

**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Programa de Posgrado en Historia del Arte**

***Reflexiones sobre los tratados de arquitectura y su influencia en la Nueva España
durante la primera mitad del siglo XVIII: los testimonios del arquitecto José
Eduardo de Herrera en torno a la construcción de la Real Casa de Moneda***

Tesis que presenta

Oscar Humberto Flores Flores

para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte

Tutora

Maestra Juana Gutiérrez Haces

Asesores

Doctora Martha Fernández García

Maestro Rogelio Ruiz Gomar

Asesor externo

Doctor Iván San Martín Córdova

Asesor del Comité Académico

Doctora Laura González

México D.F. Ciudad Universitaria. 2007



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.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis está dedicada a la maestra Juana Gutiérrez Haces, quien no solamente mostró un particular interés en este trabajo, sino que a lo largo de varios años ha sido una maestra en el sentido más amplio de la palabra. Su generosidad y confianza, al igual que sus enseñanzas y consejos, han sido para mi un punto de partida y un modelo a seguir.

Agradezco también a la doctora Martha Fernández, en cuyo *Seminario de Investigación de Arte Colonial*, se encuentra el origen de este trabajo. Gracias a sus clases, así como a las sugerencias y comentarios de mis compañeros Ligia Fernández y José María Lorenzo, fue posible acercarme adecuadamente al estudio de la Real Casa de Moneda.

Asimismo agradezco al maestro Rogelio Ruiz Gomar y al doctor Iván San Martín Córdova, la lectura de esta tesis, al igual que sus observaciones que fueron muy enriquecedoras.

Finalmente agradezco también a la doctora Laura González, el haber formado parte de mi jurado.

Tabla de contenidos

Introducción

Primera parte Los tratados de arquitectura europeos y su influencia en la arquitectura novohispana

Segunda parte Los testimonios del arquitecto novohispano José Eduardo de Herrera, en torno a la construcción de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México

Conclusiones

Apéndices documental

Ilustraciones

INTRODUCCIÓN

Uno de los principales problemas relacionados con el estudio del arte virreinal de la primera mitad del siglo XVIII, es la falta de estudios monográficos que nos permitan tener un panorama más amplio de los artífices novohispanos. Es necesario destacar lo anterior, pues no obstante que se han localizado una gran cantidad de noticias documentales por parte de diversos historiadores vinculados al estudio del periodo que vamos a analizar, éstas también han servido para demostrarnos lo lejos que estamos de tener un conocimiento cabal de los artistas.

En efecto, si bien es cierto que destacados estudiosos como George Kubler, Jorge Alberto Manrique, Elisa Vargaslugo, Efraín Castro, Mina Ramírez, Guillermo Tovar de Teresa, Rene Taylor, y de manera significativa Martha Fernández, han hecho contribuciones relevantes al estudio de la arquitectura del virreinato, todavía nos falta conocer más sobre la vida y la obra de los arquitectos, sus relaciones con otros artífices –especialmente con aquellos relacionados con su profesión-, así como diversos aspectos referentes a su quehacer artístico, tales como su formación práctica y particularmente teórica. La carencia de estas bases limita significativamente la aproximación a otro tipo de propuestas de carácter más reflexivo en torno a lo señalado en líneas anteriores.

Por ello, en este trabajo realizaré una aproximación al estudio de los tratados de arquitectura y su influencia en la formación teórica de los arquitectos novohispanos que trabajaron en la capital del virreinato, durante la primera mitad del siglo XVIII, a través de un estudio de caso: los testimonios del arquitecto José Eduardo de Herrera en torno a la construcción de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México.

Es así, que el trabajo consta de dos partes: en la primera realizaré una reflexión sobre el papel que tuvieron los tratados de arquitectura de manera teórica y práctica en la arquitectura virreinal, a través de una revisión historiográfica que nos permitirá realizar una

lectura crítica del tema que estamos tratando. En la segunda parte analizaremos la forma en que dichos tratados fueron puestos en práctica, gracias al estudio de un tema concreto, que debido a la singularidad de su problemática constituye un de los episodios más interesantes dentro de la historia del pensamiento artístico en el México Virreinal.

PRIMERA PARTE

LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA EUROPEOS Y SU INFLUENCIA EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA

“Este libro fue terminado de leer en México el mes de junio de 1539”, con estas palabras escritas originalmente en latín, Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España, finalizó la lectura del primer tratado moderno relacionado con la práctica edilicia: *De Re Aedificatoria* de León Battista Alberti.

Esta obra escrita hacia mediados del siglo XV y publicada originalmente en Florencia en 1485, muy pronto alcanzó un gran reconocimiento tanto en Italia, como en otras partes de Europa en donde se publicaron diversas ediciones, entre las que destaca la edición latina impresa en París en 1512, que es precisamente la que tenía el virrey como parte de los doscientos volúmenes que trajo consigo a su llegada la Nueva España en el año de 1535¹.

Ahora bien, ¿cuál era la razón por la que un personaje como el virrey de Mendoza tenía dicho libro entre sus bienes más preciados?; Como ya lo ha señalado Guillermo Tovar de Teresa ², la relación entre la familia Mendoza e Italia había sido muy estrecha desde el último tercio del siglo XVI, cuando uno de sus miembros don Íñigo López de Mendoza era embajador de los Reyes Católicos en Roma, en una época de enorme efervescencia cultural, en donde el gusto por las artes era algo común entre los círculos de humanistas compuestos por gente muy diversa, como notarios, clérigos, maestros, artistas y nobles, cuya admiración por el mundo romano conllevaba, entre otras cosas, un profundo reconocimiento social, ya que en esa época *“... un elemento esencial de la modernidad, según la entendían los italianos descansaba en el culto en la antigüedad”* ³.

Esta admiración y la creencia relativamente generalizada entre los sectores cultos de que era posible un resurgimiento real de los valores culturales del mundo clásico y su consiguiente adaptación en la sociedad renacentista, no fue un fenómeno cultural exclusivo

de Italia, pues si bien es cierto que fue ahí en donde se inició este resurgimiento del gusto por los antiguos, desde fechas muy tempranas otras regiones de Europa como Alemania, Francia, Hungría, Flandes y España, comenzaron a compartir dicho interés, ya que muy pronto se vieron influidas por la llegada de importantes humanistas y artistas, algunos italianos y otros de origen local pero que habían vivido o habían viajado a esa región del continente para enriquecer su formación artística e intelectual.

De esta manera, el conocimiento de las ideas de vanguardia fuera de Italia, se llevó a cabo tanto por la circulación de obras de arte, como pinturas, esculturas y grabados, como por una gran cantidad de libros que gracias a la invención de la imprenta pudieron imprimirse en formatos más manejables y venderse a precios más accesibles, lo cual permitió que se difundieran rápidamente por todo el mundo occidental, favoreciendo de esta manera la divulgación de nuevos y prestigiosos modelos entre los artistas, al mismo tiempo que el conocimiento de muchos autores clásicos, que si bien ya eran conocidos en la Edad Media, en el Renacimiento adquirieron una dimensión diferente⁴.

Dentro de este contexto se encuentra la obra *Los diez libros de arquitectura* de Marco Vitruvio Polión, quien al igual que muchos otros autores romanos había sido conocido y leído a lo largo de toda la Edad Media a través de copias manuscritas resguardadas generalmente en las grandes bibliotecas de los monasterios, de las universidades y de algunos nobles cultos, no obstante, sabemos que en su gran mayoría esas obras eran traducciones, comentarios o interpretaciones hechas por otros autores, por lo que en muchos casos el conocimiento de las obras clásicas era relativo, ya que generalmente no era directo. Pese a ello, la importancia de dichos autores nunca fue cuestionada y en el caso de Vitruvio, su autoridad nunca se puso en duda al ser prácticamente la única fuente directa que se conservaba sobre la arquitectura clásica, De hecho durante todo el periodo *“el nombre de Vitruvio es la única constante que se encuentra a través de toda la literatura, más esto no permite deducir que el sistema de teoría de la arquitectura de Vitruvio haya conservado validez a través de todo el Medioevo. A partir del Humanismo primitivo se dieron las condiciones para valorar a Vitruvio en cuanto concepción sistemática. De allí nacieron los*

primeros sistemas de teoría de la arquitectura posteriores a la Antigüedad, que si bien no sustituyeron a Vitruvio en parte si le superaron ampliamente en cuanto a significación." ⁵

Efectivamente, pese a que el conocimiento del Mundo Clásico siempre estuvo presente⁶, fue hasta el Renacimiento cuando los humanistas lo entendieron de manera diferente a través del estudio directo de los vestigios romanos, del descubrimiento de famosas esculturas, así como a nuevas traducciones directas de los autores clásicos y su consiguiente lectura con un sentido nuevo, es así que al ser redescubierta y por tanto reinterpretada, la Antigüedad, particularmente el mundo latino, adquirió una nueva vigencia, pues se convirtió en un punto de referencia obligado para toda persona culta de la época, es más *"Roma vivía en la mente de todo cristiano, no sólo en aquellos que la habían visitado físicamente; bastaba ser creyente y hombre de occidente para reconocer que la antigua ciudad de los césares seguía siendo modelo a seguir para el mundo civilizado"* ⁷.

Por otra parte son constantes las noticias en donde puede apreciarse una tendencia entre diversos sectores de la sociedad italiana contemporánea en ver a la antigüedad como un objeto factible de ser alcanzado, por lo que escritores y artistas trataron de hacer suyo ese pasado glorioso mediante la imitación, asimilación y consiguiente interpretación de los modelos antiguos, así por ejemplo *"En el siglo XV, el conocimiento de Vitruvio tuvo una amplia difusión, como lo prueban multitud de manuscritos de esa época. Sabemos por distintas fuentes que Vitruvio era leído entonces no solamente con un interés arqueológico y literario sino que era consultado en relación con proyectos arquitectónicos concretos"* ⁸, lo cual era comprensible en una sociedad que veía en el mundo clásico elementos de identidad y de vanguardia y en este sentido, el rescate y difusión de los escritores antiguos tuvo enormes alcances en todo el ámbito del conocimiento, por lo que en la Italia renacentista las obras de dichos autores tuvieron una gran popularidad *"...no porque describiesen un mundo antiguo, sino porque se adaptaban a las necesidades de uno moderno"* ⁹.

Este renovado interés por el autor romano, tuvo su mayor repercusión en los escritos del humanista toscano León Battista Alberti, quien lo tomo como punto de partida para la

realización del que probablemente sea el tratado más importante de los tres que escribió con relación a las artes: *De Re Aedificatoria*, en donde si bien retoma el esquema de Vitruvio en dividir su tratado en diez libros relacionados con una problemática concreta, en términos generales se aleja de su obra, tanto por contenidos, como por la manera en que son abordados. En otras palabras, el tratado de Alberti es una obra moderna en muchos aspectos, ya que a diferencia del arquitecto romano conjuga teoría y práctica, por lo que va más allá de la mera descripción y posibles soluciones a problemas concretos de la arquitectura, ambos aspectos relacionados más con las características de un manual de taller que de un tratado.

Es así, que en su *De Re Aedificatoria* Alberti describe, analiza y propone, otorgándole de esta manera a su obra un sentido práctico pero al mismo tiempo teórico, acorde con las discusiones que se llevaban a cabo en la Italia renacentista en torno a la liberalidad de las artes, y es precisamente en este aspecto en donde se encuentra la relación más cercana entre ambos tratados, ya que al retomar y desarrollar los tres principios sobre los cuales Vitruvio organizó su obra, a saber: la *firmitas*, la *utilitas* y la *venustas* (mismos que suelen ser traducidos al español como firmeza, comodidad y hermosura), Alberti no sólo abordó de manera sistemática el estudio de la arquitectura del mundo clásico a través del conocimiento directo de las antigüedades romanas y de la lectura crítica e interpretación de la obra de Vitruvio, sino que con su tratado Alberti elaboró “... una completa teoría del arte, la primera que presta mayor consideración al proceso creativo ideativo, a la génesis y la estructura de la forma que al proceso operatorio”¹⁰ y sentando con ello también los fundamentos de la teoría arquitectónica de Occidente, convirtiéndose al mismo tiempo en un referente obligado para humanistas y artistas, especialmente arquitectos posteriores a él como Bramante, Palladio, Serlio y Bárbaro en cuyas obras materiales y en los tratados que también escribieron, se evidencia la influencia de Alberti.

A este respecto, cabe mencionar que tanto las ideas de Vitruvio, como las de Alberti, se difundieron rápidamente y muy pronto fueron consideradas como obras fundamentales, no solamente en el ámbito arquitectónico, sino también en el humanístico, en donde

destacados personajes relacionados con el arte, la religión, la literatura y la política, hicieron suyos, de una u otra manera, los postulados de ambos tratadistas, lo cual, como acertadamente decía Schlosser, refleja los intereses intelectuales de muchos autores, y en este sentido *“... es especialmente significativo de la tendencia literaria de Alberti el hecho de que no se dirija a la gente del oficio, sino al gran público de educación humanista... De ahí su redacción original en la lengua culta, el latín”*¹¹ y el haber sido concebida como un manuscrito carente de imágenes, lo cual le confiere también a este texto un carácter eminentemente erudito cuyas características lo diferencian de los tratados que se escribieron posteriormente, de manera particular el de Serlio, cuya difusión sólo fue igualada por los tratados ya mencionados.

Por lo anteriormente expuesto, se puede entender la presencia de la obra de Alberti en la biblioteca de un personaje como el virrey Mendoza, quien, además de pertenecer a una prominente familia de la nobleza española con estrechos vínculos con el mundo italiano, poseía una amplia cultura humanística¹², factor que fue decisivo en el ejercicio de su cargo, particularmente en el proceso de reurbanización de la Ciudad de México, en donde, probablemente, puso en práctica los conocimientos adquiridos a través de la lectura del tratado de Alberti¹³ para reestructurar la traza primigenia de la ciudad cuya autoría se debía al “jumétrico” de Hernán Cortés, Alonso García Bravo, a quien se le había encomendado su realización una vez consumada la conquista de México¹⁴ (Fig. 1).

Asimismo, se ha demostrado la gran diferencia entre la ciudad trazada a instancias de Cortés y la que estaría vinculada a las nuevas medidas del virrey Mendoza, quien a raíz de las disposiciones reales de 1538, en las cuales se ordenaba demoler los templos prehispánicos que todavía se conservaban en la ciudad y construir con sus piedras las nuevas iglesias cristianas, inició un proceso de reorganización urbana con el objetivo de garantizar la seguridad de sus habitantes españoles, dándole al mismo tiempo una apariencia ordenada y armónica, relacionada con los modelos italianos de la época¹⁵.

Con respecto a lo anterior, cabe mencionar la opinión de George Kubler quien ya desde 1948 sugería la influencia de los modelos renacentistas en el urbanismo novohispano del siglo XVI, particularmente de la obra de Alberti, cuyas ideas incluso se ven reflejadas en una de las obras literarias más importantes de esa centuria: *México en 1554* de Francisco Cervantes de Salazar, quien no sólo cita a Vitruvio cuando se refiere al palacio de los virreyes¹⁶, sino que al describir la traza y aspecto de la Ciudad de México, hace referencia a un entorno urbano planificado y construido acorde con los ideales de la teoría arquitectónica del Renacimiento.

Así por ejemplo, al describir las características que debe tener una calle, Alberti señala que *“La calle que discurre por el interior de la ciudad vendrá hermosísimamente adornada, aparte de por el hecho de que debe estar bien pavimentada y absolutamente limpiísima, por dos pórticos de idéntico diseño y por casas a ambos lados alineadas y de igual altura”*¹⁷, postulados que se ven reflejados en el pensamiento del humanista toledano, quien al hacer referencia a los edificios de una calle de la capital del virreinato, señala lo siguiente a través de los personajes de su obra:

Zamora

“¿Qué te parecen las casas que tiene a ambos lados, puestas con tanto orden y tan alineadas, que no se desvían ni un ápice?”

y más adelante escuchamos:

Alfaro

“... y para que en todo sean perfectas, tampoco exceden de la altura debida...”¹⁸

En este sentido, independientemente de que los ideales de la Antigüedad, al igual que los modelos de los humanistas italianos eran referentes comunes a todo el mundo occidental, coincidimos con Kubler en señalar que *“...sería un refinamiento excesivo sugerir que Cervantes hizo la descripción de una ciudad ideal. Mexicus Interior no es una fina sugerencia a los mexicanos para mejorar la fisonomía de su ciudad, sino la expresión de*

asombro frente a la que era un fenómeno único entre las grandes ciudades en el siglo XVI.¹⁹

En efecto, si consideramos la formación humanista y el reconocimiento académico que tenía dicho autor²⁰, es muy probable que su descripción de la capital novohispana sea algo más que una visión idealizada, incluso el hecho de provenir de Toledo, que además de haber sido la sede de la corte era una de las ciudades más grandes, cultas y cosmopolitas de España²¹, refuerza la idea de una relativa objetividad en su descripción de la Ciudad de México, especialmente si se toma en consideración la absoluta diferencia urbana entre ambas ciudades. Así pues mientras Andrea Navagero, un viajero veneciano que conoció Toledo en 1525 al describirla decía *“La ciudad es irregular y áspera, y sus calles muy estrechas, sin ninguna plaza, salvo una pequeña...”*²², Alfaro, quien en el diálogo de Cervantes de Salazar representa a un forastero que visita por primera vez la Ciudad de México, al iniciar su recorrido por la calle de Tacuba se expresa de esta manera:

“¡Cómo se regocija el ánimo y recrea la vista con el aspecto de esta calle!
¡cuán larga y ancha!, ¡ qué recta!, ¡que plana!, y toda empedrada, para
que en tiempo de aguas no se hagan lodos y este sucia”²³.

No está por demás señalar que las descripciones hechas por los dos personajes coinciden con otras referencias más o menos contemporáneas, por lo que en el caso de la descripción de México, no sólo es acertada, sino que el hecho de que incluyera en su diálogo (además de la ya mencionada referencia a Vitruvio), palabras muy cercanas a pasajes concretos de la obra de Alberti, Cervantes de Salazar nos hace partícipes de un conocimiento que aún siendo común entre los círculos cultos de la época, no deja de ser significativo, especialmente si nos referimos a la realidad americana que pese a la distancia geográfica que la alejaba del Viejo Mundo, gracias a la circulación de hombres y en este caso concreto de libros, se mantenía muy cercana.

No obstante lo anterior, debemos señalar también que independientemente de la posible influencia del pensamiento renacentista en la traza y alzado de la capital novohispana, existía también una clara legislación por parte del cabildo, que reglamentaba toda la actividad constructiva, especialmente en lo referente a los solares ubicados en la plaza mayor y en las principales calles de la ciudad, por lo que también debe considerarse que en muchos casos *“La uniformidad de apariencia era la cualidad que atraía los elogios. Esta se lograba menos por la intención consciente del arquitecto, que por el hecho de que toda construcción se hacía bajo estrictas regulaciones municipales... La uniformidad y la alineación de las fachadas de las casas también estaba regulada”*²⁴, situación derivada en muchos sentidos de las condiciones sociopolíticas en que se había refundado la Ciudad de México una vez que finalizó la Conquista.

Por ejemplo, el tomar en cuenta la significación ideológica que tenía la antigua Tenochtitlan en la mentalidad de los indígenas recién conquistados y la consiguiente apropiación de su espacio geográfico para asentar el poder imperial de los Habsburgo, al construir la nueva capital española sobre las ruinas de la antigua fue un factor decisivo al momento de decidir si se trasladaba o no la ciudad a otro emplazamiento mucho más sano, del mismo modo, el constante temor de los españoles sobre una posible rebelión indígena fue un elemento fundamental para ubicar a los habitantes en distintas áreas de la ciudad según su raza, lo que también influyó al momento de trazar y construir la nueva urbe.

Con relación a este problema, desde 1938, Manuel Toussaint señalaba las circunstancias relacionadas con la fundación de la nueva ciudad de México una vez consumada la Conquista; entre ellas se encontraba, la adecuación de la traza del “jumétrico” de Hernán Cortés, Alonso García bravo a las condiciones urbanísticas preexistentes en vísperas de la llegada de los españoles. En efecto, de acuerdo con la reconstrucción hipotética realizada por Toussaint que para ello se basó en distintas fuentes históricas *“ Para hacer la traza de la nueva ciudad García Bravo tenía que sujetarse a los elementos que quedaban de la anterior población: algunos edificios; las principales avenidas y las acequias que no podían cegar de golpe”*²⁵. En este sentido debió haber sido evidente para Cortés y

su “jumétrico”, que el proceso de refundación de la Ciudad de México, como capital del naciente virreinato, no podía hacerse a partir de la nada, por lo que desde un principio se considero la reutilización del esquema urbano de la antigua Tenochtitlán, en los trabajos de reconstrucción de la ciudad.

Asimismo, en la decisión de Cortés debió haber influido su profunda admiración por la regularidad de la traza y la apariencia de sus edificios, elementos que se adecuaban muy bien a los ideales del urbanismo renacentista. A este respecto, debemos recordar también la admiración del pintor alemán Alberto Durero hacia los objetos americanos enviados al emperador Carlos V y de manera particular, la influencia que ejerció en su *Tratado de Arquitectura y Urbanismo Militar*, el mapa de Tenochtitlan atribuido a Cortes, el cual fue incluido en la primera edición de la segunda y tercera *Cartas de Relación* publicadas en Nuremberg en 1524. En dicho tratado puede apreciarse la apertura de pensamiento del artista en saber valorar la realidad urbana de la capital mexicana al reinterpretarla y asimilarla a una nueva propuesta teórica destinada a un fin práctico: la fortificación de una ciudad europea de acuerdo con los postulados de los teóricos italianos del Renacimiento. En otras palabras, podemos decir, que tanto Cortés como Durero, tuvieron el talento para poder apreciar las cualidades de la traza prehispánica y adecuarla a una realidad concreta, en tanto que tenía afinidades formales con las teorías arquitectónicas de vanguardia, y por ello también respondía a las necesidades de un sistema de valores en el cual ellos creían ²⁶ (Fig. 3 y 4).

Además debemos poner también énfasis en señalar, que si bien se retomaron algunos elementos arquitectónicos y urbanísticos de la traza prehispánica, en particular la gran plaza y las cuatro calzadas que dividían la ciudad y al mismo tiempo la unían a tierra firme, el posterior desarrollo y planificación como una ciudad española, corresponde más con el concepto funcional de ciudad europea como un “sistema de emplazamiento preferente” y por tanto con un carácter plenamente renacentista, que la noción de ciudad que tenían en el México Antiguo, en donde los núcleos urbanos eran vistos más como

“centros de servicios” destinados a una enorme población que vivía de manera dispersa y desordenada en torno al centro cívico y ceremonial ²⁷.

Por lo antes expuesto, creemos, que independientemente de la posible influencia indígena en la primera traza de la Ciudad de México, no por ello deja de ser una ciudad plenamente renacentista en cuanto a su concepción, como acertadamente afirma Mario Sartor *“...por todas las razones ideológicas que motivaron la conquista... el descubrimiento y la apropiación del Nuevo Mundo, por esa conciencia de dar inicio a una nueva era, debemos afirmar entonces que la ciudad novohispana es una ciudad renacentista, aunque de hecho estén lejanos los modelos teóricos, más propios del Renacimiento...”* ²⁸, opinión con la que coincido, ya que desde mi punto de vista, se trata de un proceso semejante a lo ocurrido con el Descubrimiento de América y su posterior “invención”, una vez que los europeos tomaron conciencia de su existencia ²⁹; no obstante, con relación al último enunciado de la cita, tengo discrepancia, pues como ya hemos señalado reiteradamente y como continuaremos viendo a lo largo de las siguientes líneas, la evidencia del pensamiento renacentista en la Nueva España, a lo largo del siglo XVI, se nota de forma directa o indirecta, como se puede apreciar también a través de diversos monumentos, y por supuesto, las ideas y lecturas de muchos de los hombres que llegaron al virreinato en dicha centuria, lo cual nos permite definir algunos aspectos de su perfil intelectual.

Dentro de este contexto, podemos ubicar una noticia particularmente importante debido a su fecha y por supuesto a su contenido; nos referimos a un expediente publicado por Fernández del Castillo en 1914, que hace relación a un envío de cuarenta cajas de libros, desde Medina del Campo a la Ciudad de México en 1585 ³⁰.

En dicho expediente que incluye toda la información correspondiente al proceso inquisitorial originado a raíz de la presencia y detección de ciento noventa y siete biblias que formaban parte del embarque, se menciona la presencia de varios volúmenes relacionados con la teoría y la práctica edilicia, concretamente se hace referencia a cuatro ejemplares de Vitruvio, cuatro de Alberti y dos de Serlio, obras que si bien es cierto representan una

minoría entre el gran número de los libros consignados en el inventario, no por ello dejan de tener un gran significado en el estudio del tema que nos ocupa.

Efectivamente, el hecho de que estos libros formaran parte de un envío muy considerable para la época, el cual además de sermonarios, misales, vidas de santos, catecismos, biblias y otras obras religiosas de importantes autores como San Agustín, Santo Tomás de Aquino y Fray Luis de León, incluía una gran cantidad de textos profanos de la literatura contemporánea como el *Orlando Furioso* de Ariosto, *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *Las Lusíadas* de Luís Vaz de Camoes, libros de caballería como el *Amadís de Gaula*, obras históricas como la *Historia de Italia* de Francesco Guicciardini, autores clásicos como Terencio, Cicerón, Virgilio, Ovidio, Séneca, Esopo, Euclides, tratados de aritmética, física, medicina y un elevado número de volúmenes de la *Gramática* de Antonio de Nebrija, lo que nos da una visión más amplia tanto del tipo de libros que llegaban a la Nueva España, como de los posibles lectores a quienes iban destinadas las obras.

Ahora bien, si tomamos también en consideración las noticias proporcionadas por Irving Leonard, veremos como la presencia de libros como los ya mencionados no fue algo raro en las Indias, al contrario a través del estudio de diversos inventarios de los siglos XVI y XVII, entre otras cosas, el autor pudo deducir que el comercio de libros a ambos lados de Atlántico era más intenso de lo que se pensaba; pese al estricto control inquisitorial, la circulación de obras de diversa índole, desde científicas hasta literarias, fue muy intensa, incluyendo las grandes ciudades como México, Puebla y Lima y otras de mediana importancia como Cholula, Manila o Concepción en Chile, circulación que incluyó también un gran número de obras prohibidas; asimismo, el análisis de las relaciones de libros en donde se mencionan los nombre y ocupaciones de los propietarios, nos permiten apreciar que la posesión de estos libros no estuvo restringida a un sector culto entre los que se encuentran funcionarios y clérigos, sino que también formaron parte de las bibliotecas particulares de otras personas dedicadas al comercio y a las artes³¹.

A partir de lo antes expuesto, podemos situar adecuadamente la presencia de los libros de arquitectura y de otras disciplinas relacionadas de manera directa o indirecta con este arte, muy probablemente desde la primera mitad del siglo XVI, aún cuando algunos autores consideran que *“Ningún documento prueba la presencia de libros de arquitectura en el Nuevo Mundo antes de 1586, fecha en que el inventario de carga de una expedición de Sevilla a México cita tres o quizá cuatro ediciones de Serlio, dos ediciones de Vitruvio y una traducción de Alberti”*³². Con relación a este punto, es obvio que dicho autor desconoce la noticia documental de 1585 que acabamos de comentar, también es curioso que él mismo mencione más adelante no sólo el ejemplar de este último tratadista entre los bienes del virrey Mendoza, sino que también retoma una hipótesis de Samuel Edgerton que sugiere la llegada de estos tratados antes de esa fecha, señalando que dicha remesa de libros estaría destinada *“...más probablemente a las bibliotecas de algunos clientes eminentes que a las múltiples obras de construcción, en las que hojas sueltas o volúmenes enteros de los mismos tratados debían utilizarse desde hacía tiempo”*³³.

Con base en lo anterior, debemos considerar que dicha posibilidad se vería reforzada si se toman en cuenta otro tipo de elementos que en cierto sentido ya han sido anotados por los primeros estudiosos del arte virreinal como Manuel Toussaint, George Kubler y Diego Angulo y reforzadas por investigadores posteriores, como son el análisis del urbanismo de las primeras ciudades del continente americano, particularmente las novohispanas, la disposición de las fachadas de una gran cantidad de conventos de las órdenes mendicantes, los motivos ornamentales de la pintura mural de dichos conventos, en donde es evidente la presencia de modelos clásicos inspirados en dichos tratadistas, o las referencias a ciertas obras perdidas, como el “Túmulo imperial de la gran ciudad de México” (Fig. 5)

Esta obra efímera de gran importancia en el arte novohispano del siglo XVI, fue hecha por el arquitecto Claudio de Arciniega para llevar a cabo las honras fúnebres de Carlos V, celebradas en la Ciudad de México en 1559. Como bien señala Manuel Toussaint, es posible que debido a su trayectoria laboral en España, así como al prestigio que había adquirido dicho arquitecto por diversos trabajos realizados en la Puebla de los Ángeles

autoridades virreinales le hayan encargado la realización de una obra de tanta significación de índole política. Así pues, de acuerdo a las palabras del doctor Francisco Cervantes de Salazar a quien se le encargó la elaboración y descripción del programa alusivo a dicha celebración, sabemos que *“esto así ordenado mandó el virrey a Claudio de Arziniaga, arquitecto excelente maestro mayor de las obras de México, que trabajase y ordenase el túmulo, y hecho el modelo del se lo traxesse, para por el se viesse lo que se debía hazer”*³⁴. En la descripción de dicho túmulo, publicada un año después de su realización, se incluye también un grabado en donde se pueden apreciar las características formales del mismo, las cuales retomaban un lenguaje absolutamente clasicista inspirado, posiblemente, en modelos de la arquitectura española contemporánea, así como también en las propuestas teóricas de los tratados de Vitruvio y de Alberti, mismas que son evidentes en la obra de Arciniaga, cuyos logros arquitectónicos debieron ser la razón principal para que el virrey don Luis de Velasco se refiriera a él como “arquitecto excelente”, lo cual reflejaba probablemente un profundo reconocimiento al artista, algo que era poco común en la Nueva España, y más aún proviniendo de la máxima autoridad del virreinato.

