



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

DIEGO CORREA Y  
“LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
CON ORIENTACIÓN EN PINTURA  
PRESENTA LA ALUMNA  
THELMA ALICIA CATALINA VENEGAS DÍAZ

DIRECTOR DE TESIS  
M. JUAN DIEGO RAZO OLIVA

COMITÉ DE TUTORES  
M. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA  
(ENAP)  
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA  
(ENAP)  
DRA. MÓNICA CEJUDO COLLERA  
(ENA)  
DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS  
(ENAP)

MÉXICO, D. F. JUNIO DE 2013.

UN/M  
POSGRADO  
Artes y Diseño

The logo features the text 'UN/M POSGRADO' in a stylized font, with 'Artes y Diseño' underneath. To the right is a small version of the Mexican coat of arms.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



# DIEGO CORREA

---

Y “LA MUI NOBLE Y LEAL  
CIUDAD DE MÉXICO”

---



*Quiero agradecer sus atenciones al Director Hist. Salvador Rueda Smithers y sus colaboradores del Museo Nacional de Historia del INAH, a la Directora Lic. Restauración Liliana Giorguli Chávez, y alumnos de la Escuela Nacional de Conservación y Restauración del INAH por las facilidades para el acercamiento a las obras y el manejo de las imágenes, a mi director de tesis y tutores.*



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>1. ANTECEDENTES DEL BIOMBO Y ARTÍSTICOS MESOAMERICANOS Y EUROPEOS</b>	9
1.1 ANTECEDENTES DEL BIOMBO	10
1.2 ANTECEDENTES MESOAMERICANOS	12
1.2.1 CONOCIMIENTOS ARTÍSTICOS	
1.2.2 ARQUITECTURA PARA LA DEFENSA	
1.3 ANTECEDENTES EUROPEOS	21
1.3.1 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS	
1.3.2 ARQUITECTURA CIVIL	
1.4 SINCRETISMO CULTURAL	29
<b>2. DIEGO CORREA, VIDA Y OBRA</b>	35
2.1 NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVII	36
2.1.1 SITUACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL	
2.1.2 ARTES, PINTURA	
2.1.3 ARQUITECTURA	
2.2 DIEGO CORREA, VIDA Y OBRA	43
2.2.1 SU VIDA	
2.2.2 SU OBRA CONOCIDA	
2.3 ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO	49
2.3.1 TALLERES GREMIALES	
2.3.2 ORDENANZAS	
2.3.3 COFRADÍAS	
2.4 APRENDIZAJE	52
2.4.1 SECCIÓN ÁUREA	
2.4.2 TEORÍAS RENACENTISTAS	
2.4.3 TEORÍA MANIERISTA	
2.4.4 TEORÍA BARROCA	
<b>3. PINTURA COMO MEDIO DE INFORMACIÓN VISUAL</b>	61
3.1 ANÁLISIS DEL CUADRO EXPLICATIVO	63
3.1.1 ESTUDIO PALEOGRÁFICO	
3.1.2 USOS DEL SUELO	
LÁMINAS 1 Y 2	





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.

3.2	DESCRIPCIÓN DEL PAISAJE Y ELEMENTOS URBANOS	70
3.3	DESCRIPCIÓN DE LA ARQUITECTURA	79
	3.3.1 ARQUITECTURA RELIGIOSA	
	3.3.2 ARQUITECTURA CIVIL	
3.4	ANÁLISIS DE LOS PALACIOS CON TORRES	90
	3.4.1 TORRES EN LA PINTURA	
	3.4.2 CASAS FUERTES	
	3.4.3 EDIFICIOS QUE CONSERVAN TORRES ESQUINERAS LÁMINA 3	
3.5	ESTUDIO DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	107
	3.5.1 TABLA DE CONSERVACIÓN DE INMUEBLES LÁMINAS 4, 5, 6	
	3.5.2 CUADRO CONFORMACIÓN - EVOLUCIÓN DEL MONUMENTO LÁMINAS 7, 8	
<b>4.</b>	<b>PINTURA COMO MEDIO DE REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA</b>	<b>117</b>
4.1	ANÁLISIS FÍSICO DE BIOMBOS 1 Y 2	119
	4.1.1 SOPORTE	
	4.1.2 MATERIALES	
	4.1.3 TÉCNICA PICTÓRICA	
4.2	ANÁLISIS GEOMÉTRICO Y DE PROPORCIÓN DE BIOMBOS 1 Y 2	126
	4.2.1 FORMATO LÁMINAS 9, 10, 11	
	4.2.2 PERSPECTIVA COMO GEOMETRÍA LÁMINAS 12, 13, 14	
	4.2.3 ESPIRAL DE PULSACIÓN CUADRANTAL LÁMINAS 15, 16	
4.3.	ANÁLISIS FORMAL DE BIOMBOS 1 Y 2	141
	4.3.1 PRINCIPIOS ORDENADORES	
	4.3.2 PROPIEDADES VISUALES DE LA FORMA	
4.4	ESTUDIO DE AUTORÍA DE LOS BIOMBOS	155
	4.4.1 REVISIÓN DE ANÁLISIS ANTERIORES	
	4.4.2 ESTUDIO COMPARATIVO CON OBRAS DE DIEGO CORREA	
	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>169</b>
	ANEXO FOTOGRÁFICO DE INMUEBLES, LUGARES Y ELEMENTOS URBANOS	
	FUENTES DE CONSULTA	
	FUENTES DE ILUSTRACIONES	

DIEGO CORREA Y “LA MUI NOBLE Y  
LEAL CIUDAD DE MÉXICO”

---



# INTRODUCCIÓN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

# INTRODUCCIÓN

## DIEGO CORREA Y “LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO”.

La presente investigación toma como objeto de estudio la pintura “La mui noble y leal ciudad de México” que representa la ciudad de México en el siglo XVII cuando todavía era una isla. Existen dos biombos atribuidos al pintor Diego Correa que son casi idénticos, representan la isla de la ciudad de México con la traza delineada y los edificios vistos a “ojo de pájaro”, se analizará el primero de ellos.

El primer biombo es de dos caras aunque se encuentran separadas, es aproximadamente de 1690 contiene por el anverso un plano denominado “La Mui Noble y Leal Ciudad de México”, el reverso que ahora forma un cuadro aparte tiene el tema de “La conquista de México”, las dos partes pertenecen actualmente al acervo del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec. El segundo biombo tiene dos caras, es de cerca de 1690, por un lado tiene representada “La Mui Noble y Leal Ciudad de México” y por el otro, “La conquista de México” forma parte del acervo del Museo Franz Mayer.

La investigación se centra en el primer biombo que se identificará como Biombo Uno aunque, se comparará en algunos momentos con el segundo o Biombo Dos. El biombo Uno se estudia por el lado de “La mui noble y leal ciudad de México” que es una vista panorámica que se extiende desde el poniente hacia el oriente de la ciudad de México en el siglo XVII cuando todavía era una isla en medio de los lagos de Texcoco y de México; abarca hacia el norte a la izquierda hasta la Villa de Guadalupe; hacia el sur a la derecha toda la calzada de Ixtapalapa hasta Mexicaltzingo; hacia el oriente arriba se ve el límite de la isla y las montañas y los volcanes de fondo; hacia el poniente abajo el acueducto de Santa Fe y Chapultepec.

Se aborda la obra desde dos vertientes primero, como medio de información visual en cuanto a lo que comunica la pintura a través de su contenido en este caso figurativo referente a la arquitectura. Y segundo, como medio de representación artística en cuanto a que la obra es un exponente de su temporalidad en sus características físicas, y en sus aspectos geométrico, formal y estilístico.

En relación al biombo como medio de información visual, el estudio tiene dos objetivos principales que se citan a continuación: en el primero se pretende evaluar si ¿El testimonio que proporciona la pintura es veraz y confiable? refiriéndose a la representación del contenido o sea, los elementos protagónicos como son: la arquitectura, los lugares y la estructura y elementos urbanos mencionados en el cuadro explicativo; haciendo hincapié en los edificios habitacionales que no se contemplan en el cuadro explicativo pero que se muestran detalladamente en la pintura y son los palacios con torres esquineras que probablemente fueron defensivas.

¿Por qué específicamente esto? Porque es la única pintura de la época colonial hasta donde se ha podido averiguar, que representa varios edificios civiles con los volúmenes definidos en sus torres de esquina, reflejando con esto que eran un elemento constructivo común a finales del siglo XVII en los palacios civiles.

Por otro lado, actualmente existen en la ciudad de México muy pocos edificios que conservan sus torres esquineras, así que son construcciones patrimoniales en riesgo de desaparición, elementos arquitectónicos que varios investigadores suponen que habían desaparecido en el siglo XVI o principios del XVII, cuando las circunstancias que generaron su aparición en la centuria de la conquista disminuyeron hasta casi desaparecer. Se trata de responder a cuestionamientos como los siguientes: ¿Que propósito tenían las torres cuando se construyeron esos inmuebles? ¿Las actuales torres son reminiscencias de aquellas de tipo de elemento defensivo? ¿Tenían algún antecedente prehispánico? ¿Cómo se dio la transformación de los elementos defensivos de tipo feudal en renacentistas?

El segundo objetivo es la conservación del patrimonio cultural, se trata de hacer conciencia de la situación que presentan los monumentos históricos en la ciudad de México observando: ¿Qué inmuebles, lugares y elementos urbanos de los representados en la pintura se preservan, en qué grado, y cuál es su estado de conservación? ¿Tenían estos las características físicas que muestran en la pintura? ¿En qué período de la historia se han perdido los que ya no existen?

En relación a la pintura como medio de representación artística la investigación tiene también dos objetivos y son los siguientes: con el primer objetivo se pretende evaluar si ¿El quehacer del pintor colonial fue regido por los postulados de los tratadistas europeos, por las tradiciones mesoamericanas de trazo de la sección áurea o por ambas pensando en el sincretismo que se dio después de la conquista? ¿Qué



trazos de proporción se usaron en la realización de las pinturas? ¿En qué corriente estilística se insertan? ¿Conocía el artista los últimos adelantos en los sistemas geométricos y de proporción de su época? ¿Qué tan innovador fue el artista al crear? Lo anterior, tomando en consideración que las representaciones pictóricas de la Ciudad de México como protagonista de esa época que han llegado hasta nosotros, además de dar una idea de la importancia que tenía esta ciudad para el mundo entero revelan que no siempre fueron realizadas bajo los cánones establecidos por maestros pintores sino realizadas por conquistadores, por arquitectos, por agrimensores y hasta por algunos otros hábiles imagineros.

El segundo objetivo es dar una opinión respecto a la autoría del biombo, y para lograrlo se compararán el biombo Uno con el biombo Dos entre sí y con dos obras firmadas del autor en varios aspectos, en este sentido se trata de responder a cuestionamientos tales como: ¿Son uno o dos artistas los autores de los biombos? ¿Es Diego Correa el autor de alguno de los biombos?

Para lograr los objetivos anteriormente señalados se dividió el estudio en cuatro capítulos, que se desglosan en seguida: en el capítulo uno, se abordan los antecedentes: del elemento mueble llamado biombo, desde sus orígenes, su llegada a España y su posterior elaboración en la Nueva España; los artísticos mesoamericanos en la rama de pintura que se refieren a los conocimientos geométricos y de proporción que tenían los antiguos habitantes mexicas y pudieran haber influido en la construcción conceptual artística de lo que más tarde sería la Nueva España, en la rama de arquitectura se refieren a la civil defensiva que construían. Asimismo, se revisan los antecedentes europeos en las dos ramas antes citadas, en cuanto a la pintura se refieren a las corrientes estilísticas y autores predominantes de esa época que posiblemente influyeron en el pintor Diego Correa y a la arquitectura del castillo feudal y su transformación en castillo- palacio en la época renacentista así como a sus elementos defensivos. Estos antecedentes se manejan con el propósito de aproximarse al origen de las torres esquineras de los palacios urbanos de la ciudad de México. Además, se presenta un esbozo de lo que representa el sincretismo cultural en nuestro país.

En el segundo capítulo se presenta el panorama del momento histórico que vivió Diego Correa, lo que era la Nueva España en el siglo XVII y la vida del pintor hijo del famoso artista mulato Juan Correa. Además, se describe la escasa obra conocida del autor, complementando con el desarrollo de su vida para tener una noción más completa del oficio de Correa, se mencionan los procedimientos de organización del trabajo y

del aprendizaje del artista gremial de aquella época, repasando los adelantos técnicos y conceptuales que se tenían en ese entonces en cuanto a los formatos, esquemas compositivos y los métodos de geometría empleados.

Los capítulos tres y cuatro se refieren a la parte medular del trabajo son básicamente las aportaciones de la autora., dos enfoques específicos de análisis uno arquitectónico y el otro pictórico: el primero sobre los edificios con torres defensivas esquineras y la conservación del patrimonio cultural; el segundo sobre los estudios de la obra artística-pictórica y de autoría.

El capítulo tres se avoca al análisis de la pintura como medio de información visual. Primero se enumeran los elementos descritos en el cuadro explicativo, realizando el estudio paleográfico del mismo y reuniendo en categorías los usos del suelo. Después se realiza la descripción de los elementos protagónicos esto es, la arquitectura civil y religiosa con las características formales de la época. Más adelante se describen los elementos urbanos y el paisaje, o sea, las acequias, los puentes, los parques, las calzadas, el contorno de la isla, los lagos y los alrededores que caracterizaban a la isla de la ciudad de México de ese momento.

Posteriormente se lleva a cabo el análisis de la arquitectura de los palacios con torres defensivas, su origen y destino, cotejando información con fuentes escritas y fuentes pictóricas alternas. Se identifican tres inmuebles interesantes con torres defensivas en la pintura; uno es el rastro edificio semejante a un castillo con cuatro torres esquineras- defensivas, y otros dos inmuebles que cuentan con torres muy altas que podrían ser de vigilancia cercanos a la calzada de San Antón. Puntualizando, se analiza cómo se transforman las “casas fuertes” esto es, las primeras edificaciones de los conquistadores con elementos defensivos como las torres de esquina o las almenas de tipo feudal formas estas heredadas de la arquitectura medieval europea, en “palacios” con elementos decorativos renacentistas y barrocos.

Por último, se realiza un estudio de conservación del patrimonio cultural, analizando los 84 puntos de interés que aparecen en el cuadro explicativo del biombo, en el sentido de dar un panorama de la situación de los monumentos históricos que hasta el día de hoy permanecen o se han perdido. Esto se hace mediante la investigación de campo y el respectivo registro fotográfico de cada punto, además de la consulta de fuentes bibliográficas y los expedientes respectivos de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

La información recabada se vacía en un plano de ubicación de los elementos descritos en el cuadro explicativo de la pintura trabajando sobre, la traza de un plano de la ciudad del año de 1785 tomado de la Colección Científica 50, México, 1976, INAH y en dos tablas: una es la tabla de conservación de los inmuebles, lugares y elementos urbanos del siglo XVII que reporta el estado de conservación del inmueble, y otros aspectos, la otra tabla es el cuadro de etapas de conformación y evolución del monumento que nos proporciona los datos básicos de desarrollo de cada monumento a lo largo de los siglos, así como su situación actual.

El capítulo cuatro también se avoca al análisis de la pintura, pero en este caso como medio de representación artística. Es aquí donde comienzan las comparaciones entre las obras de los biombos Uno y Dos. Los análisis que a continuación se enumeran tienen como propósitos: ubicar las obras en un contexto geográfico, una temporalidad y un estilo artístico; desglosar sus componentes; identificar los aciertos y defectos de composición; definir el estilo pictórico del artista y señalar las diferencias entre ambas obras, todo esto para averiguar si son dos los autores y estar en posibilidad de dar una opinión respecto a la atribución de autoría a Diego Correa.

Primero se elabora el análisis físico de las piezas con todos los elementos empleados desde el bastidor, el lienzo, imprimatura, colores y la técnica pictórica empleada. Después se realiza el análisis geométrico y de proporciones que da a conocer los formatos y los sistemas geométricos de proporciones empleados por el artista, uno predominante que es la perspectiva como geometría y otro alterno que es la espiral de pulsación cuadrantal, subyacentes ambos en la trama oculta del trazo de las pinturas de los biombos Uno y Dos. Posteriormente se trabaja el análisis formal, se revisan las obras de “La mui noble y leal ciudad de México” mediante una serie de conceptos que conforman los principios ordenadores y las propiedades visuales de la forma que evidencian la construcción de las formas, el grado de acierto en esa elaboración y definen el estilo pictórico de un artista.

Por último, se lleva a cabo el estudio de autoría de los biombos. Se trabaja en un análisis comparativo de las obras mencionadas abarcando hasta el reverso del biombo Dos que es “La conquista de México”, con otras dos pinturas firmadas del autor como: “La exaltación de la virgen” y “El pueblo de Santa Fe”, con el propósito de relacionar las pinturas de los biombos con el autor y con base en esto, estar en condiciones de dar una opinión respecto a las atribuciones de autoría a Diego Correa de los mismos. El estudio comparativo se hace por medio del análisis de los

detalles del paisaje o sea, arbolado, montañas, elementos acuáticos, y los detalles de las figuras humanas en sus características formales y la técnica pictórica empleada, se evalúan las coincidencias, se consensan los puntos a favor y en contra de todos los análisis realizados y por último se da una opinión respecto a la autoría.

Finalmente las conclusiones valoran los méritos de la pintura de Diego Correa y la contribución del autor como cronista visual de la Ciudad de México en el siglo XVII. Se enfatiza además en la necesidad de restaurar y conservar tanto, la totalidad de la obra de Diego Correa, los biombos de aquella época, como los inmuebles, lugares y elementos urbanos que forman el legado artístico del siglo XVII y que conforman parte importante de nuestro Patrimonio Cultural.



# CAPÍTULO 1

---

## ANTECEDENTES DEL BIOMBO Y ARTÍSTICOS MESOAMERICANOS Y EUROPEOS

---



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## 1.1 ANTECEDENTES DEL BIOMBO.

---

En este apartado se da una visión general del elemento mueble llamado biombo: sus orígenes, su aparición en España y más tarde la elaboración en Nueva España.

La palabra biombo tiene sus raíces del japonés *byo* que significa protección y de *bu* que quiere decir viento, uniendo las dos es: *byobu*-protección contra el viento, al pasar a Portugal en el siglo XVI se le añade la “m” quedando como biombo, aunque la palabra tardó en generalizarse, aún a fines del siglo XVIII se usaban *beogo*, *beobo*, *biobo* para denominarlos. Fueron inventados en China, existen menciones sobre ellos en la literatura china del siglo II A. C. de allí pasaron a Japón en el siglo VII D.C. en donde superaron la manufactura original. Los más antiguos eran de papel al igual que las uniones entre sus hojas pero fueron evolucionando.

Se sabe que los primeros elementos de este tipo procedentes de Japón llegaron a España en 1585 y después llegaron a América como era el paso obligado, aunque es lógico pensar que si había una línea náutica comercial de Filipinas a Acapulco desde 1573, hubieran llegado antes a la Nueva España como menciona Curiel.<sup>1</sup> Si bien no se sabe cuándo llegaron a la Nueva España, el hecho es que los biombos a mediados del siglo XVII adquirieron tanta popularidad que las élites pagaban fuertes cantidades por obtenerlos y no dejaron de importarse los biombos japoneses hasta el siglo XIX.

Los artistas novohispanos los empezaron a copiar en sus formas y decoración en un proceso de asimilación. Se hacían sobre todo en Puebla con marcada influencia oriental, aunque fue disminuyendo ese carácter dando paso a escenas características del arte occidental. Los biombos nunca contenían temas religiosos por lo que son los exponentes de la pintura civil, con temas tan variados como: pasajes mitológicos, paisajes urbanos, perspectivas arquitectónicas, escenas épicas de la antigüedad o cotidianas de la época. En las representaciones se pueden observar modas, costumbres, sistemas de transporte, características particulares de la arquitectura y demás de la sociedad de Nueva España.

Por otro lado, en la época prehispánica en el mundo mexica al parecer había algo similar un equivalente al biombo, ya que Bernal Díaz del

---

<sup>1</sup> Gustavo Curiel. Viento detenido: mitologías e historias en el arte del biombo. México, Asociación Carso, 1999, p.11.



Castillo hace la siguiente mención: “...*cuan grande era el señor Motecuzoma...y la manera que tenía en su servicio al tiempo de comer... echábanle delante una como puerta de madera muy pintada de oro, porque no lo viesen comer...*”<sup>2</sup>

Los biombos novohispanos podían ser de una cara y de dos “de dos hazes” como se les denominaba entonces, los había de pintura sobre lienzo, de madera laqueada a imitación del maque oriental y de tela fina, aunque también se habla del de cuero repujado, dorado y pintado o cordobán, hasta alguno con incrustaciones de concha nácar pero estos últimos como excepciones. El tipo de pintura al óleo sobre telas finas de trama cerrada y urdimbre fueron una creación occidental, no hubo esta tradición en China o Japón.

En cuanto al uso que se les daba hubo dos tipos principales: rodaestrados o arrimadores y los de cama; los primeros tenían poca altura y servían de escenografía alrededor de los estrados o tarimas en los espacios de representación del palacio urbano o la hacienda. Los de cama eran más altos y aislaban el lecho de miradas curiosas en las recámaras. Los temas representados en los biombos no tenían relación con la ubicación que tendrían en la casa. En relación al número de hojas, se dice que hubo ejemplares de dos hasta cuarenta hojas y en altura los hubo de una vara o sea, 83 centímetros hasta tres varas y media o sea, aproximadamente tres metros.

---

<sup>2</sup> Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México, Editorial Porrúa, 1955, p.272.

## 1.2 ANTECEDENTES MESOAMERICANOS

---

Con el fin de estudiar la construcción geométrica de la pintura y los elementos arquitectónicos representados como los edificios con torres defensivas, se da un panorama general del pensamiento conceptual artístico indígena de la época previa a la conquista. Se refieren a los conocimientos aritméticos, geométricos y de proporción que las culturas prehispánicas tenían para trazar sus obras artísticas en plano y volumen. Los antecedentes arquitectónicos particularizan en los sistemas de protección y defensa, revisando elementos defensivos que construían esas culturas como: baluartes, albarradas, torres de vigilancia y demás, para dar una idea de que tanto influyó el pensamiento autóctono, en la construcción conceptual artística de lo que sería la Nueva España.

### 1.2.1 CONCEPTOS ARTÍSTICOS.

En el México prehispánico la producción artística que abarcó pintura, arquitectura, escultura, plumaria, música, joyería entre otras artes; se desarrolló con la utilización de métodos geométricos basados en la Sección Áurea que provenían desde la época olmeca.

En ese tiempo encontraron medios precisos, consistentes y matemáticos para expresarse, a partir de la observación y el análisis de las formas de la naturaleza como hojas, flores, caracoles, estrellas de mar y demás que contienen en su desarrollo los trazados dinámicos de polígonos y la sección áurea y mediante el uso de los instrumentos que tenían a mano como mecatres y estacas utilizados como compás y mediante las proyecciones de las sombras para orientaciones y direcciones.

Margarita Martínez del Sobral que ha investigado sobre el tema asegura que el pensamiento geométrico de los sabios era similar al de sus homólogos en otras partes del mundo, ellos supieron manejar los ángulos, el círculo y los polígonos que de él se obtienen, entendieron las proyecciones de figuras geométricas y las progresiones aritméticas, supieron dividir el círculo en  $360^\circ$ .

En los centros ceremoniales hay indicaciones de que aplicaron lo que nosotros conocemos como serie de Fibonacci, la sección áurea y el número de Oro  $\phi$  ( $\phi = 1.618$ ). *“Tanto la serie [de Fibonacci] como la espiral eran ya conocidas y empleadas por los indígenas*

mesoamericanos mucho antes de que Fibonacci la difundiera en Europa...”<sup>3</sup>

El estudio de las pirámides además de, las esculturas, estelas y pinturas murales confirma que “Su pensamiento geométrico no se limitó al plano

sino que comprendió los volúmenes, permitiéndoles proyectar sus magníficas pirámides y monumentales esculturas...”<sup>4</sup> (ver Ilust.1)

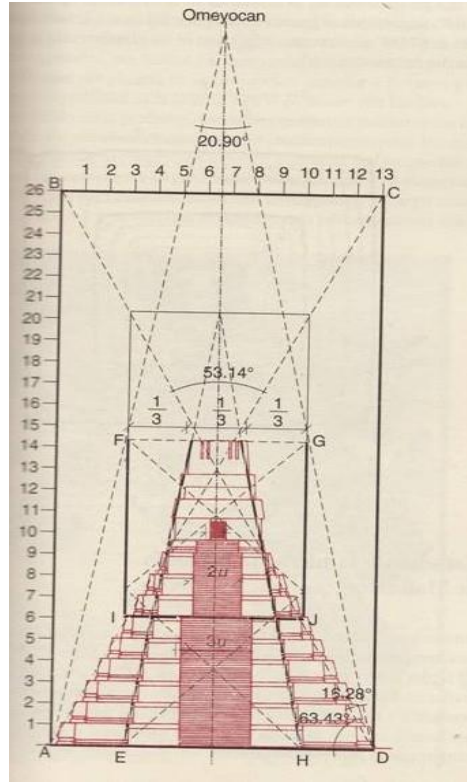


Ilustración 1. Fachada del templo de Tikal.

Los conocimientos que llegaron a tener fueron amplios, “Los matemáticos indígenas conocieron los rectángulos estáticos y dinámicos, los básicos que son: Rectángulo perfecto, [...] áureo o rectángulo  $\phi$  y su armónico  $K$  ( $K\alpha\rho\alpha$ ) o  $\sqrt{\phi}$  ( $f\iota$ ), [...] así como los rectángulos  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{4}$  y  $\sqrt{5}$  además de ciertas combinaciones entre ellos. Es probable que hayan conocido  $\pi$  ( $\rho\iota$ )...”<sup>5</sup>

El trazo del cuadrado que, por medio del giro de la diagonal tomada

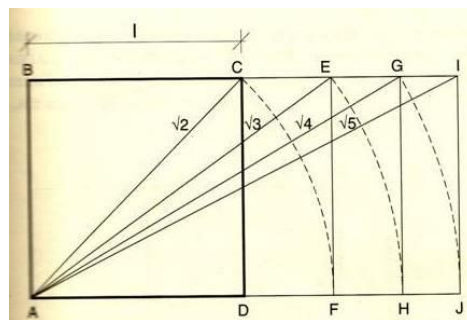


Ilustración 2. La diagonal del cuadrado.

como radio genera el rectángulo  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$  y así sucesivamente fue manejado por ellos, entre otros tantos. (ver Ilustr.2)

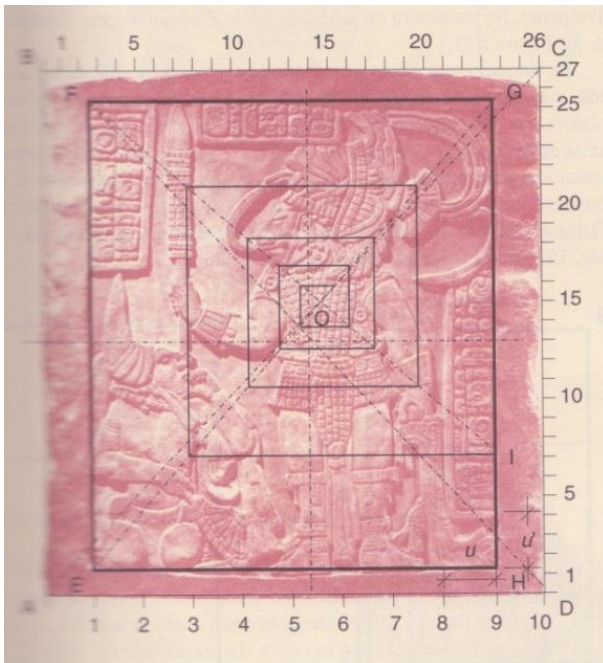
<sup>3</sup> Margarita Martínez del Sobral. Geometría mesoamericana. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p.13.

<sup>4</sup> Ibid, p.14.

<sup>5</sup> Idem.

El siguiente relieve maya de un Guerrero (ver Ilustr.3) muestra algunas de las características del arte mesoamericano desarrollado y enmarcado por los conocimientos geométricos:

- El simbolismo; es importante el mensaje que transmite la obra de arte. En este relieve el centro de la composición está en el corazón del guerrero lo que significa que este engendra la vida.
- Las proporciones del cuerpo representado son modificadas; en la figura del guerrero en actitud triunfante se enfatiza o agranda la parte de la cabeza con el penacho o casco. En la figura del derrotado sentado sobre sus piernas también, las proporciones del cuerpo son modificadas predominando la cabeza.
- El manejo de los primeros planos; las figuras se trabajan en primer plano. No existen otros planos más atrás.
- Sin profundidad, ni escorzo, ni perspectiva; en este caso el altorrelieve produce cierta sombra y eso enmarca las figuras evitando que se vean planas, dándoles cierto volumen y profundidad. En general sin embargo, se manejaban planos sin profundidad.
- La masividad de lo representado o la saturación de la superficie sin dejar casi espacio libre; en este caso se llena el espacio de composición con la datación del evento, no dejando alguna superficie libre.



El trazo es de un rectángulo  $\Sigma 26 \times 27$  dinámico, de razón 1.038. La unidad  $u$  cabe diez veces. En formato el rectángulo es  $\Sigma 7 \times 8$ , se le trazó una espiral mediante sus ejes de crecimiento armónico, la espiral tiene su origen en el corazón del guerrero.

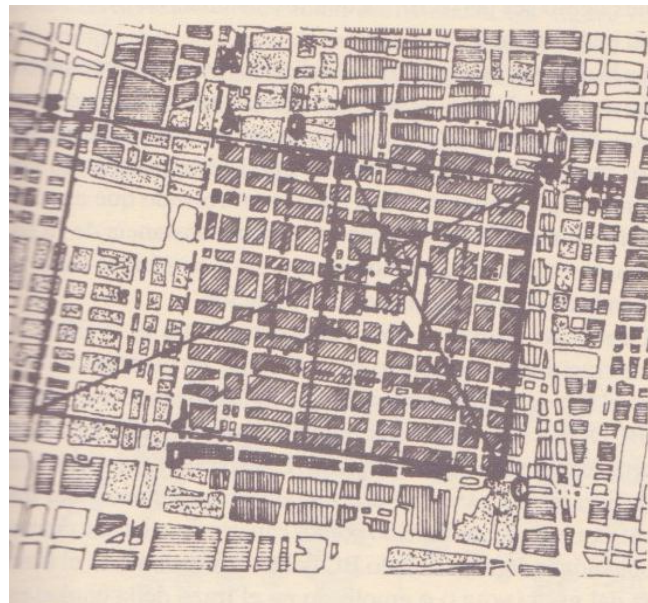
Ilustración 3. Guerrero maya con lanza en la mano.

Algunas de las principales actividades intelectuales de los mesoamericanos eran la aritmética, la geometría y la astronomía ciencia cuyo fin principal es, la observación del movimiento cíclico de los astros. Al estudiar varios centros ceremoniales en Mesoamérica, e indagar la dirección de diversos ejes se ve que, “*El esquema de orientación así reconocido pone en evidencia la dominación del espacio a través de métodos geométricos, [...]*”<sup>6</sup>

Más allá de los centros ceremoniales, en las zonas urbanas donde se desarrollaba la vida diaria también realizaban cálculos en correspondencia con las observaciones astronómicas y trazos de acuerdo con la sección áurea.

Ejemplo de lo anterior es, la traza de Tenochtitlán, definida por un rectángulo  $\Sigma$  7 x 8 que generó la ciudad indígena que, a su vez, se desarrolló siguiendo los ejes de crecimiento armónico y la espiral resultante.(ver Ilustr.4)

En la ilustración podemos comparar el rectángulo mexicana con el rectángulo que generó la ciudad colonial que es  $\phi$ . Toma como base el



lado BC del rectángulo  $\Sigma$  indígena y se desarrolla al poniente de acuerdo con el trazo franciscano. Vemos que el cruce de los ejes de la ciudad prehispánica se encuentra en el actual zócalo, en cambio el cruce de la ciudad colonial está en la catedral.

**Ilustración 4. Plano de la ciudad de Tenochtitlán con trazos prehispánico y colonial.**

<sup>6</sup> Carlos Chanfón Olmos (comp). El período virreinal, Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p.262.

Resumiendo podemos decir que, los sabios de las culturas mexicana y maya entre otras que se han estudiado, desarrollaron los conocimientos que habían heredado desde la antigüedad olmeca y los utilizaban como cánones para la creación artística en superficies planas y volúmenes abarcando las trazas urbanas como en Tenochtitlán, de acuerdo con las observaciones astronómicas. Las preferencias en cuanto a formatos y métodos de trazos geométricos eran particulares de cada cultura.

### 1.2.2 ARQUITECTURA PARA LA DEFENSA.

Las construcciones arquitectónicas prehispánicas que interesan para efecto de este estudio son las civiles, de defensa y protección en el siglo XVI, en la etapa de contacto cuando, la cultura mexicana estaba vigente y extendía su influencia por una extensa área del territorio nacional.

