad de México, basada en el plano atribuido a Alonso de Santa Cruz aparece la traza de estas manzanas en sentido transversal, es decir el sentido alargado del rectángulo en este caso va en dirección norte sur (Sánchez Carmona, op. cit., 32).



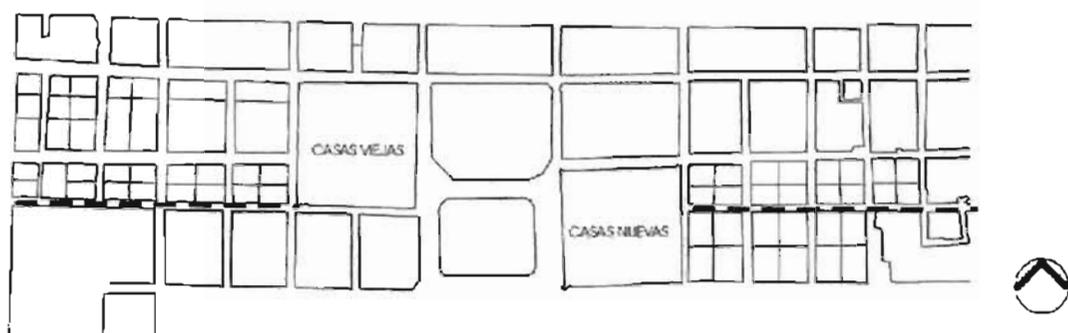
Hipótesis de la traza de Alonso García Bravo (Sánchez Carmona, 1989, 31).

Se indican con sombreado las manzanas al poniente de las Casas Viejas que mantienen la misma dirección de la totalidad.

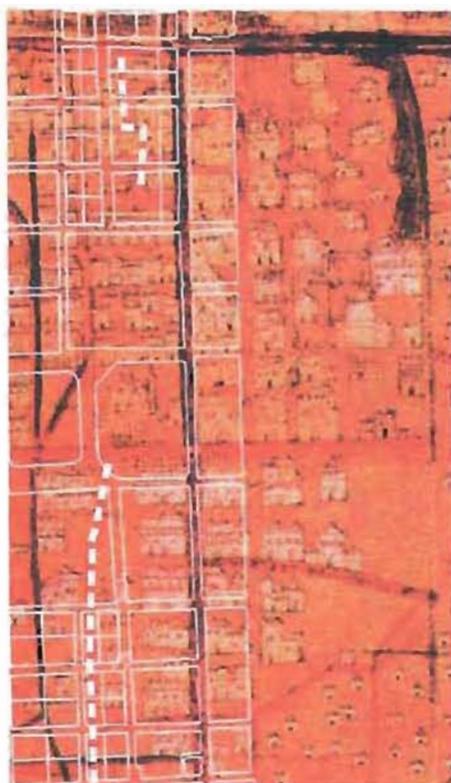


Reconstrucción de la ciudad de México a mediados del siglo XVI, basada en la información del plano atribuido a Alonso de Santa Cruz. (Sánchez Carmona, 1989, 32) Se indican con sombreado las manzanas de la franja al poniente de las Casas Viejas con dirección opuesta a la de la totalidad.

Por su parte Ana Rita Valero de García Lascuráin, en su propuesta para la primera traza de 1524-1534 (Valero de García, 1997), indica una calle que divide en dos a las manzanas rectangulares, en una distribución que está de acuerdo a la repartición de los predios entre los conquistadores. De tal suerte que las cinco manzanas que observamos en planos posteriores, de los siglos XVII y XVIII, comprendidas entre las calles conocidas actualmente como: Cinco de Febrero, Eje central, Tacuba y Francisco y Madero, en el plano de Ana Rita Valero se dividen formando diez, con una calle intermedia que corre de oriente a poniente, análoga a la actual Cinco de Mayo, dividiendo las manzanas discordantes de manera similar a lo que ocurrió en las que se encuentran detrás de las Casas Nuevas.



Sección tomada del plano de Ana Rita Valero, se indican los solares que se distribuyeron al poniente y oriente de las Casas Viejas y de las Casas Nuevas de Cortés, se indica también la calle al oriente de las Casas Nuevas y la probable calle al poniente de las Casas Viejas.

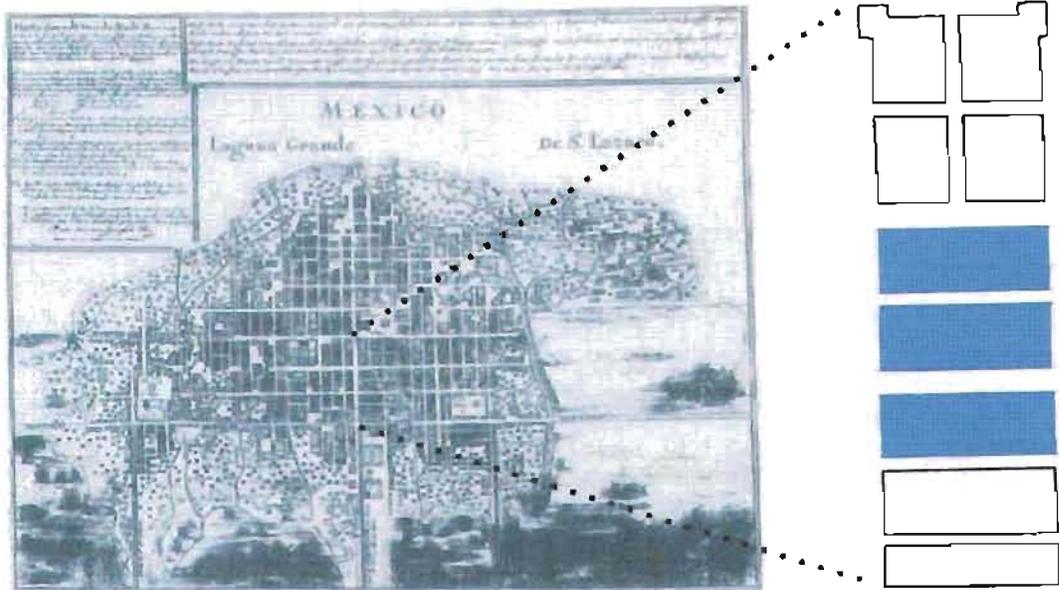


Una comparación interesante resulta de la superposición del plano de Ana Rita Valero sobre el plano de Upsala. De dicha observación se deduce que en caso de haber existido una calle que partiera en dos las manzanas que posteriormente fueron transversales, esta fue producto de la repartición de solares y tuvo vigencia sólo en los primeros años después de la traza, en dicho plano se observa una línea quebrada, formada por espacios vacíos, indicando lo que pudo haber sido la calle. Esta franja contrasta con lo que ocurrió en la franja al oriente de las Casas Nuevas la que efectivamente aparece dividida por una calzada de piedra que se observa claramente en el plano.

De acuerdo con la repartición de predios y en comparación con el área análoga correspondiente a la franja ubicada al oriente de las Casas Nuevas, lo más probable es que haya existido una calle en la traza original, para posteriormente cerrarse formando manzanas

transversales con una marcada orientación contraria a las del resto de la traza, tal y como aparecen indicadas en planos de principios del siglo XVII como el de Johannes Vingboons que es una interpretación en planta de la perspectiva de Gómez de Trasmonte.

Aun habiendo existido, en el siglo XVI, la calle antecesora de la de Cinco de mayo, muy pronto habría de consolidarse la orientación transversal de las manzanas al oriente de las casas viejas: Instituciones religiosas ocuparon tres de las cinco manzanas referidas. Los jesuitas compraron en 1585 las casas del sitio en el que fundarían La Profesa que fue terminada, con la reconstrucción de la iglesia incluida, en 1720. (Rivera Cambas, 1957, 206-207), "en 1570 D. Alonso Sánchez y su esposa cedieron [...] unas casas de su propiedad, situadas en las calles de Vergara y la que después se llamó Santa Clara" (Ibid., 468) destinadas al convento de Santa Clara. Betlemitas se fundó tras la toma de posesión del terreno que les fue donado a los religiosos de esa orden, en la esquina del callejón de Villerías, más tarde llamado de Betlemitas y la calle de Tacuba en 1675, en donde fundaron un convento con carácter de hospital. (González Obregón, 1979, 374).



Plano de 1628. Johannes Vingboons, copia de la perspectiva de Gómez de Trasmonte. En el área ampliada se indican las tres manzanas que fueron ocupadas por instituciones religiosas.

La primera casa que ocupó esta manzana la manzana de las Casas Viejas se incendió en 1636, la nueva construcción suavizó los rasgos de fortificación medieval, se realizó con tezontle, en esta ocasión se construyeron pisos y entresuelos, en la planta baja y hacia el exterior se dispusieron tiendas y talleres, seguramente de taza y plato o de entresuelo.



Esquina de Tacuba e Isabel la Católica

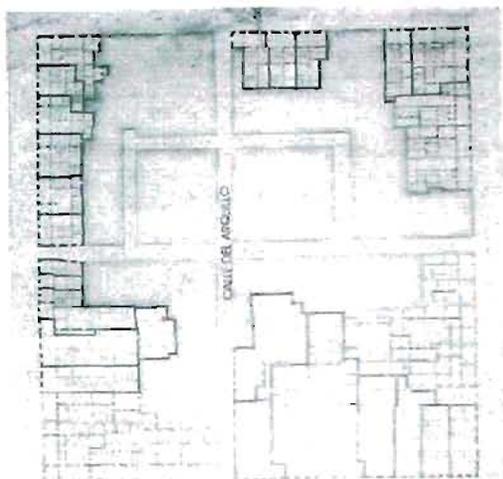
El efecto militar de las ásperas torres de las esquinas fue suavizado, “con la construcción de miradores elegantes de tezontle rojo, de los cuales aún existe el que está en la esquina de Tacuba e Isabel la Católica”. (Valle-Arizpe, 1939).

La parte trasera del edificio estuvo ocupada por un terreno boscoso en un inicio, posteriormente se convirtió en un lugar abandonado que sirvió como refugio para ladrones y asesinos (Valle -Arizpe, 1939).

La vocación comercial de lo ciudad desde su refundación se reafirma con las Casas Viejas de Hernán Cortés.

Aún en las casas más grandes de México antiguo tenían accesorias comerciales, tales como tiendas y almacenes, al nivel de la planta baja. En las casas viejas cincuenta y dos de dichos almacenes situados en tres de los lados del edificio, rindieron sustanciales ingresos a la familia de Cortés, durante todo el siglo XVI (Kubler, op. cit., 102-103).

Si bien existe la duda acerca de que la calle de Cinco de Mayo haya tenido un antecedente del siglo XVI en la franja occidental de la manzana ocupada por las Casas Viejas, no queda ninguna duda respecto al antecedente directo que la calle del Arquillo representa y que se encontraba en el interior de dicha manzana, como calle interior de la Alcaicería.



Plano de principios del siglo XIX, que muestra la planta de la Alcaicería (tomado de Tovar de Teresa, 1990: 72). Se ha señalado la calle interior llamada del Arquillo, "recordemos que el segundo tramo, hacia el occidente, fue llamado Mecateros" (Ibid.). Esta singular calle puede considerarse el antecedente directo de la calle de Cinco de Mayo.



En efecto, la ciudad, en el siglo XVIII, siguió siendo un gran mercado y en cada calle los gremios se agrupaban para ofrecer a la salida de su casa, que era su taller y sus tiendas, sus manufacturas [...] la alcaicería, barrio de artesanos y comerciantes al poniente de la catedral, con estrechas calles anteriores y prácticamente cerrado, albergaba numerosos comercios (Rubial García, 1990, 33).

Es evidente que la forma de la traza interior de la Alcaicería tuvo como intención lograr la máxima rentabilidad del espacio, si en tres de sus lados cabían 52 locales comerciales, con las calles interiores fácilmente podría duplicarse el número. Aunque tampoco puede descartarse la posibilidad de que se intentara configurar un espacio específico para comercio en una ciudad que tendía a convertirse en un mercado. "En 1611 se trató de construir en todo ese terreno un buen mercado, a semejanza del de la seda que hay en Granada, llamado Alcaicería, pero solamente se distribuyó el terreno y nunca se pudo edificar" (Valle-Arizpe, 1939, 212).

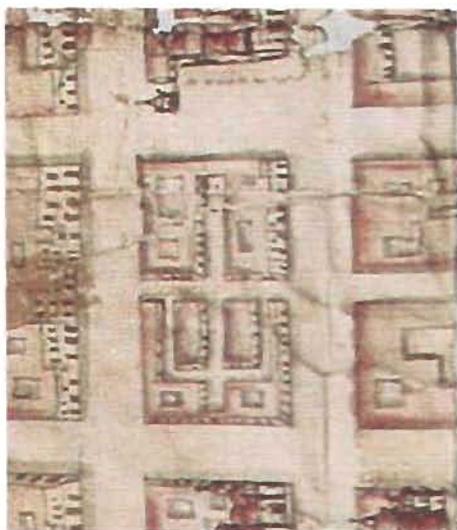
En Sevilla en los llamados siglos indianos ocurría también un fenómeno comercial similar al de la Ciudad de México, que trató de regularse con la configuración de espacios especializados para el comercio.

Sevilla fue una especie de república de mercaderes [...] aunque la mayor parte de la población vivía del comercio no existieron inicialmente lugares expresos para efectuar los tratos y tanteos; sin embargo poco a poco se fueron configurando [...] la necesidad de ordenar y controlar este comercio indujo a la Corona a que se crearan instituciones específicas –con sus edificios idóneos– y así nacieron a lo largo del quinientos: la casa de contratación, la casa de la Moneda, la casa Lonja [...] Todos estos lugares de

comercio lícito y controlado por las autoridades, así como las mercaderías y productos que podían adquirirse en diversos centros comerciales autorizados que se repartían por la ciudad, caso de la Alcaicería (Bernaes Ballesteros, 1987, 95).

Las Casas Viejas de Hernán Cortés sirvieron como casas de los virreyes, Antonio de Mendoza entre ellos, entre 1692 y 1697, debido a un tumulto popular que destruyó la real Casa (Casas Nuevas), los virreyes volvieron a ocupar aquellas, que también sería residencia de la primera y segunda audiencias.

En cuanto a la calle del Arquillo, en el plano anónimo de 1720 (Lombardo Sonia, 1976, Lám. 219) se observa que los accesos a la Alcaicería se encontraban completamente abiertos, es decir sin construcción, por los extremos norte y sur de la manzana, por las calles de Tacuba y Plateros respectivamente; los extremos oriente y poniente quedaban cerrados por una franja de construcción.

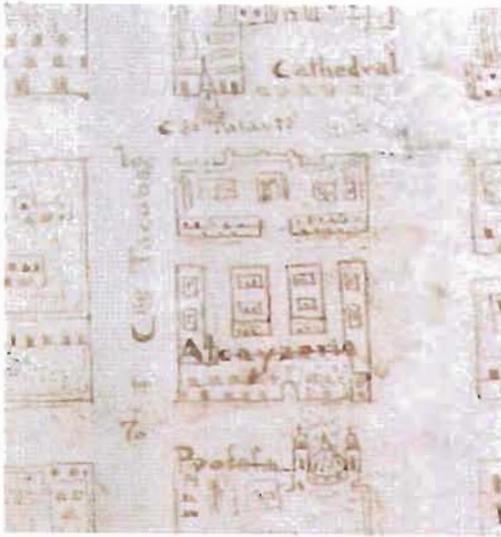


Detalle del plano anónimo de 1720 (Lombardo Sonia, 1976; Lám. 219).

Se observa que los accesos a la Alcaicería son por los extremos norte y sur de la manzana, en el extremo poniente se observa una puerta.



Por otra parte, en el plano anónimo de 1703 correspondiente a la “vista en perspectiva a ojo de pájaro” (Sonia Lombardo, 1996, lám. 218) , pueden observarse dos arcos abiertos (se indican sin el color oscuro que se utilizó para las puertas que aparecen en el mismo plano) en los extremos oriente y poniente de la manzana, lo que nos permite suponer que desde entonces ya existía a través de la Alcaicería una comunicación franca entre las calles de Empedradillo (Monte de Piedad) y la Calle de la Profesa (Isabel la Católica).

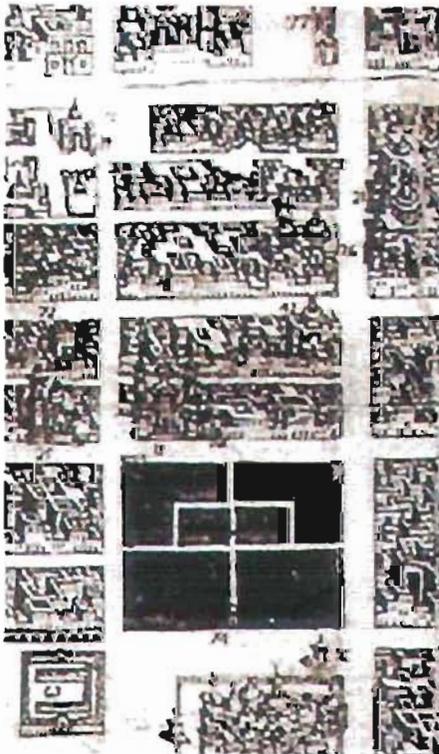


Detalle del plano anónimo de 1703, (Lombardo Sonia, 1976: Lám. 218).

Se observan arcos en los extremos oriente y poniente de la Alcaicería, de acuerdo al tratamiento para puertas usado en otras áreas del plano, en donde éstas se indican con color oscuro, se puede suponer que en los arcos el paso era franco.



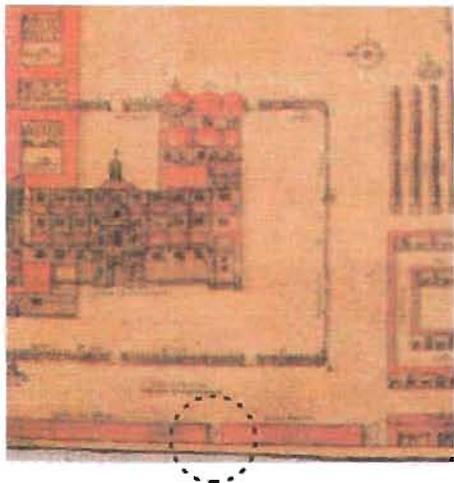
Hacia 1753, según el plano De Villaseñor y Sánchez, la construcción que cerraba el extremo poniente de la Alcaicería desaparece de tal manera que el paso hacia la calle de la Profesa queda totalmente abierto, no así el que conduce hacia la calle de Empedradillo que aún conserva la pequeña franja construida que desaparecerá totalmente en el plano anónimo de 1760.



Detalle del plano de 1753 de Villaseñor y Sánchez (Lombardo, Sonia 1976: Lám. 133). Se observa un paso abierto, es decir sin construcción de por medio, en el extremo poniente de la Alcaicería, hacia la calle de la Profesa; para esta fecha se mantiene el arco correspondiente al extremo oriente, hacia la calle de Empedradillo.



El último fragmento de construcción que evitaba la apertura total de la calle del Arquillo desaparece hacia 1760, la ausencia del arco puede observarse en varios planos de la época, para este trabajo se optó por la siguiente ilustración en la que a pesar de que sólo se alcanza a ver el extremo oriente de la Alcaicería, el detalle se hace más evidente.



Detalle del plano anónimo de 1760 (Lombardo, Sonia, 1976: Lám. A-7). Se observa que el acceso hacia la calle de Empedradillo ya fue totalmente abierto, en plan general la franca abertura se puede revisar también en el plano anónimo de 1772, atribuido a José Antonio Alzate, (Lombardo Sonia, 1976: Lám. 138).



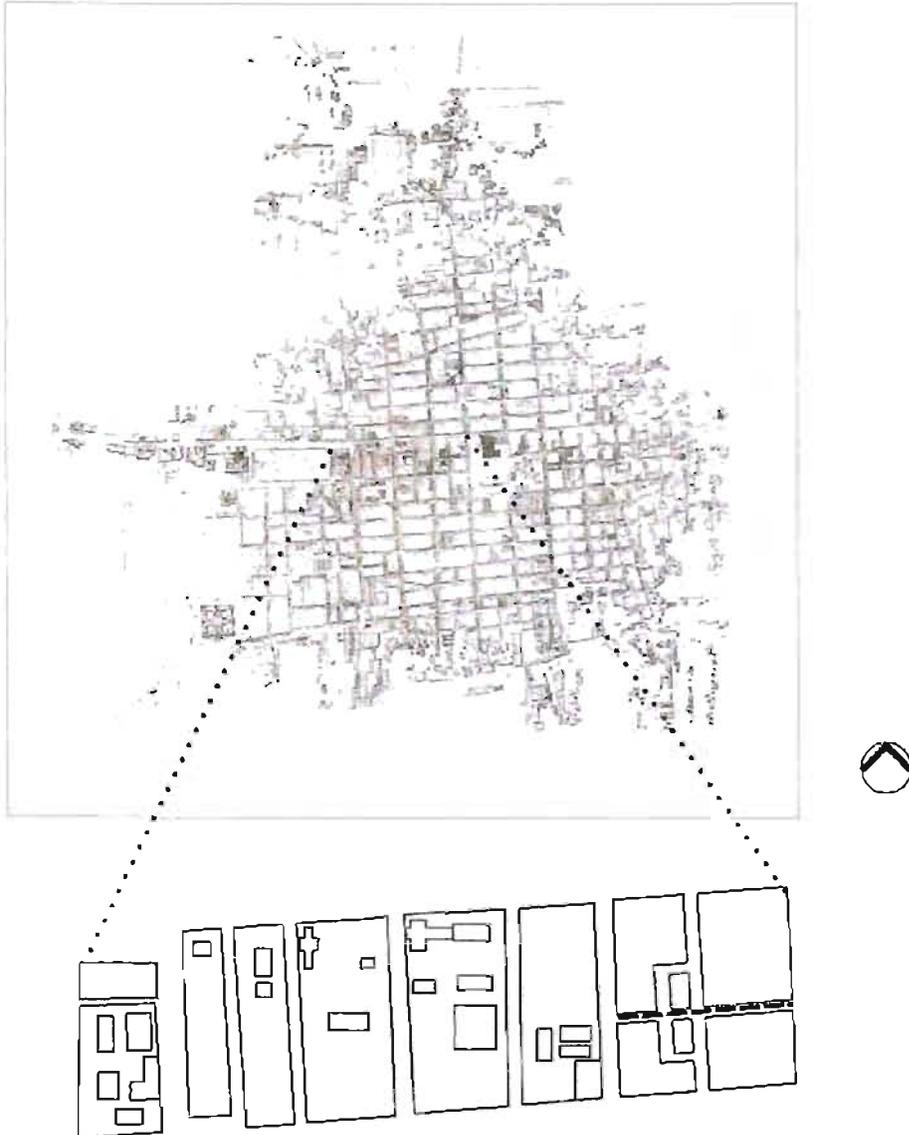
A partir de 1840 la manzana fue ocupada por el Monte de Piedad, esta institución después de usar diversos inmuebles, se estableció en el lugar que actualmente ocupa. Todo parece indicar que la institución ocupó en sus inicios en este emplazamiento, un espacio inicial menor que el actual.

El lote principal de lo que fue la enorme casa de Cortés lo ocupa desde 1840 el Nacional Monte de Piedad [...] por compra que hizo en ciento siete mil pesos, más pago de alcabalas, a los herederos de Hernán Cortés, [...] y como al poco tiempo de haberse instalado resultó insuficiente este local, se fue extendiendo por compras sucesivas a esa misma enredada testamentaria, hasta llegar al sitio que hoy tiene por la avenida 5 de Mayo, o sea, en aquel entonces, los feos y estrechos callejones del Arquillo y Mecateros, que fueron derribados en el año de 1881 para que quedase esa amplísima vía (Valle-Arizpe, 1939, 212-213).

El primer cambio drástico de esta calle se inició con la desamortización de los bienes del clero, "en 1861 se llevó a cabo una verdadera *hazaña*: demoler decenas de edificios en unos cuantos meses. Los habitantes de la ciudad se acostumbraron a oír los golpes de las piquetas, barretas, desplomes y otros efectos sonoros típicos de las demoliciones". (Tovar y de Teresa, 1990, 14).

Sobre una revisión sucesiva de los planos de la ciudad de México, se observa que en el plano del año 1858 de Marcos Arroniz, no aparecen aún atravesadas por un callejón las manzanas correspondientes a los

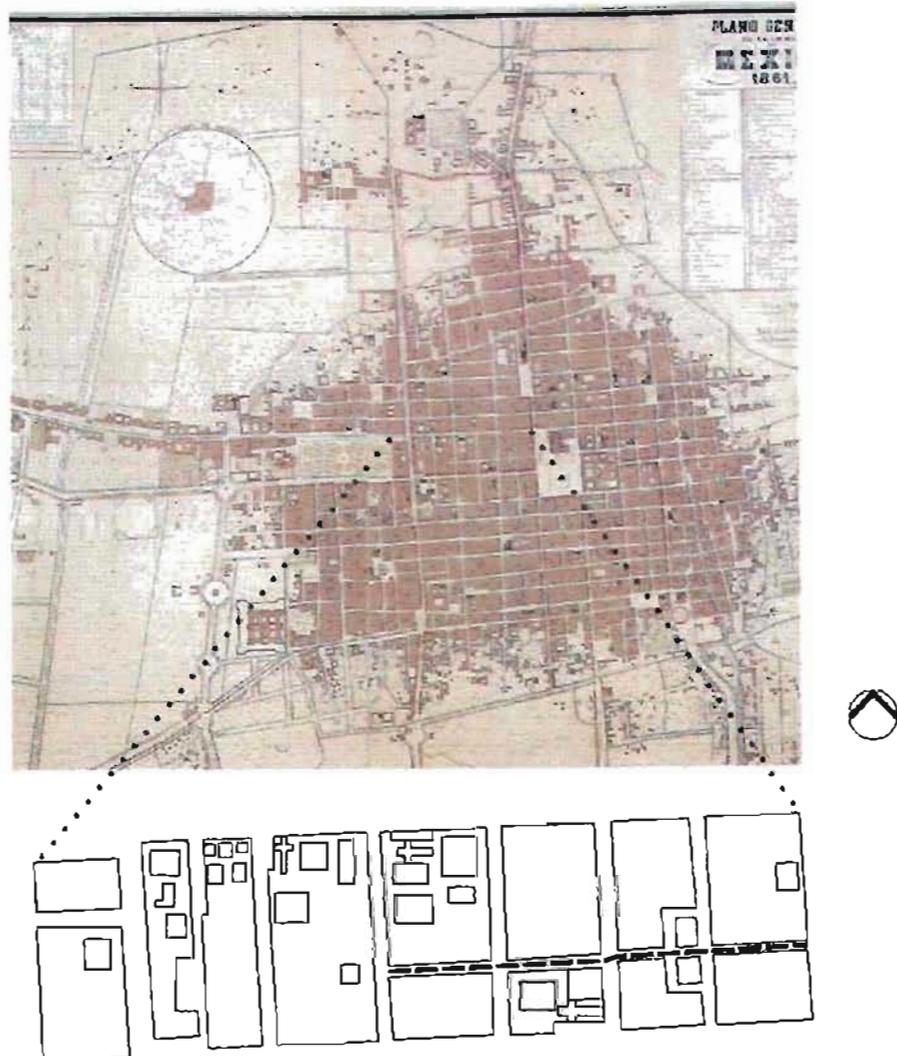
conventos de la Profesa y al de Santa Clara. En este caso se observa la calle del Arquillo totalmente abierta a diferencia de los planos del siglo XVIII, como el de Villaseñor y Sánchez de 1753, en los que en el extremo oriente de la Alcaicería se marca una pequeña franja de construcción.



Plano de 1858, Marcos Arroniz (Lombardo Sonia, 1996, Lám 159).

En el detalle se observa que la calles del Arquillo y Mecateros ya aparecen totalmente abiertas pero aún no se han intervenido las manzanas al poniente de la Alcaicería.

En un plano anónimo de 1861, ya aparecen los angostos callejones que como continuación del callejón del Arquillo, dividen en dos a las manzanas correspondientes. Se trata entonces de una primera etapa de la apertura de esta calle, entre 1858 y 1861, que comunicará la Plaza Mayor con la calle de Vergara, hoy Bolívar, y que dará a estas manzanas una proporción y orientación en planta similar a la de las manzanas que se encuentran detrás de la otra gran manzana de la traza, la de las Casas Nuevas hoy Palacio Nacional.



Plano anónimo de 1861 (Lombardo, Sonia: 1976: Lám. 163).

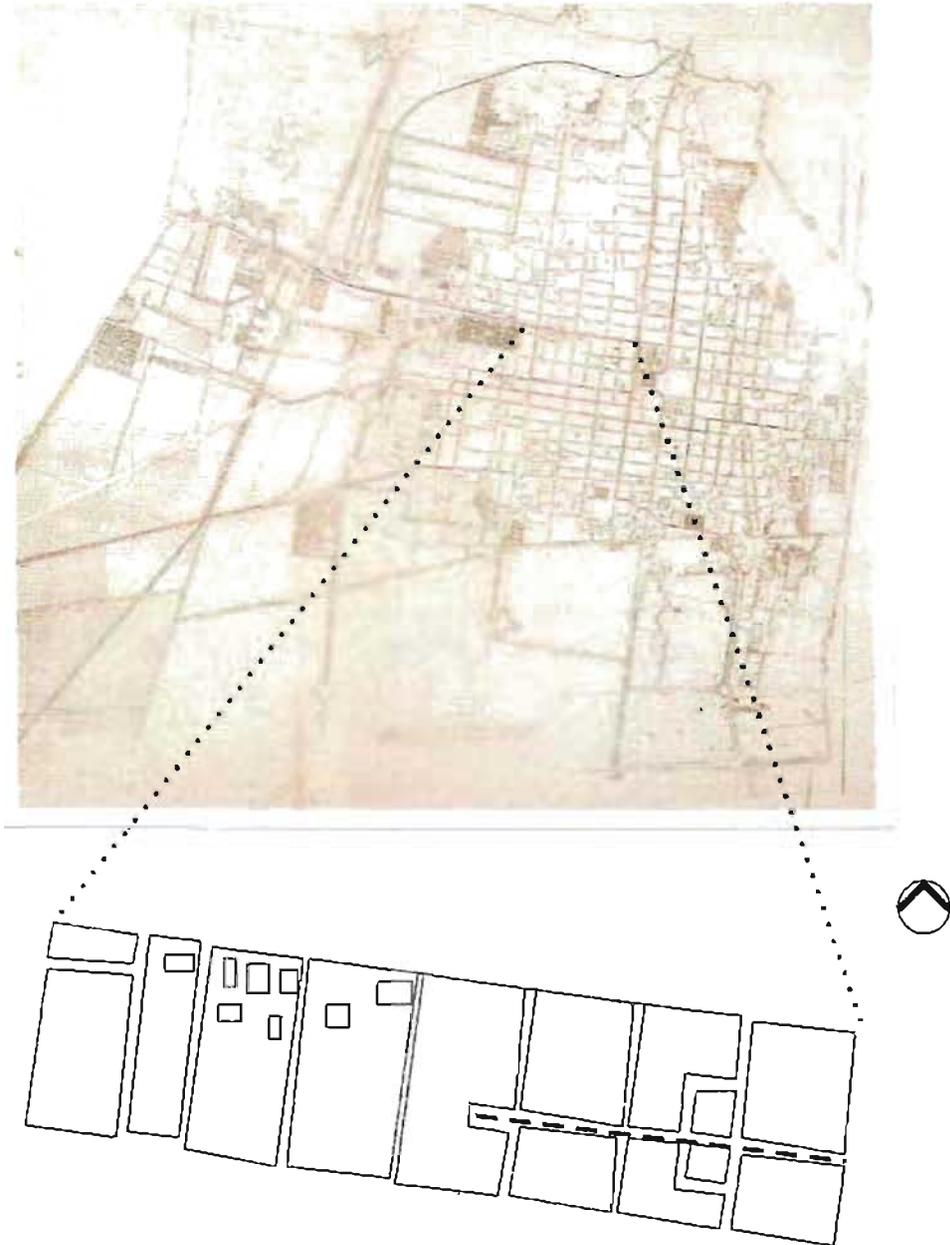
En el detalle puede observarse que ya aparecen intervenidas las manzanas correspondientes a la Profesa y al convento de Santa Clara, es evidente también, que el nuevo callejón no quedó exactamente alineado con las calles del Arquillo y Mecateros.

"La mejora de la Alcaicería había sido ya objeto de distintos proyectos, difícilmente realizables..." (Valle-Arizpe, 1939, 496). El presidente Juárez, mediante un comunicado del 18 de febrero de 1861, acordó que se prolongara el callejón del Arquillo hasta la calle de Vergara. En esta primera intervención desapareció "el claustro de la Profesa y varias dependencias del de Santa Clara" (Tovar y de Teresa, 1990, 21).

Suprimidas en enero de 1861 en la ciudad de México las corporaciones religiosas, quedaron vacíos los edificios por ellas ocupados. Fue común sentir entre los partidarios de la Reforma que conservándose estos edificios en el estado en el que se hallaban, serían punto constante de mira de las comunidades suprimidas, y alguna vez, acaso, podrían recuperarlos. Llevados de esa idea ampliaron plazas y abrieron calles, rompiendo aquellos que estorbaban, y ocuparon los otros de manera que quedaron imposibilitados para volver a su anterior destino. (Valle- Arizpe, 1939, 496).

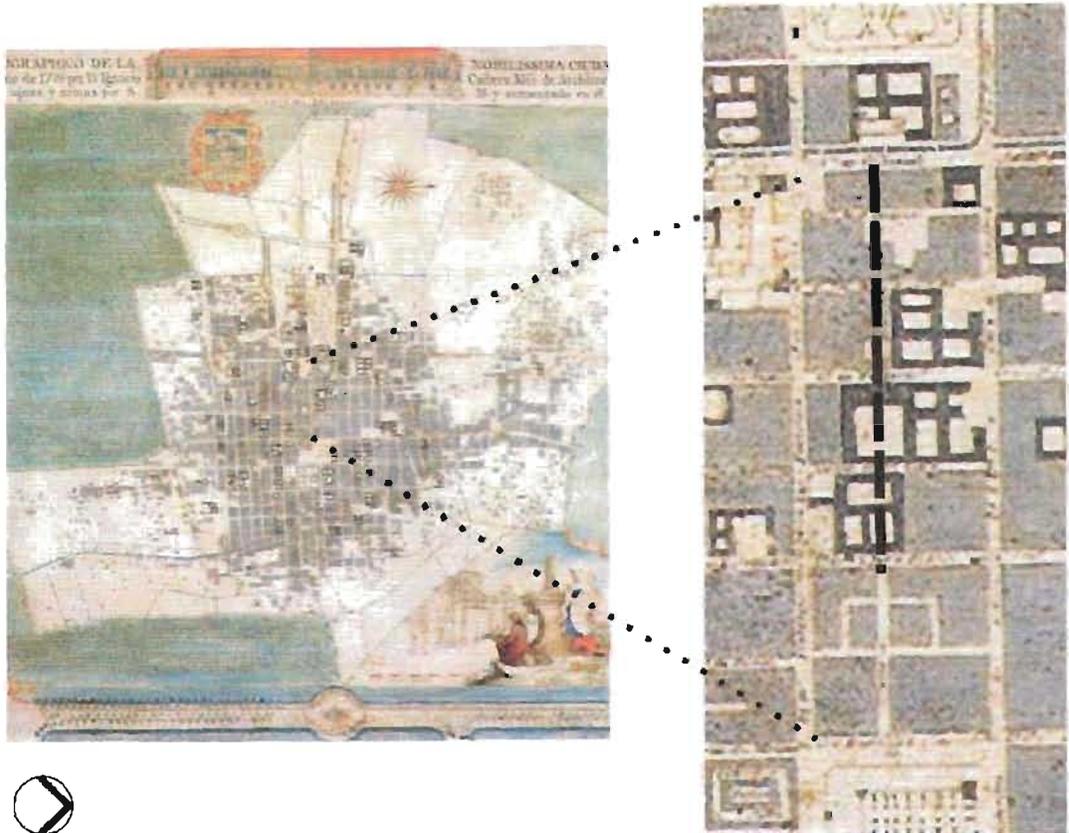
La prolongación de la Avenida del Cinco de Mayo, que une el frente del Teatro Nacional con un costado de la Catedral, por medio de una ancha vía de 30 metros de latitud, obligó desde el principio de esta gran reforma, a que desaparecieran los angostos callejones de Mecateros y algunas casas de la Alcaicería y de San José del Real, que obstruían la nueva alineación, antes de esto se habían practicado obras de demolición en varias antiguas iglesias y conventos que se destinaron, con muy acertado criterio, a nuestro parecer, a la construcción de casas particulares. El partido liberal 1885. (Cronología literaria del Centro Histórico, 2002, 53).

No deja de ser desconcertante que en el plano de 1867 de Luis Espinoza, se indique la intervención en la manzana ocupada por la Profesa y sólo una incisión en la manzana en donde se ubicara el convento de Santa Clara, mientras que en el plano de 1861 ya se indicaba la intervención de ambas manzanas.



Plano de 1867 de Luis Espinoza, (Lombardo, Sonia, 1976: Lám. 166).
En el detalle puede observarse una incisión en la manzana ocupada por el
Convento de Santa Clara.

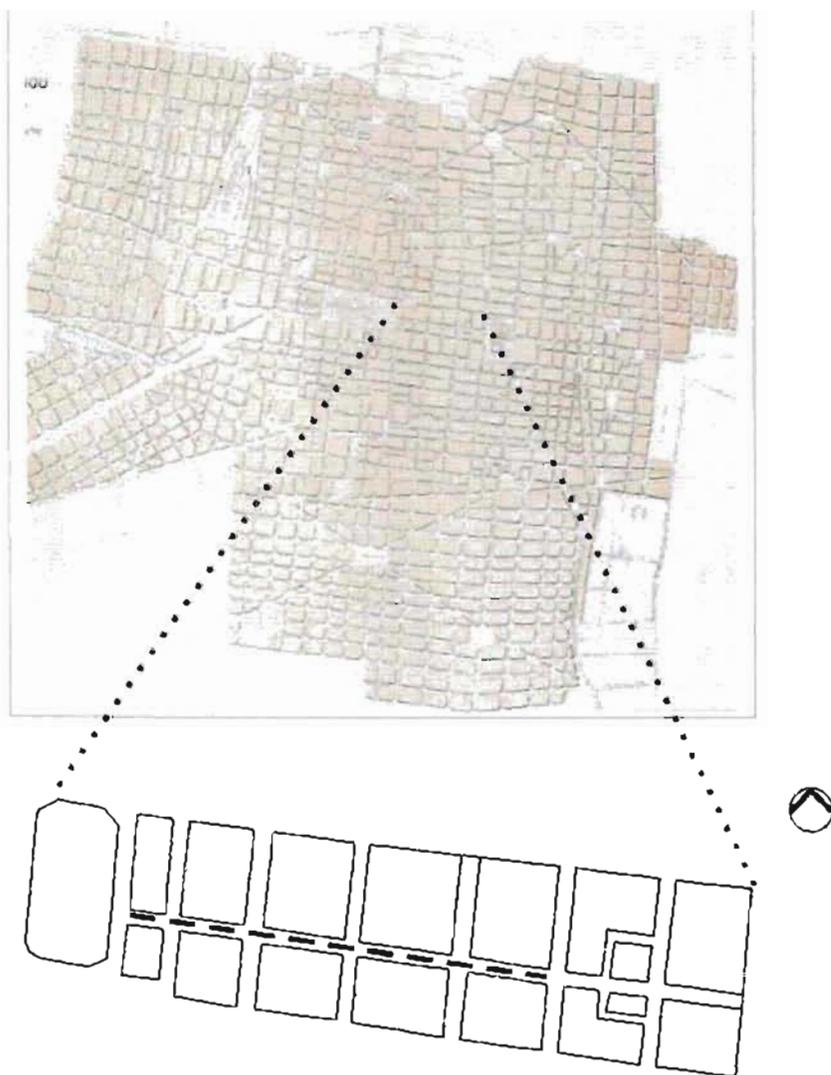
El plano siguiente muestra la posición de las dependencias religiosas que se vieron afectadas por la intervención urbanística.



Detalle del plano de 1776-1778 realizado por Ignacio Castera y pintado por Anselmo López, en el que se enuncian y numeran las instituciones civiles y religiosas. (Lombardo Sonia, 1976: Lám. 232). Se indica con una línea punteada la trayectoria de la calle de Cinco de Mayo en relación a las construcciones religiosas que se vieron afectadas.

La acción urbanística más importante del siglo XIX fue la traza del paseo del Emperador (1864), hoy paseo de la Reforma [los cambios urbanísticos que esta acción trajo consigo] hablan de un crecimiento de la ciudad preferentemente hacia el oeste, primero, y hacia el suroeste, después, tendencia que está claramente afianzada hacia los inicios del siglo XX. No es casual que en esta dirección se abra la calle de Cinco de Mayo [...] Es notoria, desde los últimos años del siglo XX una mejora en la infraestructura urbana, que se manifiesta con más fuerza a partir de 1903 [...] La nueva fisonomía urbana resulta novedosa, de gran coherencia y de inconfundibles características: perspectivas más abiertas, calles amplias, jardines, arquitectura académica, culta,

cosmopolita, obteniendo su coherencia formal de la atmósfera cultural del porfiriato [...] En 1901 se dieron los primeros pasos para los trabajos relacionados con la construcción del Teatro Nacional [...] provocando un cambio importante en la zona que fue por muchos años el límite de la ciudad [con] la segunda prolongación de la calle de Cinco de Mayo, esta vez desde la calle de Vergara (Bolivar) hasta Santa Isabel (Eje Central). (Escudero, Alejandrina, 1984, 28,29)



Plano de 1901 de la Comisión de Embellecimiento. (Lombardo, Sonia, 1976: Lám. 190).
En el detalle se aprecia la apertura total de la calle de Cinco de Mayo.

Es evidente la influencia que el paseo de la Reforma ejerció sobre el trazo de la calle Cinco de Mayo, para el siglo XX ya no sólo se requerían calles rectas y limpias, sino también amplias y bellas.

Esta calle representa el nuevo urbanismo, según lo expresado por José Ángel Campos, en la clase de Morfología de la Ciudad del posgrado de urbanismo de la UNAM, tanto el emplazamiento como la orientación del Palacio de Bellas Artes se proyectaron con atención al contexto y al nuevo eje urbanos que la calle de Cinco de Mayo representó.

Los edificios construidos en esta calle, dedicados al comercio y a oficinas, su amplitud y la conexión entre la Alameda y la Plaza Mayor con la nueva perspectiva que incluye el remate de la torre poniente de la Catedral desde la calle de Cinco de Mayo, transmitieron un nuevo mensaje a los habitantes de la ciudad con el que se incorporaron a un nuevo siglo que estaría sobre todo marcado por un dinamismo sustentado entre otras cosas por la cultura del automóvil.

4.5.3. Transformación de la ciudad por la creación de nuevas calles. El Paseo de la Reforma.

Además de la importancia urbanística del Paseo de la Reforma como detonador del crecimiento de la ciudad, el interés por esta avenida se centra en el uso didáctico que los gobiernos liberales le otorgaron, el paseo vino a constituir una alternativa como polo de atracción para la ciudad.

Como es sabido, el Paseo de la Reforma tiene influencia del urbanismo francés (Gómez Tepexicuapan, 1994, 35) y surgió como producto del gusto de Maximiliano por "idear espacios y realizarlos" con el fin de crear "una espectacular calzada para engalanar a la ciudad de México" que además "debía superar por su belleza y amplitud a los célebres bulevares parisinos" (Ulloa del Río, 1997, 20-21).

Resulta por demás interesante para el tema que nos ocupa, la restricción que se aplicaría una vez que el paseo estuviera en condiciones de uso: "La calzada no sería una senda abierta al público capitalino; su conservación y limpieza se orientarían exclusivamente a facilitar el tránsito de Maximiliano, de la emperatriz Carlota Amalia, de colaboradores, personalidades del gobierno y familias distinguidas de la corte imperial..." (Ibid., 24), mediante un reglamento se prohibió el tránsito de carruajes y caballos así como las procesiones, entierros o reuniones de gente sin el consentimiento del emperador (Gómez Tepexicuapan, op. cit., 36).

Maximiliano no tuvo tiempo de concluir éste y otros proyectos producto de su mente liberal, de su afición por la arquitectura y de su deseo de convertir a la ciudad de México en una ciudad tan moderna como París.

Al triunfo de los liberales, "la calzada imperial quedó abandonada, y sus galas decorativas reducidas a una imagen indigna de aquella alta misión civilizadora y de progreso basado en el orden y la moral" del emperador Maximiliano" (Ulloa del Río, op. cit., 25).

Meses después del triunfo republicano se inició "la corrección y terminación del rectilíneo trazo de la calzada que para entonces cambió de nombre". Es evidente que el presidente Juárez estaba convencido de la belleza y utilidad de la obras emprendidas por Maximiliano, si bien bajo el nuevo régimen no se destruyó sí se le cambió el nombre: de "Paseo del Emperador" pasó a ser "Calzada Degollado" (Ibid., 29,30).

En contraste con la prohibición de uso público característica del gobierno imperial, bajo el nuevo régimen y de acuerdo a la ideología liberal el importante paseo adquirió un nuevo carácter utilitario: el 19 de febrero de 1872 se destinó a uso público por órdenes presidenciales (Ibid., 31).

Durante el período del presidente Lerdo de Tejada la avenida cambió nuevamente de nombre, se especuló con el de "Paseo Juárez", pero ya existía la avenida con este nombre, se optó por "Paseo de la Reforma" (Ibid., 39). Los cambios en su fisonomía empiezan durante este mismo período en el que se añadieron dos franjas de tierra y se plantaron hileras de árboles (Ibid., 38-46).

A partir de estos años y en adelante el Paseo de la Reforma se transforma y remoja constantemente, y esto empieza a atraer a un sinúmero de capitalinos que van a comprar terrenos a los lados de la hermosa calzada, para empezar a construir sus casas de campo, originando así un pronto crecimiento hacia el poniente de la ciudad de México (Gómez Tepexicuapan, op. cit: 38).

No resulta difícil imaginar que muy pronto el Paseo de la Reforma se convirtió en la calle más importante de la ciudad, y en el foco de atracción para la reunión de sus habitantes, los que hasta antes de su existencia se reunían en la Plaza Mayor, en la Alameda o en los paseos de Bucareli y de la Viga.

Las acciones para utilizar esta avenida con intenciones didácticas que complementarían a los usos de tránsito y recreo se inician en 1872 cuando el presidente Lerdo de Tejada vio con entusiasmo la idea de

llevar a cabo un **proyecto monumental de estética urbana**, que a la vez enalteciera el honor de la patria ganado en la Guerra de intervención, y **exaltara la trascendencia histórica** y política del ya fallecido Benito Juárez [...] dejando de lado las mezquinas prácticas de ornato y los discretos mobiliarios decorativos, para

colmarla de tal cantidad de gracias vegetales y escultóricas, que llegaría a ofrecer un ambiente de hechizo, favorable a los mayores extravíos artísticos y arquitectónicos (Ulloa del Río, op. cit., 39).

Entonces se pensó en colocar estatuas de la mitología clásica, entre las bancas que estaban separadas 40 metros se alternaron pedestales que servirían de bases para las esculturas, cuyos modelos se tomarían de catálogos franceses de arquitectura paisajística; en 1872 también se reubicó la glorieta "que dejó Maximiliano sin concluir" y fueron construidas las otras cuatro glorietas; se incluían fuentes, una de ellas con el mismo tema clásico, diseñada por Antonio Torres Torrija, que no se ejecutaron (Ibid., 44).

En este periodo se instalaron por primera vez bancas, y se urbanizaron los flancos, se perdieron las vistas del campo y la fisonomía se aproximó al urbanismo de Haussmann. Se plantaron fresnos y sauces, se pensó incluir la plantación de eucaliptos que ya existían en abundancia en el valle de México y que se consideraban necesarios para erradicar enfermedades como el tifo (Ibid., 42,43).

Hasta el momento observamos que el origen y evolución del Paseo de la Reforma están cargados de tintes políticos, estratégicos, económicos, de ornato, de embellecimiento e incluso didácticos y de sanidad, es notable que a pesar de ser una obra iniciada por el Imperio, los republicanos hayan comprendido su utilidad y belleza de tal suerte que no sólo no la destruyeran sino que después de un breve periodo de abandono emprendieran los trabajos que marcaron el derrotero de su evolución.

Es a partir de 1872, cuando bajo el régimen liberal, su uso se torna hacia lo popular y adquiere un rasgo didáctico, si bien en un principio no se sabía bien a bien el cómo, fue en el último cuarto del siglo XIX cuando la ciudad se ornamentó con una gran cantidad de esculturas.

Es comprensible que después de las guerras de intervención, quedara en el ánimo general un sentimiento nacionalista que se expresó en las plazas públicas y sobre todo en el Paseo de la Reforma, en este rubro también la inspiración fue París, en donde al triunfo de la Revolución se honró a los próceres con monumentos que contribuyeron a embellecer la ciudad.

Hacia 1877 se coloca en la primera glorieta del paseo el monumento a Cristóbal Colón, que había sido donada al estado por don Antonio Escandón y cuyo destino original era la Rotonda de Buenavista, este hecho marcó un hito en la importante calzada, como ejemplo de arte urbano muy similar al de las ciudades importantes de Europa. El impacto

que este hito causó suscitó otro probable cambio de nombre, por la fama de este monumento "tuvo el público capitalino la idea de cambiarle de nombre a Reforma por Paseo Colón " (Ulloa del Río, op. cit., 46).

Como es común en estos casos, la calzada propició la lotificación, la especulación y la formación de nuevas colonias como la de la Teja, la Cuauhtemoc y la Juárez "Estas colonias fueron las primeras que ofrecían los servicios de urbanización, agua, drenaje, alumbrado público, calles asfaltadas y servicios de transporte" (Gómez Tepexicuapan, op. cit., 39).

Uno de los propietarios de los lotes aledaños al Paseo de la Reforma fue el hijo de Benito Juárez (Ulloa del Río, op. cit., 64), este dato reviste importancia para el tema que nos ocupa debido al intento de este personaje para realizar un proyecto de escala urbana con tintes didácticos que se sumaría a otros intentos similares:

al igual que gran cantidad de proyectos pensados para las cercanías de esta quinta glorieta destinados a la reproducción exacta de las viviendas que vieron nacer a los más destacados héroes de la patria. Cabe señalar la propuesta de don Benito Juárez hijo, para levantar una réplica de la villa de Guelatao, donde naciera su padre, el notable reformador oaxaqueño[...] Dice el partido liberal [1891, en el Monitor Republicano] que el Sr. A. Mateos construirá en el Paseo de la Reforma la casa en que vivía Hidalgo en Dolores, la casa en que nació Juárez y la casa en que se proclamó el Plan de Iguala, todo tal como era, estando en ellas los personajes en cera de tamaño natural. (Ulloa del Río, op. cit., 102,108).

En México, por decreto presidencial se destinaron las glorietas del paseo para honrar a los héroes de la patria, el 1887 se instaló el monumento a Cuauhtemoc en la segunda glorieta, la construcción de este monumento fue lenta, el decreto que ordenaba erigirla se emitió en 1877 (Ulloa del Río, op. cit., 50), el autor del proyecto fue el ingeniero Francisco Jiménez, la realización fue terminada por los escultores Miguel Noreña y Gabriel Guerra, debido a la muerte del ingeniero Jiménez (Gómez Tepexicuapan, op. cit., 44,46).

Podríamos decir que en 1987 el escritor Francisco Sosa redondea el proyecto didáctico del Paseo de la Reforma, su intención era colocar a lo largo de la calzada, las estatuas de los héroes de cada estado de la República, el historiador afirmaba que:

En una democracia nacida y desarrollada en el siglo que expira, el único verdadero título de grandeza lo constituyen los servicios prestados a la patria en cualquiera de las múltiples manifestaciones de la inteligencia, del saber, del valor o de las

virtudes cívicas [...] Al propio tiempo, se ofrecen a las nuevas generaciones modelos dignos de ser imitados, se les enseña a profesar la mejor de las virtudes: la gratitud; se fomenta en ellas saludable estímulo; se les inspira la fe, que fortalece los espíritus, el anhelo de la fama que conduce a las más arduas empresas, y se mata el germen de la indiferencia, que hace imposible toda aspiración noble y todo progreso para la nación de que es hijo (Sosa, Francisco, 1974, 9-10).

En el texto de Francisco Sosa podemos detectar la intención por transmitir el mensaje producto de sus investigaciones a todos los estratos socio-culturales a través del impacto visual que el contacto con los objetos urbanos propicia. Párrafos más adelante en el mismo texto, el autor también expresa la necesidad de información que es propia de los especialistas y que en su momento no era del todo abundante: "A quien tales ideas profesa [se refiere a sí mismo], en vano pugnan por desalentarle las dificultades con que en nuestro país tropieza el investigador" (Ibid.).

En referencia al texto de Francisco Sosa, Patricia Pérez Walters (op. cit., 83) apunta: "Después de todo, el monumento público tiene la particular eficacia de reiterar su mensaje cotidianamente a todo aquel que transita por la ciudad, erigiéndose como modelo de comportamiento a emular".

La intención de que se erigiesen monumentos a otros héroes se formuló al mismo tiempo que el decreto de 1877 que permitió erigir el Monumento a Cuauhtemoc. Por otra parte Francisco Sosa también estaba conciente de la dificultad económica del gobierno federal para cubrir la iniciativa, por lo que su propuesta se concentró en utilizar los pedestales existentes y en solicitar a cada estado de la República dos estatuas de tamaño natural (Sosa, Francisco, op. cit., 13, 14).

Podemos observar hasta el momento, ciertas acciones museísticas tanto en la intención gubernamental como en la propuesta de Francisco Sosa: en principio se intenta utilizar un espacio público para transmitir información educativa por medio de los objetos exhibidos; en seguida, con las limitaciones económicas del caso, se propone el contenido de la exhibición que sin llegar a constituir un guión en forma, tal y como lo concebimos ahora, establece lineamientos físicos y temáticos con el fin de unificar las dimensiones de las piezas, de establecer un criterio de selección de los personajes que estarían representados y de evitar la monotonía de la exhibición.

Para hacer más inteligible nuestro pensamiento, y sin ánimo de marcar el camino que deben seguir los estados, vamos a presentar algunos ejemplos, cuidando de mezclar personajes de bien distintas profesiones, y de ideas también distintas, a fin de

que a primera vista se comprenda que ni se trata de deprimir a comunión alguna, ni resultaría monótona la galería de las estatuas (Ibid.).

Los lineamientos se expresan en tres condiciones fundamentales:

1° Que no se discierna la honra y homenaje sino a personajes muertos.

2° Que todas las estatuas sean de tamaño natural y de bronce o mármol.

3° Que los proyectos o modelos sean aprobados por un jurado especial nombrado por la Secretaría del ramo, a fin de que no se dé cabida sino a verdaderas obras de arte, dignas de figurar en un paseo en que existen monumentos de la importancia del de Colón y del de Cuauhtemoc. (Ibid., 15).

Así mismo la condicionantes se complementan con un criterio de emplazamiento de las piezas.

... observándose en su colocación el orden de poner los números pares en la acera que mira al sur y los impares en la que ve al norte, con el fin de que por lenta que llegara a ser la colocación, no hubiese en ella falta de simetría. (Ibid., 17).

Francisco Sosa reconoce en su texto que la selección no fue del todo afortunada, y que no todas las piezas alcanzan la calidad artística deseada.

Podrá haber habido [...] algunos errores en la elección hecha por los gobiernos de los estados, concediendo la supremacía a personajes menos ilustres que otros que han quedado en el olvido.

Podrá igualmente lamentarse que algunas estatuas no merezcan, como obras de arte, el aplauso de los inteligentes; pero aún con esto, nadie podrá negar que esa serie de monumentos ha impulsado el cultivo de la escultura a gran escala hasta hoy desconocida en nuestro país. (Ibid., 17,18).

De esta forma se pretendió dar a la ciudadanía la "*historia en bronce*" (Pérez Walters, op. cit.: 83) en la calzada más importante de la ciudad. El Ejecutivo se refirió a la iniciativa como una acción que "serviría para dar [un] poderoso impulso al arte escultórico en México" además de que "contribuirá muy eficazmente a fomentar en los ciudadanos noble estímulo para hacerse acreedores en el porvenir a la honra que se discierne.." (Sosa, Francisco, op. cit.: 16)

Las primeras esculturas se colocaron en 1889, las críticas de la prensa no se hicieron esperar, se criticó entre otros, un aspecto interesante sobre

todo para el tema que nos ocupa: que se hubieran utilizado los mismos pedestales que estuvieron destinados a la colocación de las esculturas con temas mitológicos que planeaba colocar Lerdo de Tejada en 1872 (Ulloa del Río, op. cit., 55). Resulta sencillo comprender que no guarda la misma proporción la escultura con base, cuando se trata de una de tema mitológico que cuando se trata de una estatua de héroe a tamaño natural. La crítica fue tan severa que el periódico "El Monitor Republicano" llegó a calificar al Paseo de la Reforma como una "galería de muñecos" (Ibid.). La prensa también consideró que la práctica de ornar con esculturas a la Ciudad de México había adquirido proporciones de epidemia, así mismo se reconoció que dicha práctica tenía su origen en las funciones sociales conferidas a los monumentos.