En otro orden de ideas, pero estrechamente vinculado con esta problemática afortunadamente se ha conservado de manera impresa una noticia proporcionada por uno de los principales cronistas franciscanos del siglo XVI, fray Juan de Torquemada, quien, en su *Monarquía Indiana* publicada en 1615 nos dice:

*“Hice una iglesia de bóveda en el convento de Santiago Tlatelolco, que es una parte de la ciudad de México, de las más insignes de la cristiandad y un retablo, de los mayores que hay en las Indias, sin tener maestros que amaestrasen lo uno ni lo otro, sino yo solo. Que para haber de salir con ello, tuve la necesidad de muy grande estudio en cosas de arquitectura. La cual me comunicó el Señor sin haber estudiado, ni sabido, ni aprendido de maestros que suelen enseñarla, aprovechándome de los libros que de esto tratan”*³⁵.

Huelga decir la importancia que tiene dicho testimonio, pues además de confirmar lo señalado por muchos estudiosos del arte virreinal con relación al papel que tuvieron los frailes en la construcción de los grandes conjuntos conventuales del siglo XVI, nos reafirma también la gran importancia que tuvieron los tratados de arquitectura durante este proceso.

Un elemento que refuerza esta idea, es la presencia de dichos tratados en las "librerías" tanto de los conventos de las órdenes mendicantes, como en la de otras órdenes e instituciones religiosas, en cuyos acervos se han detectado los siguientes volúmenes: *De Re Aedificatoria* de Alberti, edición de 1541, en la biblioteca del convento de San Francisco de la Ciudad de México; dos ejemplares del *Tercero y cuarto libro de arquitectura* de Serlio, de la edición de 1545 con textos en francés e italiano; el tratado de Viñola *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura*, en su edición de italiana de 1617 en los fondos del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y *Los diez libros de arquitectura* de Marco Vitruvio Polión, edición latina de 1567 en el Convento del Carmen y otra edición italiana del mismo año, en el colegio de San Francisco Xavier de Tepotzotlán³⁶.

Es obvio que un número tan reducido de ejemplares no sería suficiente para demostrar una presencia muy relevante en las bibliotecas conventuales, no obstante debe tenerse en cuenta que dichos ejemplares sólo representan una pequeña muestra de la obras que con certeza sabemos que formaron parte de dichos acervos y que lograron conservarse con todo y los enormes saqueos que sufrieron los conventos y otras instituciones religiosas después de las Leyes de Desamortización de los bienes de la iglesia, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

Asimismo, y en apoyo de lo anteriormente expuesto, en la biblioteca "Adolph Sutro" de San Francisco, Estados Unidos, que tiene como objetivo el recopilar libros adquiridos en nuestro país durante el siglo XIX, se conservan diversas ediciones de las obras de Vitruvio, Alberti, Serlio y Durero³⁷, las cuales es muy probable que hayan formado parte de las grandes bibliotecas a las que hemos hecho referencia, ya que independientemente que su lectura hubiera sido realizada con fines no precisamente prácticos, sino obedeciendo más a

un interés de tipo humanista, como el que sabemos tenían muchos de esos frailes, su lectura como obra de consulta no puede ser descartada, especialmente si se considera la gran cantidad de elementos ornamentales y estructurales visibles en los conventos de la época, que pueden obedecer más a un criterio esteticista basado en la utilización de grabados y textos teóricos, amén de la experiencia y referentes concretos de los artífices que las realizaron, que a un carácter absolutamente práctico.

Si continuamos, con nuestra revisión sobre la influencia de la tratadística en la arquitectura y la cultura de la Nueva España, tenemos en el siglo XVII varias noticias relacionadas con este tipo de obras; no obstante, a diferencia de las referencias consignadas en el siglo XVI en donde se ha detectado su presencia de manera casi siempre indirecta, en el XVII encontramos un elemento diferente y particularmente significativo.

En efecto en dicha centuria encontramos informes relacionados con libros de arquitectura pertenecientes a bibliotecas particulares de algunos arquitectos activos en la época, entre los que destacan Alonso Martínez López, maestro mayor de la catedral de México quien poseía en 1624 “...*las obras de Vitruvio, Serlio (libros I, III, IV y el extraordinario), Juan Pérez de Moya (Tratado de Geometría práctica y especulativa), la Práctica de la perspectiva de Daniel Barbaro, la Noticia general para la estimación de las artes de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, así como un libro de iglesias y palacios de Roma*”³⁸, otro caso notable es el del arquitecto Melchor Pérez de Soto (ca. 1606–1654), vecino de la ciudad de Cholula, quien el año de 1655 fue motivo de un proceso inquisitorial acusado de practicar astrología.

Gracias al expediente recopilado durante el proceso, se conoce el inventario de su biblioteca la cual estaba formada por aproximadamente 1663 volúmenes, entre los que se encontraban varios ejemplares de los libros de afamados escritores renacentistas como Dante, Petrarca, Gucciardini, Tasso, Ariosto y Castiglioni, al lado de algunos de los más importantes tratados relativos a su profesión, entre los que destacan, “...*un ejemplar de la edición de 1582 de la De architectura, de Vitruvio, dividido en diez libros; otro de la edición*

de 1549 de las Medidas del romano de Diego de Sagredo y otro más de la edición de 1633 de la Carpintería de lo blanco, de Diego López de Arenas”³⁹, asimismo, sabemos que tenía ejemplares de importantes autores relacionados con la geometría, matemáticas y fortificación como Durero, Juan Pérez de Moya y Cristóbal de Rojas cuyos libros al igual que otros relacionados con su profesión, seguramente fueron leídos y consultados en diversas ocasiones, como bien lo declaró el arquitecto durante su proceso.

A este respecto, puede decirse que el análisis de los títulos de esta extensa biblioteca, el elevado número de volúmenes, la variedad de temas y materias contenidos en estos y el hecho del relativo aislamiento que debió haber tenido este arquitecto con relación al ambiente intelectual que seguramente hubo en las grandes capitales como México y Puebla, confiere una mayor significación al papel de este arquitecto como un destacado ejemplo del tipo de lectores ajenos al ámbito religioso, cuyas lecturas son, a decir de Irving Leonard “...un impresionante muestrario del pensamiento tanto científico como estético de los siglos XVI y XVII”⁴⁰ y esto no se refiere únicamente a la realidad americana, pues los títulos de los volúmenes son similares y en muchos sentidos superiores en número a los que formaban parte de una biblioteca de la época perteneciente a un personaje de mediana o incluso alta cultura en el Viejo Mundo, particularmente si lo comparamos con los libros pertenecientes a otros artistas contemporáneos a él, como el pintor español Diego Velázquez (1599-1660), en cuya biblioteca había poco más de 252⁴¹.

Como ya hemos señalado a lo largo de este trabajo, existen otros elementos de estudio que deben considerarse para poder abordar la influencia de la tratadística en el arte novohispano y un ejemplo de ello lo constituye el *Mapa de la Ciudad de México*, realizado por el maestro mayor Juan Gómez de Trasmonte en el año de 1628. La importancia de dicho mapa se hizo evidente desde su descubrimiento por Francisco del Paso y Troncoso durante su misión en Europa en el siglo XIX, pero su primer estudio sistemático fue realizado por Manuel Toussaint, Justino Fernández y Federico Gómez de Orozco⁴² quienes, además de contextualizarlo históricamente, destacaron principalmente su valor como el primer mapa moderno de la Ciudad de México.

Esta apreciación se debe al hecho de que dicho mapa deja de lado ciertas convenciones utilizadas por otros mapas anteriores a su realización, tales como la ausencia de perspectiva, la alteración de las proporciones, inexactitud de sitios y edificios determinados y en muchos casos, abundancia casi absoluta de objetividad para describirlos. En cambio, el plano de Juan Gómez de Trasmonte está realizado con base en otro criterio de representación visual más moderno alejado incluso de la cartografía novohispana de influencia indígena que se hacía en la época y que incluso siguió vigente hasta bien entrado el siglo XVIII (Fig. 6,7,8,9).

En este mapa, el artista nos proporciona una vista aérea de la ciudad de México en donde se puede apreciar su interés por representar cuidadosamente la traza de estay señalar también algunos de sus principales edificios, lo que en palabras de Tovar de Teresa, sería una imagen en donde el arquitecto *"...muestra a la Ciudad de México como a la ciudad ideal de Alberti"*⁴³, argumento que obedece a un intento por encontrar más relaciones entre el urbanismo novohispano y la obra del tratadista. Pero creo también que aún cuando el arquitecto seguramente conocía las ideas del humanista italiano, creemos que en este caso específico la afirmación del estudioso debe verse con cautela, debido principalmente a que el mapa ya representa una realidad urbana concreta, que si bien pudo estar inspirada en la idea de ciudad ideal propia del Renacimiento, para el primer tercio del siglo XVII, esa perfección ya había sido asimilada y conferida a la Ciudad México, como algo inherente a sí misma. En este sentido, basta recordar lo expresado por Bernardo de Balbuena en su *Grandeza Mexicana*, publicada en 1604:

*"...que México por pasos diferentes
está en la mayor cumbre de grandeza
que vieron los pasados y presentes.*

*De las soberbias calles la realeza,
A las del ajedrez bien comparadas,*

Asimismo, si analizamos bien dicho mapa, veremos que en la composición, tiene igual protagonismo que la ciudad, la vista del lago, árboles, montañas e incluso las cartelas con los textos explicativos de los principales edificios de la ciudad, lo que con las debidas reservas, lo acerca más con los paisajes cartográficos europeos de principios del siglo XVII, particularmente con los flamencos y holandeses, que con las vistas de ciudades ideales de los pintores italianos del siglo XVI, característica que no le resta valor a la obra, especialmente si consideramos la importancia que se les concedía a este tipo de imágenes en la época en que fue realizado pues *"... es importante no olvidar el aura que los mapas por sí mismos poseían como fuente del conocimiento, independientemente de su grado de exactitud. Este aura investía a los mapas en cuanto imágenes de prestigio y poder"*⁴⁵, prestigio que ya tenía la Ciudad de México, como capital del virreinato más rico de la monarquía española (Figs. 10, 11, 12, 13 y 14).

Como hemos podido apreciar, el valor del mapa de Juan Gómez de Trasmonte, es incuestionable, esté o no vinculado directamente con la obra de Alberti, no obstante que si tenemos referencias concretas de la lectura de tratados por parte de dicho arquitecto, gracias a un texto que él escribió y que mandó a publicar entre 1635 y 1640 con el objeto de asentar sus opiniones con relación a las obras de la catedral que él asumió a la muerte de Claudio de Arciniega.

En dicho escrito que ha sido analizado cuidadosamente por la doctora Martha Fernández⁴⁶, en cuyos trabajos nos hemos basado para analizar la vida y obra de los arquitectos de esta centuria, Gómez de Trasmonte señala los problemas técnicos que tenía la catedral al momento de presentar su propuesta para engrosar los machos de columnas del crucero, a fin de que pudieran soportar el peso de la cúpula que se pensaba realizar. Para ello sustenta su idea poniendo de ejemplo las soluciones empleadas en la construcción de tres de los templos más destacados de la Cristiandad. La basílica de San Pedro y la Iglesia del Gesu en Roma y el Escorial en España, obras en las que suponemos se dio la

utilización de tratados, especialmente Serlio y Vignola, lo cual muy probablemente fue un factor que Gómez de Trasmonte habría tomado en consideración, tanto por ser construcciones emblemáticas para todo católico, como por el prestigio de los arquitectos que habían intervenido en su fábrica.

A este respecto, como bien señala la doctora Fernández, debemos tomar en cuenta el testimonio directo del arquitecto novohispano quien señalaba *"a mi parecer son grandes los machos del Escorial y San Pedro de Roma, conforme a lo que hoy se practica, pero como conozco lo uno reparo lo otro"*⁴⁷, palabras que reflejan muy bien el conocimiento teórico del maestro, pero lo que es más importante, nos dejan saber de su actitud crítica para poder cuestionar y poner en duda la pertinencia de las soluciones empleadas en dichas iglesias, aún cuando su repertorio formal procediera en buena medida de los tratados de arquitectura que tanto prestigio tenían.

Es en este sentido que debe considerarse la valía de este arquitecto, ya que precisamente su conocimiento de la obra de los teóricos de los siglos XV y XVI, aunada a su experiencia profesional, le permitió estudiar e interpretar la información que le brindaba su acuciosa lectura y consecuentemente aplicarla de una manera práctica a un problema concreto, como fue el caso de las obras de la catedral, un tipo de edificio que no tenía referentes en la tratadística europea y que, por lo tanto, hacía imposible seguir sus preceptos de manera literal por parte de los maestros del virreinato, quienes tuvieron que adecuar todo ese conocimiento arquitectónico a una realidad diferente ya que *"Tanto en el Nuevo Mundo como en el viejo la difusión de imágenes impresas es la base de una estandarización visual, que a su vez justifica tanto la invención creativa como la excepción o la licencia. Sin regla no hay irregularidad. El lenguaje de la arquitectura clásica es polimorfo y flexible precisamente porque la presencia de un código común permite elegir a los clientes, diseñar a los proyectistas, construir a los artesanos y al público a reconocer una familia de formas que tiene un significado conocido para todos"*⁴⁸. Acorde con ello, debemos considerar el enorme prestigio que tenían en todo el mundo occidental los modelos culturales italianos, entre lo que se encontraban, por supuesto, los repertorios

formales sistematizados en forma de tratados, circunstancia que los convirtió en un punto de referencia obligado para intelectuales y artistas en ambos lados del Atlántico.

Dentro de este contexto, podemos ubicar también la figura del maestro arquitecto Luis Gómez de Trasmonte, hijo del anterior, quien de acuerdo con las prácticas comunes de la época, tuvo también el mismo oficio que su padre, por lo que seguramente aprendió con él todos los conocimientos de su profesión, tanto prácticos como teóricos. Con relación a este punto, debemos tener en cuenta las ideas expresadas por Juan Gómez de Trasmonte, en donde se podía apreciar su conocimiento acerca de los tratados, mismo que debió ser transmitido de manera directa a su hijo, cuyas ideas reflejan intereses intelectuales basados en muchos casos en los escritos de los teóricos italianos.

Es así que para la realización del dictamen que hizo en 1660 en compañía de los arquitectos Rodrigo Díaz de Aguilera, Diego de los Santos, Miguel de Aguilera y Pedro Ramírez con relación a la cúpula de la catedral de Valladolid que se estaba construyendo en esos momentos por parte del arquitecto Vicente Barroso Escayola, se fundamentó en la obra de uno de los tratadistas más influyentes de ese periodo, Sebastián Serlio, obra que además de ser consultada para este caso concreto, sabemos que formaba parte de sus bienes relativos a su oficio. En efecto, en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México, afortunadamente se conserva un ejemplar del tratado de Serlio en su edición castellana de 1552, con traducción de Francisco Villalpando, tratado que pensamos formó parte de los bienes del artista, pues en la pasta del libro se encuentra una inscripción en donde se consigna lo siguiente: "*De Luis Gómez de Trasmonte*"⁴⁹.

Como correspondía, en dicho dictamen se hicieron correcciones y sugerencias con el objeto de arreglar los errores que a su juicio se habían realizado y por supuesto prevenía futuros daños estructurales en la cúpula, sustentando sus argumentos, en los conocimientos "*...de los autores y particularmente de Sebastián Celi [Serlio] en su tercer libro de la antigüedad en la foja veinte y tres y la razón es porque levanta con el banco señalado con la cruz repartida con la circunferencia once varas de alto según muestra el pitipié de la planta*

*y sobre este banco carga la media naranja con su linterna en altura de diez y siete varas y media con que queda desamparada la obra y con poca seguridad principalmente en este Reino por los accidentes de temblores y terremotos..."*⁵⁰

La relevancia que tienen dichos argumentos, independientemente de las funciones prácticas a las que estaban destinadas, radica en el hecho de que el arquitecto reconoce en Serlio una autoridad digna de ser nombrada, lo cual no era algo frecuente, ni en el México virreinal ni tampoco en Europa, ya que en esta época la utilización de referencias textuales o a través de comentarios personales en donde se parafraseaba la información contenida en determinadas obras y su inclusión en libros posteriores, era algo común.

Ahora bien, el haber consignado al autor cuya idea estaba utilizando y no haberla anotado como propia puede deberse a un factor práctico, en otras palabras, si dicho dictamen se refería a una construcción de gran importancia como era la catedral de Valladolid y sus destinatarios el cabildo catedralicio y el virrey duque de Alburquerque⁵¹, es probable que Gómez de Trasmonte y el grupo de arquitectos que dictaminaron con él hayan considerado pertinente "citar" al tratadista boloñés para respaldar su opinión de una manera teórica frente a un problema eminentemente práctico; y en este sentido podríamos decir que al utilizar al tratado de esta manera había una correspondencia con los propios planteamientos de Serlio, quien a diferencia de Alberti se propuso escribir una obra orientada a fines prácticos y consecuentemente con ello, no había sido escrita en latín, como lo señala el propio Serlio en el proemio de uno de los libros que componen su tratado:

*"Benigno lector: si yo me he puesto en dar algunas reglas de architectura ha sido con presupuesto que no solamente los elevados y subtiles ingenios los ayan de entender pero los de medianos puedan ser dellas participantes según que más o menos serían a la tal arte inclinados"*⁵²

circunstancia que sin lugar a dudas fue la causa del enorme éxito y difusión que tuvo su obra, pues *"las numerosas ediciones póstumas, completas o parciales, así como las traducciones a todas las lenguas europeas, atestiguan el valor poco común que pronto se le atribuyó al libro incluso fuera de su tierra de origen"*,⁵³ siendo un ejemplo muy claro la gran influencia que ejerció en América durante prácticamente los tres siglos de la dominación española.

En efecto, como se ha señalado a lo largo de este trabajo, la recepción de dicho tratado en la Nueva España fue grande, en el siglo XVI, a través de la utilización de sus láminas que sirvieron de modelo para la decoración de muros y techos con pintura mural en las iglesias conventuales de las órdenes mendicantes, y en el XVII para la elaboración de fachadas como la de la Catedral de México. Sin embargo, la presencia de Serlio puede seguirse más allá de los edificios en donde su impronta es evidente, pues así como contamos con el testimonio de Luis Gómez de Trasmonte citando a dicho tratadista, afortunadamente se conservan, como un caso aislado, las anotaciones que sobre un ejemplar de Vitruvio hiciera el aparejador mayor de la Catedral Metropolitana, Rodrigo Díaz de Aguilera entre 1656 y 1678.

En dicho ejemplar, dado a conocer por Manuel Toussaint en 1927, aparece en la portada la rúbrica del artista acompañada de la siguiente leyenda: *"Es de Rodrigo Díaz de Aguilera Maestro arquitecto Aparejador Mayor de la obra y fabrica dela Santa Yglesia Cathedral de México"*⁵⁴. Que este maestro debió haber sido un artífice con una buena cultura arquitectónica, se puede deducir tanto por la posesión del tratado de Vitruvio, sino más bien por la crítica que hace del arquitecto romano a través de alusiones a Serlio, Alberti y Vignola y a determinados comentarios relacionados con el quehacer edilicio.

Estos comentarios, que recientemente han sido estudiados por Martha Fernández⁵⁵ nos muestran una faceta poco conocida sobre la formación intelectual de los artífices novohispanos, quienes a juzgar por los testimonios materiales, sean de arquitectura civil o religiosa, trataron de incorporarse a las nuevas tendencias estilísticas de su época,

mediante la incorporación de nuevos elementos formales procedentes, en su mayoría, de los tratados manieristas, aún cuando Alberti y Vitruvio siempre estuvieron presentes.

Lo anterior es comprensible debido a que *"...por más que un arquitecto pudiera tener predilección para un tratadista en concreto, no dejaba de utilizar e incluso recomendar la obra de otros tratadistas, por lo que en realidad todos asimilaban conceptos, teorías y propuestas de varios tratados,* ⁵⁶ lo cual podía reflejarse en un todo armónico o utilizarse como medio de comparación con un sentido crítico, como fue el caso de Díaz de Aguilera con relación a Vitruvio.

No tendría sentido comentar todas las anotaciones de este arquitecto, pues de esto ya se ha ocupado Martha Fernández, sin embargo hay tres comentarios que desde mi punto de vista son los más importantes: ea primero tiene que ver con la liberalidad del arte, problema que en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII estaba lejos de ser resuelto y los otros dos están relacionados con la asimilación e interpretación de las ideas de los tratadistas y su aplicación en el ámbito novohispano.

Como se sabe, la sociedad virreinal estaba estratificada básicamente a partir de dos aspectos: el racial y el social, con relación al primero, no es este lugar para retomarlo, pero no así el segundo pues fue precisamente este patrón el que originó seguramente la reflexión de Rodrigo Díaz de Aguilera, quien a este respecto afirmaba que *"los artífices que con el trabajo de su estudio adquirieron ciencia, adquirieron por la ciencia la nobleza que no tuvieron por su nacimiento"* ⁵⁷, lo que nos refleja una profunda conciencia por parte del artista en torno al valor del conocimiento, y estrechamente relacionado con este comentario el arquitecto nos brinda su contraparte, cuando nos dice: *"los que se contentaron con solo la teoría sin la experiencia de la práctica, solo han conseguido la sombra de la arquitectura. Y solo se puede llamar arquitecto el que, en lo teórico y práctico, ha llegado a ser perfecto"*. ⁵⁸

Huelga decir que ambos argumentos además de ser complementarios, nos muestran la coherencia de pensamiento de este arquitecto, quien reconoce la autoridad de los maestros del pasado a través de la lectura de sus obras y hace suyos los argumentos contenidos en ellas, utilizando recursos como la paráfrasis para desarrollar un enunciado "*la arquitectura consta de teoría y práctica*", o la analogía, cuando encuentra similitudes entre las propiedades de los materiales, como es el caso de la piedra pómez de Pompeya descrita por Vitruvio y el tezontle del Valle de México, lo que demuestra nuevamente la asimilación de la obra de Serlio, quien además de haber confrontado la obra de Vitruvio con los monumentos romanos, plantea también la necesidad de adaptar el conocimiento del pasado a los tiempos modernos, por lo que no es extraño que Díaz de Aguilera lo analice a la luz de las obras de Alberti y de Serlio y que compare dos materiales de construcción de origen diferente pero con características comunes.

Este particular interés que tuvo dicho arquitecto para reinterpretar a Vitruvio y adecuarla a su propio entorno, es comprensible si lo enmarcamos en el ambiente cultural que tenía la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI, y de manera más importante en las ciudades de México y Puebla en donde "*...la arquitectura no es una actividad exclusiva de los profesionales formados en la práctica de la albañilería o de la cantería, en los gremios vinculados a la arquitectura. Se crea, en el segundo tercio de la centuria, un núcleo de canónigos, frailes y eruditos interesados por las artes y en particular por la arquitectura, como demuestran los elevados conocimientos arquitectónicos que se esgrimen en certámenes poéticos y textos encomiásticos de entradas de virreyes, exequias o, sobre todo, inauguraciones de templos*"⁵⁹, actos en los que participaron importantes figuras de la época como Sor Juana Inés de la Cruz, Isidro Sariñana, Francisco de Florencia y Carlos de Sigüenza y Góngora, quien a manera de ejemplo no sólo menciona a Vitruvio en su *Libra Astronómica*, sino que poseía también un ejemplar de la edición latina de 1678⁶⁰.

Finalmente, con respecto al siglo XVII, sólo nos queda mencionar el nombre del lego carmelita fray Andrés de San Miguel (1567-1644), quien realizó un importante corpus de textos y láminas relacionados con la práctica edilicia, el cual pese a permanecer inédito

hasta el siglo XX⁶¹, fue conocido y utilizado especialmente en la construcción de los conventos de su orden, ya que en su obra supo conciliar los ideales de sencillez y pobreza de la obra, con la funcionalidad y belleza. En otras palabras *"...trasladó a sus planos las ordenanzas de las constituciones, con una sabiduría y una proporción tan bien concebidas, que dejó sentado este monasterio [se refiere al convento de San Ángel] el paradigma de los conventos carmelitas"* ⁶², no obstante, la importancia de fray Andrés e San Miguel va más allá de haber configurado una tipología arquitectónica para los conventos carmelitas.

En realidad, su tratado constituye una síntesis del pensamiento arquitectónico occidental aplicado a la realidad novohispana, y es precisamente en ese aspecto en donde radica su originalidad, ya que independientemente de que en muchas partes de su obra retoma a Vitruvio y a otros tratadistas de manera casi literal (lo cual era algo habitual en su época), en la práctica supo conciliar la teoría y la praxis de manera adecuada contribuyendo con ello a sentar las bases de una cultura arquitectónica cada vez más rica a lo largo del virreinato.

Como hemos podido apreciar, la presencia de los tratados en el pensamiento artístico novohispano durante los siglos XVI y XVII ha sido una constante, que incluso estuvo presente también en otros destacados personajes de la política y la cultura del virreinato, como el virrey Antonio de Mendoza, Francisco Cervantes de Salazar y Carlos de Sigüenza y Góngora. No obstante, con relación al siglo XVIII esta situación cambia, ya que si bien la influencia de los tratados sigue siendo evidente tanto en las obras materiales construidas en diversas ciudades del virreinato, como en el pensamiento de algunos artistas del periodo, como Jerónimo de Balbás y José Eduardo de Herrera, dicha influencia puede apreciarse en lo expresado por ellos en algunos testimonios que conservamos, más no porque ellos lo reconozcan de una manera tácita. Lo anterior lo hemos podido notar a través de un primer acercamiento a la bibliografía especializada, por lo que la aparición de nuevas noticias sobre la práctica arquitectónica durante la primera mitad del siglo XVIII sin duda modificará nuestra visión sobre este tema.

Una posible explicación a la ausencia de referencias concretas a los tratadistas por parte de los arquitectos de este periodo podría deberse al ya mencionado problema del estatus social del artista durante los dos siglos anteriores y de ahí la necesidad, en este caso de los arquitectos, por sustentar teóricamente sus propuestas con los postulados de los maestros del pasado. Al hacerlo es probable que pensarán que obtendrían cierto respeto por haber conferido a su arte un carácter más intelectual, el cual quizá podría reflejarse en un mayor reconocimiento de tipo social, mientras que durante el primer tercio del siglo XVIII, un periodo de gran estabilidad y desarrollo económico del virreinato, los arquitectos ya no estarían tan interesados en demostrar su valía, pues empezamos a notar un nuevo tipo de artífice cuya bonanza económica le confiere un carácter más pragmático acorde con la nueva mentalidad del siglo que estaba iniciando; sin embargo, esto es sólo una idea que debe verse con cautela, pues, como señalaremos posteriormente, al iniciar el segundo tercio del siglo los arquitectos novohispanos modifican su postura y actitud ante la llegada de un grupo de artífices españoles que los obligarán a replantear su oficio de una forma significativa.

Retomando la idea que habíamos señalado con anterioridad con respecto a la nueva relación tratado-arquitecto en el siglo XVIII, en ninguno de los documentos relacionados con Balbás que han sido publicados, el artista hace referencias concretas a ninguna obra de los tratadistas. Para reforzar esta idea tenemos el caso del arquitecto José Eduardo de Herrera, quien pese a no mencionar los nombres de los tratadistas que utilizó para elaborar sus diversos dictámenes, podemos saber su procedencia a través de los libros que poseía. En efecto, como veremos más detenidamente en la segunda parte de este trabajo, en la biblioteca de dicho maestro se encontraban varios tratados de arquitectura, al igual que ejemplares de distintas materias relacionadas con su profesión, lo cual es un buen indicador sobre uno de los dos aspectos más importantes de la formación profesional de un arquitecto.

Con relación a la formación de los arquitectos en la época virreinal, afortunadamente se han realizado avances significativos en su estudio, pues gracias a recientes publicaciones

⁶³sabemos más sobre la organización interna del gremio de arquitectos, los intereses de dichos maestros, tanto sociales como laborales y sobre su formación práctica y teórica. No obstante, no se conocen muchos contratos de aprendizaje en comparación con otros oficios y también se conocen pocas cartas de examen, pero a partir del análisis de sus ordenanzas y de otros documentos legales como los ya mencionados, es probable que sucediera algo semejante lo que ocurría en otros gremios, en donde se privilegiaba la enseñanza de cuestiones eminentemente prácticas relacionadas con su oficio, sobre los conocimientos teóricos vinculados principalmente con la geometría y el diseño.

Pese a ello, la transmisión de esta teoría dentro de los talleres, y particularmente dentro de una misma familia, debió haber sido también una constante. Este conocimiento generalmente estaba reunido de manera sistemática en los tratados de arquitectura, en donde además de profundas disgresiones eruditas destinadas a ennoblecer el arte, los maestros podían encontrar posibles soluciones a problemas determinados.

Dentro de este contexto, podemos ubicar la figura de José Eduardo de Herrera, un arquitecto paradigmático en muchos aspectos, particularmente en lo referente a su formación profesional, ya que seguramente aprendió el oficio en el seno de su familia, en la que el padre y el abuelo habían sido reconocidos arquitectos; por otra parte, el contar con el inventario completo de sus libros nos da elementos para poder entender el papel que tuvo la literatura artística en su formación intelectual.

La relación de los libros de Herrera, forma parte de un vasto expediente realizado a la muerte del artista, en donde se incluye un inventario y avalúo de todos sus bienes, ocupando un lugar destacado el relativo a su biblioteca personal.