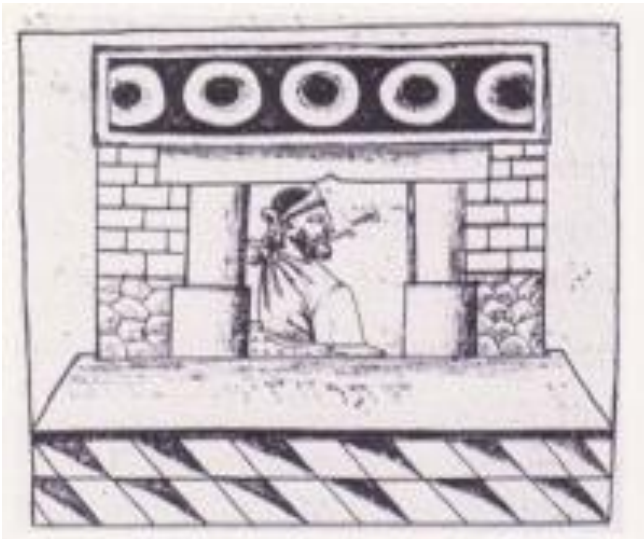


Ilustración 5. Tlatoca calli o casa del Señor, Códice Florentino.

Para conocer qué tipo de gente poseía casas que pudieran tener elementos defensivos, se revisó el Códice Florentino. En el Códice Florentino se describen los diferentes tipos de casas en distintas regiones del imperio mexicana. Según Sahagún, las

diferencias en la construcción se

originaban desde luego en las características del medio ambiente, pero también en el factor económico social.

Una sociedad, urbana o no, manifiesta los estratos sociales de sus integrantes a través de las casas que habitan por las características formales, los materiales empleados y las dimensiones de los espacios principalmente.

El común del pueblo tenía chozas con techo de palma, y muros de materiales perecederos, otros niveles sociales como los señores (ver Ilustr.5) se puede ver que contaban con casas de techos planos, eso significa con morillos y tablones y con muros de piedra, pero aun así eran de un piso y no contaban con construcciones altas o de defensa.

Las características de los inmuebles estaban rígidamente reglamentadas y no cualquiera podía construir segundos pisos u otros elementos. Dice Durán, citado por Ana Rita Valero que: *“salió ordenado que ninguno fuese osado a edificar casa con altos sino solo los grandes señores y valientes capitanes so pena de la vida.”*<sup>7</sup>

El Palacio del emperador Moctezuma II (ver Ilustr.6) encabezaba la jerarquía social y el perfil de la sofisticación. Era tan grande que contaba con veinte puertas de acceso. Torquemada señala que tenía *“muchas salas y cien cámaras o aposentos de veinte y cinco pies de largo y cien baños en ellos”*.<sup>8</sup> Uno de los lugares más hermosos era el oratorio. El palacio tenía dos plantas y sala de reunión del Consejo de guerra.

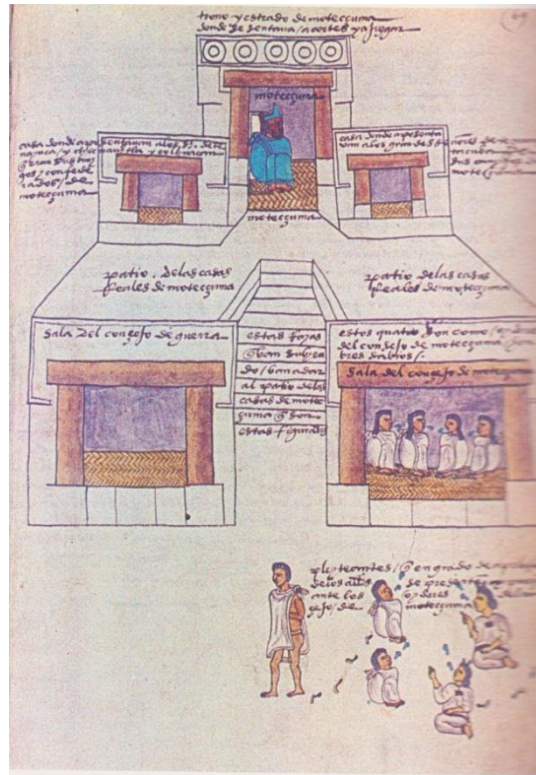


Ilustración 6. Palacio de Moctezuma II, Códice Mendocino.

No se mencionan en las fuentes consultadas los elementos de protección por lo que, no podemos tener una idea de su aspecto defensivo.

Los techos planos tan elogiados por los ilustrados como Cervantes de Salazar en 1554, fueron típicos de Tenochtitlán y rasgo que llamaba la atención de los europeos.<sup>9</sup> Las llamadas tlapán calli o casas de azotea eran construcciones con azotea, quiere decir casa de madera entablada sobre

vigas.

No se habla en ninguna fuente consultada de torres, pasos de ronda o algún elemento arquitectónico de defensa en las casas o palacios.

Lo anterior es importante porque, cuando los mexicas tuvieron que defender la ciudad de Tenochtitlán frente al enemigo español, de los

<sup>7</sup> Ana Rita Valero de García Lascurain. Solares y conquistadores, Orígenes de la propiedad en la ciudad de México. México, INAH, 1991, p.64.

<sup>8</sup> Alejandro Rosas. “Las casas del tlatoani”, en Relatos e historias. octubre 2009.

<sup>9</sup> Ana Rita Valero. op.cit, p.114.

factores defensivos de importancia fueron las casas mismas, desde cuyas azoteas se lanzaban toda clase de objetos ofensivos. Las casas mexicas con sus famosos techos planos servían de base de lanzamiento de las armas de la época como eran los arcos y las flechas. “[...] ponían los mexicanos toda su confianza en las azoteas desde donde era grande la ofensa que hacían; i por esto el general texcocano dixo a Cortés que le serviría de poco lo que trabajaba si no derribaba las azoteas como las iba ganando.”<sup>10</sup>

Otro de los elementos destacados para la defensa en la ciudad de Tenochtitlán era precisamente el agua o sea, la condición de ínsula en el lago. Además, las calzadas de comunicación con tierra firme tenían puentes de vigas fácilmente removibles para cortar el paso al enemigo.

Tenochtitlán como capital del imperio de la triple alianza había reforzado su defensa mediante baluartes, “De acuerdo con Cortés (p.84) y Torquemada (1:450), media legua antes de llegar a la ciudad los tenochca habían erigido baluartes para cerrar el paso de las calzadas que conducían de la isla a tierra firme. Los baluartes consistían de dos torres cercadas por muros de dos estados de altura, provistos de pretilas almenados [...]”<sup>11</sup>

En el caso de la protección de una plaza contra el asedio, se pensaba en colocar elementos que dificultaran el avance enemigo, en el caso mesoamericano se sembraban magueyes y plantas con espinas para hacer más difícil el paso del ejército y que no pudieran llegar a las murallas o puertas principales.

Empleaban también elementos naturales como barrancas, ríos, excavaban trincheras para cerrar los valles, caminos y accesos a los cerros y reforzaban acequias con muros, torreones y pretilas.

Los mexicas construían murallas y albarradas, las describe Tezozomoc<sup>12</sup> como de ancho de algunas brazas, que no llevaban piedras, sino solo lodo simple que se desmoronaba. Pero podían ser de mampostería y resistir mucho el asedio.

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Angel Palerm. “Notas sobre las construcciones militares y la guerra en Mesoamérica”. Anales del Museo de Historia. México, INAH, 1956, p.125.

<sup>12</sup> Hernando Alvarado Tezozomoc. Crónica Mexicana. México, Editorial Leyenda, 1944, p.432.



Ejemplo de esto es la obra de defensa que fue hecha en Chapultepec, donde el caudillo tenochca Huitzilihuitl “*mandó que se hiciesen [...] muchas albarradas de piedra, las cuales a trechos iban subiendo unas tras otras, [...] a manera de escalones anchos [...], los cuales venían a hacer un espacioso patio donde todos se recogieron y fortalecieron, [...] poniendo a las mujeres y niños en medio del ejército [...]*”<sup>13</sup> para defenderlos. Se conserva una de las pocas representaciones de batallas, la de la batalla de Cuautinchán (ver Ilustr.7), en las Láminas 74



Ilustración 7. Batalla de Cuautinchán, con los Señores del pueblo y los guerreros.

(algunas) fortalezas o puestos militares en varias partes del Imperio mexica, y otras [...] han aparecido arqueológicamente.”<sup>14</sup>

y 75 de la historia tolteca chichimeca, la batalla fue en el cerro del Elote, el cual aparece fortificado y defendido por algunos guerreros.

En la parte superior del cerro aparece el señor y su mujer protegidos. A sus faldas y alrededores el señor de Tlatelolco y varios de sus guerreros quienes están en proceso de asedio del sitio fortificado, están armados con macuahuitl y arcos.

Para la defensa del Imperio, “[...] las fuentes históricas [...] mencionan la ubicación de

<sup>13</sup> Angel Palerm. Op.cit, p.126.

<sup>14</sup> Marco Antonio Cervera Obregón. Guerreros Aztecas. Madrid, Ediciones Nowtilus, 2011, p.176.

Y por último, los templos se utilizaban como fortalezas y reductos finales de defensa, desde los cuales los asediados peleaban reciamente para defenderlos. En las últimas batallas durante la conquista definitiva de Tenochtitlán, los españoles consiguieron tomar las pirámides menores de la ciudad, pero fueron rechazados una y otra vez al intentar tomar la gran pirámide, hasta que finalmente Cortés logró tomar la gran pirámide del Templo Mayor.

Resumiendo, se ve que empleaban albarradas o sea, muros de piedra o de materiales diversos, una o varias subsecuentes de dimensiones diferentes. Las fuentes históricas mencionan la frecuencia de los combates en lugares fortificados alrededor de las ciudades. Se sabe que: excavaban trincheras para cerrar el paso o el acceso a las ciudades o cerros y construían fortalezas en los límites del imperio; construían torres de vigilancia y baluartes almenados para protección de las ciudades; la condición de isla rodeada de agua constituía una defensa, porque controlaban los puentes y las calzadas con cortaduras sobre estos; las casas mismas, con los techos planos constituían una gran defensa; los últimos reductos de los defensores de una ciudad eran los templos, no quiere decir esto que, como menciona Marco Antonio Cervera *“los templos tuvieron siempre este papel defensivo, ni que fueron contruidos [...] para cumplir funciones militares [...]”*<sup>15</sup>.

Se puede advertir que las construcciones de defensa y protección de cualquier ciudad prehispánica, eran comunitarias o de grupo. Se defendía el asentamiento completo, fuera isla o de tierra adentro, ninguna mención de las fuentes hace pensar en mecanismos aislados o privativos de una sola casa o construcción.

---

<sup>15</sup>Ibid, p.132.

## 1.3 ANTECEDENTES EUROPEOS.

---

Estos proporcionan un panorama artístico general de la época entre los siglos XV y XVI en España, desde antes de entrar al Renacimiento y hasta el Manierismo. Se tratan las principales corrientes estilísticas, y sus exponentes. En la parte arquitectónica se particulariza en la revisión de la construcción civil habitacional en Europa representada por el castillo feudal, su evolución y los ejemplos en Italia y España. Lo anterior, para tener una idea sobre qué tanto por efecto de la conquista de México influyó el pensamiento europeo en la construcción conceptual artística, tanto pictórica como arquitectónica de la Nueva España.

### 1.3.1 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS.

En España el contacto con Flandes fue muy estrecho, las buenas relaciones contribuyeron a que se diera a conocer la pintura flamenca y que se impusiera por su realismo, dulzura, colorido y religiosidad tan valiosos para el espíritu ibérico del siglo XV.

El acceso del espíritu renacentista italiano a la cultura hispánica se dificultaba debido a que estaban imbuidos en las formas de vida medieval.



No fue posible hacer penetrar de manera definitiva el espíritu italiano en la península española antes de mediar el siglo XVI, solo cuando Flandes, Lombardía y Francia se unen al Renacimiento ayudan a introducir el movimiento italiano a España entre ellos, Juan de Borgoña uno de los extranjeros que más contribuyen. (ver

Ilustr.8)

**Ilustración 8. Abrazo ante la puerta dorada. Juan de Borgoña.**

En España se daba un eclecticismo en él que se reunían el arte isabelino último momento del gótico, el mudéjar con bases del estilo islámico y el italianizante, que revivía las formas del mundo clásico a fines del siglo XV y principios del XVI. Este eclecticismo impedía que el renacimiento en España se introdujera con las mismas formas que en Italia.

Por otro lado, en Italia el riguroso clasicismo tan anhelado durante el curso del renacimiento cuando se logró ese momento utópico la sociedad entró en crisis, los artistas del segundo período, *“perfeccionaron mucho las artes arquitectónicas, pictóricas y escultóricas, añadiendo a las cosas de los primeros: regla, orden, medida, dibujo, manera [...]”*<sup>16</sup>, se llega con esto al Manierismo. *“Manera, el hábito de extraer lo que se destaca por su belleza añadiendo a aquellas partes lo que les falta a fin de completar una figura con el mayor número posible de elementos bellos y situarla en función de todas las demás figuras de la obra de bella manera.”*<sup>17</sup>

Vinieron los iniciadores del Manierismo como Leonardo da Vinci que se inscribe con el gremio del pintores en 1472, Rafael y Miguel Ángel Buonarroti que vive hasta 1564, que tenían el convencimiento de que era necesaria una perfección última y un punto culminante donde el sujeto se confunda con el objeto. En España se produjeron los libros: El arte de la pintura, de Francisco Pacheco, que procede de las enseñanzas de Durero y Leonardo da Vinci y Escala óptica de A. Palomino.

Hacia 1535 en Valencia se representa el Renacimiento por Juan de Juanes; al mismo tiempo en Extremadura aparece el manierista Luis de Morales. A mediados del siglo XVI aparecen en Sevilla, Pedro de Campaña y Luis de Vargas. La generación inmediata a estos es la encabezada por Gaspar Becerra, manierista y Navarrete, los retratistas de finales del XVI. Entre los andaluces del último tercio del siglo XVI que juegan un papel importante está Vázquez. Vázquez es un manierista tardío que reside en la Nueva España los últimos años de su vida a partir de 1603.<sup>18</sup> Con el barroco se abandona el italianismo y España logrará ya no eclecticismos sino un marcado estilo propio.

---

<sup>16</sup> G. Vasari. Vites. Florencia, Ed. Salani, 1963, vol III, p.373- 74.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Guillermo Tovar y Teresa. Renacimiento en México. México, INAH, 1979, p.66.

### 1.3.2 ARQUITECTURA CIVIL.

#### EL CASTILLO MEDIEVAL.

En los inicios del Medioevo en el sur de Europa el sistema urbano antiguo entra en crisis con las invasiones bárbaras, islámicas y demás. La sociedad urbana se transforma, se establece el sistema feudal, la arquitectura civil- residencial es representada por el castillo-fortaleza.



Ilustración 9. Castillo "clásico", con foso, torres de esquina, pasos de ronda, etc.

Del siglo XIII en adelante el castillo feudal asume en occidente una fisonomía característica destinada a perpetuarse, basada en el constante uso de tres elementos básicos:

1- Cortina mural simple, doble, o en dado caso triple, con torres nacientes del suelo, estructuras avanzadas tipo barbacana, circundada de foso y dotada de puente levadizo y de accesorios defensivos.

2- El donjón llamado también torre del homenaje, se encontraba en la posición más defendida, sede de los locales de prestigio de señor, del tesoro, de la armería y de la capilla.

3- El palacio, separado del resto del castillo por una cortina interna. Constituye la más amplia y cómoda residencia del señor, al inicio incorporada en el donjón (mastio) y más tarde unida a este por medio de un puente fijo o móvil. En el castillo solo la necesidad de protección

representó una forma unificante,<sup>19</sup> lo que importaba eran los elementos de vigilancia, defensa y protección. (ver Ilustr.9)

### EL PALACIO URBANO MEDIEVAL.

En la alta Edad Media entre los siglos XI y XII cambió la situación de las ciudades, hubo luchas de emancipación de sus habitantes contra los derechos de dominio de los señores feudales y una decidida demanda de participar en el poder, que tuvieron como resultado la creación de los ayuntamientos o sea, “*la unión de los habitantes para formar una corporación con una política común [...]*”<sup>20</sup>

En el siglo XIII, las numerosas ciudades de nueva fundación en las que sus habitantes se proclamaron como comunidad de ciudadanos libres, subrayaban la creciente importancia de la urbe y de la forma de vida urbana. Y ya no solo las construcciones religiosas eran objeto de diseño, también la construcción civil urbana llegó a ser objeto de creación

artística. Los tipos dominantes en la construcción de vivienda eran:



-Las torres vivienda (ver Ilustr.10) que, son edificios de planta reducida en la base y pueden disminuir conforme suben hasta siete pisos o 51m de altura “*apenas se diferencian de los donjones del medio rural, [...] ejemplos en Italia, Francia y Alemania.*”<sup>21</sup>

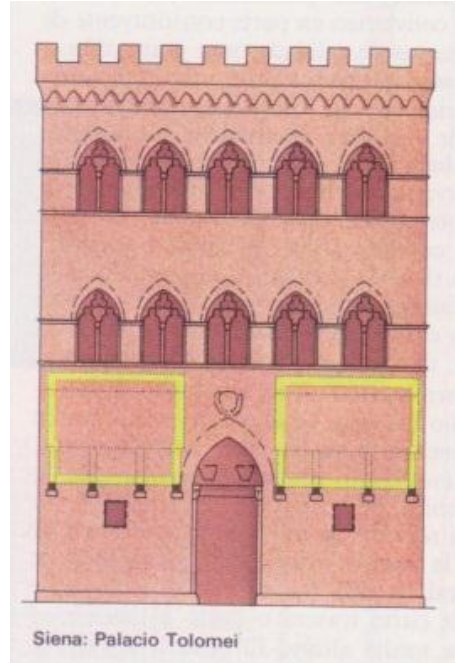
-Los aposentos de las mujeres que fueron originalmente elementos de los castillos nobiliarios. Recintos templados con chimenea que fueron los primeros recintos con carácter privado en los castillos, en las ciudades aparecían como cuerpos arquitectónicos independientes, formando casas de salas superpuestas que eran, el tipo habitual de casa nobiliaria urbana.

Ilustración 10. Ratisbona, Torre de Baumburg, s.XIII.

<sup>19</sup> Christoph Luitpold Frommel. Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura. Milán, Ediciones Bompiani, 1994, p.183.

<sup>20</sup> Ulrike Laule y Uwe Geese. Op.cit, p.139.

<sup>21</sup> Ibid, p.136.



Siena: Palacio Tolomei

Ilustración 11. Palacio Tolomei, Siena.

El palacio- vivienda de la nueva clase burguesa como tipo arquitectónico, determina desde el siglo XIII el aspecto de las calles de forma progresiva. Aparece en forma de un gran bloque cuadrangular sustituyendo a la estrecha casa de pisos en forma de sala. La gran puerta de acceso, situada preferentemente en el eje central, es la única abertura en el muro casi sin ventanas del piso bajo.

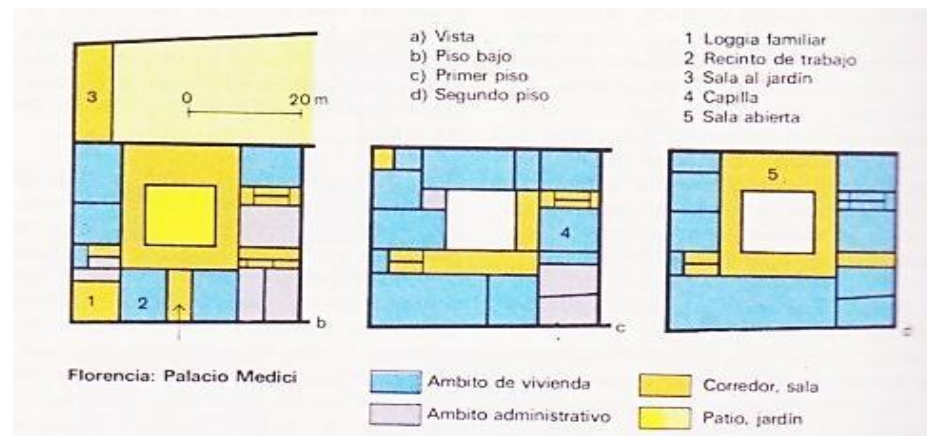
Los vanos del piso superior se alinean con grandes arcos de descarga y acentúan el aire de fortaleza. Las arquerías biforas o triforas son características del palacio- vivienda. (ver Ilustr.11)

Se acentúa la simetría interior y exterior, los cuerpos arquitectónicos en fachada se señalan con cornisas, en lo alto cierra el volumen una corona de almenas o un alero.

### EL PALACIO RENACENTISTA.

En el siglo XV, el diseño de palacio renacentista es compartido por los edificios del ayuntamiento y también por la residencia privada de ciudadanos eminentes. El palacio (ver Ilustr.12) se configura como bloque geométricamente definido que ocupa un lugar urbano determinado, se desarrolla en general sobre tres pisos funcionalmente distintos.

La máxima importancia se daba al primer nivel, con los locales de



Florence: Palacio Medici

Ilustración 12. Plantas del Palacio renacentista Medici de Michelozzo.

representación; en el segundo piso se encuentran las zonas residenciales y las habitaciones de la servidumbre; en la planta baja la administración y servicio. Un gran patio central con porticado alrededor era una solución recogida de la tradición de la casa mediterránea oriental y greco-romana. El palacio renacentista había perdido aquel carácter introvertido, presenta numerosas aberturas hacia el exterior y sobre todo las fachadas adquieren particular relevancia, adoptando un código estilístico de tradición clásica.

El arquitecto italiano Michelozzo (1396-1472) autor del palacio Medici-Ricardi de Florencia (1444-59) formuló la tipología del palacio florentino al cual hacían referencia otros arquitectos.<sup>22</sup> Básicamente, buscaba deshacerse de los atavismos tardos-góticos como son, las torres y las almenas y sistematizar los espacios en un cuerpo simétrico. El palacio Medici (ver Ilustr.13) bajo la protección de los muros del estado florentino consolidado renuncia a las torres, y se abre en los ángulos en una logia y corona el edificio con una cornisa a la antigua, en la coraza del almohadillado de planta baja se nota todavía un residuo de mentalidad fortificadora,<sup>23</sup> que remiten todavía a la tipología del castillo.

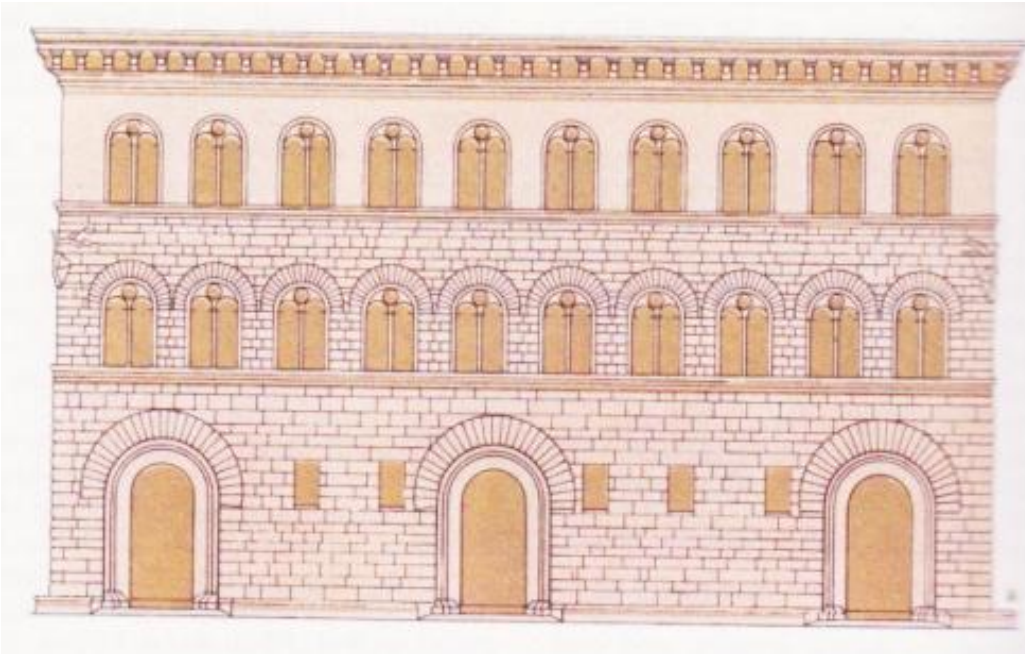
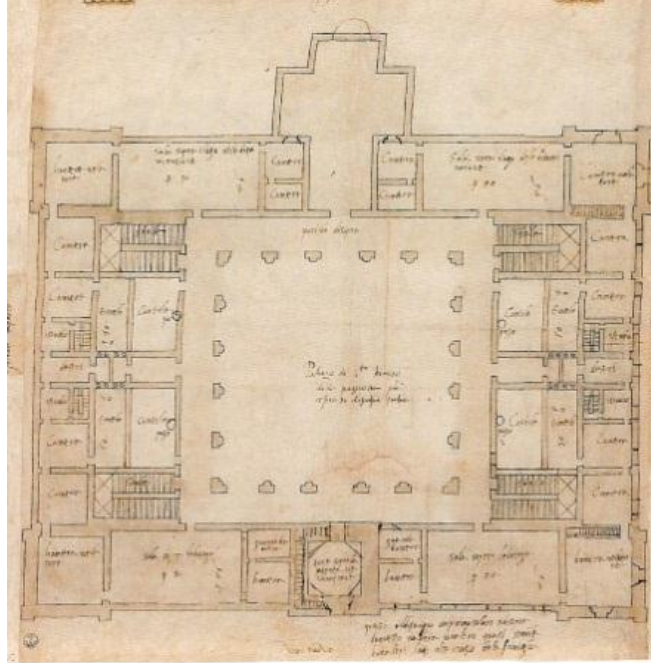


Ilustración 13. Fachada principal Palacio Medici de Michelozzo.

<sup>22</sup> Christoph Luitpold Frommel. Op.cit, p. 186.

<sup>23</sup> Ibid, p.185.

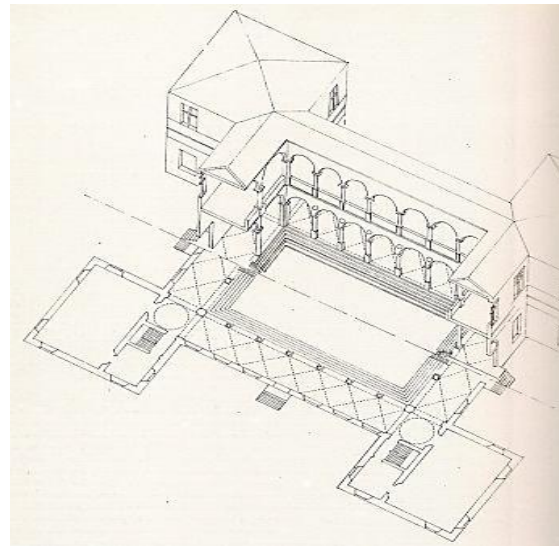




Con la ayuda directa de los textos de los humanistas y los monumentos romanos se busca sustituir todo aquello que quedaba de medieval<sup>24</sup> pero hay ejemplos de que continúa “[...] el Palacio ciudadano reforzado todavía por cuatro torres angulares [...]”<sup>25</sup>, reminiscencia del castillo feudal.

Ilustración 14. Palacio de los Tribunales, Antonio di Pellegrino.

Como ejemplo de lo anterior, el Palacio de los Tribunales tuvo por primera vez un principio jerárquico, la planta baja viene subordinada a dos plantas superiores y tanto más a la planta noble donde vivía el señor. Del punto de vista tipológico seguía la herencia del castillo



reforzado todavía por cuatro torres angulares, dotadas de gruesos muros. (ver Ilustr. 14, 15)

Podemos ver, en el desarrollo del movimiento renacentista desde el siglo XIV que, aunque se tratara de deshacerse de viejos elementos medievales del castillo encontramos reminiscencias de los mismos elementos hasta el siglo XVI.

Ilustración 15. Villa de Poggio Reale, G. da Maiano (reconstrucción).

<sup>24</sup> Christoph Luitpold Frommel. op.cit, p.190.

<sup>25</sup> Idem.

### EL CASTILLO- PALACIO.

En el contexto de los palacios urbanos renacentistas todavía se daba la arquitectura del castillo que permanecía atada a viejos módulos, militarmente superados y justificados solo por razones ornamentales y que presentaban características compartidas arquitectónicas entre palacio urbano y el castillo.

Estos castillos- palacio presentaban dos caras: una atada a la residencia urbana vuelta al interior, la otra que miraba hacia el campo todavía

modulada según la tipología del castillo clásica.<sup>26</sup>

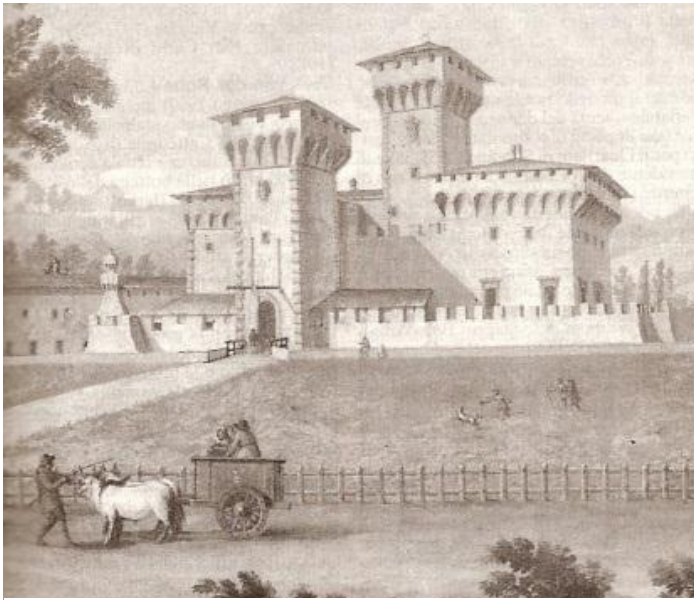


Ilustración 16. Villa medicea de Caffaggiolo, de Michelozzo.

Michelozzo el arquitecto que construyó el palacio Medici es autor también de la villa medicea de Caffaggiolo, cerca de 1450, (ver Ilustr. 16) que es la interpretación renacentista del castillo medieval.

Resumiendo, se observa que los arquitectos del Renacimiento todavía construían con ideas medievales. Desde finales del siglo XV los antiguos castillos auto-defensivos se fueron transformando en residencias palaciegas que se adaptaron a sus nuevas funciones abriendo ventanas, creando galerías con arcadas y a menudo demoliendo las murallas perimetrales. En España sucedía algo similar y aunque se abrían ventanas, se derribaban murallas, había reminiscencias de los elementos de protección y defensa de los castillos. Ideas que transportarían a México los conquistadores y daría por resultado las torres esquineras- defensivas de los palacios coloniales, como se verá más adelante. En cambio las construcciones defensivas mexicas no fueron el antecedente de las torres esquineras- defensivas de los inmuebles coloniales.

<sup>26</sup> Angela Di Luciano (coord.). Enciclopedia dell' Architettura. Italia, Garzanti Libri, p.162.

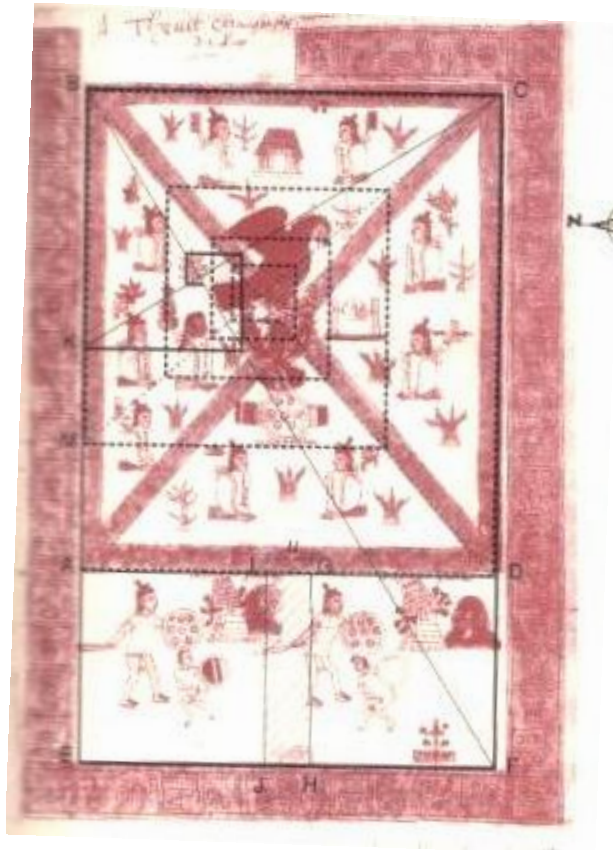
## 1.4 SINCRETISMO CULTURAL.

Da un panorama de la situación de México en las primeras décadas después de la conquista, donde se dio el choque de dos culturas separadas espiritual y geográficamente con desarrollos diversos que al encontrarse provocarían una mestiza.

Como es sabido, en la segunda década del siglo XVI el Imperio Mexica cayó ante el poderío armamentista y estratégico de los conquistadores españoles. La gran ciudad de Tenochtitlán fue destruida integra en varios meses de asedio y finalmente cayó. A pesar de esto, los sabios sobrevivientes de esa cultura lograron trascender a través de las manifestaciones artísticas de la época en las que expresaron sus conocimientos todavía sin mezcla.