La idea de llenar de estatuas los jardines y paseos públicos, no es solamente inmortalizar a los grandes hombres, sino hacer adelantar el arte y educar el gusto del pueblo, inculcándole el amor por lo bello.

Bueno parece que escultores y arquitectos desplieguen sus facultades en el ancho campo que les ofrece la estatuomanía, el arte gana mucho, y la historia no pierde nada. (Pérez Walters, 1994, 82).

En cuanto a la colocación de estatuas de personajes femeninos, posibilidad vislumbrada por la ciudadanía, entre la que podían haberse incluido las de Sor Juana Inés de la Cruz o la Malinche, que no tuvo éxito debido a las ideas del momento: la figura femenina sólo podía ser usada representando abstracciones como la democracia o la victoria, como es el caso de la que se encuentra en la columna de la Independencia, conocida por el pueblo como "el Ángel" (Ulloa del Río, op. cit., 53).

En 1891 se colocan nuevas esculturas con diferente formato, temática y dimensiones. Los elegantes y acaudalados habitantes del Paseo de la Reforma no vieron con agrado que a la entrada de la calzada se montaran dos piezas que originalmente estaban destinadas para la Exposición Universal de París de 1889, representan a los monarcas aztecas Ahuitzotl e Itzcóatl, fueron llamados "los indios verdes" debido a que se oxidaron de inmediato (Perez Walters, op. cit., 81).

Donde antiguamente daban inicio los camellones laterales de Reforma en la glorieta de Carlos IV, y a unos metros de las efigies de Leandro Valle e Ignacio Ramírez, fueron develadas el 15 de septiembre de 1891, las monumentales estatuas de los reyes aztecas Ahuitzotl e Izcóatl. Obras de Alejandro Casarín. Tiempo después, en 1896, son retiradas de la entrada de Reforma para dejar su lugar a un proyecto que consideraba la colocación de dos caballos alados (Ulloa del Río, op. cit., 52).

La presión de los vecinos obligó a retirar las esculturas que quedarían emplazadas en el Paseo de la Viga en 1901 (Pérez Walters, op. cit., 82), con lo que se inició su progresiva expulsión de la ciudad, actualmente dan nombre a una de las estaciones del metro y los habitantes de la ciudad los conocen con el apodo del que fueron víctimas desde su origen, lo que nos da una idea del poder de la mediatización y del destino de los objetos de acuerdo a su tratamiento, los habitantes de la gran ciudad apenas las perciben porque pasan frente a ellas a toda velocidad, obligados por el denso tráfico hacia la carretera a Pachuca. En este momento cabe preguntarse: ¿qué hubiera sucedido si en vez de expulsarlas hacia las afueras del área metropolitana se hubieran exhibido en un museo, o en su defecto, en una de tantas plazas de la Ciudad de México?

Después de dos fallidos intentos por todos conocidos, el de Maximiliano y el de Santa Anna, por fin la Ciudad de México contó con una Columna de la Independencia. La decisión para su construcción coincide con la que permitió erigir el monumento a Cuauhtemoc, "se acordó erigirlo [...] el 23 de Agosto de 1877" (Gómez Tepexicuapan, op. cit., 49). La primera piedra de la columna se colocó el 2 de enero de 1902 y de acuerdo a la recomendación de Porfirio Díaz su diseño tuvo como premisa "que no se escatimaran los recursos para santificar el paso de su gloria y esplendor del aniversario. La columna fue inaugurada el 16 de septiembre de 1910" (Ibid.) como parte culminante de las celebraciones del centenario" (Novo, Salvador, 1974, 46).

Con la columna de la Independencia se dio continuidad a una secuencia histórica iniciada con el monumento que representa el descubrimiento de América en la figura de Cristobal Colón; al que le siguió el monumento a Cuauhtemoc como imagen de la época prehispánica; la época virreinal quedó representada de manera tangencial con su emplazamiento, en septiembre de 1852, en la glorieta del paseo de Bucareli; la etapa de la Reforma como hemos visto quedó ilustrada por las esculturas propuestas por Francisco Sosa.

Por último quedó pendiente la utilización de la cuarta glorieta, el resumen de la historia oficial no estaba completo, "originalmente desembocaba a manera de compendio ideológico, en la fuente monumental de la Paz que el escultor Jesús Contreras diseño en 1895 para la última glorieta del paseo, prácticamente a los pies de la residencia oficial de Chapultepec" (Pérez Walters, op. cit., 86).

La gran obra didáctica no pudo concluirse...

La maqueta del frustrado conjunto comprendía desde la llegada de Colón en las carabelas y la Batalla de Tenochtitlán hasta la guerra de Independencia y de Reforma, dominando el conjunto

una representación alegórica de la paz. De esta forma, todos los episodios quedaban amalgamados en una narración única que culminaba con la era de estabilidad que hasta entonces disfrutaba el país (Ibid).

A través de la historia del desarrollo del Paseo de la Reforma notamos la intención de realizar una gran maqueta didáctica, un museo urbano, la perspectiva histórica nos permite dilucidar que el motivo por el que este proyecto fracasó fue la carencia de un proyecto integral basado en un guión museológico, que para entonces no tendría porque existir, motivo por el que los objetos arquitectónicos y urbanísticos fueron emplazándose de manera gradual y progresiva de acuerdo a las condicionantes políticas, económicas y sociales de cada momento histórico. Aún así, el proyecto nos revela la intención de los gobiernos republicanos liberales por dar un giro a la educación informal de la ciudadanía, hasta antes concentrada en actividades de carácter religioso, al aplicar soluciones urbanísticas que contribuyeran al conocimiento de la historia.

5. DONCELES 63 Y SU ENTORNO INMEDIATO. UN CASO DE ESTUDIO.

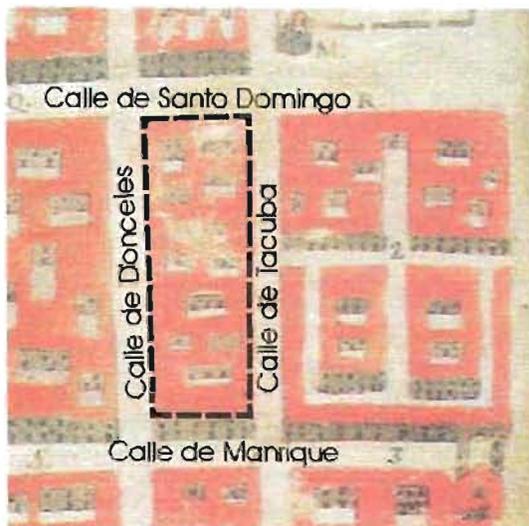
5.1. El entorno inmediato.

Manzana 004-100

Manzana formada por las calles de Donceles, Palma, Tacuba y Chile. Esta manzana corresponde al tramo de Donceles que siempre fue llamado así. A partir de la traza de la Ciudad de México la manzana tuvo una forma rectangular con el eje más largo del rectángulo en dirección oriente-poniente.

Tiene cada quadra de longitud, doscientas y cincuenta varas y de latitud ciento y cincuenta; la amplitud de sus calles es de dieciséis varas castellanas de frente a frente, dando capacidad para que por cada una de ellas puedan rodar tres coches sin estorbar el numeroso concurso de gentes que las trafica a pié y a caballo. Están empedradas todas de guija y las orillas de las paredes de una y otra acera enlozadas vara y media, con que ofrecen grande comodidad al tráfico de los que las andan (Viera, Juan, 1990, 193).

La ciudad de México había sido trazada según los planos de Alonso García Bravo en 1552, con manzanas rectangulares de 250 varas de largo por 150 de ancho, dirigidas de oriente a poniente (Obregón, Gonzalo, 1990, 193).



Detalle del plano de 1753, Francisco Orozco (Lombardo, Sonia, 1996: Lám. 7).

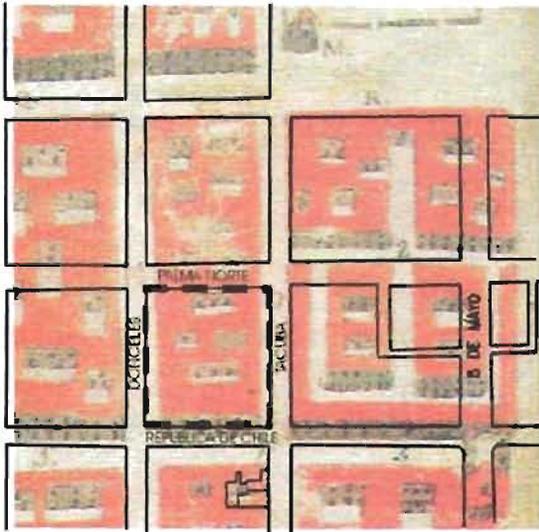
Se ha indicado con línea punteada la manzana rectangular de la traza original y la nomenclatura de las calles en el siglo XVIII.



Con la nomenclatura del siglo XVIII la manzana estaba delimitada por las calles de Santo Domingo al poniente, de Tacuba al Sur, de Manrique al oriente y de Donceles al norte. En la nomenclatura actual y en el

mismo orden estas calles corresponden a: Monte de Piedad, República de Brasil, Tacuba, República de Chile y Donceles.

La prolongación de la calle de Palma, desde Tacuba hasta Belisario Domínguez, en la década de los 30, modificó sustancialmente la traza de esta manzana y de la que se encuentra al norte de ella que a su vez estaba limitada por las calles de Santo Domingo hoy República de Brasil, Donceles, Manrique hoy República de Chile y de los Medinas hoy República de Cuba. La modificación de la traza en estas dos manzanas rectangulares en igual disposición que las del resto de la traza dio como resultado cuatro manzanas sensiblemente cuadradas.



Detalle del plano de 1753, Francisco Orozco (Lombardo, Sonia, 1996: Lám. 7). Se ha indicado con línea punteada la manzana cuadrangular resultado de la división provocada por la apertura de la calle de Palma Norte.

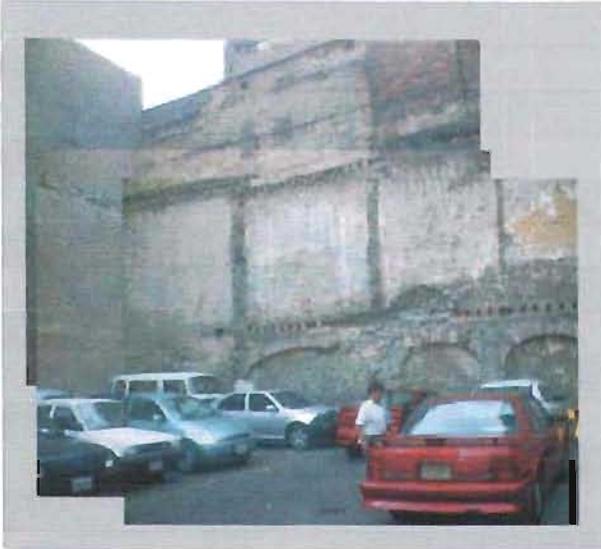
La alteración se presentó tanto en el plano horizontal como en el plano vertical y morfológico-arquitectónico, para la construcción de los edificios que se construyeron en la recién abierta calle de Palma, ahora conocida como Palma Norte se utilizaron las nuevas técnicas constructivas, que se desarrollaron con el uso del concreto, del acero y de las nuevas instalaciones hidro-sanitarias, las innovaciones técnicas permitieron alturas de hasta seis niveles nunca antes vistas en esta zona (Véase cit. Chanfón Olmos, pág. 82).

5.1.1. El corazón de Manzana.

Una característica que distingue a esta manzana es el corazón que ese encuentra en el centro de ella y al que se tiene acceso por la calle de República de Chile en el lote marcado con el número 5.

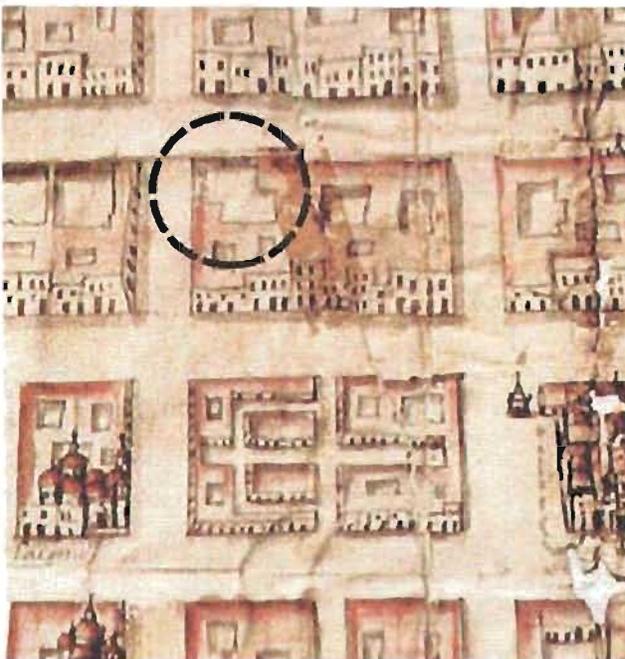
En una especie de arqueología involuntaria han quedado expuestos tres arcos tapiados en el muro poniente del espacio abierto que

actualmente es utilizado como estacionamiento, en el mismo muro pueden observarse aún los huecos de los mechinates y las marcas de los muros que nos indican que en algún momento el corazón de la manzana fue cerrado con construcción.



El corazón de manzana en el estado actual.

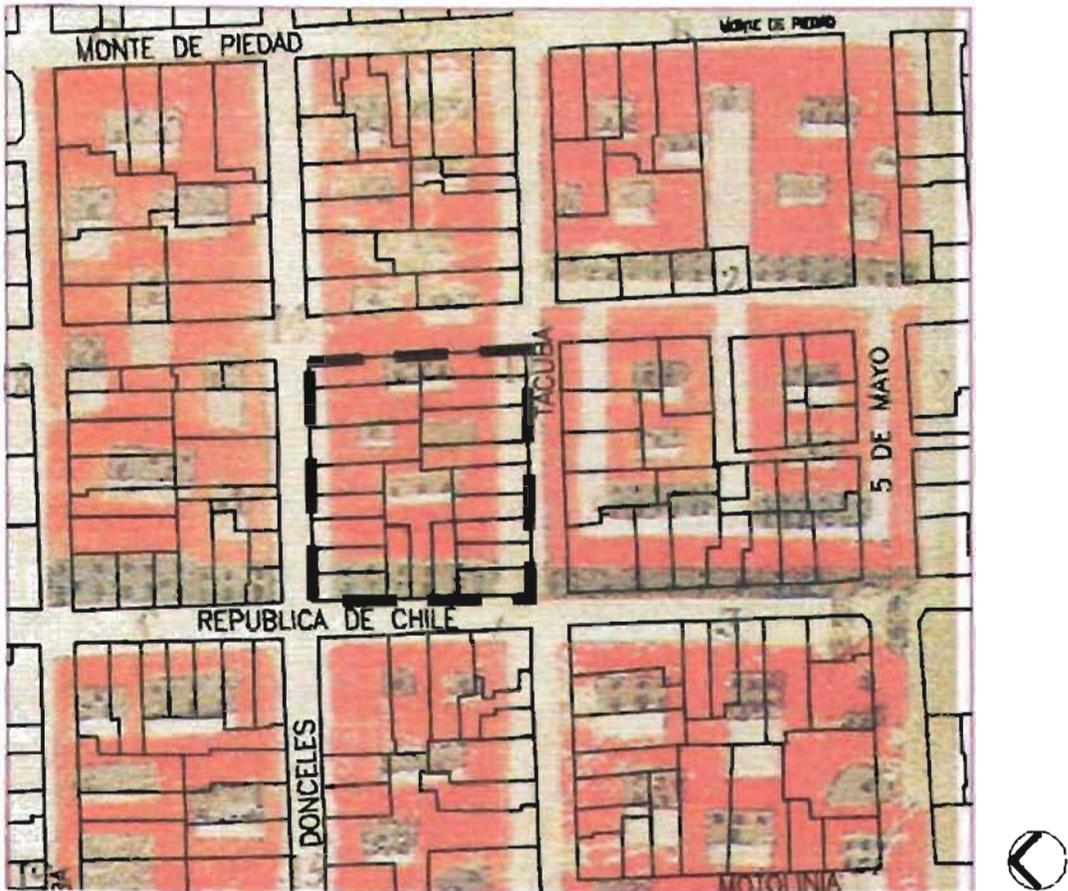
A partir de una revisión sucesiva de planos de la Ciudad de México del siglo XVIII, se detectó que este espacio abierto sólo aparece en documentos como el de 1720 de autor anónimo y en el de 1753 del Cuartel Mayor 1 trazado por Francisco Orozco Manrique.



Detalle del plano anónimo de 1720. (Lombardo Sonia op. cit. Lám. 219).

Se indica el espacio abierto que más tarde conformará el corazón de manzana.



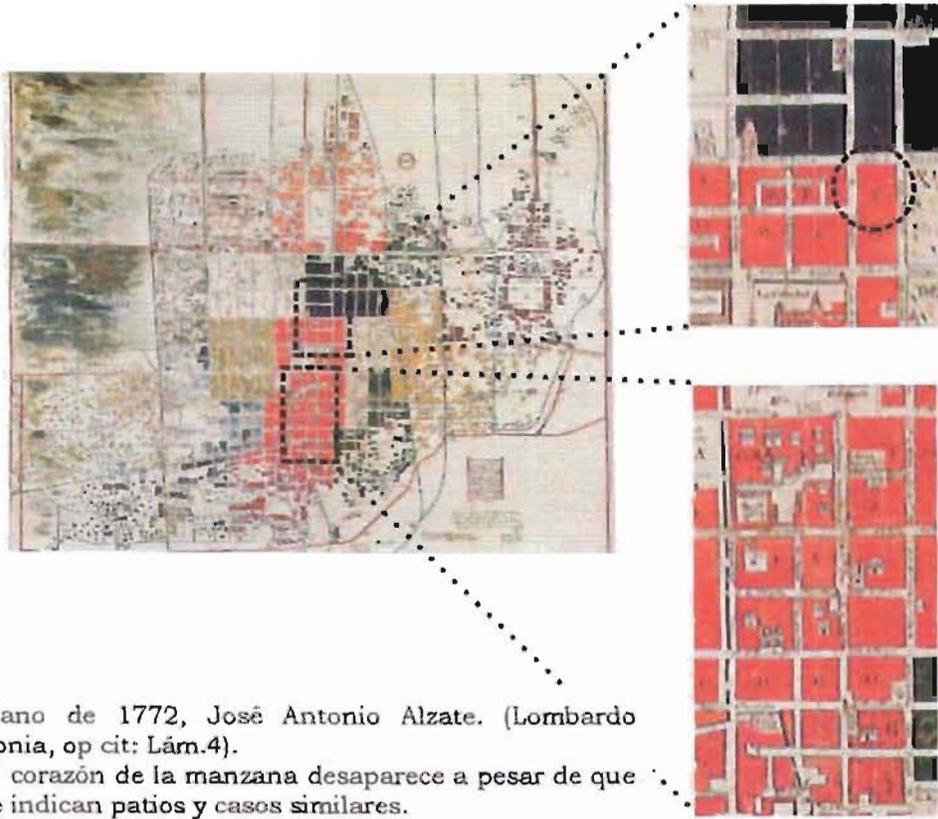


Detalle del plano de 1753, Francisco Orozco (Lombardo, Sonia, 1996: Lám. 7).

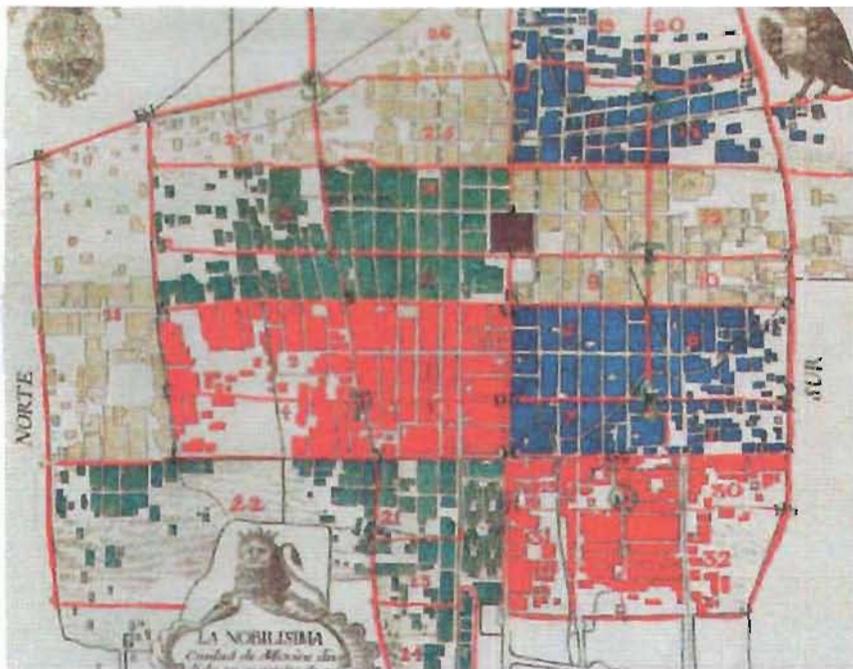
En el plano de 1753 se ha superpuesta la traza del plano actual de catastro que permite observar la coincidencia casi exacta del corazón de manzana en el estado actual con el patio siglo XVIII en el que además pueden observarse los tres arcos referidos.

En planos posteriores, como en el de 1772 de Alzate, el corazón de manzana desaparece a pesar de que el tratamiento del dibujo sí indica algunos casos de este tipo, sobre todo se marcan los patios del Palacio Nacional y algunos que se encuentran detrás de éste hacia el oriente de la ciudad. Estos elementos sin embargo se evitan en su totalidad en el plano de cuarteles de 1782 de Manuel Villavicencio. Resulta por demás interesante el plano de 1772, en el que puede observarse que aun cuando el autor tuvo el cuidado de indicar los espacios vacíos, el corazón de nuestra manzana ya aparece cerrado.

5. DONCELES 63 Y SU ENTORNO INMEDIATO



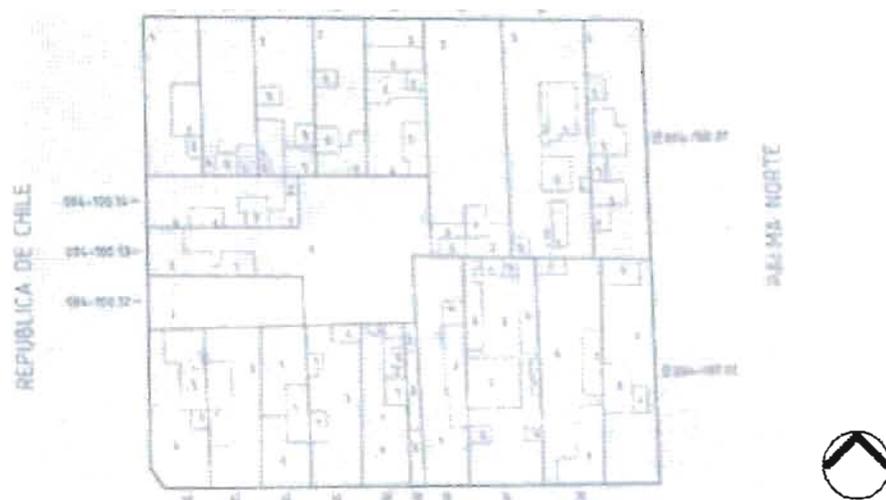
Plano de 1772, José Antonio Alzate. (Lombardo Sonia, op cit: Lám.4).
El corazón de la manzana desaparece a pesar de que se indican patios y casos similares.



Plano de 1782 de Manuel de Villavicencio. (Lombardo Sonia, op. cit: Lám. 10)
Se evita indicar espacios abiertos en interior de las manzanas.

5. DONCELES 63 Y SU ENTORNO INMEDIATO

Seguramente los cambios de propietario y las malas condiciones de la construcción así como la redistribución de predios, propiciaron que este vestigio aflorara, cabe aclarar que en el plano catastral de 1934 aparece nuevamente el espacio abierto tal y como se encuentra en la actualidad.



Plano catastral de 1934.



Aero-foto, 1980.
Se indica el corazón de manzana en el estado actual.

5.1.2. La morfología arquitectónico-urbanística del entorno.

En esta manzana encontramos edificios de 2, 3, 4 y 6 niveles, entre los que hay algunos catalogados, de acuerdo a su morfología existen edificios de dos niveles con las características formales del siglo XVIII, en algunos casos ampliados con un nivel más en el siglo XIX, se encuentran también edificios construidos en las décadas de los 30, de los 40 y de los 70 del siglo XX.

La proporción de los vanos de ventanas de los edificios, correspondientes a los siglos XVIII y XIX, se conserva sobre todo en los niveles superiores, mientras tanto en la planta baja, en la mayoría de los casos, los vanos han sido alterados con fines comerciales, como resultado de la intervención se produjeron vanos de proporción cuadrada o francamente horizontal protegidos con cortinas de acero.

Materiales.

Los materiales predominantes en los muros de las fachadas son: aplanados terminados con pintura vinílica, cantera en jambas y cornisas, tezontle o cantera utilizados como recubrimiento. En algunos casos la cantera, sobre todo de los edificios de las décadas treinta o cuarenta, ha sido recubierta con aplanado de mezcla de cemento arena terminado con pintura vinílica. Predomina también el recubrimiento con pintura de esmalte brillante negra como recubrimiento de los rodapiés de piedra de recinto.

Aunque en las plantas altas de los edificios de dos y tres niveles, se han conservado las proporciones de los vanos de las ventanas, no sucede lo mismo con la modulación de la cancelería en la que se observan variantes de trazo y dimensiones; generalmente la madera ha sido sustituida por perfiles metálicos, pintados con pintura de esmalte negra o verde oscuro.

Colores.

Sobre los aplanados de los muros de las fachadas se ha aplicado pintura vinílica en colores beige, verde claro, amarillo, naranja y rojo indio; en otros casos se hace evidente el color de los recubrimientos de tezontle o de la cantera gris de los Remedios.

Equipamiento urbano.

El alumbrado a simple vista resulta insuficiente, sobre todo en los casos de las fachadas de los edificios, la calle se torna oscura al anochecer y se pierde la oportunidad de apreciar la arquitectura en su versión nocturna.

El diseño de los postes de alumbrado no resulta discordante con el entorno a excepción de una unidad fabricada con un diseño diferente al de la totalidad, que se localiza en la esquina nor-poniente del cruce de Donceles y República de Chile.

El resto del equipamiento consiste en botes de basura, cuyo diseño se integra al entorno y en casetas telefónicas construidas con aluminio natural, éstas cuentan con un espacio para publicidad, tanto el diseño y los colores de las casetas así como la información comercial que contienen, hacen que estos objetos sean francamente discordantes con el contexto.

El equipamiento se complementa con locales para expendio de periódicos, construidos con lámina pintora, en este caso se requiere un diseño más acorde con el contexto.

Este tramo de Donceles ha sido recientemente intervenido en sus pavimentos, para el arroyo se coló un piso de concreto que asemeja empedrado, para las banquetas se utilizó el mismo material, pero se dibujó un despiece rectangular de 30 por 60 centímetros cuatrapeado y en sentido transversal, es decir perpendicular al sentido largo de la banqueta. Como parte de esta reciente intervención los cables de alimentación eléctrica y telefónica han quedado ocultos, alojados en ductos subterráneos.

Donceles 71 – Palma 335.

Edificio "Cuauhtemoc", su nombre se encuentra sobre el dintel del vano de acceso principal grabado en pasta de mezcla imitación cantera. De estilo neocolonial ecléctico, con reminiscencias prehispánicas, celebra la esquina con una homacina en el remate del sexto nivel. Este edificio se usa para oficinas en los niveles altos, la planta baja se usa para comercio. Su época de construcción corresponde al siglo XX, es muy probable que se encuentre entre 1936 y 1937 igual que otros tantos

edificios que fueron construidos una vez que se abrió la calle de Palma para su ampliación.



Donceles 71 – Palma 335.
Edificio Cuauhtemoc

Para el acabado de los muros de fachada se combinan en forma alternada franjas verticales de cantera o áreas cubiertas con ajaracos sobre aplanado.

La planta baja y el segundo nivel acusan más altura que los niveles superiores.

Los vanos de planta baja están conformados por arcos de medio punto, del lado de Donceles son tres que no fueron modificados, como sucedió en los demás edificios de esta calle, debido a que en este caso ya fueron diseñados con el ancho requerido para el comercio.

Debido a su estilo neocolonial y ecléctico, los vanos de los niveles superiores presentan jambas en "H" que rematan en cornisas tanto en sus niveles inferior y superior, estas cornisas no son corridas, abarcan sólo el ancho de los vanos; las cornisas corridas se presentan entre la planta baja y el segundo nivel además de las que contienen al sexto nivel tanto en el piso como en la cubierta.

El recubrimiento de cantera, que sirve de acabado a los muros de fachada de la planta baja, forma un basamento, los sillares están dispuestos en forma de almohadillado, cuenta además con un rodapié de piedra de recinto que da la impresión de que en él se apoya la totalidad del edificio.

Es evidente que este edificio está construido en su totalidad con marcos rígidos de concreto armado y muros de tabique rojo recocido.

Este edificio es producto de aplicación de las nuevas técnicas constructivas del siglo XX y de la modificación de la traza de la ciudad mediante la apertura de la calle de Palma; aun cuando su morfología, debido sobre todo a su altura, se alejó con mucho de la tipología existente hasta ese momento, su valor radica precisamente en la lectura histórica que de él puede hacerse. El tratamiento ecléctico que combina los elementos prehispánicos con las ajacaras y los elementos propios de la arquitectura neocolonial (retoma motivos de la arquitectura del siglo XVIII como las jambas en "H"), sumados a la aplicación de nuevas tecnologías constructivas, convierten a este edificio en un ejemplo realizado con buena factura que evidencia las tendencias arquitectónicas de un momento histórico característico por el proceso de búsqueda de una identidad.

Donceles 69, Palma 330.

Edificio construido en 1977, según el Primer Catálogo de Edificios del Siglo XX del Centro Histórico de la Ciudad de México (1990), es de estilo Art Deco, y "la fachada está compuesta de elementos verticales y ventanas enmarcadas. El acceso está acentuado por un marco de elementos verticales circulares a manera de pilastras que rematan en un motivo Art Deco".



Donceles 69, Palma 330

Según los datos obtenidos en el expediente del INAH, el proyecto es del arquitecto E. Mendez Llinas. Un acierto del diseño es que aun cuando este edificio es del siglo XX, se evitó rebasar la altura de los edificios de tres niveles característicos del siglo XIX que se encuentran en esta calle.

Las ventanas son de proporción horizontal, en la fachada hacia la calle de Palma aún se conserva el tratamiento de enmarcamiento de los vanos de las ventanas, que consiste en diferenciar el acabado de los

antepechos del resto de la fachada con el fin de agrupar los vanos de los tres niveles superiores para dar un efecto vertical; en la fachada hacia la calle de Donceles el tratamiento mencionado fue alterado con la integración de un recubrimiento en los antepechos que se integra al acabado general de la fachada, acentuado de esta forma la horizontalidad de las ventanas.

Entre los anchos de los vanos de la planta baja y de los niveles superiores había continuidad por lo que seguramente los accesos eran de proporción vertical, como es común en el Centro Histórico fueron alterados en sus dimensiones y proporción con fines comerciales, actualmente tienen una proporción casi cuadrada y se cierran con cortinas metálicas.

Donceles 67.

La morfología de este edificio corresponde a los siglos XVIII y XIX, consta de planta baja y de dos niveles, estuvo abandonado durante 25 años antes de su restauración en 1997. A pesar de una profunda restauración, el edificio no perdió sus características formales.

Según la memoria descriptiva que se encuentra en el expediente del archivo de INAH, el inmueble se restauró "a través del programa de rescate del Centro Histórico [...] para la rehabilitación y construcción de inmuebles en lotes baldíos y edificios existentes [...] con la participación de empresas públicas y privadas".

El proyecto incluyó un área comercial y un conjunto de viviendas de nivel medio alto, uso que sustituyó al anterior, destinado a bodega o taller.



Donceles 67

Por lo que puede observarse en la memoria técnica de la restauración del expediente mencionado, el edificio se encontraba en muy mal estado, al grado de que fue necesario demoler entrepisos,

prácticamente se requirió del rescate de la estructura original y de la liberación de agregados ajenos a su estilo.

Debido a un largo período de abandono y al mal estado en que se encontraba, este edificio pudo haberse perdido totalmente. Su valor radica en una recuperación formal y utilitaria que no se limita a mantener la morfología de Centro histórico sino que además promueve su habitabilidad.

Donceles 65.

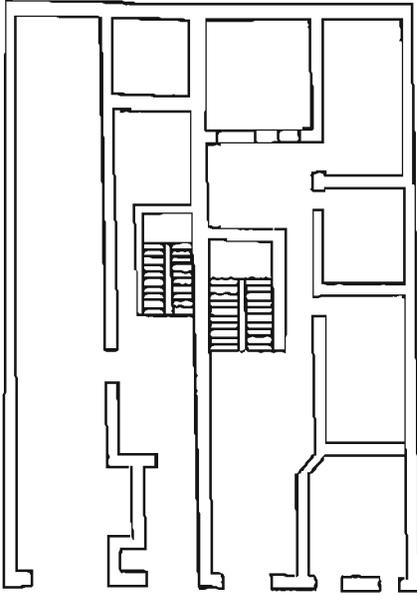
Edificio del siglo XIX que consta de planta baja y primer nivel, conserva casi en su totalidad la morfología característica de su época a excepción de la alteración de los vanos de planta baja, de la integración de pintura de esmalte negro mate en el rodapié, de pintura vinílica en los muros y de la ausencia de toldos; aún se conservan las ménsulas de soporte de estos elementos. La fachada en su conjunto se ve alterada por la integración de una construcción provisional en la azotea.



Donceles 65

Donceles 59 y Donceles 61. Par de casas.

Estas casas se analizan en conjunto debido a que tienen la importante característica de mantener parcialmente la morfología del siglo XVIII, es decir ambas constan de planta baja y un nivel. A partir de la revisión de sus plantas podemos considerar que forman un par de casas, si bien, tal vez no único en el Centro Histórico (certeza que requiere una mayor investigación), cuando menos único en la calle de Donceles. Ambas casas forman una unidad que además se evidencia en la continuidad de sus cornisas, en la unificación exacta de la altura de sus fachadas, y en el hecho de las dos cuentan con tres vanos de iguales proporciones en planta alta.



Planta par de casas



Foto. J. Domínguez. 30/07/74

Los vanos de las plantas bajas, como sucede en casi todos los casos del Centro Histórico, fueron modificadas por motivos comerciales. La casa que actualmente ofrece una apariencia más próxima al siglo XVIII es la del número 59, este inmueble fue restaurado en 1980, año en el que se integraron losas de concreto que sustituyeron a los dañados sistemas de entrepiso y de techumbre; en ese mismo año se retiró un acabado de cintilla que cubría parcialmente la fachada, acción que evidenció los vestigios de marcos y jambas en "H", que a su vez aportaron los datos necesarios para restituir formalmente los vanos de la planta baja.

Aún con la restauración, esta casa adquiere importancia y es digna de conservarse debido a su morfología y a la relación formal que guarda con la casa de Donceles 61.

De acuerdo a la ficha técnica que se encuentra el expediente del INAH, el proceso de restauración fue siguiente:

- a) Para la reintegración de la fachada se restituyeron los vanos de la planta baja en sus proporciones originales, los cuales estaban perfectamente delimitados tanto en altura como a lo ancho por los vestigios de las jambas y los dinteles de cantera, se repusieron las piezas más desbastadas o que por su tamaño reducido no pudieron resanarse.
- b) Se conservó la cantera y únicamente se restituyeron las piezas muy dañadas, la cantera faltante se colocó evitando piezas laminadas.

c) El muro se aplanó con cal-arena, se pintó evitando el color blanco, el paramento de la planta alta se resanó y se limpió la cantera con cepillo de raíz para luego pintar sobre el aplanado limpio.

d) En los vanos que tienen viguetas de acero se eliminaron éstas para recuperar la proporción vertical y se recibieron con muros de mampostería.

e) El balcón existente se conservó.

Los vanos de las plantas altas, en ambas casas, conservan la forma característica del siglo XIX, seguramente debajo del aplanado se encuentran vestigios de las jambas en "H".

Las puertas y ventanas de Donceles 59 en ambos niveles fueron restituidas con hojas fabricadas con madera, para las de planta baja se usaron hojas entabladas, las de planta alta se construyeron con manguetería y placas de vidrio con una modulación en proporción vertical. El Barandal del balcón se complementó con un pasamanos de madera.

La casa de Donceles 61 mantiene los vanos de planta baja alterados y con cortinas metálicas, aun cuando la cintilla fue también retirada, ésta sólo se sustituyó con un aplanado de mezcla acabado con pintura vinílica sin llegar a la reintegración de vanos tal y como sucedió en la casa de Donceles 59.



Donceles 61

Donceles 59

Donceles 57.

El edificio, de planta baja y tres niveles, presenta reminiscencias coloniales, tales como cornisas y enmarcamiento de puertas y ventanas. Su apariencia aunque no del todo discordante contrasta con otros edificios debido a la distribución, número y proporción cuadrada de los vanos de las ventanas. Como en casi todos los casos, los vanos de la planta baja gran alterados en su proporción y dimensiones.



Donceles 57

Donceles 55.

Según la ficha técnica del INAH, se trata de un inmueble tipo "neocolonial" de cuatro niveles, con reminiscencias del siglo XVIII que se evidencian en los marcos, jambas y cornisas de cantera así como en los recubrimientos de tezontle y cantera de la fachada.

Las reminiscencias formales que se apuntan en la ficha técnica, se refieren al uso de jambas en "H", que se ven fuera de proporción debido a la disminución de la altura de los entrepisos, con objeto de tener mayor área construida al incrementar el número de niveles dentro de una altura total restringida, por la relación visual que guarda con la casa de los Condes de Heras Soto que se encuentra en la esquina opuesta; aún así el edificio no es del todo discordante con el entorno inmediato.



Donceles 55

5.2. Donceles 63.

Donceles es una de las calles que no ha sido ocupada aún por el comercio ambulante, como se sabe las librerías de viejo constituyen el giro comercial formal predominante, el número 63 no es la excepción, su propietario forma parte de una familia de comerciantes de libros usados, han instalado una improvisada galería en el número 74 de la misma calle, en ella se expone, entre estantes, la obra de pintores jóvenes o poco conocidos; el espacio cuenta también con un pequeño foro, en donde se ofrecen recitales de poesía, conferencias y cine club. Desde hace tiempo esta familia ha considerado la posibilidad de contar con un espacio específico que reúna estas y otras actividades afines: el Museo del libro de ocasión, en el que se exhiban ediciones antiguas y de culto que puedan adquirirse, lo que dará al museo un carácter original e innovador.



Donceles 63

El inmueble se encuentra en el lado sur de la calle entre Palma Norte y República de Chile, en la manzana que conforman Donceles, Palma, Chile y Tacuba. De las cuatro calles que rodean a la manzana, tres conservan nombres con historia: Donceles, Palma y Tacuba.

5.2.1. Descripción del predio y sus subdivisiones.

Según el plano de la primera traza de 1524-1534 publicado por Ana Rita Valero (1997), la manzana se dividía en cuatro predios, puede suponerse que desde el siglo XVI el predio fue ocupado y que durante el siglo XVII se levantó una construcción definitiva en este solar. Tras la subdivisión de los predios originales resultaron lotes rectangulares, el inmueble ocupa uno de ellos.

5.2.2. Descripción arquitectónica.

La edificación corresponde a la tipología de las casas con crujías dispuestas alrededor de dos patios, uno principal y otro de servicio.

La fachada corresponde a su tipología, predomina el macizo sobre el vano, los vanos tiene una proporción de 1 a 2, se complementan con balcones y enmarcamientos de molduras sencillas, los vanos de la planta baja están formados con jambas y arcos adintelados de cantera.

La distribución arquitectónica de este inmueble está dispuesta sobre el eje norte-sur, la fachada principal está orientada hacia el norte, el inmueble consta de tres niveles.

El acceso principal se encuentra en el extremo izquierdo de la fachada, se ingresa al inmueble mediante un zaguán.

Actualmente la casa consta de un local amplio en planta baja en el área dedicada a comercio (librería), al que se ingresa directamente desde la calle.

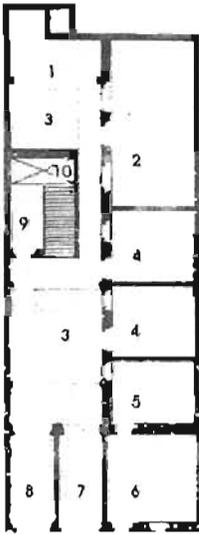
El resto del inmueble esta subutilizado, en el tercer nivel se ocupan tres crujías para habitación, el segundo nivel esta deshabitado y la planta baja está utilizada por el local comercial y una bodega.

5.2.3. Análisis arquitectónico. Planteamiento hipotético.

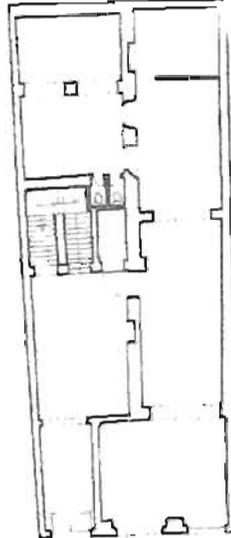
A partir de un análisis de la tipología de las casas del siglo XVIII destinadas para lotes con las dimensiones y forma similares a las de nuestro objeto de estudio, se puede deducir que la edificación corresponde al tipo de casas característico de la época: de dos plantas y con crujías dispuestas en torno a dos patios.

El análisis comparativo entre la plantas actuales y las plantas del siglo XVIII también nos permite reconocer los espacios, el programa y el funcionamiento característicos de esa época. En planta baja el programa constaba de: Portal, caballeriza, patio, cuartos, recámara, accesoria, cochera, zaguán, cobacha, caja de escalera. En el segundo nivel: despensa, azotehuela, cocina, cuarto de mozas, asistencia, recámara, sala, antesala, estudio.

Análisis Comparativo entre las plantas actuales y las plantas del siglo XVII.

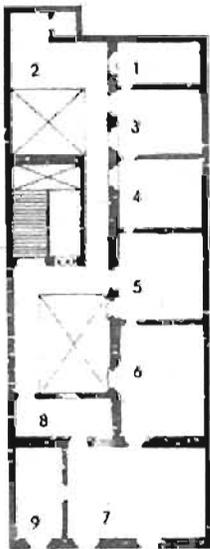


PB S XVIII

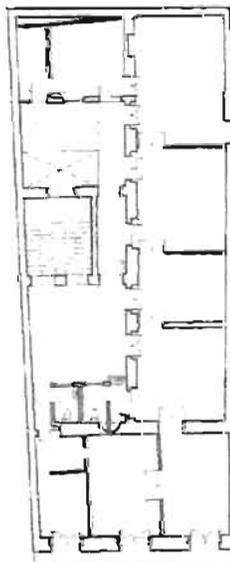


PB ESTADO ACTUAL

1. Portal
2. Caballeriza
3. Patio
4. Cuarto
5. Recámara
6. Accesoria
7. Cochera
8. Zaguán
9. Covacha
10. Estudio



N2 S XVIII



N2 ESTADO ACTUAL

1. Despensa
2. Azotehuela
3. Cocina
4. Cuarto de mozas
5. Asistencia
6. Recámara
7. Sala
8. Antesala
9. Estudio

Las plantas del siglo XVII se tomaron de: Manual Técnico de Procedimientos para la Rehabilitación de Monumentos Históricos en el Distrito Federal, 1988: 25.

Los datos de Luis Ortiz Macedo ofrecen un marco de referencia que permite establecer puntos comparativos acerca del programa y funcionamiento entre de los palacios del siglo XVIII y el caso que nos ocupa que aunque no alcanza tal categoría seguramente por influencia fue objeto de un tratamiento constructivo común a la época.

En este tipo de casas es notable la ausencia de baños en el interior, hecho que evidencia la carencia del suministro de agua, "debido a la desahogada situación económica y la relevancia social de las familias nobles [solo] a los palacios novohispanos se les otorgó toma de agua domiciliaria". Por otra parte, el programa incluye una accesoria para comercio lo que refleja otra de las costumbres de la época en la Nueva España: los españoles en América dotaron a sus casas, a diferencia de lo que ocurrió en Europa, de "locales [...] rentados a comerciantes y artesanos", de tal forma que la vida de las casas en planta baja era pública y en el primer nivel privada, "en ningún país europeo y menos en España el palacio albergó simultáneamente a tan variados estratos de la sociedad, lo que convirtió sus patios en escenarios de transacciones comerciales", hecho que se concretó en la utilización de un elemento divisorio que caracteriza a las casas de la época: "la cancela metálica o de madera que se situaba en lo alto de las escalinatas servía para aislar a toda esta ruidosa vida de la planta baja y entresuelos y permitir el sosiego a los habitantes de las plantas superiores". Un aspecto sobresaliente de la distribución de los locales radica en las relaciones funcionales: de "las crujías reservadas a las recámaras [...] sólo tienen acceso a los corredores las principales, ocupadas por los jefes de familia; en esta forma se ejercía un control riguroso sobre los movimientos que ocurrían dentro de las recámaras de los descendientes" (Ortiz Macedo 1994: 51- 53).

5.2.4. Materiales y sistemas constructivos.

Como en casi todos los edificios de la zona se usó para la construcción de los muros, piedra de tezontle en pedacería combinada con otros tipos de piedra pegada con mezcla de cal y arena, en lo que se denomina mampostería mixta o "miseria". Los muros están aplanados con mezcla de cal y arena.

Los cerramientos de los vanos de la fachada se reforzaron con vigas por la parte interior y con marcos de cantera cortada hacia el exterior, en los vanos interiores los refuerzos son de vigas de madera.

Los muros de la fachada en cada planta rematan con una cornisa a partir de la que se desplanta la planta del siguiente nivel, la cornisa

forma un balcón continuo que abarca los tres vanos del segundo nivel y tres balcones, uno por cada vano en el tercer nivel.

Los sistemas de entrepiso son planos, contruidos con el sistema de viguería franciscana y terrado, seguramente en el siglo XVIII la techumbre contó con pendientes adecuadas y gárgolas para el desalojo de aguas pluviales.

La separación entre viga y viga corresponde a un canto, las vigas apoyan sobre vigas de arrastre incorporadas a los muros y se empotran en ellos dentro de mechinales.

Sobre las vigas se apoya un entarimado, sobre éste, una capa de tierra apisonada que sirve como aislante térmico-acústico, un entortado de cal-arena; en la techumbre se cubre el entortado con enladrillado para evitar la filtración de agua; en los entrepisos se usó piso de madera enduelada en interiores y mosaico de pasta en los corredores. Los pisos de planta baja, seguramente colocados sobre varias capas precedentes, son de mosaico de pasta o cemento pulido.

En los dos niveles superiores se cubrieron las vigas con falsos plafones a base de bastidores de madera y manta de cielo o cielo raso decorado.

En cuanto a los acabados, se usaron seguramente los característicos del siglo XVIII, acudimos nuevamente a los datos descriptivos de Luis Ortiz Macedo, que nos permiten comparar los acabados usados en los palacios nobiliarios con los que probablemente contó nuestro objeto de estudio.

Para los pavimentos, aunque en nuestro caso están totalmente cubiertos por varias capas sucesivas de acabados en la planta baja, es muy probable que se usaran, en cocheras, caballerizas, pajares, áreas de zaguanes y con frecuencia en los corredores, "losas de recinto de 80 x 40 centímetros aproximadamente" [...] los patios casi siempre estaban cubiertos por pavimentos de piedra rodada de río asentada sobre arena [...] las habitaciones de la planta baja tenían pisos de quarterón de barro al cual se le agregaban varias capas de barniz de japon teñido con color". Los aplanados de los muros de la planta baja, cuyos locales se dedicaban al servicio, "por lo general [estaban] repellados burdamente [y] eran pasados a la cal, en ocasiones teñida de azul añil, rosa marquesote o amarillo limón, colores que se obtenían al agregarle a la cal tintes elaborados con tierras minerales o colores vegetales". Los muros intermedios divisorios, de diez centímetros de espesor en nuestro caso, se construyeron "mediante una trama de vigas rellenas de paja o zacate, forrada con costales, sobre los cuales se pasaba un enjarrado o

aplanado de cal y arena o yeso fuerte". La madera de puertas y ventanas se recubría "hacia el exterior, con varias capas de maque en tonos brillantes, como rojo bermellón, verde manzana o azul añil [...] jamás se dejaron las maderas al natural". Un indicio que nos sugiere el uso de la azotea como área de descanso en temporada estival radica en el hecho de que se encuentra limitada "hacia la calle o [a] las propiedades colindantes por altos pretiles" (Ortiz Macedo, 1994: 48,49).

5.2.5. Etapas constructivas.

Como se sabe, de las construcciones del siglo XVI no queda prácticamente nada, en este caso se pueden identificar claramente tres etapas constructivas.

La primera corresponde, según el *Manual técnico de procedimientos para la rehabilitación de Monumentos históricos en el Distrito Federal*, al siglo XVIII, época en la que este inmueble contaba con dos plantas con los locales organizados en base al programa y distribución característicos de este tipo de casas, es decir, los locales se agruparon en torno a un patio principal y uno secundario. Al patio principal se ingresa desde la calle a través de un zahuán. El sistema constructivo de estas dos plantas también es el característico del lugar y de la época, muros de mampostería mixta y sistema de techos de vigas franciscanas y terrados.

En la segunda etapa constructiva se agregó el tercer nivel, muy probablemente a finales del siglo XIX o principios del XX, para esta intervención se utilizaron los mismos sistemas constructivos aunque en este caso se evidencia el uso de tepetate en la mampostería; en cuanto a la cubierta, ésta se construyó con mismo el sistema de vigas franciscanas característico de la etapa anterior. Un detalle notable que marca claramente las dos etapas constructivas, consiste en la diferencia entre el diseño de los vanos de los niveles 2 y 3 visible desde los patios, en los que se observa también un tratamiento diferente entre los trabajos de herrería y carpintería; es notorio además, el cambio del sistema constructivo de los tramos de escalera, de planta baja a nivel 2 se construyó con mampostería apoyada sobre vigas de madera, de nivel 2 a nivel 3 se fabricó totalmente con madera.

Una tercera etapa de construcción se acusa en la desafortunada integración de un volumen de baños y bodegas construido a partir del segundo nivel en el primer patio, en el área que probablemente fuera destinada a la antesala o al corredor. La existencia de un nicho en el muro norte del patio principal, que actualmente se encuentra semi-cubierto por un muro de los baños, indica que probablemente existió un

corredor, lo que podría ser plenamente aclarado con calas. Para el desarrollo del proyecto se consideró la hipótesis del corredor. Este volumen se construyó con el sistema de concreto armado en losas, para los muros se utilizó tabique rojo recocido, la construcción incluyó la adaptación de puertas. En esta etapa se incluye la cancelación casi total de la entrada de luz a los patios en planta baja, mediante la construcción de losas de concreto armado con blocks de vidrio integrados así como el retiro de los barandales correspondientes a los corredores. Las losas cubren totalmente el patio principal y parcialmente el segundo patio a nivel del primer entresuelo.

Se incluyeron también otro tipo de obras de baja calidad en la azotea: se habilitaron locales cubiertos con lámina de cartón, construidos con muros de tabique rojo recocido; en el tercer nivel se agregaron cancelas sobrepuestas sobre barandales así como muros divisorios y acabados en pisos y muros tales como alfombras y papel tapiz.

5.2.6. Descripción de daños y deterioros.

Para la utilización actual de la planta baja se hace notoria la liberación de varios muros transversales, que fueron sustituidos por conjuntos de vigas apoyadas en mochetas o ménsulas, amén de la integración de un volumen con sanitarios para el personal en el área de la cobacha.

Un daño generalizado consiste en la degradación de la viguería de madera por ataque de polilla.

Las puertas de madera presentan capas sobrepuestas de pintura de esmalte, lo mismo que los pisos de duela, que en el segundo nivel se encuentran sumamente degradados.

En los pisos de planta baja se han aplicado varias capas de acabados, de mosaico o de cemento pulido.

Los paños interiores y exteriores de los muros presentan varias capas de pintura vinílica.

Las puertas de madera del segundo nivel fueron sustituidas por puertas de herrería, aunque por fortuna, los marcos y chambranas se conservaron en su sitio.

La fachada presenta daños principalmente en las cornisas por efecto de la humedad, se encuentra degradado el gotero y las aristas de las molduras.

5.2.7. Descripción del proyecto de Intervención.

El proyecto de intervención consta de dos etapas, la primera corresponde al levantamiento arquitectónico detallado, en el que se incluyen los levantamientos de fábricas, de agregados y de deterioros en plantas, alzados, cortes generales y detalles.

La segunda etapa corresponde al proyecto de intervención que consta de los planos con las acciones y los procesos de intervención en plantas, cortes alzados y detalles; en esta etapa se incluyen también los planos con el proyecto de readecuación arquitectónica expresado en plantas, cortes y alzados.

En este trabajo se presentan los planos más representativos del proyecto total, que podrán ser identificados con el número de plano y clave en la lista general que también se incluye.

La propuesta de intervención se basa fundamentalmente en la liberación de los agregados que transformaron sustancialmente los espacios, se liberarán los baños, los locales que se encuentran en la azotea, las losas que cubren a los patios y las cubiertas armadas con herrería y lámina de plástico que cubren el área de los patios a nivel de la azotea, éstas además representan serios problemas de humedad por no contar con un adecuado diseño para el desalojo del agua.

También se incluye la liberación de los cancelos y puertas de herrería que se sustituirán con la restitución de las puertas de madera cuyo diseño tomará como base a las que aun se conservan. También se contempla la liberación de la pintura vinílica de los muros y de la pintura de esmalte que cubre los barandales de herrería y las de puertas de madera existentes.

Una acción importante de este proyecto radica en la liberación de terrados que permita la fabricación de losas de vigueta y bovedilla con vigueta pretensada y casetón de poliestireno, apoyada sobre una dala perimetral de concreto armado, el espacio que resulte de la liberación de los terrados también será aprovechado como paso de instalaciones eléctricas.

Los pisos de madera serán reparados o reintegrados en caso necesario, con pisos de duela de madera de encino americano prebarnizada.

Acciones de obra

Liberar los agregados del siglo XX.

Restituir patios y barandales.

Restitución de vigas del sistema de techos.

Integrar servicios, instalaciones y acabados sin alterar el formato de los patios.

Reparar y/o reintegrar pisos de madera.

Reparación y restitución de puertas de madera y chapas.

Restitución de acabados en pisos y muros.

Adecuación de azotea.

Integrar cubiertas para patios.

Integración de instalaciones museográficas y comerciales.

5.2.8. Descripción del proyecto de adecuación arquitectónica.

Con el nuevo programa arquitectónico se pretende que el inmueble sea refuncionalizado de tal suerte que combine el uso comercial con el uso museográfico. Esta librería-museo será especializada en libros de arte e historia sobre la Ciudad de México.

La planta baja contará con un área de recepción-taquilla y guardarropa, en la que se venden los boletos para el museo, se cobra el consumo de la cafetería y se cobran los libros. En el patio cubierto se localiza una cafetería con servicio de internet en la que los usuarios pueden revisar los catálogos de libros en existencia para venta o en exhibición. En esta planta se localizará el área destinada a la tienda para la que se propone un sistema de almacenaje-exhibición dotada de un tapanco, por lo que es necesario retirar las capas de acabados en pisos, y redefinir el nivel de piso terminado. En esta planta también se ubica una bodega para materiales por clasificar.

En el segundo nivel se localiza un foro para presentación de libros y lectura de poesía o conferencias. En esta planta se encuentra la sala de exhibición de primeras ediciones o ediciones especiales o raras, se exhibirán también en esta área, libros que destaquen por la calidad artística de su edición. El programa del segundo nivel se complementa con los sanitarios para el público.

En el tercer nivel se localiza un cine-video club, la oficina administrativa, una bodega de colecciones en tránsito, un área de exhibición de artes visuales y una sección del bar que comunica con el restaurante a través de una escalera de caracol de fierro colado o a través del elevador panorámico.