Cabe mencionar que pese a no ser una colección muy grande, presenta una relativa variedad de títulos referentes a diversas áreas del conocimiento, entre las que se encuentran algunos textos relacionados con la lingüística, como el *Arte* de Antonio de Nebrija, *La explicación de la sintaxis* por el padre Reynoso y otro titulado *Las cuatro partes de la*

gramática; había obras de los autores clásicos, entre los que se encontraban Virgilio, Horacio, Ovidio y Aristóteles; se mencionan libros relacionados con la religión, desde los textos de los padres de la iglesia como San Agustín y San Jerónimo, hasta libros piadosos y algunos tomos del Concilio de Trento; también se incluyen libros relacionados con la Nueva España tales como *Las Glorias de Querétaro* y *El Triunfo Parténico* escritos por Carlos de Sigüenza y Góngora y el *Reportorio de los tiempos* de Enrico Martínez; había algunas obras literarias de escritores españoles del Siglo de Oro, como Quevedo, Cervantes y Lope de Vega; libros científicos como la *Anathomia* de Beamont y varias obras de historia como la *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio*, *Historia de la Yglesia y el Mundo*, el *Compendio Geográfico e Histórico del Orbe Antiguo* y una *Crónica de España*. Asimismo hay menciones a diversos títulos relacionados con una gran cantidad de temas como la medicina, la agricultura, historia natural, filosofía, viajes, derecho, minería, etc.,⁶⁴ lo que también constituye un testimonio del amplio repertorio de los libros que circulaban en esa época en la capital del virreinato.

Del mismo modo podemos pensar que tal diversidad de títulos y materias aunados a los relativos a su profesión nos muestran "*la curiosidad del maestro y su amplitud de miras, su preocupación por superar los conocimientos mecánicos, reiterativos y prácticos que habían sido la base de su formación y que constituían los únicos recursos profesionales de la mayor parte de sus contemporáneos*".⁶⁵ En este sentido, destaca la *Geometría* de Euclides, obra imprescindible en la biblioteca de todo arquitecto y un grupo de libros muy relevantes dentro del ámbito de la cultura hispánica de la época, cuya importancia permitió su difusión hacia otras regiones de Europa y por supuesto también a América.

Además de otras obras que todavía no hemos podido identificar Entre estas obras sobresalen de José Zaragoza *Trigonometría Española...*, publicada en Mallorca en 1672; Andrés Puig, *Aritmética especulativa y práctica y arte del álgebra*, publicado en Barcelona en 1715; el *Compendio Matemático* de Tomás Vicente Tosca, publicada en 1712, obra en donde si bien se aborda el problema de la definición de las clases de arquitectura, de acuerdo con Fernández Arenas, más que un tratado de arquitectura "... es un compendio

de muchas cosas que deben su ser al apoyo de las matemáticas"⁶⁶; asimismo, existe también una mención a Pietro Cataneo, aunque no se menciona su obra, que en este caso podría ser tanto *Los dos primeros libros de las matemáticas* de 1546 o su *Tratado de arquitectura* de 1554.

Con relación a los tratados de arquitectura, Herrera poseyó algunos de los más importantes, como uno del "maestro Vitruvio", "dos de Serlio de templos y conventos", "uno de Jacobo Barrocio", "dos de Andrés Palladio", así como otros menos difundidos, como el "Torija de bóvedas", un "Roxas de fortificación" y un "Arenas de arquitectura". Como era frecuente en la época, en los inventarios de libros, rara vez se da una referencia más o menos completo, y este caso, el inventario de los libros de la biblioteca de Herrera no es la excepción, así pues, además de las obras de Vitruvio y Serlio ya comentadas anteriormente, con relación a otros autores tenía las siguientes obras: Iacomo Barozzi da Vignola *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura*, publicado originalmente en Roma en 1562; Andrea Palladio *Los cuatro libros de arquitectura*, obra impresa en Venecia en 1570; Juan de Torija *Breve tratado de todo género de bóvedas*, publicada en Madrid en 1661; Diego López de Arenas, *Breve tratado compendio de carpintería de lo balnco y tratado de alarifes*, texto publicado en Sevilla en 1633 y la *Teoría y práctica de la fortificación* por Cristóbal de Rojas, publicado en Madrid en 1598, obras que en términos generales no faltaban en las bibliotecas cultas de la época.

Huelga decir la importancia que tienen dichos libros en la biblioteca del arquitecto Herrera, pues además de ser un número significativo desafortunadamente es un caso aislado en la historia de la arquitectura virreinal, debido a que no se han localizado inventarios de artistas tan ricos y detallados como el de este maestro.

Ahora bien, independientemente de lo anteriormente señalado, debemos tratar de contextualizar dicha biblioteca, pues se corre el riesgo de sobreestimarla. Efectivamente, debido a que no se ha avanzado mucho en torno al estudio de las bibliotecas de esta época, no tenemos elementos suficientes para compararla y de esa manera obtener conclusiones

más objetivas, pues a pesar de que se conocen los inventarios de libros de los pintores José de Ibarra y de Miguel Cabrera, continúa siendo un número reducido de bibliotecas para poder hacer un análisis sistemático de las mismas ⁶⁷

Pese a ello, la biblioteca de José Eduardo de Herrera es valiosa en tanto constituye un corpus teórico relacionado con una práctica real por parte de su propietario y por la cantidad y sobre todo la calidad de los títulos consignados, ya que al igual de lo que sucedería en la España de mediados del siglo XVII los libros mencionados en el inventario de sus bienes *"...son verdaderos lugares comunes, no solo en una biblioteca culta, sino en las citas y argumentos reiterados en las intervenciones en los debates contemporáneos"*,⁶⁸ situación que podrá apreciarse más adelante cuando se analicen los dictámenes periciales que con relación a la construcción del edificio de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México en 1732, hizo José Eduardo de Herrera en compañía de los arquitectos novohispanos más influyentes de la época.

Asimismo, la lectura y análisis de dichos documentos nos permitirá apreciar una faceta muy importante del pensamiento arquitectónico de la época, ya que en ellos los artífices virreinales *"... influenciados por el rico y plural ambiente arquitectónico de las últimas décadas del siglo XVII y primeros años del XVIII, evidencian en sus informes periciales, en sus bibliotecas, o en las obras mismas, un conocimiento y una preocupación por dotar a su quehacer arquitectónico de un estatuto científico basado en las matemáticas"*

⁶⁹

NOTAS

- ¹ Guillermo Tovar de Teresa, *La Ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*, México, Espejo de Obsidiana, Seguros de México, 1987, pp.60-61.
- ² *Ibid.* especialmente los capítulos 1 y 2
- ³ Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990, (Alianza Forma, serie especial X), p. 19.
- ⁴ Para un mayor conocimiento sobre las repercusiones que tuvo la imprenta en la difusión de nuevos modelos arquitectónicos, a través de la publicación de los primeros tratados y la edición de libros ilustrados, véase: Mario Carpo, *La arquitectura en la era de la imprenta*, Madrid, Cátedra, 1998, (Ensayos de arte Cátedra).
- ⁵ Krufft Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, (Alianza Forma, 95), p. 48.
- ⁶ Con relación a este tema, se recomienda ampliamente el libro de Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1985, (Alianza Universidad, 121).
- ⁷ Juana Gutiérrez Haces y José Rubén Romero, "A imagen y semejanza. La Roma del Nuevo Mundo" en *Encuentros y desencuentros en las artes. XIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, (Estudios de Arte y Estética, 34), p. 167.
- ⁸ Krufft Hanno-Walter, *Op. Cit.*, p. 47.
- ⁹ Anthoni Grafton, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, México, Taurus, 2006, p.286.
- ¹⁰ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Akal, 1987, (Arte y estética,10), v.I, p.183.
- ¹¹ Julius Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1993, p.122
- ¹² Tovar de Teresa, *Op. Cit.*, pp.59-61
- ¹³ *Ibid.*, pp. 122-158
- ¹⁴ *Vid.*, Manuel Toussaint, "Introducción al estudio histórico de los planos" en Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, *Planos de la Ciudad de México, siglos XVI y XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Departamento del Distrito Federal, 1990, p.21-23.
- ¹⁵ Tovar de Teresa, *Op. Cit.*, p.121-158
- ¹⁶ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554. Tres diálogos latinos de Francisco Cervantes de Salazar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 27-28. *Mexicus Interior* es el título que le da Kubler a la obra de Cervantes de Salazar. Con respecto a la apariencia que tenía la Ciudad de México, uno de los personajes del diálogo nos expresa lo siguiente:

Zamora

Esta es la fachada del real palacio, y tercer lado de él.

Alfaro

*Aunque tú no lo dijeses, hasta de sobra lo dan a conocer aquellos
corredores altos, adornados de tantas y tan altas columnas,
que por sí solas tienen cierta majestad regia*

Zuazo

*Las columnas son redondas, porque Vitruvio no recomienda
mucho las cuadradas, y menos si son estriadas y aisladas.*

Alfaro

¡Qué bien se guarda en ellas la proporción de la altura con el grueso!

Zuazo

Advierte con qué primor están labrados los arquitrabes.

Alfaro

*No les ceden las basas; pero lo que hace solidísimo el corredor,
y le da una apariencia en verdad regia, son los arcos labrados
primorosamente de la misma piedra...".*

Cabe mencionar que además de la relevancia que tiene dentro de este contexto histórico el citar al arquitecto romano y “aplicar” sus ideas a un ejemplo arquitectónico concreto, es particularmente notable el hecho de que los personajes confieran un valor determinado a elementos y espacios arquitectónicos de un edificio, pues no es fortuito referirse a la apariencia de un corredor adornado con columnas señalando que tiene “cierta majestad regia” o que un arco labrado da una “apariencia regia”, pues como bien señala Argan retomando el pensamiento albertiano “... las formas visibles son portadores de significaciones ideológicas precisas” (Argan, *Op. Cit.*, p.190).

En este caso, bien podemos pensar que lo que hacen los personajes del diálogo es describir en realidad una “arquitectura parlante” que expresa valores vinculados con la Corona, cuya presencia, en este caso a través de la figura del virrey y de su corte, era particularmente importante de ser afianzada.

¹⁷ León Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991, (Fuentes de arte, 10), p. 346.

¹⁸ Cervantes de Salazar, *Op. Cit.*, p.23

¹⁹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p.106

²⁰ Para mayores noticias biográficas sobre este personaje, véase la introducción de Miguel León Portilla a la edición conmemorativa de la obra de Francisco Cervantes de Salazar (*op. cit.*, pp. VIII-X).

²¹ *vid.*, Richard L. Kagan, “La Toledo del Greco” en *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1983, (Alianza Forma, serie especial), pp.35-73

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ Cervantes de Salazar, *Op. Cit.*, p.23

²⁴ Kubler, *Op. Cit.*, p.80.

²⁵ Toussaint, *Op. Cit.*, 1990, p.22 (la primera edición de la obra data de 1938).

²⁶ *Vid.* “Prólogo” de Juan Luis González García en Alberto Durero, *Tratado de arquitectura y urbanismo militar*, Madrid, Akal, 2004, (Tratados, 20), pp.35-37.

²⁷ Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica del siglo XVI al XVIII*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, v.I, pp. 295-607.

²⁸ Mario Sartor, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España, siglo XVI*, México, Italia, Azabache, 1992, (Arte novohispano, 2), p.27

²⁹ *Vid.* Edmundo O’Gorman, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

³⁰ Francisco Fernández del Castillo, *Libros y librerías en el siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, (Sección de obras de Historia), pp. 254-317. El inventario de todos los libros del embarque está consignado en las páginas 263-281.

³¹ Para una visión más amplia sobre el comercio, recepción y circulación de los libros en la Nueva España, véase: Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, (Lengua y Estudios literarios); asimismo, se recomienda de este mismo autor *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, (Colección popular, 129), especialmente los capítulos IV “Literatos e inmigrantes”; V “Escenas, escritores y lecturas”; VI “El extraño caso del curioso coleccionista de libros y XI “El comercio de libros, 1683”.

³² Carpo, *Vid. Infra* nota 4, *Op. Cit.*, p.15.

³³ Samuel Y. Edgerton, *Theaters of conversion. Religious architecture and indian artisans in Colonial Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001, pp. 38-41 y notas 6 y 10, asimismo p. 114 y nota 23, citado por Carpo, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ Citado por Toussaint, *Claudio de Arciniega. Arquitecto de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981, (Monografías de Arte, 5), p.11

³⁵ Citado por Miguel León Portilla en su introducción a fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Porrúa, 1969, (Biblioteca Porrúa, 41), p. XVII-XVIII.

³⁶ Ernesto de la Torre Villar, *La arquitectura y sus libros. Guía bibliográfica para la historia y desarrollo de la arquitectura y el urbanismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1978, pp. 27-29.

³⁷ Carpo, *Op. Cit.*, p.15.

³⁸ Berchez, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México-Italia, Azabache, 1992, (Arte Novohispano, 3), p.28

- ³⁹ Martha Fernández, "La presencia de los tratados en el proceso creativo de la arquitectura novohispana" en *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, (Estudios de Arte y Estética, 59), p. 294. Para mayor información sobre este proceso véase: Manuel Romero de Terreros, *Un bibliófilo novohispano en el Santo Oficio*, México, Librería de Pedro Robredo, 1920.
- ⁴⁰ Leonard, *Op. Cit.*, 1983, p.143.
- ⁴¹ Pedro Ruiz Pérez, *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velásquez*, [s.l.], Junta de Andalucía, 1999, p.19.
- ⁴² Manuel, Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, *Op. Cit.*, 1990.
- ⁴³ Tovar de Teresa, *Op. Cit.*, p.162.
- ⁴⁴ Bernardo de Balbuena, *Grandeza Mexicana y fragmentos del Siglo de Oro y El Bernardo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941, (Biblioteca del Estudiante Universitario), p.23.
- ⁴⁵ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p.195.
- ⁴⁶ Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 28-33. Véase también de esta misma autora, *Arquitectura y Gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México, siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- ⁴⁷ Citado por Fernández, *Op. Cit.*, 2002.
- ⁴⁸ Carpo, *Op. Cit.*, p.16
- ⁴⁹ Torre Villar, *Op. Cit.*, p.28.
- ⁵⁰ Archivo General de Indias, Audiencia de México:1082, fol. 41 v.-44v., dato tomado del libro de Martha Fernández, *Op. Cit.*, p. 185.
- ⁵¹ Fernández, *Op. Cit.*, 1985, pp. 97-98.
- ⁵² Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 1990, (Biblioteca, Serie Arte y Arquitectura, 7), Libro IV, p. III (facsimil de la edición publicada en 1552 en Toledo, con traducción de Francisco Villalpando, edición que es precisamente la que tenía el arquitecto Luis Gómez de Trasmonte.)
- ⁵³ Schlosser, *Op. Cit.*, p. 350.
- ⁵⁴ Manuel Toussaint, "Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1950, no. 18, pp. 85-88.
- ⁵⁵ Fernández, *Op. Cit.*, 2002.
- ⁵⁶ Fernández, *Op. Cit.*, 2006, p. 315.
- ⁵⁷ Toussaint, *Op. Cit.*, 1950, pp. 87-88.
- ⁵⁸ *Ibid*, p. 87.
- ⁵⁹ Berchez, *Op. Cit.*, p.25. Con relación al comentario de este autor, debemos considerar que si bien es cierto que durante el siglo XVII, la "cultura matemática y arquitectónica" de ciertos grupos se incrementó ya desde la segunda mitad del siglo XVI, la Nueva España vivió un auge constructor debido a las necesidades edilicias de la población y a que se construyeron grandes obras de tipo civil y religiosa, y con relación a éstas últimas, sabemos que los frailes fungieron en muchos casos como "directores" de las obras; todo ello en una época en la cual arzobispos y virreyes se quejaban ante el rey de la ausencia de arquitectos calificados. *Vid.* Kubler, *Op. Cit.*, pp. 109-134.
- ⁶⁰ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra Astronómica y Filosófica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984 (Nueva Biblioteca Mexicana, 2), p. 27 y Torre Villar, *Op. Cit.*, p. 29.
- ⁶¹ Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- ⁶² *Ibid*, p.15.
- ⁶³ Entre estos trabajos destacan: Ana Eugenia Reyes y Cabañas, "Las ordenanzas de arquitectura de la Ciudad de México de 1735" en *Boletín de Monumentos Históricos 1*, tercera época, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, CONACULTA, INAH, 2004, pp. 41-49; José María Lorenzo, "Pedro de Arrieta y las ordenanzas del gremio de arquitectura" en *Primer coloquio de alumnos de la maestría en Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, División de Estudios de Posgrado, 2003, pp. 63-71; Pedro Paz Arellano, "El examen del constructor" en *Boletín de Monumentos Históricos 2*, tercera época, México,

Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, CONACULTA, INAH, 2004, pp. 25-42; María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, "El gremio y la cofradía de canteros de la Ciudad de México" en *Boletín de Monumentos Históricos 2*, tercera época, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, CONACULTA, INAH, 2004, pp. 43-57. Por último, también recomendamos un artículo no tan reciente pero muy útil, en tanto que brinda una visión de conjunto para todo el ámbito hispanoamericano, Ramón Gutiérrez, "Los gremios y las academias en la producción" en Ramón Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, (Manuales Arte Cátedra) pp. 25-50.

⁶⁴ El inventario completo de los libros fue publicado en María del Carmen Olvera, "La biblioteca de un arquitecto de la época virreinal en México", en *Monumentos Históricos*, 6, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981, pp. 33-40, sin embargo, en dicha publicación la autora no hizo un estudio serio de identificación de las obras consignadas en este inventario.

⁶⁵ Alfredo J. Morales, *Hernán Ruiz el joven*, Madrid, Akal, 1996, (Akal Arquitectura, 5), p. 131.

⁶⁶ José Fernández Arenas (Ed.) *Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, (Fuentes y documentos para la Historia del arte, VI), p.210.

⁶⁷ Para una consulta de los dos inventarios véase: Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico, 1995, pp. 269-288 y Myrna Soto, *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005, (serie: Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 23), p. 85-107.

⁶⁸ Ruiz Pérez, *Op. Cit.*, p. 16.

⁶⁹ Bérchez, *Op. Cit.*, p.163.

SEGUNDA PARTE

LOS TESTIMONIOS DEL ARQUITECTO NOVOHISPANO JOSÉ EDUARDO DE HERRERA, EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DE LA REAL CASA DE MONEDA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

La historia de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México, al igual que la de otros temas, instituciones y monumentos de la época virreinal, está todavía por escribirse, aunque en el caso concreto de la ceca mexicana¹ no se debe a la falta de documentos, sino precisamente a la gran cantidad de información que afortunadamente todavía se conserva². No obstante lo anterior, es necesario señalar que pese a que se han escrito diversos estudios relacionados con la Casa de Moneda, en la mayoría de los casos son muy generales y están basados principalmente en noticias bibliográficas, debido a que las fuentes documentales desafortunadamente han sido poco estudiadas. Asimismo los estudios a los que nos hemos referido destacan particularmente el aspecto económico de la institución y el impacto que tuvo en la sociedad novohispana.

Por todo lo anterior, en esta segunda parte de nuestro trabajo nos acercaremos a uno de los aspectos más interesantes de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México, refiriéndonos, por supuesto, a una etapa fundamental en la historia artística del edificio, en donde tuvo su sede tan notable institución. Para ello se estudiarán algunos documentos relacionados con el arquitecto José Eduardo de Herrera, con la arquitectura de su tiempo, con la construcción del edificio de la Casa de Moneda, así como la influencia que ejerció la tratadística arquitectónica en su formación y actividad profesional. De manera análoga retomaremos a algunos de los autores que han abordado el arte y la historia de la Nueva España durante el siglo XVIII.

La Casa de Moneda de la Ciudad de México. Antecedentes históricos

La fundación de la Casa de Moneda de México data del año de 1535, siendo Antonio de Mendoza virrey de la Nueva España; dicha fundación “ [...] *obedeció a la urgente necesidad de la naciente formación social novohispana de contar con un medio de cambio y de pago confiable y abundante, que facilitase las transacciones económicas. Sin embargo, su función más importante fue la de facilitar el comercio trasatlántico de España y promover la conversión del excedente económico a moneda para transferirlo a la metrópoli*”³. Con relación al edificio que sirvió de sede a esta primera Casa de Moneda, no se tienen mayores noticias, sólo sabemos por referencias vagas, que la ceca se instaló en unas dependencias del costado norte del Palacio de los Virreyes, en donde permaneció prácticamente sin mayores cambios, ni artísticos ni administrativos, hasta pocos años después de la instauración de los Borbones en el trono español (Fig.15).

Ahora bien, pese a que la Casa de Moneda fue creada por Cédula Real, desde sus inicios las operaciones de acuñación y distribución estuvieron a cargo de particulares, circunstancia que propició una serie de problemas como la imperfección de las monedas (cuya manufactura se realizaba a golpe de martillo), la constante falsificación, el recorte o limadura de las monedas con la consiguiente falta del peso y ley de acuerdo con las distintas denominaciones y la escasez de moneda, debido a que los particulares que tenían la concesión para la acuñación de monedas, no tenían la liquidez suficiente para comprar los metales para su manufactura.

Dicha situación perduró desde el siglo XVI hasta el primer tercio del XVIII, motivo por el cual una de las primeras medidas tomadas por las autoridades españolas a raíz del cambio de dinastía, fue una profunda reforma monetaria, que aunada a otras innovaciones en el ámbito tributario, sentaría las bases para una reestructuración de las finanzas de todo el Imperio. Es así que el 19 de enero de 1706 el rey Felipe V emitió un decreto mediante el cual se ordenaba que “ [...] *se diera el remedio más conveniente para subsanar los defectos que ha padecido y padece la labor de las monedas en las Indias, y que se han experimentado en la ley, peso e igualdad, resultando de ello graves daños públicos*”⁴. Cabe mencionar que esta disposición no se llevó a cabo, sino hasta poco más de dos décadas

después cuando José de Acuña y Bejarano, marqués de Casafuerte, quinto virrey borbónico de la Nueva España, recibió instrucciones por parte de las autoridades peninsulares.

En efecto, con el objetivo de regular la acuñación de monedas en América, el 9 de julio de 1728, se emitieron unas ordenanzas en donde se estipulaba una serie de medidas de tipo técnico referentes a los modelos, materiales y herramientas, empleados en su elaboración, así pues “ [...] *la acuñación comenzó a hacerse abandonando el método empleado del martillo, y la moneda fue redonda, de buena estampa y de peso igual; para el gobierno de la casa de moneda se establecieron los empleos de superintendente y contador, quedando, los demás bajo el pie que estaban, de manera que el establecimiento continuó como antes una negociación particular*”⁵. Como se puede apreciar, estas ordenanzas son significativas en tanto que constituyen el primer intento serio por reformar el sistema de acuñación, que se había mantenido sin variaciones de importancia desde la época del virrey de Mendoza⁶.

No obstante, fue hasta 1729 cuando estas ordenanzas tuvieron una aplicación práctica al empezar a acuñarse las nuevas monedas con base en las disposiciones reales, es decir, en cuanto a peso, forma y valor. Asimismo, fue este mismo año “ [...] *cuando se promovió en Madrid, fabricar una casa de moneda en México, fuera de la ciudad, y aún se mando el proyecto al virrey para que se informara*[...]”⁷. Nuevamente esta disposición real no tuvo efecto y fue al año siguiente cuando se emitieron las *Ordenanzas de Casalla*, que si bien es cierto que fueron hechas pensando en las casas de moneda de la Península, se ordenó que se aplicaran también en los territorios americanos, lo cual trajo una serie de cambios fundamentales en el caso de la ceca de México.

Efectivamente, el principal cambio derivado de las ordenanzas de 1730, consistió en el hecho de “ [...] *que en lo de adelante la labor de la moneda se hiciera de cuenta de la real hacienda, sacándola del poder de los particulares, y para lo cual se comprarían los metales de la cuenta del erario*[...]”⁸. Huelga decir el tremendo impacto que dicha disposición debió haber producido entre los mineros, los comerciantes de plata, los dueños

de las haciendas de beneficio, así como entre los particulares que habían tenido las concesiones para acuñar las monedas, ya que por medio de esta orden, todos los privilegios, al igual que las grandes ganancias derivadas de la posesión de este monopolio, terminaron definitivamente, entre otras razones porque en lo sucesivo la Corona asumiría no sólo el proceso de amonedación, sino también el derecho de designar a los distintos funcionarios encargados de todo el funcionamiento de lo que a partir de ese año pasó a ser la *Real Casa de Moneda de la Ciudad de México*⁹.

De esta manera se puede decir que *“La incorporación de la Casa de Moneda de México a la corona constituye el preludio de una serie de medidas que implantaría la administración borbónica para reformar la administración pública, centralizar el poder político, incrementar la presión fiscal y promover el comercio colonial”*¹⁰. Con respecto a este problema, es necesario mencionar que si bien es cierto que las reformas de tipo político y económico fueron primordiales para la Corona, no fueron las únicas ni tampoco las más importantes, ya que una de las características que tuvo la primera etapa del gobierno borbónico en España, fue la implementación de una serie de medidas e instituciones que además de impulsar la economía y el desarrollo del país, concedían un gran prestigio al nuevo monarca. De esta manera, en 1713 se crearon la Real Academia de la Lengua Española y la Real Academia de las Ciencias y en 1714 se crea la Secretaría de Marina. En 1717 la Casa de Contratación de Sevilla se traslada a Cádiz. Años después, en 1730 se funda la Academia de Medicina con sede en Madrid y en ese mismo año por un real decreto, se estipula que las casas de moneda de todo el Imperio debían incorporarse a la Real Hacienda.

Por lo anterior, podemos decir que todo este vasto programa de reorganización política, económica y cultural de las distintas instituciones y dependencias gubernamentales de todo el Imperio, fue de gran importancia no sólo por el gran impacto que produjo en las primeras décadas de la administración borbónica, sino porque también sentaron las bases para las grandes reformas que se llevaron a cabo durante la segunda mitad del siglo XVIII,

las cuales son conocidas con el nombre de *Reformas Borbónicas*, mismas que se implantaron en todos los territorios del Imperio Español.

En el caso novohispano su influjo fue más allá del ámbito económico y político, ya que al modificar todas las estructuras de poder, la vida del virreinato sufrió una serie de transformaciones que si bien resultaron muy benéficas para España, en el caso del virreinato, afectaron de forma negativa a una economía que desde principios del siglo XVIII había alcanzado un notable crecimiento y en donde la Casa de Moneda había tenido un lugar de particular importancia.

Sin embargo, con las nuevas disposiciones, la ceca de la Ciudad de México fue la institución que acuñó las nuevas monedas, cuyo peso y factura le dieron a la moneda novohispana el reconocimiento suficiente para ser moneda franca tanto en el Imperio Español como en otras regiones. De forma indirecta, la Real Casa de Moneda fue fundamental en las nuevas medidas hacendarias al generar una gran cantidad de circulante y el consiguiente incremento en el pago de impuestos a la Corona.

Por todo lo anterior, se puede decir que dada la importancia que iba a tener la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México dentro de la economía imperial, es comprensible el interés del monarca en otorgar a la capital novohispana un nuevo edificio que sirviera de sede a una de las instituciones que mayores beneficios proporcionaría a la Corona Española durante el resto del siglo XVIII.

La construcción de la Real Casa de Moneda. Antecedentes

Como se ha podido apreciar en líneas anteriores, la importancia de la Casa de Moneda de la Ciudad de México se incrementó notablemente al ser incorporada a la Corona, ya que al tomar esta decisión las autoridades españolas obtuvieron no sólo el privilegio de todo el proceso de amonedación y sus consiguientes beneficios, sino que también adquirieron la

responsabilidad de renovar una institución cuya ineficacia había sido evidente a lo largo de casi doscientos años.

De esta manera, una de las primeras medidas que tomó el gobierno español, fue la reconstrucción del antiguo edificio de la Casa de Moneda para que pudiera albergar las distintas dependencias propias de la nueva administración, es decir, oficinas, almacenes y viviendas para los diversos funcionarios. Asimismo, se buscaba que dicho edificio tuviera también la capacidad para que se instalara la maquinaria necesaria para el nuevo proceso de acuñación, mismo que se había iniciado ya en 1729 aunque de manera no muy satisfactoria, debido a ciertas imperfecciones en algunas de las máquinas, así como a la impericia de los operarios en el manejo de las mismas.

Es conveniente aclarar que nos estamos refiriendo a una reconstrucción del antiguo edificio, porque el deseo real de construir una nueva casa de moneda, extramuros de la Ciudad de México, no se cumplió, motivo por el cual, el 16 de abril de 1731 se iniciaron las obras de reconstrucción del edificio anexo al Palacio de los Virreyes, bajo la dirección del nuevo director de la Real Casa de Moneda, el ingeniero Nicolás Peynado Valenzuela.

No obstante el profundo interés de la Corona, al igual que el de las autoridades virreinales, en la consecución de este proyecto, la reconstrucción del nuevo edificio no se realizó sin contratiempos debido principalmente a la llegada de una serie de artífices peninsulares a la Nueva España y la consiguiente reacción por parte de los artistas locales ante esta circunstancia. Huelga decir que parte fundamental de esta problemática fue la reconstrucción del mencionado edificio, en donde se involucraron destacados personajes de ambos lados del Atlántico. Sin embargo, podemos decir que fueron los artífices españoles Nicolás Peynado Valenzuela, Luis Díez Navarro, Jerónimo de Balbás y el arquitecto novohispano José Eduardo de Herrera quienes participaron directamente en este suceso de particular importancia dentro del panorama artístico del virreinato y que fue consignado de manera elocuente en los *Autos y Ordenanzas hechas sobre reconocer los defectos de la obra material de viviendas y otras oficinas de la Nueva Casa de Moneda de esta Corte y*

providencias dadas para su remedio en lo que sea posible, así como también en el Decreto del Ilustrísimo Señor Virrey de esta Nueva España, en que se mandó al Ingeniero Don Luís Díez Navarro, pase a reconocer los defectos con que se halla la fábrica de esta Real Casa de Moneda, por la dirección de Don Nicolás Peynado para que los remedie en lo que sea posible y exponga lo que podría costar, precediendo conferencia con el Juez Superintendente, y diligencias ejecutadas sobre estos particulares con concurrencia de otros Señores Arquitectos, expediente en donde se encuentra el "parecer" de José Eduardo de Herrera acerca de la portada de la Real Casa de Moneda¹¹. Ambos son los documentos en torno a los cuales se desarrolla el presente trabajo.