Ejemplo de lo anterior, es la elaboración de la primera ilustración de la ciudad de Tenochtitlán en el códice Mendocino que, se ha estudiado y revela conocimientos geométricos muy precisos y arraigados. (ver

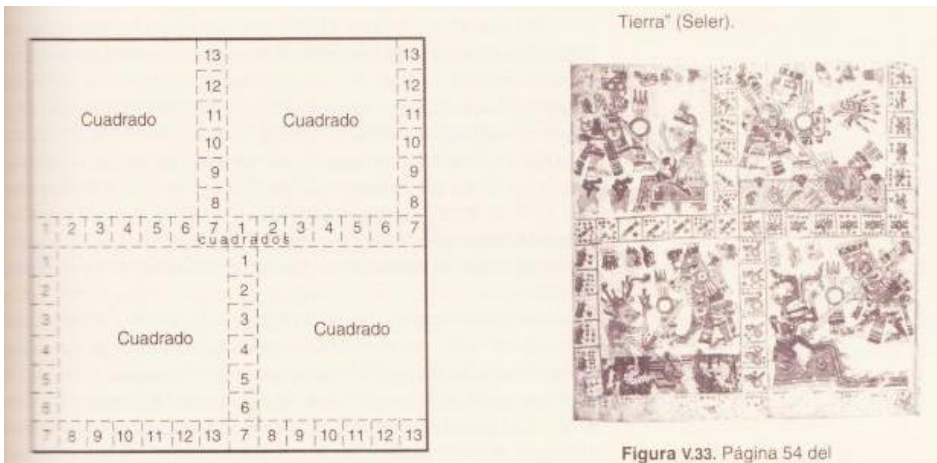
Ilustr. 17)



.Las dos culturas que se estudian tuvieron desarrollos completamente separados hasta principios del siglo XVI y sin embargo, llegaron a conocimientos similares en algunos ámbitos. Entonces, cuando se da el choque de las culturas hay dominio y subordinación pero también, entendimiento y amalgamación de conocimientos y se producen resultados concretos que se califican de sincretismo cultural.

Ilustración 17. Representación de la Cd. de Tenochtitlán, Códice Mendocino.

Ilustración 18. "Los trece veces cinco períodos de Venus", Códice Borgia.



Todos los códices de esa época de contacto hechos por sabios mexicas muestran diferentes trazos dentro de la Sección Aurea (ver Ilustr.18)

El término sincretismo significa "sistema que trata de conciliar doctrinas o culturas diferentes."<sup>27</sup> El sincretismo o también llamado mestizaje es el fenómeno que se dio en el Nuevo Mundo a partir del siglo XVI como resultado de la asimilación o fusión de las dos culturas. En el caso particular que estudiamos, entre la mexica y la española. Se puede ver en el terreno religioso con la religión católica impuesta por los conquistadores como predominante pero con visos o tradiciones paganas o antiguas de Mesoamérica que se ven en algunos ritos, o costumbres tradicionales de los pueblos indígenas aún hoy.

En el terreno urbanístico, es importante señalar que la fusión se dio de dos sistemas análogos, uno ideal renacentista europeo que provenía del castrum romano y otro vigente mexica, de distribución del territorio y subdivisión en manzanas por ejes ortogonales. Otras características mexicas importantes que prevalecieron fueron la ausencia de murallas o límites inmediatos, por la protección que proveía el agua circundante, la idea de grandes espacios abiertos y los límites hacia el infinito.

*"La evolución de los asentamientos humanos que tuvo lugar en el Nuevo Mundo a partir de los viajes de Colón [...] [es] un fenómeno esencialmente mestizo en el que el elemento autóctono fue el fundamental, pues aportó un modo de vida, una tradición y una actitud vital, anclada y adaptada a un entorno natural y cultural. El elemento externo tuvo que probar su compatibilidad para ser aceptado e iniciar un*

<sup>27</sup> Gran diccionario enciclopédico ilustrado. Madrid, Readers Digest, 1972, p.324.

*proceso de transformación que enriqueció al elemento autóctono, dando como producto un nuevo tipo de ciudad {...}*<sup>28</sup>

En el terreno arquitectónico se produjo la construcción vertiginosa bajo la directriz española de una enorme serie de monumentos arquitectónicos, las iglesias y los conventos franciscanos poblanos y el

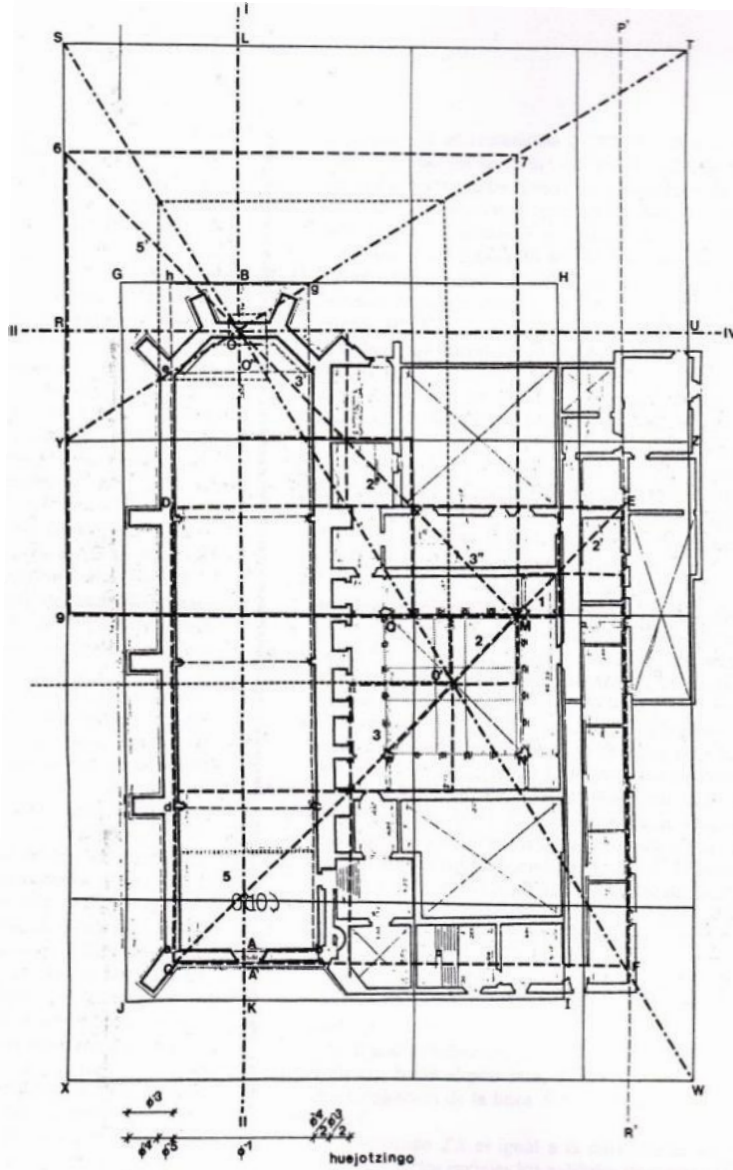


Ilustración 19. Trazo del convento franciscano de Huejotzingo, Puebla.

trazo de las primeras ciudades de influencia franciscana, con trazos de espirales de pulsación cuadrantal porque, coincidían los constructores mexicas y los frailes españoles en lo esencial que era el concepto de diseño. El pensamiento geométrico estaba tan arraigado en ellos que, aunque casi se aniquila su cultura, el estudio del arte del siglo XVI pone de manifiesto la influencia de los trazos autóctonos. (ver Ilustr. 19,20)

<sup>28</sup> Carlos Chanfón Olmos. Op.cit, p.199.

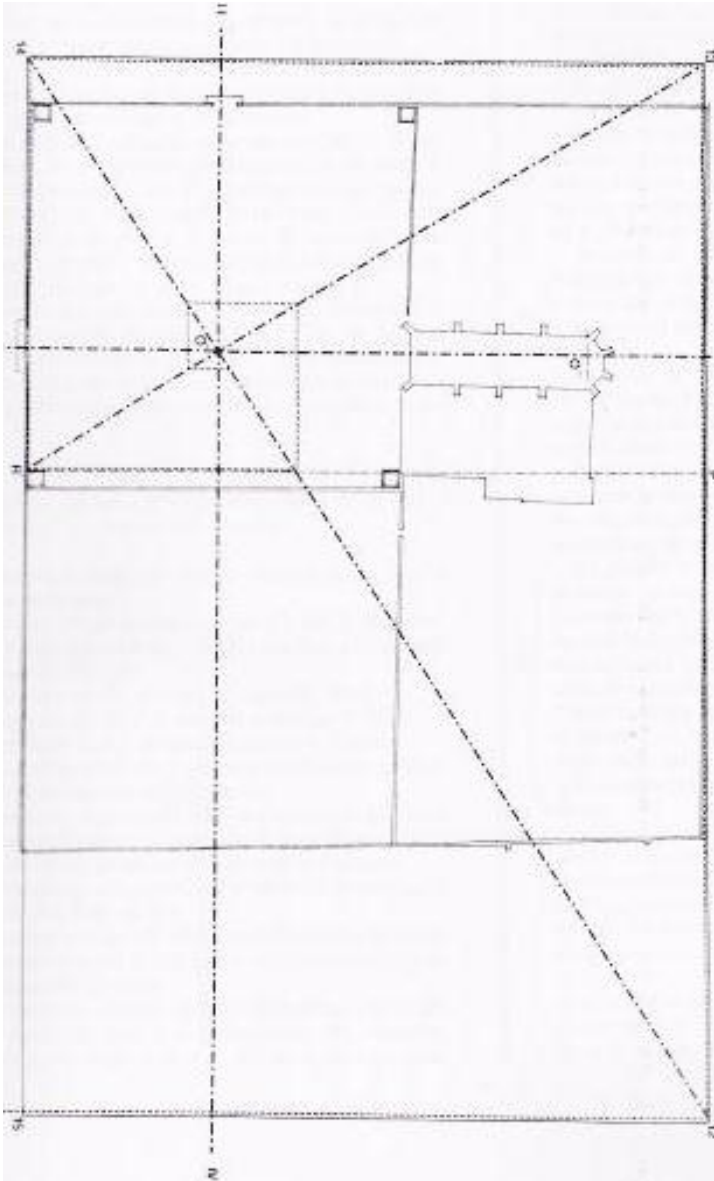


Ilustración 20. Trazo inicial de la población de Huejotzingo, Puebla.

Todos esos monumentos tienen Unidades de Medida o módulos de diseño que armonizan las proporciones y otras características autóctonas combinadas con las externas.

En cuanto a materiales y técnicas constructivas también se da el mestizaje y encontramos huellas de los métodos de construcción mexicana en la forma de los techos planos con vigería, tan elogiados por los españoles y

que implantaron para los edificios civiles de la nueva ciudad, en el aparejo de los sillares en las esquinas de la construcción usual del siglo XVI, entre otros. No es de extrañar que el entendimiento entre constructores nativos y españoles, se diera, ya que ambos usaban la Divina Proporción para realizar sus diseños.

En el terreno conceptual artístico, se dio a partir de la coincidencia de conocimientos sobre la Sección Áurea, o sea, sobre los sistemas de proporción empleados por los mexicanos y por los españoles en el diseño de todas las ramas del arte. Ambos sistemas quizá tenían variantes pero en esencia se basaban en el mismo. La división de un segmento en dos

partes desiguales, en tal proporción que la menor sea a la mayor como la mayor es al todo, se conoció desde la época olmeca en México, el número de oro  $\phi = 1.618$  y la serie de Fibonacci.

En el terreno pictórico encontramos que, había en mesoamérica y en la región maya una rica tradición artística, las artes de pintura mural, escultura, relieves, máscaras y demás, tenían gran importancia y nos dejaron muestras espléndidas de su producción.

La fusión o el sincretismo de las culturas se puede ver en el estilo conocido como tequitqui, de la época de contacto, dice Tovar y Teresa el indígena “[...] *interpretó como pudo la mezcla de estilos, y al labrar una portada dejó su huella.*”<sup>29</sup>

Hay que recordar que en el siglo XVI antes de que existieran los primeros talleres gremiales, fray Pedro de Gante fundó la primera “*escuela de artes en México y el continente, [...]*”<sup>30</sup>, estaba dentro del convento de San Francisco de México. Esta escuela “*proveyó a iglesias y conventos de obras que de otra forma hubiese sido necesario importar [...] - muchos de los pintores indios citados en la nómina [del s. XVI], estudiaron seguramente en esta insigne escuela [...].*”<sup>31</sup> hay dos pintores indígenas importantes de la época, Marcos Cipac de Aquino, y Juan Gersón.

Concluyendo, se puede decir que el arte en la primera mitad del XVI, presentaba estas características: los temas a representar o labrar eran españoles, impuestos, ajenos todavía al pensamiento indígena; la forma de representarlos era casi totalmente indígena con una o varias de las características siguientes; las proporciones autóctonas; el manejo de los primeros planos sin profundidad; y la masividad de lo representado que correspondía al arte mesoamericano.

No se tiene referencia en cuanto a investigación sobre los trazos de sección áurea en la pintura, pero probablemente mostrarían señales del sincretismo como lo muestran las obras arquitectónicas franciscanas.

---

<sup>29</sup> Guillermo Tovar y Teresa. Op.cit, p.28.

<sup>30</sup> Ibid, p. 99.

<sup>31</sup> Idem.





## CAPÍTULO 2

---

DIEGO CORREA  
VIDA Y OBRA

---



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## 2.1 NUEVA ESPAÑA EN EL SIGLO XVII.

---

Este capítulo ubica al artista Diego Correa en su momento histórico-cultural. Habiendo visto los antecedentes mesoamericanos y europeos y por otro lado el sincretismo cultural que caracterizó al siglo XVI, se podrá entender la situación que se vivía en la capital de Nueva España con la iglesia católica presente en todas las actividades de la sociedad y la influencia que ejercían las corrientes estilísticas europeas.

### 2.1.1 SITUACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL.

El siglo XVII se caracterizó por una estrecha relación entre la Iglesia y el Estado así hubo varios virreyes eclesiásticos, el cargo de virrey “*podía ser ocupado interinamente por un eclesiástico, previa aprobación de la corona*”<sup>39</sup> y se intercalaron con los civiles en seis ocasiones por ejemplo, don Juan de Palafox y Mendoza obispo de Puebla (1642), o don Juan de Ortega y Montañés obispo de Michoacán (1696) entre otros.

En ese siglo los virreyes no destacaron como ejemplares gobernantes. “*La mayoría de ellos fomentaron un sistema viciado y corrupto, [...]*”<sup>40</sup> sin embargo, algunos fueron de los más admirados como, fray Payo Enríquez de Rivera (1673- 1680) arzobispo de México, tan buen gobernante que el día de su salida se consideró día de luto total.

Para el tema que nos ocupa, los eventos determinantes y que repercutieron tanto en la sociedad (española e indígena), como en la arquitectura y la imagen de la ciudad de México fueron principalmente, las inundaciones de la ciudad y el inicio de la construcción del desagüe de la cuenca.

A principios del siglo estaba en el cargo de virrey don Luis de Velasco, cuando se inauguraron los trabajos de la construcción del desagüe de Zumpango a Nochistongo en el año de 1607 a cargo del ingeniero y cosmógrafo Enrico Martínez.

A raíz de la gran inundación de 1604 se repararon: el albaradón de San Lázaro, la calzada de Guadalupe que servía de dique y varias calzadas como la de San Antón y la de Chapultepec pero se vio que, “[...] *no han bastado a librar a esta ciudad del temor de la inundación [...]*”<sup>41</sup>, por lo que se procedió a la construcción citada y en un año se había excavado

---

<sup>39</sup> Marcela Fonseca (coord.). El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España 1535- 1821. México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, INAH, 1996, p.33.

<sup>40</sup> Ibid, p.38.

<sup>41</sup> Jorge Gurría Lacroix. El desagüe del valle de México durante la época novohispana. México, UNAM, 1978, p.82.

una extensión de 6,600 metros de largo, a lo que Humboldt expresaba admirado que era una obra hidráulica que aun en Europa llamaría la atención de los ingenieros<sup>42</sup> y continuó durante las gestiones de varios virreyes, pero en 1621 cuando llegó el virrey conde de Gálvez ordenó que la obra del desagüe cesara y se rellenaran los socavones hechos hasta entonces, ésta drástica medida fue la responsable del mayor desastre que padeció la ciudad.

Cuando vino la inundación de 1629 permaneció inundada por seis años destruyéndose buena parte de sus construcciones, principalmente las que no eran de mampostería y argamasa, despoblándose por muerte o abandono de sus vecinos. Inclusive estuvo a punto de desaparecer, cuando el rey ordenó su cambio de ubicación.

Fue tan terrible la inundación (1629) que sobrevino una peste y el arzobispo Manso y Zúñiga mandó construir siete hospitales. Murieron 30,000 indios y de 20,000 familias españolas, no quedaron más de cuatrocientos vecinos.<sup>43</sup> En 1635 a pesar de que los creyentes contaban con la presencia de la imagen de la virgen de Guadalupe en la catedral, la inundación continuaba.

Desechado el cambio de ubicación en 1631, el ayuntamiento insistió en la continuación del desagüe. Fue en 1637 que se retomaron las obras del desagüe a cargo de fray Luis Flores quien permaneció 22 años como superintendente. De 1665- 1675 estuvo a cargo el padre Manuel Cabrera que desazolvó el cauce del tajo y evitó los desbordes de los ríos a pesar de las fuertes lluvias de 1674. En 1687 volvió al cargo hasta el momento de su muerte en 1691. La construcción del desagüe continuaría más allá de ese siglo habiendo devorado miles de vidas principalmente indígenas, por lo que la consideraban una maldición.

Por último, en ese siglo estuvo a cargo del desagüe José de Luna, durante la gestión del virrey Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza conde de Gálvez, a este virrey le tocó la rebelión popular suscitada por falta de suministro de maíz en 1692, durante la cual se incendiaron el palacio virreinal y el ayuntamiento. También le correspondió poner la primera piedra de la construcción barroca del Santuario de Guadalupe.

---

<sup>42</sup> Ibid, p.92.

<sup>43</sup> Ibid, p.111.

### 2.1.2 ARTES- PINTURA.

En la Nueva España, *“Desde sus orígenes hasta bien entrado el siglo XVII, lo novohispano es renacimiento. Hay resabios de toda índole; a veces se siente lo medieval y, en la mayoría de los casos, pervive lo indígena, pero vive y se recrea el espíritu del renacimiento [...]”*<sup>44</sup> Es hasta mediados del siglo XVII cuando se empieza a definir el estilo barroco, no solo en las artes sino también en el diseño de objetos cotidianos.

La pintura respondía a los criterios teóricos y técnicos o sea, las disposiciones dictadas en los diversos tratados y las ordenanzas como veremos en los apartados de organización del trabajo y aprendizaje. También respondía a los criterios de la religión. Es sabido que la religión a través de sus distintas instituciones estaba presente en casi todas las actividades de la sociedad novohispana entre ellas, la educación, las artes, y demás. Las imágenes que se producían debían atender a las necesidades del culto católico establecidas por el Concilio de Trento (1545- 1563), por los concilios provinciales mexicanos realizados el primero en 1555, el segundo en 1565 y el tercero en 1585. Los lineamientos religiosos establecían la forma en que debían componerse las escenas con las imágenes, los colores utilizables, los atributos asignados e incidían en la importancia de que a través de su adecuada representación se fomentara la devoción de los creyentes.

La iconografía en este período respondió a las tradiciones y necesidades locales de la Nueva España, entre ellas las devociones americanas, como la de La Virgen de Guadalupe, y otras que se empezaron a representar desde principios del s. XVII, como Santa Teresa de Jesús, Santa Rosa de Lima, San Ignacio de Loyola y El Divino Rostro.<sup>45</sup> En cuanto a temas mitológicos y profanos, como es la pintura que se analiza en este trabajo, la principal fuente de inspiración fueron: *“Ovidio y Virgilio para los artistas del Renacimiento y del Barroco en Europa, [...] aunque [...] los temas mitológicos y paganos de estos autores, [...] empleados en la pintura, no fueron muy recurrentes, puesto que el arte de la contrarreforma debía estar al servicio del dogma.”*<sup>46</sup>

Los biombos como la pintura que se analiza aquí, considerados muebles u objetos con funciones decorativas y utilitarias permitían reproducir

<sup>44</sup> Guillermo Tovar y Teresa. *Renacimiento en México*. México, SAHOP, 1982, p. 20.

<sup>45</sup> María Elisa Velázquez Gutiérrez. Juan Correa. México, CONACULTA, 1998, p. 32.

<sup>46</sup> Marita Martínez del Río de Redo. “Temas humanistas en un biombo”. *Memorias del Coloquio El arte en tiempos de Juan Correa*. México, MNV, INAH, 1994, p. 150.

escenas profanas, “*por el empleo que a dicho mueble se daba, [...] los artistas se veían con más libertad para plasmar en ellos dichos temas.*”<sup>47</sup>

El desarrollo que experimentó la expresión pictórica en la segunda mitad del siglo XVII se podía dividir en tres etapas: la primera etapa se considera como la de mayor esplendor de toda la época colonial, principalmente por las siguientes características: la definición en la construcción de los cuerpos y figuras; la fuerza en la construcción de los rostros; por el manejo contrastante de la luz; y el manejo más natural en las telas y drapeados. Sus exponentes fueron: José Juárez, considerado el mejor pintor de la etapa colonial, hijo de Luis Juárez, se caracteriza por el agradable manejo de la gradación de la luz y su gusto por otorgar más presencia a los cuerpos y objetos; Pedro Ramírez, nació en México, hijo del escultor y ensamblador del mismo nombre. Tiene lienzos de elevada calidad, como la Liberación de San Pedro, en Tepotzotlán; Baltazar de Echave Rioja, el tercero de los Echave. “*Considerado uno de los principales de la modalidad “claroscurista” que prendió en nuestro medio entre los años 1640 y 1670.*”<sup>48</sup>

La segunda etapa corresponde a la siguiente generación y fue la de Antonio Rodríguez, José Rodríguez Carnero y Juan Sánchez Salmerón, lo que los distingue es que fueron volviendo al gusto por la iluminación más pareja sin grandes contrastes, su dibujo va perdiendo consistencia, se diversifica su paleta y hacen más expresivos los gestos de rostros y manos.

La tercera etapa se ubica en la última fase del siglo XVII, sobresalen Cristóbal de Villalpando y Juan Correa. La pintura de este período se ha relacionado con la pintura de Juan de Valdez Leal, en Sevilla, España. Villalpando coincide con aquel, en el dibujo poco riguroso, en lo libre de la pincelada y en lo rico de la paleta, también en los desniveles en la calidad. Juan Correa en cambio, es un artista más tradicionalista y sobrio, “*imbuido de una vena más naturalista que aquel, pero también desigual y vital.*”<sup>49</sup> La pintura barroca se puede sintetizar como el paso de lo severo y recio a lo festivo y esplendente; de una pintura de contornos rígidos y realista a otra más suelta e imaginativa; rica en composición, con la asimilación de las bases procedentes de algunos maestros europeos y con la expresividad de una cultura mestiza.

---

<sup>47</sup> Ibíd p.151.

<sup>48</sup> Rogelio Ruiz Gomar. “La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII”. Memoria del coloquio El arte en tiempos de Juan Correa. México, MNV, INAH, 1994, p.92.

<sup>49</sup> Ibid, p.98.

### 2.1.3 ARQUITECTURA.

El siglo XVII fue para la Nueva España una etapa de consolidación, en el terreno artístico en la segunda década hizo su aparición el estilo barroco. El barroco en México fue una derivación del español, pero una vez arraigado este estilo floreció y produjo modalidades diferentes.

El manierismo, movimiento que “[...] utiliza el repertorio de formas inspiradas en la Antigüedad clásica con mayor cuidado y conocimiento de causa, intentando seguir los tratados de arquitectura [...]”<sup>50</sup> siguió presente y arraigado en los momentos de mayor esplendor barroco, los arquitectos no jugaron con las formas en cuanto a las plantas de los templos de cruz latina y las de una sola nave. Sin embargo, como estilo unitario alcanzaría los años cuarenta- cincuenta del siglo XVII. Como ejemplo, las portadas del norte de Catedral. Algunos de los arquitectos, entre ellos Rodrigo Díaz de Aguilera y Luis Gómez de Trasmonte se esforzaron por cultivar el arte manierista. Ellos fueron los autores del primer cuerpo de la portada del Perdón de la Catedral, concluido en 1672. Los habitantes de la Nueva España vivían inmersos en la religiosidad, y fue la base para encontrar en el barroco un aliado para manifestarse mediante la exuberancia ornamental. Fue consciente el que los arquitectos no jugaran como en Europa que se recrearon inventando plantas curvas, y demás, y no se debió a la falta de conocimientos o imaginación.

Según María Cristina Montoya Rivero, “*Con la adopción de este estilo y su rápida difusión las ciudades adquirieron una nueva apariencia, son contados los edificios ciudadanos del siglo XVI que permanecen en pie, de manera que puede afirmarse que con el barroco se empezó a perfilar la fisonomía de muchas de nuestras ciudades,*”<sup>51</sup> pero es importante señalar y aquí no se coincide con la investigadora porque no puede afirmarse que todos los edificios se demolieran para dar paso a los edificios del siglo XVII, es probable que algunos como se verá en el apartado de palacios con torres esquineras se transformaran, se les agregaran o retiraran partes de las construcciones y cambiaran su aspecto, pero no algo tan radical como demolerse y volverse a construir. Y esto podemos comprobarlo al llevar a cabo calas exploratorias, se pueden ver en los muros de edificios barrocos, los sistemas constructivos todavía con criterios indígenas, o sea, construidos en el siglo XVI.

<sup>50</sup> Martha Fernández. “La ciudad de México en el siglo XVII”. Memorias del coloquio El arte en tiempos de Juan Correa. México, MNV, INAH, 1994, p.25.

<sup>51</sup> María Cristina Montoya Rivero. “Los estilos arquitectónicos en la Nueva España del siglo XVII”. Memorias del coloquio El arte en tiempos de Juan Correa. México, MNV; INAH, p.39.

El uso del barroco se impuso definitivamente en la segunda mitad del siglo XVII, y a partir de entonces comenzó un proceso de desarrollo que culminó en el siglo siguiente. En sus inicios el barroco se introdujo en portadas donde predominaba la estructura clasicista, alterando las proporciones, multiplicando elementos o rompiéndolos, a esta modalidad se le ha llamado purista. Y comenzó a verse en el sentido ascendente en los frontones rotos por ejemplo, la iglesia de San Jerónimo.

Los elementos barrocos se perciben ya en La Encarnación de 1648, en las portadas en sus segundos cuerpos lucen marcos acodados. El barroco tablerado es una modalidad que se aplica a las pilastras en cuyo fuste se marcan tableros. El barroco tritóstilo es otra de las modalidades, cuyo apogeo se dio en los últimos años del siglo XVII, se presenta en las columnas en las que se marca el primer tercio del fuste de diferente forma en cada uno de los cuerpos. Un templo en la ciudad de México que luce columnas tritóstilas es el de San Bernardo de 1690, las portadas son del arquitecto Juan de Cepeda.

El barroco de estrías móviles otra modalidad que se caracteriza precisamente por el movimiento que tienen en la decoración de pilastras o columnas. Un templo del s. XVII que presentaba esta modalidad fue San Felipe Neri. El barroco salomónico empezó a difundirse en Italia a raíz de la construcción del baldaquino de Bernini, y tuvo amplia difusión en España.

En la segunda mitad del s. XVII se impuso en las colonias americanas y pronto las columnas de fuste helicoidal o las que presentan solo una guía vegetal en espiral, llenaron los retablos y portadas. Las primeras se realizaron en las portadas laterales de Catedral. *“Un arquitecto [...] Cristóbal de Medina, logró el triunfo de la arquitectura barroca [...] al incorporar sobre las portadas manieristas del imafrente y del crucero de la catedral de México, airoas columnas salomónicas [...]”*<sup>52</sup> Las iglesias de San Agustín, y Santa Teresa la antigua lucen columnas salomónicas.

Las construcciones civiles en general permanecieron sin cambios radicales sujetas al estilo manierista en contraste con la variedad de formas que lucía la arquitectura religiosa. Sin embargo, hay ya características desde finales del siglo XVII, entre otras, la prolongación de las jambas hasta la cornisa, con un recuadro entre ellas, recurso que sería característico de la arquitectura civil barroca del siglo XVIII.

Apoyando los criterios citados en las fuentes consultadas, se pueden mencionar otras características para la arquitectura civil barroca en la

---

<sup>52</sup> Martha Fernández. Op.cit, p.31



ciudad de México que se pueden observar todavía en los principales edificios históricos y son las que siguen:

- a. La de dividir la fachada en cuerpos y separarlos por cornisas y rematar la fachada con una gran cornisa.
- b. El tratamiento de acabado del primer cuerpo, cerrado o con almohadillado, los sillares labrados en diamante que producen efectos de claroscuro y el segundo piso y tercero con diferente tratamiento. Esto da el efecto de que la planta baja fuera la base del edificio.
- c. El interés por la profusa ornamentación, en nichos en forma de concha en las esquinas, en una secuencia vertical de roleos y decoraciones como el sol y la luna que aparecen en los Palacios del Mayorazgo de Guerrero, en el remate estructural de cantera que aunque no era prominente funcionaba como contrafuerte.
- d. El uso de materiales de acabado como: el tezontle, azulejo, la cantera gris en los marcos de ventanas y puertas. En edificios que conservaban la torre de esquina, este elemento se volvió representativo del Palacio por lo que tenía el escudo heráldico o en su defecto un óculo a cada lado y un remate en la cúspide de la esquina, perfilado en forma curva.

## 2.2 DIEGO CORREA, VIDA Y OBRA.

---

### 2.2.1 SU VIDA.

Diego Correa vivió en la segunda mitad del siglo XVII, se desconoce la fecha de su nacimiento, solo se sabe que murió muy joven.<sup>53</sup> Fue hijo de Juan Correa el pintor mulato tan afamado de finales del siglo XVII y principios del XVIII, este dato se puede corroborar por el testamento de 1689 en el que, se menciona que Juan Correa maestro de pintor y Úrsula de Moya su mujer han procreado por hijos legítimos a Miguel, Francisco, Diego, y Felipa Correa.<sup>54</sup>

La genealogía de la familia Correa se conoce por un documento presentado ante las autoridades del Tribunal del Santo Oficio por Juan Correa maestro de cirujano (abuelo) natural de la ciudad de México, se menciona que es hijo de Juan Correa natural de Villa de Albacete, en la Mancha, y de Juana María natural de la ciudad de Cádiz, España.<sup>55</sup>

Se sabe también que fue nieto de Juan de Correa maestro de cirujano y Pascuala Santoyo por el testamento que ella dicta en 1677: *“Declaro que fui casada...con el dicho Juan Correa y durante nuestro matrimonio hubimos y procreamos por nuestros hijos legítimos a Joseph Correa y Juan Correa...declaro que antes que contrajese matrimonio con el dicho Juan Correa tuve por mis hijos naturales a fray Nicolás de Santoyo [...] y a Francisco [...], y a María [...], y a Alonso Santoyo [...]”*<sup>56</sup>

Se sabe que murió muy joven, la fecha de su muerte se infiere por un poder para testar que Diego Correa, vecino de la ciudad de México, otorga en favor de su padre Juan Correa, maestro de pintor, a quien nombra como albacea, tenedor de bienes y curador *ad bona* de sus hijos Juan y María Correa en 1697<sup>57</sup>: *“Sea notorio como yo Diego Correa, hijo legítimo de Juan Correa, maestro de pintor, y de Úrsula de Moya [...] Y porque la gravedad de mi enfermedad no me da lugar para hacer mi testamento [...] otorgo que doy mi poder [...] para que el susodicho pueda hacer y haga mi testamento [...] Declaro fui casado [...] con Micaela de San Joseph [...], y durante [...] nuestro matrimonio procreamos por nuestros hijos legítimos a Juan Correa, que hoy será de*

---

<sup>53</sup> María Elisa Velázquez Gutiérrez. Op.cit, p. 22.

<sup>54</sup> Elisa Vargas Lugo. Juan Correa su vida y su obra, Documentos. México, UNAM, Tomo III, p.77.

<sup>55</sup> *Ibíd*, p.32.

<sup>56</sup> *Ibíd*, p.47.

<sup>57</sup> *Ibid*, p.99.

*siete años, y a María Correa, que será de cinco [...]”<sup>58</sup>* Por lo anterior, se puede inferir que posiblemente murió en ese año de 1697 debido a la gravedad de la enfermedad que presentaba.

### 2.2.2 SU OBRA CONOCIDA.

Se conoce que trabajó en el taller de su padre porque se menciona en el testamento conjunto de Juan Correa (padre) y Úrsula de Moya de 1689, “[...] Diego Correa [...] [por] haberme ayudado a trabajar [...] con esto queda registrada la participación de Diego Correa en el taller de su padre”,<sup>59</sup> se sabe que su hermano Miguel llegó a ser oficial y Diego obtuvo el cargo de maestro.<sup>60</sup>

Su padre Juan Correa “*fue reconocido por la sociedad novohispana de su tiempo, Correa [padre] y su taller realizaron durante el último cuarto del siglo XVII y las dos primeras décadas del siglo XVIII importantes, heterogéneas y numerosas obras pictóricas por encargo de particulares y de autoridades civiles o eclesiásticas*”<sup>61</sup>.

Una autoridad en el tema como es la Dra. Vargas Lugo dice que se han contado alrededor de cuatrocientas pinturas firmadas y cuarenta atribuciones de Juan Correa. Como ejemplo, tenemos: Niño Jesús con ángeles músicos. Firmado: Juan Correa. Óleo sobre Tela, pinacoteca Virreinal, INBA. (ver Ilustr.21)



Ilustración 21. Niño Jesús con ángeles músicos, Juan Correa, Pinacoteca Virreinal, INBA.