La azotea se reutilizará con un restaurante tipo-snack bar con dos secciones de mesas una a cubierto y otra en un área destinada a terraza, por lo que se hace necesaria la construcción de una cubierta que permita mantener el carácter de los patios al mismo tiempo que ofrezca la protección que se requiere, para tal efecto se eligió una techumbre de perfiles muy esbeltos de solera de ¼" de espesor, cubierta con policarbonato transparente que se complementará con un falso plafón que protege el área de servicios. La cubierta se encuentra remetida con respecto al paño de la fachada con objeto de que no se vea desde la calle. El programa de este nivel se complementa con cocina, alacena y baños del personal.

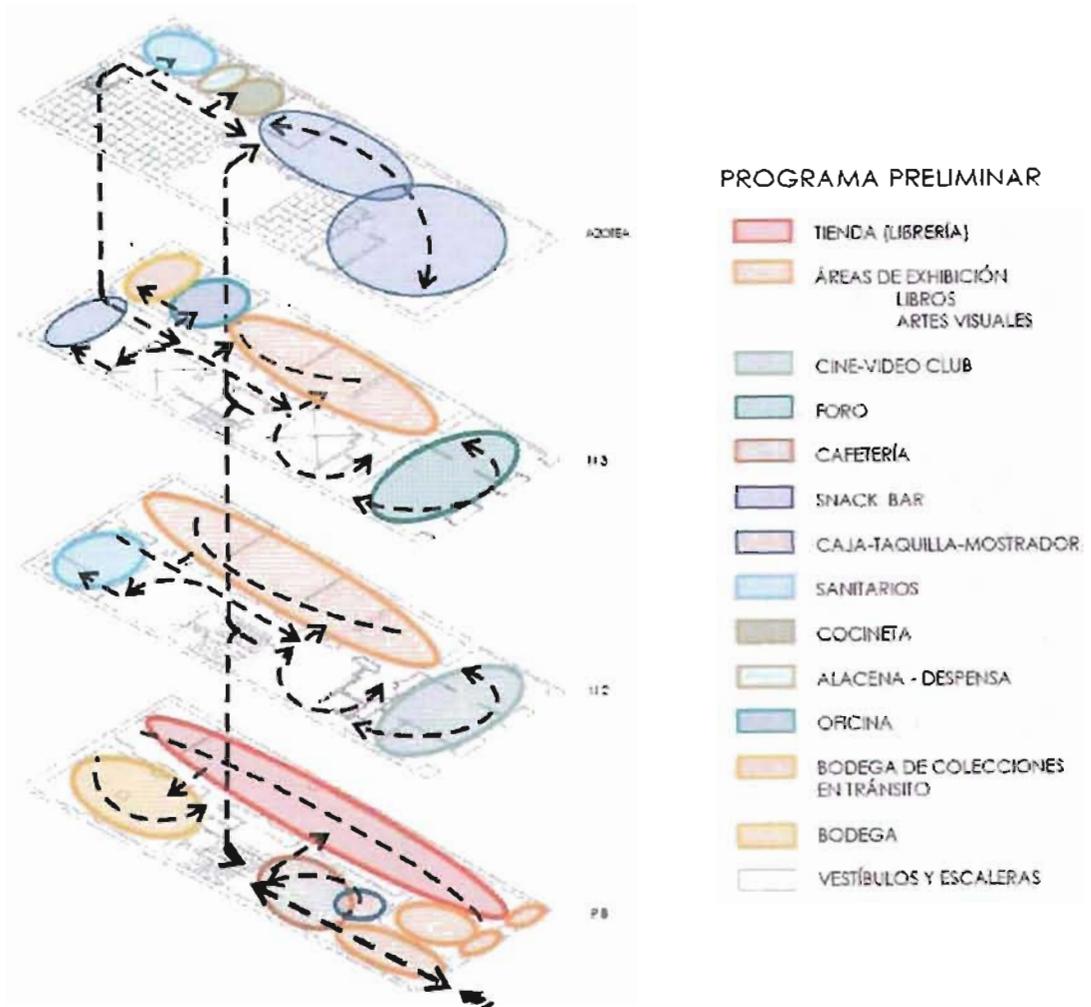
El proyecto se complementa con la necesaria extensión de la escalera principal hasta el nivel de la azotea, se construirá con perfiles metálicos y se montará con tornillos, de manera que sea fácilmente desmontable y con un diseño contemporáneo de tal suerte que se evidencie la diferencia entre la escalera existente y la nueva.

También se considera necesario un elevador para minusválidos, se propone un elevador panorámico y totalmente separado de los muros existentes, se emplazó al centro del segundo patio.

Con respecto a la instalación hidráulica se tiene prevista la instalación de una cisterna tipo tinaco sobre el nivel de piso, se ubicará debajo del descanso de la escalera, se incluirá un equipo hidroneumático, y un tinaco oculto que se ubicará en el área de la alacena en el cuarto nivel.

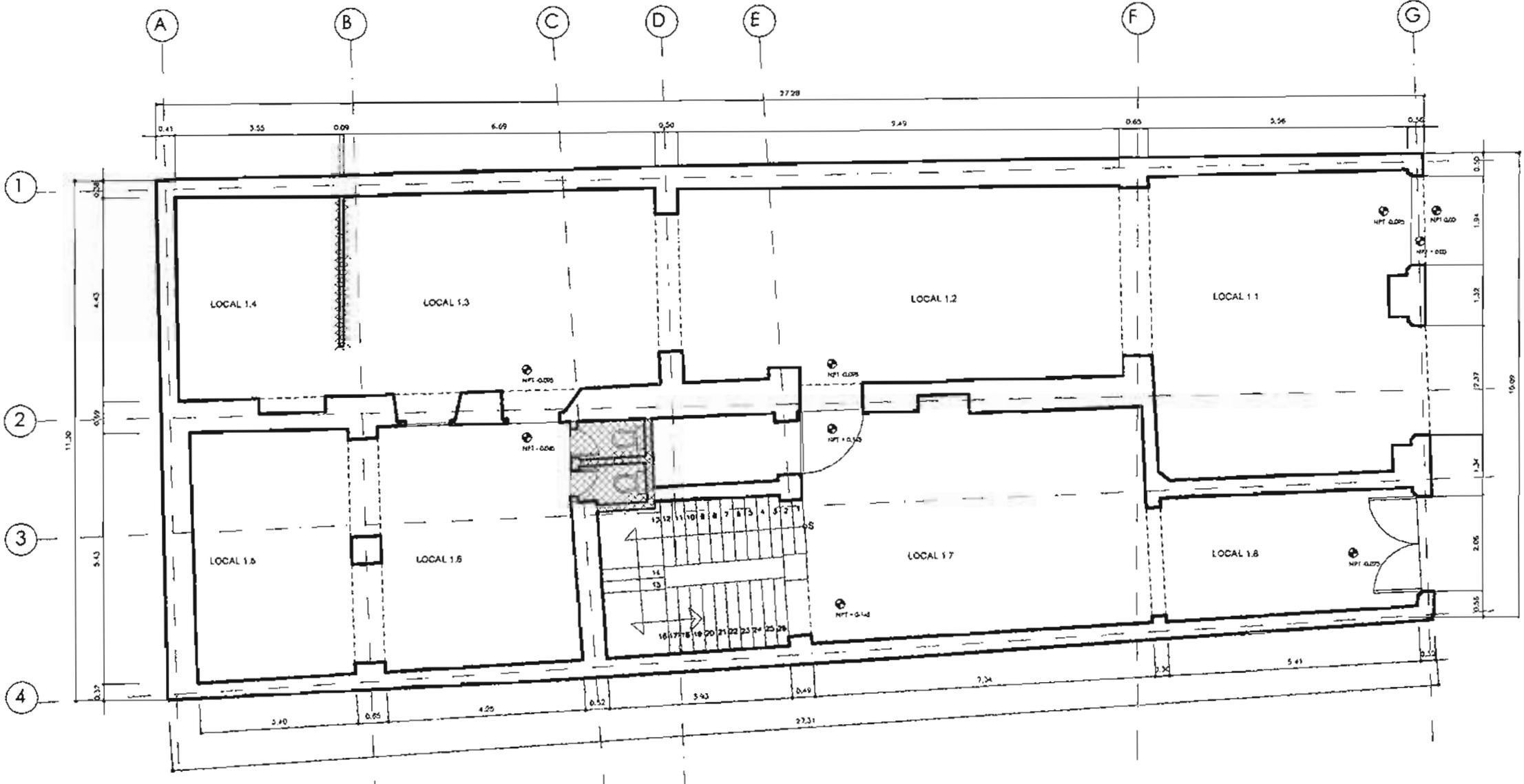
La instalación eléctrica contará con ductos metálicos del tipo "multicanaleta", alojados en el espacio del nuevo sistema de entrepisos que permitan la flexibilidad de ubicación de luminarios o sistemas de rieles que el proyecto detallado del alumbrado museográfico requiera.

Diagrama de zonificación y relaciones funcionales.

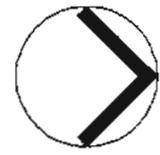


5.3. Relación de planos del proyecto de intervención.

Número	Clave	Concepto
1	AG1	Planta baja. Identificación de agregados
2	AG2	Planta nivel 2. Identificación de agregados
3	AG3	Planta nivel 3. Identificación de agregados
4	AG4	Planta de azotea. Identificación de agregados
5	AG5	Fachada y corte. Identificación de agregados
6	AG6	Corte 2. Identificación de agregados
7	ID1	Planta baja. Identificación de deterioros
8	ID2	Planta nivel 2. Identificación de deterioros
9	ID3	Planta nivel 3. Identificación de deterioros
10	ID4	Planta azotea. Identificación de deterioros
11	ID5	Fachada y corte 1. Identificación de deterioros
12	ID6	Corte 2. Identificación de deterioros
13	PI01	Planta baja. Procesos de intervención
14	PI02	Nivel 2. Procesos de intervención
15	PI03	Nivel 3. Procesos de intervención
16	PI04	Nivel 4. Procesos de intervención
17	PI05	Corte 1. Procesos de intervención
18	PI06	Corte 2. Procesos de intervención
19	PI07	Detalle 1. Procesos de intervención
20	PI09	Detalle 2. Procesos de intervención
21	PI10	Detalle 3. Procesos de intervención
22	PI11	Detalle 4. Procesos de intervención
23	PI12	Detalle 5. Procesos de intervención
24	K01	Nivel 1. Intervención en cantería
25	K02	Nivel 2. Intervención en cantería
26	K03	Nivel 3. Intervención en cantería
27	A01	Planta baja. Adecuación arquitectónica
28	A02	Planta nivel 2. Adecuación arquitectónica
29	A03	Planta nivel 3. Adecuación arquitectónica
30	A04	Planta nivel 4. Adecuación arquitectónica
31	A05	Planta cubierta. Adecuación arquitectónica
32	A06	Corte 1, Fachada. Adecuación arquitectónica
33	A07	Corte 2. Adecuación arquitectónica



Planta Baja

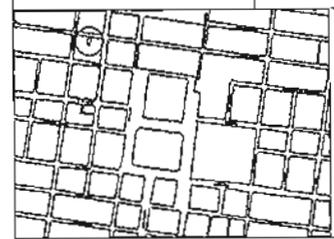


SIMBOLOGÍA

 SIGLO XX

MODIFICACIONES

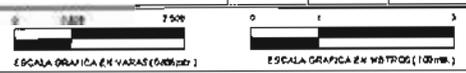
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

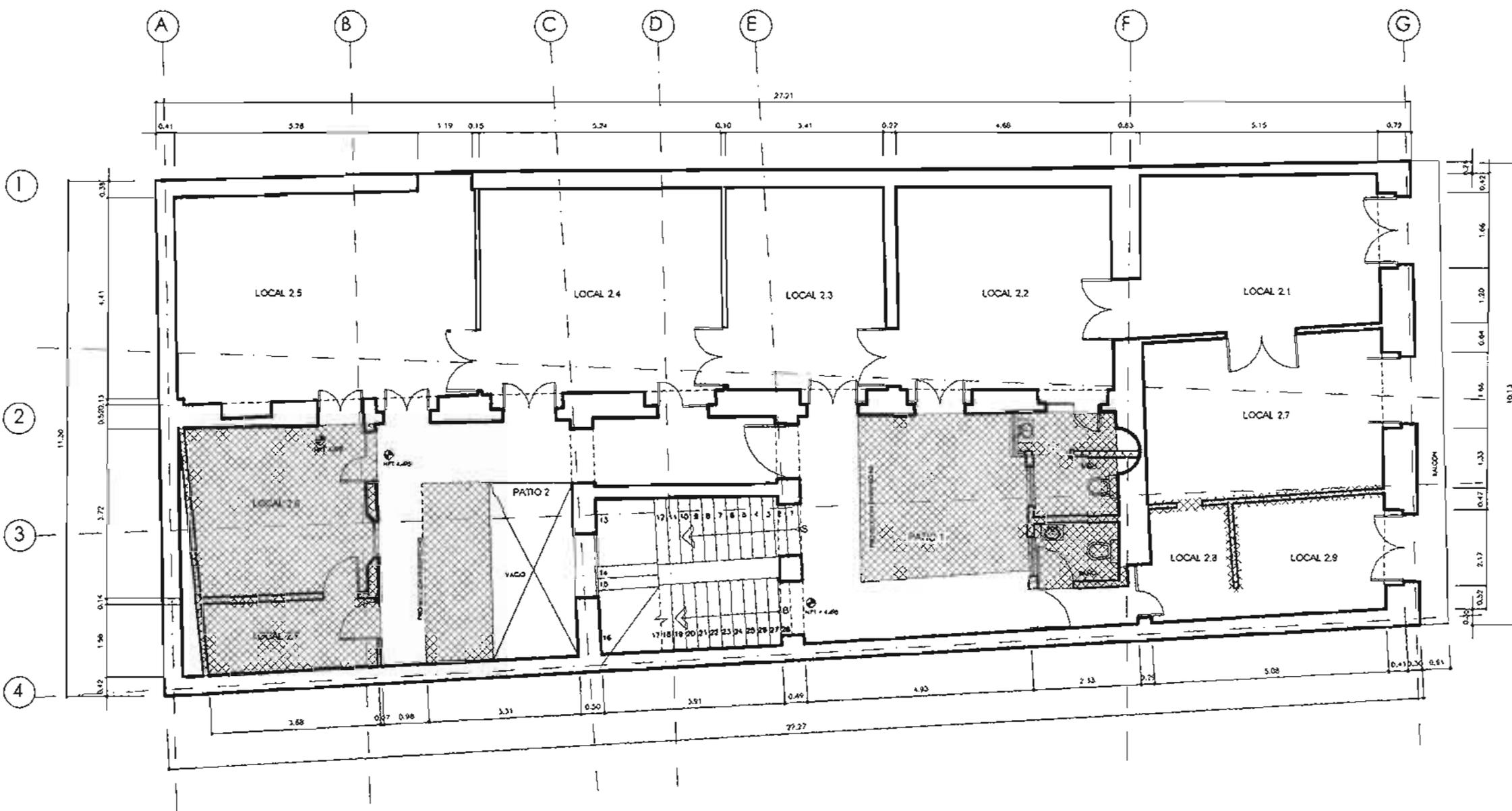


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

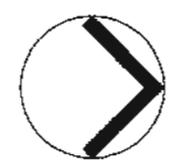
PLANTA BAJA
IDENTIFICACIÓN DE AGREGADOS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRERA DE ARQUITECTURA Y MÓDULO DE RESTAURACIÓN	Escala: 1:	Cole: am	Dibó: LPV
ING. ARQ. RUISEÑO ALCARRARA Ingeniero en Restauración	Fecha: ENE 05	Cole: AG 1	Plan: 1





Planta Nivel 2

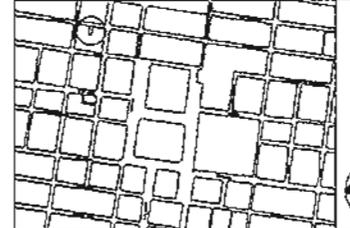


SIMBOLOGÍA



MODIFICACIONES

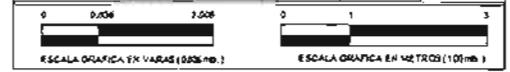
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

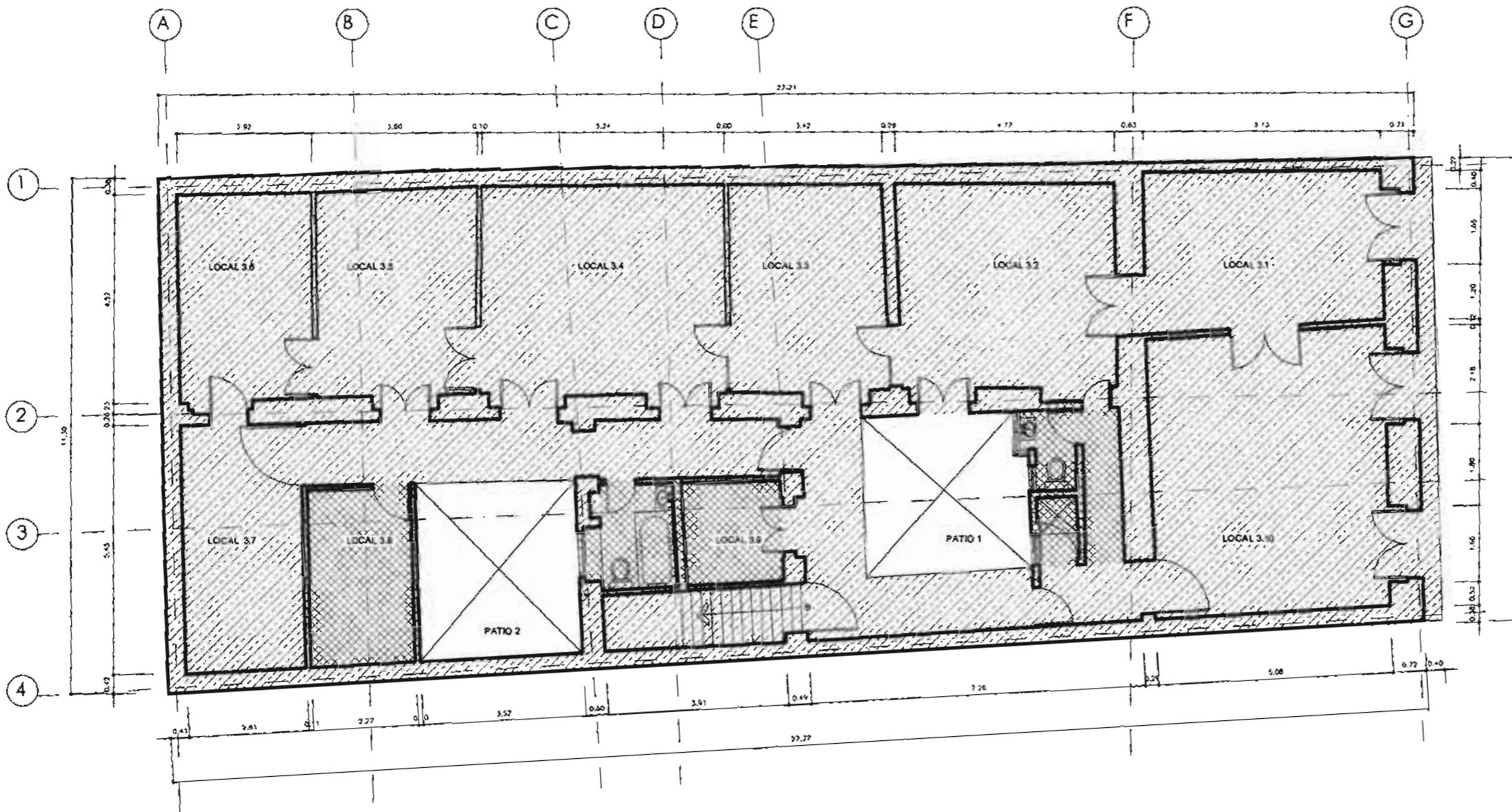


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

PLANTA NIVEL 2
IDENTIFICACIÓN DE AGREGADOS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE INVESTIGACIONES	Escala: 1:	Color: cm	Dibujó: L.P.V.
ING. ARO. HUMBERTO ALCANTARA Ingeniero en Arquitectura	Fecha: ENE 05	Ciudad: AG 2	Plano: 2





Planta Nivel 3

SIMBOLOGÍA

-  SIGLO XX
-  SIGLO XIX

MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

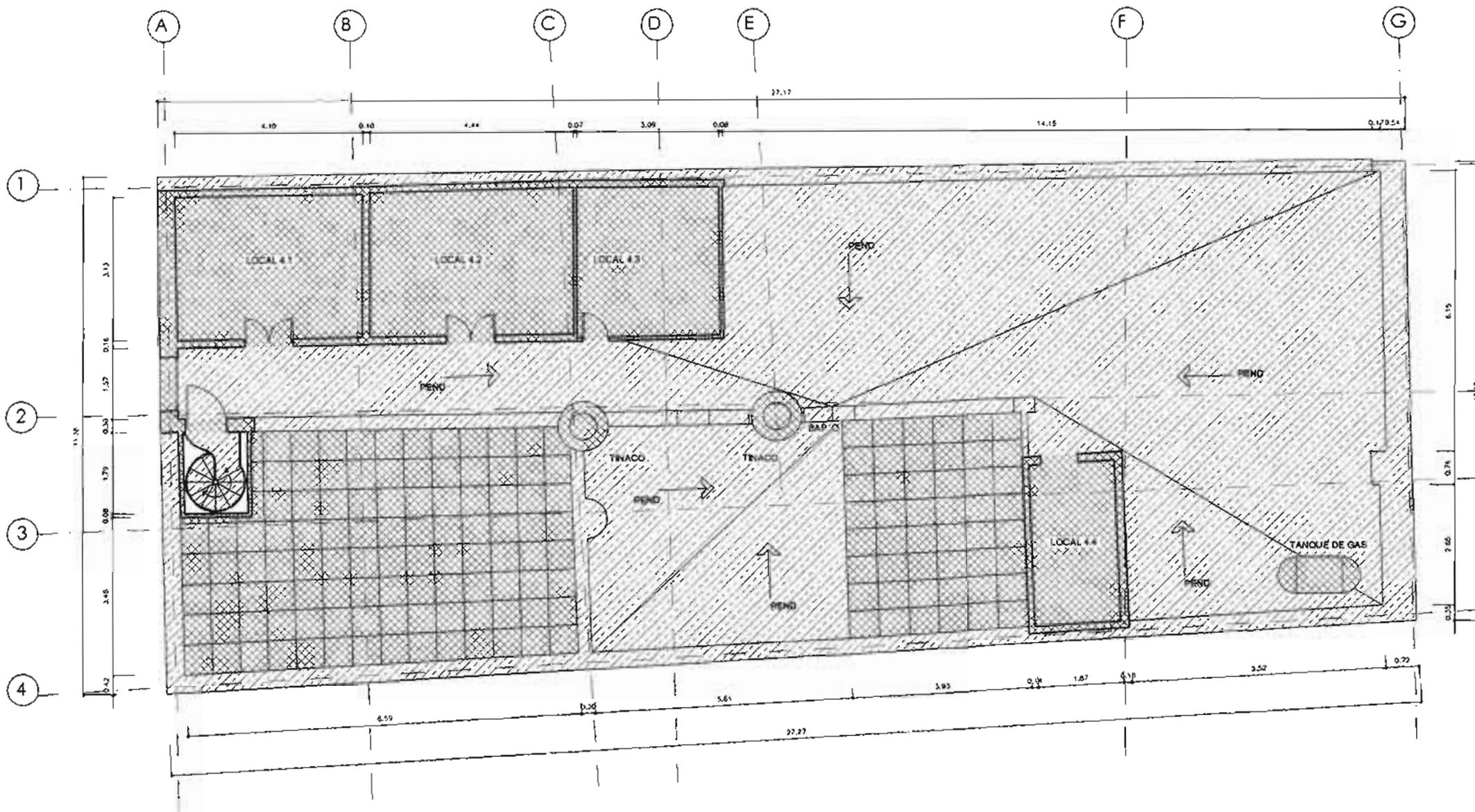


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

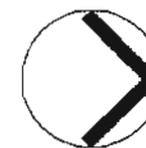
PLANTA NIVEL 3
IDENTIFICACIÓN DE AGREGADOS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRERAS DE ARQUITECTURA Y DISEÑO DE INTERIORES	Escuela: 1:	Ciclo: 3o	Débito: L.P.V.
ING. ARO. YIMBERO ALCANTARA Diseñador del Proyecto	Fecha: ENE.05	Ciclo: AG 3	Plantel: 3





Planta Azotea



SIMBOLOGÍA

-  SIGLO XX
-  SIGLO XIX

MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

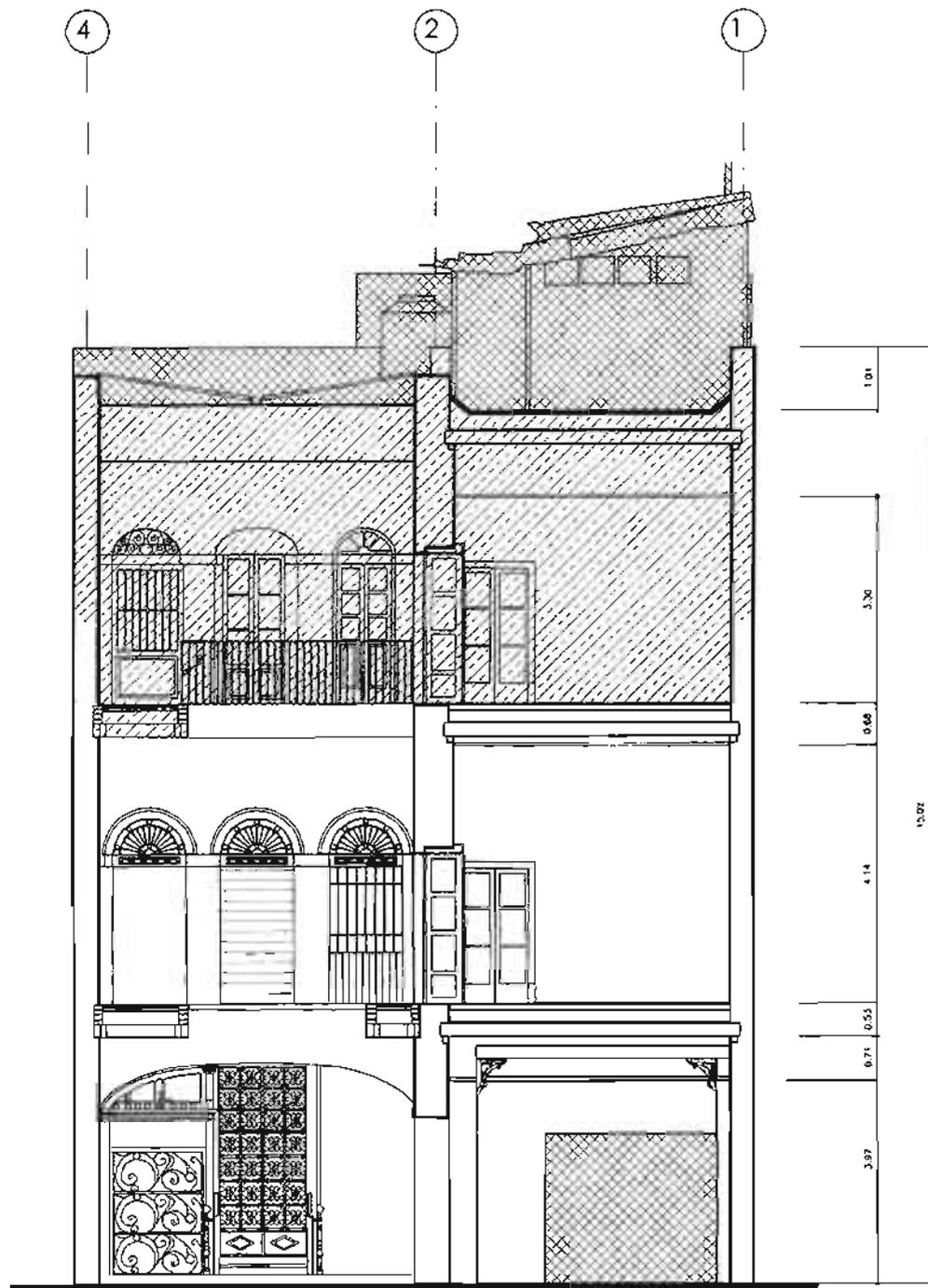


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

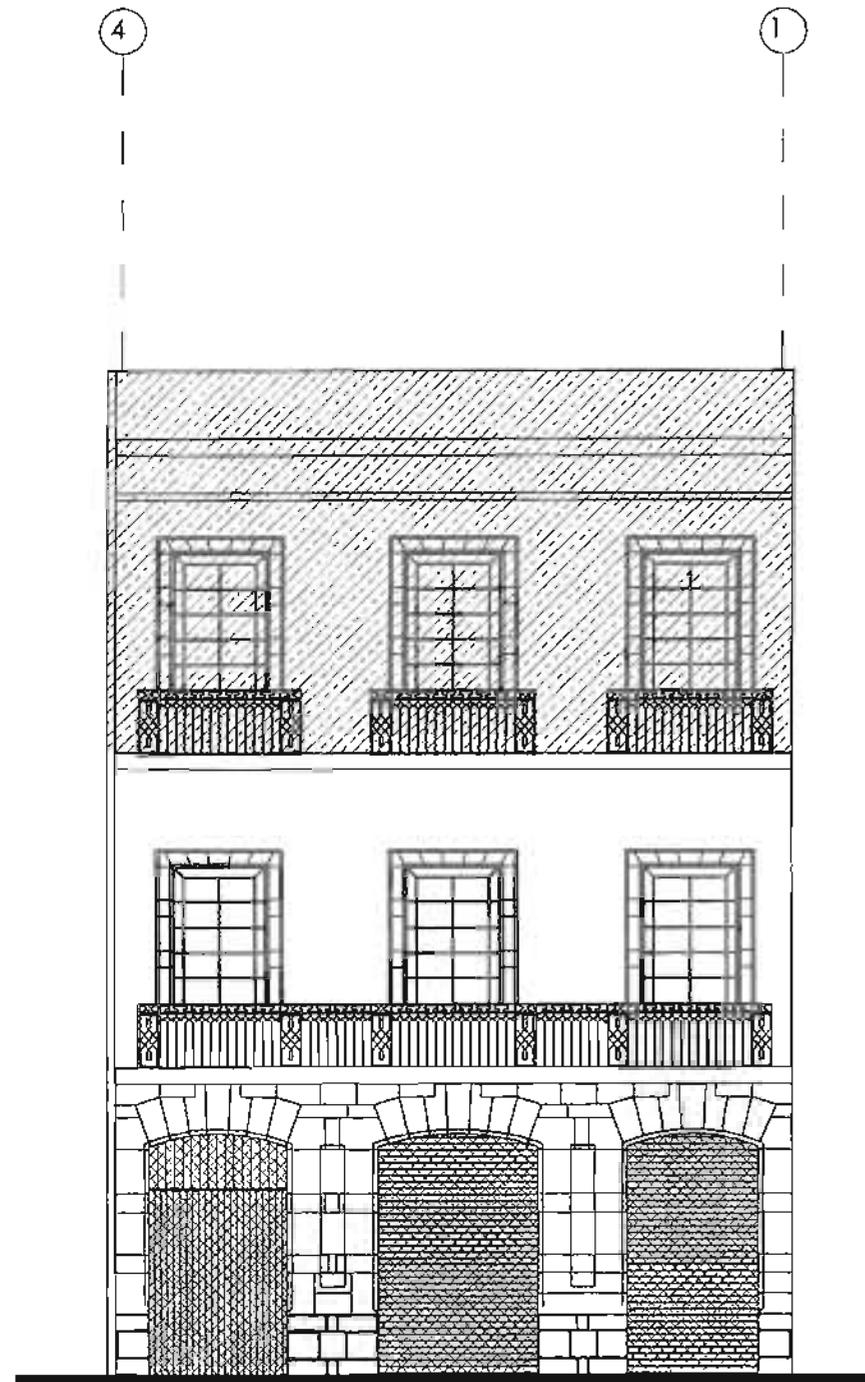
PLANTA AZOTEA
IDENTIFICACIÓN DE FÁBRICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRERA DE LICENCIATURA EN ARQUITECTURA	PROYECTO: T1	CÓDIGO: 011	DISEÑO: L.F.N.
ING. ARQ. HUMBERTO ALCANTARA Autorización de obra	FECHA: ENE 05	CÓDIGO: AG 4	HOJA: 4





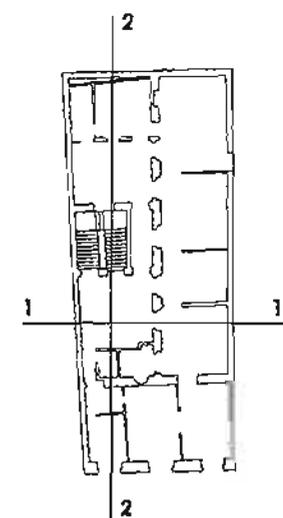
Corte 1



Fachada

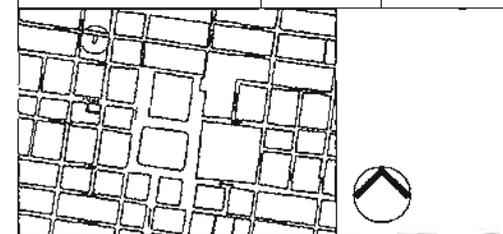
SIMBOLOGÍA

-  SIGLO XX
-  SIGLO XIX



MODIFICACIONES

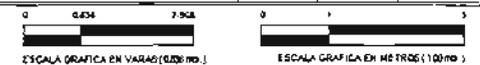
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



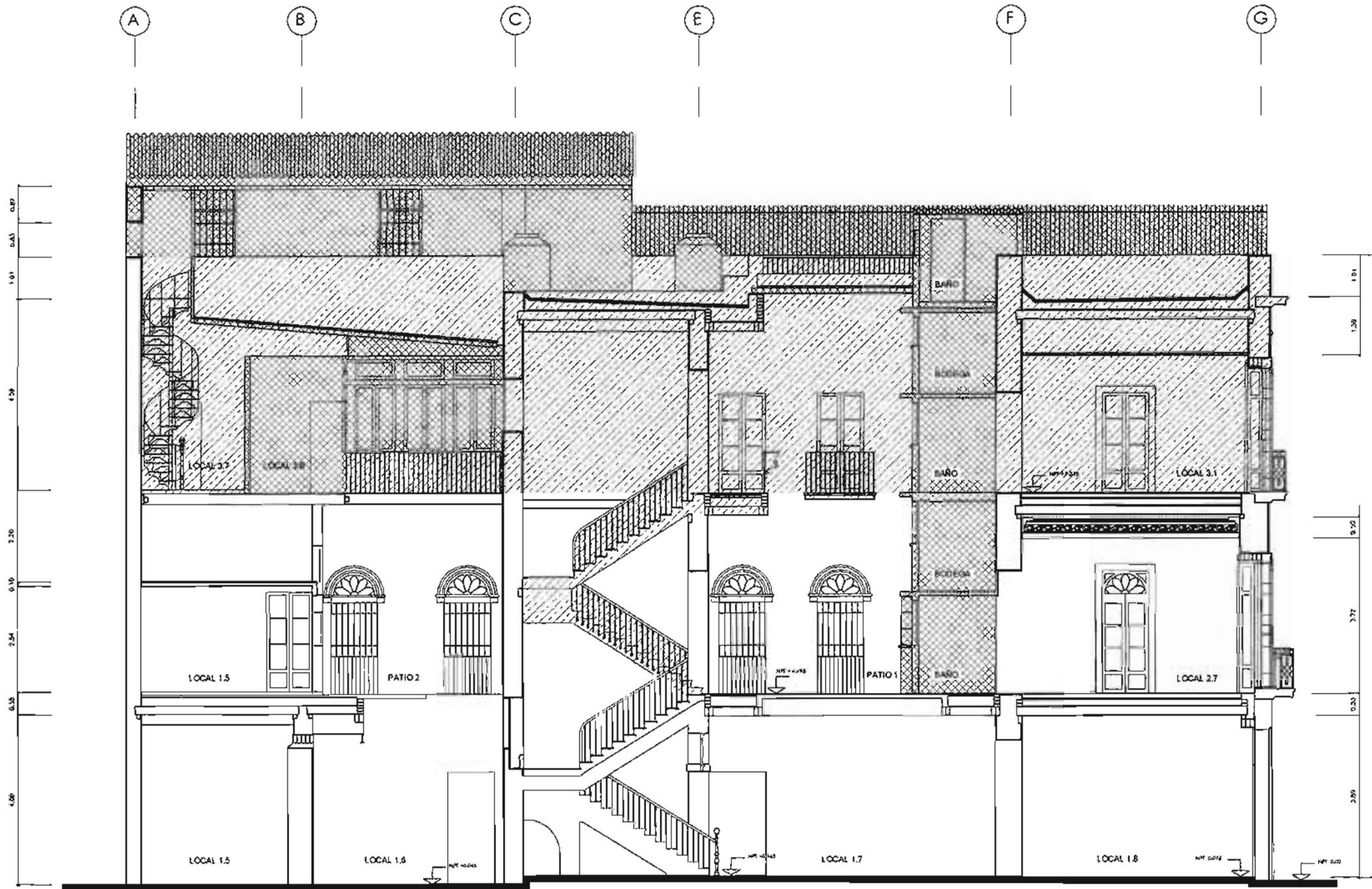
Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de restauración

FACHADA Y CORTE 1
IDENTIFICACIÓN DE AGREGADOS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y RESTAURACIÓN	Escala:	Carta:	Dibujo:
	1:	an	L.P.V.
ING. ARQ. HENRIQUE O. ALCANTARA Autor del proyecto	Fecha:	Cena:	Plano:
	ENE. 05	AGS	5



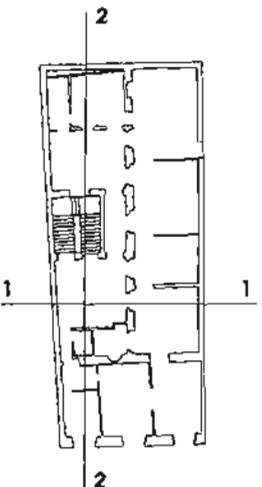
ESCALA GRAFICA EN METROS (0.20:1) ESCALA GRAFICA EN METROS (1:100)



Corte 2

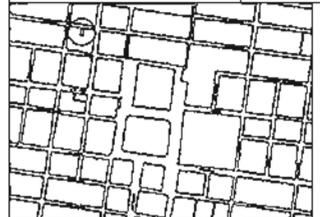
SIMBOLOGÍA

 SIGLO XX
 SIGLO XIX



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

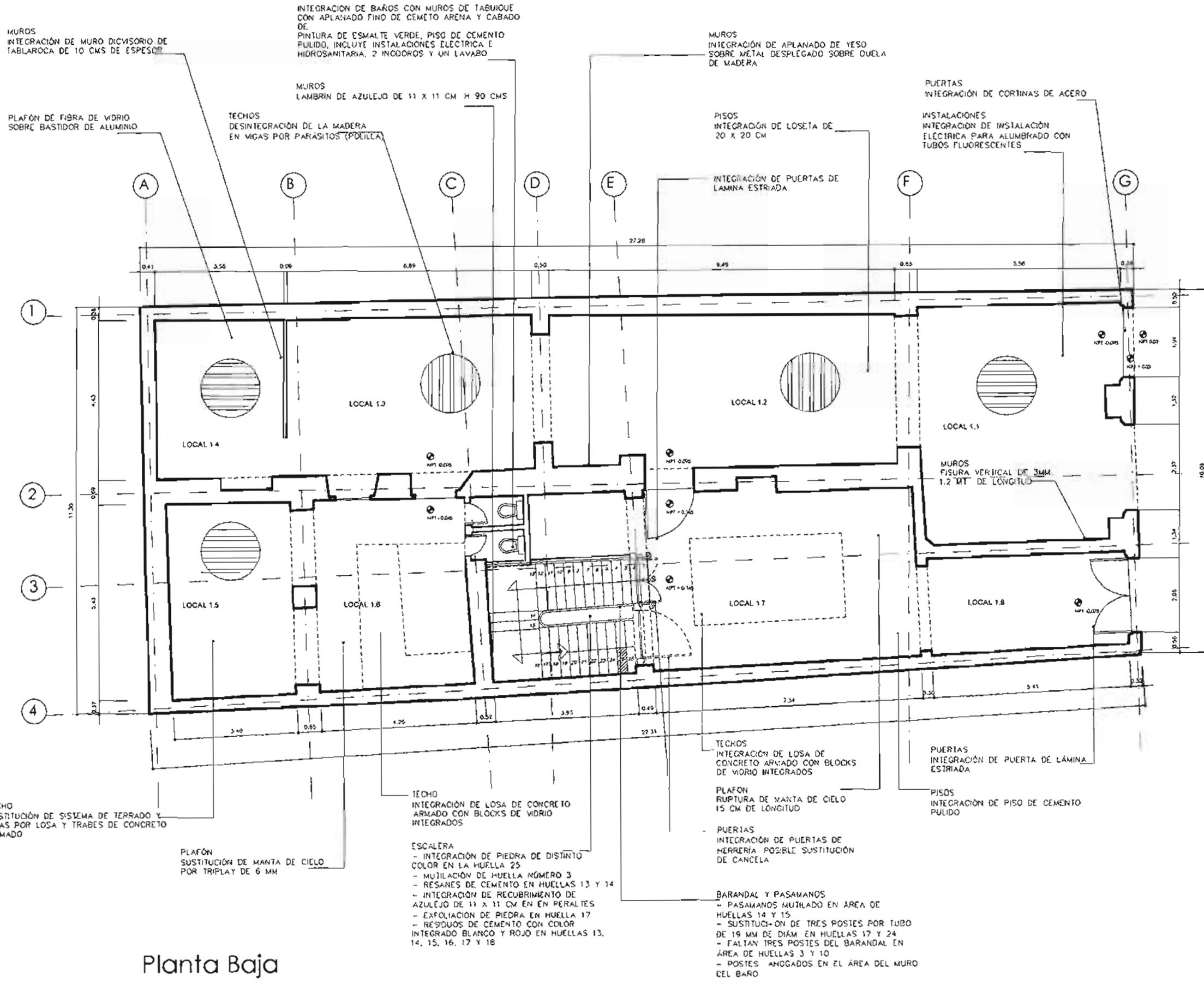


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de restauración

CORTE 2
IDENTIFICACIÓN DE AGREGADOS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRERA DE ARQUITECTURA	Escala: 1:	Color: cm	Dibujó: L.F.V.
ING. ARQ. KUMBERTO ALCÁNTARA	Fecha: ENE 05	C. ave. AG 6	Plano: 6

 ESCALA GRAFICA EN METROS (1:100)
  ESCALA GRAFICA EN METROS (1:100)

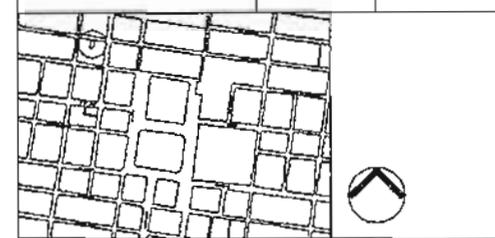


Planta Baja

NOTAS

MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

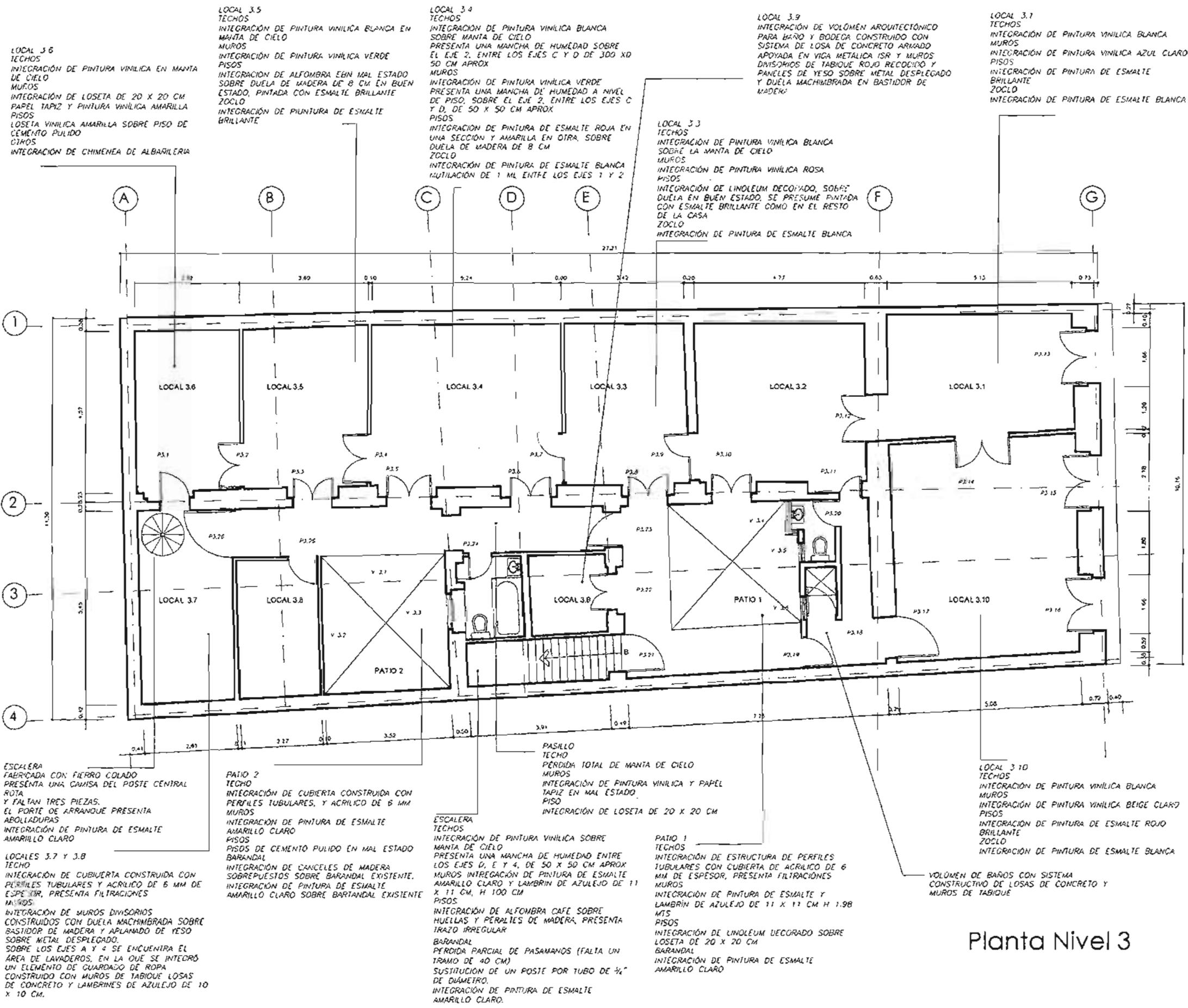


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

PLANTA BAJA
IDENTIFICACIÓN DE DETERIOROS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA	Escuela: 11	Carga: arq.	Diseño: L.P.V.
ING. ARG. HUANBERTO ALCÁNTARA Prestador de servicios	Fecha: ENE 05	Clave: ID 1	Folio: 7

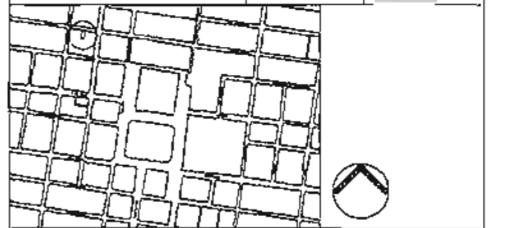




PUERTAS Y VENTANAS				
CLAVE	MATERIAL	DAÑOS	OBSERVACIONES	
P3.1	HERRERÍA	ACH		
P3.2	MADERA			
P3.3	MADERA	ACH		
P3.4	MADERA			
P3.5	MADERA	ACH		
P3.6	MADERA	ACH		
P3.7	HERRERÍA			
P3.8	MADERA	ACH		
P3.9	HERRERÍA			
P3.10	MADERA	ACH		
P3.11	MADERA			ADAPTACIÓN
P3.12	MADERA	ACH		
P3.13	HERRERÍA			
P3.14	HERRERÍA			
P3.15	HERRERÍA			
P3.16	MADERA	ACH, VR		
P3.17	MADERA			
P3.18	HERRERÍA			
P3.19	HERRERÍA			
P3.20	MADERA			
P3.21	MADERA			ADAPTACIÓN
P3.22	MADERA	ACH		
P3.23	MADERA	ACH		
P3.24	MADERA			
P3.25	MADERA			
P3.26	HERRERÍA			
V3.1	MADERA			
V3.2	HERRERÍA			
V3.3	HERRERÍA			
V3.4	HERRERÍA			
V3.5	HERRERÍA			
V3.6	HERRERÍA			

NOTAS:
 1. TODAS LAS PUERTAS Y VENTANAS TIENEN UN ACABADO DE PROFILADO DE ALUMINIO EN BRANCO.
 2. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE ROJO.
 3. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 4. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 5. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 6. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 7. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 8. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 9. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 10. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 11. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 12. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 13. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 14. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 15. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 16. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 17. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 18. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 19. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 20. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 21. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 22. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 23. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 24. LAS PUERTAS DE MADERA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.
 25. LAS PUERTAS DE HERRERÍA TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE.