Por este motivo consideramos pertinente mencionar algunos datos acerca de la vida y la obra de estos artifices a fin de comprender mejor su participación en la fábrica de la nueva ceca mexicana.

Nicolás Peynado Valenzuela

Nicolás Peynado Valenzuela es un personaje del que desafortunadamente no se tienen muchas noticias aunque por los pocos datos con que contamos, sabemos que fue un hombre que llegó a tener un prestigio considerable¹². Prueba de lo anterior es el hecho de que la dirección de una obra arquitectónica de gran importancia, como lo era la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México, recayera precisamente en él.

En el año de 1730, Peynado Valenzuela llegó a la capital novohispana procedente de la Península con la finalidad de dirigir las obras de reconstrucción de la ceca mexicana cuyo patronazgo real recién adquirido, así como por los nuevos procedimientos en la acuñación de las monedas, requerían necesariamente nuevas y más grandes instalaciones para las cuales el rey había autorizado un proyecto realizado por el mismo Peynado.

Con referencia a este personaje, ya hemos señalado la carencia de datos, aunque en términos generales, siempre se hace referencia a él únicamente como *"Director de la fábrica*

y labor de la moneda"; asimismo, gracias a distintas menciones en los documentos relacionados con la ceca mexicana, sabemos que fue un ingeniero que llevó a cabo diversas *invenciones* e innovaciones relacionadas con la minería y con la acuñación de monedas. No obstante, tenemos una noticia de particular importancia que nos permite apreciar el gran reconocimiento que debió haber tenido en su época.

En efecto, el padre Benito Jerónimo Feijóo en su monumental obra titulada *"Theatro Crítico Universal o Discursos Varios en Todo Género de Materias Para Desengaño de Errores Comunes"* publicado en 1778, en el capítulo referente a *"Las Glorias de España"* inicia el discurso XIV con las siguientes palabras: *"Para acabar de vindicar el credito de los ingenios Españoles de las limitaciones, que les ponen los estrangeros, aún nos resta un capitulo substancial sobre que discurrir, que es el de la **invencion**. Conceden á la verdad muchos á nuestros Nacionales habilidad, y penetración para discurrir sobre qualesquiera ciencias, y artes; pero negandoles aquella facultad intelectual, llamada **inventiva**, que se requiere para nuevos descubrimientos [...] Sobre cuyo asunto nos dan en los ojos con los innumerables inventos, que en todo genero de materias han enoblecido a otras Naciones, pretendiendo, que la nuestra apenas puede ostentar alguno, que sea produccion suya".*¹³ Dichas palabras obviamente reflejan el deseo del padre Feijóo por reivindicar a España con respecto a las ideas negativas que de ella se tenían en "Europa", refiriéndonos con esto al concepto que compartían los "países civilizados" (Francia, Inglaterra, Italia o los principados alemanes), acerca de España como un país pobre, ignorante y profundamente fanático.

Cabe mencionar que esta postura del padre Feijóo no era excepcional, sino que era compartida por muchos pensadores españoles tanto ilustrados, como por aquellos que veían en Francia la encarnación de todos los males; es así que para contrarrestar esa imagen negativa de España, se publica una gran cantidad de libros apologéticos que difunden, y al mismo tiempo defienden, en palabras del propio Feijóo, todas las "Glorias de España"¹⁴.

Dentro de este contexto, es que cobra importancia el hecho de que Feijóo incluya precisamente a Peynado entre uno de los "ingenios" más notables que había dado España,

así pues nos dice que *“Don Nicolás Peynado Valenzuela, natural de la Villa de Moya, de profesion Mathematico, Ingeniero agudísimo, y Maestro principal de Moneda, que ha sido en el Real Ingenio de Cuenca, adelantó, y perficionó poco há con una preciosísima invencion la máquina de que para este efecto se servian en Holanda, y Portugal, con que le quitó el riesgo que tenia para los Obreros, la hizo de mas dulce, y facil manejo; y lo mas admirable es, que habiendo aumentado la potencia motriz de la máquina, lo que necesariamente hace mas tardo el movimiento, se logra sin embargo tirar una quarta parte mas de plata que antes”*¹⁵.

Huelga decir el profundo significado que adquieren estas palabras con relación a un personaje del que no conocíamos prácticamente nada y cuya actuación en la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México, pese a estar registrada en los documentos de la época, no estaba justificada desde el punto de vista práctico y artístico, debido principalmente a la controvertida participación que tuvo en la construcción del nuevo edificio.

Ahora bien, si retomamos lo anteriormente dicho por el padre Feijóo, uno de los pensadores más destacados de la España del siglo XVIII, es probable que podamos entender la razón por la que Peynado fue designado por la Corona para la supervisión del funcionamiento de la nueva maquinaria, así como para la reedificación del nuevo edificio de la Real Casa de Moneda. En efecto, siendo un hombre con grandes conocimientos técnicos como para ser reconocidos por un personaje tan importante como Feijoo, posiblemente su fama e inventos pudieron haber influido en la voluntad del rey para quien la nueva fábrica de la ceca de México era un asunto de particular interés.

Es así que en diciembre de 1730, estando ya en la Ciudad de México, Nicolás Peynado presentó a las autoridades virreinales un informe referente a la construcción del nuevo edificio, así como de la inspección de las obras que había realizado en compañía de los arquitectos novohispanos Pedro de Arrieta y Manuel de Herrera, señalando, entre otras cosas, la distribución y medidas de las nuevas dependencias al igual que los costos y materiales que se utilizarían¹⁶. Esta propuesta fue aceptada por las autoridades del

virreinato quienes, en cierto sentido, únicamente ratificaron lo que desde España ya había sido impuesto.

De esta manera, siendo superintendente de la fábrica el oidor de la Real Audiencia de la capital novohispana, don José Fernández de Veitia Linaje ¹⁷ *“La obra material de la casa comenzó el 16 de abril de 1731, bajo el plano de D. Nicolas Peynado [...] nombrándose director al mismo [...]; por su teniente á D. Alonso García Cortés, y por grabador á D. Francisco Monllor [...]”*. ¹⁸ Es así que la dirección de la obra de la nueva Casa de Moneda estuvo a cargo de Peynado, aunque la dirección técnica fue realizada por los dos arquitectos novohispanos mencionados anteriormente: Pedro de Arrieta y Manuel de Herrera, el primero *“ [...] renunció pronto, pero Manuel de Herrera siguió trabajando hasta su muerte, nombrándose entonces como maestro de las obras a su hijo Joseph Eduardo de Herrera el 1º de septiembre de 1732”*. ¹⁹

Este hecho es muy importante, no sólo porque nos señala el vínculo laboral entre Pedro de Arrieta y Manuel de Herrera (dos de los arquitectos más sobresalientes de su época), sino porque gracias a su participación en este proyecto la figura de José Eduardo de Herrera, hijo del segundo arquitecto que mencionamos, empezará a adquirir mayor relevancia dentro de la arquitectura novohispana de ese periodo.

José Eduardo de Herrera

José Eduardo de Herrera fue miembro de una importante familia de arquitectos cuya trayectoria abarcó aproximadamente cien años,²⁰ por lo que fue heredero de una tradición edilicia de reconocido prestigio dada la gran cantidad de obras importantes en donde se mencionan los nombres de su abuelo y de su padre. Berlin señala que fue examinado en 1726,²¹ sin embargo por las noticias proporcionadas por este mismo autor, sabemos que es hasta la muerte de su padre en 1732 cuando tiene una obra de gran importancia, refiriéndonos a su participación en las reedificación del edificio de la nueva Casa de Moneda.

José Eduardo de Herrera realizó muchas obras relevantes en la Ciudad de México destacando sus trabajos en la Catedral Metropolitana, en donde en 1737, hizo las tribunas que rodean al coro;²² en 1739 obtuvo uno de los cargos honoríficos más importantes para los arquitectos de la época, el de *Maestro Mayor de las obras de Arquitectura y Albañilería del Santo Oficio de la Inquisición*, cargo que había desempeñado el arquitecto Pedro de Arrieta hasta su muerte, acaecida en diciembre de 1738.²³ Para esta institución dirigió obras relacionadas con las casas de los inquisidores y con la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo; asimismo, es muy probable que dicho título reforzara su prestigio dentro de la sociedad de la Ciudad de México, a través de nuevos encargos para construir casas y edificios religiosos, destacando sus trabajos para la Iglesia del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de San Fernando en 1739²⁴ y para la iglesia del Colegio de Niñas dedicada a Nuestra Señora de la Caridad en 1744²⁵. Respecto a sus trabajos relacionados con la construcción y reparación de casas, avalúos y supervisiones de obras, hay una enorme cantidad de informes²⁶ que van desde 1728, hasta poco tiempo antes de su muerte acaecida en 1758.

Ahora bien, todos estos trabajos aunados a su estrecha relación con los arquitectos novohispanos más activos de ese periodo como Pedro de Arrieta, Miguel José de Rivera, Miguel Custodio Durán y Manuel Álvarez, así como otros aspectos relevantes de su carrera como su nombramiento de veedor del gremio de arquitectos, su participación en la redacción de las *Nuevas Ordenanzas del Gremio de Arquitectura* del año de 1736, así como en la realización en 1737 de un *mapa* o plano de la Ciudad de México destinado a actualizar los precios de los solares, nos hacen pensar que Herrera fue un artífice que gozó de un gran reconocimiento por parte de sus contemporáneos, lo cual se refleja también en la enorme fortuna que llegó a tener, como se puede apreciar en el inventario de todos sus bienes²⁷ (Fig. 16 y 17).

De igual forma, si consideramos su activa participación en las acciones mencionadas en el párrafo anterior, y analizamos los títulos de los libros de su biblioteca, sabemos que Herrera fue un hombre cuyas preocupaciones intelectuales reflejan un pensamiento artístico

de vanguardia, como lo veremos más adelante al destacar su participación en la Real Casa de Moneda ²⁸.

En efecto, como se ha mencionado en líneas anteriores, el primer trabajo de importancia que tuvo Herrera fue precisamente el que heredó a la muerte de su padre en 1732, es decir, el de dirigente técnico de las obras de la Casa de Moneda, nombramiento que le permitió trabajar en lo que era para ese entonces una de las obras públicas más importantes del virreinato. Asimismo, la estrecha relación que tuvo Herrera con la nueva fábrica le permitió involucrarse directamente en uno de los episodios más interesantes de la historia de la arquitectura novohispana, al lado del ya mencionado Nicolás Peynado Valenzuela y de otros dos destacados personajes de la época: Jerónimo de Albás y Luis Díez Navarro.

Jerónimo de Albás

Respecto a este artista, podemos decir que en comparación con los otros personajes tratados en este trabajo, se tienen referencias más precisas, debido a que se han publicado numerosos documentos acerca de su vida y obra ²⁹. Asimismo, resulta significativo que ya desde los siglos XVIII y XIX se hagan referencias al artífice, aún cuando sean comentarios peyorativos de los ilustrados españoles, como los emitidos por Ponz y Ceán Bermúdez, en donde se ve reflejado el gusto neoclásico y su consiguiente aversión hacia el mundo barroco ³⁰. No obstante es a partir de los estudios publicados en el siglo XX, cuando encontramos una serie de artículos referentes a su actividad tanto en España como en México; gracias a dichas publicaciones es que se ha reconocido y revalorado el talento de este artífice.

Jerónimo de Albás nació en la villa de Zamora, España probablemente en el último tercio del siglo XVII ³¹, pese a no tener datos concretos sobre sus primeros años de aprendizaje, es probable que su formación la haya recibido en esa misma ciudad de acuerdo con las prácticas gremiales de la época. A principios del siglo XVIII se encuentra trabajando en Andalucía en donde, entre otros trabajos, realizó el retablo del sagrario de la Catedral de

Sevilla, obra que concluyó en 1709 ³². También por esos años hizo la sillería del coro de la iglesia de San Juan en Marchena. Por su parte, Tovar de Teresa consigna que realizó varios retablos para iglesias en Osuna, Sevilla y el Puerto de Santa María en España ³³, asimismo fue un destacado tramoyista y la influencia de su estilo se vio reflejada en la obra de importantes artistas como Pedro Duque Cornejo, con quien trabajó en la catedral de Sevilla.

Respecto a la etapa americana de Balbás, sabemos que hacia 1718 se encontraba ya en la Nueva España, trabajando en obras de particular importancia entre las que destaca principalmente el Retablo de los Reyes de la Catedral de México (ca. 1718-1725), en donde incluyó un elemento estructural y decorativo totalmente novedoso que alcanzó una notable difusión a lo largo del Virreinato. Nos referimos, por supuesto, a la utilización del estípite, el cual fue introducido como columna por Balbás en dicho retablo, y que fue empleado como pilastra, en otras obras escultóricas ejecutadas en la misma Catedral (Altar del Perdón y el Altar Mayor o ciprés), en el Convento de San Francisco y en la iglesia del Convento de la Concepción, ambas en la Ciudad de México. En el caso concreto de este último retablo, concertado en 1747, un año antes de su muerte acaecida en 1748, se puede apreciar a un artista profundamente innovador y consiente de su talento. En el documento notarial se le menciona como *“Arquitecto político y Militar”* y en donde el mismo artífice, al referirse a la obra que realizaría, dice que *“[...] el único fin mío es salir del estilo común que hasta ahora he practicado, y han querido imitar los que dicen profesar Arquitectura”* y más adelante señala que *“En lo restante de la ejecución no tengo que decir pues mis obras lo dirán porque siempre he adelantado en su fábrica mucho más de lo que representan sus diseños [...]”* ³⁴. Acorde con este espíritu vanguardista veremos también a este artista incursionar de manera directa en obras arquitectónicas como son la Catedral de Valladolid, en Michoacán, la Iglesia del Hospital de los Naturales y en la Iglesia del Colegio de San Fernando de la Ciudad de México, en donde estuvo trabajando hasta 1738.

En este mismo sentido podemos ubicar la propuesta de Jerónimo de Balbás para realizar la fachada de la Real Casa de Moneda, obra arquitectónica que debió haber sido de

particular interés para este maestro, cuyas habilidades artísticas ya habían sido demostradas años atrás en la catedral más importante del virreinato.

En efecto, siendo la nueva fábrica *“El primer gran edificio público que sirvió a los fines de la nueva política económica”*³⁵, gozó de todo el apoyo de la nueva administración borbónica tanto por parte del rey como de su representante en México, por lo que participar en la realización de dicho proyecto podría traerle a Balbás grandes beneficios económicos y un amplio reconocimiento por parte de las autoridades civiles y de la sociedad novohispana, para quienes realizar una obra con patrocinio directo de la Corona debió haber sido muy significativo.

Luis Díez Navarro

Estrechamente relacionada con la idea antes expuesta, podemos situar la figura de otro de los personajes involucrados en la fabrica de la ceca mexicana: Luis Díez Navarro, originario de Málaga. Ingresó al Real Cuerpo de Ingenieros Militares en 1720 como delineante, que era el rango más bajo dentro de los grados que se otorgaban en este organismo. No obstante, pronto empezó a tener trabajos importantes en la Península, concretamente, en obras relacionadas con los puertos de Cádiz, la Carraca y Barcelona y en los presidios que tenía España en el norte de África. Debido a su grado de alférez de granaderos del Regimiento de la Soya de Málaga, participó también en el sitio de Gibraltar en 1727³⁶. En el año de 1732 Díez Navarro fue enviado desde la Península a la Nueva España como *“ [...] ingeniero extraordinario destinado a las fortificaciones del Rey en Veracruz, y adonde, en el mismo año de 1733, estaba levantando el plano de la ciudad de la Nueva Veracruz y reparando sus muelles [...] ”*³⁷, funciones que coincidían perfectamente con los objetivos por los cuales el rey Felipe V había creado el Real Cuerpo de Ingenieros Militares en 1711³⁸. También en 1732 se encuentra en la Ciudad de México con el objetivo de hacerse cargo de las obras del nuevo edificio de la Real Casa de Moneda como veremos más adelante.

Una vez concluidas las obras de la Casa de Moneda en 1734, Díez Navarro continuó realizando obras de fortificación y remodelación en el puerto de Veracruz de donde fue llamado nuevamente por las autoridades virreinales en 1735 para hacer reparaciones en la Casa de Moneda; en ese mismo año recibe el encargo de limpiar los ríos que rodeaban la Ciudad de México.

Ahora bien, es probable que debido a los méritos que ya para en ese entonces Díez Navarro había demostrado, en 1736 las autoridades virreinales le otorgaron el título de Maestro Mayor de las obras del Real Palacio y de la Catedral, obteniendo de esta manera el mayor reconocimiento al que un arquitecto de la época podía aspirar, no sólo por el sueldo anual que percibían, sino por el prestigio que adquiriría el artífice al hacerse cargo de las obras públicas acogidas bajo el patrocinio real, y cuya consecuencia más inmediata era la gran cantidad de trabajos privados que le serían encargados por la sociedad novohispana ³⁹.

Acorde con lo antes expuesto, en 1738 se le encargó el proyecto y construcción de la nueva Villa de Guadalupe; como parte de este mismo trabajo levantó, también, el plano de la Basílica de Guadalupe, como bien señala Boturini en su catálogo *“Un mapa del actual Templo de Guadalupe, y su perspectiva, con la calzada que se extiende hasta México, aunque no enteramente acabado. Hizolo el capitán Don Luis Díez Navarro, Ingeniero de Guerra de V. Mag. para que sirviera en la Historia de la Coronación. Item. otro del mismo Ingeniero para la disposición de las Casas de los Prebendados, que se deben fabricar en ocasión de fundarse en dicho Santuario la Colegiata, que tanto se desea, y de los Barrios, que pueden ordenarse para la hermosura del Lugar de Guadalupe, y de la mudanza de la madre del Río, que notablemente lo estrecha”* ⁴⁰. Podemos considerar al leer estas líneas, que el prestigio alcanzado por Díez Navarro después de su nombramiento de Maestro Mayor, se incrementó de manera significativa, ya que los nuevos trabajos que se le encomendaron fueron de gran importancia.

La urbanización de la nueva Villa de Guadalupe fue sin duda un encargo por demás relevante, ya que implicaba ordenar el poblado en donde se asentaba el santuario

guadalupano, -el cual había sido concluido hacia 1709 por arquitecto el Pedro de Arrieta-, en barrios destinados a indígenas y españoles. Al realizar Díez Navarro una traza que incluía calzadas y plazas, no sólo otorgaba un carácter moderno, sino que con ello conseguía integrar la nueva villa con la Ciudad de México, a través de sendas calzadas que comunicaron a la capital del virreinato con uno de sus baluartes religiosos más significativos.

En el año de 1740, Díez Navarro inicia las obras de construcción del Hospital Real de Indios y de acuerdo con una atribución hecha por Angulo⁴¹, construiría entre 1740 y 1744, construyó la iglesia de Santa Brígida en la Ciudad de México, obra sumamente innovadora ya que constituyó el único ejemplo de planta elíptica en la arquitectura de la Nueva España, aunque desafortunadamente desapareció debido a los trabajos de ampliación de la calle de San Juan de Letrán en 1933. Las últimas obras realizadas por este ingeniero en la Nueva España están relacionadas con la construcción de la Casa de los Virreyes en Huehuetoca y en el desagüe del Valle de México.

Ahora bien, debido a los logros conseguidos en el virreinato, en 1741 la Corona le otorgó el grado de teniente de ingenieros y se le nombró visitador de los presidios del Reino de Guatemala, por lo que a partir de 1743, y hasta su muerte en 1780, encontramos a Díez Navarro haciendo obras y dirigiendo proyectos en los territorios actuales de Guatemala, Honduras, Nicaragua y Costa Rica; en estos lugares llevó a cabo obras relacionadas con la construcción de fortalezas y puertos en las costas del Mar Caribe.

Una de las primeras acciones realizadas tras su llegada a Centroamérica fue la *“Descripción de toda la costa del Mar del Norte, y parte de la del Sur en la Capitanía General de este Reino de Guatemala que hizo el ingeniero D. Luis Díez Navarro, con motivo de la visita general que hizo en su reconocimiento de Presidios, Puertos y Calas de dicha Costa, por los años pasados de 1743 y 1744”* obra escrita en 1749 y en donde pone de manifiesto tanto su formación militar como sus intereses científicos, al hacer una descripción pormenorizada de las riquezas naturales de la región, el clima, los distintos poblados y sus habitantes.

En 1755, tras obtener el grado de coronel, construye el Palacio Real de Guatemala, al igual que la nueva Casa de Moneda y la cárcel de dicha ciudad. En 1769 construye el beaterio del Rosario y en 1775 los conventos de San Francisco y de Santa Clara de Guatemala. El ingeniero Díez Navarro murió en Guatemala en 1780.

Por todo lo anterior, se puede apreciar la gran diversidad de trabajos y cargos obtenidos por este notable ingeniero, en donde no sólo encontramos un ejemplo muy representativo de esta notable institución del régimen borbónico -el Real Cuerpo de Ingenieros Militares-, sino también una clara muestra del espíritu ilustrado presente en los distintos territorios de la monarquía hispánica y en el caso concreto de la Nueva España la repercusión que dichas ideas tuvieron en muchos de sus artistas y pensadores, quienes jugaron un papel de singular importancia en el desarrollo artístico y cultural del virreinato.

Las obras en la Real Casa de Moneda

Una vez consignados los perfiles biográficos de los cuatro personajes vinculados con la reconstrucción de la nueva Casa de Moneda, reseñaremos brevemente el motivo por el cual se suscitó dicho conflicto.

Como hemos señalado con anterioridad, el 16 de abril de 1731 se comenzaron las obras de reconstrucción de lo que sería el nuevo edificio de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México. Dichas obras se iniciaron bajo la dirección del ingeniero Nicolás Peynado Valenzuela, quien llegó desde la Península con el nombramiento de director por parte del monarca español.

El objetivo de este nombramiento era encargarse tanto de la reconstrucción del antiguo edificio anexo al Palacio de los Virreyes, como de la instalación de la nueva maquinaria que se utilizaría en la acuñación de las nuevas monedas. Con relación a este punto, debemos recordar los elogios del padre Feijóo hacia la figura de Peynado,

particularmente de sus invenciones, las cuales probablemente hayan influido en su designación como director, ya que en reiteradas ocasiones el argumenta ser inventor de varias de esas máquinas ⁴².

Ahora bien, retomando el proceso de reconstrucción del edificio, sabemos que a lo largo de dos años continuaron las obras, hasta que, debido a ciertos defectos e irregularidades de la fábrica, el superintendente de la Real Casa de Moneda, José Fernández de Veitia Linage, quien era también veedor de la Real Audiencia, inició un proceso legal con el objetivo de deslindar responsabilidades sobre dicho problema. El hecho de que este personaje tomara tal determinación, debió de obedecer a que de acuerdo con las funciones inherentes al cargo, el superintendente era el funcionario responsable de administrar los recursos financieros asignados a la institución, así como también de cuidar y vigilar los avances y progresos materiales de las obras. Por ello, solicitó a algunos de los arquitectos novohispanos más renombrados, entre los que se encontraba José Eduardo de Herrera, que examinaran las obras llevadas a cabo en el edificio y expresaran sus opiniones al respecto.

“Autos y obligaciones hechas sobre reconocer los defectos de la obra material de viviendas y otras oficinas de la nueva Casa de Moneda de esta Corte y providencias dadas para su remedio en lo que ha sido posible”

El 7 de noviembre de 1732 se iniciaron dichos *Autos...*, y gracias a ellos contamos con una serie de documentos de gran significación para la historia de la arquitectura virreinal, ya que independientemente de los personajes involucrados en el problema, nos permite vislumbrar diversos aspectos que han sido poco estudiados en la historia del arte de este periodo.

En efecto, entre los temas menos tratados en la historiografía del periodo, está el referente a los arquitectos Miguel Custodio Durán, Antonio Álvarez, Miguel de Rivera y José Eduardo de Herrera a quienes suele agruparse en torno a la figura de Pedro de Arrieta, lo cual es cierto en muchos sentidos, no obstante, en la medida en que se estudie a cada uno

de ellos y se identifiquen sus obras de manera independiente, nuestra visión de la arquitectura novohispana de la primera mitad del siglo XVIII será más completa.

En el caso concreto de José Eduardo de Herrera, ya hemos señalado que es probable que el primer cargo de importancia que pudo haber tenido -el de Director Técnico de las obras de la Real Casa de Moneda- lo heredó a la muerte de su padre; no obstante, su importancia se verá resaltada precisamente a raíz de los *Autos...* en donde don José Fernández de Veitia Linage menciona lo siguiente “ [...] *que estándose actualmente fabricando en dicha Real Casa las viviendas que han de servir a los ministros de ella, conforme ala Real Ordenanza dada en Casalla a los diez y seis de julio del año pasado de mil setecientos y treinta, y las piezas de libranza, tesoro y otras, a Dirección de Don Nicolás Peynado Valenzuela, Director nombrado por S.M. para este efecto, según su planta y mapa que hizo para ellas: se ha advertido y reparado por diferentes personas inteligentes y experimentadas en edificios hechos en este suelo de México, que respecto de su poca consistencia van bajas las dichas oficinas de libranza, tesoros y las demás: como también el arco que a proporción de la altura de ellas se ha puesto de cantería al extremo del zaguán y entrada al patio [...] que ha quedado sin aquella matemática proporción que corresponde a la hermosura de obra tan Real y que S.M. y quiere, quede con tal simetría y fachada que ella misma diga que es obra suya: a que se añade la otra desproporción que resulta de la puerta principal [...]*”⁴³.

Por lo anteriormente expuesto, el superintendente convocó a los más renombrados arquitectos de la capital del virreinato, siendo precisamente los tres veedores del gremio: José Eduardo de Herrera, Miguel Custodio Durán y Antonio Álvarez, quienes acudieron a ver el estado en que se encontraba la fábrica material del edificio, expresando los tres pareceres muy similares aunque por motivos de este trabajo resaltaremos básicamente el de Herrera.

En dicho documento, en donde Herrera aparece citado como *“Maestro examinado del arte de arquitectura y lo es de los veedores del que por razón de su profesión maestrea a la obra de dicha Real Casa [...]”*,⁴⁴ expresa algunas ideas interesantes respecto a las

“deficiencias” que observó en las obras realizadas por Nicolás Peynado; así por ejemplo, dice que hay “ [...] *tres preceptos que se deben observar en las fábricas que son **fortaleza, comodidad y hermosura**, está conforme la obra [de la Casa de Moneda], a las dos [primeras] circunstancias faltando en parte a la tercera, que es la hermosura y que consiste en una ajustada simetría y disposición, de suerte que unas partes correspondan a otras lo cual falta en esta [...]*”.⁴⁵

Con relación a lo anterior, podemos ver el tipo de ideas que tenía este arquitecto novohispano, las cuales reflejan tanto un conocimiento directo de los grandes tratadistas, como una aplicación práctica de sus postulados. En efecto, cuando Herrera menciona las tres cualidades que debe tener todo edificio: **fortaleza, comodidad y hermosura**, retoma conceptos de uso común en la arquitectura europea del siglo XVIII, conceptos que por otra parte, también eran utilizados en el ámbito virreinal, como lo podemos apreciar en los distintos documentos relacionados con las obras de la Casa de Moneda, en donde el superintendente Fernández de Veitia Linage, al igual que los arquitectos que él convocó en diversas ocasiones (Arrieta, Custodio Durán, Álvarez y Rivera), continuamente los utilizan. Es importante señalar con relación a la Península, que dichos conceptos habían sido utilizados desde el siglo XVI, y continuaban siendo vigentes en pleno siglo XVIII, como se puede apreciar en la obra de importantes tratadistas de la época como en la del padre Tomás Vicente Tosca, en cuyo libro *Compendio matemático, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad. Que comprende arquitectura civil, montea y cantería. Arquitectura militar. Pirotecnia y artillería*, publicada en 1712, al definir la arquitectura civil dice que “ [...] *es la que enseña a edificar tales fábricas, que puedan cómodamente habitar en ellas los hombres, atendiendo a su firmeza, conveniencia y hermosura, proporcionándolas al fin a que se eligen [...]*”⁴⁶.

Debemos señalar que dichas ideas fueron ampliamente difundidas por toda Europa, a través de la obra de importantes artistas del Renacimiento italiano, como León Battista Alberti y sus seguidores posteriores como Andrea Palladio. Éste último autor, afirma que “ [...] *en toda construcción deben considerarse tres cosas, sin las cuales ningún edificio*

merecerá ser alabado. Éstas son: la utilidad o comodidad, la perpetuidad y la belleza. Porque no podría llamarse perfecta aquella obra que fuera útil pero por poco tiempo; o bien que aunque duradera no fuese cómoda; o bien que teniendo ambas cualidades no tuviera ninguna gracia en sí” ⁴⁷. Huelga decir que los postulados de estos arquitectos fueron considerados con profundo respeto por sus contemporáneos y continuadores, no sólo porque en sus escritos aportaban una gran cantidad de soluciones prácticas a problemas concretos del quehacer edilicio, sino porque también se sabía que dichos autores retomaron muchas noticias de la arquitectura clásica, cuya referencia se encuentra en la obra de Vitruvio, quien al considerar la importancia que debía darse a los edificios públicos dice que “[...] *deben construirse con atención á la firmeza, comodidad y hermosura*” ⁴⁸.