Se puede suponer que, al trabajar en el taller del padre tan prolífico no fuera tan escasa la obra de Diego, aunque quizá no podía firmar mientras no hubiera obtenido el grado de maestro y como su padre

<sup>58</sup> *Ibíd*, p. 100.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> María Elisa Velázquez Gutiérrez. *op. cit.*, p. 22.

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 29.

obtuvo el grado de maestro hasta el año de 1687, él debió haberlo obtenido entre esta fecha y la de su muerte en 1697.

De su obra se sabe poco, se sabe de siete obras firmadas. Un cuadro que representa *El Pueblo de Santa Fe*, hoy en el museo Nacional de Historia. En Tenancingo existen cinco pinturas suyas, en el Desierto del Carmen: *Jesús entre los doctores*; *la Presentación en el Templo y Sagrada Familia*. Y “[...] en otros sitios de la misma población, *La presentación de la Virgen y Alegoría de la Sagrada Familia*.”<sup>62</sup>

La *Exaltación de la Virgen* es un séptimo cuadro y se rescató en pésimo estado de conservación, de una bodega de la basílica de San Clemente hoy catedral en Tenancingo, para restaurarlo en 2005 en la escuela nacional de Conservación Restauración y Museografía ENCRYM.

Se muestran en seguida las imágenes de algunas de sus obras:

- a. “La exaltación de la virgen”, firmado Diego Correa. Óleo sobre tela. (ver Ilustr.22)



El restaurador Víctor Severiano Flores asegura que ésta obra fue realizada en el primer tercio del siglo XVIII, lo que es dudoso puesto que - como se dijo antes- se puede inferir que el año de la muerte del pintor por el poder para testar que dejó fue en el año de 1697.

**Ilustración 12. Obra Exaltación de la Virgen, de Diego Correa, en Basílica de San Clemente (Catedral), Tenancingo.**

<sup>62</sup> Manuel Toussaint. La pintura colonial en México. México, Editor Xavier Moysen, UNAM, IIE, 1990, p. 141.



Ilustración 23. Biombo 1 de una cara, "La mui noble y leal ciudad de México", atribuido a Diego Correa.

- a. Biombo Uno de dos caras separadas, título "La mui noble y leal ciudad de México", cerca 1690, atribuido a Diego Correa., museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. (ver Ilustr.23)  
Características: Tiene diez paneles, una cenefa pintada en color dorado en tres orillas, superior, izquierda y derecha. El cuadro informativo contiene 84 puntos. Es conocido como biombo del conde de Moctezuma, porque perteneció a este virrey y a los descendientes del emperador mexicana del mismo nombre, fue adquirido en el siglo XX en Madrid, España por don Artemio del Valle Arizpe y enviado a México.
- b. Biombo Dos de doble cara, título "La mui noble y leal ciudad de México", cerca 1690, atribuido a Diego Correa, museo Franz Mayer, México. (ver Ilustr.24) Características: tiene 10 paneles, una cenefa con flores pintada al óleo entre dos franjas en color dorado en tres orillas, superior, izquierda y derecha. El cuadro informativo contiene 70 puntos.



Ilustración 24. Biombo 2 de dos caras, "La mui noble y leal ciudad de México", atribuido a Diego Correa, Museo Franz Mayer.



- c. “La conquista de México”, óleo sobre tela. El biombo Dos de doble cara mencionado anteriormente, muestra por el lado opuesto esta pintura, es atribuida a Diego Correa, forma parte del acervo del museo Franz Mayer, México. (ver Ilustr.25) Características: tiene diez paneles y cada uno muestra una parte de la historia de la conquista de México. Cuenta con un cuadro explicativo.

Los dos biombos no están firmados y solo por características particulares en la representación de la ciudad se le pueden atribuir al autor Diego Correa. En el capítulo cuatro se lleva a cabo la comparación entre las dos obras para confirmar o rechazar la atribución de autoría.

Existen otras pinturas que se han podido encontrar firmadas por el autor.

**Ilustración 25. Lado opuesto del biombo Dos de dos caras. Panel de la Pintura denominada "La conquista de México", Museo Franz Mayer.**

Firma del autor. (ver Ilustr.26)

**Ilustración 26. Firma de Diego Correa.**

La firma de Diego Correa se publica en *Juan Correa, su vida y su obra*.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Elisa Vargas Lugo. Juan Correa, su vida y su obra. Tomo II, segunda parte, p.557.



Ilustración 27. Obra "El pueblo de Santa Fe", firmado por Diego Correa, acervo del Museo Nacional de Historia, foto del MNH.

e. La obra de “El pueblo de Santa Fe”, conocida también como, “La iglesia de Santa Fe”<sup>64</sup>, forma parte del acervo del Museo Nacional de Historia, está firmada por Diego Correa. (Ilustr.27)

La pintura muestra nuevamente un tema cuyo protagonista es la arquitectura como, en el biombo que se estudia. A grandes rasgos se puede decir que muestra el paisaje con montañas, vegetación, manantiales (estos alimentarían el acueducto de Santa Fe que llegaba a la ciudad por el convento de Sta. Isabel) y las edificaciones en una perspectiva centralizada. Tiene un cuadro explicativo.

<sup>64</sup> Manuel Toussaint. 1°op.cit, p.141.

## 2.3 ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO.

---

Para tener una noción más completa del oficio del pintor, se realiza un esbozo de los procedimientos de organización del trabajo, mencionando la apertura que tuvo el gremio de pintores en México en cuanto al ingreso de aspirantes de diversos grupos étnicos en el siglo XVII.

### 2.3.1 TALLERES GREMIALES.

Los talleres gremiales se comenzaron a organizar en Nueva España desde mediados del siglo XVI y funcionaron hasta finales del siglo XVIII. De orígenes medievales, “[...] *los artistas y artesanos de los más variados oficios en el México colonial, estuvieron congregados por la religión en cofradías y por la ley en gremios, entendiéndose por gremio toda asociación de trabajadores –con el carácter de obligatoria- que gozaba del privilegio de ejercer en forma exclusiva determinada profesión, arte u oficio, de acuerdo con sus respectivas “ordenanzas”, prescritas y sancionadas por la autoridad pública,*”<sup>65</sup> proporcionaban el marco jurídico y legal, que les daba seguridad y estabilidad social, presentaban características similares a las de España en cuanto a los objetivos y se diferenciaban con respecto a las relaciones con las autoridades o gobierno, esto es, aunque cada gremio era libre e independiente todos los acuerdos a los que llegara debían ser reconocidos por el municipio y el poder real. Los pintores quedaron legalmente congregados en gremio desde 1557, al ser expedidas las primeras Ordenanzas de pintores y doradores, aprobadas por el virrey Luis de Velasco.

La estructura era de aprendiz, oficial y maestro. El aprendiz entraba entre los doce y catorce años a recibir la enseñanza en la casa del maestro, el tiempo acordado para dicho aprendizaje era de cuatro a cinco años, el contrato se formalizaba “[...] *el concierto ante escribano*”<sup>66</sup>, con esto, el alumno quedaba obligado a aprovechar la instrucción que le proporcionara el maestro y a acatar sus órdenes y el maestro quedaba obligado a enseñarle al aprendiz con toda perfección, su arte u oficio. Una vez cumplido el tiempo fijado se convertía en oficial o trabajador asalariado. Se convertía así, en el colaborador de su maestro, y se le consideraba un artista equiparable al maestro, aunque permaneciera a la sombra del maestro si su situación económica no le permitía sufragar los gastos de su examen de maestro.

---

<sup>65</sup> Rogelio Ruiz Gomar. “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”. Juan Correa su vida y su obra. México, UNAM, 1985, p.205.

<sup>66</sup> *Ibíd*, p.206.



El siguiente paso era la obtención del rango de maestro, para lo cual se sometía a un examen que acreditara la suficiencia teórica y práctica en el oficio. Si recibía la aprobación del veedor, del alcalde y de los examinadores, podía entonces, abrir tienda, tener taller propio y recibir aprendices. “[...] *esta reglamentación cayó en desuso y dejó de aplicarse acaso desde fines del mismo siglo XVI, pues la última mención de veedores de pintura y de dorado en la Actas de Cabildo data del año de 1595.*”<sup>67</sup> Las condiciones en las que los pintores y doradores debían realizar su trabajo se habían desobedecido hasta el punto en que su vida gremial se vio seriamente amenazada. El problema era que practicaban la actividad de dorado y pintura personas que no habían aprendido el oficio en la estructura autorizada y se hizo necesario intervenir para corregir los problemas, por lo que a finales del siglo XVII se reunieron y añadiendo y quitando de las anteriores sacaron unas nuevas Ordenanzas y fueron aprobadas por el virrey Conde de Paredes en 1686 y dadas a conocer el año de 1687.

### 2.3.2 ORDENANZAS.

Las ordenanzas de 1687 constan de 16 artículos: los que fijan las condiciones técnicas, los administrativos y los restrictivos de las actividades de cada oficio. Dice Ruiz Gomar que se observa que en el vocabulario se emplean vocablos que antes no se ocupaban, como: sombras, medias tintas, oscuros o perspectiva, escorzo y proporción; signos del período estilístico barroco.

La cláusula número cuatro resume el conjunto de conocimientos que se exigía del pintor: “[...] *debía mostrar su dominio en el dibujo [sin evadir los escorzos], [...] el solicitante debía “manchar” –esto es sugerir con trazos sumarios los volúmenes principales y cuanto más apuntar el equilibrio tonal- [...] se prescribía, igualmente, la inclusión de elementos arquitectónicos y un fondo de paisaje con animales, follaje, flores y frutas, todo trabajado con adecuado sentido plástico, con base en el empleo de la perspectiva, la luz y el color...*”<sup>68</sup>

Es importante recalcar que a diferencia de otros gremios, “[...] *este gremio estuvo más abierto al ingreso de aspirantes de otros grupos étnicos al oficio, como lo demuestra la presencia de Juan Correa [padre de Diego Correa].*”<sup>69</sup> En este gremio no era indispensable ser español para alcanzar el grado de maestro, en las primeras Ordenanzas (1557) no se toca el punto y en las de 1687 se intentó en una clausula evitar el ingreso a negros, indios y las castas pero el virrey la hizo suprimir.

<sup>67</sup> Ibíd, p.209.

<sup>68</sup> Ibíd, p.211.

<sup>69</sup> María Elisa Velázquez Gutiérrez. Op.cit, p. 23.

Después de la expedición de las Ordenanzas de 1687, el pintor Juan Correa (padre) “de color pardo”, presentó el examen y alcanzó el grado de maestro ante Cristóbal de Villalpando, José Sánchez y José de Rojas. *“Tiempo después de haber realizado su examen como maestro y diez años antes de su muerte, Juan Correa fue electo veedor en 1706 de su gremio, cargo importante en la jerarquía de la institución.”*<sup>70</sup>

Sería hasta el siglo XVIII en 1781 que se fundara la Academia de San Carlos, institución responsable de formar a los futuros artistas. Con esto se daba fin a las organizaciones gremiales y se introducían las disposiciones impulsadas por la dinastía borbónica.

### 2.3.3 COFRADÍAS.

Cofradías. Los artesanos y artistas estuvieron congregados por la religión en cofradías. Hasta la primera mitad del siglo XVIII la cofradía de pintores tenía una imagen de bulto de Ntra. Sra. de los Dolores, y la veneraban como Nuestra Señora del Socorro. Tuvieron entre la segunda mitad del siglo XVII y el primer cuarto del siguiente, la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia como sede primero, y para mediados del s. XVIII, la cofradía se había trasladado a la iglesia del convento de Santa Inés.

En cuanto a la participación de la cofradía en las fiestas civiles o religiosas, *“[...] es posible que igual que el resto de las cofradías haya intervenido portando la imagen de su santo patrono o sus insignias, en algunas de las numerosas fiestas,[...] que animaban constantemente la vida de aquella sociedad [...] En las Ordenanzas de fiestas de 1572 se menciona el gremio de pintores en la larga lista de oficios que debían concurrir para dotar de mayor lucimiento y solemnidad [...]”*<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Ibíd, p.25.

<sup>71</sup> Rogelio Ruiz Gomar. 2ºop.cit, p.220.

## 2.4 APRENDIZAJE.

---

En el apartado se revisan los adelantos conceptuales y técnicos en cuanto a esquemas compositivos y sistemas de geometría y proporción empleados en el transcurso de los movimientos artísticos, repasando los tratados de arte que se publicaban en Europa y América y eran la fuente del conocimiento para el aprendizaje del artista gremial.

### 2.4.1 CONCEPTOS TEÓRICOS.

Se repasan las teorías de geometría y proporción que desde la Edad Media se fueron conformando y enriqueciendo con el paso de los movimientos artísticos del Renacimiento, Manierismo y Barroco para el desarrollo de proyectos dentro de las artes.

#### SERIE DE FIBONACCI.

Leonardo Pisano, Fibonacci; matemático de la Edad Media escribe el primer tratado de algebra Liber Abacci escrito por un latino en 1202; la serie que lleva su nombre es la expresión matemática del desarrollo geométrico de la espiral áurea, en donde aparece la divina proporción y el número de oro. Es importante porque da la base matemática a lo que hasta entonces era conceptual. (ver Ilustr.28)

Los números naturales 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, cada uno tiene una unidad más que el anterior y una menos que el siguiente.

Si esta serie se hace aditiva es decir cada término = a la suma de los dos anteriores se hará una serie armónica por ser proporcional.

$$1 + 1 = 2 \quad 1 + 2 = 3 \quad 2 + 3 = 5 \quad 3 + 5 = 8$$

Así se forma la serie de Fibonacci, Leonardo Pisano matemático del siglo XII.

1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377....

Estos números representados en forma de quebrados, constituyen una serie de relación menor.

0/1    1/2    3/5    5/8    8/13

En cambio sí se forman con la suma de los dos números del quebrado anterior para el numerador y el denominador con la suma del numerador propio más el denominador precedente da una serie de relación mayor.

1/1    2/3    5/8    13/21    34/55

Juntando las dos series da la más completa de quebrados armónicos.

Ilustración 28. Serie de Fibonacci. Tratado de Álgebra.

## 2.4.2 TEORÍAS RENACENTISTAS DE GEOMETRÍA.

### SECCIÓN ÁUREA.

En el Renacimiento se hereda de la Edad Media la forma de usar los polígonos para el trazo de la sección áurea, pero el tiempo desplaza dichas combinaciones de polígonos en provecho de los trazados más simples. Para los artistas del siglo XV el círculo es una de las figuras preferidas. Otras veces preferirán otras figuras simples como el cuadrado o el triángulo.

Los primeros humanistas se avocan a buscar el camino del Renacimiento de los antiguos en los libros, en las fuentes originales de Euclides, Vitrubio, Ptolomeo, "[...] y busca[n] al lejano Pitágoras en las obras de teoría musical como la de Beocio[...] [muestran] el deseo de acercar las artes plásticas a la música, la mayor de las artes, a través de las relaciones musicales."<sup>72</sup>

### TRATADO DE VITRUBIO.

Se considera renacentista la obra de Vitrubio en cuanto que fue la inspiración para el movimiento. Se re-edita el tratado de Marcus Vitrubio Polio, arquitecto romano 85- 26 AC: Los diez libros de Arquitectura. Basándose en este autor, los artistas del renacimiento sacaron a la luz uno de los temas centrales para la configuración de un diseño: la simetría.

### TRATADOS DE ALBERTI.

Al presentarse la falta de fe y siendo creciente el cansancio de los pintores al proyectar la sección áurea, esta se reducirá al hábito. En el afán de relacionar la música con las otras artes, Alberti escribe sus dos tratados: De Reedificatoria, 1485 y Della statua e della pittura, de 1436 pero este último publicado hasta el siglo XVI.

El primero es un tratado de arquitectura, pero algunos capítulos sobre las proporciones, interesaron a todos los artistas, en el libro IX que trata de la ornamentación, en el capítulo V explica cómo, "*los intervalos musicales agradables al oído [...] son las proporciones que en la época se llamaban diapasón, diapente y diatesarón, servirán para las artes plásticas y en primer lugar para la arquitectura.*"<sup>73</sup> Los artistas del

---

<sup>72</sup> Charles Bouleau, Tramas, La geometría secreta de los pintores, Madrid, Ediciones Akal, 1996, p.82

<sup>73</sup> Ibid, p.82

renacimiento tomaron al pie de la letra el texto de Alberti aplicándolo a sus obras. (ver Ilustr.29)

Son las proporciones que en la época se llamaban:

**Diapasón, diapente y diatesarón**, etc.

Servirán para las artes plásticas y en primer lugar para la arquitectura.

Las superficies cortas serán cuadradas o de 2 sobre 3 o de 3 sobre 4. Si lo que se quiere es una dimensión más larga que la otra se toman dos veces esas proporciones, es decir, dos veces  $\frac{2}{3}$  lo que da partiendo del lado pequeño, **4, 6 y 9** para el lado mayor ( $\frac{4}{6} = \frac{6}{9} = \frac{2}{3}$ ), o bien dos veces  $\frac{3}{4}$ , lo que da partiendo de 9: **9, 12, 16** ( $\frac{9}{12} = \frac{12}{16} = \frac{3}{4}$ ).

También se puede tomar  $\frac{1}{2}$  octava sin olvidar que la octava está formada por la quinta y la cuarta **4, 6, 8** ( $\frac{4}{6}$  o quinta,  $\frac{6}{8}$  o cuarta) o la cuarta y la quinta **3, 4, 6** ( $\frac{3}{4}$  cuarta y  $\frac{4}{6}$  o quinta).

**Diapasón-  $\frac{1}{2}$**

**Diapente- quinta  $\frac{2}{3}$**

**Diatesarón- cuarta  $\frac{3}{4}$**

**Diapasón- diapente  $\frac{1}{3}$**

Los números musicales son **1, 2, 3, 4** y también existe el tono  $\frac{1}{8}$  la cuerda mayor supera en una octava a la menor.

Los arquitectos se sirven de esto de 2 en 2 o de 3 en 3 Alberti habla de las superficies:

La más corta es la cuadrada. Medianas  $\frac{2}{3}$  y  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{1}{2}$ , La  $\frac{4}{6/9}$  y  $\frac{9}{12/16}$ .

Las largas  $\frac{3}{6/9}$  y  $\frac{3}{6/8}$ .

**Ilustración 29. Relaciones musicales, autor Alberti, Tratado Reedificatoria.**

## **PROPORCIONES HUMANAS DE LEONARDO DA VINCI.**

Basándose en la enseñanza de Vitrubio sobre la obra de arte y el cuerpo del hombre, Leonardo da Vinci diseña un ideal de belleza del cuerpo humano cuyas proporciones ideales vienen dadas por la figura geométrica del círculo y el cuadrado. (ver Ilustr.30)



Ilustración 30. Leonardo da Vinci. Cánones de las proporciones de Vitrubio.

## TRATADO LAS MEDIDAS DEL ROMANO DE DIEGO SAGREDO.

El tratado de Diego Sagredo tuvo una enorme influencia en España el tratado publicado en Toledo en 1526.

### 2.4.3 TEORÍA MANIERISTA.

#### TRATADO DEL ARTE DE LA PINTURA DE LOMAZO.

Lomazo lo publica en Milán en 1584. Habla de las consonancias musicales como algo del pasado. Escribe que la proporción no es otra cosa que una consonancia y la correspondencia de las medidas de las partes entre sí y con el todo y esta consonancia es la que Vitrubio llama conmensuración. Con eso comienza la decadencia del albertismo.

### 2.4.4 TEORÍA BARROCA.

#### ARMADURA DEL RECTÁNGULO.

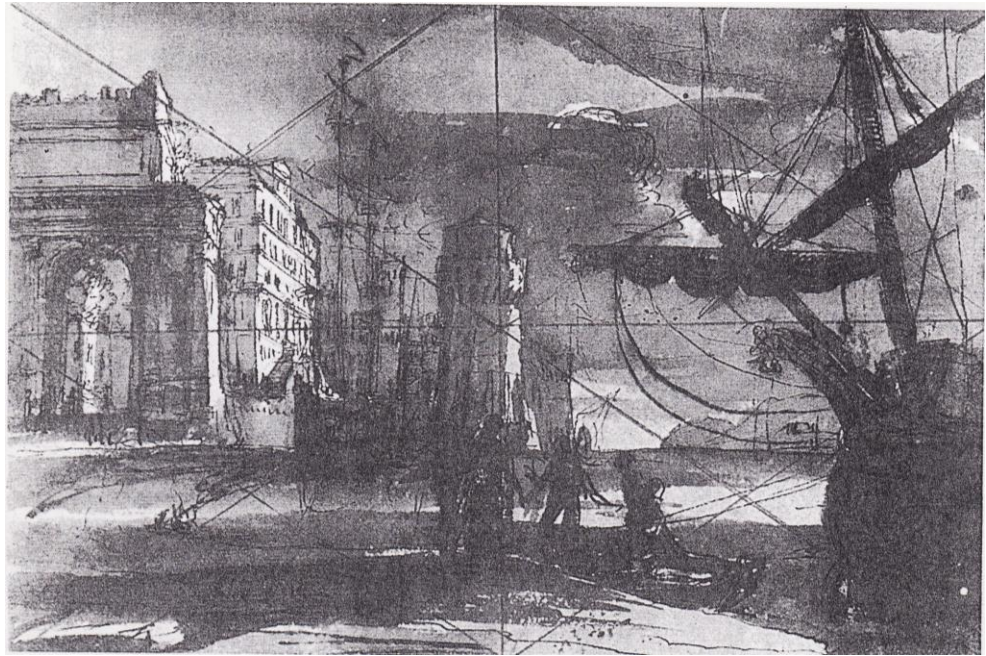
Entre los artistas de la segunda mitad del XVI y principios del XVII el conocimiento de las proporciones musicales parece más o menos claro pero su uso se torna ocasional y despegado del estilo.

Las líneas que se cruzan en el lienzo partiendo de los ángulos y de las divisiones simples de los lados, se llama armadura de la figura geométrica. Se dejaban fuera las tradiciones por la razón. El resultado fue un endurecimiento y empobrecimiento de las composiciones. Los pintores se someten a las posibilidades del rectángulo con una insistencia monótona.

### **PERSPECTIVA COMO GEOMETRÍA.**

El conocimiento del trazo de la perspectiva fue muy importante en el siglo XVII. La perspectiva probablemente fue conocida por los antiguos pero se había perdido, fue entre 1414 y 1430 que se recuperó, los dibujos perspectivos se basaban en la óptica de Euclides y en los estudios matemáticos de la Edad Media, Brunelleschi es el primero que enseña la perspectiva matemática.

La perspectiva también sirve de composición geométrica. El punto de fuga es central, las líneas de fuga coinciden con las diagonales y sirven de eje a toda la composición. La perspectiva por sus múltiples aplicaciones pasa a ser sinónimo de geometría. (ver Ilustr.31)



**Ilustración 31. "Gran navío en un puerto", de Claudio de Lorena.**

### PERSPECTIVA MONUMENTAL.

Se realiza muchas veces en las bóvedas de un templo o palacio con el objetivo de hacer sentir que se está ante el espacio celeste y se desarrolla una escena. Es “[...] *el mismo mundo, a la vez falso y excitante para la imaginación, del decorado teatral.*”<sup>74</sup>(ver Ilustr.32)



Ilustración 32. "La gloria de San Ignacio", autor Pozzo.

### PERSPECTIVA MÚLTIPLE.

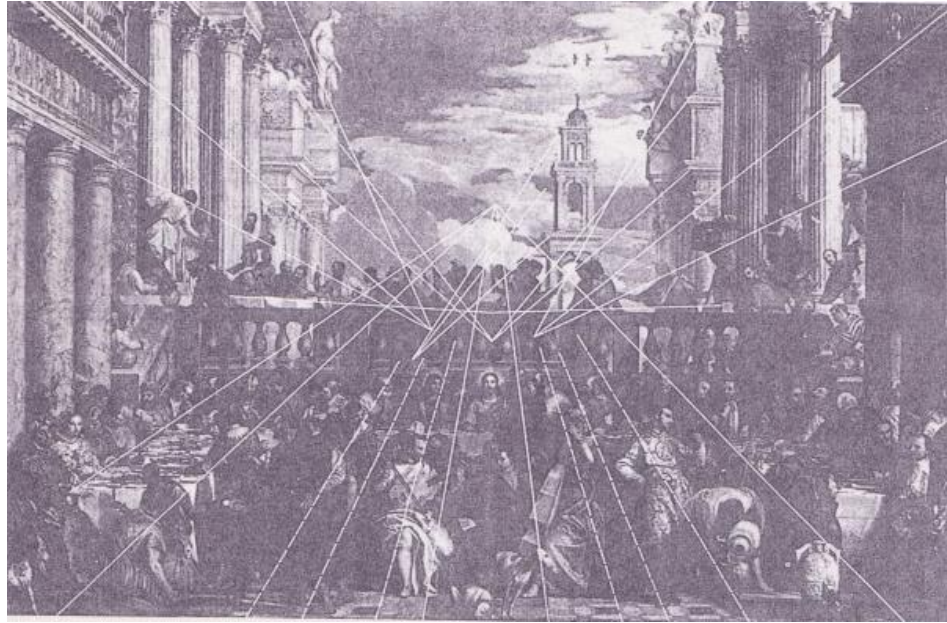
La perspectiva clásica de un punto de fuga hace converger en un único punto todas las perpendiculares en el plano del cuadro. En la que se puede llamar "múltiple" se abren los puntos en la zona del centro del cuadro con el objetivo de no saturar el punto donde convergerían todas, como lo hace el Veronés, "*Veronés [...], las dirige a varios puntos*

---

<sup>74</sup> Ibid, p.25.



*repartidos por la zona central del lienzo, con ello abre el espacio en vez de limitarlo”.<sup>75</sup> (ver Ilustr.33)*



**Ilustración 33. "Bodas de Caná", autor Veronés.**

Resumiendo lo visto en el capítulo, se puede decir que Diego Correa vivió grandes cambios que se dieron en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVII, como: el desarrollo de la construcción del desagüe; el desazolve del tajo de Nochistongo para evitar el desbordamiento de los lagos alrededor de 1674; varios temblores; la rebelión popular suscitada por la escasez de maíz en 1692; la construcción de innumerables conjuntos religiosos y edificios civiles de envergadura entre otros.

En cuanto al gremio de pintores, se ve que la inserción del pintor en este fue algo natural ya que su padre pertenecía al mismo, fue influenciado en su obra por él, pero como veremos más adelante más libre y desenfadado aunque con esto sacrificara mayormente la calidad, no vivió discriminación en cuanto a la posibilidad de recibir encargos de obras y de realizarlas, a pesar de formar parte de una familia de mulatos para quienes supuestamente estaba vedado llegar a categorías superiores en los oficios. Perteneció a un taller que recibía cantidad de encargos de particulares y de la Iglesia y que seguía los lineamientos iconográficos que establecía la religión, además de las ordenanzas gremiales.

---

<sup>75</sup> Ibid, p.27.

En la parte del aprendizaje teórico, Correa debió conocer los tratados de arte más importantes de la época: Vitrubio, Alberti, Sagredo, Serlio entre otros, debió también dominar el trazo de las perspectivas, los conceptos de la sección áurea llamada divina proporción y el número de oro, desde los trazos más simples hasta los más complejos teniendo en cuenta la serie de Fibonacci, conocimientos que llegaban de Europa y también se mantenían en las tradiciones locales por nuestro pasado mesoamericano.

Por último, debió conocer las últimas tendencias europeas y corrientes estilísticas, en su caso le tocaría vivir y recrearse en la barroca, se insertó en ella y junto con su generación y otras tantas posteriores, lograron dar un carácter propio al movimiento artístico que se conocería como barroco mexicano.



## CAPÍTULO 3

---

# ANÁLISIS DE LA PINTURA COMO MEDIO DE INFORMACIÓN VISUAL

---



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Como se ha visto, en la época de la colonia en México, durante los siglos XVI al XVIII, la pintura junto con las demás artes, cumplía como medio de representación artística, con la característica de que estaba regida por los postulados de los tratadistas, las ordenanzas gremiales y la iglesia católica principalmente. Aparte del propósito anterior, también cumplía como medio de información visual, era un testimonio al que se refería uno para conocer a alguien o constatar algo, pero en este sentido no había reglas que sancionaran el apego a la visión fiel y veraz del objeto a reproducir, dependía únicamente del ingenio, conocimiento del tema y deseo del artista y de la satisfacción del cliente.

Las representaciones pictóricas de la Ciudad de México como protagonista de esa época y que han llegado hasta nosotros se puede decir que son representaciones artísticas insustituibles de su tiempo, además de medios de información visual. Las hay sobre tela, papel, amate, y demás. Con técnicas como tinta, aguada, óleo entre otras. Ya fueran creadas con propósitos artísticos y decorativos, por encargo de autoridades o particulares o para cumplir metas netamente administrativas o de trabajo; de información al rey, al arzobispo o a alguna otra autoridad, cumplían como medios de representación artística de su tiempo y medios de información visual. Entre las representaciones de la ciudad de México, se pueden ver desde las más subjetivas representaciones imaginarias como la perspectiva de la ciudad amurallada con castillos, que era la idea que un europeo podía conceptualizar de la ciudad sin verla hasta las más objetivas.

En este capítulo, se analizará la pintura “La mui noble y leal ciudad de México” como medio de información visual, evaluando la objetividad de la representación arquitectónica particularmente, de los Palacios con torres esquineras- defensivas. Para llevar a cabo el estudio, se cotejará con planos y crónicas contemporáneos a ella o estudios actuales.

El Biombo Uno es una vista de la ciudad de México a finales del siglo XVII, en perspectiva a “ojo de pájaro”. Esto quiere decir que el autor debió ver y trazar la pintura desde un punto muy alto y lejano o debió conocer la ciudad bien y trazar desde su imaginación, porque no había alguna otra alternativa en esa época. Aunque quizá, pudo cotejar sus bosquejos subiendo a las torres- campanario de las innumerables iglesias.

## 3.1 ANÁLISIS CUADRO EXPLICATIVO.

### 3.1.1 ESTUDIO PALEOGRÁFICO.

Se analizan los 84 puntos de interés del cuadro explicativo del Biombo Uno, por medio de la interpretación de la caligrafía antigua. (ver Ilustr.34)

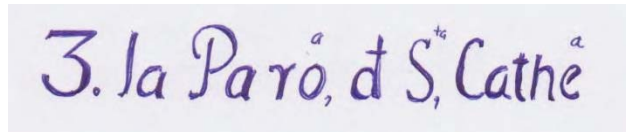


Ilustración 34.

Caligrafía Antigua

TÍTULO EN EL BIOMBO	-----	SIGNIFICADO
1 La Cathedral		Catedral
2 La Paro" d S.bera"		Parroquia Sta. Veracruz
3 La Paro" d S.Cathe"		Parroquia Sta. Catarina
4 S.Domingo		Sto. Domingo
5 S.Agustin		San Agustín
6 S.Fransisco		San Francisco
7 La Compañía		La Compañía
8 La Mersed		La Merced
9 S.Juan d Dios		S. Juan de Dios
10 El Carmen		El Carmen
11 La Caza Profesa		Casa Profesa
12 S. Diego		San Diego
13 S.YPolito		San Hipólito
14 El Espiritu S.		El Espíritu Santo
15 S.Tiago tlatiluc"		Santiago Tlatelolco
16 S"Maria la red"		Sta. Ma. la Redonda
17 Los belenitas		Betlemitas
18 S.Sebastian		San Sebastián
19 Coleg d Portas...		Colegio de Porta Coeli
20 S. Cosme		San Cosme
21 Coleg d S.André		Colegio de S. Andrés
22 N S d Belen		Ntra. Sra de Belén
23 N S d la pieda		Ntra. Sra. de la Piedad
24 Coleg d S. Pablo		Colegio de San Pablo
25 La Consepsió		La Concepción
26 S. Lorenzo		San Lorenzo
27 Regina		Regina
28 La encarna"		La Encarnación
29 Jesus Maria		Jesús María
30 S. Geronim.		San Jerónimo
31 N S d Balbane"		Ntra. Sra. Balvanera
32 S" Teresa		Sta. Teresa
33 S" Clara		Sta. Clara
34 S" Catherina d Sena		Sta. Catalina de Siena

35 S Y Sabel	Sta. Isabel
36 S Jw d la Penit"	San Juan de la Penitencia
37 el Coleg d las ni	Colegio de las niñas
38 S Bernardo	San Bernardo
39 S. Josephat gra"	San José de la Gracia
40 las Capuchin"	Las Capuchinas
41 Jesus Nasare"	Jesús Nazareno
42 el ospi"Real	Hospital Real
43 S.Lasaro	San Lázaro
44 S.Antonio aba"	San Antonio Abad
45 el ospi d la m...	Hospital de la Misericordia
46 S"Cruz	Sta. Cruz
47 S.Felipe Neri	San Felipe Neri
48 s. Gregorio	San Gregorio
49 Santa Ana	Santa Ana
50 el Calbario	El Calvario
51 N S d guada"	Ntra Sra. de Guadalupe
52 S Maria Inma"	Sta. María Inmaculada
53 Natibitas	Nativitas
54 Las Animas	Las Animas
55 La Stissima Trid.	La Santísima Trinidad
56 las escuelas	Las Escuelas
57 Palasio	Palacio
58 coleg d S Ju"d letra"	Colegio San Juan de Letrán
59 Los Caños del agua	Los caños del agua
60 la Lameda	La Alameda
61 el Peñol	El Peñon
62 los Bolcanes	Los Volcanes
63 el Rastro	El Rastro
64 Los Caños d S.Juan	Los Caños de San Juan
65 Mosarate	Montserrat
66 Mexicalsingo	Mexicaltzingo
67 S.Christobal	San Cristóbal
68 la calzada de S.Anton	Calzada de San Antonio
69 S.Martin	San Martin
70 el Camp" Santo	El Campo Santo
71 S. Migel	San Miguel
72 Cruz d lo Talab...	Cruz de los talabarteros
73 Pila de la plasa	Pila de la plaza
74 chapultepeq	Chapultepec
75 Caxa d l agua	Caja del agua
76 Casa d la mone"	Casa de Moneda
77 Plasa d S Ju"	Plaza de San Juan
78 Plasa d S. Tiago	Plaza de Santiago
79 Calsada d gada	Calzada de Guadalupe
80 laguna d tex"	Laguna de Texcoco
81 Calsa" d los asa...	Calzada de los asa...
82 Calsa" la piedad	Calzada de la Piedad
83 Calsa" de Tacu...	Calzada de Tacuba
84 laguna de mexico	Laguna de México



### 3.1.2 USOS DEL SUELO.

El cuadro explicativo del biombo Uno muestra los lugares principales de la ciudad y sus alrededores en 84 puntos de interés. (ver Ilustr.35) Entre ellos están los edificios más importantes de orden religioso, de gobierno, educación, salud, administración y servicios. Los puntos numerados forman un conjunto de referencias de ubicación, aunque no es un listado exhaustivo ni pretende serlo de los edificios que conforman la ciudad.