MODIFICACIONES		
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

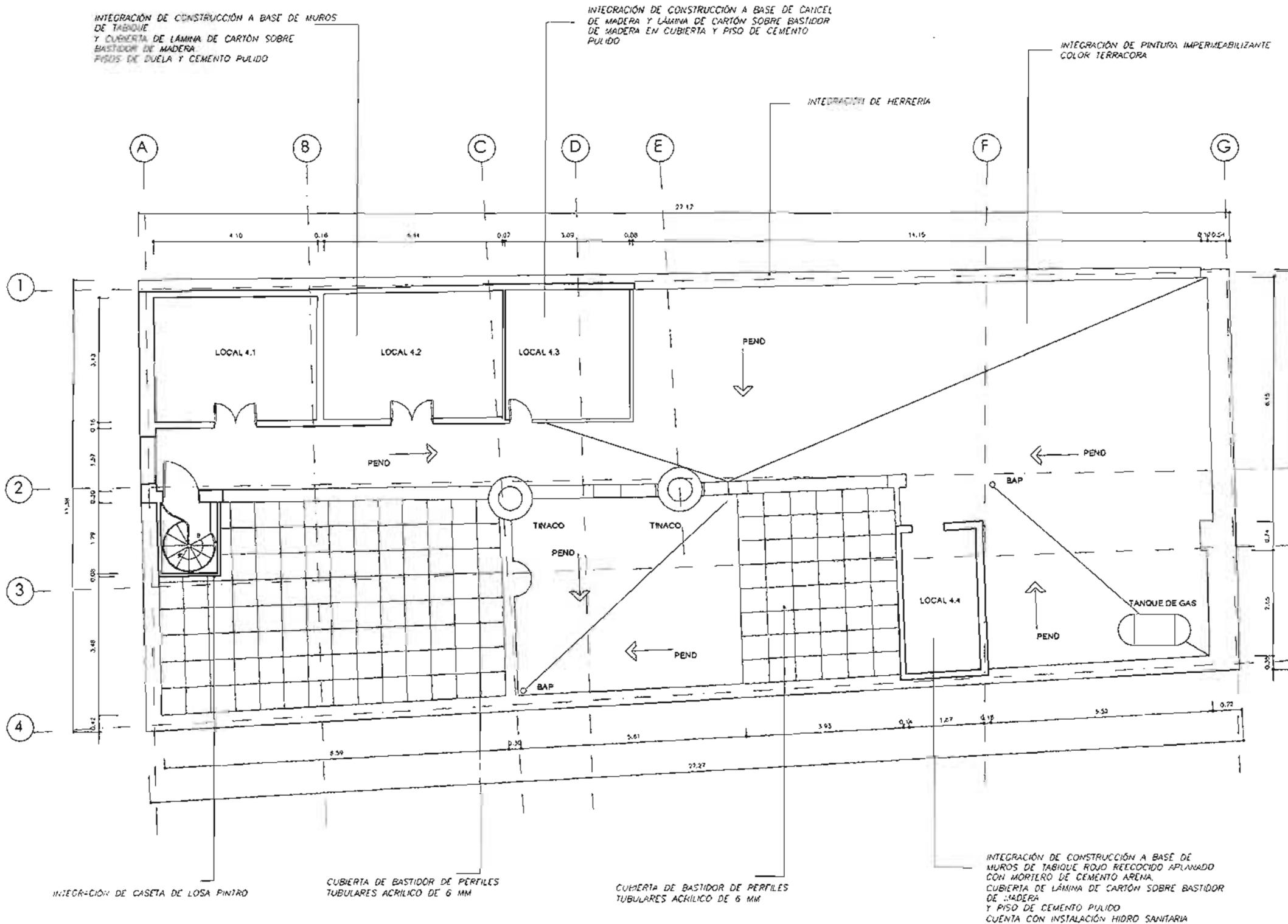


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

PLANTA NIVEL 3
IDENTIFICACIÓN DE DETERIOROS

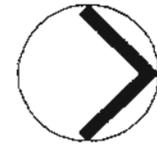
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA ESTADO DE QUERÉTARO	Escala: 1:500 Fecha: ENE 05	Colección: ID3	Dibujo: LPV Folio: 9
ING. ARQ. NUMBERTO ALCÁNTARA Autor de planos			

Planta Nivel 3



Planta Azotea

NOTAS



MODIFICACIONES

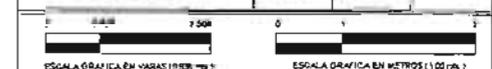
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

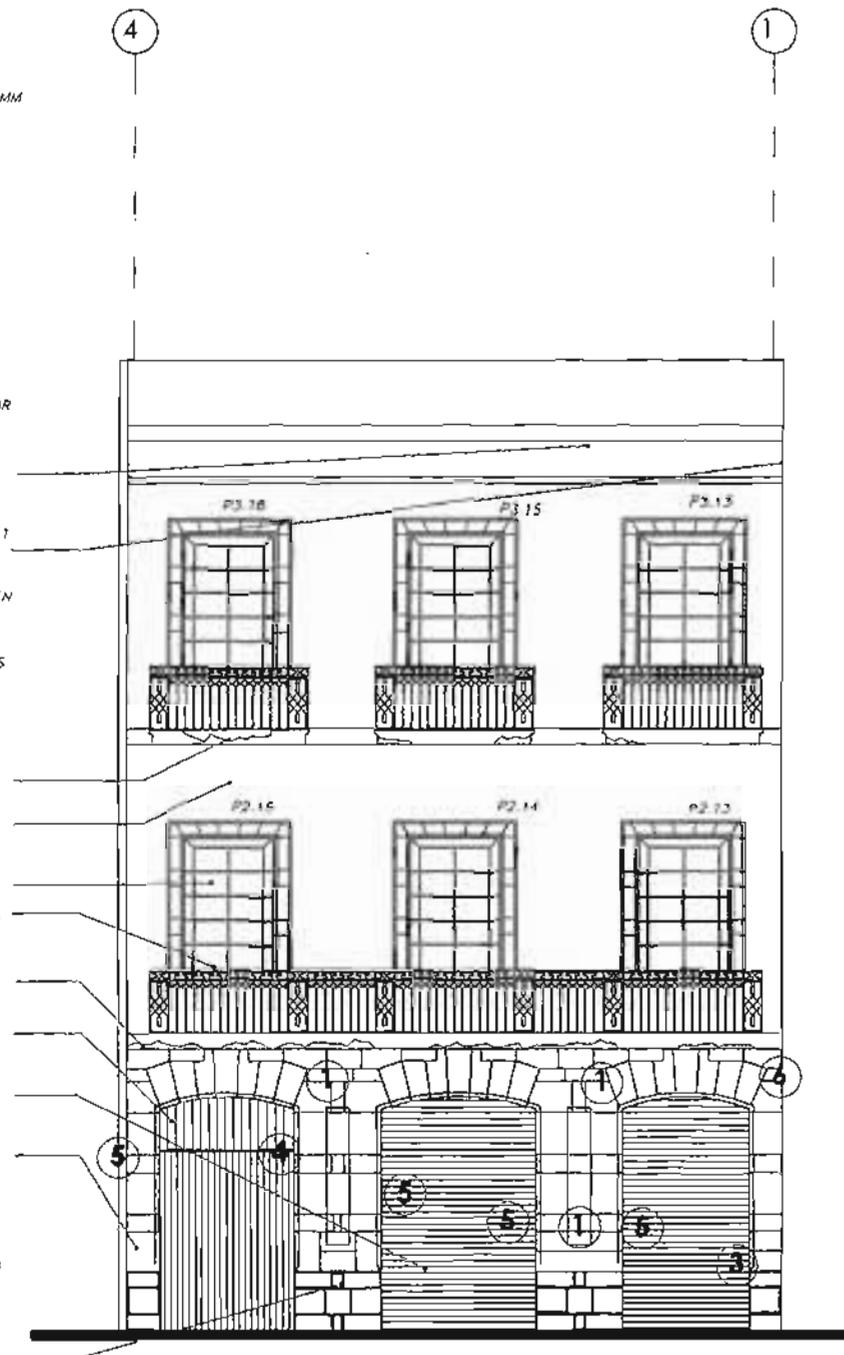
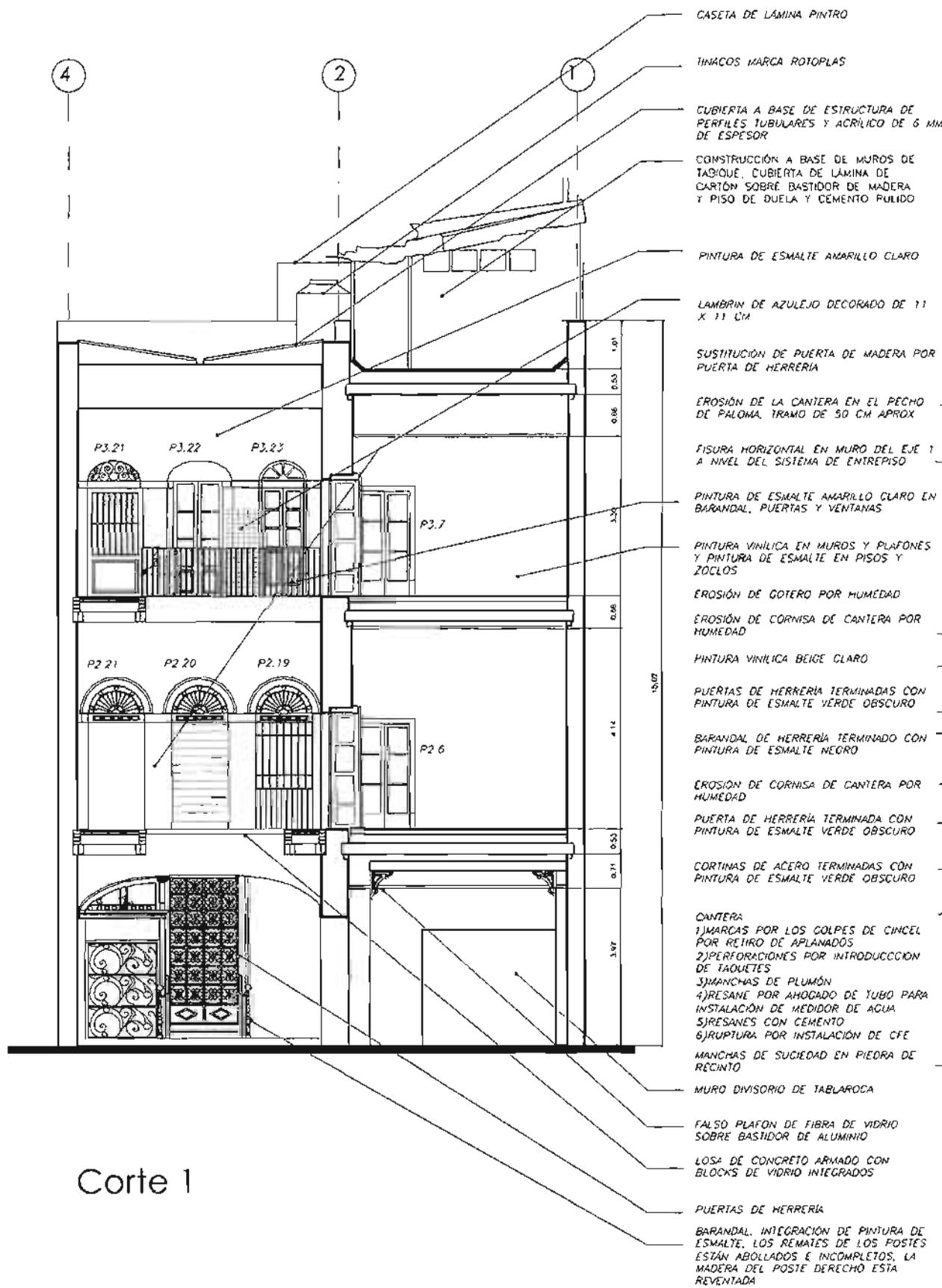


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

PLANTA AZOTEA
IDENTIFICACIÓN DE DEFIORIOS

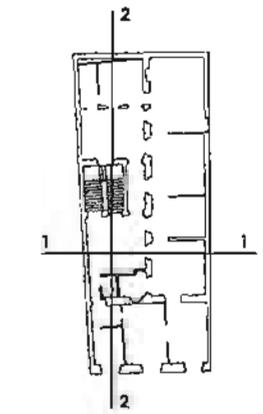
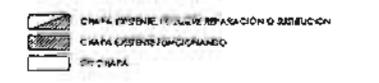
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y PROYECTOS	Escala: 1:1	Colección: ID 4	Hoja: 10
UNO. APO. HUMBERTO ALCÁZAR Proyecto de restauración	Fecha: ENE 05	Ciclo: ID 4	Folio: 10





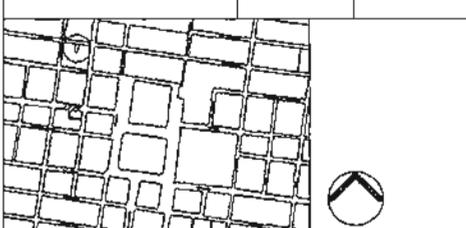
PUERTAS Y VENTANAS				
CLAVE	MATERIAL	CONSERVACION	DAÑOS	OBSERVACIONES
P2.6	MADERA			ADAPTACION
P2.13	HERRERIA			
P2.14	HERRERIA			
P2.15	HERRERIA			
P2.19	MADERA			* SUSTITUCION
P2.20				PERDIDA TOTAL
P2.21				PERDIDA TOTAL
P3.7	MADERA			ADAPTACION
P3.13	HERRERIA			* SUSTITUCION
P3.15	HERRERIA			* SUSTITUCION
P3.16	HERRERIA			* SUSTITUCION
P3.21	MADERA/HERRERIA		A.C.H, P.I	
P3.22	HERRERIA		A.C.H, P.I	
P3.23	HERRERIA		A.C.H, P.I	

NOTAS:
 TODAS LAS PUERTAS Y VENTANAS TIENEN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE BRILLANTE (OPORTUNIDAD DE COLORES)
 LAS PUERTAS P2.19, P2.20, P2.21, P2.22, P2.23 Y LA CUBIERTA CON CONTRAFORTES DE 20X20 CM EN SU BASTIDOR CON UN ACABADO DE ESMALTE DE PINTURA PLASTIFICADO
 LAS PUERTAS Y VENTANAS INDICADAS CON * SE SUSTITUYEN A LAS EXISTENTES POR PINTADO NEGRO. A.C.H. AREA DE CANTERA. V.R. VENTAS ROTAS



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

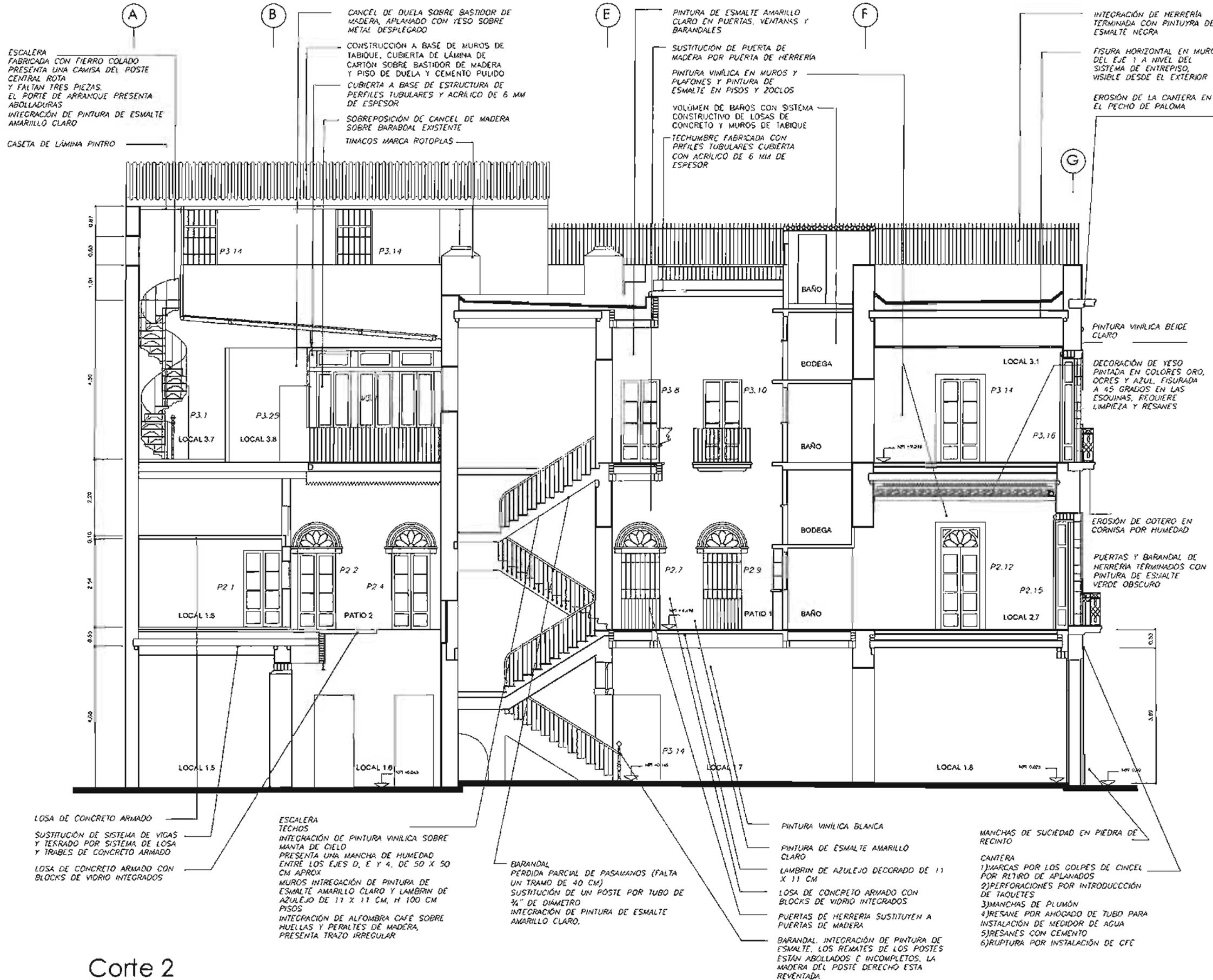


Museo Librería en Donceles 63
 Proyecto de restauración

FACHADA Y CORTE 1
 IDENTIFICACION DE DETERIOROS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y RESTAURACIÓN	Título: 11	Categoría: OH	Dibujó: L.F.W.
ING. ARQ. HUMBERTO ALCANTARA Autor del proyecto	Fecha: ENE 05	Clave: ID5	Plano: 11





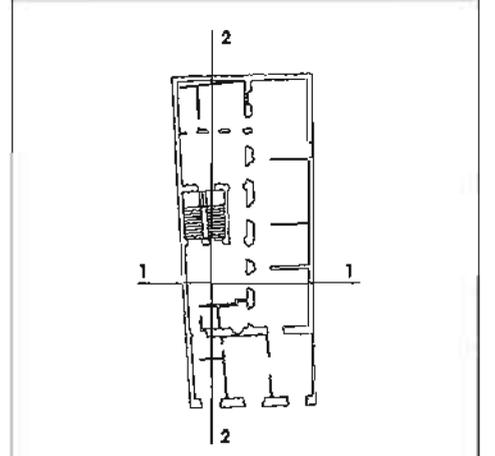
PUERTAS Y VENTANAS

CLAVE	MATERIAL	CHAPA	DAÑOS	OBSERVACIONES
P2.1	MADERA	FLACH		
P2.2	MADERA	FLACH		
P2.4	MADERA	FLACH		ADAPTACIÓN
P2.7	HERRERÍA	FLACH		* SUSTITUCIÓN
P2.9	HERRERÍA	FLACH		* SUSTITUCIÓN
P2.12	MADERA	ACH		
P2.15	HERRERÍA	FLACH		
P3.1	MADERA	FLACH		
P3.8	MADERA	FLACH		
P3.10	MADERA	FLACH		ADAPTACIÓN
P3.14	HERRERÍA	FLACH		
P3.16	HERRERÍA	ALH,VR		MUTILADA
P3.25	HERRERÍA	FLACH		
V3.1	HERRERÍA	FLACH		

NOTAS:
TODAS LAS PUERTAS Y VENTANAS TENDRÁN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE
VERDE OSCURO EN SU INTERIOR Y EN SU EXTERIOR. LAS PUERTAS P2.1, P2.2, P2.4, P2.7, P2.9, P2.12, P2.15, P2.16, P2.25 Y V3.1
TENDRÁN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE VERDE OSCURO EN SU INTERIOR Y EN SU EXTERIOR. LAS PUERTAS P3.1, P3.8, P3.10, P3.14, P3.16 Y V3.1
TENDRÁN UN ACABADO DE PINTURA DE ESMALTE VERDE OSCURO EN SU INTERIOR Y EN SU EXTERIOR.

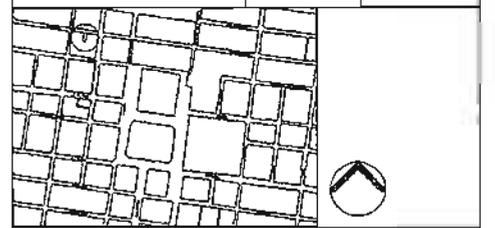
FLACH: FALTA LA CHAPA
ALH,VR: ALUMINIO Y VIDRIO
ACH: ALUMINIO
FLACH: FALTA LA CHAPA
VR: VIDRIO
FLACH: FALTA LA CHAPA
ALH,VR: ALUMINIO Y VIDRIO
ACH: ALUMINIO
VR: VIDRIO

CHAPA EXISTENTE, REQUIERE REPARACIÓN O SUSTITUCIÓN
CHAPA EXISTENTE, FUNCIONANDO
EN CHAPA



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de restauración

CORTE 2

IDENTIFICACIÓN DE DETERIOROS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
LA CIUDAD DE ARQUITECTURA
CARRERAS DE ARQUITECTURA Y PLANEACIÓN URBANA

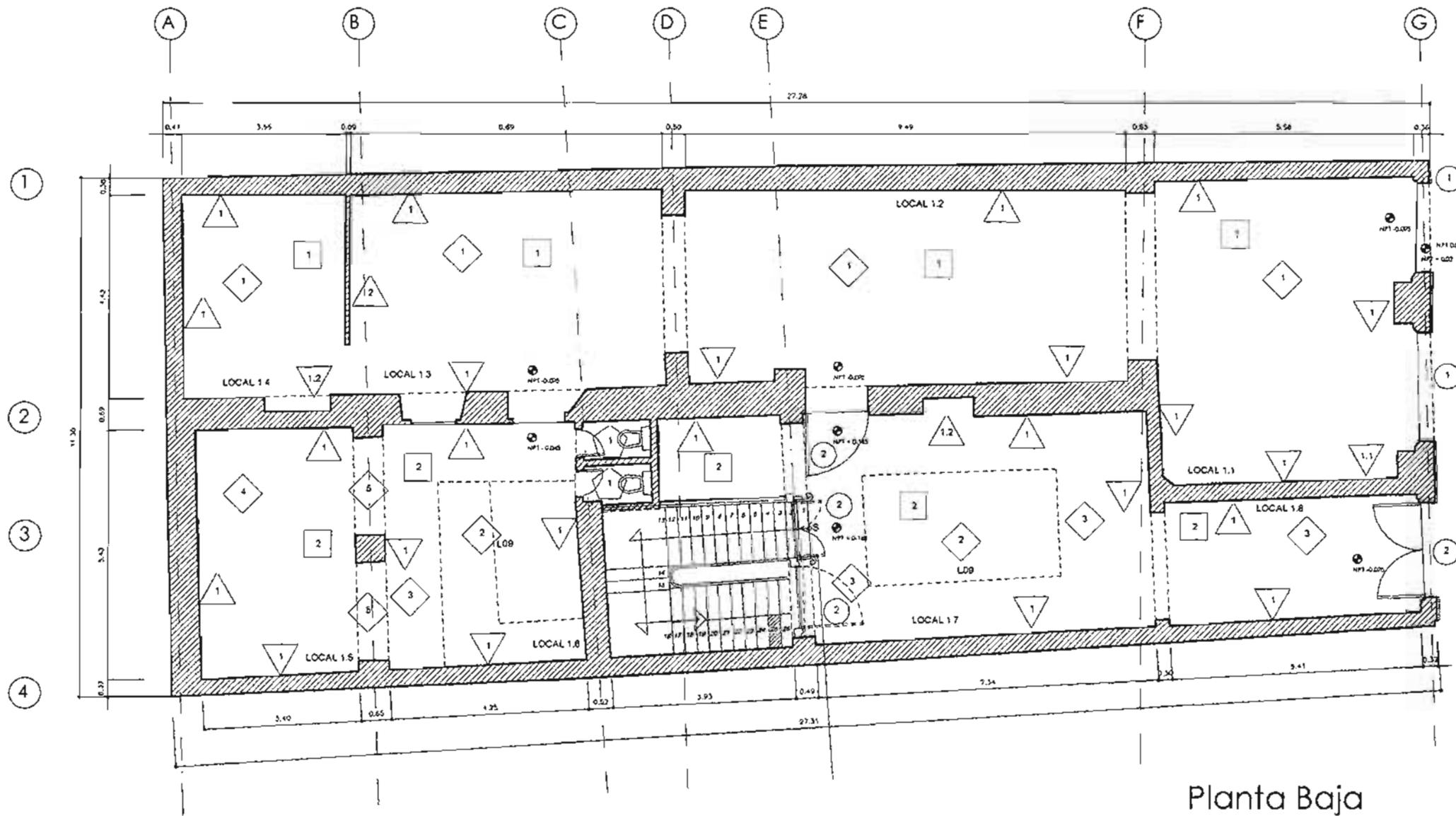
ING. ARQ. HUBERTO ALCÁNTARA
PROFESOR DE PLANEACIÓN URBANA

ESCALA: 1:1
FECHA: ENE 05
CÓDIGO: ID6
DIBUJO: 12

ESCALA GRÁFICA EN METROS (1:100) [0 1 2 3]

ESCALA GRÁFICA EN METROS (1:200) [0 1 2 3]

Corte 2



Planta Baja

PROCESOS DE INTERVENCIÓN

- | | | | |
|--|---|--|--|
| <p>1</p> <p>L12 LIBERACIÓN DE MOSAICO EN PISOS SIN RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 P12 RETIRO DE FIRME DE CONCRETO CON HERRAMIENTAS DE MANO
 L18 LIBERACIÓN DE CAPAS DE PISO PREVIA EVALUACIÓN MEDIANTE CALAS
 R20 INTEGRACIÓN DE DOS CAPAS DE 10 CMS DE TERPATE COMPACTADO
 R21 INTEGRACIÓN DE CAPA IMPERMEABILIZANTE DE TERPATE COMPACTADO
 R18 INTEGRACIÓN DE FIRME DE CONCRETO (c=150kg/cm²), ARMADO CON MALLA LAC 6-6, 10-10
 R22 INTEGRACIÓN DE LOSETA DE BARRO ENTUIDA DE 20X30 CM, COLOR NATURAL</p> <p>2</p> <p>L09 LIBERACIÓN DE FRAMES DE CONCRETO CON HERRAMIENTAS MANUALES
 L18 LIBERACIÓN DE CAPAS DE PISO PREVIA EVALUACIÓN MEDIANTE CALAS
 R20 INTEGRACIÓN DE DOS CAPAS DE TERPATE COMPACTADO
 R21 INTEGRACIÓN DE CAPA IMPERMEABILIZANTE DE TERPATE COMPACTADO
 R18 INTEGRACIÓN DE FIRME DE CONCRETO (c=150kg/cm²), ARMADO CON MALLA LAC 6-6, 10-10
 R04 SUMINISTRO Y COLOCACIÓN DE PISO DE RECINTO DE 40X40 CM</p> <p>3</p> <p>P09 CALAS ESTRATIGRÁFICAS DE PINTURA, EN CRUZ DE SAN ANDRÉS EN MUROS
 P13 CALAS POR CAPAS EN APLANADOS ANÚCLEO DE MURO
 L16 LIBERACIÓN DE PINTURA VINÍLICA CON REMOVEDOR BASE AGUA
 C09 RESANE DE APLANADOS EN MUROS CON MEZCLA DE CAL GRASA APAGADA Y ARENA EN PROPORCIÓN 10
 R02 SUMINISTRO Y APLICACIÓN DE PINTURA A LA CAL CON PIGMENTO NATURAL</p> | <p>1.1</p> <p>P09 CALAS ESTRATIGRÁFICAS DE PINTURA, EN CRUZ DE SAN ANDRÉS EN MUROS
 P13 CALAS POR CAPAS EN APLANADOS ANÚCLEO DE MURO
 L16 LIBERACIÓN DE PINTURA VINÍLICA CON REMOVEDOR BASE AGUA
 C09 RESANE DE APLANADOS EN MUROS CON MEZCLA DE CAL GRASA APAGADA Y ARENA EN PROPORCIÓN 10
 R02 SUMINISTRO Y APLICACIÓN DE PINTURA A LA CAL CON PIGMENTO NATURAL</p> <p>1.2</p> <p>R24 REINTEGRACIÓN DE MAMPOSTERÍA EN MURO CON FANQUE ROJO RECOCCO</p> <p>2</p> <p>L10 LIBERACIÓN DE MUROS CON HERRAMIENTAS MANUALES SIN RECUPERACIÓN DE MATERIAL</p> <p>1</p> <p>L11 LIBERACIÓN DE PLAFONES FALSOS SIN RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 P18 RETIRO Y CANCELACIÓN DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA
 F11 RETIRO DE VIGAS DE MADERA CON RECUPERACIÓN
 C02 CORTE DE CABEZALES Y ENSAMBLADO DE VIGAS DE MADERA
 C03 TRATAMIENTO CON CERA, ACEITE DE LINAZA Y AGUARRÁS EN VIGAS DE MADERA
 C04 TRATAMIENTO CON FUNGICIDA OZ EN VIGAS DE MADERA
 C05 APLICACIÓN DE RETARDANTE DE FUEGO OZ EN VIGAS DE MADERA
 C06 SUSTITUCIÓN DE VIGAS DE MADERA INSERVIBLES
 R05 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 R04 INTEGRACIÓN DE PLAFONES DE TABLAROCA TIPO LOGA
 R02 SUMINISTRO Y APLICACIÓN DE PINTURA A LA CAL CON PIGMENTO NATURAL</p> | <p>2</p> <p>L09 LIBERACIÓN DE LOSAS SIN RECUPERACIÓN DE MATERIAL</p> <p>3</p> <p>P16 CALAS ESTRATIGRÁFICAS DE PINTURA EN CIELOS RASOS
 F06 RETIRO DE CIELOS RASOS SIN RECUPERACIÓN, EN CASO DE NO EXISTIR PINTURA CON VALOR
 P11 RETIRO DE VIGAS DE MADERA CON RECUPERACIÓN
 C02 CORTE DE CABEZALES Y ENSAMBLADO DE VIGAS DE MADERA EN VIGAS DE MADERA
 C03 TRATAMIENTO CON CERA, ACEITE DE LINAZA Y AGUARRÁS EN VIGAS DE MADERA
 C04 TRATAMIENTO CON FUNGICIDA OZ EN VIGAS DE MADERA
 C05 APLICACIÓN DE RETARDANTE DE FUEGO OZ EN VIGAS DE MADERA
 C06 SUSTITUCIÓN DE VIGAS DE MADERA INSERVIBLES
 R05 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 R04 INTEGRACIÓN DE PLAFONES DE TABLAROCA TIPO LOGA
 R02 SUMINISTRO Y APLICACIÓN DE PINTURA A LA CAL CON PIGMENTO NATURAL</p> <p>4</p> <p>L09 LIBERACIÓN DE LOSAS DE CONCRETO CON HERRAMIENTAS MANUALES
 P11 RETIRO DE VIGAS DE MADERA CON RECUPERACIÓN
 C02 CORTE DE CABEZALES Y ENSAMBLADO DE VIGAS DE MADERA EN VIGAS DE MADERA
 C03 TRATAMIENTO CON CERA, ACEITE DE LINAZA Y AGUARRÁS EN VIGAS DE MADERA
 C04 TRATAMIENTO CON FUNGICIDA OZ EN VIGAS DE MADERA
 C05 APLICACIÓN DE RETARDANTE DE FUEGO OZ EN VIGAS DE MADERA
 C06 SUSTITUCIÓN DE VIGAS DE MADERA INSERVIBLES
 R05 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 R06 INTEGRACIÓN DE PLAFONES DE TABLAROCA TIPO LOGA
 R07 SUMINISTRO Y APLICACIÓN DE PINTURA A LA CAL CON PIGMENTO NATURAL</p> | <p>1</p> <p>L07 LIBERACIÓN DE PINTURA DE ESMALTE EN HERRERA CON REMOVEDOR
 R24 INTEGRACIÓN DE PRIMER ANTICORROSIVO COLOR GRIS
 R25 INTEGRACIÓN DE ESMALTE ACRÍLICO SEMIMATE (VER GUÍA DE COLORES)</p> <p>2</p> <p>L14 LIBERACIÓN DE PUERTA DE HERRERIA CON CRITERIO DE RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 R26 INTEGRACIÓN DE PUERTA DE MADERA ENTABERADA PREARMADA</p> <p>1</p> <p>L03 LIBERACIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS</p> |
|--|---|--|--|

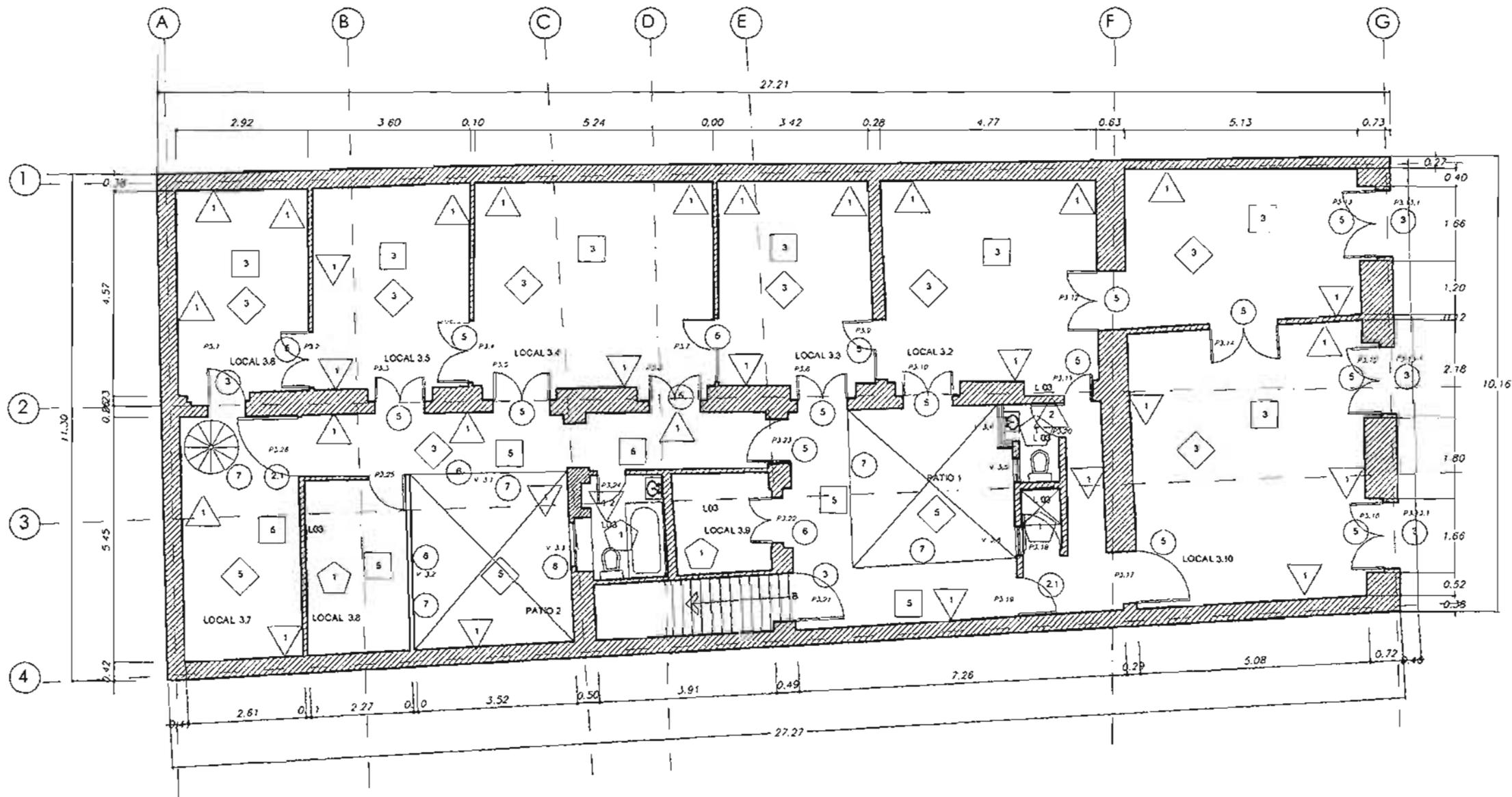


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Intervención

PLANTA BAJA
PROCESOS DE INTERVENCIÓN

<small>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRERA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO</small>	<small>PROYECTO</small> ENE 05	<small>CURSO</small> PI 01	<small>SEMESTRE</small> 13
<small>PROF. ARQ. RUBÉN D. ASCANTARA COORDINADOR DEL PROYECTO</small>	<small>FECHA</small> ENE 05	<small>COLUMNA</small> PI 01	<small>FOLIO</small> 13

0 1 2 3
ESCALA GRAFICA EN METROS (1:100 Mts.)



PROCESOS DE INTERVENCIÓN

- 3 ■ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 3 ■ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 1 ▲ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 1.2 ▲ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 2 ▲ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 3 ◆ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 5 ◆ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 2 ○ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 2.1 ○ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 3 ○ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 5 ○ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 5.1 ○ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 7 ○ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 8 ○ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.
- 1 ○ RETIRO DE PAVES DE MADERA EN PRESENCIA DE HUMEDAD EXCESIVA. LIMPIEZA DE PAVES CON LAVADO DE ALTA PRESIÓN DE AGUA CALIENTE Y APLICACIÓN DE UN PRODUCTO DE MANTENIMIENTO. REPARACIÓN DE LAZOS DE MADERA Y RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS. RECONSTRUCCIÓN DE LOS PAVES DAÑADOS CON MADERA DE CALIDAD SUPERIOR.

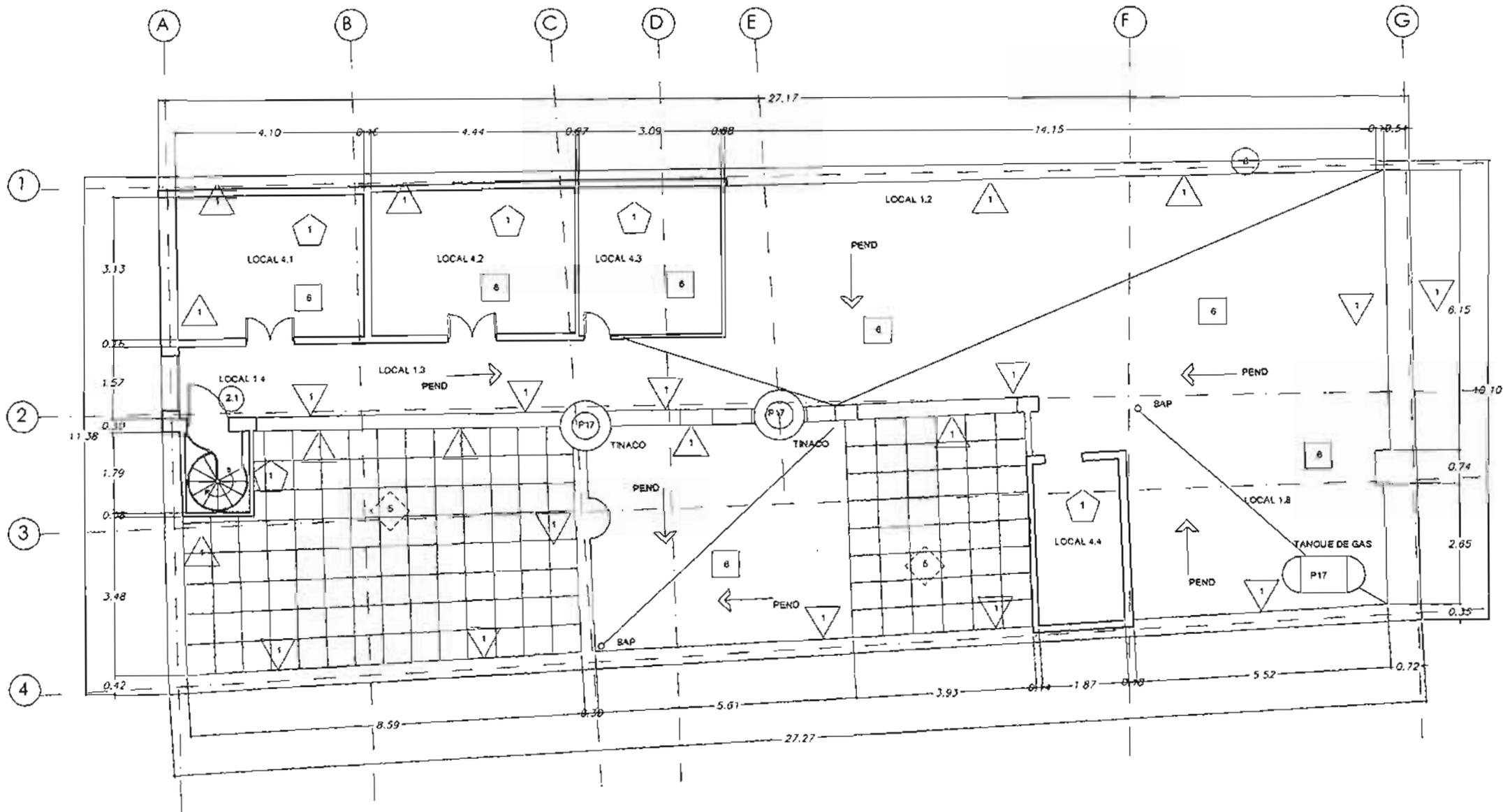
Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Intervención

PLANTA NIVEL 3
PROCESOS DE INTERVENCIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL REGIONAL DE AREQUIPA FACULTAD DE INGENIERIA CARRERA DE INGENIERIA CIVIL	Escala:	Cada:	Página:
	1:	cm:	15
NO: ARL XUVIERTO ALCÁZARA	Fecha:	Clave:	
	ENE 05	PI 03	



Planta Nivel 3



Planta Azotea

PROCESOS DE INTERVENCIÓN

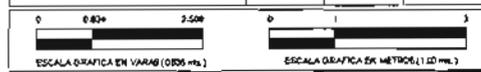
- 6 LIBERACIÓN DE ESPACIOS CONSERVACIONAL
- 1 LIBERACIÓN DE ESPACIOS DE INTERVENCIÓN
- 5 LIBERACIÓN DE ESPACIOS DE INTERVENCIÓN
- 1 LIBERACIÓN DE ESPACIOS DE INTERVENCIÓN

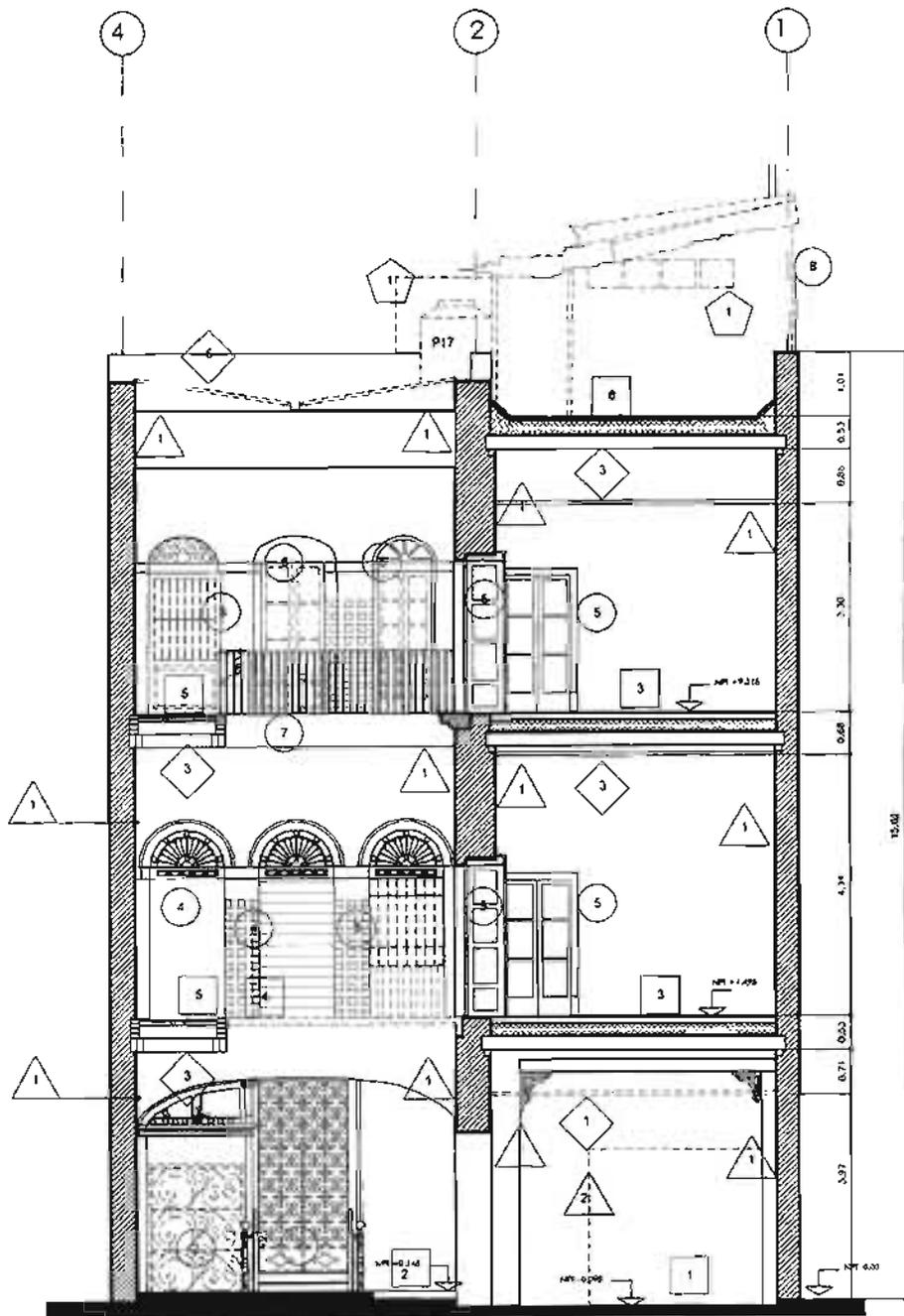
- PROYECTO
- VISOS
- PROY.
- TIPO DE PLANTAS
- TIPO DE PLANTAS
- OTRO

Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de intervención

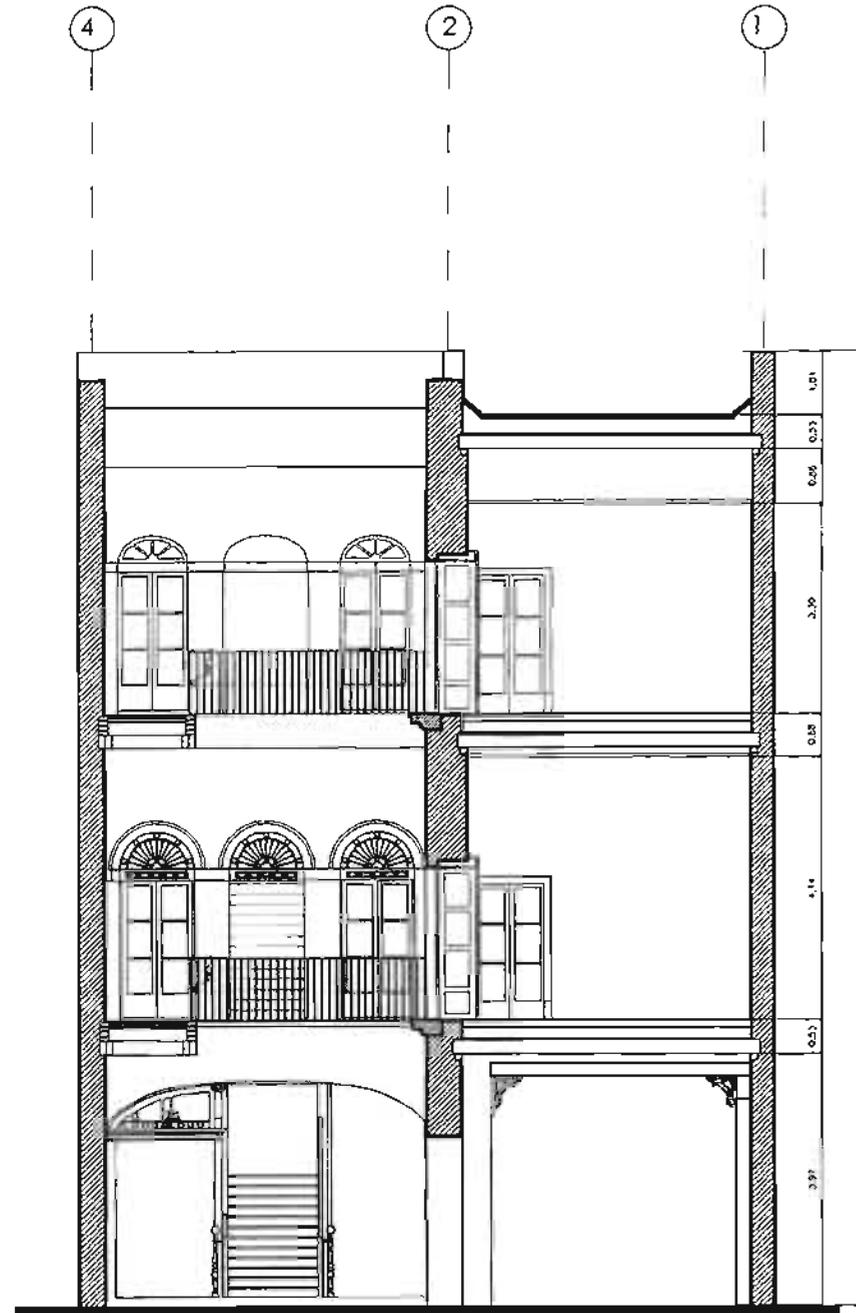
PLANTA NIVEL 4
PROCESOS DE INTERVENCIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO	PROYECTO: F.1	CÓDIGO: 01	DESEMPEÑO: L.P.V.
ING. ARQ. FLORENTINO ALCANTARA	FECHA: ENE 05	CLAVE: PI 04	FOLIO: 16

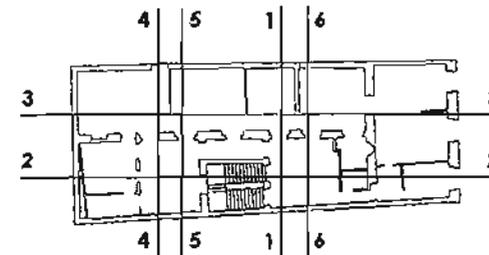




Corte 1
Estado actual



Corte 1
Intervención previa a la adecuación arquitectónica



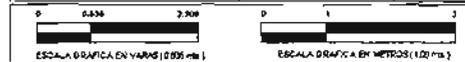
PROCESOS DE INTERVENCIÓN

1	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
2	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
3	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
4	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
5	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
6	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
7	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
8	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
9	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
10	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
11	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
12	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
13	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
14	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
15	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
16	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
17	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
18	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
19	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
20	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
21	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
22	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
23	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
24	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
25	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
26	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
27	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
28	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
29	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
30	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
31	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
32	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
33	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
34	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
35	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
36	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
37	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
38	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
39	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
40	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
41	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
42	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
43	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
44	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
45	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
46	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
47	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
48	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
49	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
50	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
51	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
52	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
53	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
54	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
55	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
56	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
57	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
58	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
59	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
60	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
61	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
62	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
63	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
64	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
65	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
66	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
67	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
68	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
69	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
70	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
71	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
72	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
73	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
74	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
75	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
76	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
77	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
78	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
79	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
80	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
81	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
82	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
83	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
84	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
85	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
86	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
87	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
88	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
89	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
90	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
91	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
92	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
93	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
94	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
95	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
96	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
97	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
98	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
99	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...
100	PROCESO DE INTERVENCIÓN DE TIPO...

Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Intervención

CORTE 1
PROCESOS DE INTERVENCIÓN

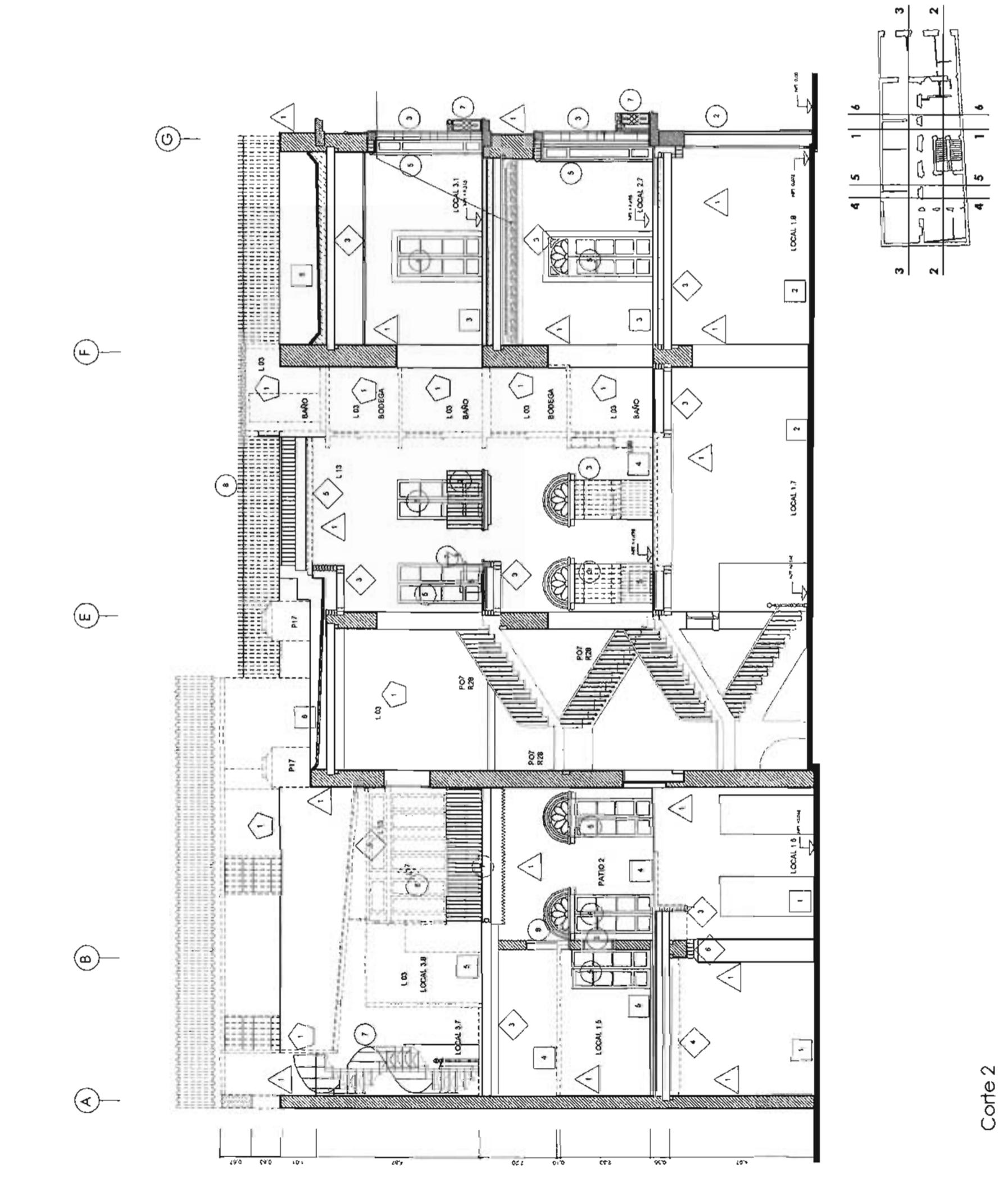
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA Escala de Proporción 1:100	ESCALA: 1:100	Cortes: 0m	ÓBVIO: L.P.V.
ING. ARQ. HUMBERTO ALCÁMARA PROFESOR ASISTENTE	Fecha: ENE 05	Corte: PI 05	Plano: 17



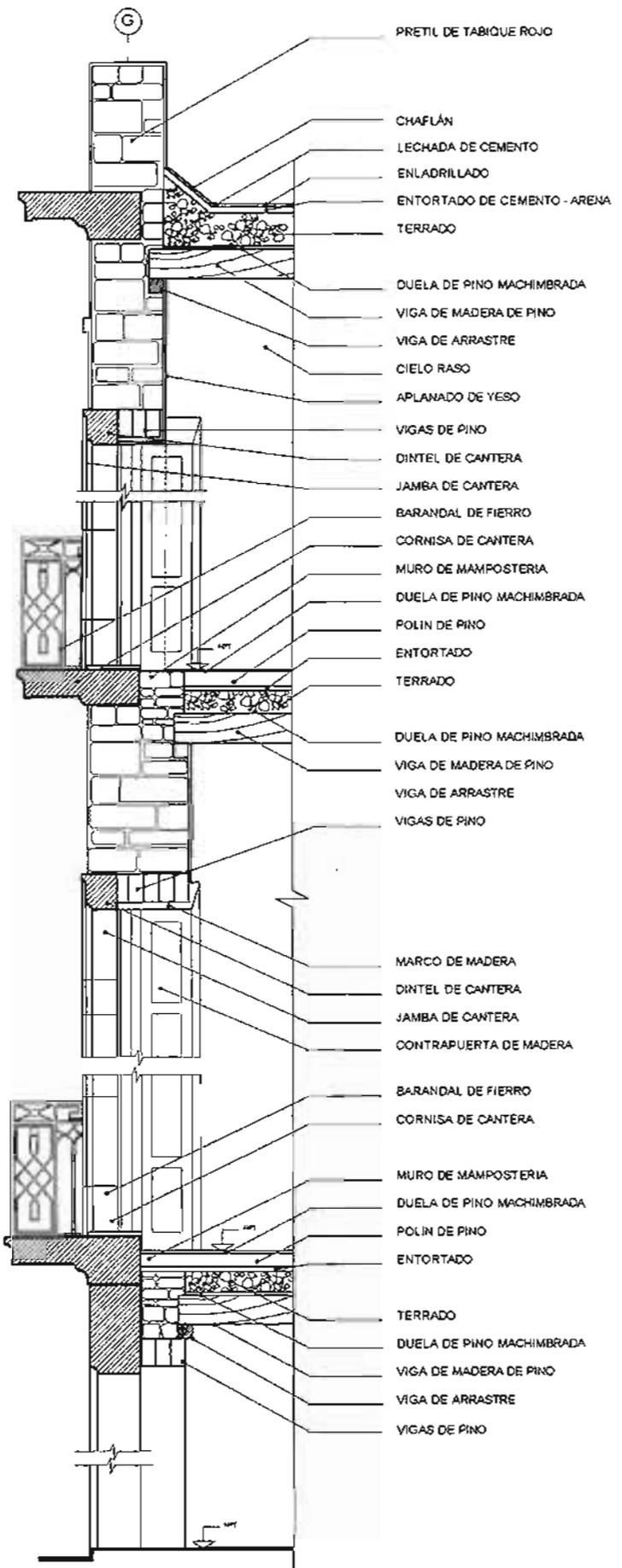
SECCIONES Y ACCIONES DE INTERVENCIÓN			
SECCION	ACCIONES DE INTERVENCIÓN	FECHA	PROYECTANTE
ENE 05	PI 06	18	

INFORMACIÓN GENERAL DEL PROYECTO	INFORMACIÓN DEL PROYECTO
PROYECTO: Museo Librería en Donceles 63	PROYECTANTE: ENE 05
FECHA: 18	PROYECTANTE: PI 06
IND. A.C.D. RUBEN GALAN	PROYECTANTE: 18

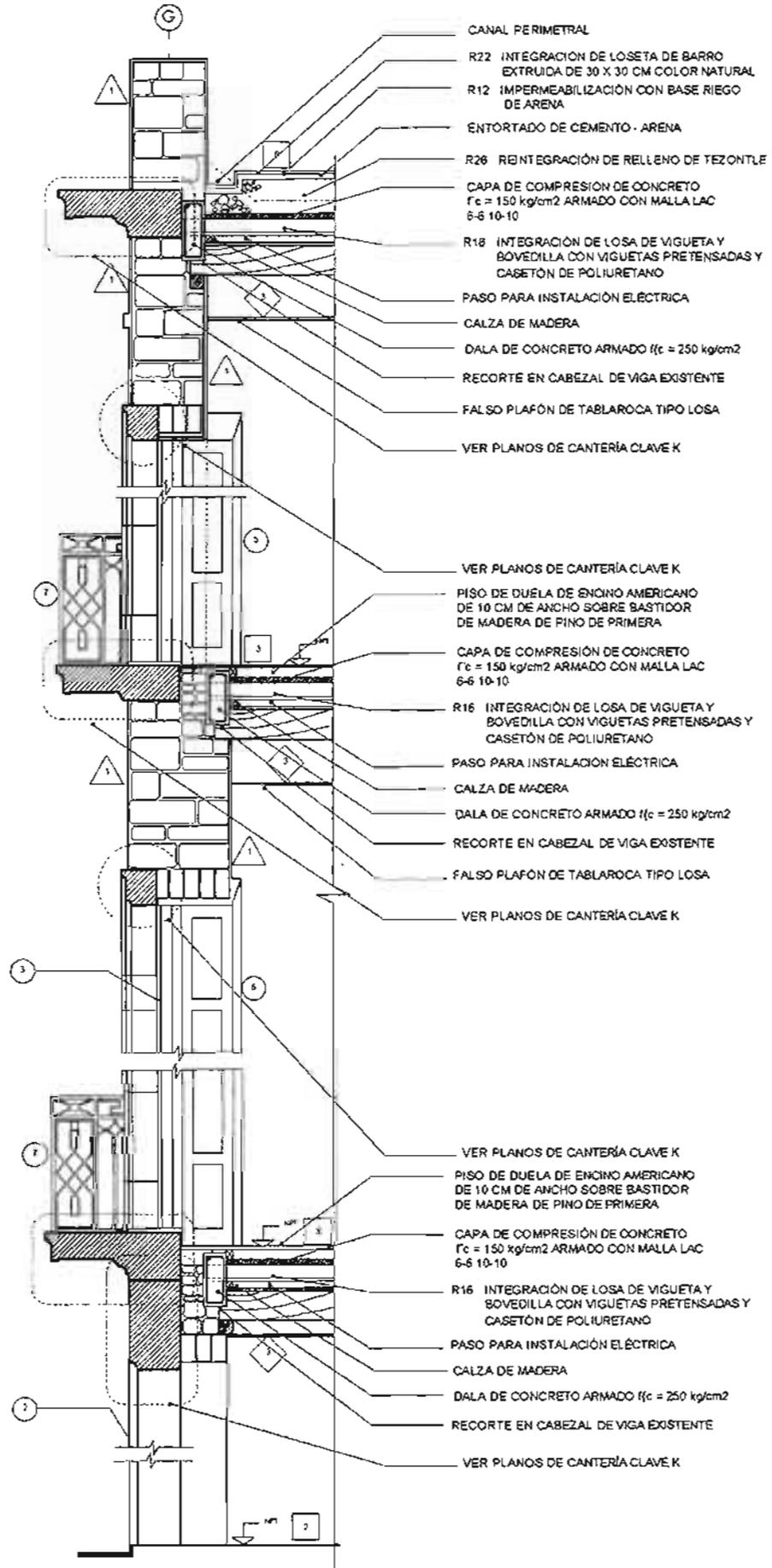
0	3.00m	ESCALA GRÁFICA: 1/100 (0.33m)
0	3.00m	ESCALA NUMÉRICA: 1/100 (0.33m)