Acorde con lo anterior, es evidente la intención del arquitecto novohispano en fundamentar sólidamente sus argumentos respecto a la obra que estaba dictaminando, ya que al utilizar dichos conceptos de autores tan connotados, puede decirse que Herrera confiere mayor validez a sus opiniones; incluso, podemos decir que su utilización no era convencional en tanto que eran conceptos probablemente muy familiares para él, como puede apreciarse en los distintos títulos relacionados con la arquitectura que se encontraban en su biblioteca. ⁴⁹

Ahora bien, cabría preguntarnos ¿por qué al hacer su dictamen Herrera utilizó precisamente estos conceptos? Como hemos ya señalado, la respuesta puede estar relacionada con el afán de fundamentar teóricamente sus argumentos, independientemente de que no citara sus “fuentes”, como era bastante común en los escritos de época. Asimismo, creemos que en la utilización de estos preceptos era plenamente consiente, ya que siendo un arquitecto con amplia cultura tratadística, él estaría de acuerdo en la validez y aplicación de dichas ideas.

Por lo anterior, creemos que cuando Herrera menciona el término *fortaleza* efectivamente hace referencia a las ideas de Vitruvio, quien daba una gran importancia a la selección del terreno en donde se construiría el edificio, a la profundidad y grosor de lo

cimientos, a la altura de las paredes y a la solidez de los materiales empleados; sin embargo, es posible que en este caso la *fortaleza* también se encuentre relacionada con la estabilidad que requería todo edificio, y en el caso concreto de la Nueva España, se puede referir al conocimiento que un arquitecto debería tener respecto a las condiciones específicas del suelo de la capital del virreinato. Esta idea puede fundamentarse con base en las palabras del superintendente Fernández de Veitia Linage y que muy probablemente retomó del mismo Herrera, o de los arquitectos vinculados a él, ya que al referirse a las obras ejecutadas bajo la dirección de Nicolás Peynado afirma que “ [...] *se ha advertido y reparado por diferentes personas inteligentes y experimentadas en edificios hechos en este suelo de México y que respecto de su poca consistencia van bajas las dichas oficinas de libranza, tesoros y las demás: como también el Arco que a proporción de la altura de ellas se ha puesto de cantería al extremo del zaguán y entrada al patio* [...]”.⁵⁰ En esta frase podemos notar cómo las características topográficas del Valle de México incidieron directamente en lo construido por el director de la fábrica de la Casa de Moneda, Nicolás Peynado Valenzuela, quien al desconocer la inestabilidad del subsuelo sobre el cual se asentaba la capital del virreinato, los constantes sismos, así como las frecuentes inundaciones que la asolaban, incurrió en una serie de errores considerables en la fábrica ya mencionada, en contraposición con las edificaciones realizadas por los arquitectos novohispanos que tenían una mayor experiencia en la resolución de dichos problemas.

Con relación a la *comodidad* podemos decir que de acuerdo con la teoría arquitectónica de la época, una de las acepciones de este concepto estaba asociada a la disposición y distribución de todas las partes del edificio; en otras palabras, a través de la distribución, el arquitecto divide el espacio convenientemente según las necesidades para las cuales el edificio fue pensado originalmente, por lo que podemos considerar que el concepto de *comodidad* al que se está refiriendo Herrera, está íntimamente vinculado al de “funcionalidad”, ya que al tratarse de una obra pública de tanta importancia como la Casa de Moneda, era fundamental que cumpliera con los requerimientos necesarios para poder albergar de una manera adecuada las distintas dependencias de la institución, entre las que destacaban las oficinas y viviendas de los operarios, así como los cuartos para la nueva

maquinaria. De esta manera, al distribuir correctamente los espacios, el arquitecto edificaría una obra útil en donde la *comodidad* radicaría en la funcionalidad de los espacios. Cabe mencionar, que independientemente de la forma en que Herrera utiliza este término, desde el siglo XVI, en el español cotidiano la palabra *comodidad* significaba “buena disposición de las cosas para el uso que se ha de hacer de ellas”⁵¹.

Respecto a la *hermosura* que tanto menciona Herrera, consideramos que hace referencia a la simetría que deben tener todas las partes que componen el edificio, tanto espaciales como estructurales, de tal forma, que en este sentido la *hermosura* estaría estrechamente relacionada con la *comodidad*, ya que en la medida en que una construcción esté distribuida correctamente es armónica. Asimismo, debe considerarse también que en este punto, la *hermosura* no está vinculada con la ornamentación del edificio, misma que en el caso concreto de este documento, ni siquiera se menciona. Por tanto, es conveniente aclarar que de acuerdo con la tratadística utilizada en esa época, la *hermosura* es algo inherente al edificio y existirá de forma independiente a la ornamentación, en tanto que todas las partes de la obra arquitectónica se correspondan unas con otras en un todo armónico, sin olvidar por supuesto la correcta proporción que deberán tener dichas partes en todas sus medidas⁵².

De acuerdo con estos preceptos, la *hermosura* del edificio (en este caso aplicado a la Casa de Moneda), es indispensable y en ningún momento puede ser reducida o supeditada ni a la *fortaleza* ni a la *comodidad*, ya que las tres son indispensables a todo edificio destinado al bien público. Es por ello que no podría tolerarse “ [...] *atropellar esta regla por atender las utilidades del Real haber* [...]”⁵³, como señala Herrera al referirse a la actitud de Nicolás Peynado, quien había sacrificado la *hermosura* del edificio debido a lo que él consideraba “excesos” en su construcción.

En conclusión, podemos decir que el hecho de que el arquitecto novohispano José Eduardo de Herrera utilice los conceptos de *fortaleza*, *comodidad* y *hermosura* para hacer un dictamen de las obras ejecutadas por un maestro contemporáneo a él, refleja un

conocimiento directo de los grandes tratados de arquitectura; asimismo, al hacer suyos dichos conceptos y aplicarlos a problemas concretos relacionados con la Casa de Moneda, Herrera sustenta teóricamente sus argumentos y confiere con ello un mayor peso a sus palabras, particularmente en un periodo en el cual los arquitectos novohispanos enfrentaban la llegada de importantes artistas procedentes de España; por lo que es probable que dado, el prestigio de dichos maestros, los arquitectos del virreinato se vieran precisados a demostrar sus conocimientos sobre arquitectura desde un punto de vista teórico y práctico, para de esta manera confirmar su valía y obtener el reconocimiento que todo artista buscaba.

“Decreto del Ilustrísimo Señor Virrey de esta Nueva España, en que se mandó al Ingeniero Don Luis Díez Navarro, pase a reconocer los defectos con que se halla la fábrica de esta Real Casa de Moneda, por la dirección de Don Nicolás Peynado para que los remedie en lo que sea posible y exponga lo que podría costar, precediendo conferencia con el Juez Superintendente, y diligencias ejecutadas sobre estos particulares con concurrencia de otros Señores Arquitectos” .

Otro de los documentos de mayor significación relacionados con la fábrica de la Real Casa de Moneda, es el referente al dictamen que debería realizarse en torno a la portada del edificio. En efecto, debido a las dificultades por las que había atravesado su construcción, una de las medidas tomadas por el Virrey Marqués de Casafuerte, fue ordenar la realización de un dictamen por parte del ingeniero Luis Díez Navarro. Por lo que acatando esta disposición el superintendente Fernández de Veitia Linage, ordenó que se realizara este dictamen, aunque en compañía de los arquitectos novohispanos que de una u otra manera habían estado relacionados con la Real Fábrica: Pedro de Arrieta, Antonio y Manuel Álvarez, Miguel Custodio Durán, José Eduardo de Herrera y del escultor Jerónimo de Balbás. En dicho dictamen se deberían señalar los principales defectos que tenía la obra realizada por el entonces director Nicolás Peynado Valenzuela, así como también se deberían especificar los medios más convenientes para su resolución y consiguiente conclusión. Asimismo, cada uno

de los maestros dictaminadores debería presentar su opinión “ [...] *por escrito y con demostración de algunas figuras* [...]”, acerca de las obras, de los planos y de la fachada.⁵⁴

Es así que de acuerdo con las disposiciones del superintendente Fernández de Veitia Linage, el maestro José Eduardo de Herrera procedió a evaluar las distintas “monteas” propuestas para poder realizar la fachada de la ceca mexicana, poniendo especial interés en el **adorno**, lo que es muy comprensible, dada la gran importancia que para las autoridades virreinales tenía una obra pública destinada a un objetivo tan prioritario para la Corona. En otras palabras, si retomamos lo expresado por el superintendente, quien al referirse a la fábrica de la obra realizada por Nicolás Peynado decía “ [...] *que ha quedado sin aquella matemática proporción que corresponde a la hermosura de obra **tan Real** y que S.M. y quiere. quede con tal simetría y fachada que ella misma diga que **es obra suya*** [...]”⁵⁵, entenderemos que además de la simetría y de la proporción que debería de tener dicha fachada, el problema central radicaba en el carácter público y administrativo que ésta debería de mostrar.

El aspecto que aquí se pretende resaltar es la imagen de poder y grandeza que una obra edilicia patrocinada por la Corona debería proyectar, lo cual coincide con las nuevas ideas de la dinastía borbónica española, en donde el arte era un medio excelente para difundir entre sus súbditos la figura del rey, a través de importantes obras públicas que reflejaran la nueva política de gobierno, en donde el bienestar del reino estaba relacionado con una correcta administración de sus recursos⁵⁶.

Con relación al tema del “adorno”, en líneas anteriores hemos señalado que en este documento será uno de los términos que Herrera utilizará con relación a los distintos proyectos presentados para la fachada de la Casa de Moneda, por lo que haremos algunos comentarios sobre el mismo.

En el caso de la propuesta que había realizado Nicolás Peynado Valenzuela, Herrera destaca el problema de la *proporción* que había sido resuelto de manera deficiente “ [...]”

pues aunque en sus partes esta buena el todo de ella, está desproporcionado[...]”⁵⁷, estas palabras son interesantes, ya que de acuerdo con las ideas de Vitruvio -que sabemos que Herrera compartía-, estaríamos hablando de una falta de simetría que “ [...] es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de las partes con el todo”⁵⁸; por lo que podríamos pensar que la ausencia de estas dos propiedades en un edificio público de tanta importancia, desde el punto de vista de Herrera, sería una falta muy grave, ya que Peynado estaba ignorando dos principios esenciales de la arquitectura. Asimismo, el hecho de que en el diseño estuviera “ [...] la fachada sin más adorno que dos columnas con sus contrapilastras [...]”⁵⁹, no implicaba de ningún modo una crítica a la cantidad de los elementos empleados en la ornamentación del edificio, sino la manera incorrecta en que éstos habían sido empleados, de tal forma que “ [...] ejecutado tal diseño parecería un cuerpo largo y angosto, y por consiguiente no quedaría hermoso [...]”⁶⁰.

Dichas palabras son de gran significación para nosotros, ya que como hemos señalado en líneas anteriores, reflejan la cultura tratadística de Herrera, quien en esta ocasión pareciera estar retomando nuevamente a Vitruvio, cuando al referirse a la forma en que un arquitecto puede alcanzar la hermosura en un edificio, afirma que será posible “ [...] cuando el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto; y sus miembros arreglados á la simetría en sus dimensiones”.⁶¹

Con relación a su propia propuesta, José Eduardo de Herrera señala que la hizo con base en la portada que ya existía y que había sido iniciada por Peynado, diciendo que “ [...] le hice los adornos de arquitectura que cómodamente pude, por no salir del orden y modo que abajo llevaba la obra, por cuya causa pareció a los Maestros que para esto fueron llamados, que dicha obra quedaba pobre de ornatos [...]”⁶². Basándonos en lo anterior podemos intuir que el proyecto presentado por Herrera, debió haber sido sumamente sencillo, ya que solamente complementaba las carencias del diseño de Nicolás Peynado, incrementando el número de elementos que deberían formar parte de la fachada, tales como otro par de columnas y ciertos ornamentos. Esta actitud por parte de Herrera parece

tener poca relación con la opinión que él emitió respecto al proyecto de Peynado, no obstante, creemos, que pudo deberse a la postura de favoritismo que el virrey tenía para con este personaje quien fue defendido por él en diversas ocasiones.

En el caso de la "montea" presentada por Jerónimo de Albás, es muy significativo ver los términos con los que Herrera se refiere a ella, pues afirma que " [...] *la dibujó con primor, pero tan extrañosamente adornada que para su ejecución necesitaba de muchos costos y acabada parecería más retablo de iglesia que portada de casa por ser más propia de ensamblaje que de cantería* [...] ".⁶³ Ahora bien, analizando dichas palabras, podemos notar un reconocimiento al proyecto de Albás, ya que al apreciar el "primor" de este diseño, el arquitecto le está otorgando un valor estético propio, independientemente que lo considerara adecuado desde el punto de vista práctico, lo cual no sucede con el proyecto de Peynado ni con el suyo propio.

Lo antes expuesto, nos remite nuevamente a la teoría arquitectónica que conocía Herrera, ya que en algunos de los tratados que sabemos que él poseía, concretamente en Vitruvio, Alberti y Palladio, es recurrente el interés de dichos autores en resaltar el carácter de los edificios, en tanto que éstos deben de reflejar la función para la que fueron construidos. Asimismo, debemos recordar que durante el siglo XVIII las ideas ilustradas respecto a la arquitectura eran muy claras en resaltar la funcionalidad de los edificios, particularmente si iban a tener una utilidad pública.

Respecto a los altos costos que implicaría la consecución del proyecto de Albás, es lógico que fueran considerados por parte de Herrera, pues no hay que olvidar que los motivos por los cuales se habían iniciado estos *Autos...* por parte del superintendente Fernández de Veitia Linage, fueron precisamente la deficiente administración de los recursos económicos, así como los problemas técnicos que había atravesado la construcción de la Casa de Moneda durante la dirección de Nicolás Peynado Valenzuela. En este sentido, era fundamental que el nuevo proyecto para la fachada de la ceca mexicana, debiera reconocer

los defectos de la fábrica y corregirlos en la medida de lo posible, sin que afectara de manera considerable a la Real Hacienda.

Otro aspecto relevante abordado en este dictamen, es el referente a la apariencia que tendría la portada de la Casa de Moneda, ya que “ [...] *acabada parecería más retablo de iglesia que portada de casa por ser obra más de ensamblaje que de cantería* [...] ”⁶⁴, con lo cual Herrera nuevamente remarca el carácter funcional que, como ya hemos señalado anteriormente, debería de tener la portada. No obstante, en estas palabras podemos apuntar también dos temas fundamentales: por una parte la posible estructura y ornamentación que debió haber tenido el proyecto de Balbás, y por otra, parte un problema de tipo gremial que en esa época enfrentaban los arquitectos de la capital novohispana. Nos referimos a la llegada de artífices peninsulares al virreinato, y la intromisión de algunos maestros de un oficio determinado, en la realización de trabajos pertenecientes a un oficio diferente del suyo; en este caso nos referimos concretamente a Jerónimo de Balbás quien, siendo escultor, quería llevar a cabo proyectos relacionados con la arquitectura. Un ejemplo de esta problemática, lo tenemos en la desafortunada intervención de Balbás en la fábrica de la iglesia de San Fernando de la Ciudad de México, en donde a decir de los maestros novohispanos fungió como arquitecto de las obras “sin más suficiencia que su maña”, situación que fue denunciada por el maestro Pedro de Arrieta ante los inquisidores, y tomada también como ejemplo de las irregularidades que se cometían por parte de los peninsulares en el virreinato para reformar las *ordenanzas* del gremio en 1732.⁶⁵

El cuarto dictamen que emitió Herrera en el documento que estamos comentando, está relacionado con el proyecto que presentó Luis Díez Navarro “ [...] *ingeniero enviado por el Excelentísimo Señor Marqués de Casafuerte, para el reconocimiento de dicha obra, quien a vista de dichas plantas proporcionó sus discursos y haciendo la suya, en tal modo, que sin faltar a los adornos que tal fábrica pide, no excede ni en los adornos que el arte ofrece ni en hacer gastos superfluos, como lo demuestra su planta a que me remito* [...] ”⁶⁶. Estas palabras nos explican el porqué finalmente le fue otorgada a dicho ingeniero la realización del proyecto, ya que independientemente de que hubiera sido enviado por el

virrey -lo cual implicaba un reconocimiento de tipo oficial que lo ponía en ventaja respecto a los otros maestros-, podemos decir que al incorporar los elementos ornamentales más convenientes para la nueva fábrica, Díez Navarro estaba cumpliendo los requerimientos de tipo estético que a juicio de Herrera eran los más aptos para dicho edificio.

Con relación a este punto, no debemos olvidar que Díez Navarro era ingeniero militar, perteneciente al Real Cuerpo de Ingenieros, una institución que tenía un alto prestigio para el régimen borbónico que la había creado. Este reconocimiento estaba asociado al estricto programa académico de la institución, cuya formación especializada en el arte militar, en las matemáticas y en la arquitectura, les daba enormes conocimientos para edificar todo tipo de obras, tanto militares como civiles.

En efecto, desde su fundación en el año de 1711, el Real Cuerpo de Ingenieros Militares se constituyó como uno de los primeros organismos creados por la Corona destinados a mejorar la administración de sus recursos económicos, en este caso, a través de un mejor conocimiento de todos los territorios de la Monarquía, por ello, desde su creación hasta que se promulgan en 1718 las primeras instrucciones y ordenanzas de la institución, se especificaron de una manera muy clara sus funciones, las cuales se dividían básicamente en dos: la formación de mapas o cartas geográficas y consignar todos aquellos conocimientos que fueran útiles al Estado en tiempos de guerra.

Para poder llevar a cabo lo anterior, las autoridades españolas vincularon al Real Cuerpo de Ingenieros Militares, con la Real Academia de Matemáticas de Barcelona, fundada en 1700. Desde su fundación, esta institución gozó de un enorme prestigio por la calidad de sus docentes, que deberían ser oficiales de ingenieros; el número reducido de alumnos que eran aceptados, el cual tenía un máximo de cuarenta; la duración de los cursos, que abarcaba un total de tres años; así como por la matrícula de su plan de estudios que estaba formada por las siguientes materias: Aritmética, geometría, trigonometría, topografía, "estudios de la esfera celeste", artillería, fortificación, ataque y defensa de las plazas, mecánica y maquinaria, hidráulica, construcción, perspectiva, gnomónica (diseño y

construcción de relojes solares) y formación y uso de las cartas geográficas. Asimismo, incluía también clases de dibujo, delineación, levantamiento de planos militares y civiles, mapas de ciudades y provincias y diseño de instrumentos relacionados con el ejercicio de su profesión ⁶⁷.

Por ello, es muy probable que esta formación haya sido fundamental en la elaboración del proyecto que presentó Díez Navarro, ya que el hecho de estar capacitado para realizar obras de tal envergadura como eran puertos, caminos, fortificaciones, canales de riego y de navegación, además de edificios públicos destinados particularmente a fines administrativos, su formación le daba suficientes elementos de tipo teórico y práctico como para planear, y en este caso concluir, un edificio como el de la nueva Casa de Moneda, en donde debido a su doble carácter tanto público como administrativo, era necesario conjugar de manera adecuada una serie de elementos ornamentales que contribuyeran a enriquecer la belleza del edificio, sin desvirtuar su fisonomía.

Asimismo, de acuerdo con las ideas arquitectónicas vigentes en España durante el siglo XVIII “ [...] *la edificación debe satisfacer más por la nobleza de sus formas que por la riqueza de sus ornamentos; los tratadistas académicos se oponen a cualquier solución improvisada o sugerida por el tallista y consideran necesario que la decoración figure en el plano, que los elementos de cada pieza reflejen su uso y sean distribuidos con gusto de acuerdo con sus dimensiones [...]*”.⁶⁸ En este sentido, y de acuerdo con el dictamen de Herrera, Díez Navarro respetó el carácter público del edificio, sin descuidar una de las mayores preocupaciones de los Borbones, es decir, la grandeza y majestad que deberían mostrar las obras reales.

También podemos decir que si José Eduardo de Herrera, se inclinó a favor del proyecto de Luis Díez Navarro, fue debido a los méritos que él encontró en su propuesta, ya que el ingeniero logró conciliar un problema económico con uno artístico; asimismo, encontró también un equilibrio entre la funcionalidad que debería de tener el edificio y la imagen que debería proyectar.

Por todo lo anterior, creemos que lejos de mostrar una actitud conservadora o incluso despectiva⁶⁹ frente a los proyectos que tuvo que valorar, Herrera reconoció las cualidades de los mismos, particularmente el de Balbás y el de Díez Navarro, por lo que en este sentido es posible que las diferencias gremiales y de identidad por parte de Herrera, quedaron de lado, frente al talento mostrado por sus contrapartes españolas, circunstancia que nos remite a la honestidad manifiesta en la actitud asumida por Herrera, quien adoptó una postura absolutamente ética ante un problema referente a su profesión, que lejos de beneficiarlo lo perjudicó en un corto plazo, ya que además de tener que retomar la dirección técnica de los trabajos de la Casa de Moneda subordinándose laboralmente a Díez Navarro, su prestigio como arquitecto probablemente se vio afectado frente a sus compañeros de oficio.

Lo anterior tiene su fundamento en el hecho de un importante grupo de arquitectos activos en la primera mitad del siglo XVIII, lo habían apoyado a lo largo de todo el conflicto suscitado en torno a las obras de la Real Casa de Moneda, entre los que se encontraban Pedro de Arrieta, Antonio Álvarez, Miguel Custodio Durán y Miguel José de Ribera, quienes ante la creciente importancia que estaban adquiriendo los artífices de la Península frente a los maestros locales, reaccionaron uniéndose como grupo y promoviendo una serie de medidas encaminadas a proteger a los miembros del gremio, frente a las constantes muestras de favoritismo que las autoridades del virreinato tenían con los arquitectos recién llegados de España, siendo un claro ejemplo el caso la ceca mexicana, en donde independientemente de sus méritos, en todo momento se hizo evidente la preferencia del virrey por Nicolás Peynado y Luis Díez Navarro en perjuicio de José Eduardo de Herrera, quien lejos de defender su propuesta, antepuso sus propios intereses frente a un proyecto que además de cumplir cabalmente con la función pública a la que estaba destinado, tenía las cualidades estéticas requeridas para proyectar la imagen de prestigio y poder que requería la Corona.

Por último, solamente queremos señalar que el proyecto aceptado para la realización de la fachada y la conclusión de la fábrica de la Real Casa de Moneda, por parte de las autoridades virreinales, fue el del ingeniero militar Luis Díez Navarro quien se hizo cargo de las obras a partir del 4 de agosto de 1733, siendo terminadas en 1734 (Fig.18).

NOTAS

¹ *Ceca*: de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (del árabe *sikka*, cuño o troquel de moneda, lugar en donde se acuña). El término hace referencia a la casa o lugar en que se labra moneda.

² Con respecto a este punto cabe señalar la loable labor efectuada por la Mtra. Delia Pezzat, quien ha realizado el primer acercamiento riguroso al enorme acervo documental referente a la Casa de Moneda, que se conserva en el Archivo General de la Nación. Fruto de este trabajo ha sido la publicación de dos volúmenes fundamentales para el estudio artístico de la Real Casa de Moneda, no obstante, la misma autora gentilmente me informó que el acervo relativo a esta institución consta de casi cuatrocientos expedientes, por lo que la sistematización y estudio de toda esa documentación está todavía por realizarse.

³ Víctor Manuel Soria Murillo, *La Casa de Moneda de México, bajo la administración borbónica 1733-1821*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, (Iztapalapa textos y Contextos, 18), 1994, p.11

⁴ María del Carmen Velásquez y Andrés Lira, "Economía Novohispana durante el siglo XVII" en *Historia de México*, 1979, México, Salvat, 1979, t.7, p.1536

⁵ *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, México, Imprenta de Escalante y Compañía, Librería de Andrade, 1854, t. V, p. 920

⁶ Debido a que el objetivo de este trabajo es el aspecto artístico de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México, remito al lector interesado en los aspectos técnicos de la moneda novohispana, a la bibliografía especializada que se consigna al final de este artículo.

⁷ *Diccionario Universal de Historia y Geografía, Op. Cit.*, t. V, p. 920 y 921.

⁸ *Ibid.*, p. 921.

⁹ Cabe mencionar que esta participación de particulares en los procesos de amonedación no fue exclusiva de la Nueva España ya que de acuerdo con Ponz en la misma península prevalecía esta situación " [...] *hasta que en 1718 se empezó a labrar de cuenta de la Real Hacienda [...]*". *Apud.* Mercedes Espiau e Izaguirre, *La Casa de Moneda de Sevilla y su entorno. Historia y morfología*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Conserjería de Obras Públicas y Transportes, 1991, p. 139.

¹⁰ Soria, *Op. Cit.*, p.12.

¹¹ *Vid.*, apéndice documental I y apéndice documental II.

¹² Con respecto a Nicolás Peynado Valenzuela, no hemos podido encontrar ninguna biografía ni mucho menos una monografía dedicada a su obra, no obstante, gracias a los ya citados catálogos de Delia Pezzat acerca de los acervos referentes a la Casa de Moneda, que se encuentran en el Archivo general de la Nación, sabemos que hay una cantidad considerable de documentos que podrían ayudar a reconstruir la relación laboral de este artista con dicha institución, y por consiguiente lo que podríamos llamar "la etapa novohispana" de Peynado. Con relación a su "etapa española" tampoco hemos encontrado mucha información, por lo que creemos conveniente incluir en esta nota una referencia que aparece en la página web del Ayuntamiento de Tuéjar, Valencia, en donde se proporciona información en torno a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles; en dicha página se menciona que " [...] *los gastos de construcción que fueron muy cuantiosos para aquel tiempo, fueron sufragados por una parte por los vecinos y otras con dinero que se tomó a censo en la villa de Landete de la provincia de Cuenca, del fondo de las "Memorias pías", fundadas por don Nicolás Peynado Valenzuela en dicho pueblo". Este censo se continuó pagando hasta el año de 1927, en que ambos ayuntamientos (Landete y Tuéjar), acordaron mediante el pago de cierta cantidad redimir definitivamente dicho gravamen. No se cuenta con el documento de la constitución por lo que no se puede conocer la cantidad que se tomó, pero en el documento referente al mismo asunto dice: "En la villa de Tuéjar, a 7 de mayo de 1848, ante los señores don José Aguilar, alcalde y demás señores que componen el ayuntamiento, celebrando sesión ordinaria en la sala capitular, se presentó don Cesáreo Muñoz, vecino del lugar de Landete, con poderes autorizados por don Manuel José Almonacid, escribano público, otorgados por los patronos de las Memorias Pías, fundadas por don Nicolás Peynado Valenzuela, autorizándole para hacer la recaudación del censo que esta villa responde a dicha fundación [...]*". Más adelante al referirse concretamente a la iglesia, se dice que "El autor de los planos de la iglesia, proyecto y dirección fue el arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel, discípulo y continuador del famoso Pérez Artigues. Nació en Casacante, pueblo de Navarra, pero hizo sus estudios en Valencia... Dentro de su profesión fue uno de los más conocidos de su tiempo, y junto con

Artiguez, uno de los creadores del llamado estilo barroco valenciano, realizando importantes obras de este estilo en Valencia y pueblos de su región". Como ya señalamos en las primeras líneas de esta nota, incluimos esta información dada la carencia de datos acerca de Nicolás Peynado, no obstante debo aclarar que yo no he podido consultar directamente el archivo mencionado, por lo que la confirmación de estos datos todavía está abierta. La dirección electrónica es la siguiente: <http://www.gua.es/tuejar/index.html#A0>. Agradezco a Miguel Ángel Rodríguez Luna, bibliotecario del Centro de Enseñanza para Extranjeros, de la UNAM, su apoyo para la localización de esta noticia, gracias a la cual pude encontrar también una mención muy significativa acerca de Peynado, en la obra del Padre Feijóo.

¹³ Benito Geronimo Feijóo, *Teatro Crítico Universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, tomo IV, discurso XIV "Las Glorias de España", Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1778, p. 453. El primer tomo de los ocho que comprendieron la primera edición de esta obra se imprimió en 1726 y el último en 1740. Para este trabajo se utilizó la *Nueva versión* de 1778. El subrayado es mío.

¹⁴ Para una mejor comprensión sobre la imagen de España que se tenía en Europa durante el siglo XVIII, véase el espléndido libro de Jean Serrailh, *La España Ilustrada de la Segunda Mitad del Siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, (Sección de obras de Historia), concretamente los siguientes capítulos: capítulo VI "El conocimiento del extranjero (I). El Extranjero en España" pp. 290-338; capítulo VII "El conocimiento del extranjero (II). El Español en el extranjero" pp. 339-374 y capítulo VIII "Conocimiento y amor de España" pp. 375-409

¹⁵ Feijóo. *Op. Cit.*, p.457

¹⁶ Delia Pezzat Arzave, *Catálogos de documentos de Arte, 21. Archivo General de la Nación, México. Real Casa de Moneda y Apartado*, 2a parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p.42

¹⁷ José Fernández de Veitia Linaje, nació en Oña, en la provincia de Burgos, España en 1681, murió en México en el año de 1741. Fue un personaje importante en el virreinato como lo demuestran los títulos honoríficos que tuvo: Caballero de Santiago, Señor de la Casa Infanzona de Veitia, Vizcaya; licenciado en leyes, fue abogado de la Real Audiencia de México y Oidor Decano de la misma Institución. También fue nombrado Consejero del Rey de España y Superintendente de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México. Agradezco a las Mtras. Juana y Rosario Gutiérrez Haces esta información, misma que les fue proporcionada por el Dr. Javier Sanchiz.

¹⁸ *Diccionario Universal de Historia y de Geografía, Op. Cit.*, p. 921.

¹⁹ Heinrich Berlin, "El arquitecto José Eduardo de Herrera" en *Anales del Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas*, número 17, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1964, p.91.