Se enumeran también los lugares cercanos de los alrededores circunscritos a la cuenca de México esto es: montañas, peñones, bosques, lagos, y poblados que conforman el paisaje. También se enumeran varios elementos urbanos de infraestructura con que cuenta en ese momento la ciudad como, acueductos, cajas de agua, fuentes, plazas, calzadas, albarradas.



Ilustración 35. Cuadro explicativo, fragmento del biombo 1.

Se señalan las seis categorías en que se dividieron los protagónicos que son: la arquitectura, el paisaje y elementos urbanos.

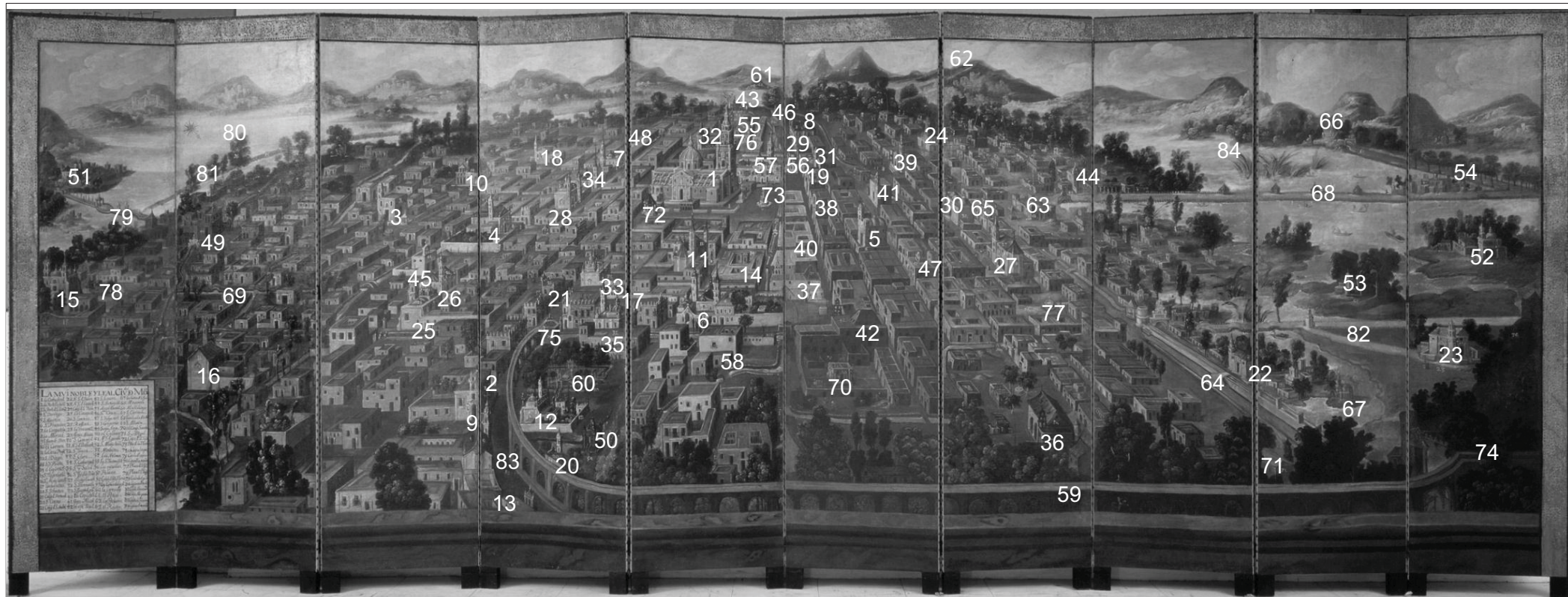
Arquitectura. Se da mayor importancia a la arquitectura.

- ▲ Inmuebles religiosos tiene 61 puntos, estos pueden ser:  
Convento, colegio, hospital, hospicio, templo o cruz.
- ★ Las escuelas tiene un punto que tenía también templo.  
Universidad.
- Edificios civiles tiene tres puntos de los que sólo el Palacio Real tenía templo, los otros dos no lo tenían.  
Palacio Real y capilla.  
Rastro.  
Casa de Moneda.
- Paisaje y elementos urbanos. Los lugares del paisaje y los elementos urbanos tienen menor importancia.
- Lugares cercanos y lagunas tiene seis puntos, aparecen poblaciones, montañas, lagunas.  
Población Mexicaltzingo.  
Volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl.  
Laguna de México.
- ➔ Parques y fuentes tiene ocho puntos, aparecen pilas, caños, y cajas de agua. Y las plazas y bosques.  
Caños de San Juan.  
Plaza la Alameda.  
Bosque Chapultepec.
- ◆ Calzadas tiene cinco puntos, denominación mexicana de las avenidas.  
Calzada San Antón.

LÁMINA 1. En esta se ven los 84 puntos de interés. Además se hace la agrupación de los usos del suelo en seis categorías, según la importancia que le dio el autor, como se analizará en seguida.

(Se usa un símbolo para distinguir las seis categorías en la LÁMINA 1)

LÁMINA 2. En esta se ve la ciudad referenciada en un plano de 1785, con los contornos según un plano de 1628. Esto, facilita la conceptualización de lo que era la ciudad de México y sus alrededores en el siglo XVII. Se ven: traza, calzadas, acequias, acueductos, lagunas, lugares cercanos.



BIOMBO 1 "LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO", DIEGO CORREA, S. XVII

Ilustración 36. CATEGORÍAS DE USOS DEL SUELO.

▲ INMUEBLES RELIGIOSOS

- ▲ 1 Catedral
- ▲ 2 Parroquia Sta. Veracruz
- ▲ 3 Parroquia Sta. Catarina
- ▲ 4 Sto. Domingo
- ▲ 5 San Agustín
- ▲ 6 San Francisco
- ▲ 7 La Compañía
- ▲ 8 La Merced
- ▲ 9 S. Juan de Dios
- ▲ 10 El Carmen
- ▲ 11 Casa Profesa
- ▲ 12 San Diego
- ▲ 13 San Hipólito
- ▲ 14 El Espíritu Santo
- ▲ 15 Santiago Tlatelolco

★ UNIVERSIDAD

- ▲ 16 Sta. Ma. la Redonda
- ▲ 17 Betlemitas
- ▲ 18 San Sebastián
- ▲ 19 Colegio de Porta Coeli
- ▲ 20 San Cosme
- ▲ 21 Colegio de S. Andrés
- ▲ 22 Ntra. Sra de Belén
- ▲ 23 Ntra. Sra. de la Piedad
- ▲ 24 Colegio de San Pablo
- ▲ 25 La Concepción
- ▲ 26 San Lorenzo
- ▲ 27 Regina
- ▲ 28 La Encarnación
- ▲ 29 Jesús María
- ▲ 30 San Jerónimo
- ▲ 31 Ntra. Sra. Balvanera

□ EDIFICIOS CIVILES

- ▲ 32 Sta. Teresa
- ▲ 33 Sta. Clara
- ▲ 34 Sta. Catalina de Siena
- ▲ 35 Sta. Isabel
- ▲ 36 San Juan de la Penitencia
- ▲ 37 Colegio de las niñas
- ▲ 38 San Bernardo
- ▲ 39 San José de la Gracia
- ▲ 40 Las Capuchinas
- ▲ 41 Jesús Nazareno
- ▲ 42 Hospital Real
- ▲ 43 San Lázaro
- ▲ 44 San Antonio Abad
- ▲ 45 Hospital de la Misericordia

○ LUGARES CERCANOS Y LAGUNAS

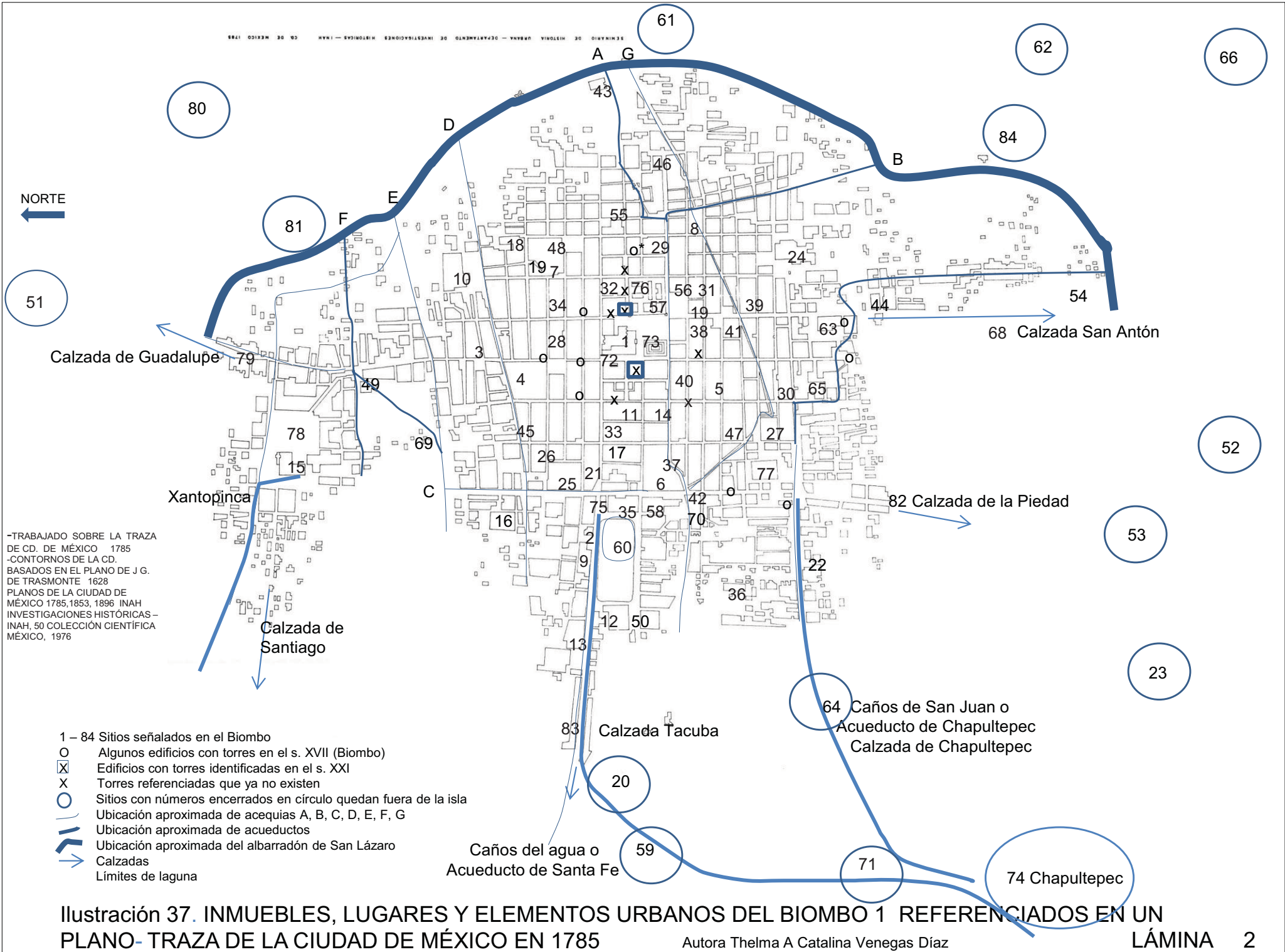
- ▲ 46 Sta. Cruz
- ▲ 47 San Felipe Neri
- ▲ 48 San Gregorio
- ▲ 49 Santa Ana
- ▲ 50 El Calvario
- ▲ 51 Ntra Sra. de Guadalupe
- ▲ 52 Sta. María Inmaculada
- ▲ 53 Nativitas
- ▲ 54 Las Animas
- ▲ 55 La Santísima Trinidad
- ★ 56 Las Escuelas
- 57 Palacio
- ▲ 58 Colegio San Juan de Letrán

➤ PARQUES Y FUENTES

- 59 Los caños del agua
- 60 La Alameda
- 61 El Peñón
- 62 Los Volcanes
- 63 El Rastro
- 64 Los Caños de San Juan
- ▲ 65 Montserrat
- 66 Mexicaltzingo
- ▲ 67 San Cristóbal
- ◇ 68 Calzada de San Antonio
- ▲ 69 San Martin
- ▲ 70 El Campo Santo

◇ CALZADAS

- ▲ 71 San Miguel
- ▲ 72 Cruz de Talabarteros
- 73 Pila de la plaza
- 74 Chapultepec
- 75 Caja del agua
- 76 Casa de Moneda
- 77 Plaza de San Juan
- 78 Plaza de Santiago
- ◇ 79 Calzada de Guadalupe
- 80 Laguna de Texcoco
- ◇ 81 Calzada de los asa...
- ◇ 82 Calzada de la Piedad
- ◇ 83 Calzada de Tacuba
- 84 Laguna de México



NORTE  
←

-TRABAJADO SOBRE LA TRAZA DE CD. DE MÉXICO 1785  
-CONTORNOS DE LA CD. BASADOS EN EL PLANO DE J.G. DE TRASMONTE 1628  
PLANOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO 1785, 1853, 1896 INAH  
INVESTIGACIONES HISTÓRICAS - INAH, 50 COLECCIÓN CIENTÍFICA MÉXICO, 1976

- 1 - 84 Sitios señalados en el Biombo
- Algunos edificios con torres en el s. XVII (Biombo)
- ⊠ Edificios con torres identificadas en el s. XXI
- × Torres referenciadas que ya no existen
- Sitios con números encerrados en círculo quedan fuera de la isla
- Ubicación aproximada de acequias A, B, C, D, E, F, G
- Ubicación aproximada de acueductos
- Ubicación aproximada del albaradón de San Lázaro
- Calzadas
- Límites de laguna

**Ilustración 37. INMUEBLES, LUGARES Y ELEMENTOS URBANOS DEL BIOMBO 1 REFERENCIADOS EN UN PLANO- TRAZA DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN 1785** LÁMINA 2

Autora Thelma A Catalina Venegas Díaz

Resumiendo lo visto en este apartado, del análisis del cuadro explicativo se puede mencionar que la caligrafía del texto del cuadro explicativo de la pintura “La mui noble y leal ciudad de México” es típica de su época, tiene claridad y calidad, por lo que hubo un solo punto que no se descifró el número 81.

Respecto a la agrupación de los usos del suelo en siete categorías, predominan las referencias arquitectónicas y se dan por orden de importancia: a) inmuebles religiosos con 61, b) escuelas con uno (universidad), c) otros edificios civiles con tres. Los lugares del paisaje y los elementos urbanos tienen menor importancia y muestran: e) poblaciones cercanas, montañas, lagunas con seis, f) parques, fuentes con ocho, g) calzadas con cinco.

La información del cuadro se referenció en un plano de 1785 y se observó que la ubicación de los inmuebles de interés es próxima a la realidad. Asimismo, los lugares del paisaje y los elementos urbanos como: acequias, acueductos, albaradón, al igual que las poblaciones aledañas y montañas se aproximan a la ubicación original.

## 3.2 DESCRIPCIÓN DEL PAISAJE Y LOS ELEMENTOS URBANOS.

Se comenzará describiendo los alrededores y la infraestructura esto es, los elementos urbanos como: calzadas, acequias, puentes, acueductos, y demás que conforman la pintura. Esto, para poder ubicar la isla de la ciudad de México en un contexto paisajístico y urbano determinado, enmarcado por elementos propios.

### ALREDEDORES.



Ilustración 38. Montañas del Valle de México hacia el sureste, fragmento del biombo 1.

La perspectiva del biombo Uno es de poniente hacia oriente, como fondo se ve la Sierra Nevada y la Sierra de Santa Catarina, que delimitan la zona lacustre. (ver Ilustr.38) Se ven los volcanes Iztaccihuatl y Popocatepetl y más al sur el cerro de La Estrella.



Ilustración 39. Mapa de las lagunas que circundan México.

### LAGOS CIRCUNDANTES.

En el “*Mapa de las lagunas, ríos y lugares que circundan a México, para mayor inteligencia de la Historia y la Conquista de México que escribió Antonio de Solís*” por D. Tomás López (1783), se pueden apreciar el lago de Texcoco y hacia el suroeste estaba el lago de México divididos por el albaradón construido por Netzahualcoyotl. (Ilustr.39)



En la pintura se puede ver todavía muy amplia el área de lago que rodeaba la ciudad y que, paulatinamente se fue reduciendo. En la época colonial se construyó el albarradón de San Lázaro. (ver Ilustr.40)

**Ilustración 40. Albarradón de San Lázaro, fragmento del biombo 1.**

## CHAPULTEPEC Y POBLADOS RIVEREÑOS.

El bosque de Chapultepec era un lugar cercano al otro lado del lago



hacia el suroeste. Se ve en el Plano de Juan Gómez de Trasmonte de 1628, la ubicación del Bosque en la ribera opuesta del lago con los acueductos de Chapultepec y Santa Fe. (ver Ilustr. 41)

**Ilustración 41. Bosque de Chapultepec con los acueductos en la ribera opuesta del lago de México. Plano de Juan Gómez de Trasmonte.**



En la pintura que nos ocupa, se observan los poblados ribereños de Chalco y Mexicaltzingo.

Se ve también Nativitas al sur rodeado de agua. Se puede ver una barcaza de pesca con un aldeano. (ver Ilustr.42)

**Ilustración 42. Pueblo de Nativitas al sur de la ciudad, fragmento del biombo 1.**

## CALZADAS.

Se ven las antiguas calzadas aztecas de entrada a la ciudad que permanecían en uso después de casi dos siglos, “tres calzadas hechas de pilotes de madera, piedra y tierra aplanada.”<sup>1</sup>



Ilustración 43. Calzada de San Antón, conocida como Ixtapalapa, fragmento del biombo 1.

La calzada de San Antonio o San Antón, (ver Ilustr.43) se conoció como calzada Ixtapalapa aunque no llegaba a ese punto. No hay ninguna referencia, de que llegara, en el “mapa de Upsala”<sup>2</sup>, no aparece ninguna calzada de México hacia Ixtapalapa; este nombre se le daba al camino que va de México hacia el sur a Churubusco.

Hacia el norte, la calzada de Guadalupe (Tepeyacac) adornada con 15 “misterios” del rosario. (ver Ilustr.44)



Y la calzada de Tacuba (Tlacopan) hacia el poniente. En el biombo aparecen otras más “[...] que hicieron los Españoles [...]”<sup>3</sup>, como la calzada de la Piedad en el poniente que llegaba hasta ese poblado, y hacia Nativitas. La de Chapultepec que iba al lado del acueducto. Y la de Santiago hacia el poniente, ésta por el rumbo de Tlatelolco. (LÁMINA 2)

Ilustración 44. Calzada de Guadalupe, al norte de la ciudad, fragmento del biombo 1.

<sup>1</sup> Ana Rita Valero de García Lascurain, op.cit, p.30

<sup>2</sup> Mapa del Valle de México, cerca 1555, Biblioteca de la Universidad de Upsala, Suecia

<sup>3</sup> Fray Agustín de Vetancurt, Tratado de la ciudad de México, en Teatro Mexicano... 1698, tomo II, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1936, p.187



## TRAZA URBANA.

Respecto a la traza del s. XVII, seguía sin muchos cambios la del siglo XVI del alarife Alonso García Bravo, y esa se apoyó en “[...] la preexistencia mesoamericana del trazo ortogonal, el concepto monumental de espacio urbano abierto, [...] la planeación escenográfica hasta el horizonte, los remates visuales dinámicos en las grandes calzadas de acceso, la centralidad y jerarquía de la red vial y los espacios públicos [...] características engendradas y evolucionadas en el hábitat físico de clima templado y en el ambiente cultural ceremonialista,[...]”<sup>4</sup> y se conjuntó con la idea renacentista de damero. (ver Ilustr.45)

En el trazo de la perspectiva atribuida a Diego Correa se evidencia la linealidad de las avenidas, dice Torquemada, “*Las calles de la ciudad son muy hermosas y anchas [...] las calles no tienen vueltas y revueltas, como la mayor parte de las ciudades de España [...]*”<sup>5</sup>



Ilustración 45. Perspectiva de Tenochtitlán, autor Luis Covarrubias, Museo N. Antropología e Historia

## PLAZAS Y ALAMEDA.

Respecto a las plazas y alameda que tenía la ciudad, la plaza mayor o zócalo como se le conoce hoy ya tenía las dimensiones y los edificios que hoy se conocen: los portales, el palacio del virrey y el ayuntamiento y la catedral en construcción. Dice Vetancurt en 1698: “[...]”

<sup>4</sup> Carlos Chanfón Olmos, Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, p. 222

<sup>5</sup> Francisco de la Maza, La ciudad de México en el siglo XVII, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.13



Ilustración 46. Alameda cuadrada con acequias alrededor, fragmento del biombo 1.

*tiene tres plazas, donde no cesa el contrato, [...] la principal y mayor [Zócalo] al poniente del Palacio; la del Volador, que es de las Escuelas y la del Marqués; [...]*<sup>6</sup>

Había otras plazas antiguas, San Hipólito y la de Tomatlán. Y “[...] tiene una Alameda alegre y vistosa, que fundó el virrey don Luis de Velasco II para recreación de la ciudad [...] cercado de acequias, con cuatro puertas grandes a los cuatro vientos [...]”<sup>7</sup> (ver Ilustr.46)



Ilustración 47. Plaza de San Juan en lo que después sería el Colegio de Vizcaínas, fragmento del biombo 1.

En la pintura se nombran también las plazas de San Juan que se ve en la ilustración 47, que era enorme, corresponde al lugar donde después estaría el colegio de vizcaínas, y la de Santiago que se refiere a

la de Tlatelolco.

## ACEQUIAS.

Las acequias o calles de agua eran cuatro principales y varias secundarias, se puede ver su ubicación aproximada en la LÁMINA 2, misma que se enuncia en el apartado del análisis del cuadro explicativo.

A. La de la calle de Corregidora, de oriente a poniente. Aparece en el biombo, venía del oriente desde el lago cerca de San Lázaro, llegaba a la calle de Corregidora se unía a la acequia que venía por la calle de Roldán, pasaba a un lado del palacio, pasaba por la plaza frente al ayuntamiento, se encontraba con el conjunto franciscano y se desviaba volvía a la dirección poniente y se perdía hacia la avenida de Bucareli.

<sup>6</sup> Fray Agustín de Vetancurt. op.cit, p.187

<sup>7</sup> Idem, p.188



**Ilustración 48. Acequia al norte de la ciudad, pasaba por San Francisco de Tepito y Sta. Ana, fragmento del biombo 1.**

B. La de Roldán; originalmente el río Ameca que venía de sur a norte por el valle desaguaba en el lago de Texcoco después, cuando se empezó a desecar el lago se contuvo el caudal del río convirtiéndolo en canal, se conocería después como, canal de la Viga, llegaba por la calle de Roldán al centro de la ciudad y daba vuelta en el palacio real.

C. La que corría por la calle de San Juan de Letrán hoy el eje Central.

D. La que corría por la actual calle de Perú de extremo oriente a extremo poniente.

E. En el norte hacia Tlatelolco corrían varias, una probablemente pasaba por la calle de Rayón de extremo oriente a extremo poniente.

F. Otra que pasaba cerca de San Francisco de Tepito y cerca del templo Santa Ana. (ver Ilustr.48)

G. Otra también de oriente a poniente, diagonal que pasaba por detrás de la Merced, proseguía entre Regina y San Jerónimo y terminaba en la actual avenida Chapultepec. De esta última, se puede seguir el recorrido



**Ilustración 49. Acequia diagonal, pasaba detrás de La Merced, Plano de J.G. Trasmonte 1628.**

en un plano de 1628, se puede ver libre el paso de la acequia. (ver Ilustr.49)

Actualmente se ve la acequia diagonal en cualquier mapa, se ven los límites de los lotes inclinados en la dirección de la acequia, este trazo parte de la calle de Santa Escuela en dirección poniente.

Atraviesa el anillo de Circunvalación, entra al perímetro A del centro histórico por la calle Manzanares y culmina en la Plaza de San Jerónimo, actual esquina de calles San Jerónimo e Isabel la Católica.

## ACUEDUCTOS.

El agua que se consumía en la ciudad provenía de los acueductos de Chapultepec y Santa Fe que remataban en cajas de agua con forma de fuente.



Ilustración 50. Acueducto con arquería, fragmento del biombo 1.

Desde los manantiales de Chapultepec corría el acueducto construido por Axayácatl (1469- 1481), nombrado caños de San Juan en la pintura y remataba en la caja de agua y posterior fuente del Salto del Agua. Se pueden ver aún algunos arcos en avenida Chapultepec.

Desde los manantiales de Chapultepec corría el acueducto construido por Axayácatl (1469- 1481), nombrado caños de San Juan en la pintura y remataba en la caja de agua y posterior fuente del Salto del Agua. Se pueden ver aún algunos arcos en avenida Chapultepec.

En la pintura del biombo Uno se ve el acueducto de Santa Fe, “*Hacia 1573, con el apoyo del Ayuntamiento, se iniciaron las obras del acueducto a cargo del Alarife Miguel Martínez [...]*”<sup>8</sup> En 1620 se concluyó la obra con 900 arcos que, tenía doble canal para llevar en uno el agua delgada con pocas sales de Santa Fe y en el otro el agua gorda alta en sales de Chapultepec. (ver Ilustr.50)



El acueducto Sta Fe, después de pasar por Chapultepec “[...] continuaba por la calzada de la Verónica [...] daba vuelta [...] para tomar la avenida Rivera de San Cosme, [...] el costado norte de la Alameda y terminaba en la Caja de Agua de la Mariscal, [...]”<sup>9</sup>, a un lado de Santa Isabel (Bellas Artes).

Ilustración 51. Caja de agua de la Mariscal, Plano de Diego Troncoso, 1760.

<sup>8</sup> Edgar Tavares López, art. La fuente de la Tlaxpana, Rev. Relatos e Historias, sep 2011, p.10

<sup>9</sup> Idem, p.13



Ilustración 52. Fuente de la Plaza Mayor, fragmento del biombo 1.

(ver Ilustr.51)

### FUENTES.

Las pilas de agua en el siglo XVII, mencionan las fuentes que, eran más de cuarenta. La más importante era la de la plaza mayor. (ver Ilustr.52)

Se ve que se ubicaba en el centro de la plaza y compartía el espacio con el cadalso.

En el biombo se ve cerca del rastro al sur de la ciudad una fuente, ese era un elemento importante para ubicar

un rastro, porque tenía que estar en terrenos adecuados, secos y que no se anegaran. Con una fuente cercana de abastecimiento de agua.

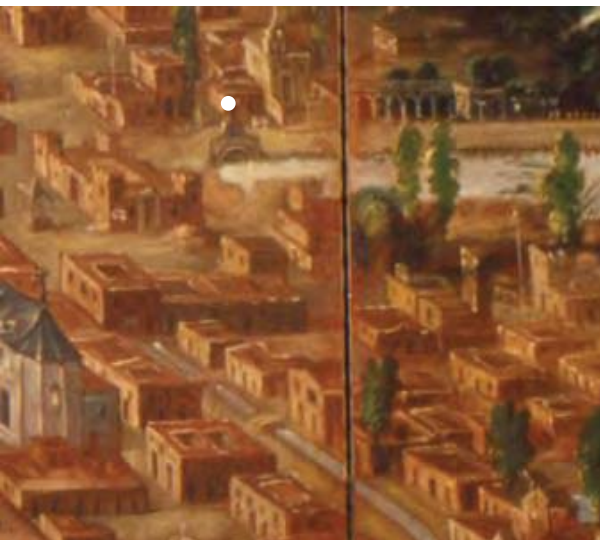


Ilustración 53. Puente de la Calzada de Sn Antón, fragmento del biombo 1.

### PUENTES.

Los puentes públicos urbanos, nos dice Francisco de la Maza que, eran unos cincuenta, no todos de cal y canto sino que, algunos eran de madera siempre en mal estado. Se ven en la pintura del biombo Uno varios con guardacantones labrados. Se ve el de la calzada San Antón. (ver Ilustr.53)



Ilustración 54. Balcón de las Casas Reales de Chapultepec, fragmento del biombo 1.

### CASAS REALES.

Los biombos Uno y Dos muestran una especie de balcón hasta abajo, se puede pensar que está ubicado en las casas reales de Chapultepec, lugar desde donde se trazó aparentemente la perspectiva de la ciudad., aunque no es posible por los 5.5 kms. de distancia que existen entre el castillo y el zócalo, a esa

distancia se vería la ciudad apenas como mancha lejana. (ver Ilustr.54)

Resumiendo lo visto en el apartado, se puede decir que todos los elementos descritos y presentes en la pintura del biombo Uno, evidencian la presencia tanto utilitaria como recreativa y renovadora del agua en lagos, acequias, acueductos y fuentes, se ha visto, el paisaje con montañas, lagos, y el agua corriente de las acequias que conformaba el ambiente en el que se desarrollaba la vida del siglo XVII cuando la naturaleza era benigna. Situación que empezaba a cambiar con la desecación de los lagos por el desagüe de la cuenca.

Las áreas verdes se habían retraído mucho en comparación con la etapa mexicana en que, la ciudad era un vergel. Se concentraban ahora, en Chapultepec que siguió siendo un área respetada como natural, en los parques como San Juan, Santiago, alameda, y otros, además en las huertas de los conventos, y en la parte costera del sur de la isla.

En cuanto a la infraestructura, se ve que a principios del siglo en 1620 se terminó la construcción del acueducto de Santa Fe con 900 arcos y contaba con la caja de agua detrás del convento de Sta. Isabel. El albarradón de San Lázaro que ya estaba construido desde 1555, se venía saqueando en su material de piedra hasta que se mandó reconstruir para defensa de la ciudad, después de la inundación de 1604. Las acequias y algunas calzadas eran todavía las mexicas, y se mantuvieron pero descuidadamente. La calzada de Guadalupe se aderezó con los misterios y la rotonda. Había muchos puentes, algunos de madera y otros se hicieron de mampostería como el de la Mariscala, ubicado cerca del convento de Sta. Isabel.

## 3.3 DESCRIPCIÓN DE LA ARQUITECTURA.

Se pasará a describir la arquitectura, tanto religiosa como civil, con las características formales que caracterizaban esa época.

### 3.3.1 ARQUITECTURA RELIGIOSA.

En cuanto a la arquitectura religiosa: *“Pueden identificarse 18 conventos de frailes, 14 conventos de monjas, ... 2 parroquias, el templo de Santa Ana, la ermita de Los Mártires y la iglesia de San Miguel Chapultepec.”*<sup>1</sup>



Ilustración 55. La catedral inventada, no existía la torre, fragmento del biombo 1.

Sin embargo, en el cuadro explicativo se observan más templos que formaban parte de los colegios, hospitales y la catedral.

La catedral ya tenía la planta del arquitecto Claudio de Arciniega, una planta de salón con cinco naves cubiertas a diferentes alturas, separadas por haces de columnas y cada entre eje espacioso, *“las portadas del norte (concluidas en 1615) y las gemelas de la Sala Capitular y de La Sacristía...”*<sup>2</sup> (ver Ilustr.55)

El aspecto que muestra en la pintura es imaginario pues en esa época no contaba con ninguna torre.

### CONVENTOS.

De los conventos de frailes y de monjas, San Francisco era el más importante y

<sup>1</sup> Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández. Planos de la Ciudad de México. México, UNAM, IIE, 1938, p.176-178.