Corte 2



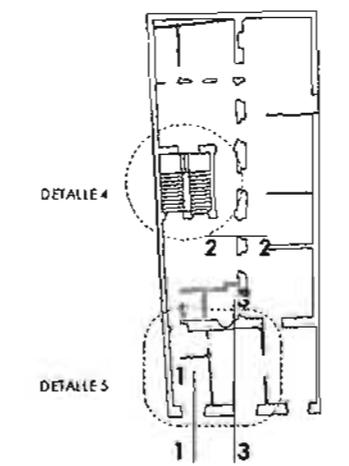
Detalle 1 Estado actual



Detalle 1 Intervención

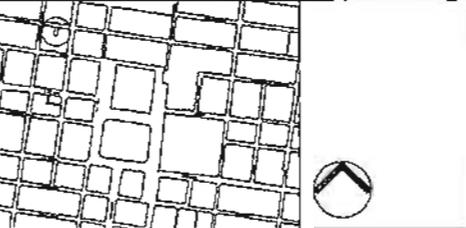
- PROCESO DE INTERVENCIÓN
- FG05
- 2
- L02 LIBERACIÓN DE HERNAS DE CONCRETO CON HERRAMIENTAS MANUALES
 - L10 LIBERACIÓN DE CAPAS DE PISO PUEVA EVALUACIÓN MEDIANTE CALAS
 - R00 INTEGRACIÓN DE DOS CAPAS DE TERRETE COMPACTADO
 - R01 INTEGRACIÓN DE CAPA IMPERMEABILIZANTE DE POLIURETANO
 - R18 INTEGRACION DE LOSA DE CONCRETO Y CASETÓN DE POLIURETANO ARMADO CON MALLA LAC 6-6 10-10
 - R26 SUMINISTRO Y COLOCACIÓN DE PISO DE RECTO DE 4 Y 10 CM
- 3
- R08 RETIRO DE PISOS DE MADERA SIN RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 - R09 LIBERACIÓN DE TERRETES CON ORDEN DE RECUPERACIÓN DE MATERIAL ENTOSALADO Y ACEROSOS A 20 MS
 - R10 INTEGRACION DE LOSA DE VIGUETA Y BOVEDILLA CON VIGUETAS PRETENSADAS Y CASETÓN DE POLIURETANO
 - R12 REINTEGRACIÓN DE PISO DE MADERA CON DUELA DE ENCINO AMERICANO DE 10 CM DE ANCHO MACHIMBRADA
- 6
- L10 LIBERACIÓN DE IMPERMEABILIZANTE CON HERRAMIENTAS MANUALES
 - F10 RETIRO DE ENLADRILADO CON RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 - L04 LIBERACIÓN DE TERRETES CON ORDEN DE RECUPERACIÓN DE MATERIAL ENTOSALADO Y ACEROSOS A 20 MS
 - F17 RETIRO Y CANCELACIÓN DE METALOCANES HEROSANUBIAS
 - R12 INTEGRACION DE LOSA DE VIGUETA Y BOVEDILLA CON VIGUETAS PRETENSADAS Y CASETÓN DE POLIURETANO INCLuye CAPA DE COMPRESIÓN DE 4 CM DE CONCRETO $f_c = 150 \text{ kg/cm}^2$ ARMADO CON MALLA LAC 6-6 10-10
 - R17 INTEGRACION DE RELLENO DE TEZONTLE
 - R26 INTEGRACION DE ENTORTADO DE CEMENTO ARENA 1:3
 - R12 SUMINISTRO Y APLICACIÓN DE IMPERMEABILIZANTE AZOIRIA CON REDO DE ARENA
 - R22 INTEGRACION DE LOSETA DE BARRO EXTRUIDA DE 30 X 30 CM COLOR NATURAL
- MUROS
- F09 CALAS ESTRATIGRAFICAS DE FINURA EN ORO DE SAN ANDRES EN MAURO
 - F12 CALAS POR CAPAS EN APLANADO A NIVEL DE MURO
 - L16 LIBERACIÓN DE PUERBA VINILICA CON REINTEGRADOR BASE A OJA
 - C00 RESANE DE APLANADOS EN MUROS CON MEXICA DE CAL ORACA A LA GUAJA Y ARENA EN PROPORCIÓN 1:3
 - R00 SUMINISTRO Y APLICACIÓN DE FINURA A LA CAL CON POMO DE NATURAL
- F16 CALAS ESTRATIGRAFICAS DE FINURA EN ORO RAZOS
- R06 RETIRO DE CILOS BA LOS SIN RECUPERACIÓN EN CASO DE NO EXISTIR FINURA CON VALOR
 - F11 RETIRO DE VIGAS DE MADERA CON RECUPERACIÓN
 - C02 CORTE DE CABEZALES Y ENSAMBLADO DE VIGAS DE MADERA
 - C00 TRATAMIENTO CON CERA, ACETATO DE LINA Y AGUARRAS EN VIGAS DE MADERA
 - C04 TRATAMIENTO CON FUNCIÓN EN EN VIGAS DE MADERA
 - C06 APLICACIÓN DE LETAJANES DE FURGO EN VIGAS DE MADERA
 - C04 SUSTITUCIÓN DE VIGAS DE MADERA INTERMEDIAS
 - R06 REINTEGRACION DE VIGAS DE MADERA
 - R06 INTEGRACION DE PLAFONES DE TABLAROCA TIPO LOSA
 - R00 SUMINISTRO Y APLICACIÓN DE FINURA A LA CAL CON POMO DE NATURAL
- CARPINTERIA Y HERRERIA
- 2
- L16 LIBERACIÓN DE PUERBA DE HERRERIA CON ORDEN DE RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 - R26 INTEGRACION DE PUERBA DE MADERA ENLUBRADA PREMACHIMBRADA
- 3
- L14 LIBERACIÓN DE HERRERIA EN PUERBAS Y VENTANAS CON RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 - R10 REINTEGRACION DE PUERTAS Y VENTANAS DE MADERA PREMACHIMBRADAS CON BASTIDOR DE MADERA
- 6
- F05 DESMONTAJE DE PUERTAS DE MADERA CON RECUPERACIÓN TOTAL DE MATERIAL
 - R00 PROTECCIÓN DE ELEMENTOS DE MADERA QUE DEBEN CONSERVARSE IN SITU BASTIDOR
 - L07 LIBERACION DE PUERTAS DE MADERA EN PUERBAS DE MADERA CON REINTEGRADOR
 - R10 REINTEGRACION DE ACABADO DE BARRAS EN PUERBAS DE MADERA
 - R14 REINTEGRACION DE PUERTAS DE MADERA
- 7
- C06 LIBERACIÓN DE PUERTAS DE MADERA EN PUERBAS CON REINTEGRADOR
 - C06 ESTABILIZACIÓN DE HERRERIA CON ÁCIDO TÁNNICO Y AGUA DESCLARADA
 - R10 REINTEGRACION DE ACABADO DE HERRERIA CON REINTEGRADOR O GRASA ANIMAL DE ORDEN O CUBRIMIENTO
- OTROS
- L02 LIBERACIÓN DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

NOTAS



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



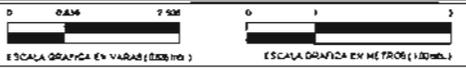
Museo Librería en Donceles 63
 Proyecto de restauración

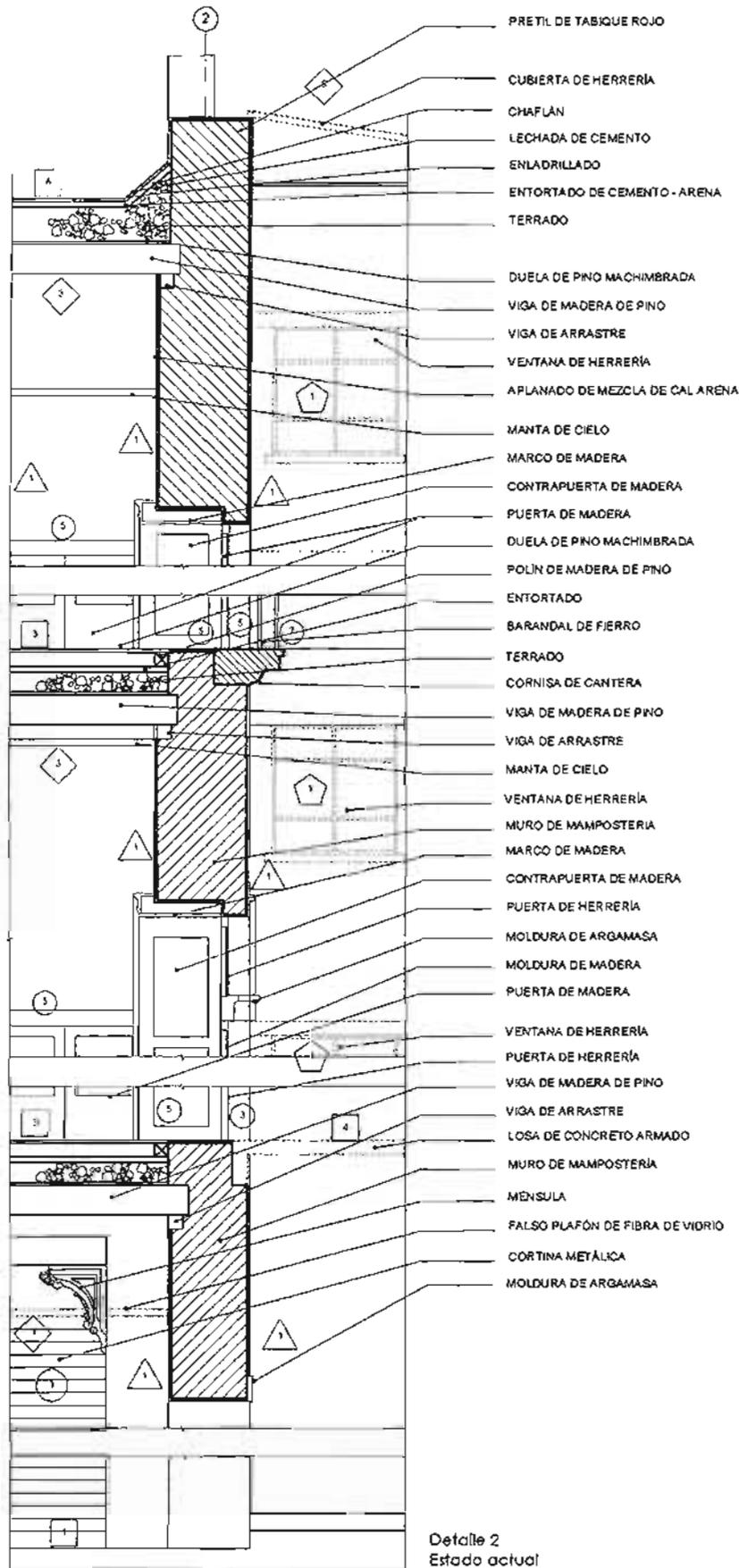
DETALLE 1
 PROCESO DE INTERVENCIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
 FACULTAD DE ARQUITECTURA
 CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y RESTAURACIÓN

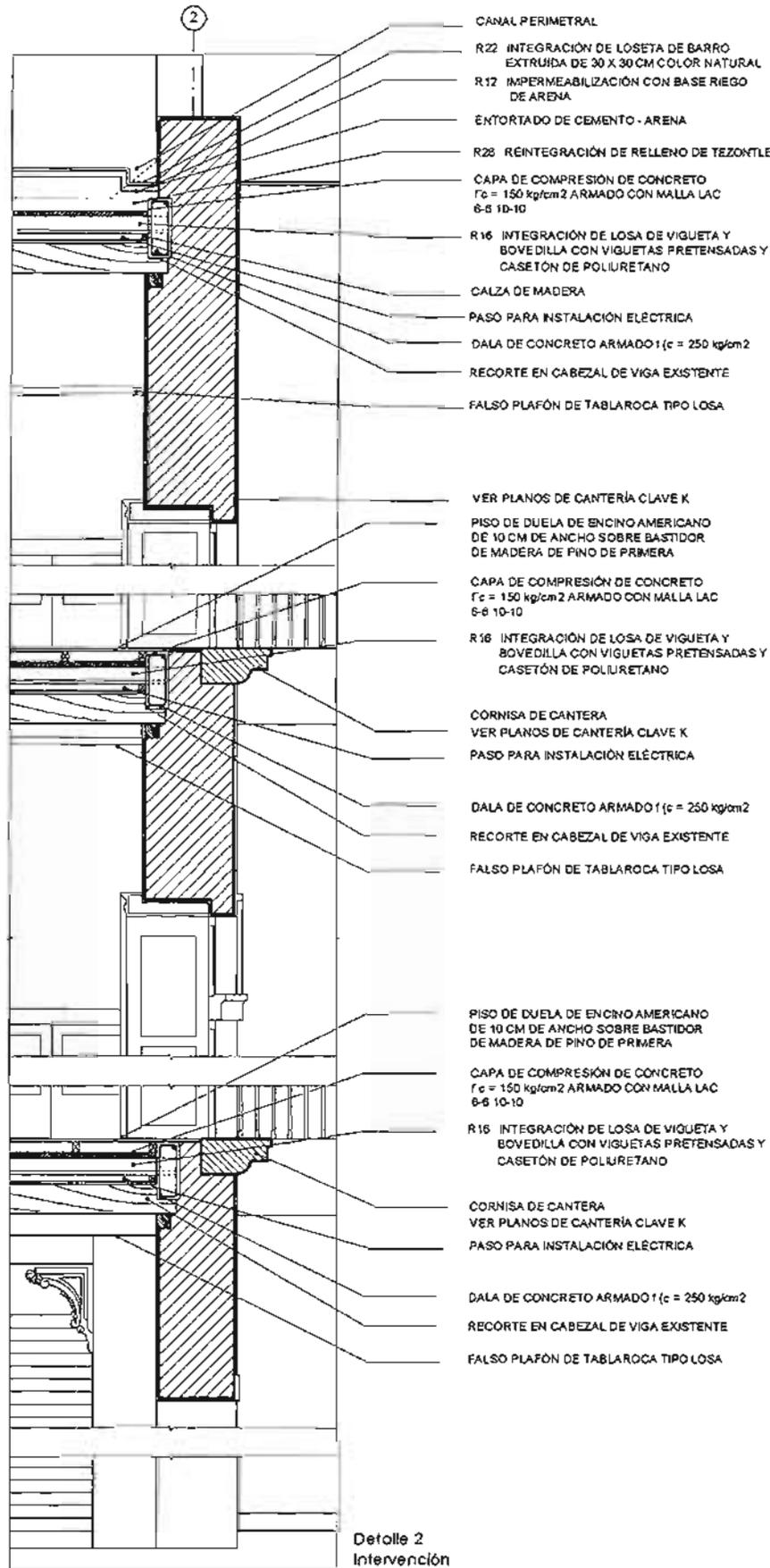
Escala: 1:1
 Fecha: ENE 05
 Clave: PI 07
 Plano: 19

ING. ARO. HUMBERTO ALCÁNTARA





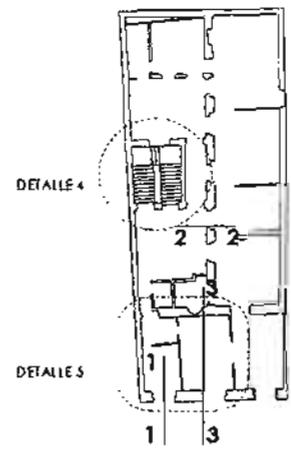
Detalle 2
Estado actual



Detalle 2
Intervención

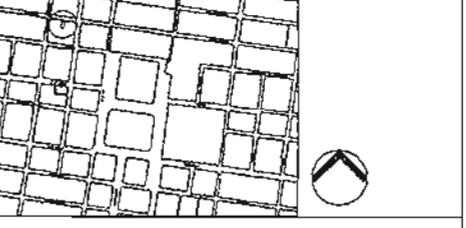
- PROCESOS DE INTERVENCIÓN**
- 3
 - R22 INTEGRACIÓN DE LOSETA DE BARRO EXTRUÍDA DE 30 X 30 CM COLOR NATURAL
 - R12 IMPERMEABILIZACIÓN CON BASE RIEGO DE ARENA
 - ENTORTADO DE CEMENTO - ARENA
 - R28 REINTEGRACIÓN DE RELLENO DE TEZONTLE
 - CAPA DE COMPRESIÓN DE CONCRETO $f_c = 150 \text{ kg/cm}^2$ ARMADO CON MALLA LAC 6-6 10-10
 - R16 INTEGRACIÓN DE LOSA DE VIGUETA Y BOVEDILLA CON VIGUETAS PRETENSADAS Y CASETÓN DE POLIURETANO
 - CALZA DE MADERA
 - PASO PARA INSTALACIÓN ELÉCTRICA
 - DALA DE CONCRETO ARMADO $f_c = 250 \text{ kg/cm}^2$
 - RECORTE EN CABEZAL DE VIGA EXISTENTE
 - FALSO PLAFÓN DE TABLAROCA TIPO LOSA
 - 4
 - VER PLANOS DE CANTERÍA CLAVE K
 - PISO DE DUELA DE ENCINO AMERICANO DE 10 CM DE ANCHO SOBRE BASTIDOR DE MADERA DE PINO DE PRIMERA
 - CAPA DE COMPRESIÓN DE CONCRETO $f_c = 150 \text{ kg/cm}^2$ ARMADO CON MALLA LAC 6-6 10-10
 - R16 INTEGRACIÓN DE LOSA DE VIGUETA Y BOVEDILLA CON VIGUETAS PRETENSADAS Y CASETÓN DE POLIURETANO
 - CORNISA DE CANTERÍA
 - VER PLANOS DE CANTERÍA CLAVE K
 - PASO PARA INSTALACIÓN ELÉCTRICA
 - DALA DE CONCRETO ARMADO $f_c = 250 \text{ kg/cm}^2$
 - RECORTE EN CABEZAL DE VIGA EXISTENTE
 - FALSO PLAFÓN DE TABLAROCA TIPO LOSA
 - 5
 - PISO DE DUELA DE ENCINO AMERICANO DE 10 CM DE ANCHO SOBRE BASTIDOR DE MADERA DE PINO DE PRIMERA
 - CAPA DE COMPRESIÓN DE CONCRETO $f_c = 150 \text{ kg/cm}^2$ ARMADO CON MALLA LAC 6-6 10-10
 - R16 INTEGRACIÓN DE LOSA DE VIGUETA Y BOVEDILLA CON VIGUETAS PRETENSADAS Y CASETÓN DE POLIURETANO
 - CORNISA DE CANTERÍA
 - VER PLANOS DE CANTERÍA CLAVE K
 - PASO PARA INSTALACIÓN ELÉCTRICA
 - DALA DE CONCRETO ARMADO $f_c = 250 \text{ kg/cm}^2$
 - RECORTE EN CABEZAL DE VIGA EXISTENTE
 - FALSO PLAFÓN DE TABLAROCA TIPO LOSA
 - 7
 - CORNISA DE CANTERÍA
 - VER PLANOS DE CANTERÍA CLAVE K
 - PASO PARA INSTALACIÓN ELÉCTRICA
 - DALA DE CONCRETO ARMADO $f_c = 250 \text{ kg/cm}^2$
 - RECORTE EN CABEZAL DE VIGA EXISTENTE
 - FALSO PLAFÓN DE TABLAROCA TIPO LOSA
 - 1
 - LIBERACIÓN DE LOSA DE CONCRETO CON HERRAMIENTAS MANUALES
 - LIBERACIÓN DE IMPERMEABILIZACIÓN CON HERRAMIENTAS MANUALES
 - RETRO DE ENLADRILLADO CON RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 - LIBERACIÓN DE TENDIDOS CON SISTEMA DE RECUPERACIÓN DE MATERIAL. ENCOFALADO Y AGUJEREO A 20 CM
 - RETRO Y CANCELACIÓN DE LAS SALIDAS HIDRO-SANITARIAS
 - DESIGRAGACIÓN DE LOSA DE VIGUETA TIPO VIGA CON VIGUETAS PRETENSADAS Y CASETÓN DE POLIURETANO INCLUYE CAPA DE COMPRESIÓN DE 4 CM DE CONCRETO $f_c = 150 \text{ kg/cm}^2$ ARMADO CON MALLA LAC 6-6 10-10
 - INTEGRACIÓN DE PELLEROS DE TEZONTLE
 - INTEGRACIÓN DE INTERRUMPTOR DE CORRIENTE AEREA 10
 - ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE MAMPARAS LANTARNA CON RIEGO DE ARENA
 - INTEGRACIÓN DE LOSETA DE BARRO EXTRUÍDA DE 30 CM COLOR NATURAL
 - MURO
 - R09 CALAS ESTANDBUJAS DE PUNTA EN CILINDRO EN MADERA
 - R13 CALAS POR CARAS EN PLANOS A NIVEL DE MERO
 - R16 LIBERACIÓN DE PUNTA VIGUETA CON REMOVIDOR LAS AGUA
 - R09 RELLENO EN PLANOS EN MADERA CON MEZCLA DE CAL GORDA APALADA Y ARENA EN PROPORCIÓN 1:2
 - R02 ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE PUNTA A LA CAL CON COMPRESOR MANUAL
 - TECHOS Y PLAFONES
 - R11 LIBERACIÓN DE PLAFÓN FALSO EN RECUPERACIÓN DE MATERIAL
 - R18 RETRO Y CANCELACIÓN DE PUNTA VIGUETA
 - R11 RETRO DE VIGAS DE MADERA CON RECUPERACIÓN
 - R02 CORTE DE CABEZALES Y ENLADRILLADO DE VIGAS DE MADERA
 - R03 TRATAMIENTO CON CERA, ACEITE DE LINAZA Y AGUJEREO EN VIGAS DE MADERA
 - R04 TRATAMIENTO CON FUNCIÓN DE EN VIGAS DE MADERA
 - R05 APLICACIÓN DE MAMPARAS EN VIGAS DE MADERA
 - R06 INTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA EN VIGAS DE MADERA
 - R07 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 - R08 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 - R09 ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE PUNTA A LA CAL CON COMPRESOR MANUAL
 - 3
 - R10 CALAS ESTANDBUJAS DE PUNTA EN CILINDRO EN MADERA
 - R13 CALAS POR CARAS EN PLANOS A NIVEL DE MERO
 - R16 LIBERACIÓN DE PUNTA VIGUETA CON REMOVIDOR LAS AGUA
 - R09 RELLENO EN PLANOS EN MADERA CON MEZCLA DE CAL GORDA APALADA Y ARENA EN PROPORCIÓN 1:2
 - R02 ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE PUNTA A LA CAL CON COMPRESOR MANUAL
 - 5
 - R11 LIBERACIÓN DE PUNTA VIGUETA CON REMOVIDOR LAS AGUA
 - R18 RETRO Y CANCELACIÓN DE PUNTA VIGUETA
 - R11 RETRO DE VIGAS DE MADERA CON RECUPERACIÓN
 - R02 CORTE DE CABEZALES Y ENLADRILLADO DE VIGAS DE MADERA
 - R03 TRATAMIENTO CON CERA, ACEITE DE LINAZA Y AGUJEREO EN VIGAS DE MADERA
 - R04 TRATAMIENTO CON FUNCIÓN DE EN VIGAS DE MADERA
 - R05 APLICACIÓN DE MAMPARAS EN VIGAS DE MADERA
 - R06 INTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA EN VIGAS DE MADERA
 - R07 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 - R08 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 - R09 ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE PUNTA A LA CAL CON COMPRESOR MANUAL
 - 7
 - R10 CALAS ESTANDBUJAS DE PUNTA EN CILINDRO EN MADERA
 - R13 CALAS POR CARAS EN PLANOS A NIVEL DE MERO
 - R16 LIBERACIÓN DE PUNTA VIGUETA CON REMOVIDOR LAS AGUA
 - R09 RELLENO EN PLANOS EN MADERA CON MEZCLA DE CAL GORDA APALADA Y ARENA EN PROPORCIÓN 1:2
 - R02 ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE PUNTA A LA CAL CON COMPRESOR MANUAL
 - 1
 - R11 LIBERACIÓN DE PUNTA VIGUETA CON REMOVIDOR LAS AGUA
 - R18 RETRO Y CANCELACIÓN DE PUNTA VIGUETA
 - R11 RETRO DE VIGAS DE MADERA CON RECUPERACIÓN
 - R02 CORTE DE CABEZALES Y ENLADRILLADO DE VIGAS DE MADERA
 - R03 TRATAMIENTO CON CERA, ACEITE DE LINAZA Y AGUJEREO EN VIGAS DE MADERA
 - R04 TRATAMIENTO CON FUNCIÓN DE EN VIGAS DE MADERA
 - R05 APLICACIÓN DE MAMPARAS EN VIGAS DE MADERA
 - R06 INTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA EN VIGAS DE MADERA
 - R07 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 - R08 REINTEGRACIÓN DE VIGAS DE MADERA
 - R09 ELABORACIÓN Y APLICACIÓN DE PUNTA A LA CAL CON COMPRESOR MANUAL

NOTAS



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

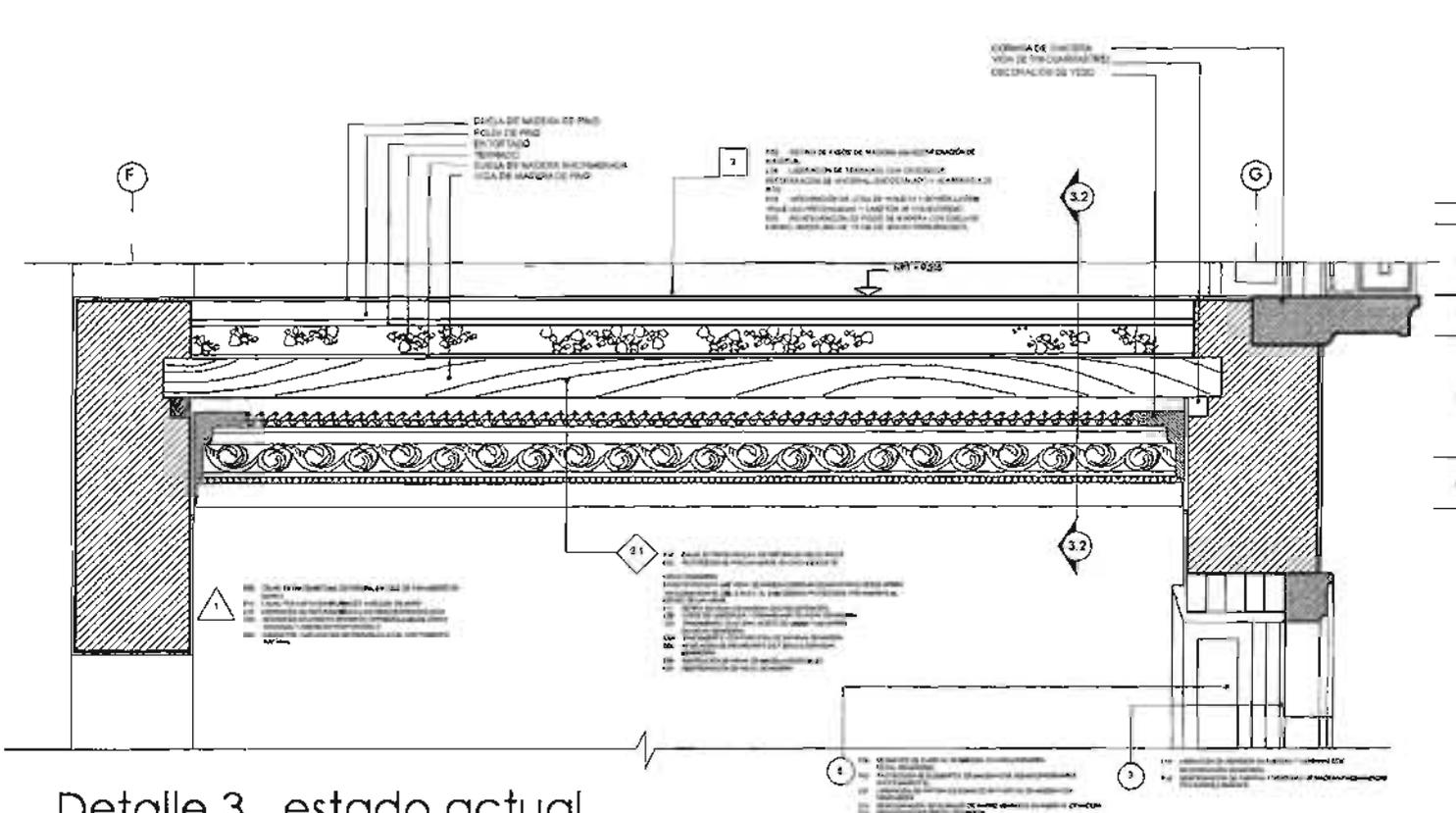


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de restauración

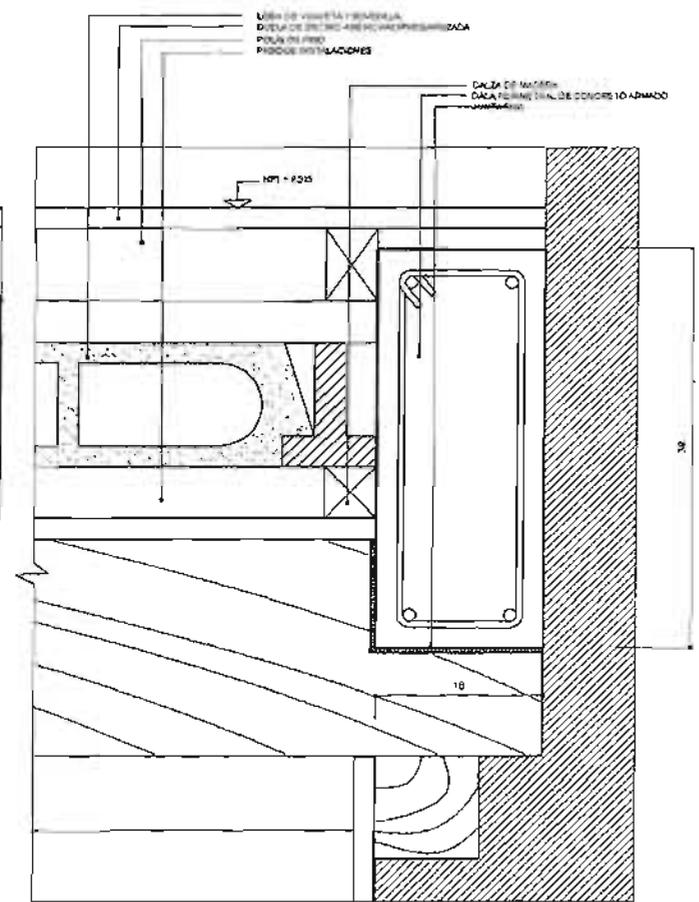
DETALLE 2
PROCESOS DE INTERVENCIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y RESTAURACIÓN	PROYECTO: FECHA: ING. ARQ. HUMBERTO ACCAYARA FUNDADOR DEL PROYECTO	CÓDIGO: PI 08	DIBUJO: L.F.M. PLANO: 20
---	---	------------------	-----------------------------------

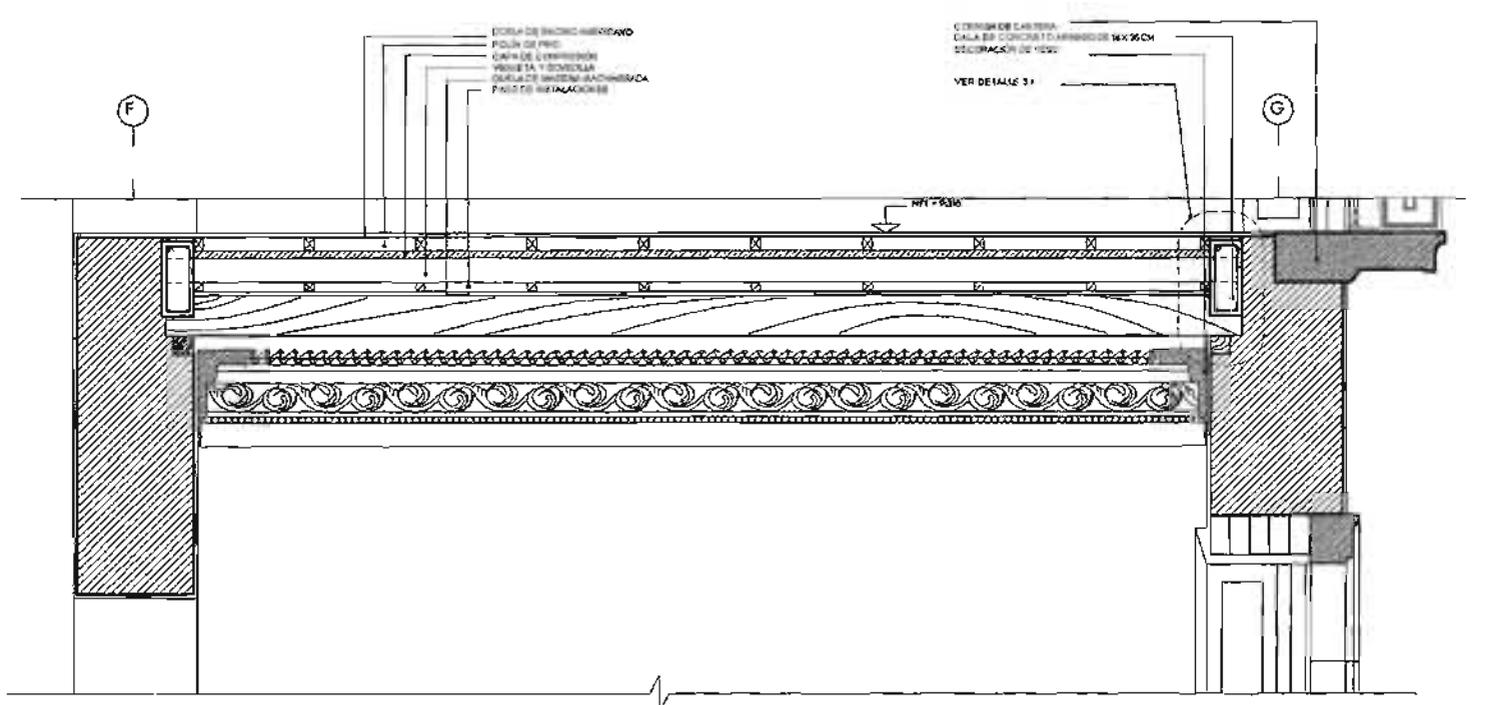




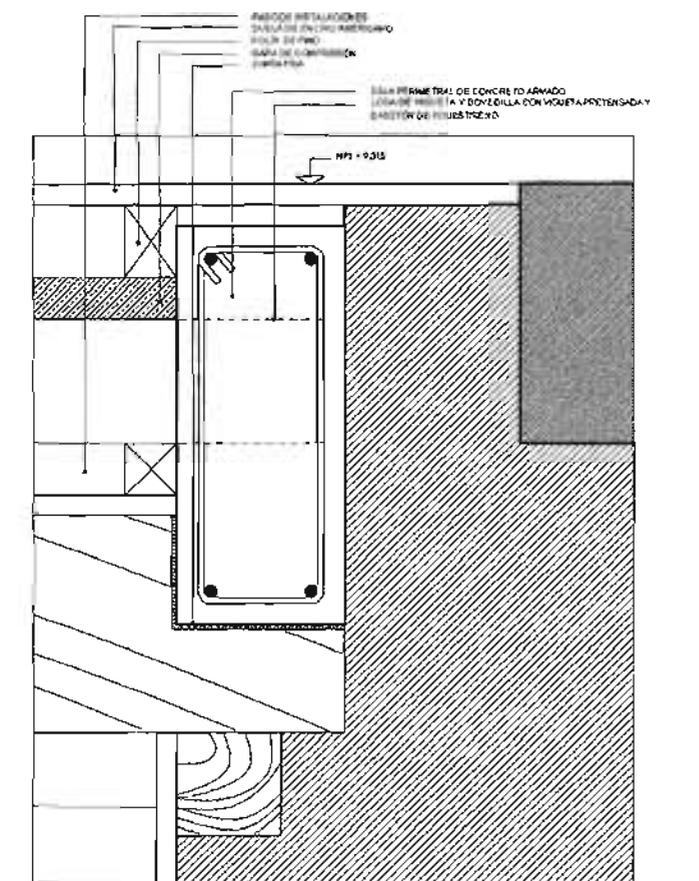
Detalle 3 , estado actual



D 3.2



Detalle 3, intervención



D 3.1

NOTAS

MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

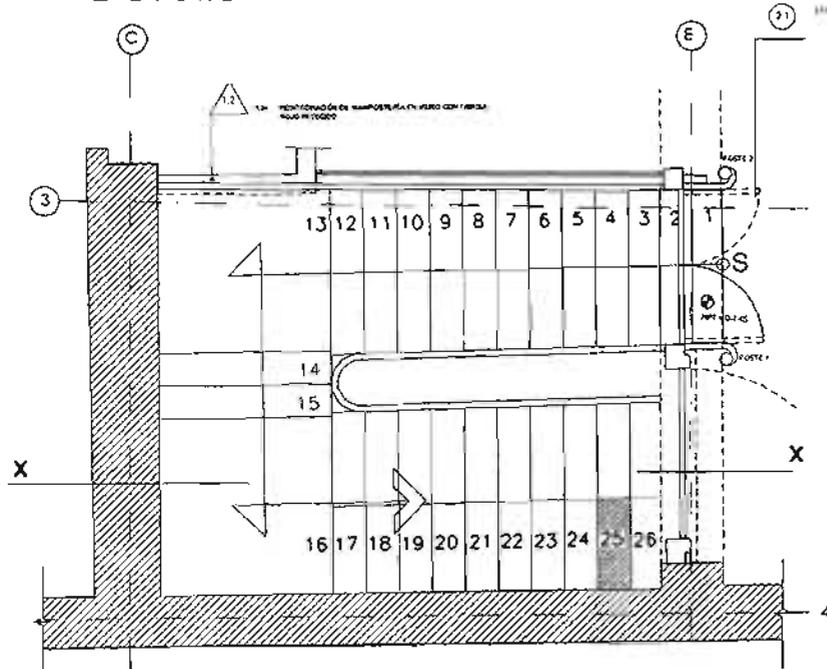
Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de restauración

DETALLE 3
PROCESOS DE INTERVENCIÓN

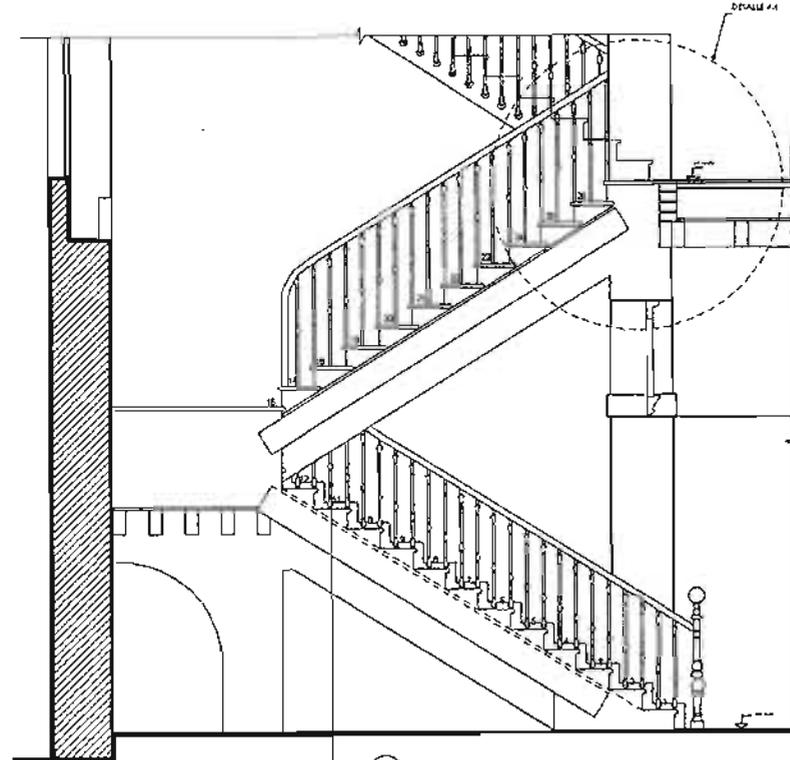
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO	Escuela: 11	Carrera: 09	Modulo: L.I.V.
FACULTAD DE ARQUITECTURA	Fecha: ENE 05	Clave: PI 09	Plano: 21
ING. APOZ. HUMBERTO ALCÁNTARA	Proyecto de grupo		

ESCALA GRÁFICA EN VARIAS (1:500) ESCALA GRÁFICA EN METROS (1:200)

Detalle 4



Planta



Corte X-X

- 7 L07 LIBERACIÓN DE PINTURA DE ESMALTE EN HERRERÍA CON REMOVEDOR
- C08 ESTABILIZACIÓN DE HERRERÍA CON ÁCIDO TÁNICO Y AGUA DESTILADA
- R19 REINTEGRACIÓN DE ACABADO EN HERRERÍA CON UNTO O GRAS ANIMAL DE CERDO O CARNERO

L11 LIBERACIÓN DE COBERTURA PARA PISAS Y VENTANAS CON CRISTRO DE PROTECCIÓN ANTIRREFLEJO

DAÑOS

- D1-13**
ESCALERA
- AGREGADO DE PIEDRA DE DISTINTO COLOR EN LA HUELLA 25
 - MUTILACIÓN DE HUELLA NÚMERO 3
 - RESANES DE CEMENTO EN HUELLAS 13 Y 14
 - AGREGADO DE RECUBRIMIENTO DE AZULEJO DE 11 X 11 CM EN PERALTES
 - EXFOLIACIÓN DE PIEDRA EN HUELLA 17
 - RESIDUOS DE CEMENTO CON COLOR INTEGRADO BLANCO Y ROJO EN HUELLAS 13, 14, 15, 16, 17 Y 18

- D1-15**
BARANDAL Y PASAMANOS
- PASAMANOS MUTILADO EN AREA DE HUELLAS 14 Y 15
 - SUSTITUCIÓN DE TRES POSTES POR TUBO DE 19 MM DE DIAM. EN HUELLAS 17 Y 24
 - FALTAN TRES POSTES DEL BARANDAL EN AREA DE HUELLAS 3 Y 10
 - POSTES AHOGADOS EN EL AREA DEL MURO DEL BAÑO

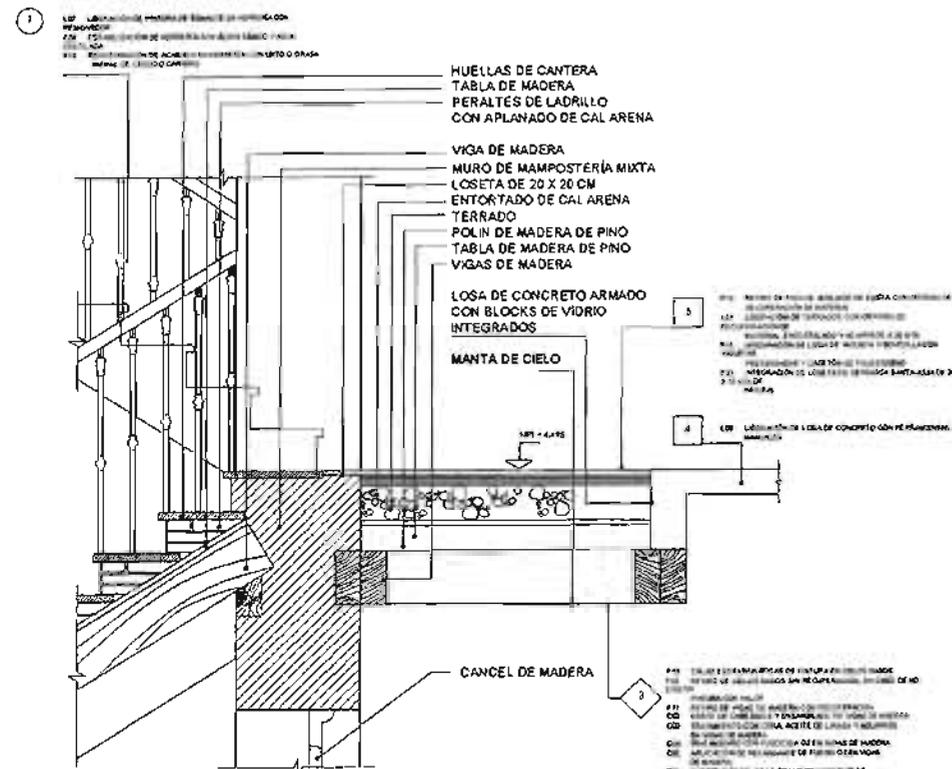
INTERVENCIÓN

- HUELLAS Y POSTES**
- SUSTITUCIÓN DE HUELLA 25 CON REINTEGRACIÓN DE LA PIEZA CON CANTERA DE TULPETLAC.
 - REMODEO DE HUELLA 23 (VER INCISO J EN PLANOS CLAVE K).
 - ERRADICACIÓN DE RESANES DE CEMENTO Y REMOLDEO DE LAS HUELLAS 13 Y 14. (VER INCISOS J Y 7 DE LOS PLANOS CLAVE K)
 - LIBERACIÓN DE RECUBRIMIENTO DE AZULEJO DE 11 X 11 CM EN PERALTES.
 - CONSOLIDACIÓN DE PIEDRA EN HUELLA 17 CON CONSOLIDANTE QUÍMICO OH DE CASA WACKER.
 - LIMPIEZA DE RESIDUOS DE CEMENTO EN HUELLAS 13, 14, 15, 16, 17, Y 18.
 - LIMPIEZA GENERAL EN HUELLAS VER INCISO I DE PLANOS CLAVE K.
 - LIBERACIÓN DE ALFARDAS CON RECUPERACIÓN DE PIDE POSTES Y EMPLOMADOS DE BARANDAL QUE SE ENCUENTRAN ACTUALMENTE AHOGADOS EN LA ALFARDA.

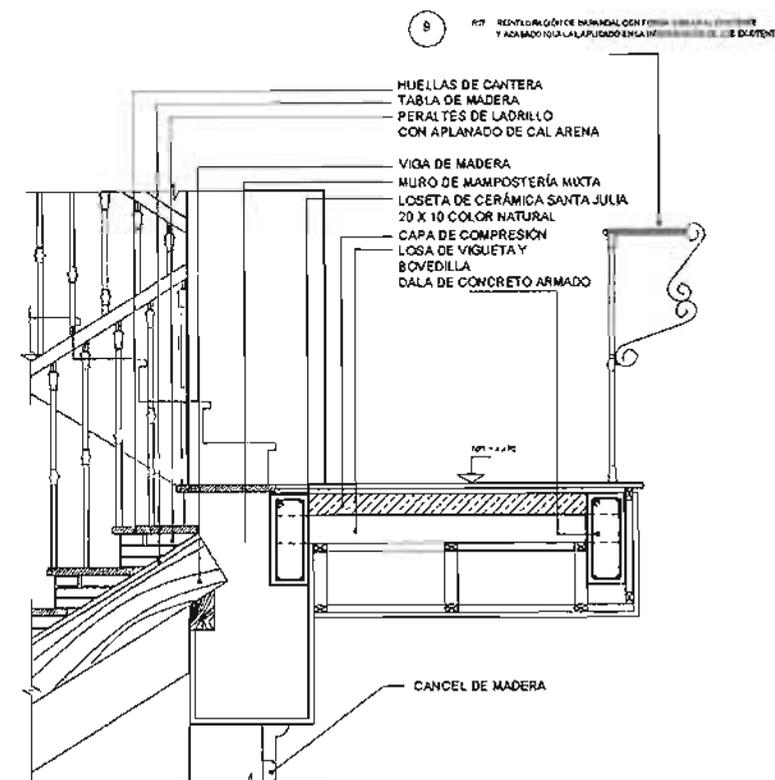
- BARANDAL Y PASAMANOS**
- REINTEGRACIÓN Y CONSOLIDACIÓN LA MADERA EN LA SECCIÓN MUTILADA DEL PASAMANOS, EN EL ÁREA CORRESPONDIENTE A LAS HUELLAS 14 Y 15.
 - REINTEGRACIÓN DE TRES POSTES EN EL ÁREA CORRESPONDIENTE A LAS HUELLAS 14 Y 15.
 - SUSTITUCIÓN DE TRES POSTES ADAPTADOS POR REINTEGRACIÓN DE POSTES CON FORMA SIMILAR AY ACABADO INDICADO PARA LOS EXISTENTES. INCLUYE REINTEGRACIÓN DE LOS EMPLOMADOS.
 - REINTEGRACIÓN DE 3 POSTES FALTANTES EN EL ÁREA DE LAS HUELLAS 3 Y 10, CON FORMA SIMILAR Y ACABADO INDICADO PARA LOS EXISTENTES. INCLUYE REINTEGRACIÓN DE EMPLOMADOS

- POSTES DE ARRANQUE**
- LIBERACIÓN DE PINTURA DE ESMALTE CON REMOVEDOR
 - CONSOLIDACIÓN DE LA MADERA EN EL POSTE 2, CON INTEGRACIÓN DE ASTILLA DE MADERA EN FISURA DE 12 CM DE LONGITUD APROX.
 - REINTEGRACIÓN DE ACABADO CON BARNIZ SEMIMATE.

- PERILLAS DE BRONCE**
- LIMPIEZA CON HEXAMETAFOSFERATO DE SODIO, DILUIDO AL 10 % EN AGUA DESTILADA.
 - ESTABILIZACIÓN CON ÁCIDO TÁNICO DILUIDO AL 4 % EN AGUA DESTILADA.
 - PROTECCIÓN CON LACA AUTOMOTIVA TRANSPARENTE "BICAPA".

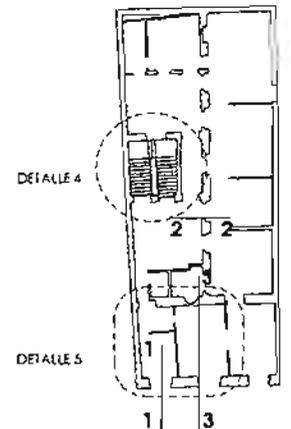


Detalle 4.1. Estado actual



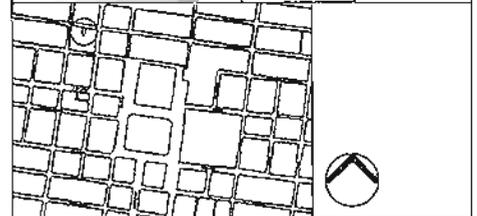
Detalle 4.1. Intervención

NOTAS



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

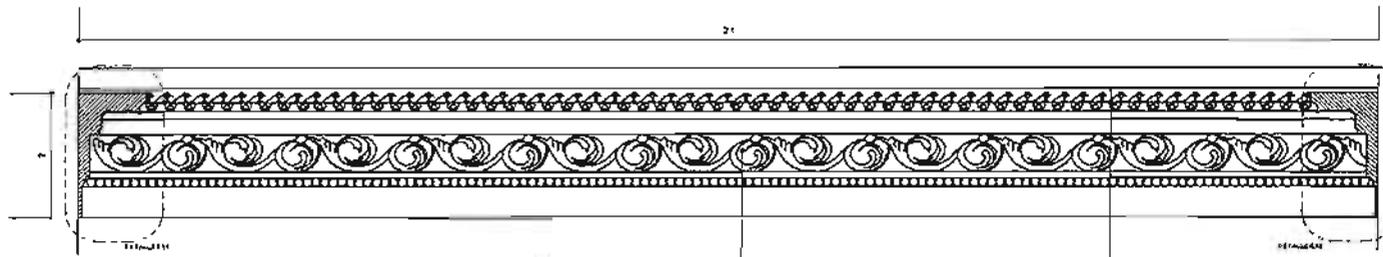


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de restauración

DETALLE 4 PROCESOS DE INTERVENCIÓN

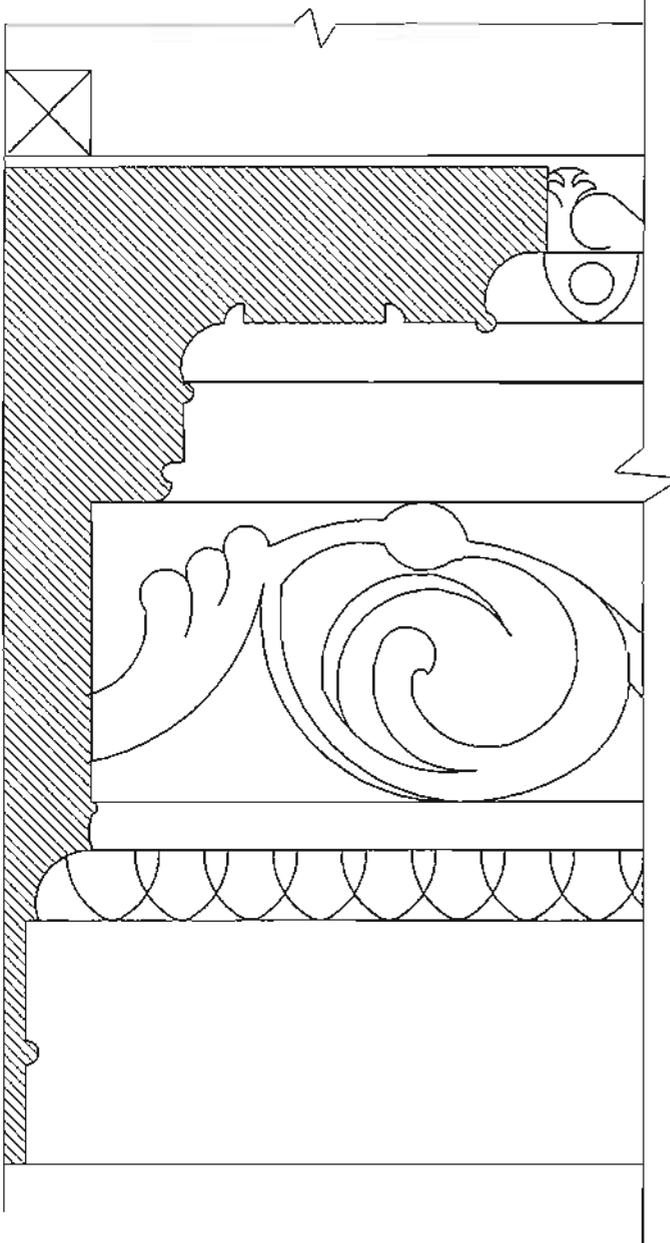
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRERAS DE RESTAURACIÓN Y PLANEACIÓN URBANA	Escala:	Colec.:	Obra:
	ENE 05	PI 10	22



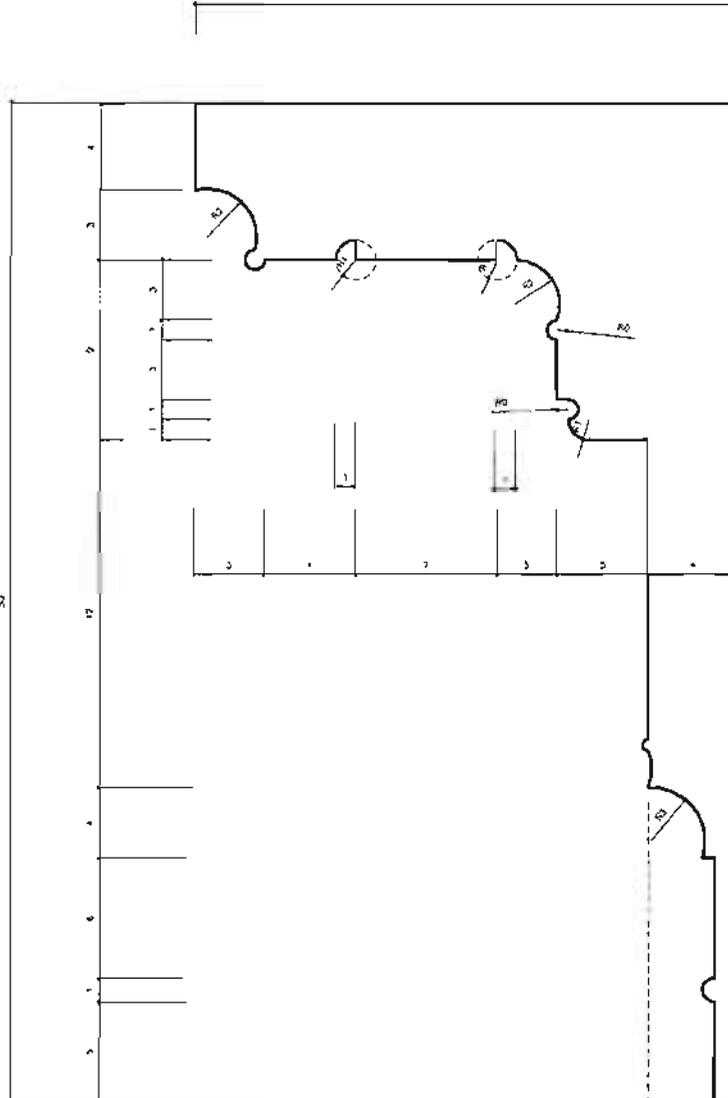


Detalle 5.1. Estado actual

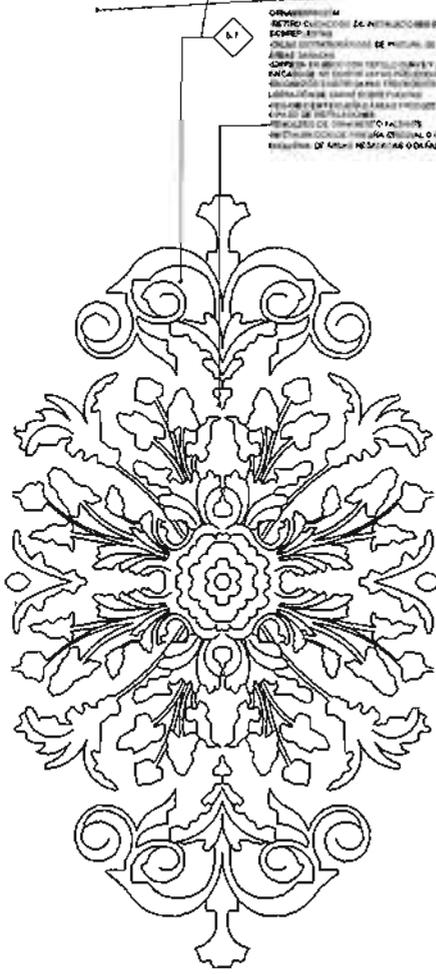
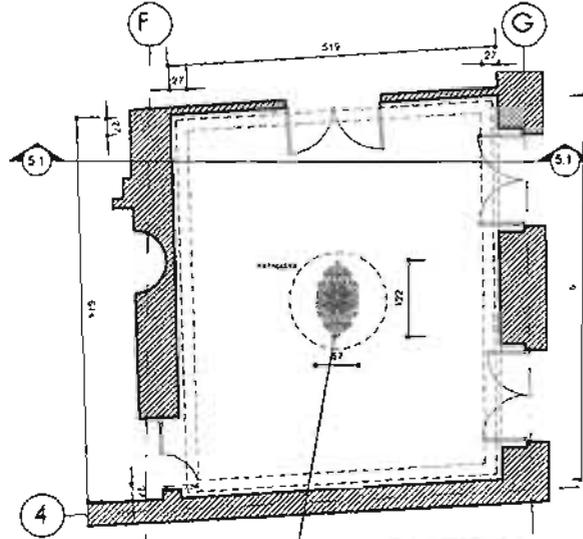
Observaciones:
 - Se debe verificar la instalación eléctrica.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos decorativos.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos de protección solar.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos de protección térmica.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos de protección acústica.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos de protección contra incendios.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos de protección contra robos.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos de protección contra contaminación ambiental.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos de protección contra vibraciones.
 - Se debe verificar el estado de conservación de los elementos de protección contra ruido.