²⁰ Con relación al primero de ellos, Diego Martín de Herrera, su actividad está documentada a partir de 1658 cuando es mencionado como "maestro de arquitectura", hasta 1699; en 1697 fue examinado como veedor del gremio de albañiles, cargo con el cual se le menciona en 1699. Noticia significativa es que en 1773 los arquitectos Ildelfonso de Iniesta Bejarano y Cayetano de Sigüenza se refieren a él como uno de los autores de "[...] *los mapas antiguos de esta ciudad de México, formados en el año [...] de 1658*", (Glorinena González Franco *et. al.*, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales, V. I. Ciudad de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, (Colección Fuentes), pp.195-196 y 391); fue padre del arquitecto Manuel de Herrera de quien se tienen una gran cantidad de noticias a partir de 1689, año en que se encuentra trabajando con su padre, hasta 1732 fecha de su muerte. Ahora bien, respecto a la figura de José Eduardo de Herrera puede decirse que pese a no haber todavía un estudio referente a su vida y obra, seguramente fue un arquitecto importante dada la gran cantidad de información documental que nos permite ubicar su trabajo a partir de 1728, en donde se le menciona, particularmente en avalúos, "vistas de ojos" y reparaciones de casas y templos, muchas veces en compañía de otros destacados arquitectos de la época como Pedro de Arrieta y Antonio Álvarez (*Vid.* Berlin, *Op. Cit.*, p.91 y González Franco, *Op. Cit.*, pp. 205-231).

²¹ Berlin, *Op. Cit.*, p.91.

²² Alberto María Carreño. *Apud.* Berlin, *Op. Cit.*, p.95

²³ Archivo General de la Nación. *Inquisición*. vol. 847, fs. 80v -81r. Noticia dada a conocer por Berlin en su artículo dedicado a José Eduardo de Herrera en el año de 1964

²⁴ Archivo General de Notarías. Notario Pedro Rodríguez de la Torre, Notaría 586, 21 de marzo de 1739, Noticia dada a conocer por Guillermo Tovar de Teresa, *México Barroco*, México, Secretaría de Agricultura y Obras Públicas, 1981, p.331.

²⁵ Gonzálo Obregón, "La iglesia del Colegio de Niñas" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 20, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952, p.26.

²⁶ González Franco. *et. al.*, *Op. Cit.*, pp.196-205 y Guillermo Tovar de Teresa, "José Eduardo de Herrera" en *Repertorio de Artistas en México, Artes plásticas y decorativas*, tomo II (G-O), México-Singapur, Grupo Financiero Bancomer, 1996, p.164.

²⁷ Olvera, *Op. Cit.*, p. 34

²⁸ *Ibid.*, p. 36-40.

²⁹ Debido al carácter general de este trabajo, remitimos al lector interesado en saber más acerca de Balbás a la bibliografía consignada por Guillermo Tovar de Teresa, "Luis Díez Navarro" en *Repertorio de Artistas en México, Artes plásticas y decorativas*, tomo I (A-F), México-Singapur, Grupo Financiero Bancomer, 1995, p.122 y del mismo autor, *Jerónimo de Balbás en la Catedral de México*, México, Asociación de Amigos de la Catedral Metropolitana, Espejo de Obsidiana, 1990, pp. 2-23.

³⁰ Las primeras noticias que tenemos acerca de la obra de Balbás están relacionadas con el retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla, obra ya desaparecida pero cuya importancia, debió haber ejercido una influencia considerable en los artistas sevillanos contemporáneos. En la época del Neoclásico se iniciaron las críticas hacia las obras barrocas, por lo que el retablo de la catedral hispalense no fue la excepción, así pues Ponz dice que "*Este trastorno tuvo su entero cumplimiento con la venida a Sevilla a principios de este siglo de un Jerónimo Barbás (bien podía a el llamarse el Barrabás de la arquitectura), y aunque su principal profesión he oído que era de tramoyista de comedias en la corte, fue considerado buen escultor y arquitecto, y se le confió el retablo de la capilla del Sagrario de la catedral, que hablando de ella referí a usted dónde se malgastaron cuarenta mil ducados para poner a la vista un aborto de la fantasía más descabellada.*

Faltos ya los profesores de aquella edad de los buenos principios que dicta la razón del arte, y, lo que es peor, oyendo las alabanzas que se daban a aquel Barbás, le siguieron ciegame[n]te [...]". Ponz, 1947, p.796. Por su parte Céan Bermúdez, 1800, t. I, p.92, al referirse también a esta misma obra dice que "[...] *costó 1.227.390 reales vellon: obra tan costosa como disparatada, y que sirvió de modelo á los artifices ignorantes que hubo en este siglo en aquella ciudad. El tamaño es grandísimo y el adorno con que está cargado incomprendible. Sin sujeción á ninguna regla de arquitectura la imaginación del autor obró á su libertad y según su mal gusto [...]*". Como podemos apreciar al leer estas líneas, los juicios peyorativos de dos importantes pensadores hacia la obra de Balbás, son de gran relevancia ya que reflejan el rechazo del gusto Neoclásico hacia el Barroco. Sin embargo al criticar la obra de este artífice, de manera indirecta estos autores confirman la gran aceptación que tuvo en Sevilla el trabajo de Balbás ya que al ser considerado "*[...] buen escultor y arquitecto[...]*" tuvo el honor de obtener el beneplácito del cabildo catedralicio quien le encargó la obra para su Sagrario. Asimismo, el hecho de que otros artífices sevillanos retomaran su ejemplo nos ilustra la singularidad de su estilo, el cual fue imitado también por otros artistas allende el océano, concretamente en la Nueva España.

³¹ Guillermo Tovar de Teresa, "La muerte de Gerónimo de Balbás" en *Boletín Monumentos Históricas*, no. 4, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980, p. 23.

³² Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

³³ Tovar de Teresa, *Op. Cit.*, 1995, p.122.

³⁴ Estos comentarios de Balbás hacia su propia obra, son interesantes ya que como se vera más adelante, probablemente reflejan una clara alusión al grupo de arquitectos novohispanos activos por esos años, particularmente, Arrieta, Custodio Duran, Álvarez, Rivera y por supuesto Herrera. Cabe mencionar que este contrato fue dado a conocer por Concepción Amerlinck, "Jerónimo de Balbás. Artista de vanguardia y el retablo de la iglesia de la Concepción de la ciudad de México" en *Boletín Monumentos Históricas*, no. 2, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, pp. 25-33.

³⁵ Sonia Lombardo de Ruiz, "Las Reformas Borbónicas y su influencia en el Arte de la Nueva España" en *Historia del Arte Mexicano. Arte del Siglo XIX-I*, tomo 9, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1986, p.1236.

³⁶ Horacio Capel, *Los ingenieros militares en España siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, Cátedra de Geografía Humana, Universidad de Barcelona, 1983, p.151. Debo señalar que la mayor parte de las noticias referentes a Díez Navarro consignadas en este trabajo, han sido

tomadas del estudio coordinado por este autor, el cual está basado en noticias documentales y bibliográficas de España e Iberoamérica. Asimismo, el libro de José Omar Moncada Maya, *Ingenieros militares en Nueva España. Inventario de su labor científica y espacial. Siglos XVI a XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, Instituto de Investigaciones Sociales, 1993, también ha sido fundamental para la elaboración del perfil biográfico de Díez Navarro.

³⁷ Heinrich Berlin, "El ingeniero Luis Díez de Navarro" en *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, tomo XXII, marzo-junio de 1947, no. 1 y 2, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1947, p. 91.

³⁸ Entre los objetivos señalados en las *Instrucciones y Ordenanzas Para el Real Cuerpo de Ingenieros* se encontraban "La necesidad de conocer "la situación de las ciudades, villas y lugares, calidad de los caminos, curso de los ríos [...] y también el estado de las Plazas de Guerra, puertos y costas [...] en lo referente a las ciudades se disponía "levantaran toda la superficie de la villa o ciudad con sus calles, plazas y edificios, señalando los más principales como Iglesias, Conventos y Palacios [...]". Ramón Gutiérrez y Cristina Esteras, *Arquitectura y fortificación. De la Ilustración a la Independencia Americana*, Madrid, Turo, 1993, (Colección Investigación y Crítica), p.68.

³⁹ Para una mayor comprensión acerca de la importancia que revestía este cargo, véase el excelente libro de la doctora Martha Fernández, *Op. Cit.*, 1990, especialmente el capítulo III "Los Arquitectos en la Nueva España", pp.17-28.

⁴⁰ *Apud.* Berlin, *Op. Cit.*, 1947, pp. 91-92.

⁴¹ Diego Angulo, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950, v.2, p.543.

⁴² *Vid supra.* notas 12 y 13

⁴³ Archivo General de la Nación. *Casa de Moneda*, vol.213, exp. 5, fs.153r. y 153v. "Autos y obligaciones fechas sobre reconocer los defectos de la obra matherial de viviendas y otras oficinas de la nueva Casa de Moneda de esta Corte y providencias dadas para su remedio en lo que ha sido posible"

⁴⁴ *Ibid.*, f.154r.

⁴⁵ *Ibid.*, f.154v. El subrayado es mío.

⁴⁶ Citado en José Fernández Arenas, editor, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento y Barroco en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, (Fuentes y documentos para la Historia del Arte VI), pp. 211-213. Cabe mencionar que el arquitecto José Eduardo de Herrera poseía este libro, como se puede apreciar al leer el inventario de su biblioteca "Iten: Ocho tomos del Padre Tosca, porque falta el segundo, en veinte pesos". Olvera. *Op. Cit.*, p.39

⁴⁷ Andrea Palladio, *Los Cuatro Libros de la Arquitectura*, Madrid, Akal, 1988, (Fuentes de Arte 6), p.51. Este libro también está registrado en el inventario de la biblioteca de nuestro arquitecto. "Iten: Dos de Andres Palladio, doce reales". Olvera. *Ibidem*

⁴⁸ Vitruvio, *Los Diez Libros de la Arquitectura*, traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, prólogo de Delfín Rodríguez Ruiz, Madrid, Akal, 1992, (Fuentes de Arte 2), p.14. Este libro también figuraba en la biblioteca de Herrera "Iten: Maestro Vitrubio, seis reales." *Ibidem*.

⁴⁹ Con relación a este tema, insistimos en la importancia que tiene el inventario de la biblioteca de este maestro, ya que en ella se aprecia un considerable número de obras relacionadas con la arquitectura y con disciplinas afines a ella como la geometría y las matemáticas.

⁵⁰ *Autos...* f.153r.

⁵¹ Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española, siglos XII al XX*, V México, Aguilar, 1988, v. 2, p.2253.

⁵² A este respecto, María Moliner define la palabra "Simetría", como "Armonía, belleza en la proporción y distribución de las partes en un conjunto", Madrid, Gredos, 1988, t.2, p. 1168. Asimismo, sabemos que en el español del siglo XVIII la palabra "hermosura", significaba "Proporción noble y perfecta de las partes con el todo, y del todo con las partes", lo cual coincide con la manera en que Herrera la usa de acuerdo con los usos y costumbres de la época, respetando además la esencia del lenguaje empleado por los tratadistas que el probablemente consultó. *Vid.* Alonso, *Op. Cit.*, v. 2, p. 2253.

⁵³ *Ibid.* f.154v.

⁵⁴ Archivo General de la Nación. *Casa de Moneda*. vol. 66, exp. 15, fs. 410r-412r. Respecto a esta disposición, es necesario señalar que en este volumen únicamente se encuentran los dictámenes de Díez Navarro y de Herrera, por lo que desconozco si se hicieron, y todavía se conservan, los pareceres de los otros artifices mencionados, debido a la gran cantidad de volúmenes existentes que se relacionan con esta

institución. No obstante, debemos mencionar que debido a la información consignada en el parecer de Herrera si es posible confirmar la realización de un dictamen por parte de Balbás

⁵⁵ *Vid.* nota 41. El subrayado es mío.

⁵⁶ Respecto a este punto, no debe olvidarse que uno de los objetivos principales de las Reales Casas de Moneda de todo el Imperio, era de acuñar monedas para facilitar el comercio de todos sus territorios.

⁵⁷ Archivo General de la Nación. *Casa de Moneda*. vol. 66, exp. 15, f. 416r. *Decreto del Ilustrísimo Señor Virrey de esta Nueva España, en que se mandó al ingeniero Don Luis Díez Navarro, pase a reconocer los defectos con que se halla la fábrica de esta Real Casa de Moneda, por la Dirección de Don Nicolás Peynado para que los remedie en lo que sea posible y exponga lo que podría costar, precediendo conferencia con el juez superintendente y diligencias ejecutadas sobre estos particulares con concurrencia de otros señores arquitectos.*

⁵⁸ Vitruvio, *Op. Cit.*, p.11. Con relación al modo en que Herrera utiliza en sus dictámenes la palabra "simetría", debemos señalar que lo hace de acuerdo con el significado empleado por Vitruvio, es decir, como sinónimo de "armonía", y en la misma centuria, la palabra "armonía" significaba "*Conveniencia, proporción y concordancia de unas cosas con otras*". En este trabajo, yo utilizo ambas palabras en ese mismo sentido *Vid.* Alonso, *Op. Cit.*, v. 1, p. 479.

⁵⁹ *Decreto...* f. 416r.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Vitruvio. p.14. Acorde con la nueva sensibilidad surgida en los inicios del siglo XVIII, el ámbito de las ideas ve surgir un nuevo concepto: "el gusto", que a semejanza de otros conceptos estéticos de la época, como la belleza o lo sublime, que son cualidades asociadas a un objeto determinado o aun estado de ánimo, "*El gusto es al mismo tiempo un sentimiento... y un juicio*" Georges Dickie, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1996, (La Balsa de la Medusa,), p. 130. En ambos casos, su significado podía ser asociado a un tema concreto de manera independiente o incluso también se utilizaban como sinónimo,. Es así, que cuando José Eduardo de Herrera afirmaba que una obra debía ser simétrica y por tanto hermosa, no hace otra cosa que referirse a ella como una obra notable "... de buen gusto, en donde el arquitecto debió tener la facultad de sentir y apreciar lo bello y lo feo" y de esa manera plasmarlo en la fábrica de su obra. *Ibid.*

⁶² *Decreto...* f. 416r.

⁶³ *Ibid.* fs. 416r. y 416v.

⁶⁴ *Ibid.* f.416v. Con relación a este punto, Tovar de Teresa señala que "*esta declaración de un arquitecto contemporáneo de Balbás es un elocuente testimonio del proceso que el nuevo estilo tuvo que atravesar en una etapa de enorme resistencia a la adopción de la arquitectura en piedra*", Tovar de Teresa, *Op. Cit.*, 1990, p. 9.

⁶⁵ Oscar Flores Flores, "Notas sobre la relación laboral de los arquitectos Pedro de Arrieta y José Eduardo de Herrera y algunos comentarios sobre la arquitectura de la Ciudad de México en la primera mitad del siglo XVIII" en *Primer coloquio de alumnos de la maestría en Historia del Arte, Op. Cit.*, pp. 43-62.

⁶⁶ *Decreto...* f.416v.

⁶⁷ *Vid.* Francisco José León Tello y María Virginia Sanz Sanz, *Estética y teoría de la arquitectura en los Tratados Españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, (Textos Universitarios 22), de manera particular se recomienda el capítulo "Ordenamiento de la enseñanza de los ingenieros militares" pp. 122-136. Asimismo se recomienda el artículo de José Omar Moncada Maya "Una aproximación al estudio del Cuerpo de Ingenieros Militares en Nueva España" en *Quipu. Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la tecnología*, vol. 3, núm., 1, México, enero-abril de 1986, pp.55-66.

⁶⁸ Francisco José León Tello y María Virgia Sanz Sanz, *Ibid*, p.932.

⁶⁹ Tovar de Teresa, *Op. Cit.*, 1990, p.9 y Berlin, *Op. Cit.*, 1947.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Como hemos podido apreciar a lo largo de este trabajo, durante la época virreinal, la presencia de los tratados de arquitectura, así como de otras obras relacionadas con el quehacer edilicio, fue una constante.

Esto se ha podido saber gracias al análisis de los elementos formales de los edificios de la época, en donde se puede notar la aplicación práctica de dichas obras, a través de su empleo en composiciones de fachadas, o en la inclusión de elementos decorativos de pintura mural, así por ejemplo, en ambos casos el influjo de Serlio fue recurrente.

Otra línea de estudio, han sido los mapas y planos realizados por los artistas novohispanos, quienes de manera especial durante los siglos XVI y XVII, tuvieron en cuenta los ideales de los teóricos del Renacimiento italiano con respecto a la traza de ciudades, al igual que nuevas formas de representación espacial procedentes de los Países Bajos.

Sin embargo, ha sido el estudio de las fuentes primarias, documentales e impresas, las que mayor información nos han proporcionado sobre la influencia de los tratados y su utilización en obras concretas por parte de los artífices del virreinato; así pues, desde el siglo XVI encontramos referencias grabadas, como el *Túmulo de Carlos V* realizado por Claudio de Arciniega, con motivo de las exequias del emperador o las alusiones a Vitruvio en los *Diálogos* de Cervantes de Salazar, que reflejan la forma en que las ideas humanistas fueron asimiladas en la Nueva España.

Del mismo modo, ha sido fundamental en nuestro trabajo, la consulta de los inventarios de libros que se hacían generalmente por cuestiones de tipo legal, relacionadas con procesos inquisitoriales o avalúos de bienes de difuntos para su venta en almonedas públicas.

En el primer caso se conservan registros particularmente ricos, como el embarque de cuarenta cajas de libros enviadas desde Medina del Campo a la Nueva España en 1585 o el del arquitecto Melchor Pérez de Soto quien en el primer tercio del siglo XVII fue acusado de practicar astrología. En ambos casos, además de obras prohibidas por el Santo Oficio, como biblias, novelas de caballería o de la mitología grecolatina, hay referencias a tratados de arquitectura, lo que demuestra la demanda que había de este tipo de obras en el virreinato.

Con respecto a los inventarios realizados por disposiciones legales de índole civil, destacan las relaciones de libros pertenecientes a distintos artistas,

quienes, al igual que tenían obras piadosas, contaban entre sus bienes más preciados, con varios ejemplares de las obras de destacados tratadistas, como Vitruvio, Alberti, Durero, Palladio, Serlio, Vignola y Sagredo; al lado de la de otros menos difundidos, como Tosca, Arenas y Rojas. En este sentido, la presencia de estos libros, al igual que los testimonios directos por parte de los artistas, son un testimonio fiel de la riqueza de su cultura arquitectónica.

Acorde con lo anterior, se encuentran las opiniones emitidas por los arquitectos novohispanos, con relación a diversos problemas de tipo práctico, tales como las realizadas por Juan Gómez de Trasmonte, quien, para defender su proyecto para engrosar los machos de columnas de la Catedral de México, menciona obras paradigmáticas de la arquitectura occidental. También tenemos el caso del aparejador mayor de la misma catedral, Rodrigo Díaz de Aguilera, quien no sólo tenía un ejemplar de Vitruvio, el cual anotó y parafraseó aplicándolo a la realidad novohispana, sino que en la realización del dictamen que hizo en compañía de otros destacados maestros, con relación a la cúpula del crucero de la Catedral de Valladolid, se basó en Serlio, como el mismo lo dice, con el objetivo de respaldar sus palabras ante las máximas autoridades a las que iba dirigido su dictamen.

En este mismo sentido, tenemos la figura del arquitecto José Eduardo de Herrera, quien de acuerdo con el inventario de su biblioteca, poseía diversos volúmenes de las obras de los tratadistas más renombrados, los cuales seguramente leyó y utilizó en la realización de sus *pareceres* en torno a las obras de reconstrucción de la Real Casa de Moneda de la Ciudad de México, en el año de 1732.

En efecto, en el dictamen emitido por dicho maestro, en su calidad de veedor del gremio de arquitectos, y ante la solicitud del superintendente de la Casa de Moneda y del virrey, con relación a ciertas irregularidades cometidas por parte del ingeniero encargado de las obras, el español Nicolás Peynado Valenzuela, José Eduardo de Herrera refiere sus opiniones con relación a las tres propuestas presentadas por el ensamblador Jerónimo de Balbás, el ingeniero militar Luis Díez Navarro, y él mismo, para la realización de la fachada del nuevo edificio, cuyo diseño y ejecución había sido la principal causa de las denuncias presentadas por los arquitectos locales, y por lo cual, se habían solicitado nuevas propuestas para remediar sus errores.

Como parte de su alegato, Herrera hace una breve descripción de las distintas propuestas presentadas y las confronta con el diseño originalmente propuesto, el cual, a decir del arquitecto, presentaba ciertos problemas que no podían ser tolerados en un edificio destinado a albergar una de las instituciones más importantes del régimen borbónico.

Para fundamentar sus opiniones, José Eduardo de Herrera expresó una serie de ideas basadas en tres conceptos consignados por Vitruvio y que fueron retomados y desarrollados por la mayor parte de los tratadistas, a saber: fortaleza, comodidad y hermosura, conceptos que aluden a las características arquitectónicas que debe tener todo edificio y que a decir del maestro novohispano, estaban ausentes en el diseño original de la Casa de Moneda.

Huelga decir la importancia que tiene dicho dictamen, ya que como señalamos a lo largo de este trabajo, además de reflejar la riqueza de la cultura arquitectónica en el pensamiento de los maestros novohispanos, nos muestra la forma en la que ellos enfrentaron de manera teórica y práctica una problemática social y laboral ante la llegada de nuevos artífices procedentes de España y el constante favoritismo que las autoridades del virreinato mostraron ante ellos. Todo ello en una época de enorme efervescencia cultural, cuando los artistas luchaban, entre otras cosas, por obtener un mayor reconocimiento social, acorde con la llegada de nuevas ideas en torno a la liberalidad de las artes y el papel que los artistas deberían de tener en la sociedad del siglo XVIII.

Este trabajo pretende ser una primera aproximación a un tema de gran importancia dentro del estudio de la arquitectura novohispana, cuya riqueza amerita un trabajo más amplio que aborde estas problemáticas de manera más acuciosa, a través del análisis de las ideas de los tratadistas y su repercusión en el ámbito virreinal. Este análisis deberá contemplar también la consulta de fuentes primarias, con la finalidad de ampliar la visión que tenemos en torno a la formación teórica de los artistas y la manera en que ellos asimilaron, interpretaron y aplicaron las ideas presentes en los tratados, adecuándolas y enriqueciéndolas de acuerdo al precepto de Vitruvio “[la Arquitectura] Tiene, como las demás artes, [...] aquellas dos cosas de *significado* y *significante*. *Significado es la cosa propuesta a tratarse. Significante es la demostración de las cosas con razones científicas*. Por lo qué, parece debe estar ejercitado en ambas, el que quiera llamarse Architecto. Deberá, pues, ser ingenioso y aplicado; pues ni el talento sin el estudio, ni éste sin aquel, pueden formar un artífice perfecto”.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento I

“Autos y obligaciones fechas sobre reconocer los defectos de la obra material de viviendas y otras oficinas de la nueva Casa de Moneda de esta Corte y providencias dadas para su remedio en lo que ha sido posible”

Archivo General de la Nación. *Casa de Moneda*, volumen 213, expediente 5, fojas numeración moderna 154r.-155v. Documento consignado por Pezzat. *Op. cit.* Versión paleográfica de Oscar Flores Flores. La ortografía está actualizada a excepción de los nombres que fueron respetados.

[Al margen izquierdo]

Declaración de Joseph Eduardo de Herrera, Maestro de Arquitectura

En la Ciudad de México, en el referido día siete de noviembre de mil setecientos treinta y dos años, el Señor Licenciado Don Joseph Fernández Veytia Linage, del Consejo de su Majestad, su Oidor en la Real Audiencia de esta Nueva España y Juez Privativo, Superintendente de la Real Casa de Moneda de esta Corte, hizo comparecer a su presencia a Joseph Eduardo de Herrera, Maestro examinado del Arte de Arquitectura, uno de los Veedores del que por razón de su profesión maestrea la obra de dicha Real Casa, del cual por ante mi, el Escribano, recibió juramento, que lo hizo por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz [foja 154 r.] según derecho so cargo, del cual prometió decir verdad. y leídole el auto antecedente, preguntado en razón de su contenido dijo que haciéndose cargo de lo que por su Señoría se manda cerca de la obra que al presente se está haciendo en dicha Real Casa, halla que vista según tres preceptos que se deben observar en las fábricas, que son

fortaleza, comodidad y hermosura, está conforme la obra a las dos primeras circunstancias, faltando en parte a la tercera que es la hermosura, que consiste en una ajustada simetría y disposición, de suerte que unas partes correspondan a otras, lo cual falta en esta, respecto a que teniendo en su ancho nueve varas y dos tercias, muchas de sus piezas tienen de alto solamente cuatro varas y dos tercias, lo que es diseño en reglas de proporción, si bien en sentir de Don Nicolás Peynado Valenzuela, Director de dicha obra las juzga con altura competente, fundado en que su Majestad (que Dios Guarde) no ha de dar a persona alguna vivienda hermosa a costa de exceso, sino la necesaria aunque no lo sea, y como tal le ha parecido preciso atropellar esta regla por atender a las utilidades del Real haber. Por cuya razón contra el sentir de el que declara y de su padre y de otros que han aconsejado según arte [foja 154 v.] ha observado este dictamen y a pasado a techar las viviendas que caen a la calle y parte de las interiores, quedando imperfecta su altura a la vista, cuyo defecto es más notable en la contaduría, así por ser la pieza más principal como por ser mayor su longitud, por lo cual es su sentir que se debe levantar toda la obra o a lo menos dicha contaduría una vara, pues es menos malo que en la vivienda que encima se fabricare haya algunos escalones que no el que una oficina tan principal quede ahogada y sin la hermosura que requiere. Que asimismo tiene por ociosas las madres que se han echado con planchas para ayudar a los techos, porque aunque esta sirven de mayor firmeza a la obra hacen fealdad a la vista, que en lo demás de la obra no halla cosa disonante que necesite de especial reparo, pues el arco que está en el zaguán, aunque está imperfecto, presto y con muy leve costo puede remediarse, advirtiendo solo que si la fábrica se continúa según se pensó al principio, los callejones que el Director pretendió formar quedarán sin luz competente y las viviendas todas cortadas, lo cual se remedia con que el callejón que arriba quedaba se convierta en patios y aposentos de las viviendas altas [foja 155 r.] como el que declara tiene ordenado y dispuesto en la planta que demuestra que tiene calculada con varios Maestros (deseoso del mayor acierto) y que todos lo aprueban y convienen con lo en ella dispuesto, por no saber otra forma de su remedio, que es lo que el que declara tiene calculado según su leal saber y entender, y que el costo de levantar los techos será el de tres mil pesos poco más o menos y que lo que lleva dicho es lo que siente y la verdad, so cargo del juramento que tiene hecho, en que se afirmó y ratificó y lo firmó y dicho señor lo

rubricó.

Joseph Eduardo de Herrera. Maestro de [...]

[rúbrica]

Ante mí. Antonio Alejo de Mendoza. Escribano Real

[rúbrica]

Documento II

Decreto del Ilustrísimo Señor Virrey de esta Nueva España, en que se mandó al Ingeniero Don Luis Diez Navarro , pase a reconocer los defectos con que se halla la fábrica de esta Real Casa de Moneda, por la dirección de Don Nicolás Peynado para que los remedie en lo que sea posible y exponga lo que podría costar, precediendo conferencia con el Juez Superintendente, y diligencias ejecutadas sobre estos particulares con concurrencia de otros Señores Arquitectos.

Archivo General de la Nación. *Casa de Moneda*, Volumen 66, expediente 15, fojas 409r - 417r. [numeración moderna]. [numeración antigua fojas 1-8]. El parecer de José Eduardo de Herrera se localiza en las fojas 416r.-417r. [numeración moderna]. [numeración antigua fojas 7-8]. Este documento fue dado a conocer parcialmente por Berlin (1964) Versión paleográfica de Oscar Flores Flores. La ortografía está actualizada a excepción de los nombres que fueron respetados.

Joseph Eduardo Herrera, Maestro Veedor en el Arte de Arquitectura y de la Real Fábrica de la Casa de Moneda. Digo que en obediencia del auto expedido por el Señor Licenciado Don Joseph Fernandez de Beitia Linaje, del Consejo de su Majestad, su Oidor en esta Real Audiencia de México, Juez Privativo, Superintendente de la Real Casa de Moneda, en que se sirvió Vuestra Señoría de mandar que declare acerca de la disposición y prosecución de la portada de dicha Real Casa, como asimismo en todo lo demás conducente a dicha obra y los gastos que han ocasionándose por las malas disposiciones de que haciendo dicho cargo digo que en cuanto a la portada han héchose varias diserciones, de las cuales fue la primera las que hizo el director, la cual, aunque en sus partes está buena el todo de ella, está desproporcionado a causa de que estando la portada sin más adorno que dos columnas con

sus contrapilastras queriendo encima poner el balcón, tan alto como demuestra en su coronación, ejecutado tal diseño parecería un cuerpo largo y angosto, y por consiguiente no quedaría hermoso. El segundo diseño fue el que yo hice, en el cual, sujetándome a la portada ya ejecutada, dispuse dos columnas a los lados de dicho balcón y a correspondencia de la portada le eché los adornos de arquitectura que cómodamente pude, por no salir del orden y modo que abajo llevaba la obra, por cuya causa pareció a los Maestros que para esto fueron llamados, que dicha obra quedaba pobre de ornatos y que sería conveniente en los entrepaños que dicha puerta forma con las ventanas de los entresuelos se formaren otras pilastras que acompañaran dichas columnas y ensanchasen dicha portada, para poder mejor extenderse en los ornatos de ella. Con cuya disposición pasó a hacer montea de dicha portada Don Gerónimo Balbás, quien la dibujó con primor, pero tan extrañosamente adornada que para [foja 416 r.] su ejecución necesitaba de muchos costos y acabada parecería más retablo de iglesia que portada de Casa, por ser obra más propia del ensamblaje que por cantería y últimamente ha hecho montea de dicha portada Don Luis Días [sic] Nabarro, ingeniero enviado por el Excelentísimo Señor Marqués de Casafuerte, para el reconocimiento de dicha obra, quien a vista de dichas plantas proporcionó sus discursos y haciendo la suya, en tal modo, que sin faltar a los adornos que tal fábrica pide, no excede ni en los adornos que el arte ofrece ni en hacer gastos superfluos, como lo demuestra su planta a que me remito.