<sup>2</sup> Martha Fernández. op.cit, p.26.

grandioso, aún era el conjunto del siglo XVI con su artesonado y techo a dos aguas, contaba con la iglesia de San Francisco y la capilla de San José de los Naturales, de Fray Pedro de Gante. Estaba también la capilla de:

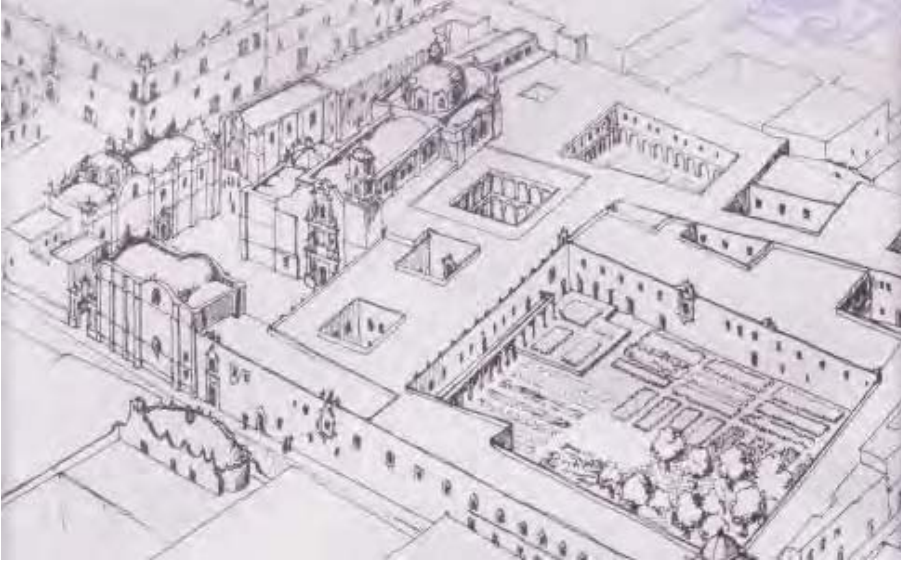


Ilustración 56. Conjunto de San Francisco, reconstrucción hipotética.

Aranzazú de 1680. (ver Ilustr.56)



Ilustración 57. Calvario en la parte inferior, en la superior se ve San Francisco, fragmento del biombo 1.

Dice Francisco de la Maza que del atrio de San Francisco partían hacia lo que es ahora avenida Juárez catorce estaciones del calvario.

En la ilustración 57, se ve arriba el conjunto de San Francisco, abajo se ve el calvario en el tramo entre uno y otro había catorce capillas o estaciones.

El convento de San Diego cercano al calvario, también era franciscano, fue rehecho en el siglo XVIII.





Ilustración 58. Santo Domingo y lo que sería La Inquisición, fragmento del biombo 1.

en la esquina. (ver Ilustr.58)

San Agustín tenía un espléndido artesanado que se incendió en 1676, la actual cubierta es de 1677- 1695, también lució columnas salomónicas.



El convento de Santo Domingo tenía un rico artesanado y techo a dos aguas. La capilla del Rosario de 1690 ocupaba parte del convento.

*“Había una suntuosa capilla en la iglesia, especial para el entierro de don Pedro*

*Moctezuma, bisnieto del rey azteca. El claustro era de 1692.”<sup>83</sup>*

Se puede ver frente el conjunto de Santo Domingo el edificio que sería de la Inquisición pero con lo que podría ser una torre

Ocupaba el convento toda la manzana y aún la adyacente por lo que se construyó un arco volado en 1598 para conectar las dos partes dándole con esto nombre a la calle, destruido en 1826.

Se puede ver en la ilustración 59 el arco dando sombra a la construcción adyacente.

Ilustración 59. San Agustín se ve con el arco anexo, fragmento del biombo 1.

La iglesia actual del Carmen es la capilla del Tercer Orden, su iglesia original duró hasta fines del s. XVIII, fue destruida y solo quedó la mencionada.

Los templos jesuitas de San Pedro y San Pablo de 1603 es la actual Hemeroteca Nacional. Y la Profesa del s. XVII, de la que no se conoce la descripción.

El convento de San Felipe Neri, se construyó entre 1660 y 1668 del cual existen la fachada y la iglesia. *“Aún existe un pequeño y hermoso claustro, hundido y mutilado.”*<sup>4</sup>

Acerca de los conventos de monjas, *“En el siglo XVII funcionaron dieciséis conventos de monjas, nueve de ellos fundados en el s. XVI, pero cuyos edificios se renovaron en el XVII. Aún existen trece iglesias monjiles.”*<sup>5</sup> El convento de la Merced tenía una gran iglesia construida en 1634- 1654 con su alfarje en la nave central y de bóvedas en las laterales; llegó íntegra hasta 1867 pero fue destruida. El claustro es del s. XVII y muestra la abundancia ornamental de recuerdo mudéjar.

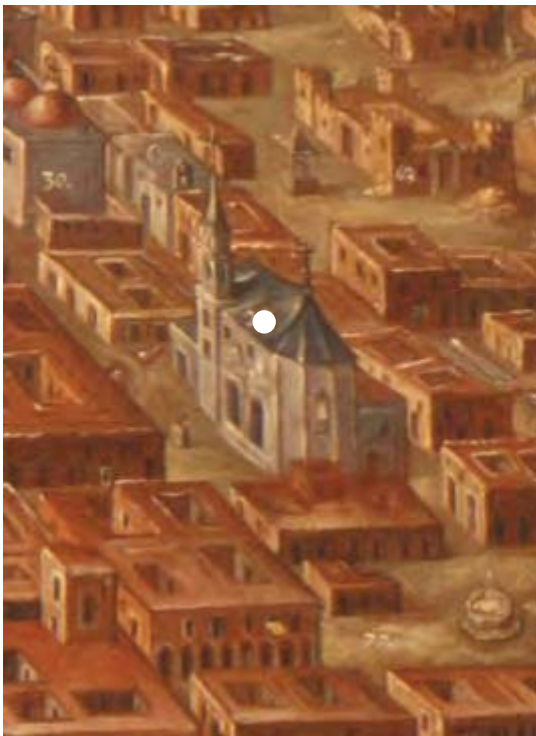


Ilustración 60. Templo y convento de Regina, fragmento del biombo 1.

De la orden de la Concepción son: Regina, Jesús María, Balvanera, San José de la Gracia, San Bernardo y La Encarnación. La iglesia de la Concepción tiene *“[...] un recurso arquitectónico [barroco] que aparece en las portadas del templo [...], hacia 1655 [...] apariencia de cortinaje que produce el doble arco de ingreso; el exterior de medio punto y el interior semiexagonal [...]”*<sup>6</sup>

La iglesia de Regina conservó durante todo el siglo XVII su artesonado mudéjar y su techo a dos aguas. Fue rehecha en el primer tercio del s. XVIII. (ver Ilustr.60)

<sup>4</sup> Francisco de la Maza. op. cit, p.46.

<sup>5</sup> Ibid, p.46.

<sup>6</sup> Martha Fernández. op. cit. p.28.

Del convento de Jesús María la primera iglesia fue rehecha en estilo neoclásico, queda el claustro en ruinas pero conserva una inscripción epigráfica de 1620.

Balvanera se comenzó en 1667 y se dedicó en 1671 fue de bóveda como aparece en el biombo. El convento de la Encarnación fue fundado en el siglo XVI pero la iglesia es de 1639- 1648, el claustro es obra del arquitecto Miguel Constanzó. La torre y la cúpula son del siglo XVIII.

San Bernardo, se fundó en 1635 y la iglesia de 1685- 1691 conserva las portadas del siglo XVII. Cuando se abrió la avenida 20 de Noviembre se le retiró una portada, se demolió parte de la iglesia y se recolocó la portada como principal.

El antiguo templo de San Cristóbal erigido desde el siglo XVI como capilla no se reconstruyó en los siglos posteriores y permanece con pequeñas dimensiones hasta la actualidad, aunque tiene algunas transformaciones como una torre y demás. Se identifica en el plano de Diego Troncoso "Planta y descripción de la Ymperial ciudad de México en la América" del siglo XVIII como San Cristóbal de Romita, se encuentra en Plaza Romita, cambió su advocación al Verbo Encarnado. Permanece la referencia geográfica del callejón San Cristóbal en sus inmediaciones, se señala con un círculo la posible ubicación del templo de San Cristóbal en el biombo Uno, porque no se localiza su

correspondiente número 67 del cuadro explicativo. (Ilustrac.61)



Ilustración 61. San Cristóbal, fragmento del biombo 1.

Las monjas franciscanas tuvieron cuatro conventos en el siglo XVII: Santa Clara, Santa Isabel, San Juan de la Penitencia y Capuchinas. Santa Clara en la calle de Tacuba se fundó en 1579, en 1620 rehicieron la iglesia que se acabó hasta 1661.

El convento de Santa Isabel se encontraba donde está el Palacio de Bellas Artes, se construyó de 1676 a 1685, después en el siglo XIX desapareció. (ver Ilustr.62)



Ilustración 62. En el siglo XIX todavía se conservaba parte del convento de Santa Isabel.

San Juan de la Penitencia estuvo donde se levantó después la iglesia del Buen Tono, la compañía cigarrera. El convento de Capuchinas estuvo en la calle de Venustiano Carranza y fue destruido, tenía una iglesia construida en 1673.

San Jerónimo fue el convento donde se aisló del mundo sor Juana Inés de la Cruz quien profesó en 1669 y murió en 1695. La iglesia es del siglo XVII.

### 3.3.2 ARQUITECTURA CIVIL.

La Universidad se encontraba al lado de lo que actualmente es la Suprema Corte de Justicia. (ver Ilustr.63)



En el dibujo de M. González Galván se puede ver la portada barroca. Y también se ve almenada una sección del inmueble. No eran ajenos los elementos defensivos en la arquitectura civil.

Ilustración 63. Reconstrucción de La Universidad.

Para el s. XVII los usos del suelo se habían diversificado de lo que fueron los usos del s. XVI habían: hospitales, escuelas, templos, la universidad, el rastro, la casa de moneda, los portales de la plaza mayor, el segundo edificio del ayuntamiento, teatros.

Se piensa que la fecha de ejecución de la pintura- biombo fue 1692



Ilustración 64. Palacio Real todavía con el balcón de la virreina, fragmento del biombo 1.

antes del incendio del real palacio, porque aparece todavía el balcón de la virreina. (ver Ilustr.64)

Después del incendio en el que se amotinó el pueblo contra el virrey conde de Gálvez por la falta de suministro de maíz, el mencionado balcón desapareció. (ver Ilustr.65)

El balcón de la virreina tiene una amplia repisa de madera, apoyada en el muro, con celosía de madera y el techo inclinado o zaquizamí con tejas de plomo.

Los hospitales en el siglo XVII eran once, algunos se enumeran a continuación:

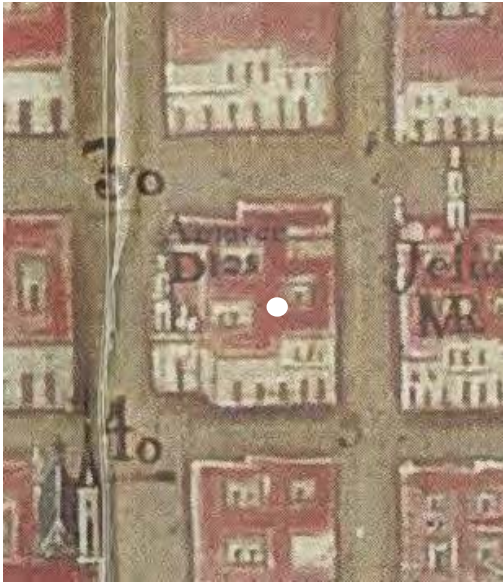


Ilustración 65. Balcón de la virreina. Dibujo basado en el biombo que contiene el Palacio de los virreyes, Museo de América, Madrid España.

- Hospital y templo de Betlemitas para los convalecientes
- Hospital y templo de San Lázaro
- Hospital y templo de Jesús Nazareno
- Hospital y templo del Amor de Dios
- Hospital y templo de San Juan de Dios
- Hospital real de Indios.

- Hospital y templo del Espíritu Santo
- Hospital de la Misericordia
- Hospital y templo de San Hipólito
- Hospital y templo de San Antonio Abad

El hospital del Amor de Dios que ahora es la academia de San Carlos, lo



**Ilustración 66. Hospital del Amor de Dios, Plano de Pedro de Arrieta 1737.**

fundó el obispo Fray Juan de Zumárraga en terrenos de su propiedad.

Su fundación fue ratificada por el rey Carlos V en cédula Real del 29 de noviembre de 1540. También se le llamó hospital real. En el plano de Pedro de Arrieta de 1737 se aprecia que tenía un templo. (ver Ilustr.66)

En el biombo se menciona un hospital real pero por su ubicación corresponde al hospital real de indios.

Respecto a la arquitectura civil habitacional se pueden observar los palacios con torres defensivas o “casas fuertes” heredadas del siglo XVI se aprecian en el biombo con o sin almenas. (ver Ilustr.67)



**Ilustración 67. Palacio habitacional con una torre esquinera en la calle que sería de Rep. Salvador, fragmento del biombo 1.**

Se puede ver en la fachada el portón principal de acceso para los carruajes y peatones. Los vanos más pequeños son las accesorias que eran locales comerciales. En la planta alta o noble estaban las áreas de representación como el salón principal y las áreas privadas de la familia.



Ilustración 68. Probable Garita de San Antonio Abad, fragmento del biombo 1.

En la ilustración 68, se puede ver el templo de San Antonio Abad y cerca se ve lo que seguramente era la garita de San Antonio Abad, por donde entraban muchos artículos de España y Filipinas.

Las garitas eran las aduanas fiscales de aquella época y se ubicaban en las calzadas o acequias más importantes. Guadalupe de la Torre enumera las existentes en el siglo XVIII y que, la mayoría existían desde el XVII. Las principales estaban en Peralvillo, Belén y La Piedad, Nonoalco, La Viga, Tepito, San Lázaro y Santa Úrsula. De menores dimensiones La Candelaria, San Antonio Abad, Santa Mónica, Guadalupe, Mexicalzingo, San Cosme, Santiago, etc.

Las garitas tenían al frente invariablemente un pórtico con pilares de cantería labrada y techado con planchas y zapatas de cedro<sup>7</sup>, el número de apoyos dependió de las dimensiones del espacio.



Ilustración 69. Garita de Peralvillo al norte de la ciudad.

Se ve en la ilustración 69 la arquería de la garita de Peralvillo, lo que hace suponer que el pórtico de la calzada de San Antón en el biombo de estudio sea, por similitud la representación de la garita de San Antonio Abad.

<sup>7</sup> Guadalupe de la Torre Villalpando. Los muros de agua, el resguardo de la ciudad de México siglo XVIII. México, coedición CONACULTA, INAH, GDF, 1999, p.54

La ciudad de México era una urbe que impresionaba a propios y extraños, Torquemada dice: “[...] es en edificios de las mejores y más aventajadas del universo, con todas las casas de cal y canto, grandes, altas, con muchas ventanas rasgadas, balcones y rejas de hierro con grandes primores [...]”<sup>8</sup>. Francisco de la Maza dice que nada queda de la arquitectura civil del siglo XVII solo el intervenido palacio nacional, que toda la ciudad cambió en el s. XVIII, esa aseveración es cuestionable; podría decirse que se remodelaron las casas en el siglo XVIII, pero probablemente en su mayoría las estructuras portantes permanecieron.

El ayuntamiento; el segundo se construyó en 1619, muestra dos torres esquineras, balcones y portales, fue redificado en el s. XVIII y se le aumentó otro piso en el siglo XX. (ver Ilustr.70)



Ilustración 70. Casa Municipal o diputación y Portales.

Los teatros, dice Francisco de la Maza que, el primer teatro fijo fue en una casa en la antigua calle de Jesús núm. seis, hoy República del Salvador, entre cinco de Febrero y veinte de Noviembre. Pertenecía a Francisco de León. En el real palacio había una sala de comedias. Otro teatro público, construido en 1638 estuvo en un patio del hospital real de Indios, en la calle de San Juan de Letrán esquina con Victoria, se incendió en 1722.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Francisco de la Maza. op. cit, p.13.

<sup>9</sup> Casimiro Castro. México y sus alrededores México 1855- 1856. México, Edición facsimilar Microprotecsa, 1961.



En síntesis, se puede hablar de que la representación de la arquitectura es objetiva, la perspectiva nos da una idea bastante clara de lo que era la ciudad de México en el siglo XVII, aparecen las techumbres de dos aguas o cónicas de algunos templos que todavía no cambiaban a bóvedas, o el volumen con techo plano que los españoles desde el s. XVI hicieron construir en sus casas a la manera mesoamericana, representa asimismo, algunos elementos imaginarios como la enorme catedral con una torre que no existía.

Puede uno constatar que se habían diversificado los usos del suelo en la ciudad del siglo XVII, aunque predominaba con mucho, el número de edificaciones religiosas como, templos, capillas, parroquias y conventos y el campo santo, tomando la inhumación como actividad religiosa. Y la combinación de colegio o escuela y templo u hospital y templo. Existían los inmuebles gubernamentales como, el palacio de los virreyes y la casa municipal con el cabildo, administrativos, de justicia, de defensa, y de servicio como, la cárcel, las atarazanas, las garitas o aduanas en los principales accesos de la ciudad, la casa de moneda, el rastro, el matadero.

Los espacios recreativos y de esparcimiento estaban representados por las plazas, los jardines donde había verbenas populares o se presentaban las corridas de toros. Y los teatros o también llamados corrales de comedia que ya eran construcciones sólidas. En la pintura del biombo Uno también se puede ver el uso habitacional representado por los palacios, al centro de la ciudad que eran de dos pisos o más, y la habitación indígena en las afueras eran pequeñas casas de un piso. La pintura muestra que el autor particulariza, cada elemento tiene características propias.

## 3.4 ANÁLISIS DE LOS PALACIOS CON TORRES DEFENSIVAS.

En el apartado se analizan los edificios civiles habitacionales con torres esquineras, puntualizando en las características básicas de la arquitectura del castillo medieval como son, torres, almenas y troneras. Lo anterior, para evaluar que tanto la pintura como medio de información visual es una prueba objetiva de que las torres del siglo XVI que permanecían en pie durante el siglo XVII, fueron defensivas y son las que aún existen en el centro histórico de la ciudad de México.

### 3.4.1 TORRES EN LA PINTURA.



Ilustración 71. Tres Palacios tienen torres esquineras no han sido identificados, fragmento del biombo 1.

1. Vemos en lo que sería la actual calle de Donceles tres inmuebles con torres de esquina, y uno en esquina calle Carmen y Colombia. (Ilustr.71)

2. El edificio de la Inquisición frente al templo de Santo Domingo fue redificado en el s. XVIII por Pedro de Arrieta. En la perspectiva que nos ocupa se puede apreciar que el edificio en el siglo XVII contaba con torre esquinera, y almenas, la esquina se recortaría después a 45° durante el barroco, haciendo la esquina ochavada.(ver Ilustr.72)

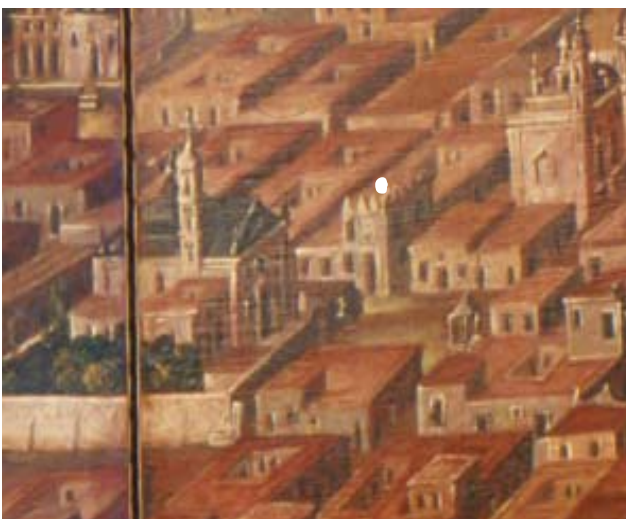


Ilustración 72. Edificio de la Inquisición, frente a Santo Domingo, fragmento del biombo 1.



**Ilustración 73. Palacio del Mariscal de Castilla y palacio del Marqués de Guardiola, fragmento del biombo 1.**

3. En la mencionada pintura se ven también el palacio del mariscal de Castilla y el palacio que sería después del marquesado de Guardiola, llevan almenas como reminiscencia medieval.<sup>1</sup> (ver Ilustr.73)



**Ilustración 74. El Rastro de la ciudad, fragmento del biombo 1.**

4. También en la pintura atribuida a Diego Correa, se ve el edificio identificado como el rastro como un edificio con cuatro torres. (ver Ilustr.74)



5. Asimismo, se ven dos edificios cercanos con torres muy altas como de observación o vigilancia con adarves, elementos estos también característicos de la arquitectura defensiva del castillo clásico, en las cercanías de la calzada de San Antón. Construcciones que fueron probablemente defensivas. (ver Ilustr.75)

**Ilustración 75. Dos torres altas cerca de Calzada Ixtapalapa, fragmento del biombo 1.**

<sup>1</sup> Francisco de la Maza, op. cit, p. 61

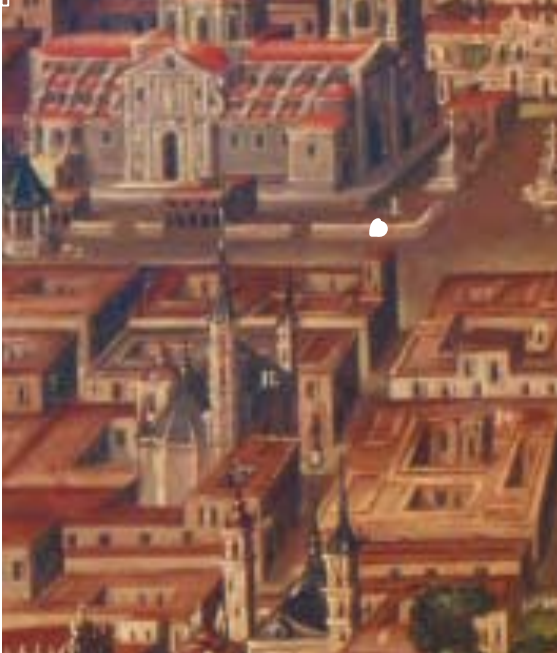


Ilustración 76. Antiguo Palacio de Cortés subdividido, conserva una torre, fragmento del biombo 1.

6. En el biombo Uno se puede ver la gran propiedad que fue de Hernán Cortés, subdividida en cuatro y se puede apreciar la torre esquinera de Madero y Monte de Piedad. (ver Ilustr.76)

7. En la pintura aparece también el real palacio de los virreyes que era el del siglo XVI transformado. Tenía dos portadas renacentistas de 1564 y tenía tres patios, también su capilla al fondo del

patio. Tenía dos torres de esquina con troneras, reminiscencia medieval. En

la pintura se ve solo una torre por el ángulo de la perspectiva. Y la torre está distorsionada porque aparece como volumen rectangular. (ver

Ilustr.77)



Ilustración 77. Palacio de los Virreyes, fragmento del biombo 1.

Con las transformaciones que ha sufrido el palacio a lo largo del tiempo, se han alargado las torres hasta un tercer piso.

8. La perspectiva oculta detrás de la torre gigante de la catedral hacia la izquierda, la calle de Moneda en donde se ubicaban varios palacios

con torres como: las casas arzobispales, el palacio de Guerrero y el palacio de Rodrigo Gómez conquistador, de los que hay mayor información gráfica y descriptiva del siglo XVI, como veremos a continuación.

### 3.4.2 CASTILLO- PALACIO.

En los antecedentes se vio que en el siglo XV en Italia, se generó un nuevo tipo de residencia citadina que fue el castillo- palacio, se pudo ver que aunque estaba en boga el fervor renacentista y trataban los arquitectos de deshacerse de una vez por todas del lenguaje



Ilustración 78. Alcázar de Segovia, Castillo- palacio.

constructivo del castillo feudal, todavía se construían palacios con reminiscencias fortificadoras como las torres de esquina y demás.

En España también apareció en la época de finales del siglo XV, “el género arquitectónico fugaz del castillo- palacio, como residencia elegante pero, con algunos elementos que recordaban la construcción militar, especialmente los pretilos y muros almenados, los matacanes, los torreones, las aspilleras y cañoneras, pero de carácter ornamental. En ausencia de una amenaza real de ataque, las proporciones antropométricas y la funcionalidad se olvidan.”<sup>2</sup>

Un ejemplo en España de castillo- palacio es el alcázar de Segovia, en el cual la lección de la arquitectura militar árabe- hispánica se funde con

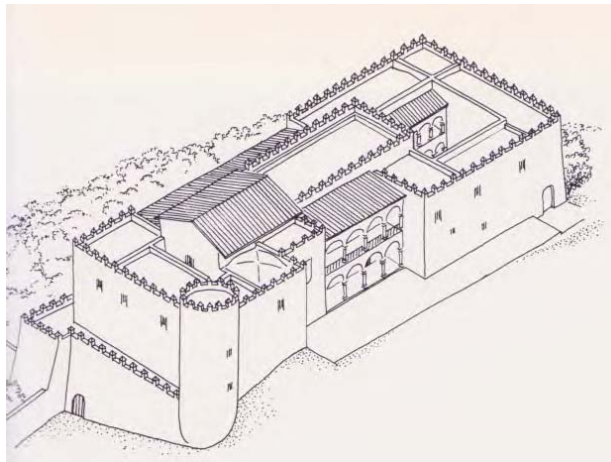


Ilustración 79. Castillo- palacio de Cortés en Cuernavaca.

el gótico del castillo francés.<sup>3</sup> (ver Ilustr.78)

En la península ibérica, los castillos-palacio pronto desaparecieron para dar lugar a los auténticos palacios.

Coinciden todas las fuentes consultadas en que en el Nuevo

Mundo (ver Ilustr.79,80)

<sup>2</sup> Carlos Chanfón Olmos. op.cit, p.351.

<sup>3</sup> Ibid., p.161,162.

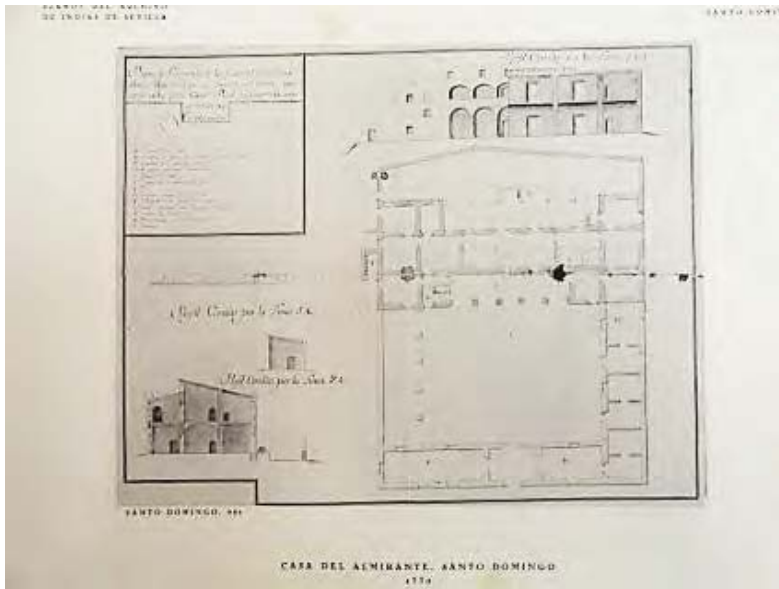


Ilustración 80. Castillo- palacio del Almirante, en Santo Domingo.

castillo- palacio de Cortés (ver Ilustr.81) hoy desaparecido en pleno centro de la ciudad de México que abarcaba una gran manzana entre Madero, Tacuba, Monte de Piedad e Isabel la Católica.

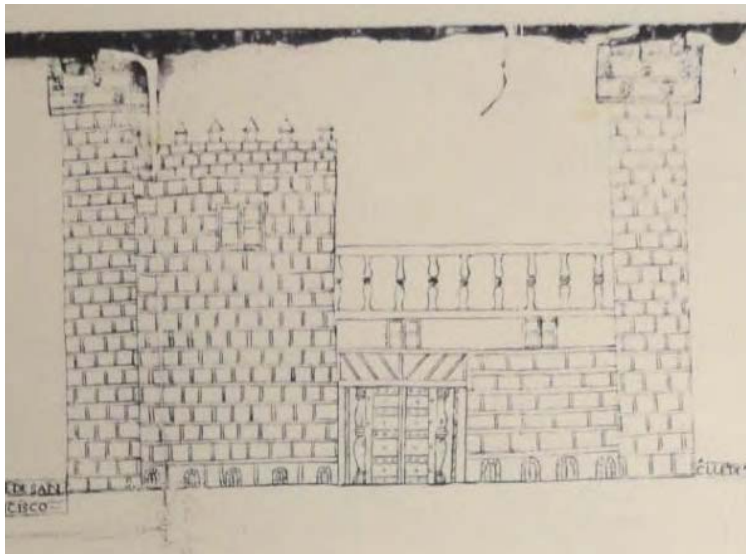


Ilustración 81. Castillo- palacio de Cortés en el centro de la ciudad de México.

Este castillo- palacio lo construyó Hernán Cortés sobre los escombros del palacio de Axáyacatl, antiguo monarca mexica y sirvió de modelo para los palacios más pequeños o casas fuertes que se construirían en sus alrededores en las primeras décadas del siglo XVI

hay solo dos ejemplos de castillo- palacio: el de Cortés en Cuernavaca y el castillo- palacio del Almirante, en Santo Domingo, pero se olvidan del

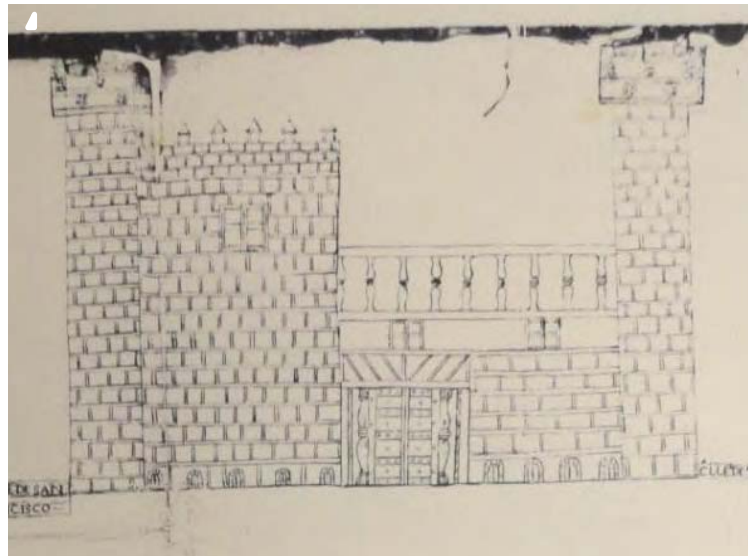
### 3.4.3 CASAS FUERTES.

El término “casa fuerte” se refiere a la casa que tenía elementos de defensa, se califica el acentuado carácter militar. Dice Francisco de la Maza respecto a las construcciones del siglo XVI en la ciudad de México, *“si la traza resultó moderna, el alzado fue antiguo, porque las primeras casas fueron poco menos que pequeños castillos feudales con torres, almenas y fosos.”*<sup>4</sup>

Los conquistadores y sus descendientes proyectaron sus casas a la usanza medieval, de acuerdo con sus experiencias vistas en España como los castillos- palacio, y con la justificación de que tenían un alzamiento indígena levantaron fortificaciones en pequeño, dando el aspecto de que “[...] *esta cibdad es tan fuerte que cada casa es fuerte [...]*”<sup>5</sup>

El palacio de Hernán Cortés es el principal exponente de esa tendencia a edificar fortalezas a principios del s. XVI. Se representa en un plano del siglo XVI y aparece con dos torres altas, almenadas, aunque en realidad contaba con cuatro torres esquineras en la gran manzana. (ver Ilustr.82)

Se dice que: *“La fachada este que veía a la plaza [...] no tenía almacenes y su decoración era más rica que las otras. En cada esquina*



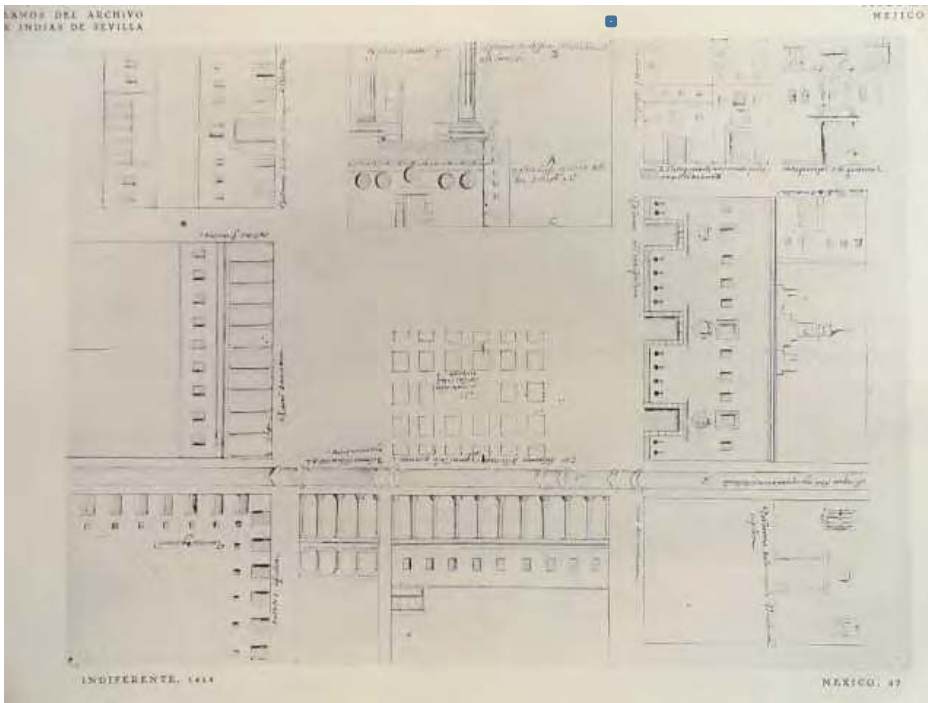
*había una torre [...] [la] puerta principal que daba acceso al interior estaba flanqueada por otras dos torres. En la parte superior de la fachada central se abría una*

Ilustración 82 . Castillo- palacio de Cortés.