Detalle 5.1.1

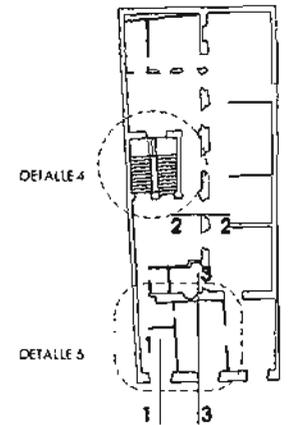


Detalle 5.1.2



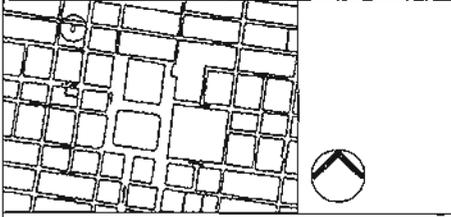
Detalle 5.2

NOTAS



MODIFICACIONES

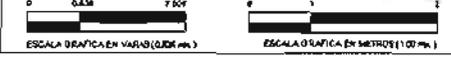
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



Museo Librería en Donceles 63
 Proyecto de restauración

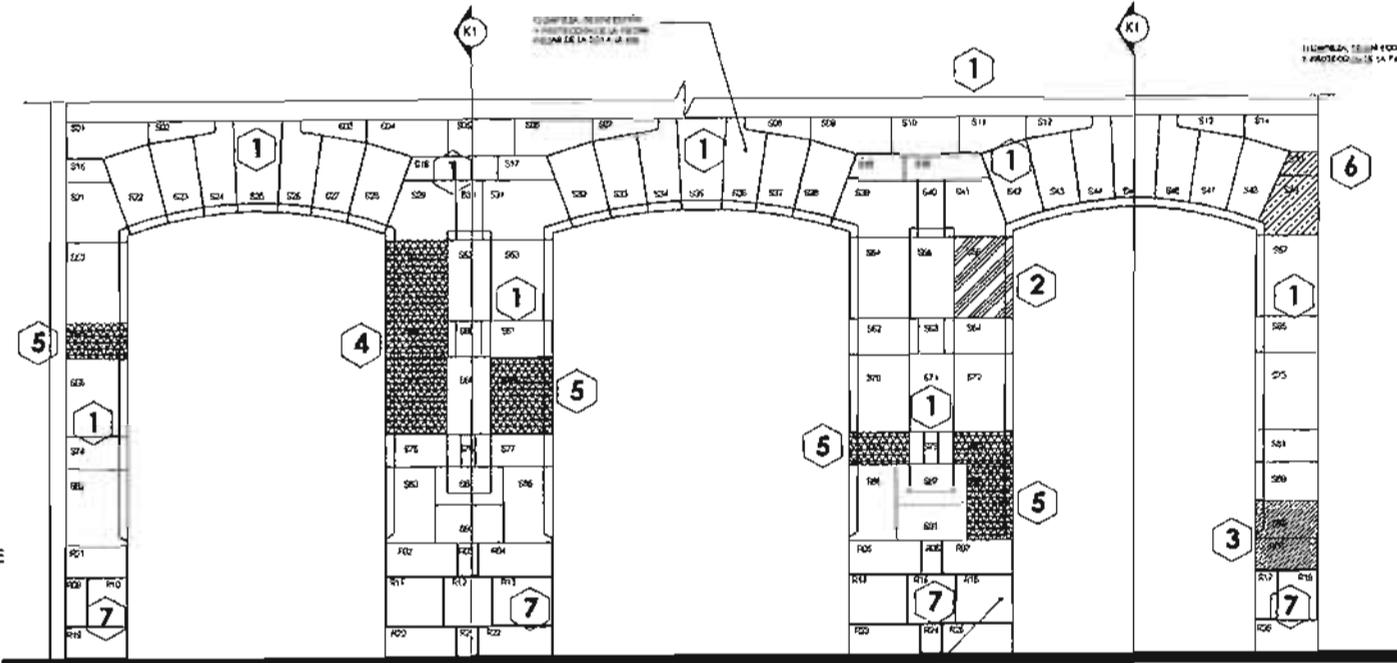
DETALLE 5
 PROCESOS DE INTERVENCIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y RESTAURACIÓN	BOCETO: T1	CONTEXTO: 011	DEBIDO: L11
ING. ARO. HUMBERTO ALCANTARA	FECHA: ENE 05	CLIENTE: PI 11	PLANO: 23

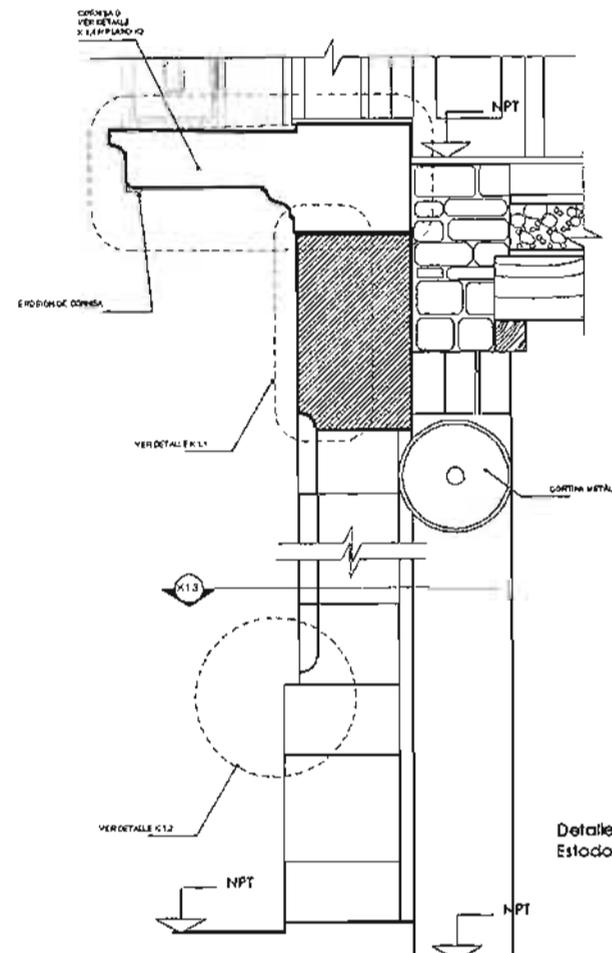


DETERIOROS EN LA CANTERA

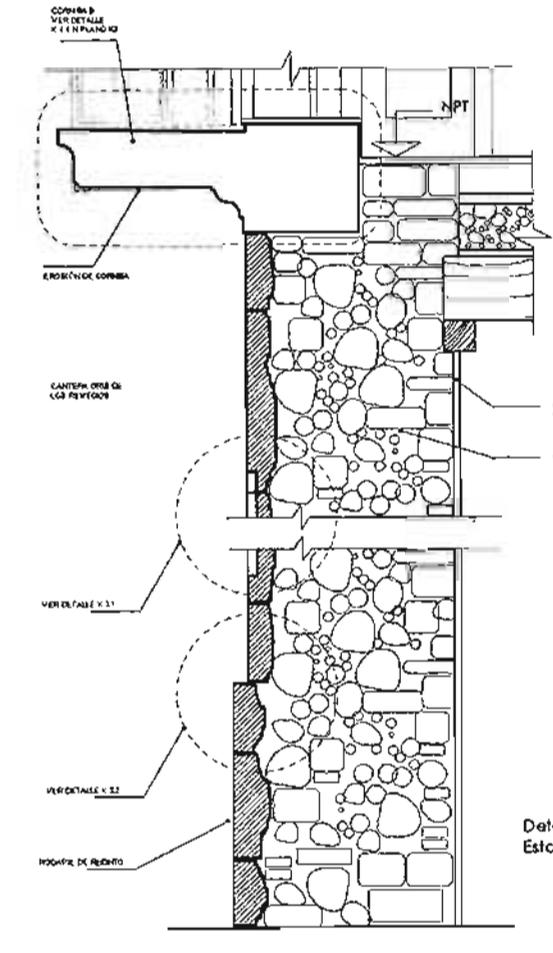
- 1) MARCAS POR LOS COLPES DE CINCEL POR RETIRO DE APLANADOS
- 2) PERFORACIONES POR INTRODUCCIÓN DE TAJUETES
- 3) MANCHAS DE PLUNÓN
- 4) RESANE POR AHOGADO DE TUBO PARA INSTALACIÓN DE MEDIDOR DE AGUA
- 5) RESANES CON CEMENTO
- 6) RUPTURA POR INSTALACIÓN DE CFE
- 7) MANCHAS DE SUCIEDAD EN PIEDRA DE RECINTO



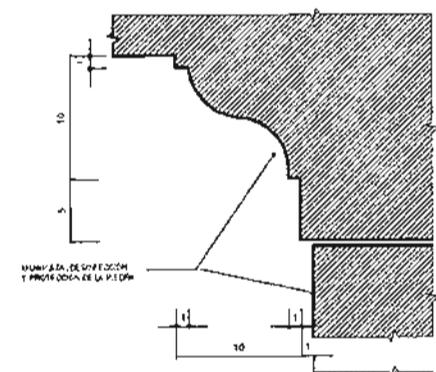
Fachada nivel 1
Estado actual e intervención



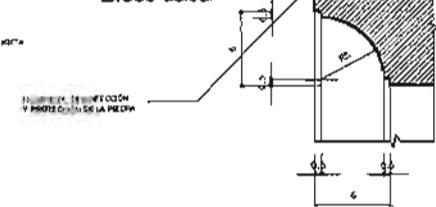
Detalle K-1
Estado actual



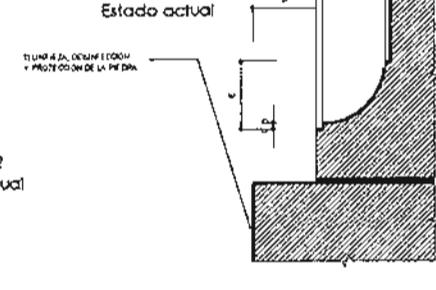
Detalle K-2
Estado actual



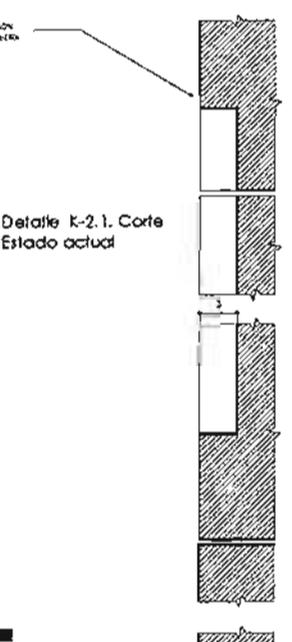
Detalle K-1.1. Corte
Estado actual



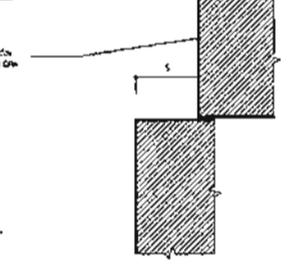
Detalle K-1.2. Corte
Estado actual



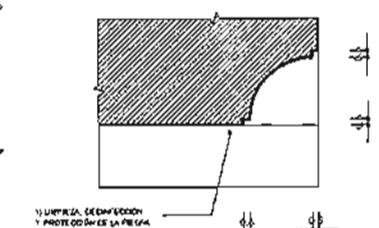
Detalle K-2
Estado actual



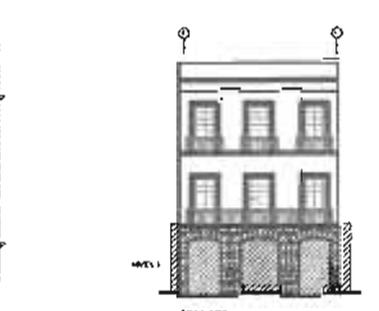
Detalle K-2.1. Corte
Estado actual



Detalle K-2.2. Corte
Estado actual



Detalle K-1.3. Planta
Estado actual



ESPECIFICACIONES

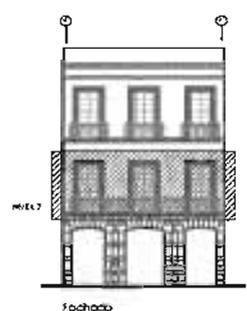
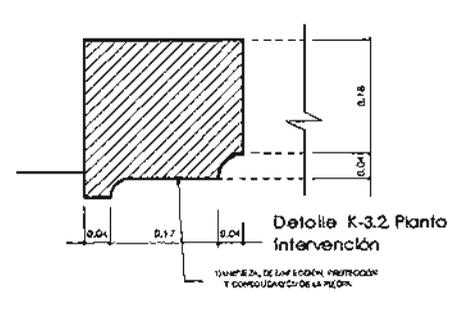
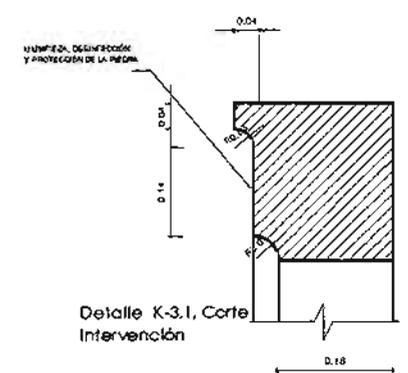
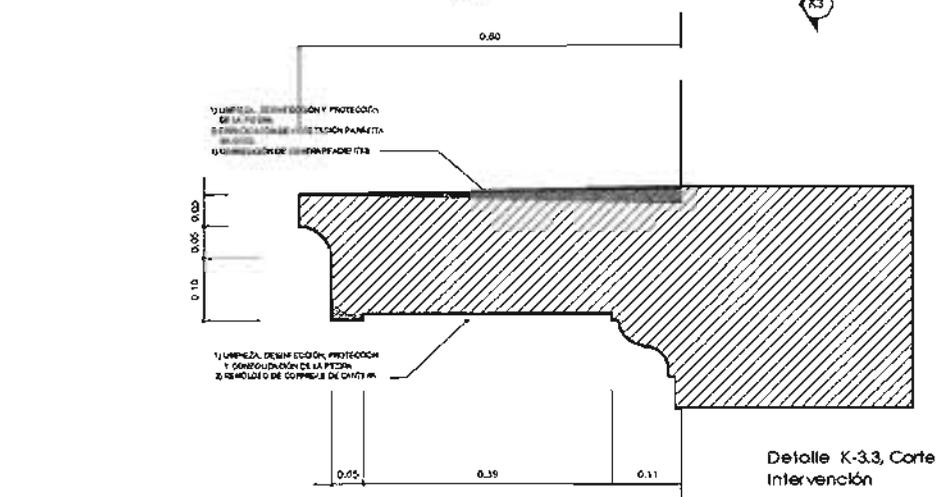
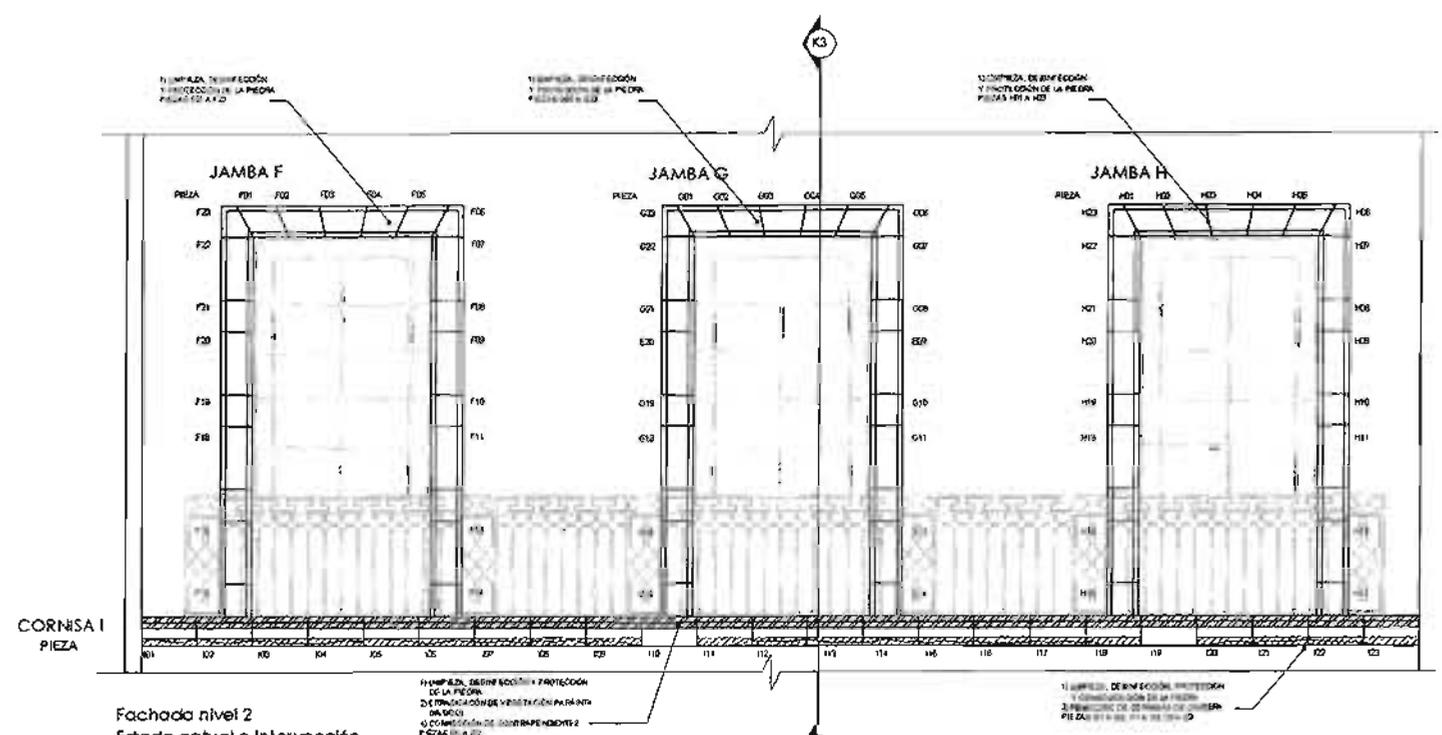
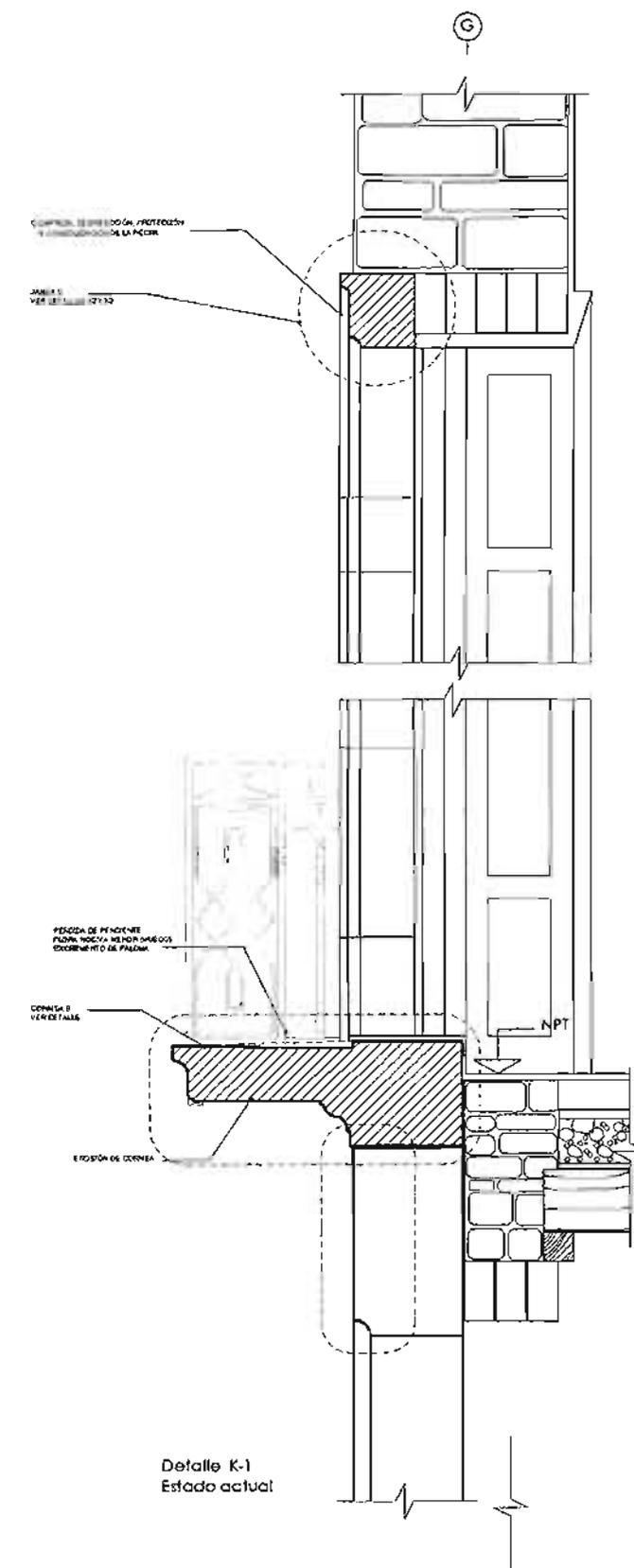
- 1) LIMPIEZA DE BARRA DE CANTERA Y PROTECCIÓN DE LA PIEDRA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA.
- 2) EXTINCIÓN DE VEGETACIÓN PARASITARIA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA.
- 3) LIMPIEZA DE PIEDRA DE CANTERA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA.
- 4) CORTECCIÓN DE CORRESPONDIENTES EN CORONA Y BARRAS. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA.
- 5) EXTINCIÓN DE MANCHAS DE ALHOGADO DE AGUA. SE UTILIZARÁ UNA SOLUCIÓN DE AGUA CALIENTE Y SE UTILIZARÁ UN PRODUCTO DE ALHOGADO DE AGUA CALIENTE Y SE UTILIZARÁ UN PRODUCTO DE ALHOGADO DE AGUA CALIENTE.
- 6) LIMPIEZA DE TAJUETES. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA. SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ACTUALES O SIMILARES CON PUNTO DE ALCE AJUSTADO EN SECCIÓN DE DETALLES DE BARRA DE CANTERA.
- 7) REPARACIÓN Y SUPLENCIÓN DE RESANES DE CEMENTO POR AHOGADO DE TUBO DE INSTALACIÓN. SE UTILIZARÁ CON MUCHO CUIDADO LA ALICATA DE MUESTRO DE CEMENTO PARA HACER DETECTAR LA CAPA DE CANTERA. EL DE BARRIDO SE REALIZARÁ CON EL BARRIDO Y BARRIDO DE CEMENTO. EL BARRIDO SE REALIZARÁ CON EL BARRIDO Y BARRIDO DE CEMENTO.

Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de restauración

NIVEL 1
INTERVENCIÓN EN CANTERA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRER DE ARQUITECTURA 14000 México DF	Escala: 1:1	Corte: am	Detalle: L.P.V.
ING. ARG. HUMBERTO ALCÁNTARA humberto@alcantara.com	Fecha: ENE 05	Dibujo: K01	Plano: 24

ESCALA GRAFICA EN METROS (1:100)



ESPECIFICACIONES

- 1) LIMPIEZA, DESINFECCIÓN Y PROTECCIÓN DE LA PIEDRA
 - SE UTILIZARÁN ANDAMIOS AEROS O SIMILARES CON REJILLAS DE MALLA EXPANSIBLES DE ALUMINIO.
 - UNA VEZ ELIMINADAS ESTAS CONDICIONES SE PROCEDERÁ A LA LIMPIEZA MEDIANTE ASPERSORES EQUIPADA CON PULVERIZADOR PARA AGUIJAS O BATADELA LA PIEDRA CON LAS BOQUILLAS HELIXAL.
 - EL PROCESO A LA LIMPIEZA EMPEZARÁ POR MEDIO DE INYECCIÓN DE AGUA, TRATANDO DE ELIMINAR EL POLVO ACUMULADO EN FRESCOS E INTRINSCOS.
 - SE LIMPIARÁ LA PIEDRA CON UNA SOLUCIÓN DE AGUA Y JABÓN NEUTRO O COMO SI FUERE TRATADO UN ÚNICO PRODUCTO PARA NO PERDURAR LA SUPERFICIE CON EL TALLADO.
 - EN LAS ÁREAS EN DONDE EXISTA EXCRETAMENTO DE PALOMARAS RECOMIENDA MEZCLAR UNA PARTE DE ASPERSORES AL 10% DE AGUIJAS BLANCA.
 - POSTERIORMENTE SE LAVARÁ CON JABÓN Y SE ENJUAGARÁ CON AGUA LIMPIA.
 - CUANDO NO SE EMPLEAR DEMASIADA AGUA PUEDE REFORZAR DISOLUCIÓN O DISPERSIÓN.
 - SE PROTEGERÁ LA PIEDRA CON MORTAR M2 G2 PRO DE CALA Y MORTAR DE CEMENTO EN FRONDA Y APLICADO CON BOCINA.

- 2) ESTABILIZACIÓN DE VEGETACIÓN PARASITARIA
 - SE UTILIZARÁN ANDAMIOS AEROS O ESTRUCCIONES EMBALES CON REJILLAS DE MALLA.
 - SE RETIRARÁ LA CAPA CAPA DE VEGETACIÓN CONSIDERANDO EL SUSTRATO NECESARIO SE UTILIZARÁ UNA EMBALE DE MADERA.
 - SE PROTEGERÁ LA PIEDRA CON UN TONDO PARA EVITAR EL CRECIMIENTO DE NUEVA VEGETACIÓN A BASE DE CEMENTO PARA ALIMENTAR, PARA AGUA GORDINA NIEVE ATMOSFERICA, O EN SU DEFECTO CON PRODUCTOS COLABORAN EN AGUA DE GRABIO Y COMO BRANCO.

- 3) REFORZAMIENTO DE PIEDRAS DE CANTERÍA
 - SE UTILIZARÁ ANDAMIO TIPO ATLAS O ESTRUCCIONES EMBALES CON REJILLAS DE MALLA.
 - SE LIMPIARÁ LA SUPERFICIE, SE DESMONTARÁ Y CONSOLIDARÁ UN CASO NECESARIO SUSTITUYENDO LAS ESPECIFICACIONES CORRESPONDIENTES.
 - SE RECOMIENDA LA OBTENCIÓN DE LA SUPERFICIE POR REACCIÓN DE PRESIÓN EN LA LA PIEDRA MORTAR.
 - MATERIALES:
ARENA CEMENTADA M2 G2
MORTAR DE LA MISTA CANTERÍA
CAL
ACRILATO ESPECIAL DE ACRILICO O ACEBADO DE POLIURETANO
SE USARÁ ARENA DE CENIZAS Y CENizas MUY FINA COMO MORTAR PARA DAR COLUMA A LA MEZCLA Y EVITAR LA AGREGACIÓN DE UNA PARTE LA MEZCLA Y LA DE DUREZA INTERMEDIA PARA PROTECCIÓN DE LA CAL JAMBA (VER DETALLE K-3).
 - EL ACABADO DEL MORTAR SE HARÁ SEGUNDO LA METODOLOGÍA INDICADA CON UNA TELA LURDA O CON CEMENTO DE TRABAJO LA CALIDAD DEL TRABAJO ESTARÁ EN FUNCIÓN DE LA POCA HORMIGÓN QUE PRECISE UNA VEZ MÁS.
 - SE DOTARÁ A LOS MORTAROS DE UNAMBA REJILLAS ALAMBRE DE CÁLIZ DEL NÚMERO 25, ANCLADA A LA PIEDRA QUE PODRAN APOYAR LA FORTALEZA DEL MORTAR O MALLA.
 - LAS ANCLAS SE HARÁN CON VARILLA DE ACERO SIN PUNTA O CON UN DIÁMETRO DE 10MM CON MALLA DE 20MM.
 - LA CANTERÍA SE REFORZARÁ CON VARILLA SIN VUELO PARA EL REFORZAMIENTO Y/O REFORZAMIENTO DE LA PASTA, SE COMPROMETÁ EL MORTAR Y/O REFORZAMIENTO DE LA PASTA.
 - CADA MORTARADO DEBERÁ CONTENERSE COMO UNA REACTIVAR LAS PROPIEDADES DEL MORTAR DEBERÁN APLICAR LOS CORRIPIENTES COMO REFORZAMIENTO PARA LOS NUEVOS REFORZADOS Y CORRIPIENTES AL MORTARADO DEBERÁN TENER SE MORTARADO UNAMBA APLICADO, COLUMA Y PROPORCIÓN VOLUMÉTRICA DE LOS COMPONENTES.

- 4) CORRECCIÓN DE CORRIPIENTES EN CORRIPIENTES Y FALGONES
 - MATERIALES:
CAL
ARENA
LATEX O ALGUN OTRO TIPO DE ADIPOSITIVO
FIBRA DE POLIPROPILENO O FIBRA DE POLIURETANO
SE USARÁ ANDAMIO TIPO ATLAS O ESTRUCCIONES EMBALES CON REJILLAS DE MALLA EXPANSIBLES PARA EVITAR LA AGREGACIÓN DE UNA PARTE LA MEZCLA Y LA DE DUREZA INTERMEDIA PARA PROTECCIÓN DE LA CAL JAMBA (VER DETALLE K-3).
 - EL ACABADO DEL MORTAR SE HARÁ SEGUNDO LA METODOLOGÍA INDICADA CON UNA TELA LURDA O CON CEMENTO DE TRABAJO LA CALIDAD DEL TRABAJO ESTARÁ EN FUNCIÓN DE LA POCA HORMIGÓN QUE PRECISE UNA VEZ MÁS.
 - SE DOTARÁ A LOS MORTAROS DE UNAMBA REJILLAS ALAMBRE DE CÁLIZ DEL NÚMERO 25, ANCLADA A LA PIEDRA QUE PODRAN APOYAR LA FORTALEZA DEL MORTAR O MALLA.
 - LAS ANCLAS SE HARÁN CON VARILLA DE ACERO SIN PUNTA O CON UN DIÁMETRO DE 10MM CON MALLA DE 20MM.
 - LA CANTERÍA SE REFORZARÁ CON VARILLA SIN VUELO PARA EL REFORZAMIENTO Y/O REFORZAMIENTO DE LA PASTA, SE COMPROMETÁ EL MORTAR Y/O REFORZAMIENTO DE LA PASTA.
 - CADA MORTARADO DEBERÁ CONTENERSE COMO UNA REACTIVAR LAS PROPIEDADES DEL MORTAR DEBERÁN APLICAR LOS CORRIPIENTES COMO REFORZAMIENTO PARA LOS NUEVOS REFORZADOS Y CORRIPIENTES AL MORTARADO DEBERÁN TENER SE MORTARADO UNAMBA APLICADO, COLUMA Y PROPORCIÓN VOLUMÉTRICA DE LOS COMPONENTES.

- 5) ESTABILIZACIÓN DE MORTAR
 - SE UTILIZARÁ UNA SOLUCIÓN DE AGUA CALIENTE Y SOLVENTE BLENDO O ESPECIAL PARA CALAMOS APLICADO A LOS CORRIPIENTES Y CORRIPIENTES DE MORTAR EN EL CASO DE QUE SEAN NECESARIOS.
 - LAS REJILLAS SE HARÁN CON VARILLA DE ACERO SIN PUNTA O CON UN DIÁMETRO DE 10MM CON MALLA DE 20MM.
 - LA CANTERÍA SE REFORZARÁ CON VARILLA SIN VUELO PARA EL REFORZAMIENTO Y/O REFORZAMIENTO DE LA PASTA, SE COMPROMETÁ EL MORTAR Y/O REFORZAMIENTO DE LA PASTA.
 - CADA MORTARADO DEBERÁ CONTENERSE COMO UNA REACTIVAR LAS PROPIEDADES DEL MORTAR DEBERÁN APLICAR LOS CORRIPIENTES COMO REFORZAMIENTO PARA LOS NUEVOS REFORZADOS Y CORRIPIENTES AL MORTARADO DEBERÁN TENER SE MORTARADO UNAMBA APLICADO, COLUMA Y PROPORCIÓN VOLUMÉTRICA DE LOS COMPONENTES.

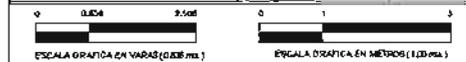
- 6) ESTABILIZACIÓN DE MORTAR
 - SE ESTABILIZARÁN CON UNA TROGA DEL DIÁMETRO IGUAL AL DIÁMETRO DEL CORRIPIENTE Y SERÁN PARA LA PIEDRA PARA EVITAR QUE SE RECONSTRUYA O REFORZADO PARA LA PIEDRA.
 - LA MEZCLA CON LA QUE SE REALICARÁ EL REFORZAMIENTO DEBERÁ TENER UN TIPO DE MORTAR PARA LOS REFORZADOS, VER INFO CORRIPIENTES.
 - EN CASO DE REFORZADO DE LA PASTA, SE REALICARÁ Y CONSOLIDARÁ LA PIEDRA, VER INFO CORRIPIENTES O CORRIPIENTES.

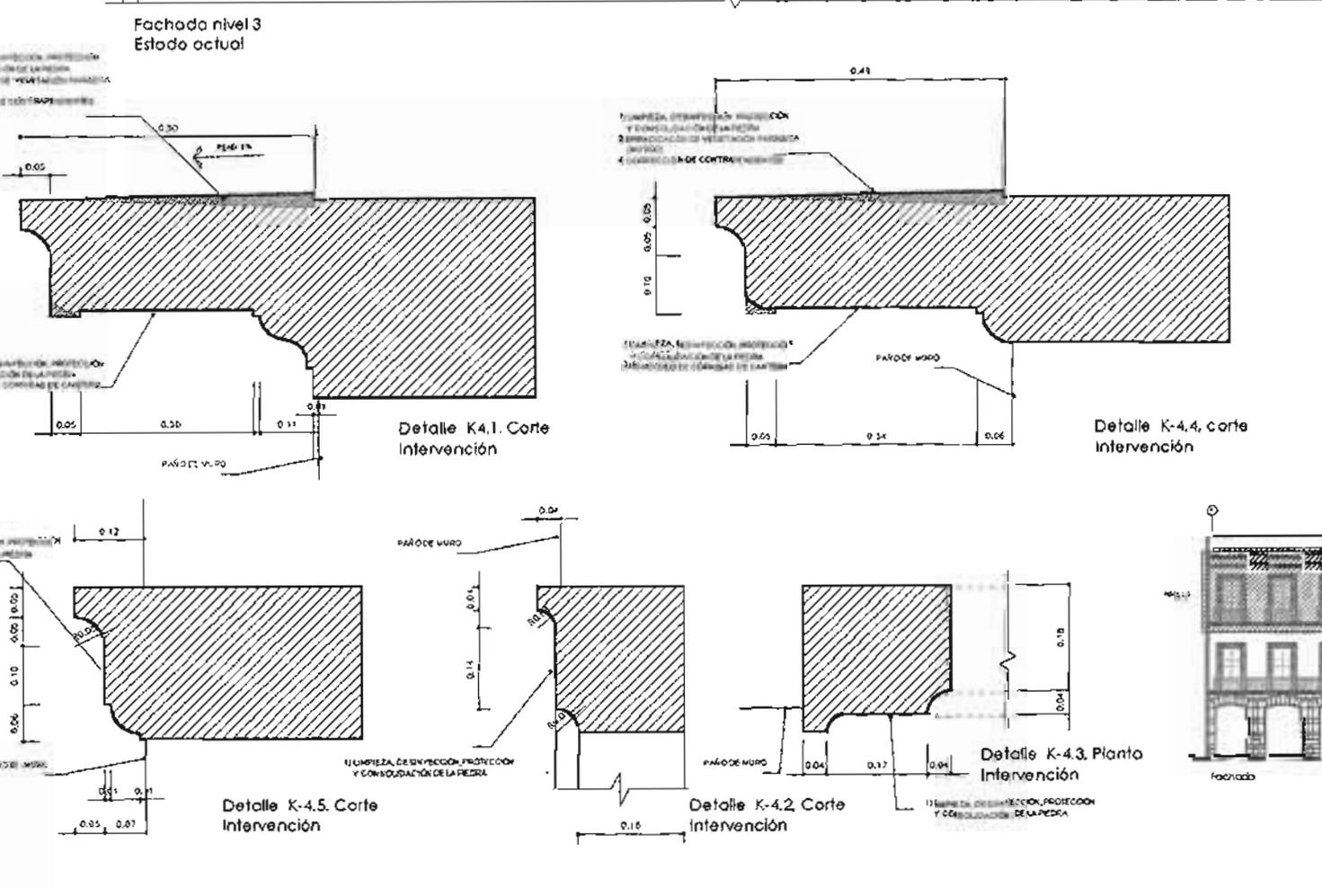
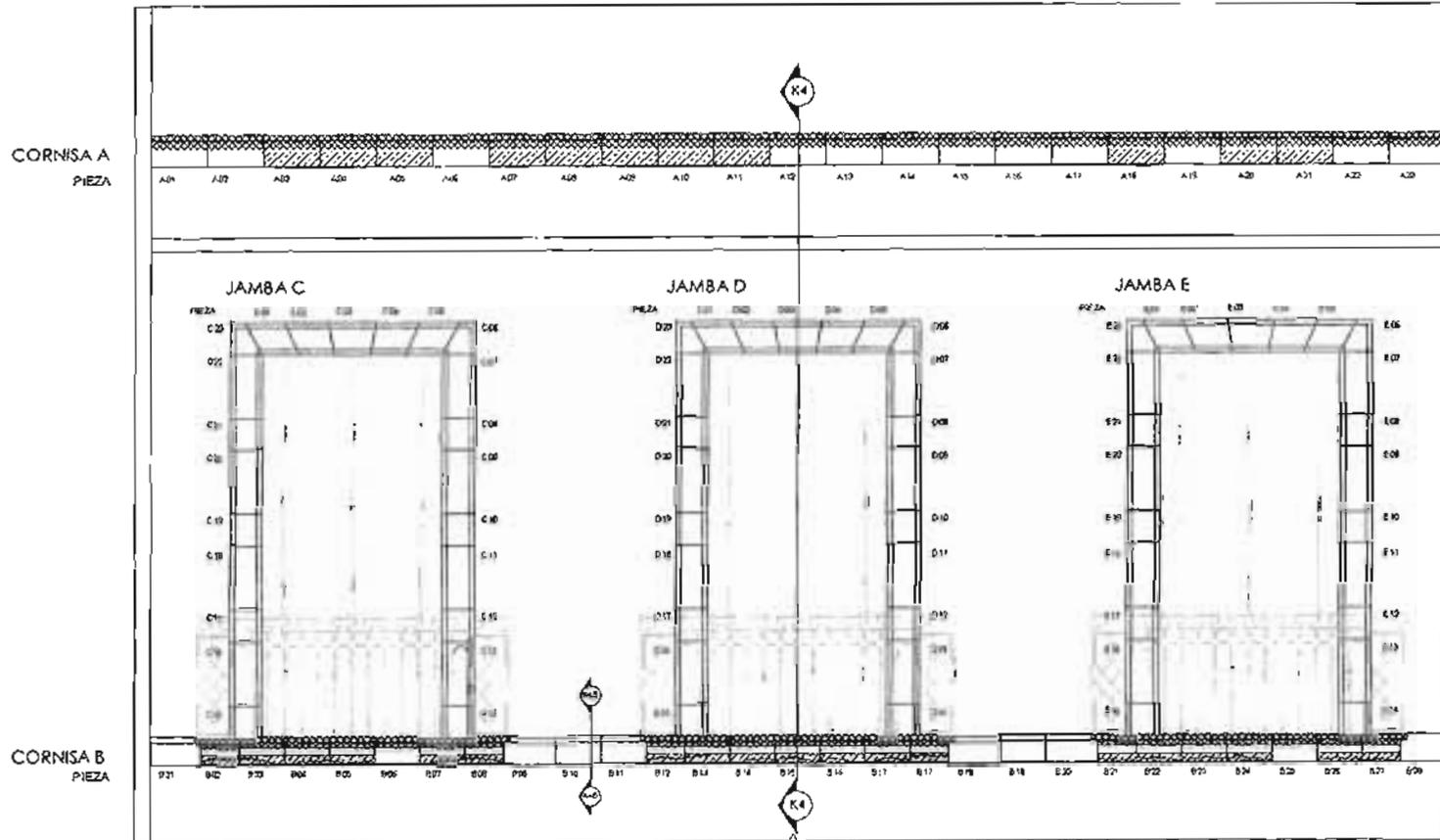
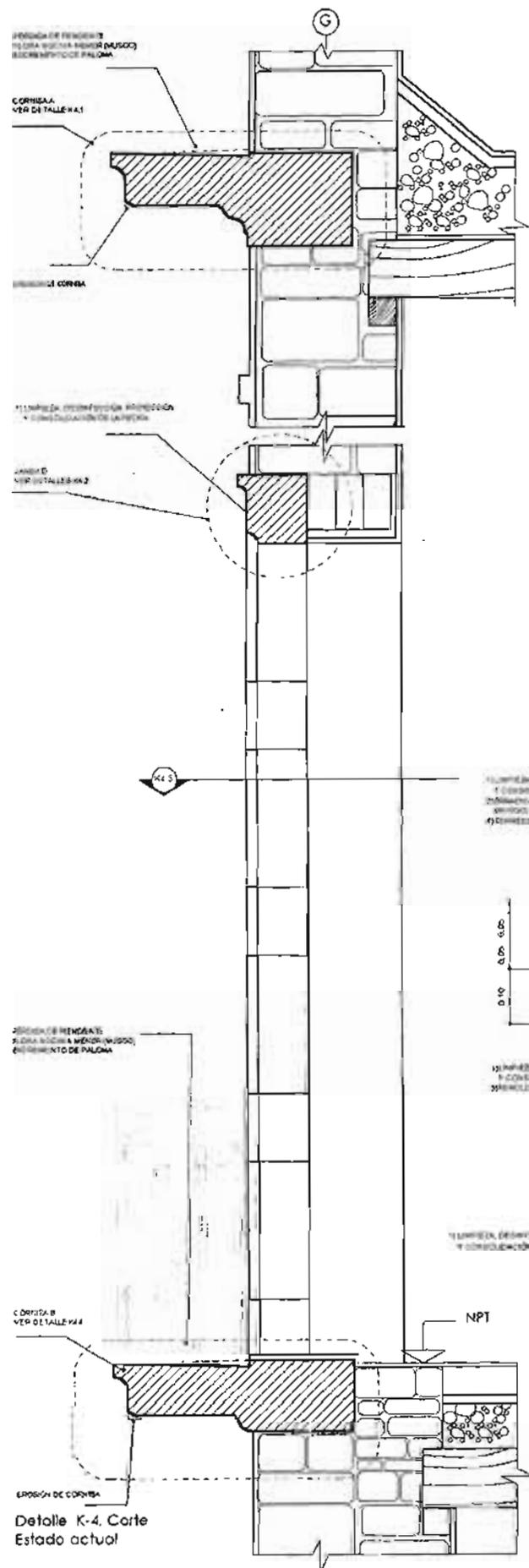
- 7) ESTABILIZACIÓN DE MORTAR
 - SE LIMPIARÁ CON MUCHO CUIDADO LA MEZCLA DE MORTAR DE COMBADO ARENA PARA EFECTUAR LA CAPA DE CANTERÍA, SE REFORZARÁ PARA CONFINAR EL MORTAR A MORTARADO DE CAL, REFORZANDO CON CORRIPIENTES.
 - SE HARÁ CON LA MISMA PASTA REFORZADA PARA EL REFORZAMIENTO VER INFO CORRIPIENTES.

Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de restauración

**NIVEL 2
INTERVENCIÓN EN CANTERÍA**

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA AUTÓNOMA DE BILBAO FACULTAD DE ARQUITECTURA E INGENIERÍA DE EDIFICIOS Y OBRA CIVIL	Escala:	Corta:	Detalle:
	1:	cm:	1/4, 1/8, 1/16, 1/32:
ING.º PRO.º NUMEROS ALCANTARIA PLANOS DE OBRA	ENE 05	K02	25





ESPECIFICACIONES

- 11 LIMPIEZA, DESMOCIÓN Y PROTECCIÓN DE LA PIEDRA**
 SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ATILAS O BARRILES CON BOQUILAS DE HIERRO
 -RETRABADO EN TUBO DE OROTELLOS DE LANA, MUELAS NEGRO
 -TRABAJOS DE AVVI QUÍMICA
 -UNA VEZ ELIMINADA LA TIERRA O MOHOS SE PROCEDERÁ A LA LIMPIEZA
 MEDIANTE ASPEROSIDAD EQUIPADA CON PUNTA DE COPLO PARA NO DAÑAR
 O RAJAR LA PIEDRA, ESTAS BARRILES SERÁN
 -SE PROTEGERÁ LA PIEDRA CON UN SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA
 VEGETACIÓN A BASE DE CLORO PARA ASERCA, JONCO O MOCA O MOCA NUEVA
 EN CASO DE DEFECTO O MAL USO CON PRODUCTOS SOLUCIONES PLANCHAS DE CAL
 COMO MANUEL.
 -EN LAS ÁREAS EN DONDE SE HA ESTRUCTURADO DE PALO SE RECOMIENDA MEDIDAS
 PARA EVITAR LA CAJA CAJA DE VEGETACIÓN CON MUELAS DE HIERRO EN CASO
 PROBLEMAS SE UTILICEN UNA BARRIL DE HIERRO.
 -SE PROTEGERÁ LA PIEDRA CON UN SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA
 VEGETACIÓN A BASE DE CLORO PARA ASERCA, JONCO O MOCA O MOCA NUEVA
 EN CASO DE DEFECTO O MAL USO CON PRODUCTOS SOLUCIONES PLANCHAS DE CAL
 COMO MANUEL.
- 12 ESTRUCTURACIÓN DE VEGETACIÓN PASADIZA INICIAL**
 SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ATILAS O BARRILES CON BOQUILAS DE HIERRO
 -SE RECOMIENDA LA PIEDRA CON UN SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA
 VEGETACIÓN A BASE DE CLORO PARA ASERCA, JONCO O MOCA O MOCA NUEVA
 EN CASO DE DEFECTO O MAL USO CON PRODUCTOS SOLUCIONES PLANCHAS DE CAL
 COMO MANUEL.
- 13 PASELADO DE PIEDRA DE CANTEIRA**
 SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ATILAS O BARRILES CON BOQUILAS DE HIERRO
 SE LIMPIARÁ LA SUPERFICIE SE DESMOCERÁ Y CONSOLIDARÁ INCHICO
 HIERRO SIN MORTAR LAS PIEDRAS QUE SE ENCONTRAN EN BUEN ESTADO
 SE PUEDEN REEMPLAZAR LAS QUE ESTAN MALAS POR REEMPLAZAR
 PREPARACIÓN DE LA PIEDRA INTERMEDIO
 MATERIAL:
 -HIERRO DE CANTEIRA
 -MORTAR DE HIERRO
 -POLVO DE LA HIERRO DE CANTEIRA
 -CAL
 -SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA VEGETACIÓN CON MUELAS DE HIERRO
 EN CASO PROBLEMAS SE UTILICEN UNA BARRIL DE HIERRO.
 -SE PROTEGERÁ LA PIEDRA CON UN SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA
 VEGETACIÓN A BASE DE CLORO PARA ASERCA, JONCO O MOCA O MOCA NUEVA
 EN CASO DE DEFECTO O MAL USO CON PRODUCTOS SOLUCIONES PLANCHAS DE CAL
 COMO MANUEL.
- 14 CORRECCIÓN DE CONTRAFORMA POR CORNISA Y BARRIL**
 MATERIAL:
 -CAL
 -HIERRO DE CANTEIRA
 -MORTAR DE HIERRO
 -POLVO DE LA HIERRO DE CANTEIRA
 -SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA VEGETACIÓN CON MUELAS DE HIERRO
 EN CASO PROBLEMAS SE UTILICEN UNA BARRIL DE HIERRO.
 -SE PROTEGERÁ LA PIEDRA CON UN SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA
 VEGETACIÓN A BASE DE CLORO PARA ASERCA, JONCO O MOCA O MOCA NUEVA
 EN CASO DE DEFECTO O MAL USO CON PRODUCTOS SOLUCIONES PLANCHAS DE CAL
 COMO MANUEL.
- 15 ESTRUCTURACIÓN DE MALLAS DE PUNZÓN DE HIERRO**
 SE UTILIZARÁ UNA ESTRUCTURA DE HIERRO DE PUNZÓN DE HIERRO
 -SE RECOMIENDA LA PIEDRA CON UN SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA
 VEGETACIÓN A BASE DE CLORO PARA ASERCA, JONCO O MOCA O MOCA NUEVA
 EN CASO DE DEFECTO O MAL USO CON PRODUCTOS SOLUCIONES PLANCHAS DE CAL
 COMO MANUEL.
- 16 ELIMINACIÓN DE DAÑOS**
 SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ATILAS O BARRILES CON BOQUILAS DE HIERRO
 -SE RECOMIENDA LA PIEDRA CON UN SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA
 VEGETACIÓN A BASE DE CLORO PARA ASERCA, JONCO O MOCA O MOCA NUEVA
 EN CASO DE DEFECTO O MAL USO CON PRODUCTOS SOLUCIONES PLANCHAS DE CAL
 COMO MANUEL.
- 17 ESTRUCTURACIÓN Y SUSTITUCIÓN DE REJANE DE CEMENTO POR ANDAMIO DE TUBO
 DE METALIZACIÓN**
 SE UTILIZARÁN ANDAMIOS ATILAS O BARRILES CON BOQUILAS DE HIERRO
 -SE RECOMIENDA LA PIEDRA CON UN SODIO PARA EVITAR EL OMBREO DE NUEVA
 VEGETACIÓN A BASE DE CLORO PARA ASERCA, JONCO O MOCA O MOCA NUEVA
 EN CASO DE DEFECTO O MAL USO CON PRODUCTOS SOLUCIONES PLANCHAS DE CAL
 COMO MANUEL.