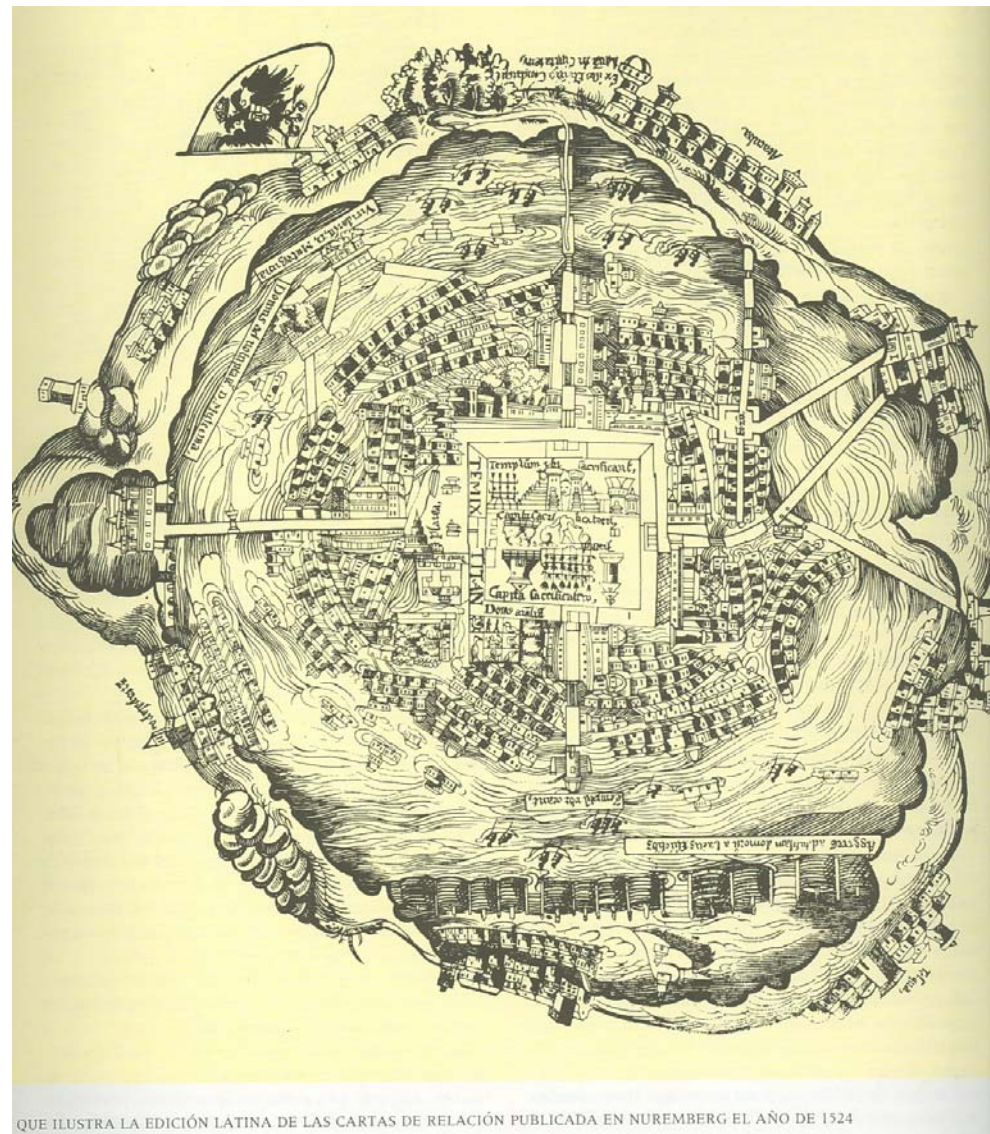
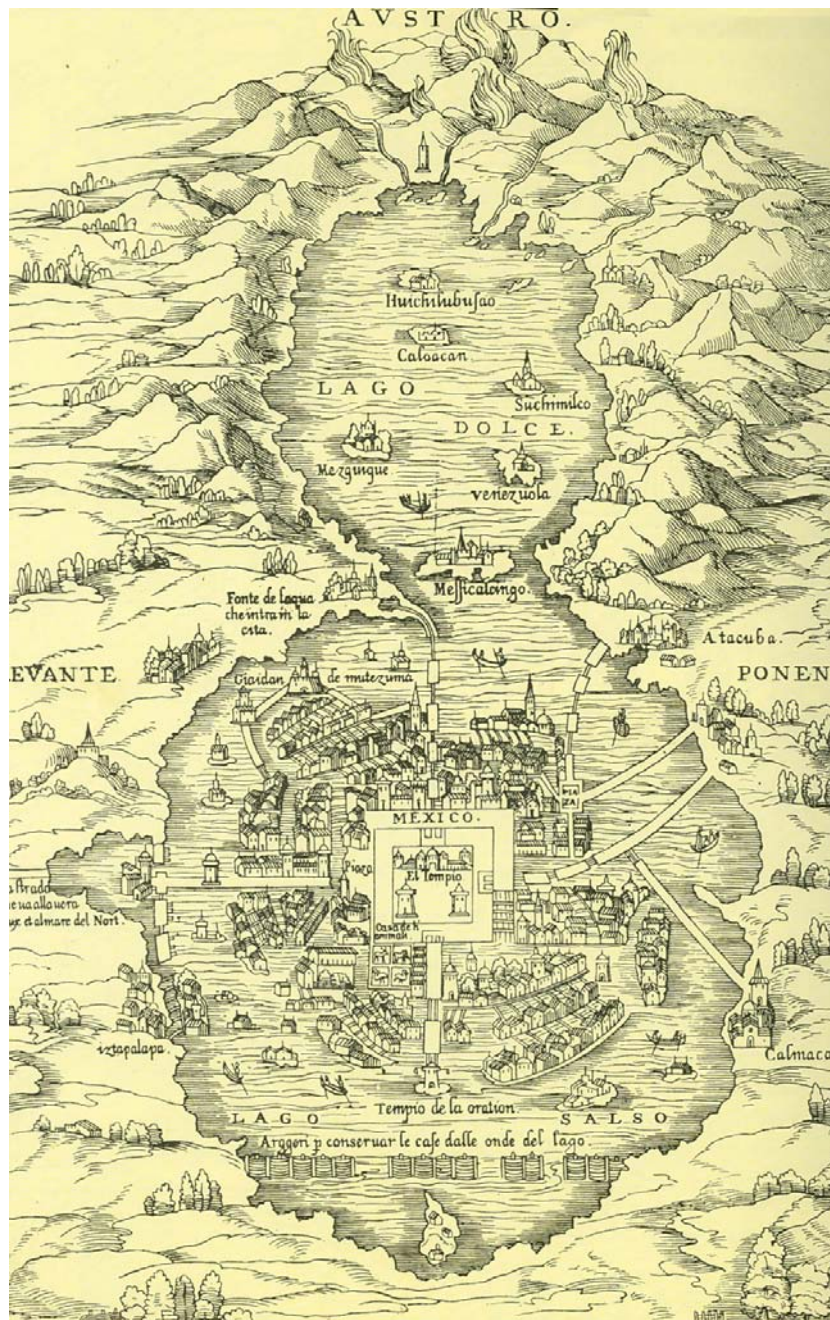
Por lo cual, soy de sentir, salvo el parecer de su Excelencia y de personas de mejor acuerdo, que dicha planta es la más cómoda y la mejor para ejecutar en dicha Real Casa, y en cuanto a lo demás conducente a la fábrica de las viviendas, digo que me remito a lo que anterior tengo informado, acerca de los errores cometidos por el director, en cuanto a el remedio puesto y lo demás ejecutado, después que el director dejó dicha obra. Digo que siendo yo quien lo ha ejecutado, solo podré decir que de mi parte he puesto los medios y cuidado en cuando me ha sido posible para que dicha obra se acierte, y a el ingeniero y demás expertos toca como desapasionados declarar los defectos que yo, como hombre pudiere haber cometido y en cuanto a gastos ociosos o inútiles causados por la mala disposición del director, me remito a la memoria que tengo presentada a el Señor Superintendente, a que

solo falta que añadir el costo que tendrá el remediar la pieza de los molinos y hileras cuya regulación deo dichas a el presente, porque en la última junta que hubo de Maestros a que asistió Don Gerónimo Balbas y el ingeniero, algunos pareceres salieron discordes sin que querer declarar su intención hasta no darla por escrito [foja 416 v.] mediante lo cual hasta saber el modo como tratan de remediar dicho daño, no podré hacer juicio de las maderas que se aprovechan o se pierden, no podré hacer regulación de lo que su Majestad pierde en dicho desbarato, siendo en este punto mi sentir, el que en la sala de molinos, caso que encima no se haya de hacer vivienda, se ponga en el medio de ella, en lugar de la plancha que hoy tiene de tabla dos planchas de canto pareadas y fuertes, con sus zapatas competentes, a manera de las que tengo puestas en el pedazo de molinos que teché, lo cual se podrá ejecutar apuntalando los techos sin desbaratarlos, y quanto a el techo de las hileras se podrá remediar o metiendo planchas a manera de madres, con pilares de madera que carguen sobre los macizos de los cuartos de los volantes o echando arcos de ocho a ochos [sic] varas y atravesando las maderas a que carguen sobre ellos, para que tenga menos fuga. Y esto es lo que tengo por más permanencia [el párrafo que a continuación se pone, en el documento original se encuentra abajo de la rúbrica, aunque con una seña (+) el arquitecto indicó que era la continuación de el antecedente] y para que la sala de volantes tenga la luz que necesita sobre el supuesto de que encima no se hagan viviendas, se abrirán en los techos unas lumbreras repetidas. Y esta es la verdad de lo que hallo según mi leal saber y entender, y así lo declaro debajo de juramento que hago por Señor Jesús y la Santísima Cruz. y para que conste lo firma.

Joseph Eduardo de Herrera

[rúbrica]

ILUSTRACIONES



QUE ILUSTR LA EDICIÓN LATINA DE LAS CARTAS DE RELACIÓN PUBLICADA EN NUREMBERG EL AÑO DE 1524

Mapa de Tenochtitlan 1524

Fig. 1

TENOCHTITLAN
 CROQUIS BASADO EN LAS RECONSTRUCCIONES DE OROZCO Y BERRA, DEL BATES Y DEL DR. ALCOCER.

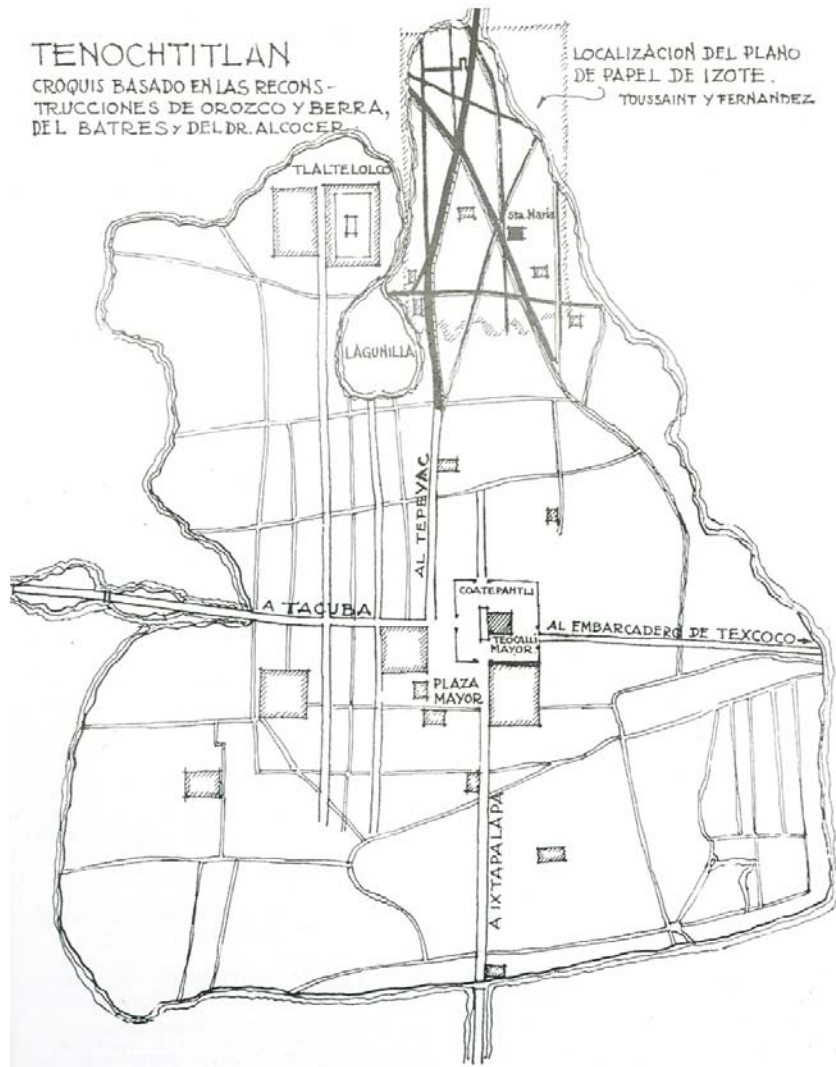


Fig. 12.—Localización del Códice llamado "Plano en papel de Maguay" en la antigua isla de Tenochtitlan, según la interpretación de Manuel Toussaint y Justino Fernández.

Tenochtitlan. Trazo Prehispánico

Tenochtitlan siglo XVI

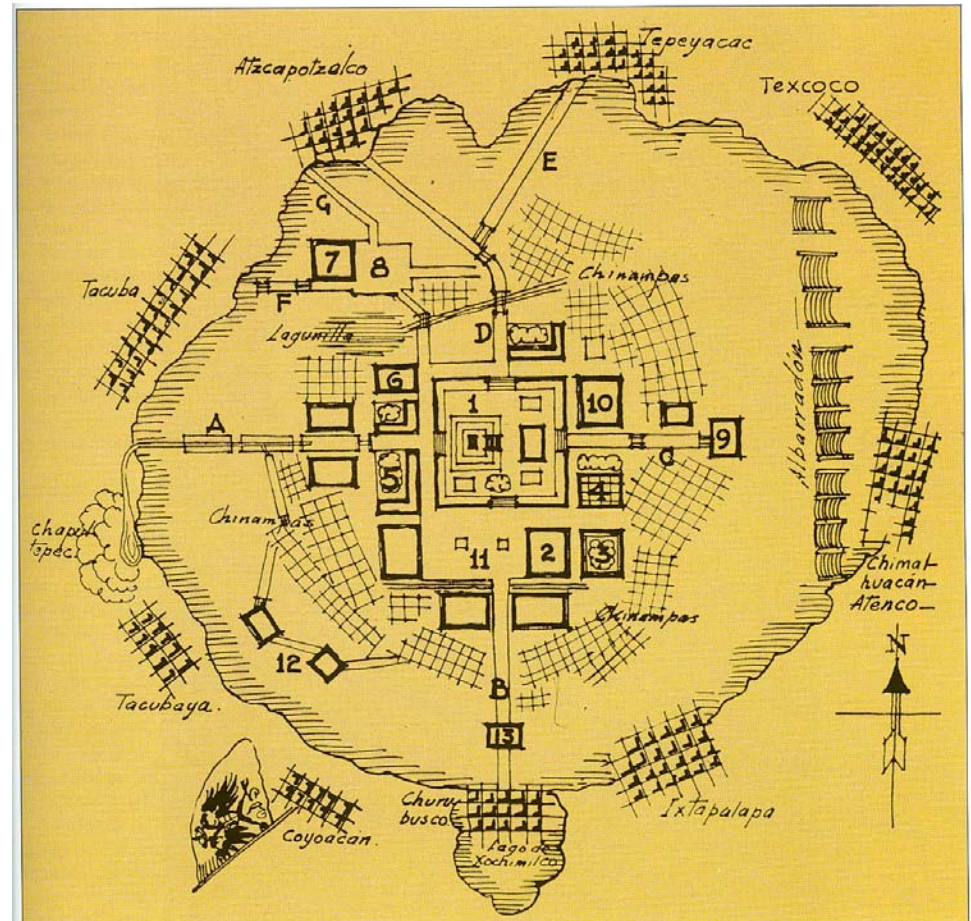
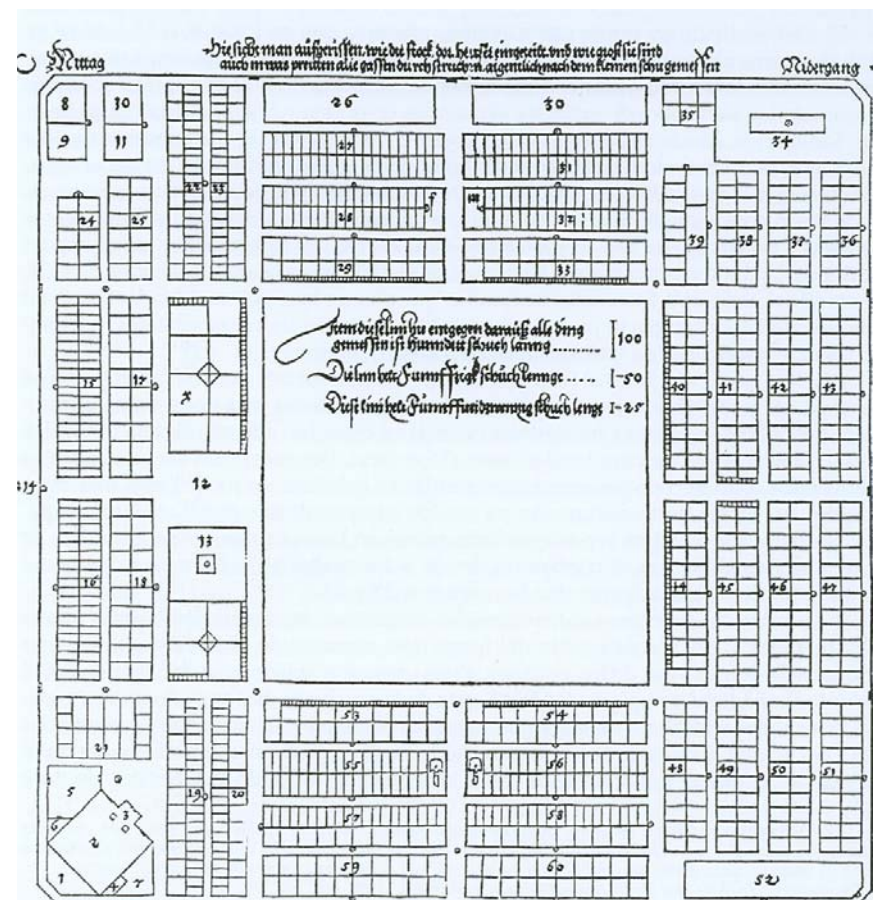
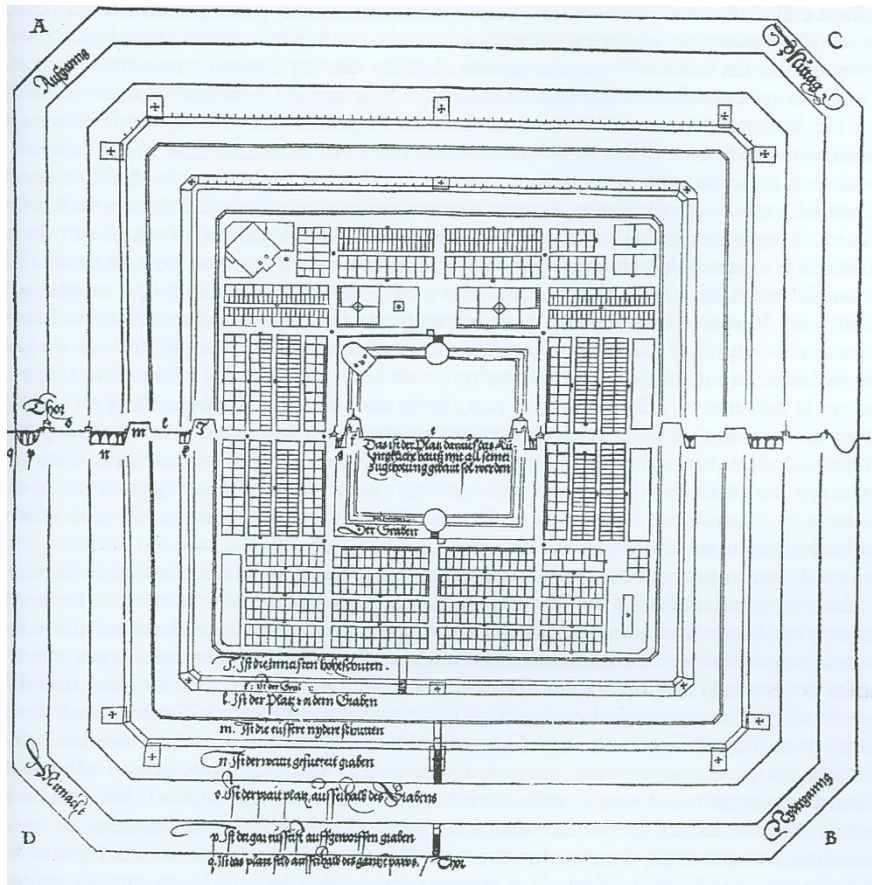
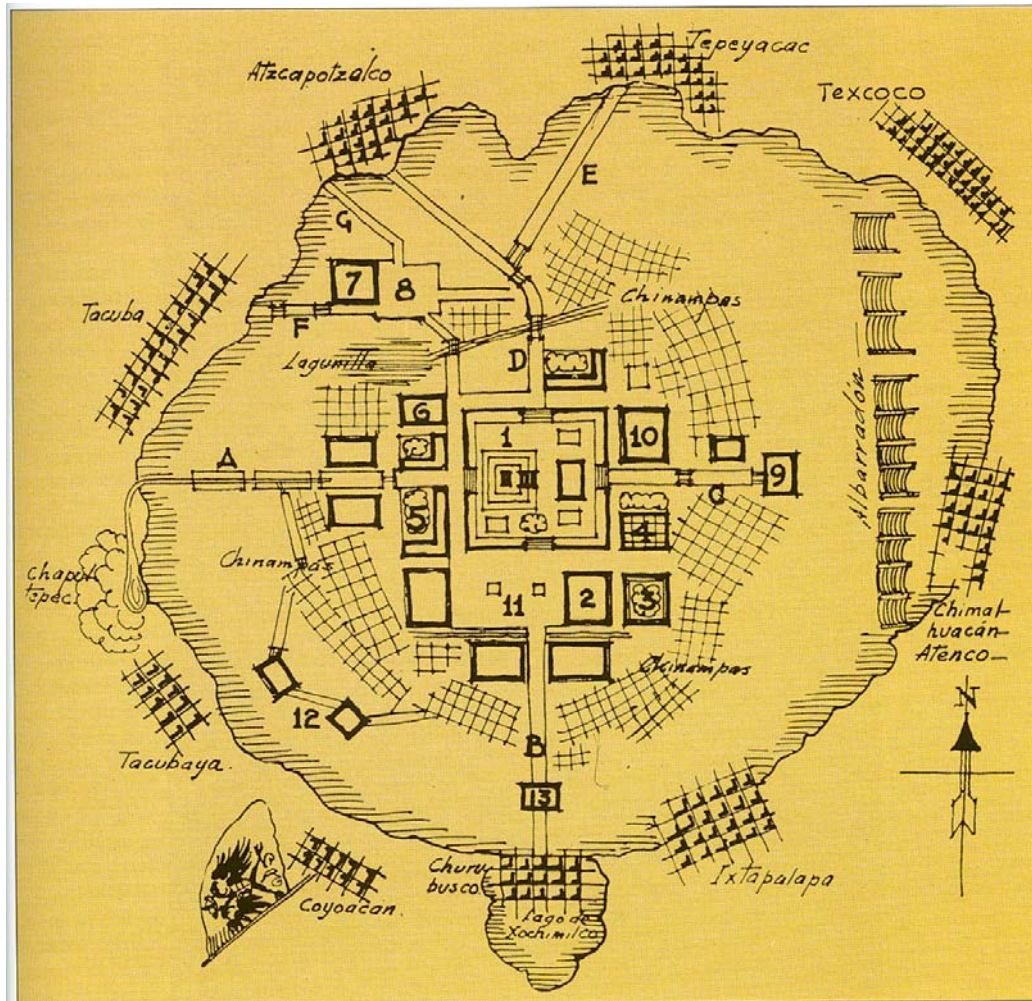