<sup>4</sup> Francisco de la Maza, op. cit, p.7

<sup>5</sup> Francisco Gómez Triguillos, George Kubler, Arquitectura mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1982,p.216

*gran arcada [...] con ventanas que aligeraba el aspecto masivo de la construcción [...]*<sup>6</sup>



**Ilustración 83. Edificios de la Plaza Mayor de la ciudad de México.**

Se sabe que otros conquistadores también construyeron casas con torres, el conquistador Pedro de Alvarado construyó una fortaleza con dos torres con troneras. Otros edificios que son exponentes de la fortificación con torres son, los de la calle de Moneda entre Seminario y Academia, que son el palacio de Rodrigo Gómez, las casas arzobispaes, y el palacio del mayorazgo de Guerrero. Estos aparecen en una lámina del Archivo de Indias de Sevilla. (ver Ilustr.83,84)

En el plano de la ciudad de México, (Ilustración 83) se ve el zócalo al centro, la catedral hacia arriba, el palacio real a la derecha y en la esquina superior derecha los palacios antes mencionados, aquí hacia la izquierda no se define el castillo de Hernán Cortés tan claramente porque era más largo.

<sup>6</sup> George Kubler, op.cit, p.195



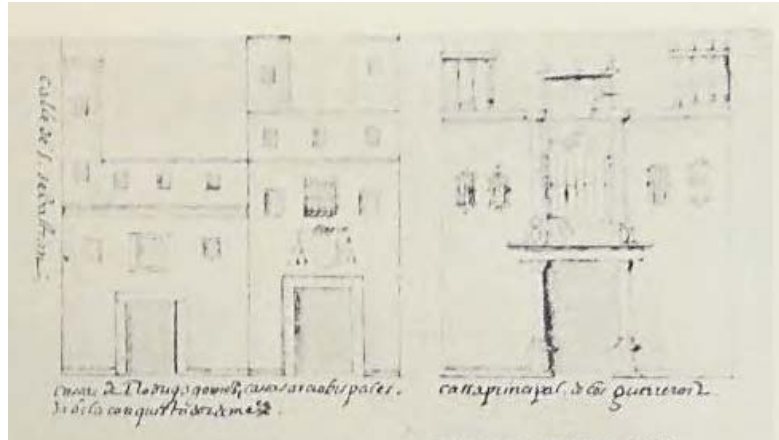


Ilustración 84.  
Casas de la  
calle Moneda,

En la ampliación del recuadro del plano, se pueden ver los tres inmuebles mencionados, con sus torres esquineras. El primero de la izquierda solo tiene una, en la esquina con la calle Seminario. El segundo cuenta con dos. El tercero cuenta con dos.

Aun cuando, en 1535 llega el virrey don Antonio de Mendoza e introduce cambios de criterio en las instrucciones urbanísticas como: que se cancelase “[...] la Ordenanza que requería a los vecinos la fortificación de sus edificaciones en las calzadas de Tacuba y de Chapultepec, [...] eliminando asimismo el requerimiento de construir a *contramuro*, que hasta la fecha de octubre de 1535 había mantenido el cabildo como condición para autorizar la edificación en dichas calzadas de acceso a tierra firme,”<sup>7</sup> las casas al parecer se siguieron construyendo con torres aunque quizá disminuyeron la altura.

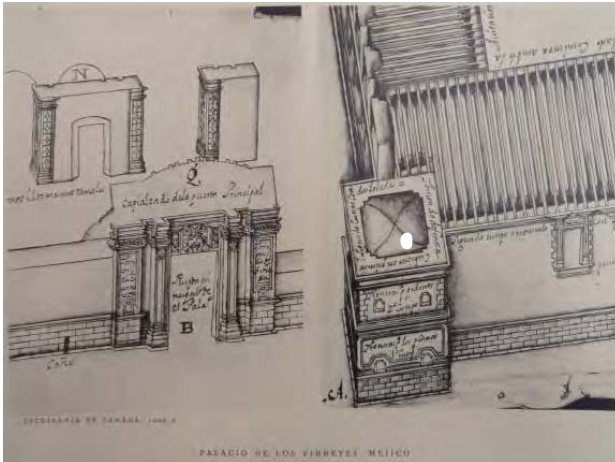
Respecto al estilo formal de fortalezas medievales, iban cambiando el aspecto por renacentistas con ventanas, balcones o porticados a manera de galerías o logias. Francisco Cervantes de Salazar dice en 1554 respecto a la casa donde vivió Zumárraga (casas arzobispales de la calle Moneda) que, era de fachada “elegante” de estilo “clásico” con torres muy altas respecto al tamaño de la construcción.

Aunque De la Maza comenta que fue hasta principios del s. XVII que fue cambiando el aspecto de las construcciones “[...] Así duro la ciudad hasta principios del siglo XVII, en el que fue cambiando su rudo aspecto por el más amable de casas renacentistas.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Lucía Mier y Terán Rocha, La primera traza de la ciudad de México 1524- 1535, tomo I, México, UAM, FCE, 2005, p.472

<sup>8</sup> Francisco de la Maza, op.cit, p.7

Se ve que aun cuando la arquitectura seguía el estilo imperante en el momento, los elementos defensivos permanecían, situación similar a la que pasaba en la Italia del s. XVI, como vimos en los antecedentes europeos.



**Ilustración 85. Isométrico de una torre del palacio Real 1694.**

En este edificio representativo del poder virreinal, las torres resaltadas (avancorpi) del paño del muro señalan notoriamente el aspecto defensivo. (ver Ilustr.85) Por lo que se ve las torres del siglo XVI quedaron en pie y no eran elementos ajenos a la arquitectura del siglo XVII.

Asimismo, las torres esquineras se ven todavía en las pinturas del siglo XVIII, como la “Vista de la Plaza Mayor” de Juan Patricio Morlete Ruíz, de entre 1769- 1771. Se aprecian las torres en el edificio de la esquina



**Ilustración 86. Fragmento de Vista de la Plaza Mayor de México, autor J. Patricio Morlete Ruiz, 1769- 1771.**

Respecto al palacio real, existe un plano en el citado archivo de Indias de Sevilla reproducido en la serie de Angulo Iñiguez, que muestra el estado del palacio a finales del siglo XVII y aparece el isométrico de una de las torres.

En este edificio representativo del

de Seminario y Moneda, y en las casas arzobispales de la calle de Moneda. (ver Ilustr.86) De los palacios mencionados el de Rodrigo Gómez conservaría su torre. Las casas arzobispales las perderían



Ilustración 87. Fragmento del plano de Pedro de Arrieta de 1737.

El palacio Mayorazgo de Guerrero perdería la de la izquierda y conservaría la derecha que se ubica en la esquina con Correo Mayor, como veremos más adelante.

En el caso del rastro posiblemente sea, alguna de las Fortalezas, que a principios del siglo XVI; “[...] se propuso [en el Cabildo] que en las [...] calzadas [de acceso a la ciudad] se construyeran fortalezas

donde “pusiese haber algunos tiros de artillería para defensa de ellas”<sup>9</sup>, Los palacios con cuatro torres eran asimismo remembranza de la Edad Media como vimos en los antecedentes europeos, el castillo clásico tenía cuatro torres de esquina. Y en el renacimiento se ven todavía edificaciones con ese tipo de esquema en Europa, específicamente en Italia y España y eran antiguos castillos que habían quedado en pie de épocas anteriores o construcciones renacentistas con elementos diseñados a la manera medieval.

El inmueble que llegó hasta el s. XVII todavía con las torres, probablemente dejó de ser fortaleza y pasó a ser el rastro. Ya en el siglo XVIII, el rastro había perdido las torres y una parte de su estructura, como lo muestra el plano de la ciudad de México de Pedro de Arrieta de 1737. Aunque asegura Francisco de la Maza, que era un edificio de 1619, con portadas de “orden toscano” y almenas, se puede pensar que se conservaba el del siglo XVI con torres y almenas, construido en las afueras de la ciudad española. (ver Ilustr.87)

En el caso de las torres de vigilancia, estas edificaciones altas en las que el cuerpo principal es la torre y en planta baja un espacio cuadrado se ven más con la estructura de un faro de observación, ya no se ven en el plano del siglo XVIII, las dos edificaciones mencionadas se perdieron en las constantes renovaciones que ha tenido la ciudad en cuanto a su arquitectura civil.

<sup>9</sup> Alejandro Rosas, Revista Relatos e historias, Febrero 2010, p.25

### 3.4.3 EDIFICIOS QUE CONSERVAN LAS TORRES ESQUINERAS.

Para concluir el presente apartado, citaremos los inmuebles que conservan para el siglo XXI alguna torre esquinera. Todos los que se muestran conservan solo una torre y ésta muestra características de las transformaciones que han sufrido a lo largo de cinco siglos.



Actualmente existen contados palacios virreinales que conservan la torre esquinera.

**Ilustración 88. Edificio del Mayorazgo de Guerrero, esquina poniente de la calle Correo Mayor.**

Los dos edificios del mayorazgo de Guerrero, ubicados en la calle de Moneda y separados por la calle de Correo Mayor, “*palacios dieciochescos [...] en cada esquina se levantan... torreones... son las casas que poseyó el*



**Ilustración 89. Palacio oriente del Mayorazgo de Guerrero,**

*Los dos edificios del mayorazgo de Guerrero [...] fueron construidos por el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres, autor de los más famosos palacios nobiliarios de la ciudad capital, [...]”<sup>10</sup> Están almenados y permanecían así*

durante el s. XVII. (ver Ilustr.88,89)

<sup>10</sup> Iván José Arriaga Arriaga, Las casas del mayorazgo de Guerrero, México, Expediente del inmueble, CNMH, INAH, sin fecha, p.1



Ilustración 90. Palacio de los condes de Valparaíso, Centro Histórico del México.

Aunque no se ven en la pintura, se sabe que estaban almenados porque, Antonio de Robles dice en 1679, que *“Cayó un rayo en la casa de los Guerreros, junto a Santa Inés y derribó dos almenas.”*<sup>11</sup>

El palacio de los condes de Mateo Valparaíso, hoy Banamex;...<sup>12</sup> también construido por el arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres, ubicado en la calle de Isabel la Católica y calle de Venustiano Carranza. Conserva la torre esquinera. (ver Ilustr.90)

El palacio de Rodrigo Gómez “[...] de llana simplicidad [...]” actualmente de la UNAM, ubicado en la esquina de la calle de Moneda y Seminario. Son *“unas cassas principales que la esquina dellas cai sobre la plaza*



Ilustración 91. Palacio de Rodrigo Gómez, actualmente de la UNAM, Centro Histórico de México.

*mayor de esta ciudad con una torre, lindan con las cassas arzobispales que en todas ellas hay tres cassas y siete tiendas.”*<sup>13</sup>

Aparecen en el plano del s. XVI, de la serie de planos de Angulo Iñiguez. (ver Ilustr.91)

<sup>11</sup> Francisco de la Maza, op.cit, p.61

<sup>12</sup> Arriaga Arriaga Iván José, op. cit. p. 1

<sup>13</sup> Ibid, p. 4



Ilustración 92. Edificio de la esquina de Isabel la Católica y Tacuba, Centro Histórico de México.

Católica) hasta la Plaza Mayor y desde la calle de Plateros (Francisco y Madero) hasta Tacuba.

El edificio ubicado en la esquina de Tacuba e Isabel la Católica. (ver Ilustr.92)

Este edificio era parte del inmenso predio de las casas del marqués del Valle de Oaxaca, el descendiente de Cortés.

Abarcaban desde la calle de San José el Real (Isabel la



Ilustración 93. Edificio en la esquina de Madero e Isabel la Católica, desaparecido, Centro Histórico de México.

El marqués Pedro Cortés decidió seccionar el predio en cuatro más pequeños y subsecuentes secciones. Quienes re-edifican estas casas en el s. XVIII son: los arquitectos Lorenzo Rodríguez y Manuel Álvarez, respetando el partido arquitectónico de las casas preexistentes, con un torreón en cada esquina, de los cuales, íntegro sólo nos llega uno, el mencionado anteriormente.

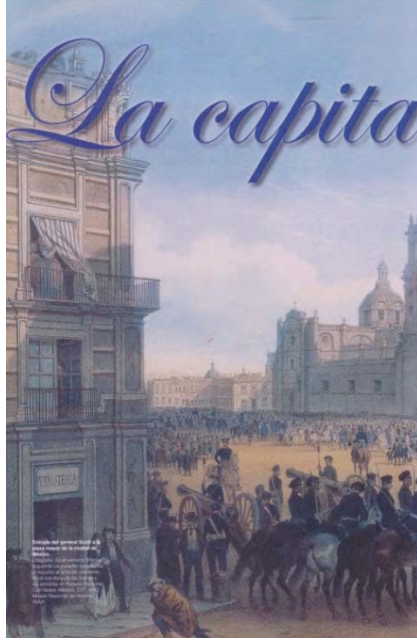


Ilustración 94. Edificio en la esquina de Madero y Monte de Piedad, Centro Histórico de México.



Ilustración 95. Antes y después de la remodelación del edificio en la esquina de Calles Cinco de Mayo e Isabel La Católica, Centro Histórico de México.

Un torreón desapareció. (Ilustr.93)  
Otros dos se absorbieron en la construcción del nuevo piso: en la esquina de Monte de Piedad y Tacuba y en la esquina de Francisco y Madero y Monte de Piedad.

En la ilustración 94, se puede ver el alzado de un edificio con planta baja, entresuelo y segunda planta o planta noble.

Se ve el volumen del torreón en la parte superior del edificio ubicado en la esquina de Madero y Monte de Piedad, en 1843. Lo que significa que en el siglo XIX todavía existía.

También existen algunas torres de esquina que no son originales como, la de Cinco de Mayo e Isabel la Católica que se construyó en 1933, “*La reconstrucción [...] consistió en el aumento de un piso, de un torreón de esquina y, [...], de la decoración de lazos [...]*”<sup>14</sup>

En la ilustración 95, se puede ver el edificio antes de la remodelación que sufrió. Era un inmueble de dos plantas sin remate superior de torre, ni el motivo decorativo de ajaracas.

Después de la intervención ya tenía un torreón de esquina igualándose con algunos ejemplos genuinos.

<sup>14</sup> Gabriela Sánchez Reyes. Art. Reflexiones en torno a un motivo ornamental en la arquitectura de la ciudad de México: ajaracas o lazos de ocho, Boletín de Monumentos históricos 21, p.135



Ilustración 96. Casa en República de Uruguay y 20 de Noviembre, Centro Histórico de México.

El único que se perdió definitivamente fue el de la esquina suroeste en Francisco I. Madero e Isabel la Católica al derribar todo el inmueble.

El palacio del conde de la Cortina ubicado en República de Uruguay y 20 de Noviembre, conserva también una torre de esquina. (ver Ilustr.96)



Ilustración 97. Edificio en República de Uruguay número 90, Centro Histórico de México.

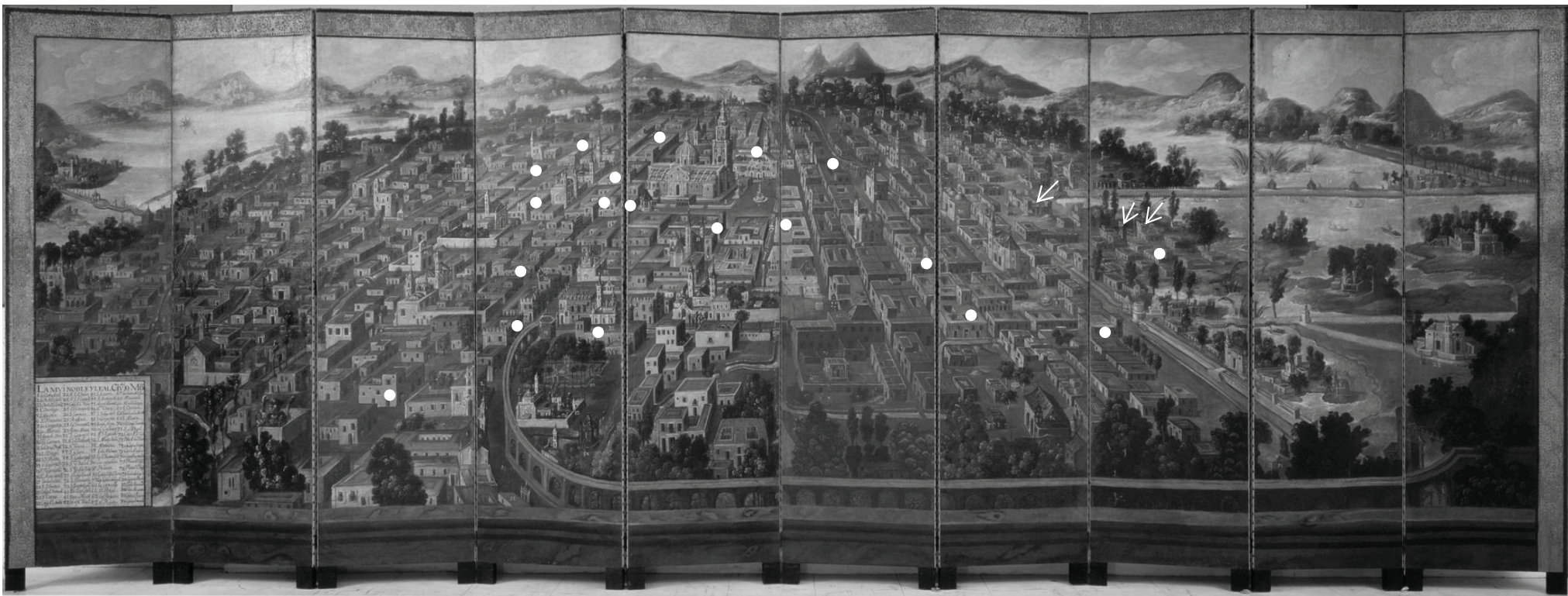
Por último, el palacio del conde de la Torre Cosío, sobre República de Uruguay # 90 también conserva una torre. (ver Ilustr.97)

Quizá haya al día de hoy, algunas otras torres de esquina que estén imbuidas en la construcción de un nuevo piso, pero no se identificaron con seguridad.

No se tienen a la fecha otras pruebas de que las torres existentes son las originales, como podrían ser las calas arqueológicas en ellas y las investigaciones de archivos no son exhaustivas, aun así son elementos que caracterizan la ciudad de la primera época virreinal y son excepcionales.

En la LÁMINA 3 se ven todas las torres representadas en la pintura 22 en total, que son las que estaban en pie en el siglo XVII, pero en el siglo anterior debieron ser muchas más, por eso la expresión de que la ciudad era tan fuerte porque cada casa era fuerte, se señalan también los tres edificios de características especiales como son: el rastro y las dos torres de vigilancia, cercanos todos a la Calzada de San Antón.





BIOMBO 1 "LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO", DIEGO CORREA S. XVII

- Rastro y Torres De Vigilancia
- Inmuebles con torres esquineras

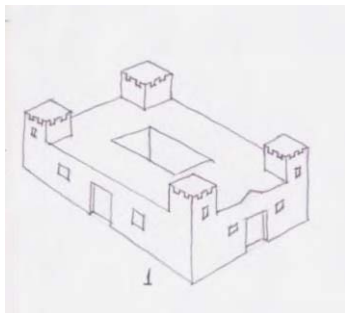


Ilustración 99 El Rastro (dib. Thelma A Catalina Venegas Díaz)

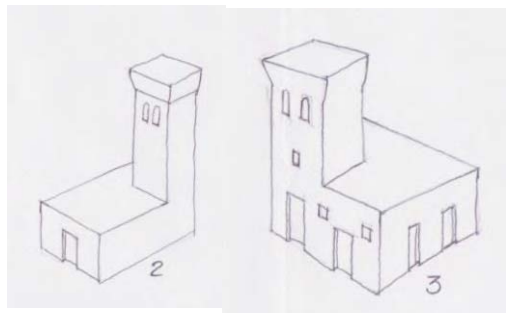


Ilustración 100 Torres de vigilancia (dib. Thelma A Catalina Venegas Díaz)

Los palacios con cuatro torres eran remembranza de la Edad Media, el castillo clásico tenía cuatro torres de esquina. Y en el renacimiento se ven todavía edificaciones con ese tipo de esquema, que recordaban a los antiguos castillos. Reconstruyendo las edificaciones de la pintura, se verían así:

### Ilustración 98. PALACIOS CON TORRES ESQUINERAS, RASTRO- FORTALEZA Y TORRES DE VIGILANCIA.

Posiblemente sea el Rastro, alguna de las **Fortalezas**, que a principios del siglo XVI se propusieron en el Cabildo para los accesos de la ciudad, *donde "pusiese haber algunos tiros de artillería para defensa de ellas"*, inmueble que llegó hasta el s. XVII todavía con las torres.

Las **torres de vigilancia** se ven como edificio- torre, con una sola estructura muy alta, desde donde se podría ver el acceso de la antigua calzada Ixtapalapa (San Anton).

Considero interesante encontrar la ubicación del antiguo Rastro, el PLANO de 1737, de Pedro de Arrieta, nos aproxima a su ubicación. En ese, el edificio que se identifica como el Rastro ha perdido una esquina y se ubica en las cercanías de la plaza Tlaxcoaque. Al lado, conserva la fuente que tenía desde el siglo XVII.

Lo anterior, hace pensar que podría ser su ubicación la siguiente: Callejón Flamencos, Pino Suárez, Fray Servando Teresa de Mier y 20 de Noviembre. A un lado existe una plazuela con una fuente actual, pero bien podría contener la antigua fuente enterrada. Pues bien, en el lugar solo existe un edificio alto que no deja advertir ningún vestigio.

Concluyendo, se ve que las construcciones defensivas mexicas no fueron el antecedente de las torres esquineras- defensivas de los inmuebles coloniales. En cambio, las construcciones defensivas europeas traídas a México por los conquistadores españoles, si son el antecedente de las torres esquineras- defensivas, cotejando las torres que se conservan actualmente con las de la pintura, sólo una coincide por referencia, sólo se sabe con certeza de una del Palacio de Cortés que se ubicaba en Monte de Piedad y Madero la que, se señala en la Ilustración 76 de este apartado.

No se tienen a la fecha calas arqueológicas de los sistemas y materiales constructivos de las torres que coadyuvaran a saber con certeza si son las originales, lo único es que ya no habría justificación en el período barroco (S. XVII- XVII) para construir algo de lo que trataban de deshacerse como son los elementos fortificatorios, en cambio sí se puede pensar en conservar algo que estaba desde los primeros tiempos de la conquista.

Las características que presentan actualmente las torres son, de altura más baja que los entresijos del inmueble, están almenadas, en la esquina puede haber un nicho con una imagen religiosa, presenta el escudo de armas o en su lugar un óculo, ventana cuadrada o puede ser balcón, se suma a las características de acabados del inmueble, puede ser tezontle y cantera o aplanado.

La perspectiva del biombo Uno atribuida a Diego Correa, “La mui noble y leal ciudad de México” muestra suficientes ejemplos, veintidós en total de que, en el siglo XVII los palacios residenciales contaban aún con las torres de esquina heredadas del siglo XVI. Y podemos constatar que llegan hasta nosotros las torres intervenidas, transformadas pero auténticas joyas de la época de la conquista. Lo anterior, significa que al reconstruir las edificaciones en los siglos posteriores al XVI se conservaban ciertos elementos, en este caso las torres, no todo era destruido y vuelto a construir desde cero, son torres que fueron defensivas y permanecen como testigos de:

La época en que se construyó la nueva Ciudad sobre los escombros de Tenochtitlán por conquistadores y con fines de defensa; el período en el cual se encontraban reminiscencias de los elementos fortificatorios del período medieval en Europa que durante el desarrollo del movimiento renacentista no se habían diluido sino hasta muy tarde; los años en que en España había surgido el castillo- palacio de finales del siglo XV, como intermedio entre el castillo medieval autodefensivo y el palacio residencial renacentista.

## 3.5 ESTUDIO DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL.

---

En el presente apartado se realiza el estudio de cada inmueble, lugar o elemento urbano mencionado en la pintura del biombo Uno, por medio de investigación: de campo y registro fotográfico; de fuentes documentales y del archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH para comprobar si los monumentos que aparecen en la pintura permanecen.

Cada uno de puntos mencionados en el cuadro explicativo del biombo Uno de “La mui noble y leal ciudad de México”, que abarcan la arquitectura, los elementos de infraestructura urbana y los elementos del paisaje pueden considerarse patrimonio cultural mundial con base en las siguientes definiciones, aunque hay que tomar en cuenta que no hubo alguna ley que evitara su destrucción irracional, sino hasta el siglo XX que se generó en México un documento legal de conservación que es la primera “ Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural”, de enero de 1931.

Para definir lo que es patrimonio cultural y natural se extractan los conceptos de la “Convención para la protección del patrimonio mundial cultural y natural”, U.N.E.S.C.O., noviembre de 1972, los cuales siguen en vigor aunque se han complementado con nuevas nociones en cartas y recomendaciones recientes como más adelante se señala. Patrimonio cultural son los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura, de pintura [...]; los conjuntos: grupos de construcciones, [...]; los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza [...], que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, artístico, etnológico, antropológico o científico. Patrimonio natural son los monumentos naturales: formaciones físicas y biológicas [...]; las formaciones geológicas y fisiográficas, hábitat de especies animales y vegetales amenazadas [...]; los lugares naturales o zonas [...] que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético, científico, de la conservación o de la belleza natural.

En la 35° reunión de la conferencia general de la U.N.E.S.C.O. de noviembre del 2011, se expone que “se entiende por paisaje urbano histórico la zona urbana resultante de una estratificación histórica de valores y atributos culturales [...] para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico”. “Este contexto general incluye otros rasgos del sitio, principalmente su topografía, geomorfología, hidrología

y características naturales [...]. Con esto vemos, que los elementos arquitectónicos, del paisaje y la infraestructura del siglo XVII desaparecidos que se verán en las dos tablas siguientes serían sujetos de protección legal, igual que los conservados en la época actual con base en la “Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricos” de 1972 y su reglamento vigentes.

### **3.5.1 TABLA DE CONSERVACIÓN DE INMUEBLES DEL SIGLO XVII.**

En la tabla mencionada se reporta el estado de conservación del elemento (Ver LÁMINAS 4, 5, 6.), se clasifica el conjunto, si era religioso podía ser convento, hospital, hospicio, colegio o templo aislado, si era civil se menciona el uso; se da el porcentaje del conjunto que se conserva; los elementos o partes del inmueble que se mantienen y sus características arquitectónicas particulares; el estado de conservación que puede ir de bueno a ruinoso; y el uso actual a que se ha destinado. Lo anterior, da una idea general de que usos de origen y destino favorecen la conservación y cuáles no, además de cual fue el destino de los inmuebles abandonados por la expulsión de las órdenes religiosas que los construyeron, etc.

### **3.5.2 CUADRO DE EVOLUCIÓN DEL MONUMENTO.**

En el cuadro (Ver LÁMINAS 7, 8) se enumeran los eventos que ha pasado cada inmueble a lo largo de los siglos hasta la actualidad, las etapas de desarrollo desde la fundación, el paso por momentos de guerra, etc. hasta la actual conservación o pérdida del bien. Así mismo, se analiza si el monumento llegó a tener la declaratoria de monumento, tomando en cuenta que hasta los años treinta del siglo XX se empezaron a realizar dichos decretos oficiales, basados en el primer documento de protección del patrimonio que elaboró México, que es el Reglamento de la “Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural”, de enero de 1931.

### 3.5.1 TABLA DE CONSERVACIÓN DE LOS INMUEBLES, LUGARES Y ELEMENTOS URBANOS DEL SIGLO XVII 1

PUNTO DEL BIOMBO		CONSERVACIÓN			(VER ANEXO FOTOGRÁFICO)	
INMUEBLE RELIGIOSO	DECLARATORIA MONUMENTO	CONJUNTO: HOSPITAL HOSPICIO CONVENTO COLEGIO TEMPLO	SE CONSERVA: TOTALMENTE PARCIALMENTE MÍNIMAMENTE NO	ELEMENTOS CONSERVADOS Y CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS:	EDO. CONSERV. BUENO REGULAR MALO RUINOSO	USO ACTUAL:
1 Catedral	SI	Catedral	Parcialmente	Templo tres naves, capillas, sagrario	Bueno	Culto
2 P. Sta. Veracruz	SI	Parroquia	Parcialmente	Templo	Bueno	Culto
3 P. Sta. Catarina	SI	Parroquia	Parcialmente	Templo	Bueno	Culto
4 Sto. Domingo	SI	Convento Frailes	Mínimamente	Templo cruz lat., capilla aislada	Bueno	Culto
5 San Agustín	SI	Convento Frailes	Parcialmente	Templo cruz lat., capilla, parte claustro	Bueno	Biblioteca, Museo
6 San Francisco	SI	Convento Frailes	Mínimamente	Templo cruz lat., capillas, vestigio claustro	Malo	Culto
7 La Compañía	SI	Colegios Frailes	Parcialmente	Templo cruz lat., claustros, portada de la antigua Universidad	Regular	Museo, Talleres
8 La Merced	SI	Convento Frailes	Mínimamente	Andadores de claustro, partes aisladas	Bueno	Museo
9 S. Juan de Dios	SI	Hospital Frailes	Parcialmente	Templo y claustros	Bueno	Culto, Museo
10 El Carmen	SI	Convento Frailes	Mínimamente	Templo tres naves, capillas adosadas	Regular	Culto
11 La Profesa	SI	Colegio Frailes	Parcialmente	Templo tres naves	Bueno	Pinacoteca
12 San Diego	SI	Convento Frailes	Mínimamente	Templo	Bueno	Galería
13 San Hipólito	SI	Hospital Frailes	Parcialmente	Templo y claustro	Regular	Culto, hospital
14 Espíritu Santo	-	Convento Frailes	No			
15 Santiago Tlatelolco	SI	Parroquia, Colegio	Parcialmente	Templo cruz latina, claustro, otros	Regular	Culto, oficinas
16 Sta. Ma. La Redonda	SI	Colegio	Parcialmente	Templo ábside circular, rotonda	Bueno	Culto
17 Betlemitas	SI	Hospital monjas	Parcialmente	Templo una nave - portada trasladada, claustros	Bueno	Museo, Museo
18 San Sebastián	SI	Parroquia, Hospital	Parcialmente	Templo, capilla, claustro	Malo	Culto, Culto
19 Colegio de Porta Coeli	SI	Colegio	Parcialmente	Templo una nave	Bueno	Culto
20 San Cosme	SI	Convento Frailes	Parcialmente	Templo cruz latina	Bueno	Culto
21 Colegio de San Andrés	-	Colegio Frailes	No			
22 Ntra. Sra. de Belén	SI	Colegio Monjas	Parcialmente	Templo cruz latina, capilla	Bueno	Culto
23 Ntra. Sra. de La Piedad	-	Convento	No			
24 Colegio de San Pablo	SI	Colegio Frailes	Parcialmente	Templo una nave, claustro	Malo, Bueno	Sin uso, IMSS
25 La Concepción	SI	Convento Monjas	Parcialmente	Templo una nave, p. gemelas, parte claustro	Bueno	Culto, sin uso
26 San Lorenzo	SI	Convento Monjas	Parcialmente	Templo una nave, una portada	Bueno	Culto
27 Regina	SI	Convento Monjas	Parcialmente	Templo una nave, p. gemelas, capilla, claustro	Bueno	Culto, asilo
28 La Encarnación	SI	Convento Monjas	Parcialmente	Templo una nave, p. gemelas, claustros	Bueno	SEP