Museo Librería en Donceles 63
 Proyecto de restauración

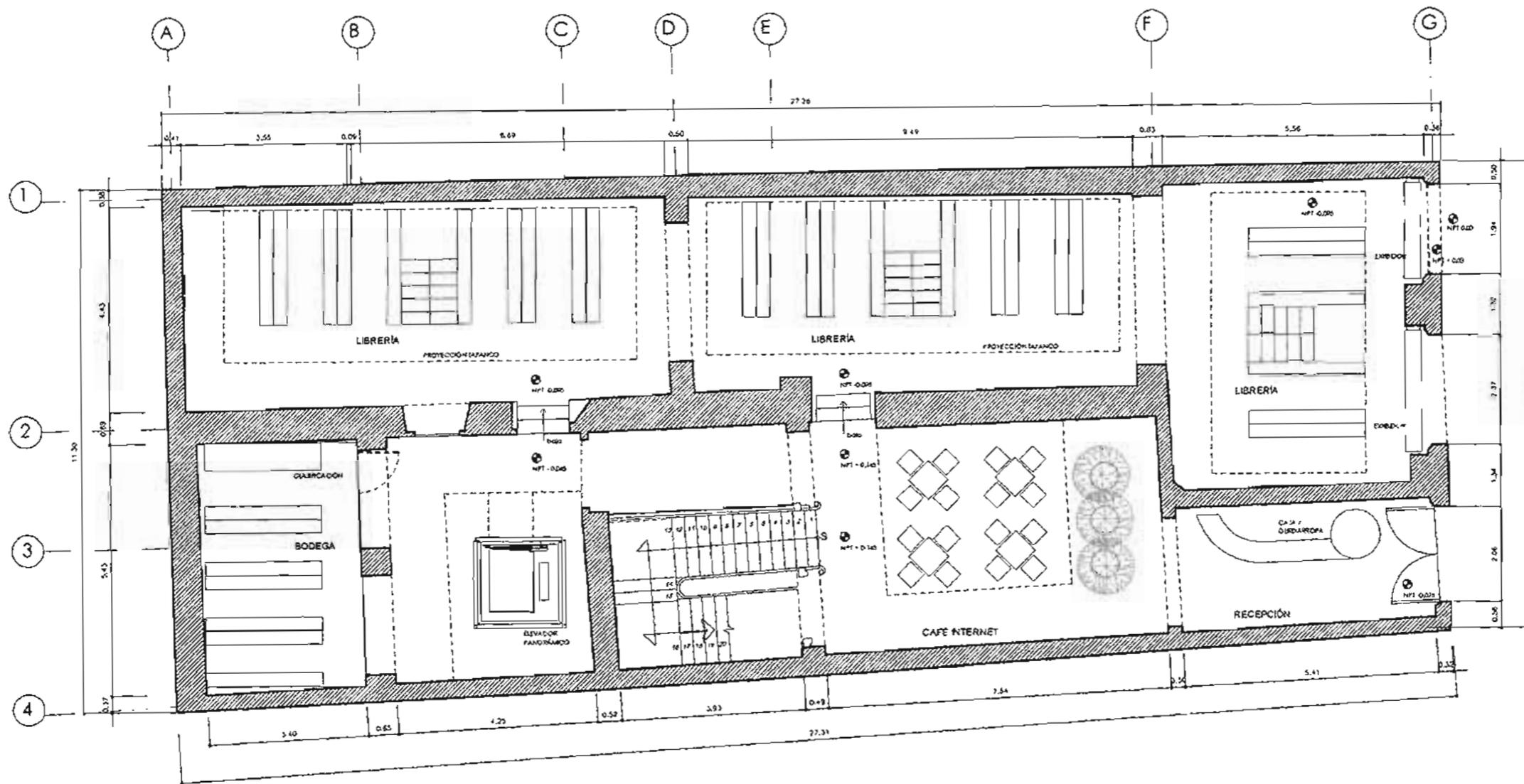
NIVEL 3
 INTERVENCIÓN EN CANTERÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRERA DE PROYECTO DE RESTAURACIÓN	Escuela: 1°	Cond: 01	Dib: 1°
	Jefe: ENE 05	Cole: K03	Folio: 26

HOL. ARQ. NIVELES ALICANTASA
 Escuela de Arquitectura

0 0.25 0.50 1.00 2.00 3.00
 ESCALA GRÁFICA EN METROS (1:25)

0 0.25 0.50 1.00 2.00 3.00
 ESCALA GRÁFICA EN METROS (1:25)

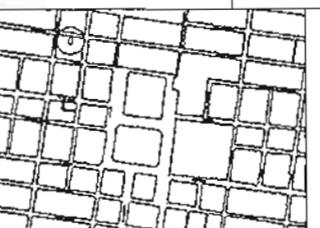


Planta Baja

NOTAS

MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

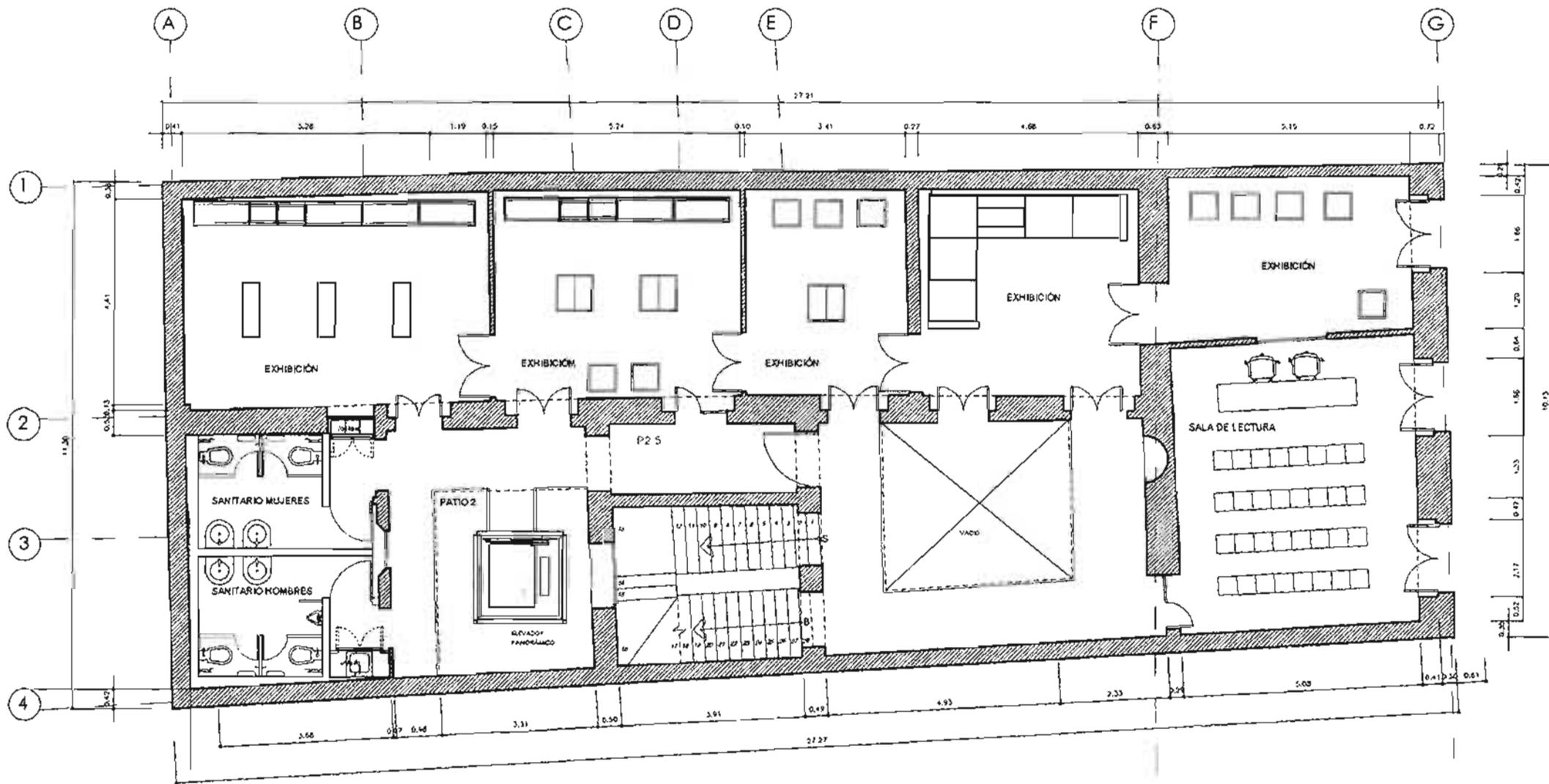


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

PLANTA BAJA
ADECUACIÓN ARQUITECTÓNICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA ESTRUC. Y AMBIENTACIÓN TERRITORIAL	PROYECTO: 1:	CÓDIGO: 01	DESBORSE: L.P.M.
DR. ARQ. HUMBERTO ALCANTARA	FECHA: ENE 05	CLAVE: A 01	FOLIO: 27





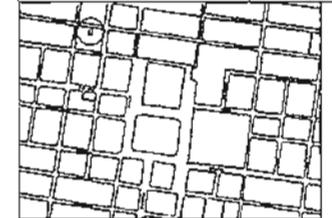
Nivel 2

NOTAS



MODIFICACIONES

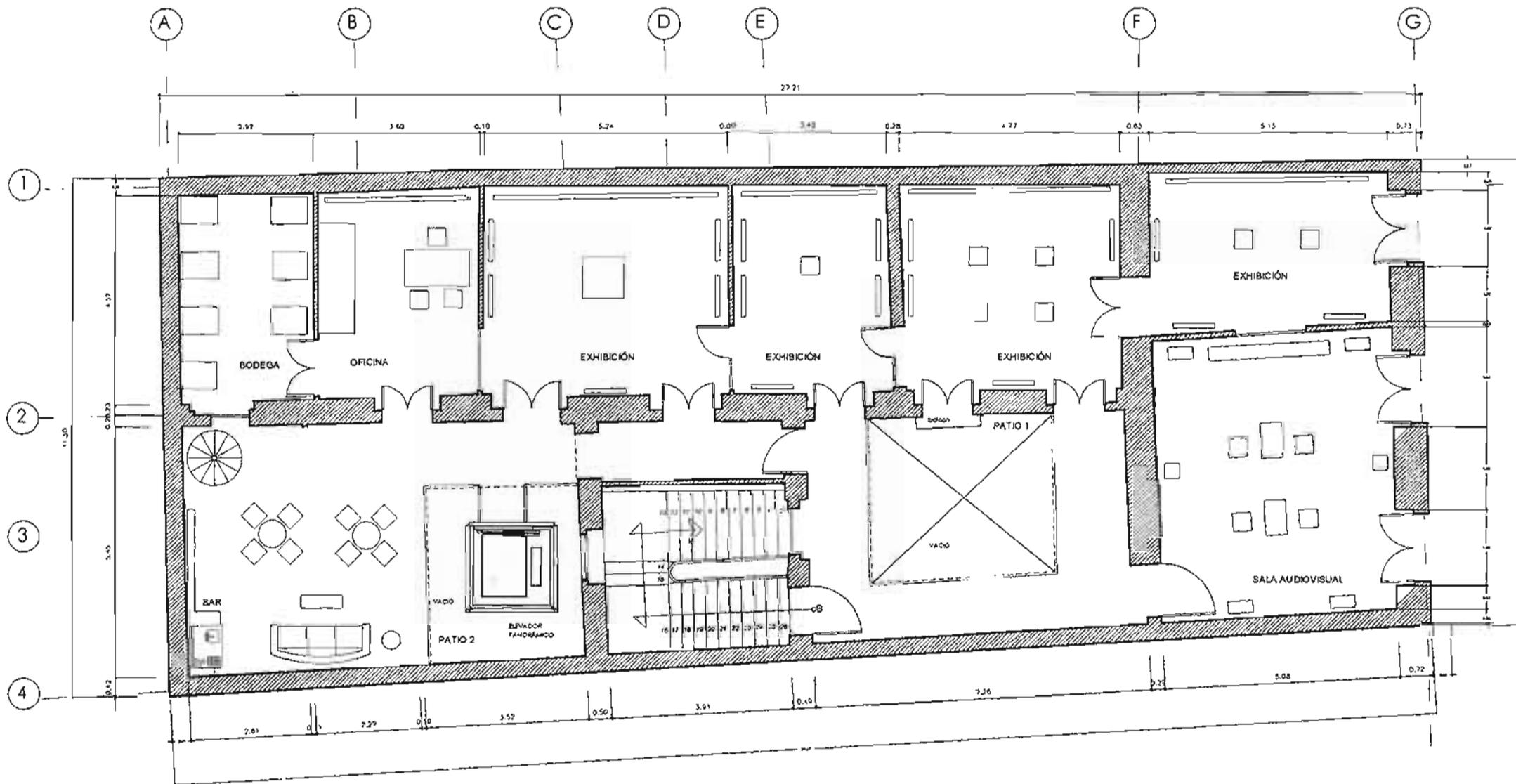
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



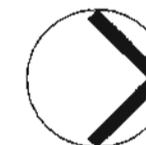
Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

PLANTA NIVEL 2
ADECUACIÓN ARQUITECTÓNICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE SAMBA FACULTAD DE ARQUITECTURA CALLE DE SANTIAGO (CALLE 7) PUNTO DE PISA PUNTO	Título: T1	Colección: art	Dibujante: L.F.M.
	Fecha: ENE 05	Ciudad: A02	Foja: 28
ING. ARO. KIRANESTO ALCALÁBAR PROYECTO Y DISEÑO			
ESCALA GRAFICA EN VARIAS (DE 1:500)		ESCALA GRAFICA EN METROS (DE 1:100)	



NOTAS



MODIFICACIONES

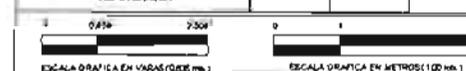
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



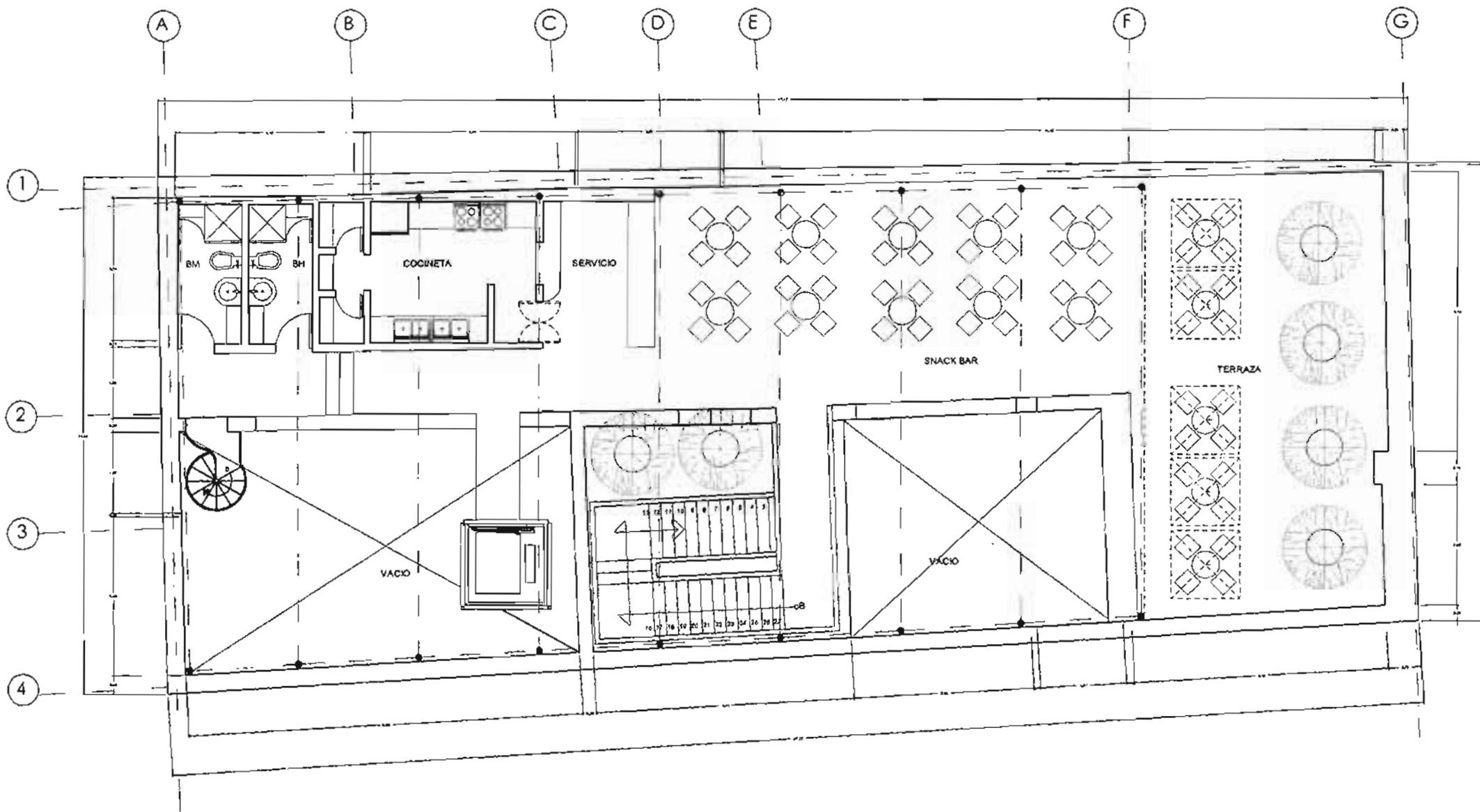
Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

PLANTA NIVEL 3
ADECUACIÓN ARQUITECTÓNICA

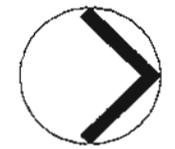
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA Y URBANISMO	Escala: 1"	Ciudad: DM	Dpto.: C.F.M.
RD: ARQ. GUERRERO ALCÁNTARA Módulo de Proyectos	Fecha: ENE 05	Clave: A03	Revisión: 29



Nivel 3

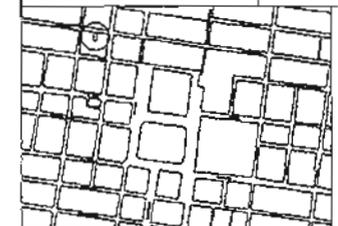


NOTAS



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

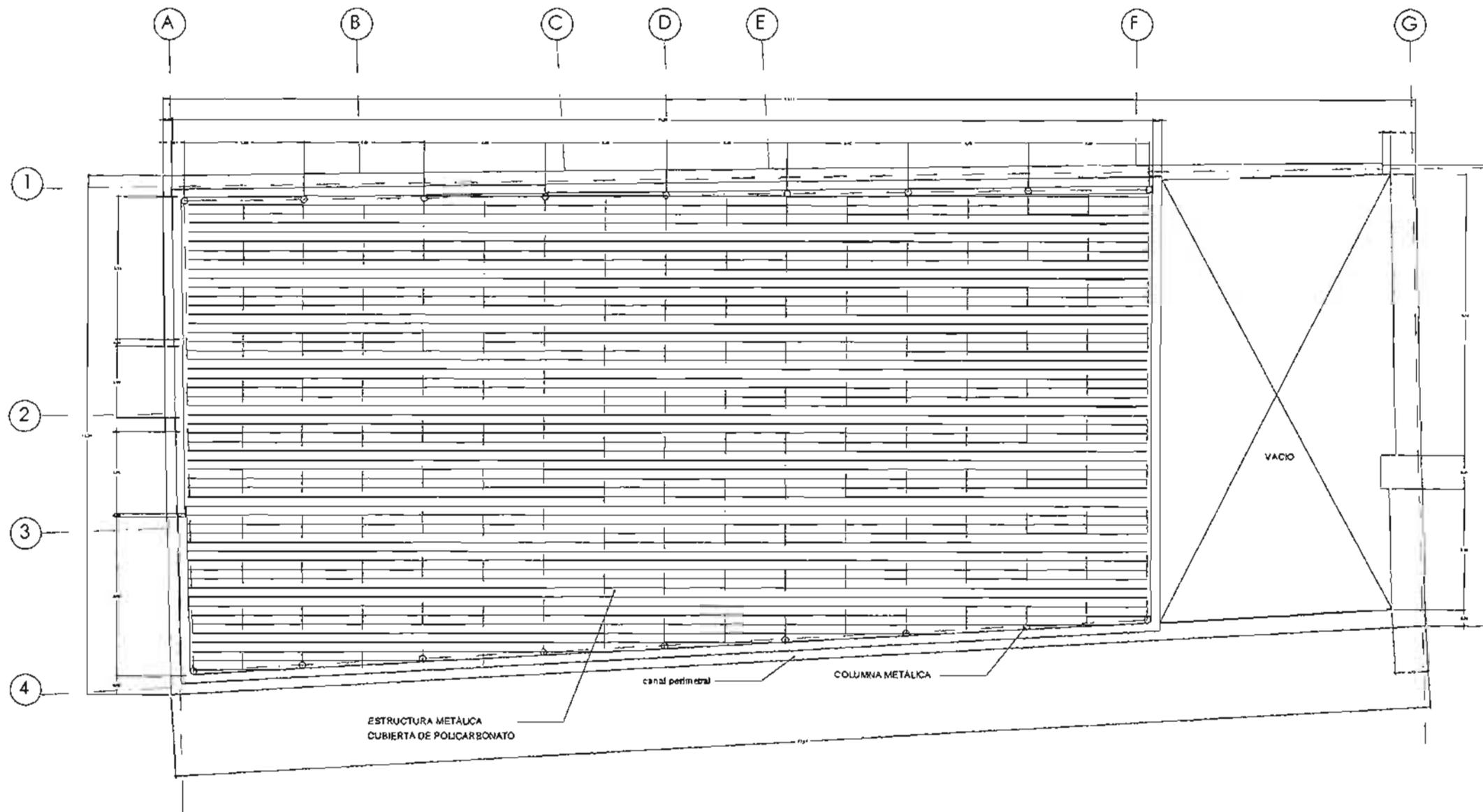
PLANTA NIVEL 4
ADECUACIÓN ARQUITECTÓNICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN TRANSICIÓN URBANA	FICHO: 1.	CALOS: am	DRZO: LPSV
ING. ARG. XUMBE O ALCANTARA Escuela de Arquitectura	FAHO: ENE 05	CIOVE: A04	PLANO: 30



ESCALA GRÁFICA EN VARAS (0.58 m = 1 var)

Nivel 4



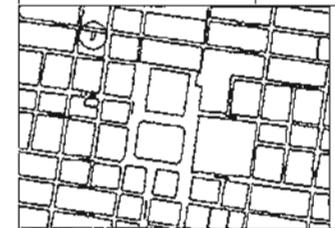
Cubierta

NOTAS



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

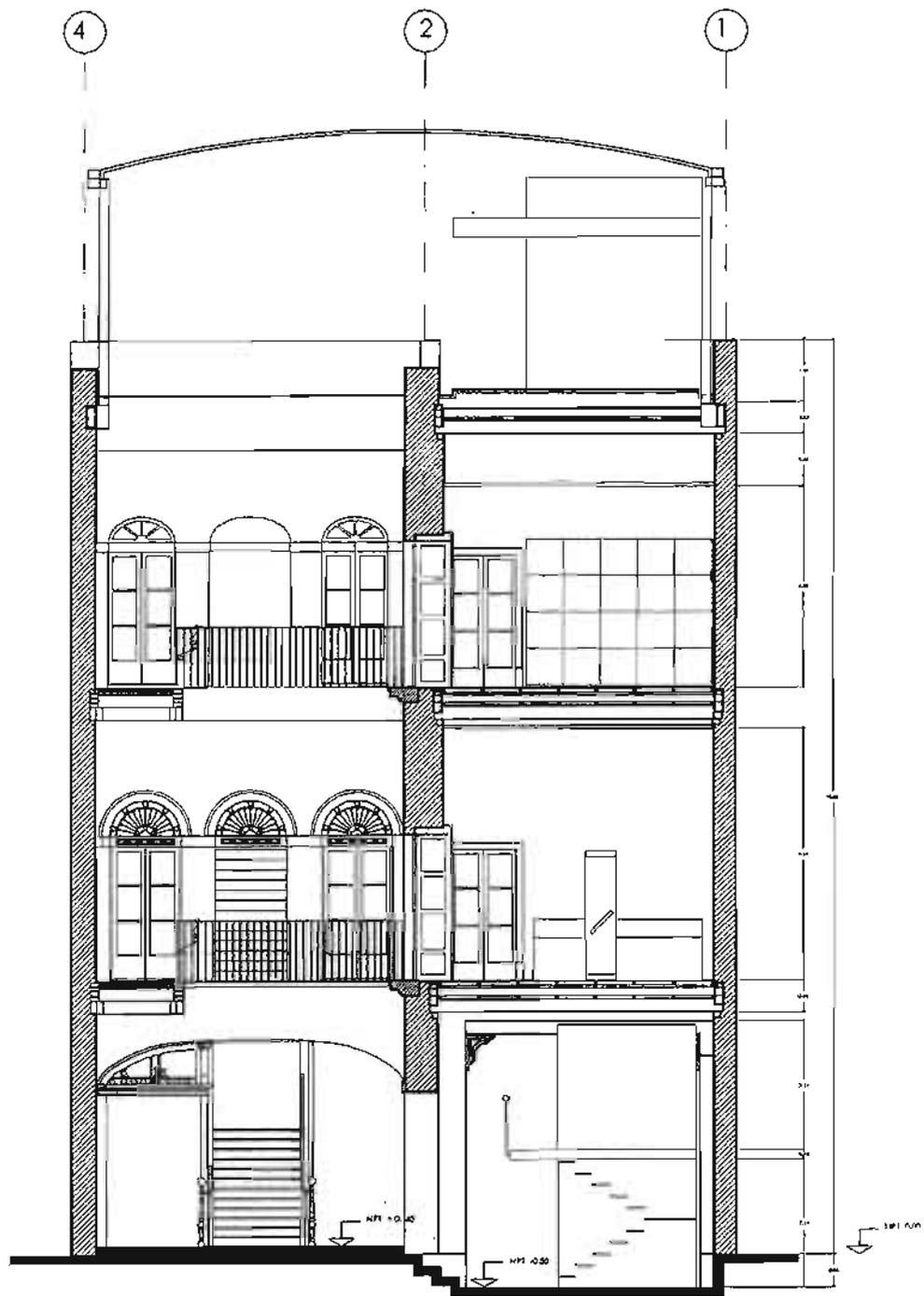


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

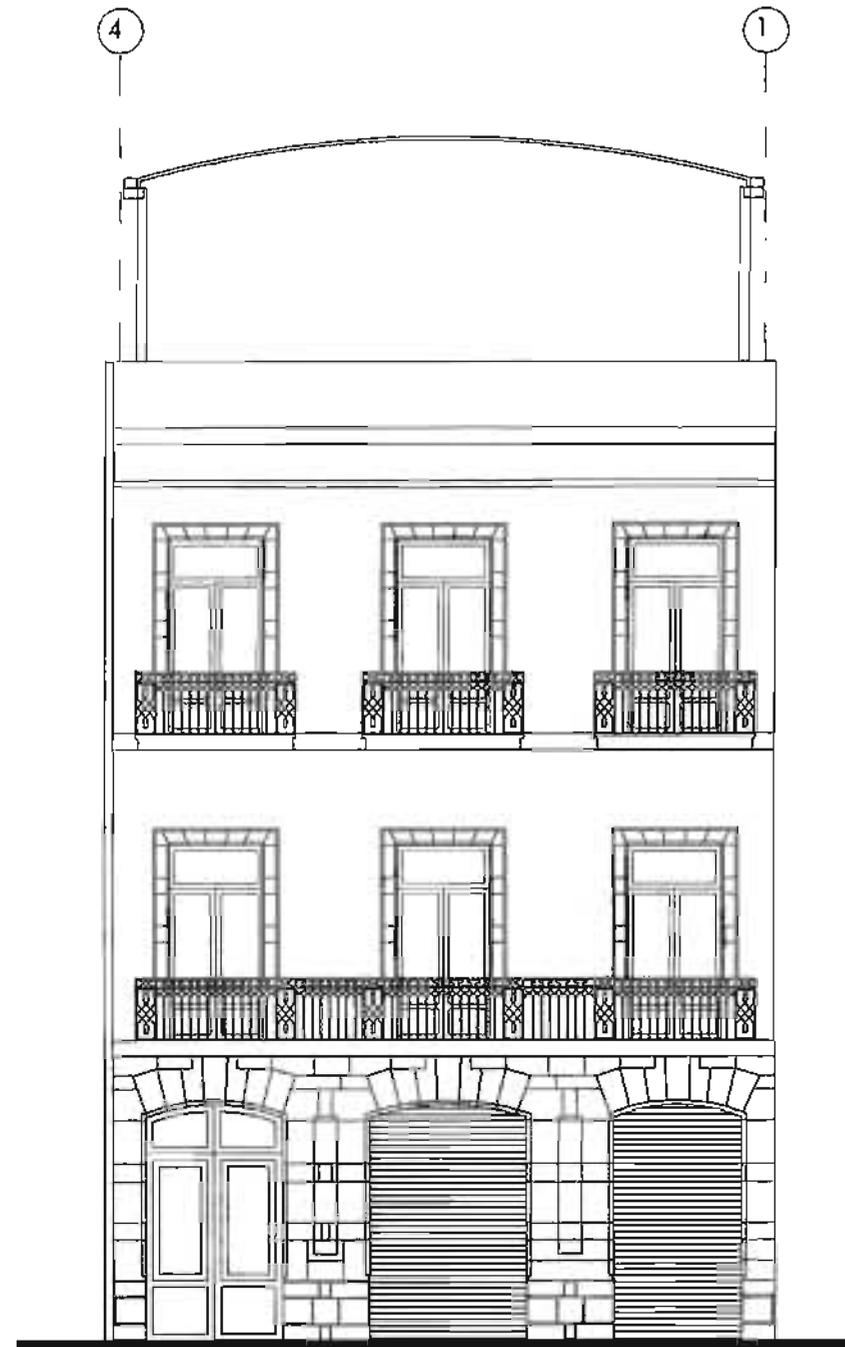
PLANTA CUBIERTA
ADECUACIÓN ARQUITECTÓNICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CARRERA DE ARQUITECTURA	Escrito: 11	Cron: 04	Sigilo: L.P.M.
DIC. APO. KUNBERO ALCANTARA Especialista en Restauración	Fecha: ENE 05	Copia: A 05	Folio: 31



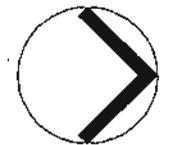


Corte 1



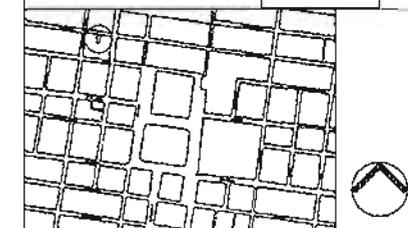
Fachada

NOTAS



MODIFICACIONES

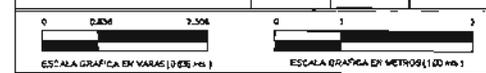
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

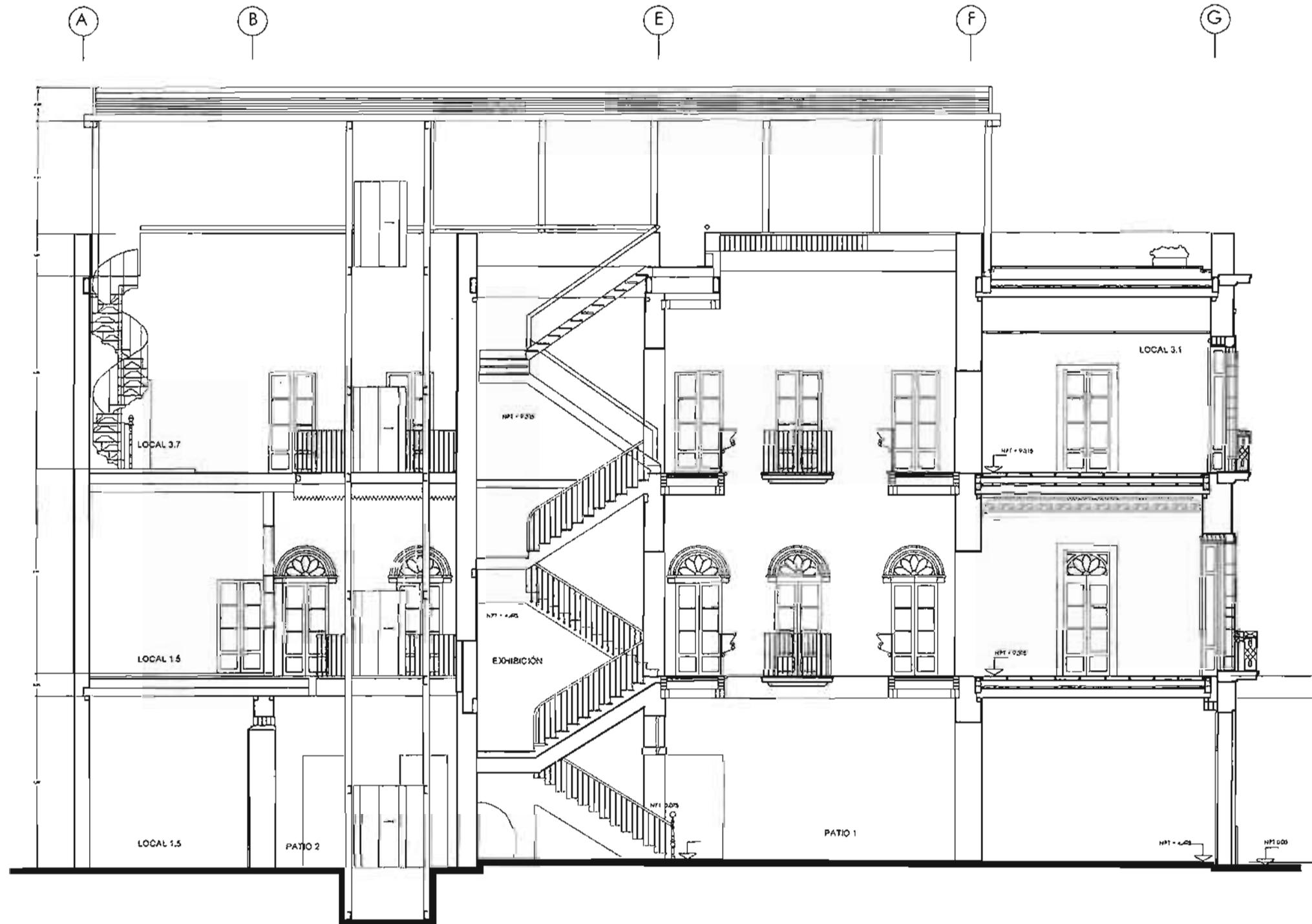


Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

CORTE 1 FACHADA
ADECUACIÓN ARQUITECTÓNICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CALLE DE LA INDEPENDENCIA 1000, POBOX 70000	Folio:	Colección:	Diseño:
	ENE 05	A 06	L.P.V.
ING. ARO. NÚMERO ALCANTARA Arquitecto del proyecto	Folio:	Colección:	Diseño:
	ENE 05	A 06	32





Corte 2

NOTAS



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



Museo Librería en Donceles 63
Proyecto de Restauración

CORTE 2
ADECUACIÓN ARQUITECTÓNICA
INSTALACIÓN SANITARIA

<small>UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y RESTAURACIÓN</small>	<small>Escala:</small> 1:	<small>Coord:</small> 07	<small>Dibujo:</small> 03/05
<small>ING. ARQ. JUANJO ALCANTARA Especialista en restauración</small>	<small>Fecha:</small> ENE 05	<small>Ciudad:</small> A 07	<small>Folio:</small> 33



ESCALA GRÁFICA EN METROS (1:00 m=1) ESCALA GRÁFICA EN METROS (1:00 m=1)

5.4 Conjunto comercial habitacional en la manzana 004-100.

5.4.1 Propuesta de intervención.

El proyecto general se divide en dos etapas:

1º La intervención del inmueble y la adecuación del museo librería. (Etapa desarrollada en este trabajo).

2º El proyecto de adecuación de un centro comercial que integre al museo con de los edificios que conservan la misma tipología en la manzana.

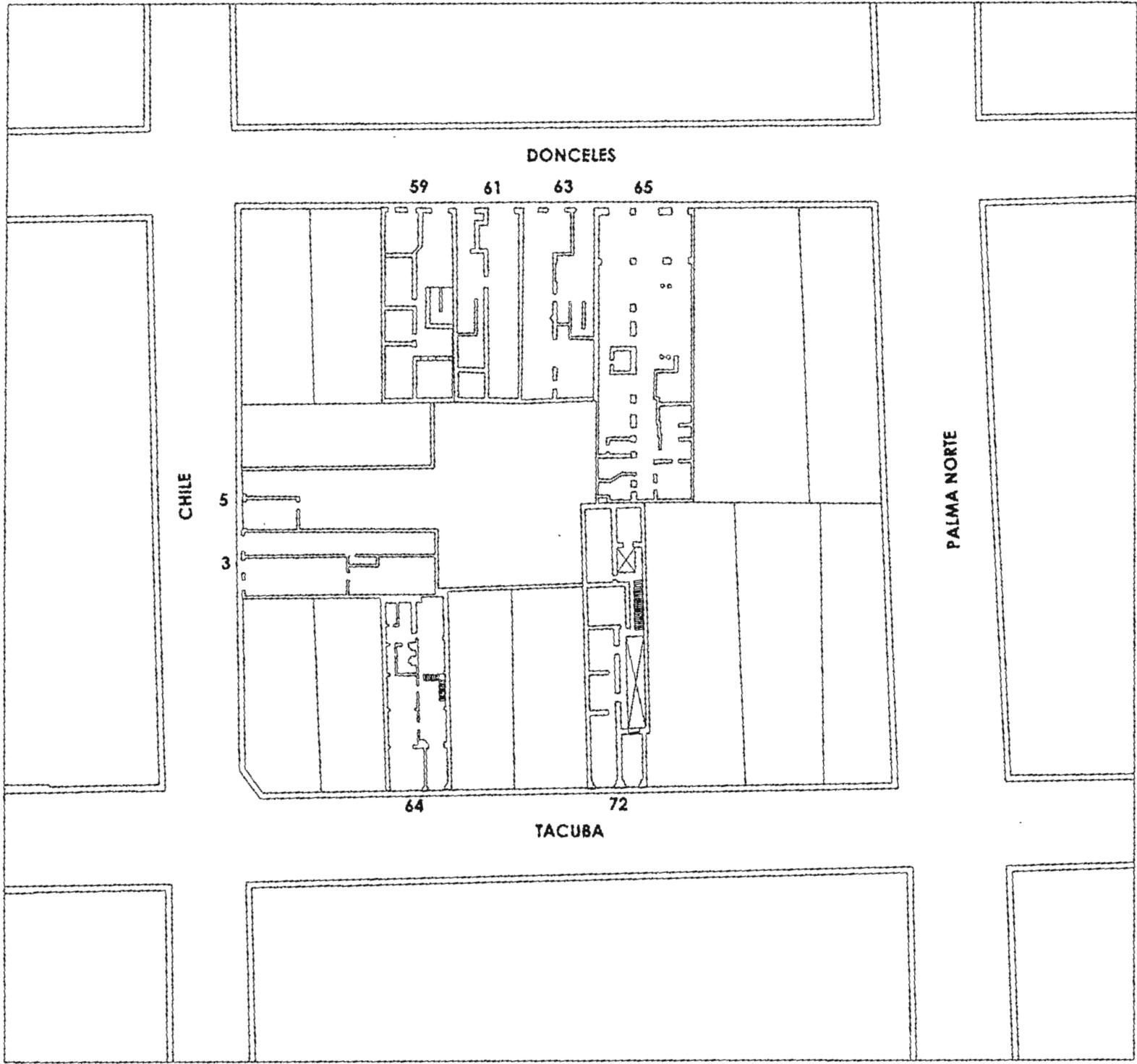
En función a la factibilidad del proyecto del inmueble se propondrá un proyecto a cada uno de los propietarios de las casa similares de la manzana, que conforme un conjunto comercial y de habitación cuyos elementos se comuniquen entre sí a través de patios y/o azoteas.

El proyecto tiene la intención de aprovechar el corazón de manzana para la adecuación de un centro comercial que reúna ocho casas de la manzana en torno al área central.

Las casas seleccionadas mantienen una tipología común en plantas bajas, contienen patios que permitirán la comunicación hacia el núcleo central desde la calle. Por el lado de Donceles se propone la utilización de las casas con los números, 59, 61, 63 y 65; por el lado de Chile se proponen las casas con los números, tres cinco y 7; por el lado de Tacuba se proponen las casas con los números 64 y 72.

El programa propuesto comprende una área comercial que ocupará las plantas bajas de las ocho casas, el núcleo central en planta baja será utilizado para renta de área de exhibición comercial que contará con una exhibición permanente cuyo contenido temático corresponde a la historia de las cuatro calles que rodean a la manzana.

Las plantas altas se destinarán a uso habitacional de buen nivel económico, a excepción de casos como el de Donceles 63 en el que los propietarios tienen la intención de instalar el museo del libro, en cuanto a las azoteas existe la opción de utilizarlas como áreas comerciales para restaurantes o galerías. Los giros comerciales propuestos serán afines a los giros que actualmente se desarrollan en el área, tiendas de libros de ocasión, fotografía, antigüedades, ropa, discos, cafeterías y restaurantes.



PLANTA MANZANA

NOTAS

MODIFICACIONES		
CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE

Conjunto comercial-habitacional
Propuesta de intervención

PLANTA BAJA
Inmuebles por intervenir

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERERÍA DE ESTADÍSTICA Y MATEMÁTICA

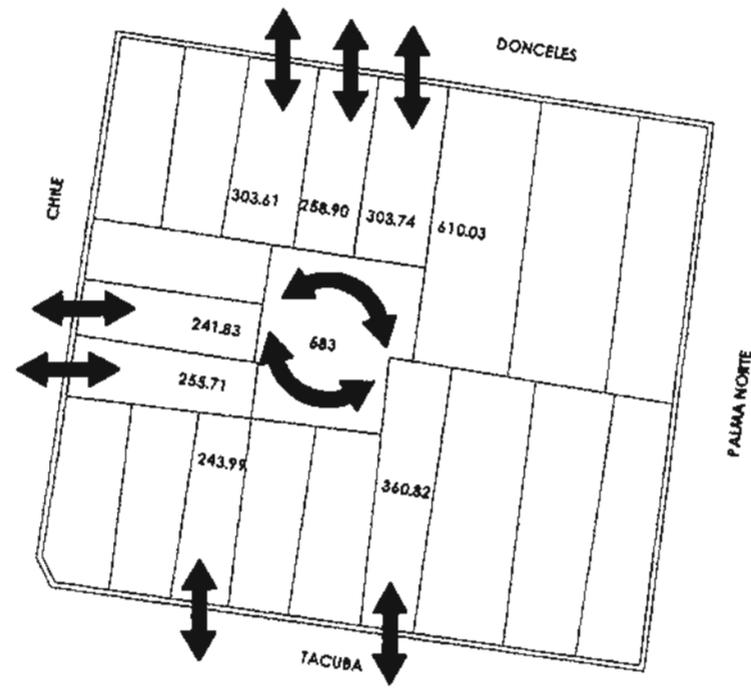
ING. ARQ. HUMBERTO ALCÁNTARA
CARRERERÍA DE ESTADÍSTICA Y MATEMÁTICA

Escala:	1:1	Coord:	EN	Código:	U.V.
Folio:	ENE 05	Clave:	5.4.1.1	Hoja:	34

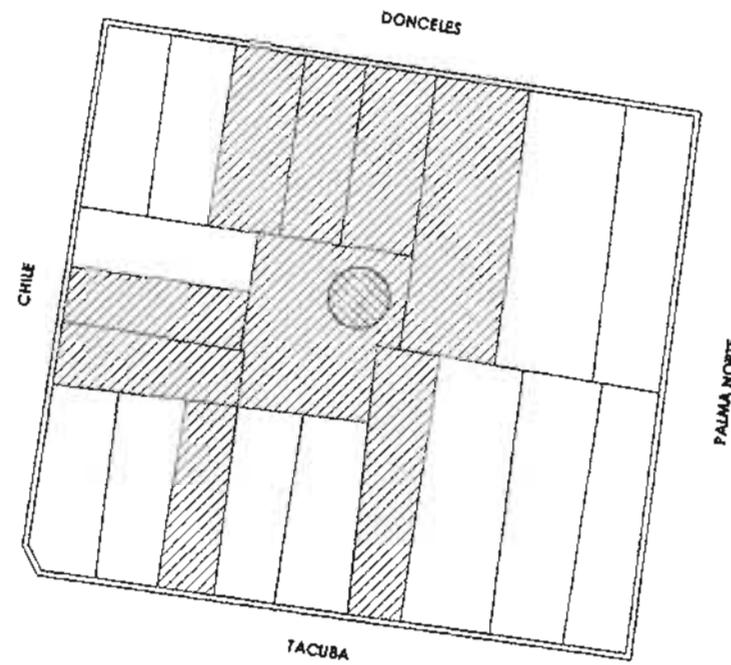
0 0.5M 1.0M 2.0M

ESCALA GRAFICA EN METROS 1:100

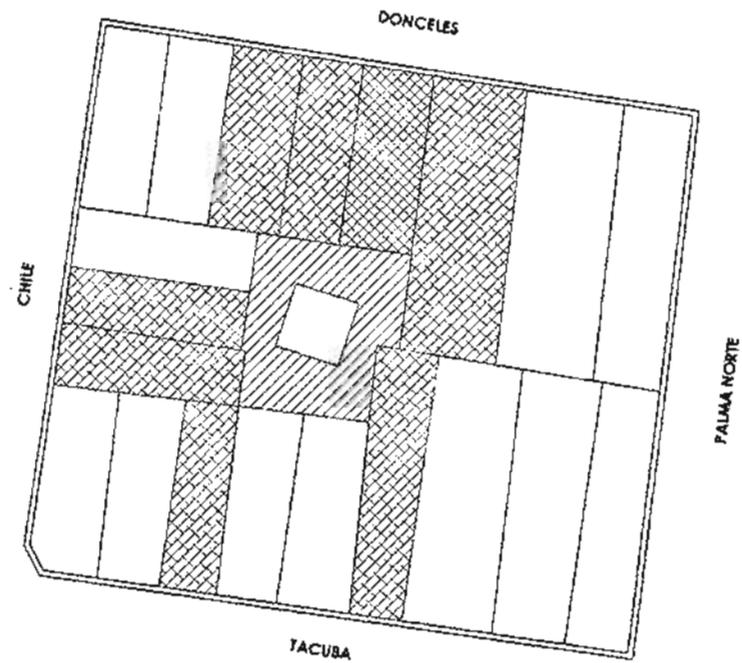
Planta baja
Conjunto comercial-habitacional
Inmuebles por intervenir



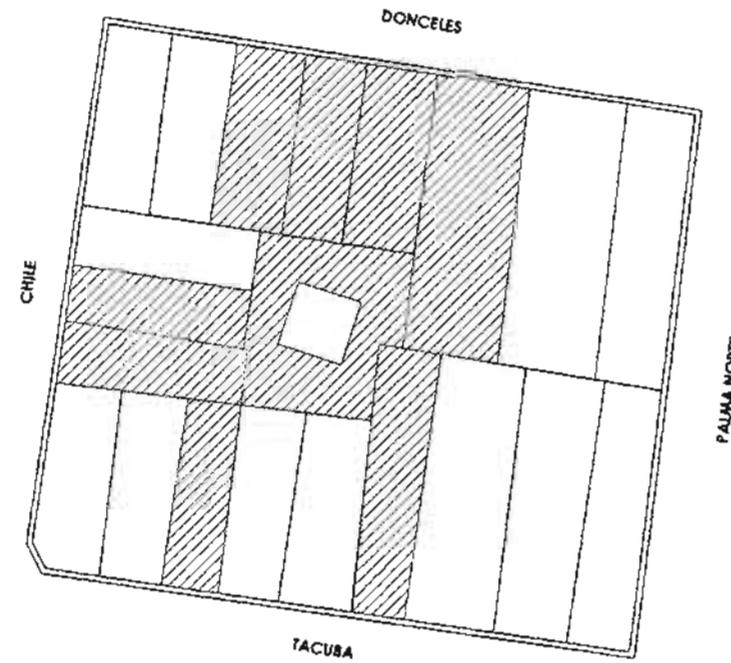
Planta Baja



Planta Baja



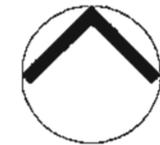
Niveles 2, 3 y 4



Azotea

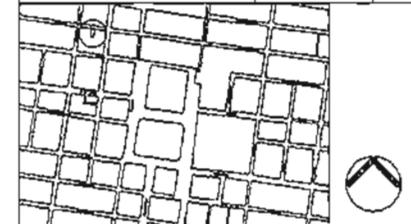
NOTAS

-  ÁREA COMERCIAL
-  ÁREA DE EXHIBICIÓN
-  ÁREA HABITACIONAL



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



Conjunto comercial-habitacional
Propuesta de intervención

PLANTAS
ACCESOS Y ÁREAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO	INGENIO: 7	Colección: CM	Dibujante: L.F.V.
MÉX. ARQ. HUMBERTO ASCANTARA Escuela del presente	Título: ENE 05	Clave: 5.4.1.2	Folio: 35

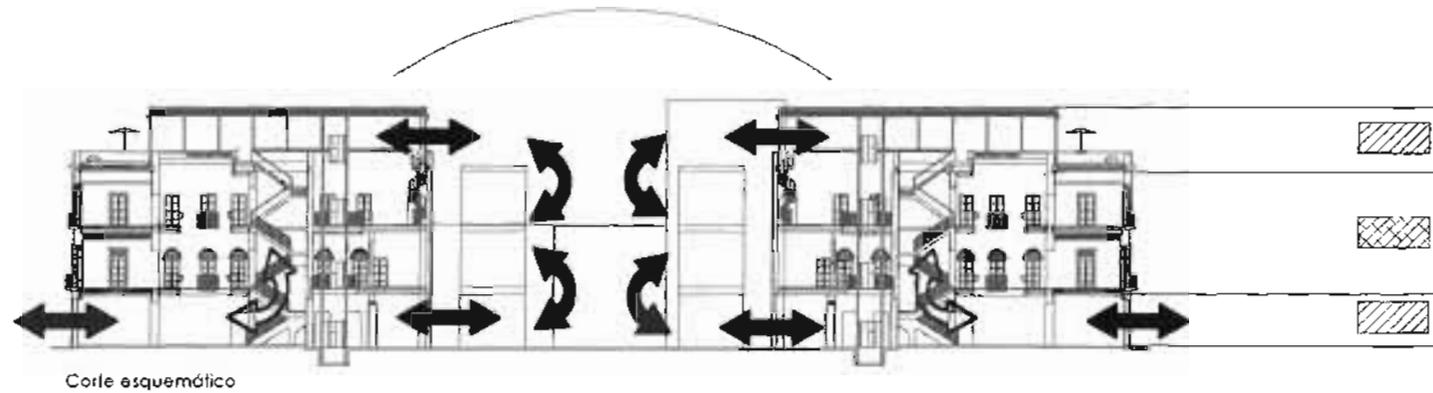


Plantas

Conjunto comercial-habitacional

Accesos y áreas

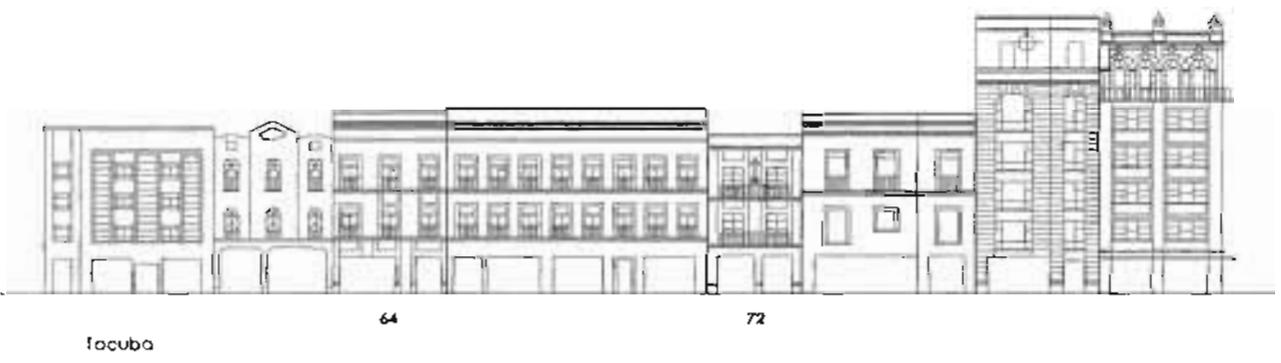
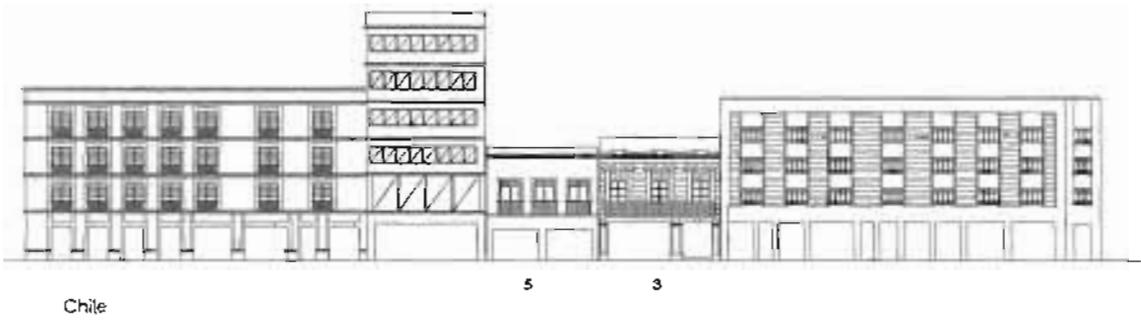
35



ÁREA COMERCIAL
 ÁREA HABITACIONAL
 ÁREA COMERCIAL

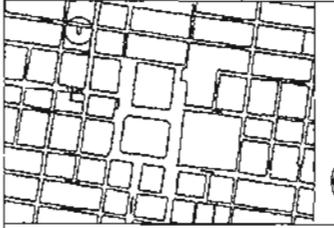
NOTAS

- CIRCULACIÓN DE PÚBLICO
- CIRCULACIÓN RESTRINGIDA



MODIFICACIONES

CONCEPTO	FECHA	SUSTITUYE



Conjunto comercial-habitacional
 Propuesta de intervención

CORTE Y ALZADOS

Inmuebles por intervenir

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DISEÑO EN HABITACIONES	ESCALA: 1:1	CORTE: cm	GRUPO: L.F.U.
ING. ARIEL ROSASITO ALCANTARA Arquitecto y diseñador	FECHA: ENE 05	COTAS: 5.4.1.3	PLANO: 36



Cortes y alzados
Conjunto comercial-habitacional
Inmuebles por intervenir

36

6.- TRATAMIENTO MUSEÍSTICO.

El tratamiento museístico de los inmuebles con valor histórico o cultural intervenidos, puede dividirse de acuerdo al argumento de esta tesis, en dos grandes rubros:

- 1.- Para un inmueble reutilizado con fines museísticos.
- 2.- Para una calle y una zona determinada de la ciudad.

6.1. Tratamiento museístico para un inmueble intervenido.

Cabe hacer mención de que los proyectos para museos ocupan un alto porcentaje de reutilización de espacios restaurados, por lo que se considera conveniente ofrecer un panorama general de la metodología y planeación para este género de edificios sobre todo en el caso de acondicionamiento de edificios reutilizados.

El tratamiento para estos inmuebles comprende dos aspectos: El programa arquitectónico para que el edificio sea reutilizado como museo y el guión museológico de la exhibición para que el edificio se integre al discurso museográfico como la primera pieza de la colección que habrá de exhibirse.

Programa de adecuación arquitectónica.

Generalmente el programa de un museo contiene espacios específicos destinados al público y a los servicios de operación. Como en cualquier proyecto arquitectónico las zonas públicas, privadas y semi-privadas deben ser muy claramente localizadas y sus relaciones funcionales deberán tratarse de manera adecuada; hasta este punto el tratamiento del proyecto es similar al de un edificio diseñado a propósito. En el caso de un edificio reutilizado será necesario extrapolar el diagrama de zonificación y relaciones funcionales con las áreas disponibles para conciliar las nuevas necesidades de programa con los espacios existentes sin alterar la tipología del inmueble, este cotejo se realizará previo estudio y análisis de las etapas constructivas y de las posibles liberaciones de agregados que hayan alterado de manera fehaciente a la tipología del edificio en su conjunto. Dicha extrapolación sumada a un estudio de áreas permitirá determinar si los espacios son suficientes o si en su defecto, será necesaria una ampliación, que sin alterar lo existente, permita la adecuación del espacio para cumplir con un programa mínimo que actualice el uso del inmueble.

Es por lo tanto necesario ir de más a menos en el aspecto cualitativo del programa, a continuación se presenta un programa arquitectónico típico para un museo temático, en términos generales éste se divide en dos grandes apartados:

- A) Servicios al público.
- B) Servicios de operación.

A) Los Servicios al público comprenden:

Taquilla e informes.
Guardarropa
Tienda
Auditorio
Cafetería
Servicios educativos.
Servicios sanitarios.
Áreas de vestibulación y circulaciones interiores.
Exposiciones permanentes.
Exposiciones temporales.
Sala audiovisual.
Bar y/o restaurante.

B). Los servicios de operación comprenden:

B.1) Servicios generales.

Recepción y control
Servicios y vestidores para servicios generales.
Depósito de basura
Área de maniobras.

B.2) Oficinas técnicas y administrativas

Recepción
Dirección
Sala de juntas
Secretaría particular
Baño
Secretaría y administración
Relaciones públicas
Curaduría
Exposiciones
Museografía
Cocineta
Papelería y copiado
Sanitarios
Circulaciones

B.3) Oficina de intendencia.

B.4) Talleres y bodegas de operación.

Bodega de intendencia
Bodega de mantenimiento.
Bodega de elementos museográficos
Taller de mantenimiento
Talleres de museografía (con bodega)
Taller de restauración de bienes muebles
Cuarto de máquinas

B.5) Depósito de colecciones

Bodega de colecciones en tránsito
Bodega de colecciones permanentes

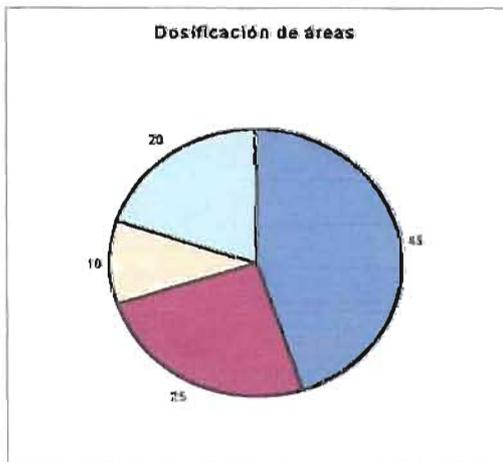
B.6) Oficina de control y seguridad

B.7) Áreas de vestibulación y circulaciones interiores.

Dosificación de espacios.

Este es un programa típico y cualitativamente completo para un museo de carácter institucional, público y temático que cuente con colecciones de piezas originales y que requiera, para su funcionamiento, de una organización burocrática, política y administrativa.

Tratándose de un programa de este tipo y de acuerdo con la experiencia profesional en el desarrollo de múltiples proyectos de planeación y diseño de museos puede determinarse la dosificación de áreas o espacios de acuerdo a la gráfica siguiente:



1. Servicios al público
2. Servicios de operación
3. Exposiciones permanentes
4. exposiciones temporales

Adecuación del programa.

De acuerdo al tipo de museo que se pretenda instalar y tomando como base un programa típico para un museo temático, se realizará la adecuación de un programa arquitectónico que cubra los requerimientos mínimos necesarios para que el inmueble intervenido cumpla con la función básica de un museo que consiste en exhibir la colección en condiciones óptimas para la conservación de los objetos, en una forma contextualizada, ordenada y atractiva para el visitante.

Para el caso específico del objeto de estudio del presente trabajo, se trata de un museo privado con un tinte marcadamente comercial que cubre una doble función, la de exhibir y la de comercializar los objetos que son de gran valía para la comunidad de coleccionistas de libros. Es decir, el visitante que asista a la exposición permanente de este museo tendrá la posibilidad de adquirir las piezas de colección, servicio que no se ofrece en ningún otro tipo de museo y que otorga un atractivo especial al coleccionista. En este caso las exposiciones permanentes adquieren un carácter dinámico sin llegar a ser temporales, su permanencia radica en la temática, en ellas siempre se exhibirán libros de primeras o raras ediciones, libros artísticos o históricos que no fácilmente pueden conseguirse, o valiosos en sí mismos como objetos artísticos, por las características propias de su manufactura.

Las exposiciones temporales estarán dirigidas a la exhibición de pintura, y escultura así como a otras expresiones afines del arte contemporáneo, la permanencia de las colecciones en el museo, dependerá de una programación anual que permita el apoyo a jóvenes artistas dando a este espacio el carácter de galería comercial.