Fig. 2



Alberto Durero. Plano de dos fortalezas

Fig. 3

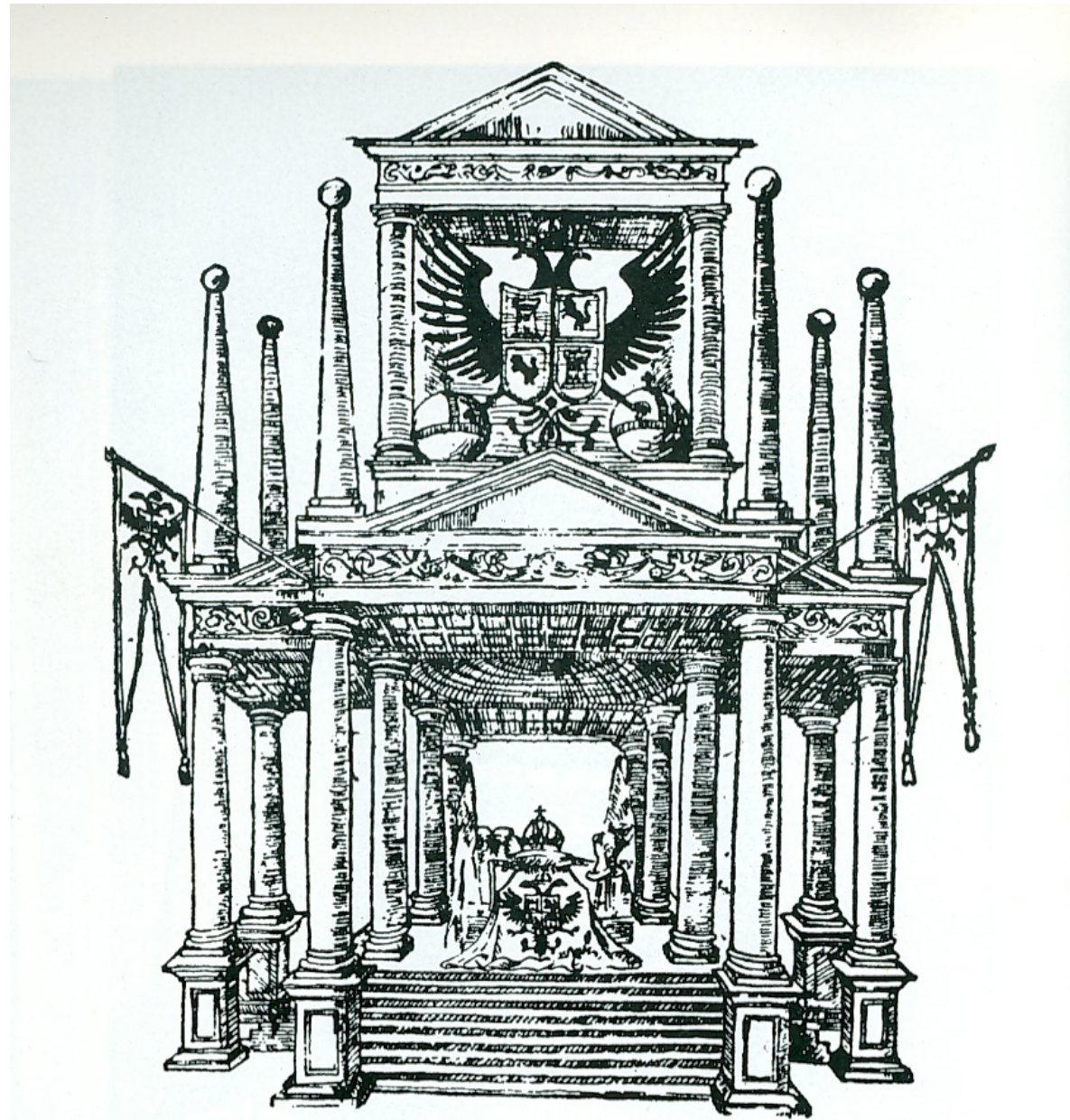


Plano Tenochtitlan 1524

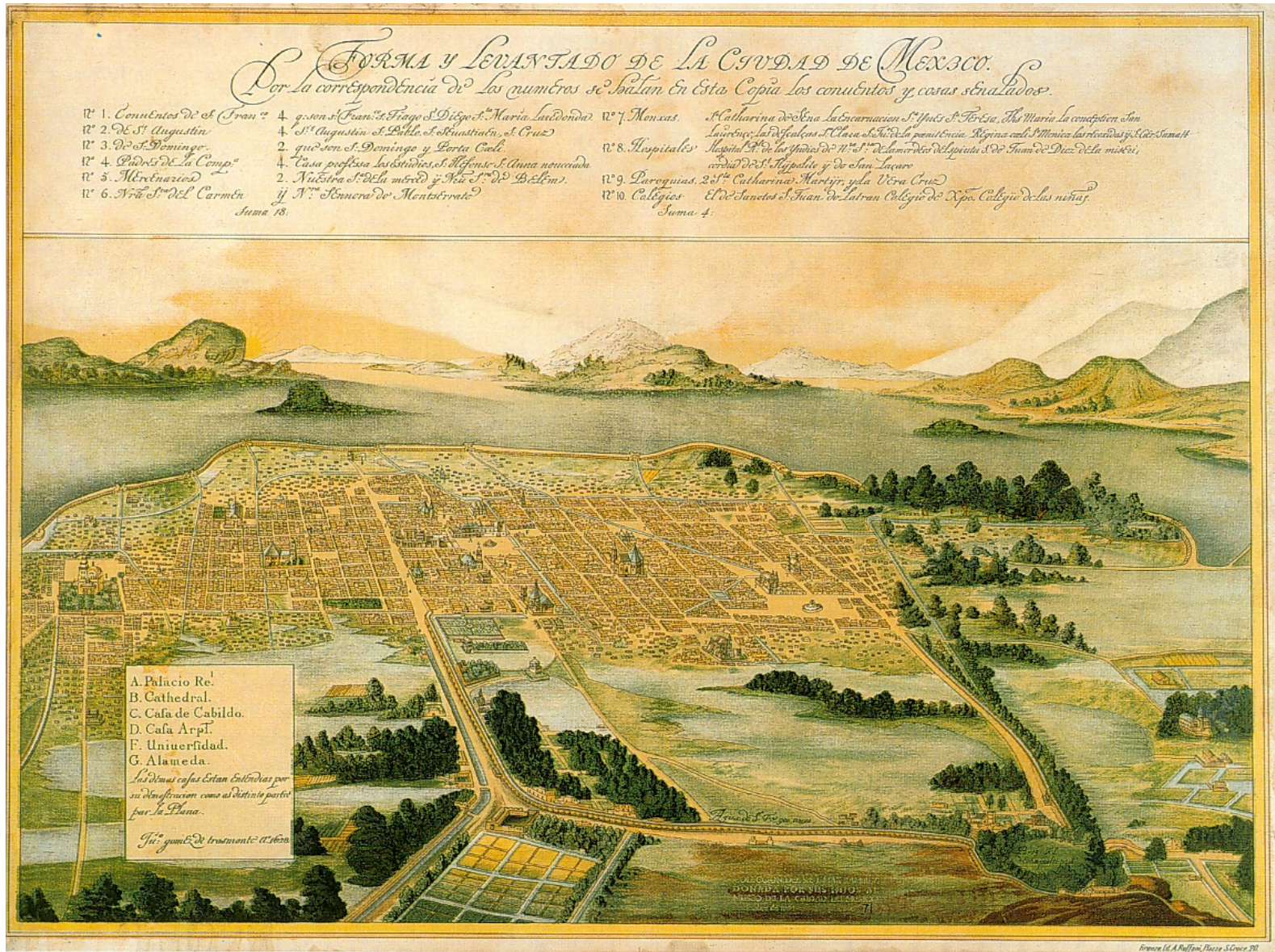
Plano de Utopía siglo XVI



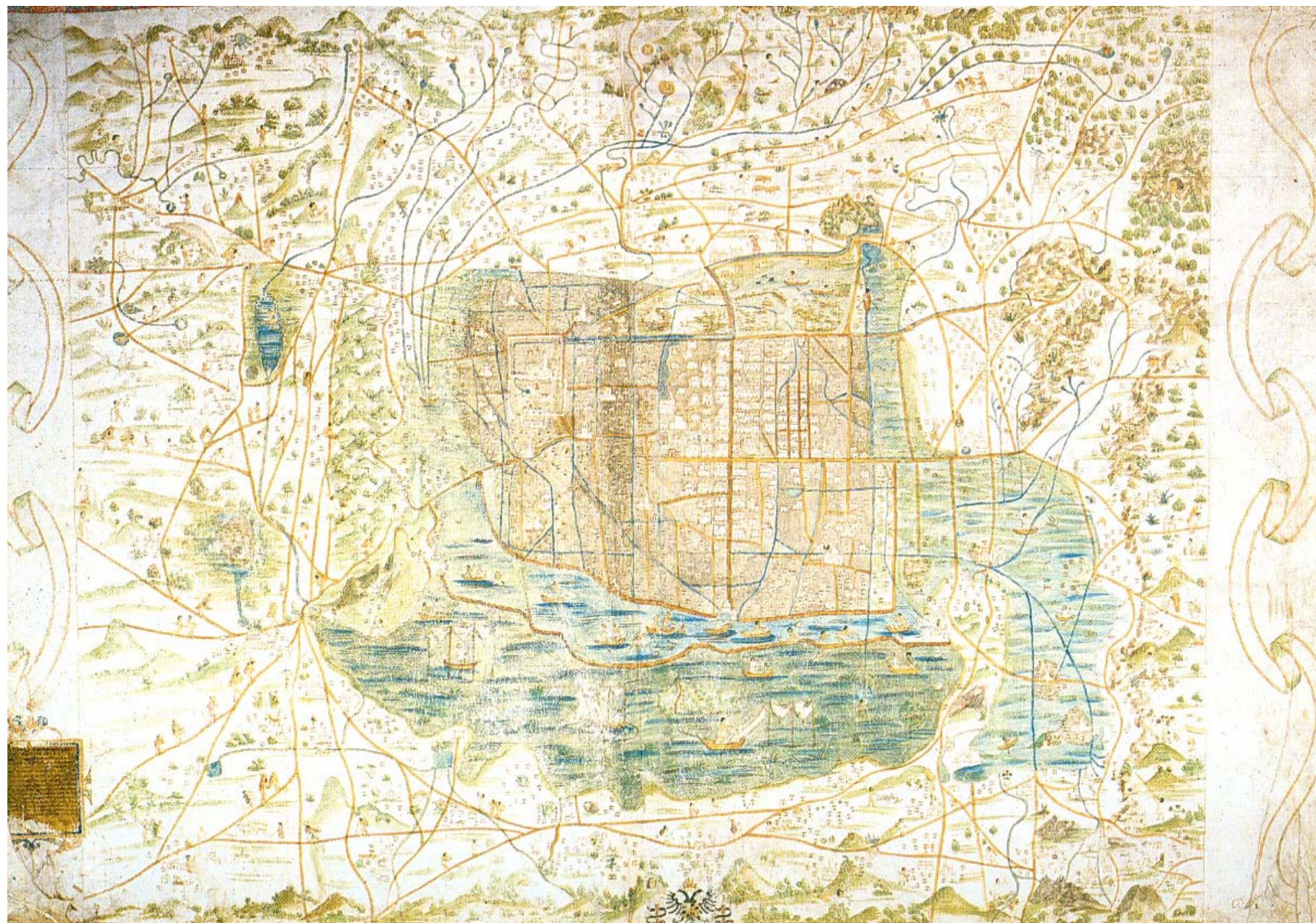
Fig. 4



Claudio de Arciniega
Túmulo Imperial para las exequias de Carlos V
Fig. 5

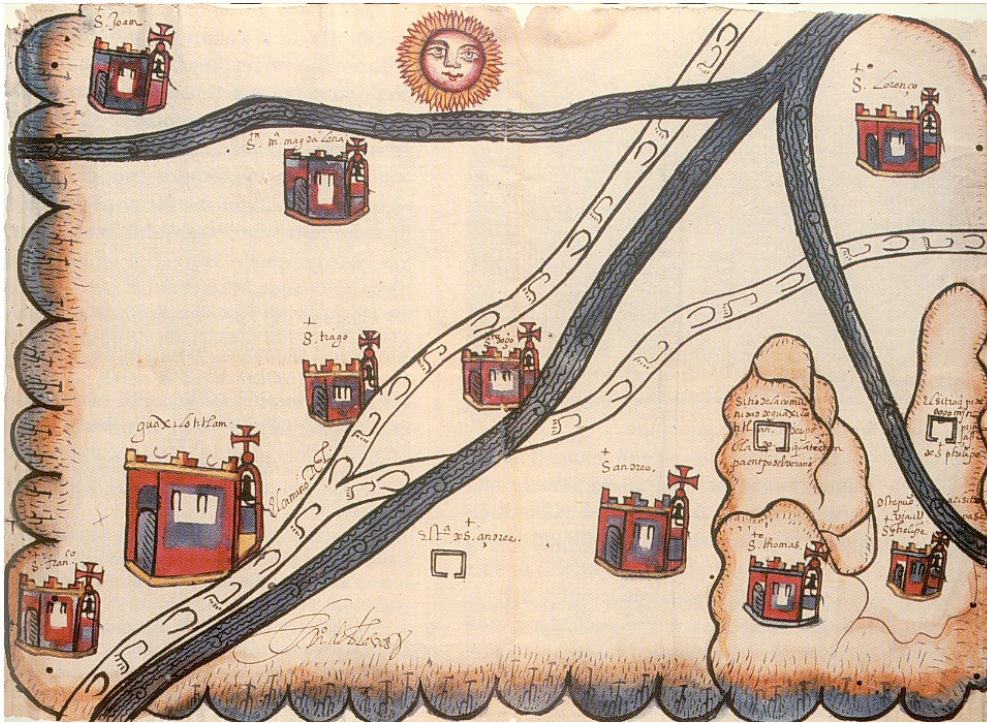


Juan Gómez de Trasmonte
 Mapa de la ciudad de México Fig. 6



Mapa de Upsala 1550

Fig. 7



Plano de Atlatlahuaca 1588

Plano de Guaxolotitlán Siglo XVI

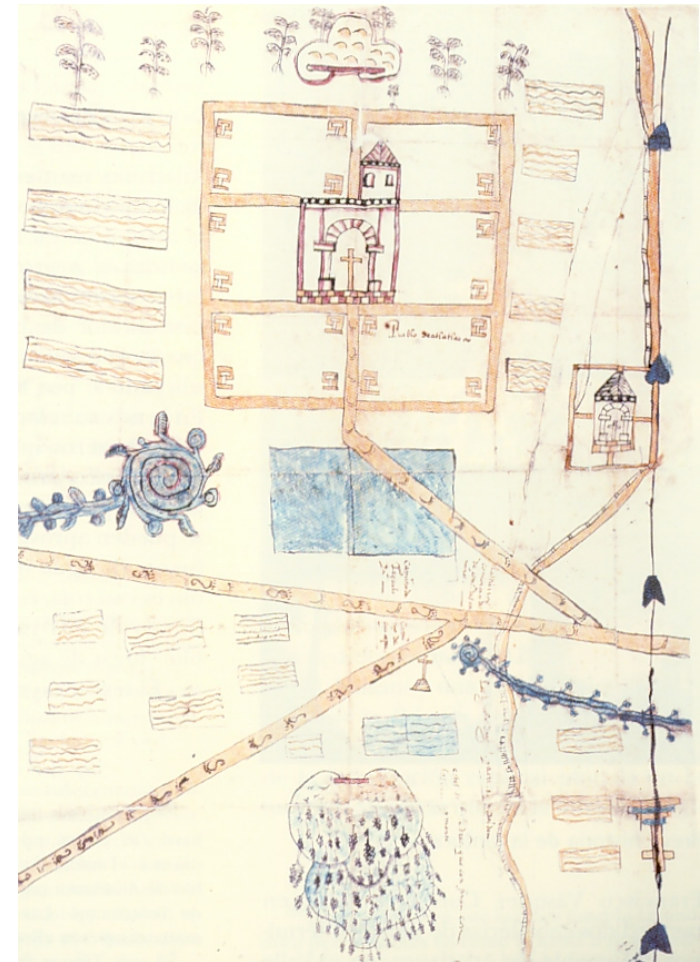
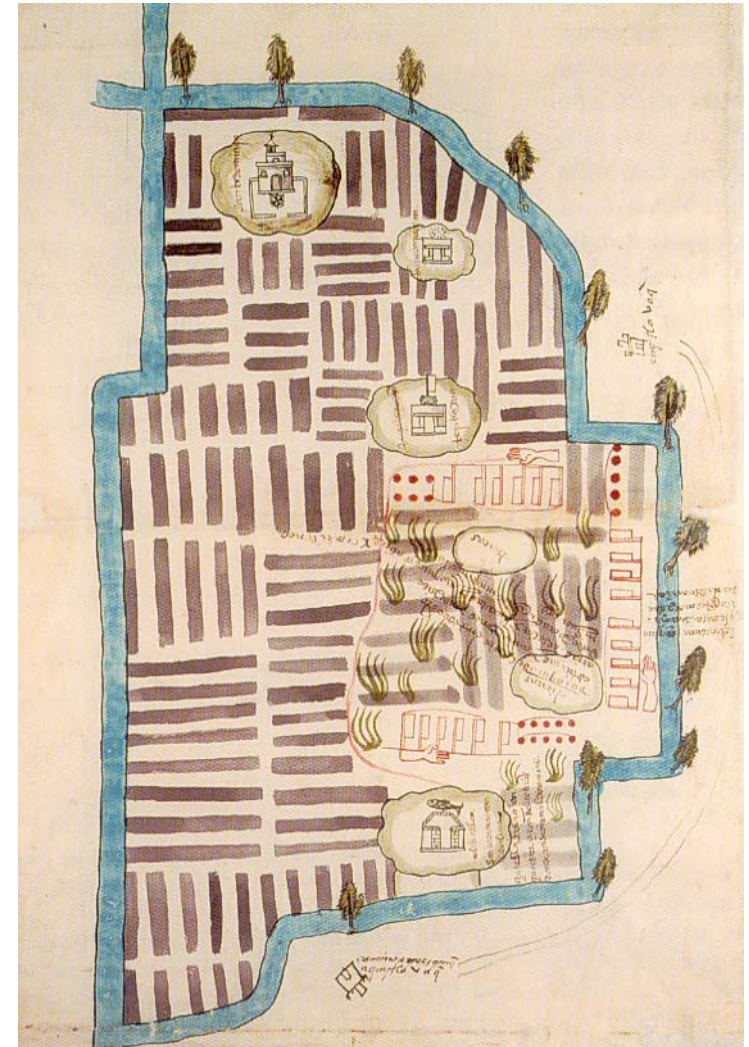


Fig. 8



Pano de Tzitzuntzan siglo XVI



Chinampas de Tlahuac siglo XVI



Mapa de Nimega siglo XVI

Mapa del Sitio de Harleem siglo XVI

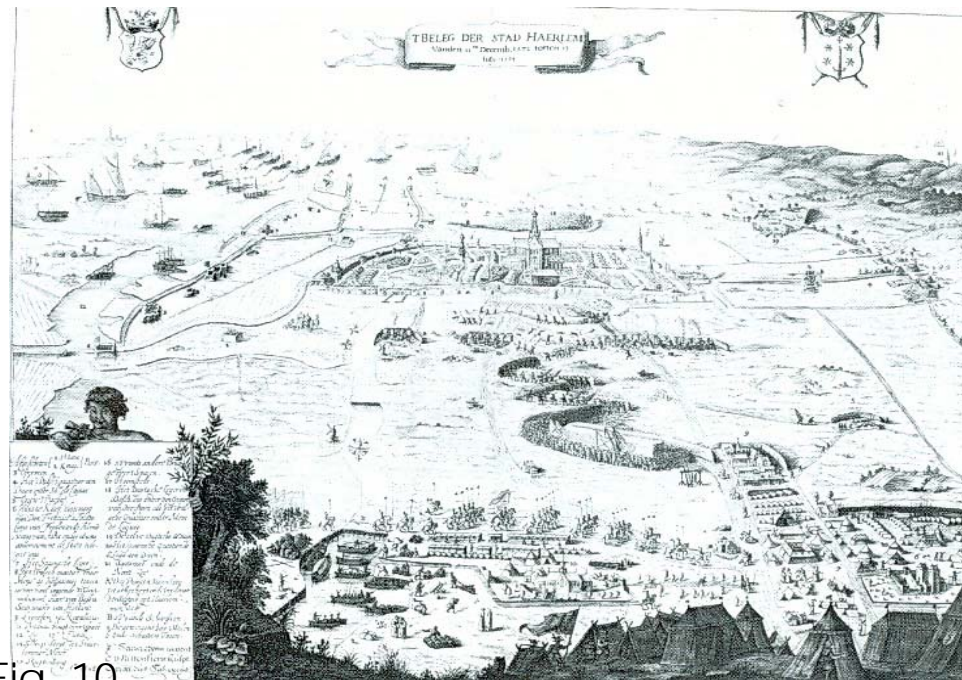
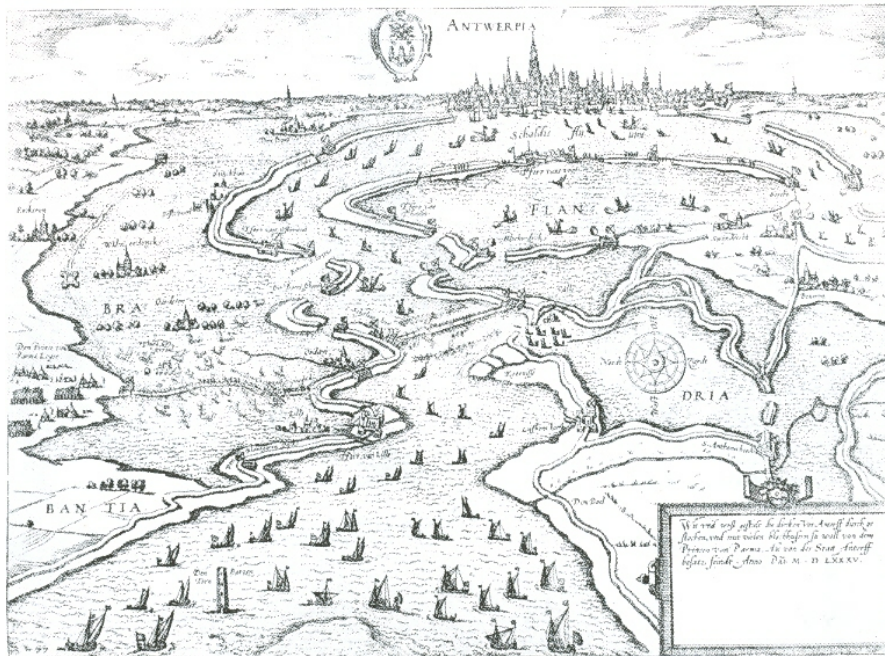


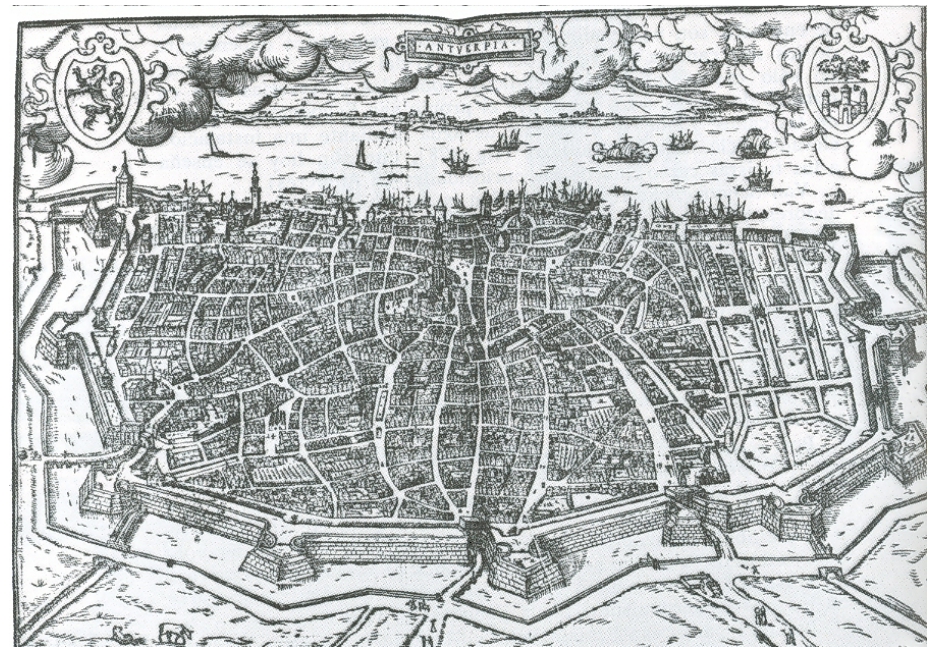
Fig. 10



Mapa de Amberes siglo XVI

Mapa de Amberes siglo XVI

Fig. 11



Mapa de Toledo
siglo XVI



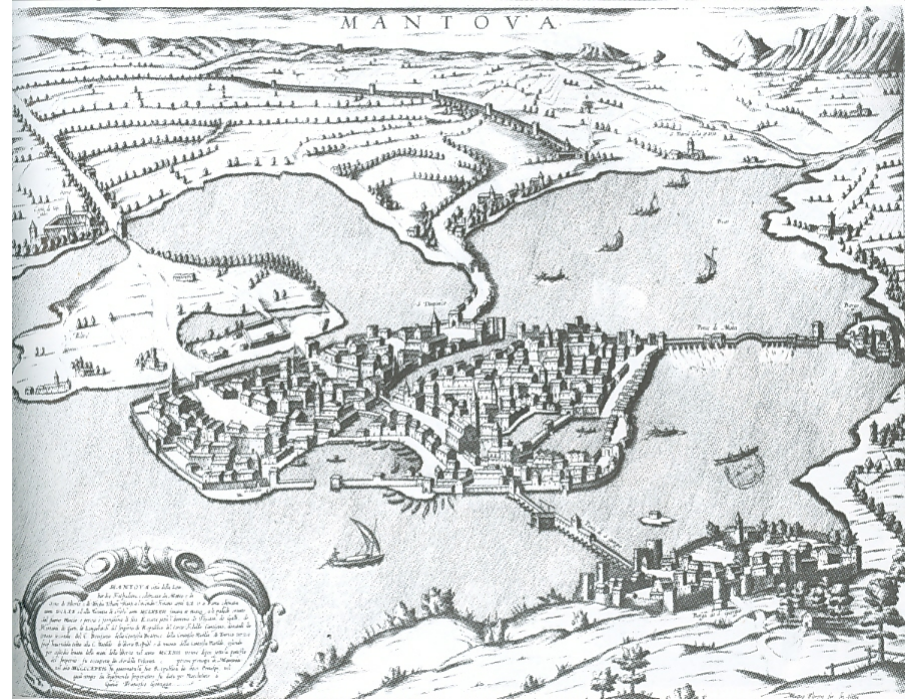
Mapa de Sevilla siglo XVI



Fig. 12

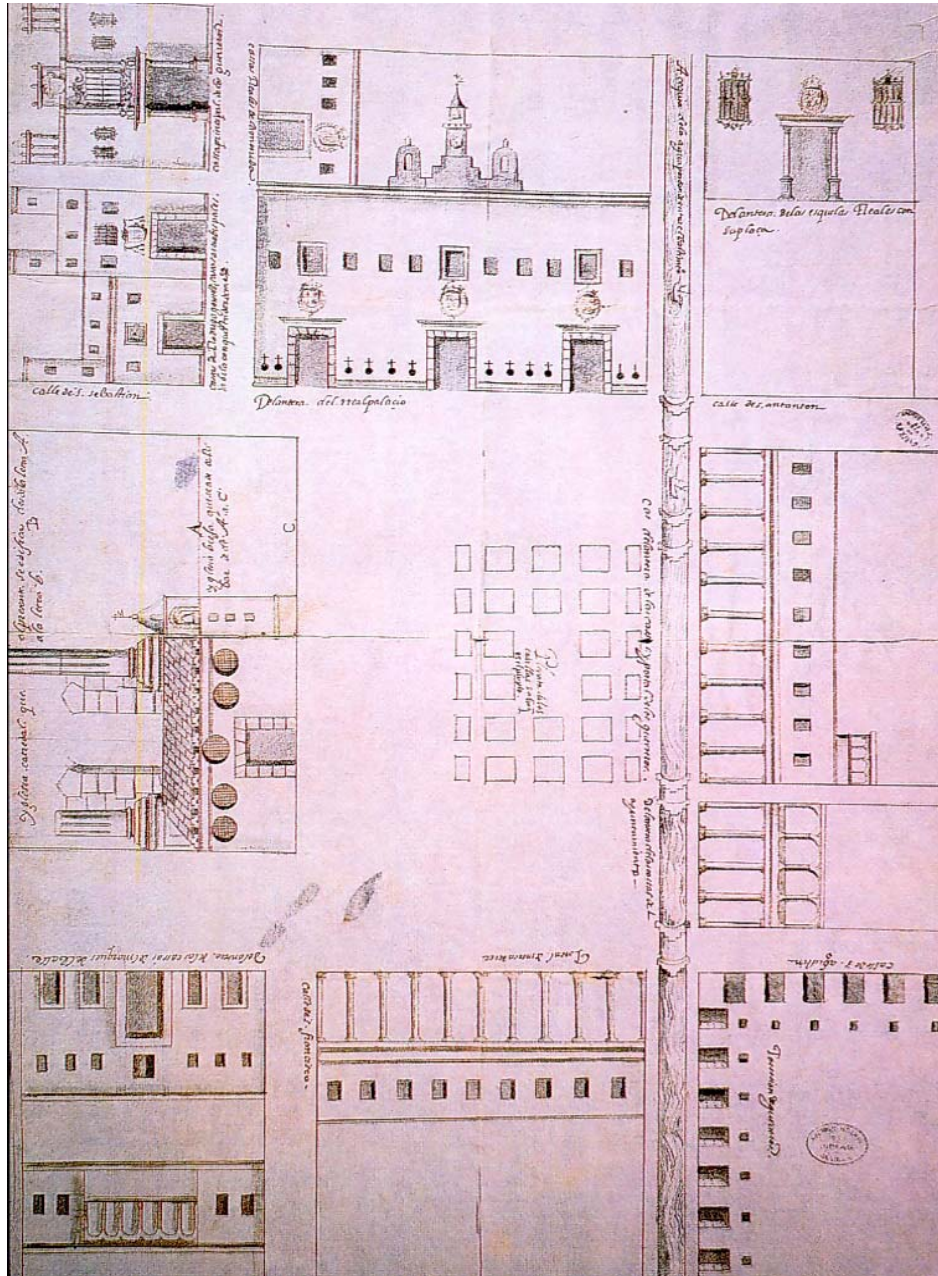


Plano de Ferrara siglo XVI



Plano de Mantua siglo XVI

Fig. 13



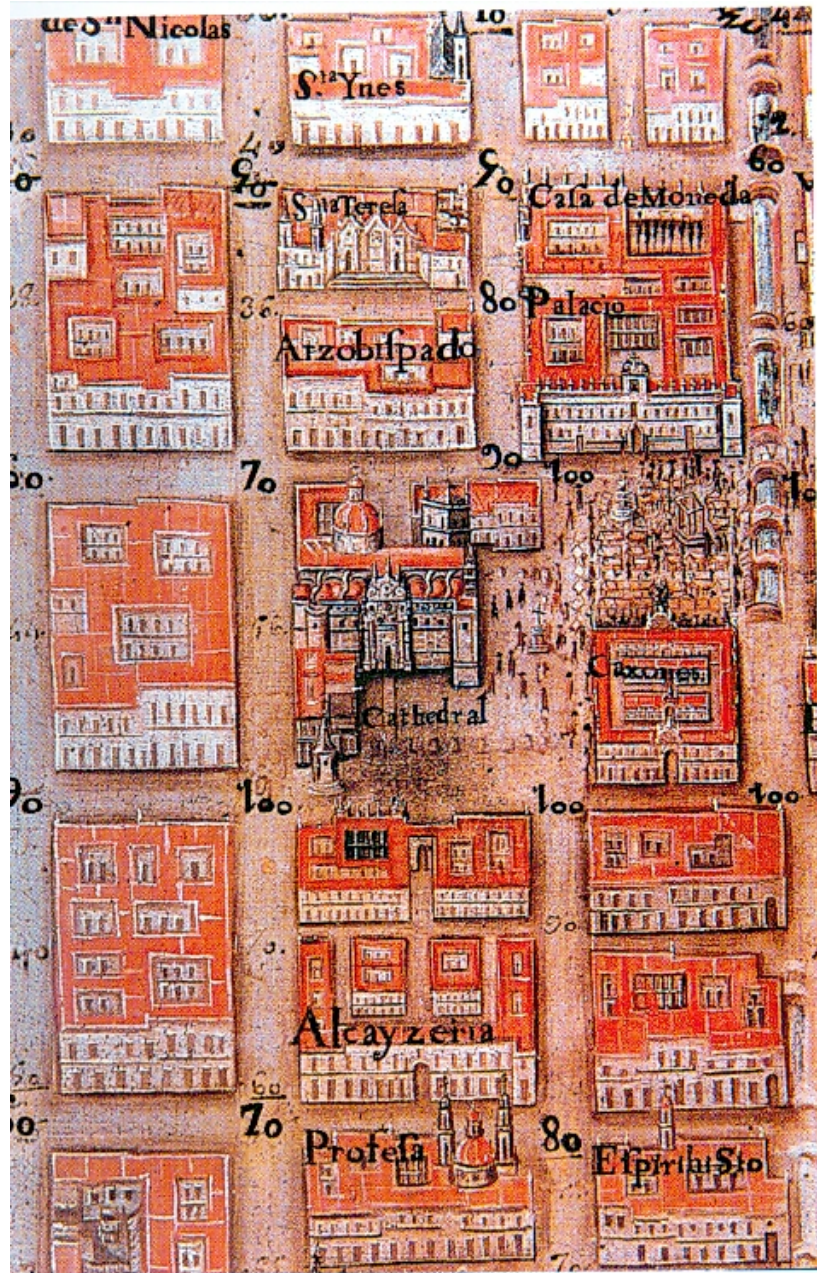
Plano de México-Tenochtitlan 1596

Fig. 15



Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Miguel José de Rivera,
José Eduardo de Herrera, Manuel Álvarez y Francisco Valdez
Plano de la Ciudad de México en 1737

Fig. 16



Pedro de Arrieta, Miguel
Custodio Durán, Miguel José de
Rivera,
José Eduardo de Herrera,
Manuel Álvarez Francisco
Valdez
Plano de la Ciudad de México
en 1737 (detalle)

Fig. 17



Casa de Moneda de la Ciudad de México
(detalle de la fachada)

Ordenanzas de la Casa de Moneda de la Ciudad de México



Fig. 18