Por tratarse de un museo privado los componentes del programa se reducen considerablemente; se puede prescindir de conceptos como el auditorio, los servicios educativos, el depósito de basura o el área de maniobras. Las oficinas técnicas y administrativas pueden integrarse en una sola en casos como los de la recepción, dirección y sala de juntas; puede prescindirse asimismo del baño privado, de la cocineta y de los sanitarios exclusivos para el personal en el área administrativa; también puede prescindirse de oficinas cuyos servicios se implementen con carácter externo, como los de administración, relaciones públicas, curaduría, exposiciones, museografía e intendencia. Las bodegas de intendencia y mantenimiento pueden reducirse e integrarse en un solo espacio destinado a la guarda de objetos y materiales de limpieza; los talleres de mantenimiento y museografía no son necesarios puesto que estos servicios pueden ser atendidos en forma externa. En este caso no se requiere de un cuarto de máquinas, en su defecto se requerían un tablero eléctrico, cisterna, bomba, finacos elevados y tanque estacionario de gas. Debido al volumen de colecciones y al carácter

comercial de las exhibiciones, puede considerarse una bodega de colecciones en tránsito de dimensiones mínimas para desembalaje y revisión de las colecciones; las funciones que se desarrollan en el taller de restauración serán atendidas en forma externa. No será necesaria una oficina de control y seguridad ya que esta función se reducirá a un sistema de control electrónico en el acceso al inmueble.

Adecuación de las instalaciones.

Un aspecto importante para el buen funcionamiento del museo radica en la dotación de instalaciones adecuadas para el nuevo uso, las salas de exhibición deberán readecuarse con instalaciones eléctricas que contemplen la capacidad y la flexibilidad de posición de luminarias acordes tanto a las exposiciones permanentes como a las exposiciones temporales, por lo que será necesaria una revisión de los sistemas constructivos que permitan el paso de ductos sin alterar el funcionamiento de las estructuras y sistemas existentes.

Revisión de la estructura.

Las condiciones estructurales del inmueble deberán revisarse con objeto de definir, además de la estabilidad propia de la edificación, las capacidades y posibilidades de instalación museográfica; de antemano se considera indispensable que tanto por razones comerciales como estructurales los elementos de almacenaje y exhibición comercial con alta concentración de volumen de libros se ubiquen en la planta baja del edificio. En los niveles superiores se podrán localizar áreas exhibición en detalle y la galería.

Guión museológico.

Este guión debe contener dos aspectos básicos: el primero se refiere a la forma en la que habrá de exhibirse el edificio en sí mismo como parte fundamental de la exposición museográfica, el segundo se refiere específicamente a los guiones necesarios para las exposiciones permanentes o temporales. En este caso nos referiremos exclusivamente a los elementos propuestos para una posible exhibición en edificio.

Un guión museológico aplicado a un edificio con valor histórico o cultural tiene como principal objetivo ofrecer la información necesaria que permita la comprensión de formas de vida que aun cuando son parte de nuestra cultura, nos son desconocidas por pertenecer a otras épocas y por carecer de una información clara y ordenada relacionada con el objeto; a través de una lectura directa del lenguaje

arquitectónico que incluya desde la expresión artística hasta los recursos técnicos de cada etapa histórica, el visitante contará con los datos necesarios para la comprensión integral del objeto arquitectónico.

Los conceptos que un guión museológico de este tipo puede contener, abarcan la historia referente a la tipología en la que se inserta el edificio, como parte de ésta pueden mencionarse los cambios que el edificio ha experimentado a lo largo de distintas épocas, puede incluirse la historia de los propietarios en caso de ser determinante para la comprensión de las transformaciones morfológicas y de uso del edificio; los datos del proceso de restauración e intervención del inmueble también son de gran utilidad con objeto de asentar las modificaciones como parte del proceso histórico. Es necesario que el público asistente comprenda tanto los cambios de programa y uso de los locales como la utilización de diversos sistemas constructivos utilizados en las diversas etapas históricas de la construcción.

Guión temático.

Se extraerán de los siguientes temas, los datos históricos que permitan la comprensión del objeto arquitectónico de manera clara y objetiva para los no iniciados pero que den cauce a investigaciones más profundas a los interesados o a los especialistas.

- Historia de la arquitectura doméstica en la Ciudad de México y su transformación a través del tiempo.
- Historia genérica de propietarios a través de distintas épocas.
- Comparación de programas arquitectónicos de distintas épocas.
- Uso y significado del patio.
- Uso y significado de los locales en distintas épocas.
- Cambios morfológicos, de uso y de costumbres de acuerdo a los progresos técnicos y de instalaciones.
- Crónica del proceso de restauración e intervención del inmueble.

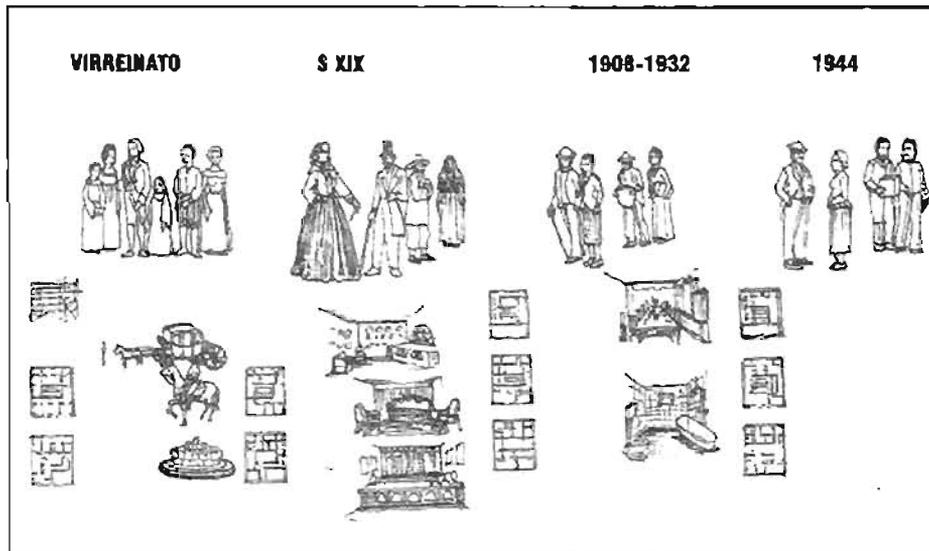
Recursos museográficos.

Se utilizarán los elementos arquitectónicos existentes, su exhibición se reforzará con elementos bidimensionales o tridimensionales, gráficos o fotográficos que sustenten y complementen la información.

En el acceso al inmueble se ubicará un elemento de exhibición bidimensional o tridimensional, preferentemente interactivo, que muestre la evolución arquitectónica del edificio; con apoyo gráfico y fotográfico se indicaran los cambios genéricos de propietarios que serán identificados por la vestimenta propia de la época, el mismo

6. TRATAMIENTO MUSEÍSTICO

apoyo gráfico servirá para indicar las distintas zonas de la casa así como los cambios de uso de los distintos espacios a través del tiempo. Por ejemplo, mediante la reproducción de una litografía se puede indicar en donde se ubicaba la cochera y las caballerizas en el siglo XVIII, o en donde se ubicaba la cocina y cuales eran los utensilios utilizados en el siglo XVI.



Historia del inmueble en relación a los cambios de uso y a la historia genérica de los usuarios.

Se exhibirán las fachadas exteriores e interiores en las que mediante el uso del color, del alumbrado y de otros elementos indicativos como piezas de cantera o cédulas informativas se marcarán las distintas etapas constructivas del inmueble relacionadas con las sucesivas épocas históricas.

Cada local contará con una cédula informativa apoyada con gráficos que informe sobre los usos y sus transformaciones, se incluirá la información, preponderantemente gráfica, referente al mobiliario y a los utensilios utilizados en las diferentes etapas históricas.

Se exhibirán mediante gráficos las plantas arquitectónicas comparativas entre las casas del siglo XVIII y la casa en su estado actual.

En caso de existir un local que conserve las características propias de una época y de tener acceso a la adquisición del mobiliario respectivo, puede considerarse la posibilidad de contar con una sala de ambientación, cuya información se sustentará y complementará con cédulas informativas.

Se exhibirán los pavimentos o fragmentos de ellos que como producto de la restauración y de las calas respectivas se hagan visibles, mediante cédulas informativas se indicará la época histórica y el sistema constructivo utilizado así como los niveles de piso terminado.

Se exhibirán de manera física o mediante fotografías los sistemas constructivos utilizados en muros durante las distintas épocas, se hará evidente la utilización de los distintos materiales a través del tiempo.

Los vestigios de pintura mural o pictografía se exhibirán con la debida protección y con alumbrado controlado, la exhibición se complementará la información mediante cédulas informativas.

En caso de existir vestigios de cenefas o lacerías pintadas, cuando se encuentren de diversos tipos en un mismo local y constituyan un documento importante para la comprensión de la expresión decorativa de cada época, se recurrirá a la lectura directa del vestigio apoyada en la información gráfica que permita su comprensión.

Los sistemas constructivos de entrepiso se exhibirán total o parcialmente por el nivel inferior mediante plafones de vidrio templado que sustituyan a los cielos rasos cuando éstos no tengan pintura decorativa.

En caso de existir el vestigio de algún sistema constructivo de entrepiso cuya vista sea necesaria desde el nivel superior, podrá recurrirse al empleo de un área específica de piso de cristal templado laminado, al mismo nivel del nivel de piso terminado, que permita la observación del detalle en cuestión.

Con cambios de piso o cenefas podrán indicarse posiciones de muros o áreas que hayan cambiado de uso con el paso del tiempo.

Se indicará la posición histórica de los servicios tales como cocinas o baños y la transformación que la vida de los habitantes y por lo tanto el uso de la arquitectura sufrió debido a los avances técnicos, se hará énfasis en la importancia histórica del advenimiento de las instalaciones hidro-sanitarias, de la luz eléctrica y del uso del gas doméstico.

6.2. Tratamiento museístico urbanístico.

Guión museológico.

Un guión museológico para el tratamiento museístico de la ciudad tiene como objetivo ofrecer la información que permita la lectura urbanístico-arquitectónica a partir de un inmueble, de la calle, del entorno inmediato y del centro histórico en su conjunto.

La información puede referirse a la historia, a la traza, a los límites históricos así como a cada inmueble y a su relación tipológica y genérica con otros objetos.

En los casos de restauración, puede incluirse la información sobre los procesos de elementos intervenidos específicos o sobre el conjunto.

Guión temático (contenidos).

Del inmueble.

Época o épocas de construcción, estilo.

Nombre del edificio.

Datos relevantes sobre ocupantes o sobre hechos de valor histórico o anecdótico.

Referencias tipológicas y genéricas en la misma calle, con otros puntos de la ciudad.

Lenguaje arquitectónico de distintas épocas. Tipología y proporción de vanos y otros elementos calificativos del espacio

Uso de materiales y sistemas constructivos en distintas etapas históricas

Información sobre restauración de elementos perdidos o alterados.

De la calle.

Historia

Transformación

Nomenclatura en distintas etapas históricas

Límites en distintas etapas históricas

Morfología

Del Centro Histórico.

Historia

Transformación morfológica

Traza

Límites en distintas etapas históricas

Recursos museográficos.

El tratamiento museístico a nivel urbano tiene como objetivo aprovechar al máximo los recursos disponibles para acercar información a los usuarios-espectadores en el lugar mismo en donde ésta se produce.

Deben por lo tanto y de antemano, conciliarse los usos comercial (de carácter formal) y museográfico, tomando en cuenta dos aspectos: el primero, que la ciudad tiene históricamente la vocación comercial; el segundo, que el intento de dar un tratamiento museístico a la ciudad

no parte de la premisa de crear museos específicos en el sentido tradicional, sino de llevar los recursos museográficos a sitios con vitalidad propia, en los que la información está latente, no se trata de transformar a la ciudad en un museo sino de aprovechar los recursos museográficos para ponerlos al servicio del usuario.

Una vez solventada la disyuntiva entre ambas actividades: la comercial formal y la museográfica, puede procederse al análisis de posibilidades espaciales museográficas-urbanas.

En esta conciliación de intereses radica justamente la posibilidad financiera y de disponibilidad espacios para llevar a cabo la musealización del Centro Histórico, los propietarios de comercios agrupados en plazas comerciales, como es el caso de la que se propone para el corazón de la manzana en esta tesis, podrán donar parte del espacio y de los recursos para destinar un área específica que contenga la información de la zona. Los locales comerciales distribuidos a lo largo de la calle tanto en sus aparadores como en el interior pueden contener exhibidores con la información referente al inmueble. Un aspecto importante a considerar en este caso, consiste en la recuperación del acceso a los patios de los edificios de tal suerte que se integren a la calle y que en ellos puedan instalarse exhibidores museográficos. Las azoteas de los espacios destinados a restaurantes, habilitadas como terrazas, ofrecen una interesante posibilidad para la observación panorámica que puede ser complementada con información que la sustente.

Cabe señalar que el tratamiento museístico de la ciudad no es algo totalmente nuevo, de hecho varias de las acciones inherentes a este quehacer han venido desarrollándose aunque su aplicación ha sido incipiente y aislada, tal es el caso de acciones compatibles con la museografía como la restauración misma, la conservación, la catalogación o la señalización mediante placas que indican la nomenclatura histórica o los datos referentes a ciertos edificios importantes. También se han desarrollado actividades afines tales como los recorridos organizados por museos o incluso por empresas con fines turísticos, se han publicado guías que siempre tienen el carácter igualmente turístico o pintoresco.

En el aspecto técnico, en casos aislados, se han instalado dispositivos para la iluminación de inmuebles con un sentido decorativo o escenográfico; desde el punto de vista museográfico, es preferible dotar a los edificios de dispositivos que eviten distorsionar la imagen real del objeto mediante filtros de color y otros recursos propios de la decoración con luz; un estudio de alumbrado museográfico se concentra en la utilización de filtros o en la dosificación rigurosa de la luz con el fin exclusivo de mostrar la imagen real del objeto sin dañarlo.

Por lo tanto, con la museización se pretende retomar todos estos recursos, transformarlos con el rigor histórico que la museología

demanda, complementarlos con otros, agruparlos, orientarlos con un mismo objetivo y darles el tratamiento didáctico adecuado que promueva la lectura accesible a una amplia gama de posibilidades perceptivas. En otras palabras de lo que se trata es de dar a los edificios y al Centro Histórico un tratamiento museístico.

Cómo y dónde llevar a cabo el tratamiento.

El inmueble.

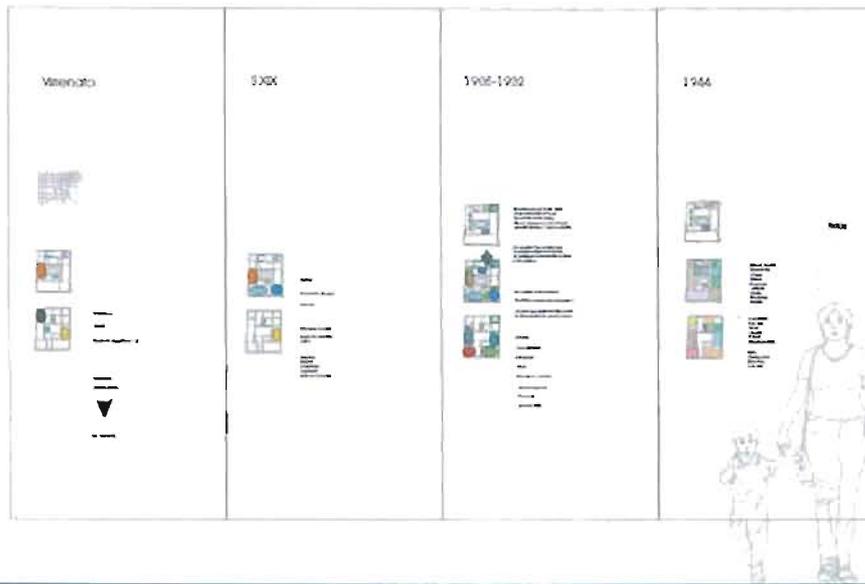


Nombre
Sobrenombre
Estilo o estilos/ épocas.
Ubicación: **Donceles 74.**
Antes Cordobanes (siglo XVII),
antes Donceles (siglo XVI).
Datos relevantes o anecdóticos
" En esta casa vivió el poeta..."
Plantas y fachadas esquemáticas con
indicación de elementos destacables.

Cédula general de objeto

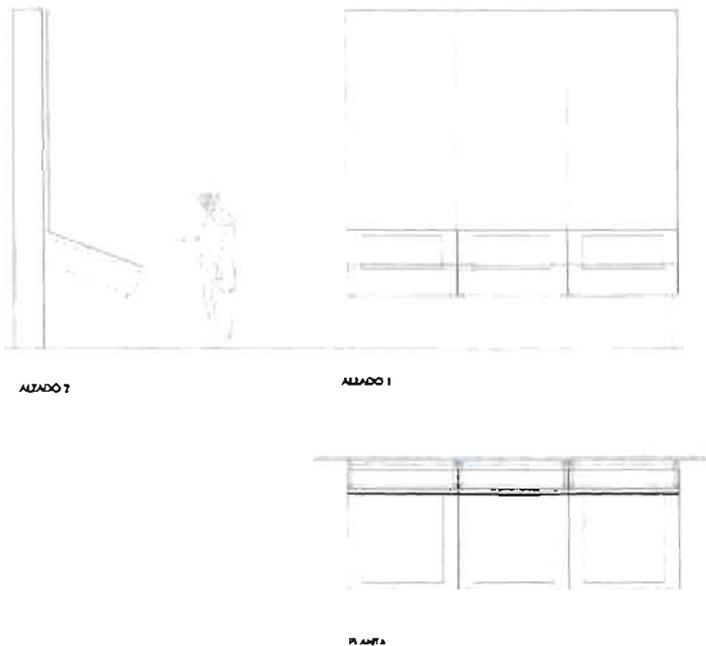
Se requerirá una cédula general de objeto que contenga los datos generales: nombre, época, estilo, datos históricos relevantes o incluso anecdóticos, identificación tipológica y genérica, puede incluirse el sobrenombre, la intención es que de manera inmediata y accesible el inmueble quede registrado en la memoria individual y colectiva, v.g. "la casa de Alfeñique", "la casa de los muñecos", no se trata de inventar apodos sino de rescatarlos, evidentemente habrá casos en los que los datos fundamentales sean suficientes. En la cédula se incluirá el número y la calle, el nombre de la calle con un sentido histórico, por ejemplo. "Donceles 74, antes Cordobanes (siglo XVIII), antes Donceles (siglo XVI).

6. TRATAMIENTO MUSEÍSTICO



Cédula detallada del inmueble

Los datos pueden complementarse con una cédula detallada del inmueble, en la medida de las posibilidades espaciales, de costo y de riqueza de la información, puede plantearse un exhibidor bidimensional o tridimensional, incluso interactivo, que contenga la historia del mismo, esta información forma parte del tratamiento museístico propio del objeto pero se integra a la calle debido a su posible emplazamiento: aparador comercial, interior del comercio, zaguán o patio en planta baja.



Exhibidor tridimensional con la historia del inmueble

Fachadas.

Para el tratamiento de la fachada del inmueble restaurado e intervenido puede recurrirse a la utilización del color y de los elementos gráficos necesarios que marquen niveles o elementos distintivos del lenguaje arquitectónico de las distintas épocas. Por ejemplo: formas anteriores de jambas, dimensiones y formas de ventanas.

USO DE COLOR PARA IDENTIFICACIÓN DE ÉPOCAS.



RESTITUCIÓN DE ELEMENTOS
PERDIDOS O ALTERADOS
- TOLDOS O DIMENSIONES DE VANOS

ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS DISTINTIVOS
- PIEZAS DE CANTERA
- INDICACIÓN DE FORMAS ANTERIORES DE JAMBAS
- FORMAS Y DIMENSIONES ANTERIORES DE VANOS

Restitución de elementos perdidos o alterados.

Este recurso forma parte de la restauración en la acción de restituir, por ejemplo los toldos de ventanas o las mensuras que los soportaban. Este concepto ofrece la oportunidad de aclarar los límites y conexiones entre la restauración y la musealización: Una vez restituidos los toldos habrá que informar al *espectador* (el usuario en el ámbito museográfico adquiere éste atributo) por ejemplo: sobre las acciones realizadas, acerca de la época en la que se implementaron o cuales fueron los lineamientos del diseño.

Dimensiones de vanos.

Con materiales y sistemas constructivos contemporáneos puede restituirse la proporción de los vanos en planta baja que fueron alterados

alterados con fines comerciales, de la misma forma que el punto anterior, habrá que informar con recursos museográficos al usuario-

espectador. Lo mismo puede ocurrir con los materiales y modulaciones de puertas ventanas.

Uso del color.

De acuerdo a las gamas utilizadas en distintos momentos históricos pueden indicarse en fachada las áreas correspondientes, por ejemplo: se usarán rojos y ocre para el siglo VIII y colores pastel para el XIX.

La traza.

Pueden indicarse mediante cambios de piso o cenefas las transformaciones importantes en la traza, estos cambios se apoyarán con información gráfica o fotográfica, bidimensional o tridimensional ubicada en puntos estratégicos de reunión como el interior de plazas comerciales o en las plazas abiertas y tradicionales.

Límites históricos de la ciudad.

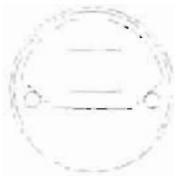
Para la indicación de los sucesivos e importantes límites históricos de la ciudad se propone la creación e instalación de elementos tridimensionales o escultóricos contemporáneos respaldados con información gráfica.

Historia de la calle o de la plaza.

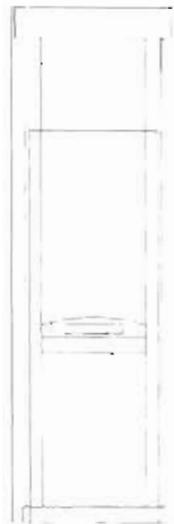
La historia de la calle en su conjunto puede ofrecerse tanto con información gráfica como en módulos que contengan equipos con información digitalizada y que se emplazarán de acuerdo a las posibilidades espaciales en plazas abiertas, vestíbulos de plazas comerciales y patios o vestíbulos de edificios relevantes y públicos que se localicen en la calle en cuestión.

Módulos de información.

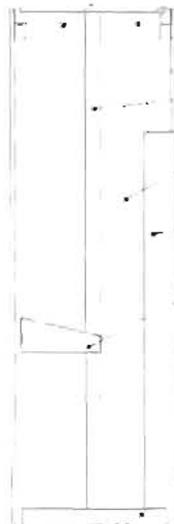
Módulo de información



Planta



Alzado



Corte

TAPA DE CRISTAL TEMPLADO

ARILLO SUPERIOR.
ESTRUCTURA METÁLICA FORRADA
CON ALUCOBOND. CONSTA DE CANAL
DE DESALOJO DE AGUA Y ALUMBRADO

TUBO METÁLICO

CILINDRO DE CRISTAL TEMPLADO
LAMINADO

ACCESO

GABINETE
TELÉFONO
MONITOR
BOTONES DE CONTROL
FUNCIONAMIENTO CON TARJETA

BASE METÁLICA

Se diseñarán módulos informativos que pueden integrar diversos servicios, teléfono, cajero automático y guía de la ciudad. La información puede desplegarse en forma gráfica o mediante programas de computación que se consulten en pantallas *touch screen*. Los módulos de acuerdo a su ubicación y a la disponibilidad de espacio se diseñarán semi-cerrados, abiertos, con o sin asiento.

6. TRATAMIENTO MUSEÍSTICO



Módulo de información en calles.

Se podrán ubicar en plazas, calles peatonales, banquetas, comercios o en el interior de edificios públicos y relevantes. Estos módulos también podrán integrarse a unidades o paradores de autobús.

En la medida de lo posible tendrán la vista directa de los objetos que describan.



Módulos de información en plazas.

Señalización de ejemplos importantes.

Además de la cédula propia de cada inmueble se desarrollará un despliegue de señalización que conduzca al espectador a los ejemplos arquitectónicos relevantes, en estos casos se incluirán además los ejemplos que hasta el momento han pasado desapercibidos, pero que adquieran relevancia como resultado de la investigación o la y/o la intervención como es el caso del "par de casas" que se encuentra en la calle de Donceles.

Alumbrado museográfico.

Se requiere del desarrollo de un proyecto integral de alumbrado museográfico para el Centro Histórico, en el que habrán de cuidarse los aspectos técnicos para evitar caer en la iluminación escenográfica o decorativa que distorsione la imagen real de los objetos; por otra parte, deberá cuidarse la dosificación del alumbrado con objeto de no dañar los materiales, ésta se empleará además para destacar mediante intensidades a los ejemplos relevantes sin descuidar a los que no lo son tanto pero que forman parte del contexto y del patrimonio cultural.

Vistas panorámicas.

Existen vistas y perspectivas insospechadas de nuestra ciudad, la readecuación arquitectónica de inmuebles como es el caso del inmueble de Donceles 63, permite el acceso de público a las azoteas con lo que estos espacios también, al igual que los patios, se integrarán a la calle.

Sin bien es sabido que gran parte de este panorama aéreo ha sido alterado o distorsionado con el empleo indiscriminado e inadecuado de tinacos, con la sub-utilización de las azoteas o la construcción de estructuras visualmente nocivas. El problema con su planteamiento encierra una posible solución, que nos lleva incluso a proponer que debe reglamentarse la utilización de las azoteas; la historia nos indica que fueron utilizadas en esta ciudad, a diferencia de otras latitudes, como sitios de descanso en temporada estival.

Una vez realizada la que llamaríamos la restauración de las azoteas, los elementos existentes aunque contemporáneos, con un buen tratamiento arquitectónico pueden servir de marco para los elementos importantes.

En el caso de la utilización pública de las azoteas, en sitios como restaurantes pueden instalarse módulos informativos dotados con computadoras que relacionen el objeto directamente observado con la información emitida la pantalla.

Mediante pantallas diseñadas con material transparente, pueden enmarcarse desde un punto de vista específico, elementos destacables que representen interesantes puntos focales, estas vistas también serán respaldadas por información gráfica o digitalizada.

Las vistas panorámicas nocturnas permiten que aunque no se haya llevado a cabo la compleja labor de reorganizar en su totalidad a las

azoteas, mediante la dosificación de la luz puedan lograrse vistas agradables y concentradas de los elementos destacables.

Rutas y recorridos con guías impresas con clasificación de edificios por géneros.

Las rutas y recorridos se organizarán tanto desde las instituciones de educación básica (es muy importante que los estudiantes adquieran conciencia del patrimonio) como desde puntos estratégicos del Centro Histórico en visitas abiertas a todo público. Hasta el momento los recorridos turísticos existentes tienen un sentido preferentemente anecdótico y pintoresco, los recorridos museográficos tendrán que ajustarse con mayor rigor a la historia sin descuidar el sentido recreativo que atraiga al espectador.

Difusión.

La difusión es fundamental para el reconocimiento del patrimonio, de igual forma que en los museos, el espectador tendrá la posibilidad de adquirir y coleccionar imágenes que formen parte de su propio museo imaginario, esta actividad tiene como objetivo fomentar el coleccionismo mediante folletos, libros, programas de computadora, tarjetas, arte gráfico o modelos para armar.

Conclusiones.

A través del tiempo, la ciudad y su morfología, además de su papel instrumental, han funcionado como elementos fundamentales en la educación informal de la población. La ciudad y la arquitectura son instrumentos en constante transformación que contribuyen en forma permanente con un mensaje pedagógico que se transmite a sus habitantes.

Desde antes de su refundación, en la Ciudad de México existían prácticas rituales definidas, la vida en todos los hechos estuvo regida por el rito ceremonial, en función a éste la ciudad estaba conformada, el recinto ceremonial constituyó el eje y elemento predominante del entorno urbano en todos sus aspectos.

Con la conquista y la fusión de culturas, los cambios no se hicieron esperar para ambos grupos participantes en la nueva ciudad. Entre los siglos XVI y XVIII la actividad religiosa predominó en la vida cotidiana, desde el siglo XVI, el comercio fue la otra actividad que caracterizó a la Ciudad de México, tuvo como polo fundamental a la Plaza Mayor en la que se asentaron además los poderes civil y eclesiástico, en este aspecto también se marca una diferencia definitiva entre la práctica comercial prehispánica que se concentraba en espacios definidos y la nueva práctica que hizo de la ciudad entera un mercado, las nuevas casas contaron desde un inicio con portales que sirvieron para tal efecto.

La evangelización, el comercio y las normas civiles determinan la morfología de la ciudad en la que se emplazaron iglesias, atrios y plazas, estas últimas sirvieron de punto de reunión de la población, en ellas se mezclaron las actividades que permitieron el intercambio de información y la educación informal.

Con el advenimiento de una nueva manera de concebir al entorno, aun cuando no se abandonó la fe religiosa, se adquirió la conciencia de que la naturaleza podría conocerse y transformarse a voluntad del hombre; se reconoció el concepto del mundo en movimiento, en la ciudad y su arquitectura se reflejaron estas ideas, las autoridades mediante obras y acciones educaron al ciudadano, la conciencia de que la naturaleza es aprehensible por medio del conocimiento de la dinámica del universo tuvo consecuencias directas en la ciudad, Revillagigedo y Castera se ocuparon de proyectos y obras que intentaron limpiarla, convencidos de que limpiar es drenar, proyectaron una ciudad delimitada y con calles rectas rematadas con compuertas que permitirían el movimiento de las aguas de canales y acequias, es indudable que estas medidas tuvieron, aunque no corto plazo,

repercusiones definitivas en la población, que paulatinamente transformó su cultura y abandonó las prácticas insalubres como "el agua va" y la cultura de las miasmas, en un proceso que Marcela Dávalos denomina como "la revolución olfativa".

Con los cambios políticos de la segunda mitad del siglo XIX, los gobernantes en turno utilizaron a la arquitectura, al arte y al urbanismo, para re-encauzar la educación de la población; los gobiernos liberales y republicanos pretendieron reducir el predominio religioso sobre la educación formal e informal imperante hasta ese momento; intentaron la utilización de espacios nuevos en los que las referencias obligadas serían otras, se pretendió por ejemplo, que el Paseo de la Reforma sirviera como instrumento para la enseñanza colectiva de la historia mediante el contacto cotidiano del usuario con los objetos, con esta idea la importante calzada se convertiría en una gran maqueta didáctica a escala natural.

Las nuevas técnicas constructivas y los avances en materia de instalaciones modificaron nuevamente a la arquitectura y a la ciudad, los servicios sanitarios como elementos que determinaron la nueva tipología de las casas, se introdujeron en ellas y pudieron emplazarse próximos a las habitaciones gracias al invento del sello hidráulico. Para el siglo XX la transformación es contundente, la nueva tipología arquitectónica permite prescindir del patio que le fue característico por varios siglos, se construyeron entonces edificios de mayor altura con departamentos compactos que reciben luz natural y ventilación por medio de cubos de luz. Es entonces el conocimiento de la técnica el que rigió a la producción edilicia, esa nueva arquitectura consecuentemente influyó en el modo de pensar y en la actitud del usuario, como efecto colateral, la arquitectura de épocas anteriores también habría de adaptarse a las nuevas circunstancias, las casas habitación sufrieron alteraciones producto de la inserción de los nuevos servicios.

La ciudad entró en un proceso de modernidad, con los nuevos servicios la extensión urbana se incrementó considerablemente, la luz eléctrica transformó los horarios de la vida cotidiana, la ciudad y sus habitantes se volvieron nocturnos, la traza se transformó, nuevas calles se abrieron y las avenidas se ampliaron con y para el automóvil, el concepto tiempo se transformó y modificó la vida cotidiana. La modernidad también trajo consigo el inicio de un proceso de desfase entre la arquitectura y los usuarios, las formas se internacionalizaron y dejaron de transmitir su lenguaje pedagógico con la misma fuerza que caracterizó a épocas anteriores.

CONCLUSIONES

Las formas y tipologías arquitectónicas del pasado tuvieron una función simbólica además de la instrumental, su significado al percibirse se traducía en un ejercicio pedagógico intenso, así, la línea recta que conformó el eje de las basílicas marcó el camino recto de la escolástica y el eje vertical ascendente del tipo de edificio central cupulado característico del periodo bizantino representó el ascenso al cielo, el espacio expresivo estético del barroco mostró lo inescrutable de la naturaleza, las formas y sobre todo el urbanismo del neoclásico pretendieron aproximarse a la naturaleza aprehensible. Cada tipología transmitió su mensaje pedagógico al usuario, en cada etapa se produjeron nuevos programas, nuevos edificios, nuevas formas como producto de nuevas necesidades y de nuevas maneras de vivir. La arquitectura y el urbanismo han estado siempre presentes como causa y efecto de los cambios de vida, pero sobre todo como instrumentos educativos que alcanzan a todos los habitantes de la ciudad. La enseñanza que los objetos transmiten es asimilada en función a la capacidad y a la disposición de cada receptor mediante la percepción, la actitud del perceptor cambia en la medida en la que se incrementa el conocimiento y se salvan los obstáculos que los estereotipos representan, ampliando así las posibilidades perceptivas dentro de un proceso progresivo.

Al desarrollo de la ciudad y de las formas de vida se suma el desarrollo de la educación formal, la creación de nuevas instituciones educativas como la academia de san Carlos fueron producto de la mentalidad moderna pero también produjeron nuevas formas de hacer arquitectura que por supuesto influyó en la educación informal de sus habitantes.

Paralelamente al desarrollo de la ciudad, desde el siglo XIX las nuevas necesidades requirieron de nuevas instituciones, entre ellas los museos, si anteriormente su función había estado reservada a las minorías, se abrieron al público y contribuyeron en la educación hasta convertirse en el medio por excelencia para su rama informal. Junto a la nueva concepción de los museos, se desarrollaron actividades propias de la nueva especialidad: la museología y la museografía. Cabe señalar que la actividad museística no es el único medio que contribuye a este tipo de educación, en el siglo veinte los medios de comunicación adquieren cuantitativamente el mayor auge, aunque no el más adecuado, entre las actividades que son propias de la educación informal

La Ciudad de México y el país entero son ricos en patrimonio cultural, a pesar de la riqueza arquitectónica de sitios como el Centro Histórico es notable el desfase que existe entre ésta y los usuarios. La riqueza patrimonial arquitectónica no se reduce a los ejemplos descolantes, el concepto monumento aplicado tradicionalmente en el ámbito de la

CONCLUSIONES

restauración es sustituido por los de objeto cultural, bien cultural y patrimonio cultural, si bien la intención de ampliar el espectro del patrimonio no pretende incluir de manera indiscriminada a todos los productos del pasado, tampoco permite excluir objetos que poseen un valor contextual.

El progresivo deterioro del patrimonio arquitectónico en general y del que se encuentra en el Centro Histórico en particular, requiere de acciones que no se limiten al aspecto técnico.

El conocimiento y reconocimiento de la riqueza patrimonial debe hacerse extensiva a todos los estratos de la sociedad, la concienciación de la población constituye una alternativa para la conservación del patrimonio.

La práctica de la restauración, desde el punto de vista técnico, cumple cabalmente su función, pero es evidente que se requiere de acciones que contribuyan a la concienciación de los habitantes en general, que promuevan la conservación del patrimonio de tal forma que la restauración de inmuebles sea necesaria exclusivamente por deterioros provocados por causas naturales y no por el abandono, el descuido o la destrucción generados por la inconciencia social.

La readecuación arquitectónica es necesaria en todos los casos en los que se requiera la reutilización del objeto o bien cultural arquitectónico. Un objeto arquitectónico, con características propias, que tuvo una utilidad instrumental y semiótica en su momento, se interviene en diversos grados; a menos que pretenda condenarse a su exhibición en un museo, tendrá que actualizarse cuando menos en cuanto a su programa arquitectónico; la nueva utilización trastoca el significado original, la cúpula que representó a la bóveda celeste, con la adecuación será, por ejemplo, un espacio con propiedades acústicas.

Para que el objeto permanezca vigente se restaura y se interviene arquitectónicamente, se adecua a nuevas necesidades y a nuevos programas, de lo contrario está condenado a convertirse en pieza de exhibición del siglo XIX, tiempo en el que se consideraba a los museos como cementerios del arte.

Restaurar y readecuar no son acciones suficientes para conservar, es necesario recuperar el pasado e informar sobre la significación del objeto arquitectónico que ha sido trastocada por la intervención. La información necesaria no se reduce al aspecto material, el objeto arquitectónico debe transmitir al observador, apoyándose en la historia, el conocimiento del pasado en toda la extensión de la palabra, es bien sabido que en dicho conocimiento se sustenta la identidad.

CONCLUSIONES

La mejor manera de encontrar el pasado es a través de los objetos, la historia escrita es útil pero está sujeta a interpretaciones, los objetos del pasado por el contrario, son pruebas fehacientes que pueden modificar la interpretación histórica.

Los especialistas coinciden en que es necesario romper el monopolio de la información y aproximarla a la población para promover la conservación del patrimonio cultural, hay quienes proponen que la cultura arquitectónica que representa nuestro patrimonio se incluya como programa de estudio en las instituciones educativas, la propuesta es interesante pero no incluye al grueso de la población. La concienciación generalizada se logra por medio de la educación informal, la educación en las aulas puede contribuir pero su acción no tiene suficiente alcance; en cualquier caso, para lograr la concienciación es necesario proveer de información que incluya tanto los aspectos materiales como los artísticos y simbólicos del objeto, de tal forma que el conocimiento salve el obstáculo que representa el desfase actual entre la arquitectura y los usuarios. En otras palabras, es necesario informar para educar y tal como lo apunta Luisa Fernanda Rico, para educar es necesario exhibir, sobre todo en un tiempo en el que ya no es tan definido y directo el proceso pedagógico entre los objetos arquitectónicos y los usuarios. Nos guste o no, los medios de comunicación, con el impresionante desarrollo que actualmente los caracteriza, tienen en sus manos la educación informal del ciudadano contemporáneo, el problema radica en que no cuentan con la metodología y el rigor científico necesarios para que la información que transmiten constituya una base sólida de la educación.

La musealización es el medio por excelencia para ejercer la educación informal, posee método y rigor científico además de tener la capacidad de utilizar los recursos propios de los medios de comunicación contemporáneos para incorporarlos a programas y planes elaborados de acuerdo a cada caso. Como todas las disciplinas humanas la museología ha evolucionado, el museo que fue considerado como cementerio de arte en el siglo XIX, ha pasado a ser un elemento totalmente dinámico en el que se pretende cada vez más la participación comunitaria; en un concepto contemporáneo, el museo ha dejado de considerarse como una galería en la que el observador sigue una línea continua de información sin desviar en ningún momento la mirada, tampoco se considera al quehacer museístico como un proceso vertical museólogo-objeto-usuario, en el que éste último juega un papel de observador pasivo.

La rigidez con la que el museo fue considerado en el pasado como una institución confinada a un edificio también ha sido superada. La práctica del coleccionismo actual rebasa los muros del *museo edificio* y

obliga a la museología a replantarse su actividad, que no debe limitarse tampoco al *museo institución*, por el contrario debe insertarse en la vida de las comunidades, las que por otra parte, actualmente ya no requieren de una acotación espacial, tal vez esta sea una de las ventajas de la movilidad que caracteriza a la sociedad actual. El concepto museo por lo tanto ya no se limita a un edificio o a una institución, una comunidad de coleccionistas sugiere un museo aunque éste no haya sido formalmente creado, una actividad personal enfocada al coleccionismo también sugiere un museo que puede ser incluso "imaginario", es decir una colección en un museo de este tipo está formada por imágenes gráficas o electrónicas de los objetos reales, de tal forma pueden haber, por ejemplo, coleccionistas de arte sacro, que conozcan y acojan la obra aún sin poseerla. El coleccionismo de la Arquitectura se inserta perfectamente en este tipo de prácticas museísticas.

Por otra parte el tratamiento museográfico como primer paso de la conservación del objeto, que Cesare Brandi consideraba, se reserva exclusivamente a los bienes muebles, la opinión generalizada niega la posibilidad de que los objetos arquitectónicos sean exhibidos museográficamente; sin embargo la arquitectura en desuso sí se considera musealizable, como práctica común las ruinas arqueológicas han sido dotadas con recursos museográficos tales como: cédulas de objeto in situ, gráfica bidimensional y tridimensional emplazada en museos de sitio, exhibición de objetos contextuales, incluso han sido reconstruidas con fines didácticos. Una conclusión del presente trabajo radica en la necesidad de musealizar objetos arquitectónicos, no sólo descollantes o en desuso sino también comunes y con uso vigente.

Hasta el momento se tiene la certeza de que la arquitectura no debe exhibirse en museos, nada más cierto, no debe ser tratada como un bien mueble en desuso instrumental que deba encerrarse en una vitrina, no debe ser trasladada y sacada de su contexto, la propuesta entonces se centra en aplicar los métodos museísticos para exhibir objetos arquitectónicos in situ.

De hecho en el ámbito de la arquitectura y de la restauración de bienes inmuebles ya se llevan a cabo acciones comunes con el quehacer museístico, una de ellas es la restauración misma, otra la conservación, en ambas disciplinas es necesaria la catalogación; en el aspecto técnico, para ambas es común el alumbrado, la limpieza y la seguridad de las piezas. Para complementar la musealización de la arquitectura ya sólo falta dar el paso siguiente, es decir el de suministrar la información, de manera extensiva, ordenada, rigurosa y dirigida a diversos estratos socioculturales.

CONCLUSIONES

La musealización del objeto arquitectónico intervenido consiste en la puesta en práctica de los recursos museísticos al servicio de la conservación del patrimonio arquitectónico, de tal suerte que a la manera de la arquitectura de otros tiempos, la información transmita un mensaje pedagógico al usuario sobre todo en una época que se caracteriza por la movilidad física y mental intensa de los habitantes de la ciudad, por la dispersión y la falta de identidad.

Bibliografía.

Abaroa, Eduardo, 2004. Apuntes para una microscopía museológica, en: Museos de México y el Mundo. México, CONACULTA, INAH, INBA.

Alcántara Hewitt Rebeca. 2000. Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi. México, INAH.

Alonso Fernández, Luis. 1993. Museología, introducción a la teoría y práctica del Museo. Madrid. Istmo.

__. 1999. Museología y museografía. Barcelona, Ediciones del Serbal.

Anda Alanis, Enrique Xavier de. 1995. Historia de la arquitectura mexicana, Ediciones G. Gili, México.

Andalucía americana. 1998. Edificios vinculados con el descubrimiento y la carrera de las Indias. Sevilla, Junta de Andalucía

Arancón García Ricardo. La casa habitación de la Ciudad de México en el siglo XVI. Cuadernos de Arquitectura Virreinal núm. 12. Facultad de Arquitectura. UNAM.

Artigas, Juan Benito. 1992. Capillas abiertas aisladas de México. Facultad de Arquitectura. UNAM.

Ayala Alonso, Enrique. 1996. La Casa en la Ciudad de México, Evolución y transformación, México, Consejo para la Cultura y las Artes.

Ballart Joseph, 2002, El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso, Barcelona, Ariel Patrimonio.

Becerril Miró, José Ernesto. 2003. El derecho del patrimonio histórico-artístico en México, México, Porrúa.

Benévolo, Leonardo. 1974. Historia de la Arquitectura Moderna. Barcelona, Editorial Gustavo Gili,

Bernales Ballesteros, Jorge. 1987. Sevilla, ciudad regional de las indias, siglo XVI, en: La ciudad concepto y obra. México, UNAM.

Brandi, Cesare. 1989. Teoría de la restauración, Madrid, Alianza Forma,

Campos Salgado, José Ángel. 1993. Transformaciones del la Arquitectura y la Ciudad, UNAM. México, Facultad de Arquitectura.

__. 2004, Clase "Morfología de la Ciudad" del Posgrado de Urbanismo de la UNAM.

Castells, M. 1980. La cuestión urbana. Siglo XXI, México, D.F.

__. 1972. Problemas de investigación de la sociología urbana. México, Siglo XXI.

__. 1972. Movimientos sociales urbanos. México, Siglo XXI.

Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles. (1988). Centro Histórico de la Ciudad de México, INAH,

Centros Históricos de América Latina. 1990. Varios autores, Bogotá, Ed. Escala, LTDA.

Cervantes de Salazar Francisco. 1963. México en 1554 y Túmulo Imperial. México, Editorial Porrúa.

Cichy Bodo. 1967. Las grandes épocas de la Arquitectura. Barcelona, México, Grijalbo.

Chanfón Olmos, Carlos. 1988. Fundamentos teóricos de la restauración, México UNAM.

Chanfón Olmos, Carlos. 1994. Arquitectura del siglo XVI. Facultad de arquitectura. México, UNAM.

Chanfón Olmos, Carlos. 1998. Historia de la Arquitectura y Urbanismo mexicanos. México, UNAM. Facultad de Arquitectura.

Choisy Auguste. 1978. Historia de la Arquitectura. Prehistoria y antigüedad. Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú.

Copland, Aaron, 1939, (10ª ed. 1988). Como escuchar la música, México, Fondo de Cultura Económica.

Cornoldi Adriano. 1999. La arquitectura de la vivienda unifamiliar. Barcelona, Gustavo Gili.

Cronología literaria del Centro Histórico. 2002. Centro Cultural de España. Rehabilitación de la casa de Guatemala 18. Ciudad de México, programa de patrimonio cultural de la cooperación española.

Cruz Rodea Carlos. Análisis del espacio urbano en la Ciudad de México, 1803. Cuadernos de arquitectura Virreinal. Facultad de Arquitectura. UNAM. Número 12.

Dávalos, Marcela. 1997. Basura e Ilustración, la limpieza de la ciudad de México a fines del siglo XVIII. México, INAH.

Díaz-Berrio Fernández, Salvador. 1976. Conservación de monumentos y zonas monumentales. México, D.F. Sep Setentas.

Escudero, Alejandrina. 1984. El nuevo Teatro y su entorno, en: La construcción del Palacio de Bellas Artes, México, INBA.

E. de Rangel Magdalena. 1984. El Palacio de los Condes de Heras Soto, México, Departamento del Distrito Federal.

Ensayos sobre el desarrollo urbano en México. 1974. Varios autores. México, D.F., S.E.P. Setentas.

Espinosa López, Enrique. 1991. Ciudad de México, Compendio cronológico de su desarrollo urbano. 1521 - 1980. México

Fernández Christlieb, Federico. 2000. Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México, antecedentes y esplendores. México, D.F. Plaza y Valdez editores. Instituto de Geografía. UNAM.

Fernández, Martha, El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en la Nueva España. Anales de Investigaciones Estéticas, Vol. 16, Núm. 64.

Fletcher Bemister. 1993. A History of Architecture on the comparative method. University of London, Great Britain, 1961. Primera Ed. 1896. México, UNAM.

Flores Marini, 1976. Carlos. Restauración de ciudades, México, FCE testimonios del fondo.

García Mercadal Fernando. 1981. La Casa popular en España. Editorial Barcelona, Gustavo Gili.

García Cortés Adrián. 1974. Historia de la Plaza de la Constitución. México, DDF., Colección popular.

Gnemmi, Horacio. 1997. Puntos de vista sobre la conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Ediciones Eudecor, Argentina.

Guerrero, Luis Juan 1956. Estética operativa en tres direcciones, Revelación y acogimiento de la obra de arte, Estética de las manifestaciones artísticas, Buenos Aires, Editorial Losada.

Godwin, Joscelyn. 1987. Armonías del cielo y de la tierra. Barcelona, Paidós.

Gómez de Orozco, Federico. 1993. El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI. México, UNAM.

Gómez Tepexicuapan, Amparo. 1994, en: Historia del Paseo de la Reforma. México. Instituto Nacional de Bellas Artes.

González Obregón, Luis. 1979. México Viejo, México, Promociones Editoriales Mexicanas.

González Polo, Ignacio. 1985. De cómo sucumbió el barroco en la Arquitectura Novohispana: el caso de Guerrero y Torres. México D.F., Cuadernos de Arquitectura Virreinal número 12. UNAM, Facultad de Arquitectura.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. 1994. La educación informal en el México colonial, en: La muy noble y leal ciudad de México. México, D.F. D.D.F, CONACULTA, Universidad Iberoamericana, pp. 149-165.

Gual Enrique, 1987. El arte de estudiar el arte, México, SEP, INBA, PANGEA.

György Doczi. 1996. El poder de los límites, Argentina, Troquel.

Herrera Moreno, Ethel. 1992. 500 planos de la Ciudad de México, México, SAPO.

Historia del Arte Español Moderno y Contemporáneo. 1984. Arte Neoclásico y Romántico. Madrid, Grefol.

Katzman Israel, 1993. Arquitectura del siglo XIX en México, México D.F., Editorial Trllas.

Kubler, Jorge. 1975. La arquitectura novohispana del siglo XVI. México. Biblioteca de cooperación universitaria.

La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). 1990. Tres crónicas, Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera, México, CONACULTA.

La ciudad de México, sus Plazas. 1968. Revista Artes de México, número VI, primera y segunda partes. México, Artes de México.

La otra arquitectura, ciudad, vivienda y patrimonio, coord. Ramón Gutiérrez. 2000. México, CONACULTA.

Lampérez y Romea, Vicente. 1922. Arquitectura civil española siglos I al XVIII. Madrid, Editorial saturnino Calleja.

- Larrauri, Iker, 1987, en: *Comunicación y educación: Antología comentada*, comp. selec, comentarios, Schmilchuk Graciela. México, Centro nacional de investigación e información de artes plásticas.
- León, Aurora. 1995. *El museo, teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra.
- Linares, José. 1994. *Museo, arquitectura y museografía*. Madrid, Ediciones JF.
- Lombardo de Ruiz, Sonia. 1996. *Atlas histórico de la Cd. De México*, México. D.F.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, 1980. *La Ciudadela, ideología y estilo de la arquitectura del siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Rosado, Diego. 1976. *Los servicios públicos de la ciudad de México*. México, Editorial Porrúa.
- Maldonado López, Celia. 1988. *La ciudad de México en el siglo XVII*. México, D.D.F. Colección D.F.
- Mallet, Ana Elena, 2004. *Le musée imaginaire, Mexique*, en: *Museos de México y el Mundo*, México, CONACULTA, INAH, INBA.
- Manual Técnico de Procedimientos para la Rehabilitación de Monumentos Históricos en el Distrito Federal*. 1988. Varios autores, México, Departamento del Distrito Federal, INAH.
- Marquina, Ignacio. 1960. *El Templo mayor de México*. México, INAH.
- Marroquí, José María. 1969. *La Ciudad de México*. México, Jesús Medina editor.
- Martí Arís Carlos, 1993. *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Martín Hernández, Vicente. 1981. *Arquitectura doméstica en la ciudad de México. 1890-1925*. México, UNAM.
- Martin, Paul. 1999. *Popular collecting and the every day self. The reinvention of museums*. Leincester university press.
- Martínez Barbeito, Carlos. 1978. *Torres, Pazos y linajes de la provincia de Coruña*. Publicaciones de la diputación provincial de la Coruña.

Mas Magdalena. 1994. Las instituciones y la vida cultural, en: *Metrópoli cultural*. México, DDF, CONACULTA, Universidad Iberoamericana.

Maza, Francisco de la. 1974. *Del Neoclásico al art nouveau y Primer viaje a Europa*, México, D.F. SepSetentas.

__. 1954. *El Urbanismo Neoclásico de Ignacio Castera*. Volumen 6, número 22. México, D.F. *Anales de Investigaciones Estéticas*, UNAM,

__.1968. *La Ciudad de México en el siglo XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, lecturas mexicanas.

McKenzie, J.W. 1998. *Comprar, conservar y vender antigüedades*. Barcelona, Ediciones Robinbook.

Meyer, Karl Ernest, *El saqueo del pasado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Miralles, Juan. 2001. *Hernán Cortés, biografía*. México, Tusquets editores.

Moral Domínguez, Enrique del.1977. *Defensa y conservación de las ciudades y conjuntos urbanos monumentales*, Academia de Artes. México.

Mumford Lewis. 1998. *La Cultura de las Ciudades*, Tomo I, Buenos Aires, Emecé.

Museos, comunicación y educación. 1987. *Antología comentada, comp., selec. y comentarios de Graciela Schmilchuk*. México, Centro Nal. de investigación, documentación e información de artes plásticas.

Museos de la ciudad de México, 1980. UNAM. México.

Museos de México y el Mundo. Primavera 2004. México, CONACULTA; INAH; INBA. Vol 01. Núm. 01. Centro de investigaciones y servicios museológicos.

Novo, Salvador. 1974. *Los Paseos de la Ciudad de México*. Fondo de Cultura Económica.

Navareño Mateos, Antonio. 1994. *Arquitectura y Arquitectos del siglo XVI en Extremadura*. Universidad de Extremadura. Colegio oficial de Arquitectos de Extremadura.

Navarro Palazón, Julio. *Casas y Palacios de Al-Andalus*. Lunwerg Editores, S.A. Madrid, s/f.

Norberg-Schulz, Christian. 1979 (1998). *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili.

Obregón Gonzalo en La Ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780) tres crónicas. Consejo nacional para la Cultura y las Artes, México 1990.

Orozco y Berra, Manuel. 1973. Historia de la Ciudad de México desde su fundación hasta 1854. México, SEP.

Ortiz Macedo, Luis. 1994. Los palacios nobiliarios en la Nueva España, México, Seminario de cultura Mexicana.

Pasado y presente del Centro Histórico. 1993. México, Fomento Cultural Banamex.

Pérez Higuera, Maria Teresa. 1993. Arquitectura Mudéjar en Castilla y León. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Valladolid,

Pérez Walters, Patricia. 1994. La historia de bronce en el Paseo de la Reforma, en: Historia del paseo de la reforma. México, INBA.

Peters, Pulhans. 1970. Casas unifamiliares con patio. Barcelona, Gustavo Gili.

Prado Núñez, Ricardo, 1997. Experiencias de Restauración. México, UNAM, Facultad de Arquitectura, División de Estudios de Posgrado.

Primer Catálogo de Edificios del Siglo XX, Centro Histórico de la Ciudad de México. 1990. Varios autores. Instituto de Arquitectura y Urbanismo A.C. CAM. SAM.

Rico Mansard, Luisa Fernanda. 2004. Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910). Barcelona-México. Ediciones Pomares.

Rielg, Alois, 1903, (1987). El culto moderno a los monumentos. Madrid, Visor distribuciones.

Rivera Cambas, Manuel. 1957. México pintoresco, artístico y monumental. México, D.F., Editorial nacional.

Rossi, Aldo. 1982. La arquitectura de la ciudad. Barcelona, Gustavo Gili.

Rubial García, Antonio. 1990, en: La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780) tres crónicas, México, CONACULTA.

Saborit Antonio. 2004, en: Revista Museos de México y el Mundo,

número 1, México, CONACULTA, INAH, INBA.

Sánchez Carmona, Manuel. 1989. Traza y plaza de la Ciudad de México en el siglo XVI. México, D.F., UAM.

Sigfried Giedion, 1981, El presente eterno. Los comienzos del arte. Madrid, Alianza editorial.

Sosa, Francisco. 1994. Las Estatuas de la Reforma. México, D.D.F., Colección Metropolitana.

Torre Villalpando, Guadalupe de la. 1999. Los Muros de agua, el resguardo de la Ciudad de México en el siglo XVIII. México, CONACULTA-INAH.

Tovar de Arenchederra Magdalena. Compiladora. La muy noble y leal ciudad de México. DDF, UIA, CONACULTA. México, 1994.

__. Isabel. comp. 1994. Metrópoli Cultural. México, DDF, Universidad Iberoamericana, CNCA.

Tovar de Teresa, Guillermo. 1990. La Ciudad de los palacios, crónica de un patrimonio perdido. México, Vuelta.

__. 1987. La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI, México, Seguros de México.

Ulloa del Rio, Ignacio. 1997. El paseo de la Reforma, Crónica de una Época (1864-1949). México. UNAM Aragón.

Valero de García Lascurain, Ana Rita. 1997, en: Padrón de frentes e historia del primer impuesto predial. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.

Valéry, Paul. 2000. Eupalinos o el arquitecto. México. UNAM, Facultad de arquitectura.

Valle-Arizpe Artemio de. 1939. Historia de la ciudad de México, según relatos de sus cronistas. México, D.F., Editorial Pedro Robredo.

__. 1990. Calle Vieja y Calle Nueva. México, DDF.

Vetancurt, Fray Agustín de. 1990: en La Ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780) tres crónicas, México, CONACULTA.

Viera, Juan de. 1990, en: La ciudad de México en el siglo XVIII, (1690-1780) tres crónicas, México, CONACULTA.

Villegas, Víctor Manuel. 1964. Francisco Eduardo Tresguerras Arquitecto de su tiempo. México, Librería Manuel Porrúa.

Waisman, Marina. 1995. La arquitectura descentrada. Bogotá, Escala.

Wagensberg, Jorge, 2004. Principios fundamentales de la museografía científica moderna, en: Museos de México y el Mundo. México, CONACULTA, INAH, INBA.

Woodrow Borah, 1974. La influencia cultural europea en la creación de los centros urbanos hispanoamericanos, en: Ensayos sobre el Desarrollo Urbano en México. México, SEP Setentas.