### 3.5.1 TABLA DE CONSERVACIÓN DE LOS INMUEBLES, LUGARES Y ELEMENTOS URBANOS DEL SIGLO XVII 2

PUNTO DEL BIOMBO		CONSERVACIÓN			(VER ANEXO FOTOGRÁFICO)	
INMUEBLE RELIGIOSO	DECLARATORIA MONUMENTO	CONJUNTO: HOSPITAL HOSPICIO CONVENTO COLEGIO TEMPLO	SE CONSERVA: TOTALMENTE PARCIALMENTE MÍNIMAMENTE NO	ELEMENTOS CONSERVADOS Y CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS	EDO. CONSERV. BUENO REGULAR MALO RUINOSO	USO ACTUAL:
29 Jesús María	SI	Convento Monjas	Parcialmente	Templo una nave, p. gemelas, claustro	Bueno, Ruinoso	Culto, sin uso
30 San Jerónimo	SI	Convento Monjas	Parcialmente	Templo cruz latina, claustros, otros	Bueno	Culto, universidad
31 Ntra. Sra. de Balvanera	SI	Convento Monjas	Mínimamente	Templo una nave, p. gemelas	Bueno	Culto
32 Sta. Teresa la Antigua	SI	Convento Monjas	Mínimamente	Templo una nave, p. gemelas, capilla – cúpula tambor	Bueno	Museo
33 Sta. Clara	SI	Convento Monjas	Mínimamente	Templo cruz latina	Bueno	Biblioteca
34 Sta. Catalina de Siena	SI	Convento Monjas	Mínimamente	Templo una nave, p. gemelas, claustro	Bueno	Culto, secundaria
35 Sta. Isabel	-	Convento Monjas	No			
36 San Juan de la Penitencia	-	Convento Monjas	No			
37 Colegio de Niñas	SI	Colegio Monjas	Parcialmente	Templo una nave – una portada, claustro	Regular, Bueno	Culto, club
38 San Bernardo	SI	Convento Monjas	Mínimamente	Templo una nave, portada trasladada	Bueno	Culto
39 San José de La Gracia	SI	Convento Monjas	Mínimamente	Templo una nave, p. gemelas	Bueno	Culto
40 Las Capuchinas	-	Convento Monjas	No			
41 H. Jesús Nazareno	SI	Hospital Frailes	Parcialmente	Templo cruz latina, claustro, escaleras	Bueno, Bueno	Culto, hospital
42 H. Real (de Indios)	-	Hospital Frailes	No			
43 H. San Lázaro	SI	Hospital Frailes	Mínimamente	Restos de Templo cruz latina	Ruinoso	Ruina
44 San Antonio Abad	SI	Hospital canónigos	Mínimamente	Templo una nave, bóveda de cañón	Regular	Sin uso
45 H. De La Misericordia	-	Hospital	No			
46 Sta. Cruz	SI	Convento	Parcialmente	Templo tres naves, capilla	Regular	Culto
47 San Felipe Neri	SI	Hospital Frailes	Mínimamente	Fachada "Reclamo" templo, claustro	Bueno	Museo, oficinas
48 San Gregorio	NO	Colegio Frailes	Mínimamente	Dependencias	Regular	Universidad
49 Sta. Ana	SI	Templo	Totalmente	Templo	Bueno	Culto
50 El Calvario	-	Templo	No			
51 Ntra. Sra. de Guadalupe	SI	Basílica	Totalmente	Templo basilical, crucero centrado, cúpula, cuatro torres	Regular	Culto
52 Sta. María Inmaculada	No identificado					
53 Nativitas	SI	Templo	Parcialmente	Templo una nave	Bueno	Culto
54 Las Ánimas	No identificado					
55 Santísima Trinidad	SI	Hospital	Parcialmente	Templo cruz latina	Malo - Ruinoso	Culto
58 Colegio S. Juan de Letrán	-	Colegio Frailes	No			
65 Montserrat	SI	Convento Frailes	Parcialmente	Templo una nave, fachada movida, claustro mutilado	Regular	Museo, oficinas
66 Mexicaltzingo	SI	Templo	Totalmente	Templo cruz latina, barda atrial	Regular	Culto
67 San Cristóbal (De Romita)	SI	Capilla	Totalmente	Capilla una nave	Bueno	Culto
70 Campo Santo	-	Cementerio	No			
71 San Miguel (Chapultepec)	SI	Templo	Parcialmente	Templo cruz latina	Bueno	Culto
72 Cruz de Talabarteros	-	Capilla	No			

### 3.5.1 TABLA DE CONSERVACIÓN DE LOS INMUEBLES, LUGARES Y ELEMENTOS URBANOS DEL SIGLO XVII 3

PUNTO DEL BIOMBO		CONSERVACIÓN			(VER ANEXO FOTOGRÁFICO)	
INMUEBLE CIVIL, LUGAR O ELEMENTO	DECLARATORIA MONUMENTO	CONJUNTO: INMUEBLE LUGAR ELEMENTO	SE CONSERVA: TOTALMENTE PARCIALMENTE MÍNIMAMENTE NO	PARTE, LUGAR, ELEMENTO CONSERVADO Y CARACTERÍSTICAS:	EDO CONSERV: BUENO REGULAR MALO RUINOSO	USO ACTUAL:
56 Escuelas (Plaza Volador)	-	Inmueble	No	Portada (en Colegio S. Pedro y Pablo)		
57 Palacio Real (Nacional)	SI	Inmueble	Totalmente	Inmueble y capilla	BUENO	Museo, oficinas
59 Los Caños del Agua (Acueducto de Sta. Fe)	-	Elemento	No			
60 La Alameda	NO	Lugar	Totalmente	Lugar expandido	BUENO	Parque
61 El Peñón (De los Baños)	-	Lugar	Totalmente	Lugar transformado	BUENO	Urbanizado
62 Los Volcanes	-	Lugar	Totalmente	Lugar conservado	BUENO	Volcanes
63 El Rastro	-	Inmueble	No			
64 Los Caños de San Juan (Acueducto de Chapultepec)	SI	Elemento	Mínimamente	Tramo de arquería (veinte)	BUENO	Vestigio Arqueológico
68 La Calzada de San Antón	NO	Lugar	Parcialmente	Lugar transformado	REGULAR	Avenida
73 Pila de la Plaza (Fuente del Zócalo)	-	Elemento	No			
74 Chapultepec	SI (Arboleda, Alcázar, Manantiales, Fuente del Acueducto)	Lugar	Totalmente	Lugar conservado	BUENO	Bosque, Museos, Elementos
75 Caja del Agua (Caja Atrás de Bellas Artes)	-	Elemento	No			
76 Casa de Moneda	SI	Inmueble	Totalmente	Lugar transformado	BUENO	Museo
77 Plaza de San Juan (Colegio de Vizcaínas)	-	Lugar	Mínimamente	Fragmento de área	MALO	Parque
78 Plaza de Santiago (Tlatelolco)	NO	Lugar	Totalmente	Lugar conservado	BUENO	Parque
79 Calzada de Guadalupe (Calzada de los Misterios)	SI (Hemiciclo y Misterios)	Lugar	Parcialmente	Trazo, lugar y algunos misterios	REGULAR	Avenida
80 Laguna de Texcoco	-	Lugar	No			
81 Calzada de los asa...	No identificado					
82 Calzada de La Piedad	NO	Lugar	Parcialmente	Trazo, lugar transformado	REGULAR	Avenida
83 Calzada de Tacuba	NO	Lugar	Totalmente	Trazo, lugar conservado en un tramo	BUENO	Calle – Avenida
84 Laguna de México	-	Lugar	No			

#### ABREVIATURAS EMPLEADAS EN EL SIGUIENTE CUADRO:

Recog. - Recogimiento	Edif. - Edificación	Redif. - Redificación	Destr. - Destrucción	Tem. - Templo
Reconst. - Reconstrucción	Estruct. - Estructural	Conform. - Conformación	Cap. - Capilla	Aba. - Abandono
Exclastr. - Exclastración	Ornament. - Ornamentación	Demol. - Demolición	Expul. - Expulsión	Ejer. - Ejercicio

### 3.5.2 CUADRO DE ETAPAS DE CONFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL MONUMENTO SIGLOS XV AL XXI

1

PUNTO DEL BIOMBO

CONSERVACIÓN

(VER ANEXO FOTOGRÁFICO)

INMUEBLE RELIGIOSO

	ETAPAS DE CONFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL MONUMENTO (SIGLOS)					
	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI
1 Catedral	Edif. Templo . Dedicación. Edif. Portadas , retablos		Edif. Torres, sagrario	Incendio, se restaura		Se restaura Conserva
2 P. Sta. Veracruz	Edif. Ermita, se vuelve parroquia		Redif. Templo, torres, portada.	Se cierra cap. Sta. Escuela		Se mantiene Conserva
3 P. Sta. Catarina	Edif. Capilla		Redif. Templo			Se mantiene Conserva
4 Sto. Domingo	Fundación. Edif. Convento, templo		Redif. Templo, cap.	Demol. Capillas, claustro		Se mantiene Conserva
5 San Agustín	Edif. Templo, convento. Incendio, redif. Templo, portada		Edif. Capilla	Ornament. portada. Se exclaustran		Cambio de uso Conserva
6 San Francisco	Edificación capillas, convento, templo		Cap. Balvanera	Subdivisión, Destrucción		Se mantiene Deteriora
7 La Compañía	Edif. Templo, colegios S. Pedro San Pablo, S. Bernardo		Mejoras, abandono	Reconstrucción y culto		Reconstr. Restaura
8 La Merced	Edif. Convento, templo, claustro bajo		Edif. Claustro alto	Exclaustr. Destrucción. División		Varios usos Restaura
9 S. Juan de Dios	Fundación. Edif. Claustros para Hospital		Edif. Templo, transformaciones.	Hospital para prostitutas		Se restaura Conserva
10 El Carmen	Edif. Templo, convento Constr. Bóvedas del Templo		Redif. templo	Exclaustr. Desaparece convento		Se mantiene Conserva
11 La Profesa	Edif. Templo provisional		Edif. Templo	Exclaustr. Demolición convento		Se mantiene Conserva
12 San Diego	Edif. Tardía convento, templo, mejoras		Abandono	Decoración capilla, fachada		Se interviene Conserva
13 San Hipólito	Edif. Hospital		Edif. Templo, torre	Clausura hospital		Const.torre Conserva
14 Espíritu Santo		Fund. hospital y templo.	Redif. Templo, hospital, convento.	Cierre hospital. Venta templo, convento		Se pierde -
15 Santiago Tlatelolco	Edif. Convento, colegio, templo, capilla. Redif. Templo			Modif. Uso cuartel, prisión militar		Se mantiene Conserva
16 Sta. Ma. La Redonda	Ermita, col. inconcl. Edif. Templo y convento pequeño			Redif. Tem, torre. Exclaustr. Subdivisión		Se mantiene Conserva
17 Betlemitas		Edif. Templo, hospital, convento	Mejoras	Destr, Reconst, traslado portada		Reconstr. Restaura
18 San Sebastián	Fundación	Edif. Hospital, convento, templo	Se seculariza			Const. Bóvedas Conserva
19 Colegio de Porta Coeli	Edif. Convento	Edif. Templo	Fundación colegio	Venta en lotes		Se integra fachada Conserva
20 San Cosme	Fundación	Edif. Templo, convento	Mejoras	Uso de hospital, subdivisión		Se mantiene Conserva
21 Colegio de San Andrés		Edif. Colegio, noviciado, templo.	Redif. Uso hospital	C. Ejer. Expul. Aban. Uso hospital, Dest.		Tem. Se pierde -
22 Ntra. Sra. de Belén		Fundación, edif. Templo, colegio	Se dedica Templo	Supresión colegio, se labra portada		Se mantiene Conserva
23 Ntra. Sra. de La Piedad		Edif. Capilla, convento. Abierto solo en	festividad patronal	Exclaustr. Venta convento		Desaparece -
24 Colegio de San Pablo	Edif. Templo, colegio seminario. Reformas		Reformas, retablo	Uso de cuartel y hospital		Se mantiene Conserva
25 La Concepción	Edif. Convento, templo. Redif. Templo, torre, claustros		Mejoras	Sustitución retablos neoclásicos		Deterioro claustro Deteriora
26 San Lorenzo	Fundación	Edif. Templo, convento	Renovación			Remodelación Conserva
27 Regina (Coeli)	Edif. Convento, templo. Redif. Templo, portadas		Bóvedas, capilla	Cambia uso a hospital		Se mantiene Conserva
28 La Encarnación	Fundación	Edif. Templo, convento	Redif. Claustros	Exclaustr. Varios usos		Se mantiene Conserva
29 Jesús María (Real)	Fundación. Edif. Convento, templo		Redif. Portadas	Exclaustración. Varios usos		Se deteriora Deteriora
30 San Jerónimo	Fundación	Edif. Templo, convento, torre	Redif. Claustro	Exclaustr. Hospital, invadido		Se restaura Conserva
31 Ntra. Sra. de Balvanera	Recog. voluntario	Redif. Templo, convento				Demol. Convento Conserva
32 Sta. Teresa la Antigua		Edif. Templo, convento. Redif. Templo	Mejoras	Edif. Capilla, pierde convento		Se mantiene Restaura
33 Sta. Clara	Fundación	Edif. Convento, templo	Redif. Templo, cap.	Exclaustr. División. Destrucción		Se mantiene Conserva
34 Sta. Catalina de Siena	Fundación	Edif. Convento, templo	Mejoras, bóvedas			Destr. Torre,convento Cons.
35 Sta. Isabel		Edif. Templo, convento		Exclaustr. Venta porciones. Iglesia para		industria. Se pierde -
36 San Juan de la Penitencia	Ermita Edif. Templo, convento		Reparaciones	Reparaciones, exclaustr. Pierde conv.		Demolición -
37 Colegio de Niñas	Fundación. Edif. Templo, convento		Reparación templo	Exclaustración		Se restaura Conserva
38 San Bernardo		Edificación convento y templo	Mejoras	Destrucción, traslado portada lateral		Se mantiene Conserva
39 San José de La Gracia		Edif. Convento, templo		Uso cuartel, división. Templo anglicano		Se mantiene Conserva
40 Las Capuchinas		Fund. Edif. Convento, templo		Exclaustr. Derribo para abrir calle. Se pierde		-
41 H. Jesús Nazareno	Edif. Hospital, templo		Mejoras	Uso de hospital		Se mantiene Conserva
42 H. Real (de Indios)	Fund. Edif. Hospital, templo, camposanto		Coliseo, incendio	Clausura hosp. Venta particular		Templo se pierde -
43 H. San Lázaro	Edif. Hospital, templo		Mejoras	Destrucción, Venta, trasformación, abandono		Sin uso Ruina
44 San Antonio Abad		Edif. Templo, albergue, claustro	Reconst. Tem.	Supresión. Subdivisión, venta, desap. claustro		Se mantiene Conserva



### 3.5.2 CUADRO DE ETAPAS DE CONFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL MONUMENTO SIGLOS XV AL XXI

2

PUNTO DEL BIOMBO	CONSERVACIÓN			(VER ANEXO FOTOGRÁFICO)		
<b>INMUEBLE RELIGIOSO</b>						
	XVI	ETAPAS DE CONFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL MONUMENTO (SIGLOS)		XIX	XX	XXI
45 H. De La Misericordia		XVII	XVIII			
46 Sta. Cruz		Fund. Recogimiento mujeres	Edif. Templo. Se cierra por mal estado y se derriba completo			-
47 San Felipe Neri		Edif. Templo, portada "reclamo", convento.	Edif. Torre	Se mantiene	Se mantiene	Conserva
48 San Gregorio		Edif. Colegio, templo. Mejoras, Redif. Templo capilla	Unión a San Pedro y Pablo, abandono	Uso, abandono	Reconst. Templo	Conserva
49 Sta. Ana		Edif. Ermita	Redificación, Parroquia	Se mantiene abierta	Se mantiene	Conserva
50 El Calvario		Edif. Estac. Calvario Permanece	Permanece	Desaparece		-
51 Ntra. Sra. de Guadalupe		Edif. Tardía Templo	Se terminó	Daño Estructural	Desuso, visita	Conserva
52 Sta. María Inmaculada		No identificado				-
53 Nativitas		Edif. Ermita	Perman. tem. una nave, torre, claustro	Permanece	Permanece	Conserva
54 Las Ánimas		No identificado				-
55 Santísima Trinidad		Edif. Hospital	Edif. Templo	Destr. Hospital. Deter. Templo, claustro		Deteriora
58 Colegio S. Juan de Letrán		Fund. cédula Real Decae a fines de siglo		Sobrevive, impulso, desaparece		-
65 Montserrat		Fundación. Edif. Convento, templo	Reformas al templo		Traslado fachada	Conserva
66 Mexicaltzingo		Edif. Templo y Barda atrial	Existe	Existe	Existe	Conserva
67 San Cristóbal (De Romita)		Edif. Capilla	Existe	Existe	Existe	Conserva
69 San Martín (Prob. Corazón I. María)		Existe (aparece en Biombo)	Existe (aparece plano Arrieta)	Desaparece	Nueva constr. y advocación	-
70 Campo Santo (Hosp. Real de I.)		Existe	Existe	Desaparece		-
71 San Miguel (Chapultepec)		Constr. Ermita	Permanece ermita	Edif. Tem.	Desap. Redif. Tem.	-
72 Cruz de Talabarteros		Construcción chapitel	Existe	Desaparece		-
<b>INMUEBLE CIVIL, LUGAR, ELEMENTO URBANO</b>						
	XV	ETAPAS DE CONFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL MONUMENTO (SIGLOS)		XIX	XX	XXI
56 Escuelas (Plaza Volador)		XVI	XVII	XVIII		
57 Palacio Real (Nacional)		Edif. Universidad, capilla	Suprimida y repuesta varias veces	Suprimida	Desmantelada	-
59 Los Caños del Agua (Ac. Sta. Fe)		Const. Mexica	Destrucción, Edificación Palacio Real	Independencia	Palacio Nacional	Restaura
60 La Alameda			Const. Acueducto	Destrucción total		-
61 El Peñón (De los Baños)		Creación a fines	Expansión a fines	Existe	Existe	Restaura
62 Los Volcanes		Baños Moctezuma	Const. Capilla	Existe	Existe	Conserva
63 El Rastro		Paisaje				Conserva
64 Caños San Juan (Ac. Chapultepec)		Construcción con cuatro torres	Funciona	Destrucción		-
68 La Calzada de San Antón (S A Abad)		Construcción mexicana	Funciona	Destrucción	Conserva Vestigio	Conserva
73 Pila de la Plaza (Fuente del Zócalo)		Existe	Existe	Transformación	Transformación	Conserva
74 Chapultepec		Construcción	Funciona	Desaparición		-
75 Caja del Agua (Caja Bellas Artes)		Militar, recre. mexica	Ayuntam. protege manantiales. Edif. Casa y ermita, se conserva	Se conserva	Se conserva	Conserva
76 Casa de Moneda		Fund. Edif. Locales, reparaciones, adiciones	Construcción caja como remate acueducto Sta. Fe	Destrucción		-
77 Plaza de San Juan (Col. Vizcaínas)			Funciona	Funciona	Cambio uso	Restaura
78 Plaza de Santiago (Tlatelolco)		Conform. mexica	Existe	Casi desaparece, Edif. Colegio de Vizcaínas	Existe fragmento	Conserva
79 Calzada de Guadalupe (Misterios)		Construcción mexicana	Existe	Existe	Existe	Conserva
80 Laguna de Texcoco		Existe	Existe	Const. Misterios, hemiciclo.	Destr. Misterios Deterioro por tren	Conserva
81 Calzada de los asa...		No identificado	Comienza obra desagüe. Comienza desecamiento	Desecamiento		-
82 Calzada de La Piedad			Const. Calzada	Existe	Existe	Conserva
83 Calzada de Tacuba		Construcción mexicana	Existe	Existe	Existe	Conserva
84 Laguna de México		Existe	Existe	Comienza obra desagüe. Comienza desecamiento	Desecamiento	-

En resumen, se puede decir que principalmente son los templos los que se conservan de los conjuntos religiosos; de las 61 edificaciones de ese tipo representadas entre conventos, colegios, hospitales, hospicios, templos o capillas aislados, el elemento que sobrevive es casi siempre la iglesia. Hay quince monumentos que han desaparecido íntegros, como el de Sta. Isabel, lo que representa un 25% de los centros religiosos de aquella época, del 75% restante no queda uno solo conservado totalmente. De los cuatro inmuebles civiles representados se han perdido las escuelas (universidad) y el rastro que se ubicaba en las afueras de la traza, cerca de la calzada de San Anton (calzada San Antonio Abad). Respecto a los lugares y elementos urbanos, se nota que todo lo referente al agua que era el elemento por antonomasia que caracterizaba a la ciudad de México se ha perdido. Esto abarca a escala macro desde los lagos que rodeaban la isla y en orden decreciente: los acueductos, las acequias, las cajas de agua, y las fuentes.

El período de nuestra historia que se identifica como el de mayor destrucción y pérdida del patrimonio, como se ve en el cuadro de conformación y evolución del monumento ha sido el lapso de desamortización de los bienes del clero en el siglo XIX, en el que se subdividieron los conjuntos religiosos y vendieron a particulares, sobreviviendo casi siempre los templos que se dejaban para el culto y cuando no se destinaban para este servicio, en casi todos los casos desaparecían. Otros períodos de deterioro bien definidos para el patrimonio coinciden con los períodos en que se han cancelado o expulsado a determinadas órdenes religiosas, como en el caso de la expulsión de los jesuitas en el siglo XVIII, que llevó al abandono de los inmuebles con la consecuente ruina de los mismos. Los temblores e inundaciones tampoco se pueden descartar como momentos de pérdida de patrimonio pero no se definen claramente en la tabla.

El biombo Uno de “La mui noble y leal ciudad de México” visto como medio de información visual, muestra los edificios de forma tridimensional con características objetivas en una integración de arquitectura, elementos urbanos, y paisaje, provee de información importante para datar la obra, como la siguiente: aparecen conjuntos religiosos señalados como puntos de interés, que fueron fundados en el siglo XVI o durante todo el siglo XVII, como el de San Bernardo con su iglesia terminada en 1691, no aparece ninguno del siglo XVIII; las edificaciones se representan con características barrocas pero aparecen las techumbres de dos aguas o cónicas de algunos templos, todavía no las del período del s. XVIII; la Alameda es todavía de la mitad de lo que sería en el s. XVIII; el parque de San Juan aparece sin el colegio de vizcaínas que se construiría posteriormente. Por lo anterior, se puede

datar como de la última década del siglo XVII. En cuanto al biombo Dos, no se estudió a detalle pero en él saltan a primera vista algunas características que muestra como medio de información visual, que hacen pensar que es posterior al biombo Uno y son: el edificio del rastro ya no presenta cuatro torres esquineras sino dos, lo que hace pensar que ya las había perdido, ya no aparecen las torres altas de vigilancia cercanas a la calzada San Antón, probablemente ya no existían, aun así no llega a ser del siglo XVIII porque no aparecen inmuebles construidos en esa época, como el colegio de vizcaínas, etc.

La pintura guarda para la memoria la cara agradable, el paisaje idílico con montañas, lagos, parques y jardines como la Alameda, la plaza de San Juan, del Volador, de Santiago Tlatelolco y las riberas del contorno de la isla, también el bosque de Chapultepec que siguió siendo un área respetada como natural, y el agua corriente de las acequias que conformaba el ambiente en el que se desarrollaba la vida del siglo XVII cuando la naturaleza lo permitía, pero esa época también fue escenario de grandes inundaciones como el período de 1629 a 1635, en que las plantas bajas de los palacios permanecían bajo el agua con el consecuente deterioro de las edificaciones y de la vida humana. El temor y el daño provocados por las inundaciones en la ciudad, llevaron a comenzar la obra del desagüe de la cuenca de México en 1607, sin un criterio claro de los alcances que eso tendría. Una obra que a largo plazo desecaría los lagos, las acequias, y cambiaría no solo ese paisaje idílico en estéril, sino la abundancia agrícola de una extensa región se volvería de subsistencia, salvándose solo áreas como Xochimilco, Tláhuac. Las consecuencias inimaginables en ese momento de aquella obra, serían funestas para el ecosistema en cuanto que desaparecieron flora y fauna importantes.

La pintura representa como producto del misticismo de la época, algún elemento imaginario como la enorme catedral con una torre que no existía, aunque puede uno constatar la veracidad de la información, se habían diversificado los usos del suelo en la ciudad del siglo XVII con los inmuebles gubernamentales, de justicia, de defensa, administrativos, de servicio, talleres y comercios, y recreativos como los corrales de comedia. También se representan los volúmenes con techo plano que los españoles desde el s. XVI hicieron construir en sus Palacios que eran de dos pisos, o tres si tomamos en cuenta, planta baja, entresuelo y planta alta o noble a la manera mesoamericana al centro de la ciudad. Se ven algunos de los detalles de los edificios como, las almenas, las torres, los balcones de esquina, los portales, los vanos y demás.



## CAPÍTULO 4

---

# LA PINTURA COMO MEDIO DE REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

---



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.

El presente capítulo se avoca al análisis de la pintura, pero en este caso como medio de representación artística. El biombo Uno de “La mui noble y leal ciudad de México” como se vio en el capítulo dos se atribuye al autor Diego Correa, al igual que el otro biombo llamado igual o biombo Dos, a primera vista los dos son muy parecidos porque tienen el mismo tema compositivo, además de una construcción visual de las formas, unas proporciones y un tratamiento pictórico similares. Para poder ubicar las obras primero en un contexto físico, una temporalidad y un estilo artístico; y segundo, estar en posibilidad de dar una opinión respecto a la autoría de los mismos, se llevan a cabo los análisis comparativos de los biombos Uno y Dos que se enumeran a continuación.

Se elabora primero el análisis físico de las piezas desglosando los componentes físicos empleados en su elaboración desde el bastidor, el lienzo, la imprimatura, los colores y la técnica pictórica empleada, relacionando los elementos con los usados en la época colonial en la Nueva España. Segundo, se realiza el análisis geométrico y de proporciones que da a conocer los formatos empleados por el artista o los artistas y los sistemas geométricos utilizados como trama oculta de trazo de la composición.

Tercero, el análisis formal revisa las obras de “La mui noble y leal ciudad de México”, mediante una serie de conceptos que conforman los principios ordenadores, y las propiedades visuales de la forma que, identifican las características particulares y los aciertos y defectos de la composición, aparte de definir el estilo pictórico del autor. Con esto, poder dilucidar si son uno o dos los autores de los biombos estudiados.

En el apartado de estudio de autoría se realiza el examen comparativo de los biombos Uno y Dos con dos obras firmadas del autor Diego Correa, esto con el fin de ver si realmente alguno de los cuadros se puede relacionar con dicho autor. Se examinan tanto los detalles del paisaje, detalles acuáticos y de las figuras humanas, estas últimas son elementos que aunque no aparecen en los anversos de los biombos Uno y Dos aparecen en los reversos de ambos, aunque interesa en particular el reverso del biombo Dos que es “La conquista de México” para comparar con el cuadro firmado del “Pueblo de santa Fe” ayudando a descartar o no aquella pintura como obra del autor. Por último, como conclusión se emite una opinión respecto a la autoría de los biombos Uno y Dos.

## 4.1 ANÁLISIS FÍSICO- BIOMBOS 1 Y 2.

Se revisan y comparan los biombos Uno y Dos de “La mui noble y leal ciudad de México” en su forma física para conocerlas a detalle y ubicarlas en un contexto geográfico y una época determinada.

### 4.1.1 SOPORTE O BASE.

BIOMBO Uno.

Esta pintura es un biombo, con medidas de 545 cms x 192 cms. dividido en diez partes; realizado en técnica de óleo sobre tela, tiene una cenefa que presenta una textura ligeramente resaltada, en tres lados, es dorada hecha a base de oro de hoja, su soportes son diez bastidores de madera con patas. (ver Ilustr.101)

Según el reporte del Museo Nacional de Historia, el biombo 1 ha tenido los siguientes procesos de restauración y conservación: el anverso del biombo o sea, la pintura “La mui noble y leal ciudad de México” entre los años de 1966- 1970 se re entela con lino, se sustituye el soporte de madera del bastidor, y se convierte a cuadro. Entre los años de 1978- 1989 se interviene fijando los desprendimientos de capa pictórica e integrando color. A partir de los años 1989- 1990 se restaura la obra en un proceso conjunto entre la ENCRYM y el MNH, en ese período se vuelve a separar en paneles y a convertir en biombo. En cambio el reverso del biombo o sea, la pintura “La conquista de México” permanece hasta 2013 como cuadro separado con un solo bastidor reforzado, dando una falsa lectura, porque las dos pinturas ya no forman una unidad de biombo (doble vista) y sus destinos se separan.



Ilustración 101. Biombo 1 "La mui noble y leal ciudad de México", de una cara, Museo Nacional de Historia.



### BIOMBO Dos.

El biombo Dos tiene medidas de 2.10 (sin patas) x 5. 50 m dividido en diez partes, realizado también en técnica de óleo sobre tela, tiene una cenefa de flores pintada al óleo en tres lados, superior y lateral izquierdo y derecho. (ver Ilustr. 102) Tiene diez bastidores de madera con patas como los del biombo Uno. (ver Ilustr. 101) En su caso los bastidores sirven también de soporte de la pintura que se ubica al reverso y que se llama "La conquista de México".



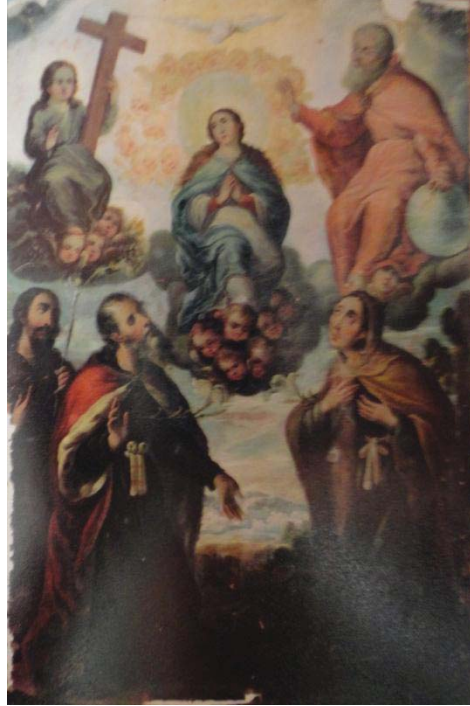
**Ilustración 102. Biombo 2 "La mui noble y leal ciudad de México", de dos caras, Museo Franz Mayer.**

Los bastidores originales del biombo Uno eran como el que se muestra en la ilustración 103, consistían en un marco para cada panel con dos cabezales, dos largueros y un travesaño central.



Hay un reporte de restauración que se identificará como RR de otra obra del mismo autor: "La exaltación de la virgen" firmada por Diego Correa (ver Ilustr.104), en él se mencionan las características de los materiales que coinciden con las de los cuadros- biombo "La mui noble y leal ciudad de México" que identificaremos como CDMEX.

**Ilustración 103. Se muestra un panel por el revés con el bastidor original de madera de pino y un lino encolado muy maltratado.**



RR: *“El soporte o lienzo es posiblemente un lino, ya que era un material marcado o sugerido por las ordenanzas, además del tratadista Pacheco, [...]”*<sup>1</sup>

#### 4.1.2 MATERIALES BIOMBO 1.

RR: *“El lienzo total [...] en su parte posterior presenta un encolado considerablemente abundante en toda la superficie, [...] coinciden los tratadistas en el empleo de cola”*<sup>2</sup>

**Ilustración 104.** La exaltación de la Virgen, Diego Correa.

La Ilustración 105 muestra el material del biombo estudiado CDMEX, que es un lino encolado muy maltratado.



RR: La identificación de la madera *“se hizo sobre el bastidor que antes poseía encontrado en astillas pegadas al lienzo con cola, y fue de “un árbol de género Pinus”*<sup>3</sup>

**Ilustración 105.** El lienzo por el revés muestra un lino encolado muy maltratado. 1987 CDMEX.

Respecto a las maderas usadas según, A. Díaz Martos citado por

<sup>1</sup> Víctor G Severiano Flores. Informe de los trabajos realizados en la obra La exaltación de la Virgen. México, ENCRYM, 2005, p.71.

<sup>2</sup> Idem

<sup>3</sup> Ibid, p.138.

Rosa Diez, “[...] las maderas de los bastidores de las pinturas españolas casi siempre fueron de pino.”<sup>4</sup> El bastidor, “[...] lo encontramos en Venecia a finales del siglo XV; durante todo el siglo XVI ésta técnica se fue difundiendo por Occidente, y por supuesto en España.”<sup>5</sup> En Nueva España se saben las especificaciones técnicas por un contrato para la manufactura de un retablo para Tepotzotlán en 1681, menciona el documento que las pinturas deberían ser sobre lienzos, “[...] tirados sobre sus bastidores gruesos y en ellos mismos aforrados de tablas secas para que no hagan arrugas y que tengan duración y permanencia”.<sup>6</sup>

Los venecianos desarrollaron mejoras en la técnica de imprimación y por el uso de resinas suaves, flexibles en los empastes en vez de resinas duras como las de los flamencos. Eran resina de copal o ámbar combinadas con aceite. “Las telas usadas fueron el lino y el cáñamo. Los venecianos les daban una ligera mano de cola (hecha de almidón y miel), al día siguiente aplicaban una ligera capa de yeso y cola, y así, varias capas [...] para impedir que el blanco molestara la vista se utilizó el tono rojo o marrón [...]”<sup>7</sup> (ver Ilustr.106)



Ilustración 106. Presenta la base Rojo almagre, 1987 CDMEX.

<sup>4</sup> Rosa Diez. Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el siglo XVII, en Memoria del coloquio El arte de Juan Correa, México, MNV, INAH, 1994, p.84

<sup>5</sup> Ibid, p. 86

<sup>6</sup> Rogelio Ruiz Gomar. La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII, en Memoria del coloquio El arte de Juan Correa, México, MNV, INAH, 1994, p.92

<sup>7</sup> Rosa Diez. op. cit, p. 88



Ilustración 107. En el cuadro CDMEX se ve la capa de fondo rojo almagre, 1987 CDMEX.

RR: “La base de preparación es rojo almagre, sugerido por su apariencia, es decir, por su color rojo quemado. También por ser típico de esa temporalidad y por ser sugerida por el tratadista [...]”<sup>8</sup> (ver

Ilustr.107)

La imprimación color rojo almagre fue utilizada por el Greco que llevó la técnica veneciana a España donde ya los conocimientos y soluciones técnicas italianas constituían los fundamentos del arte de la pintura.

RR: “La capa pictórica es de naturaleza oleosa, determinada [...] por su apariencia un tanto lustrosa, el manejo de los colores, mezclas y matices, variaciones tonales y por ser un medio común en esa temporalidad. Aplicada a través de pinceles [...]”<sup>9</sup> (ver Ilustr.108)

Abelardo Carrillo y Gariel dice que a través de toda la época colonial encontramos únicamente el uso de seis colores: bermellón, azul, ocre,

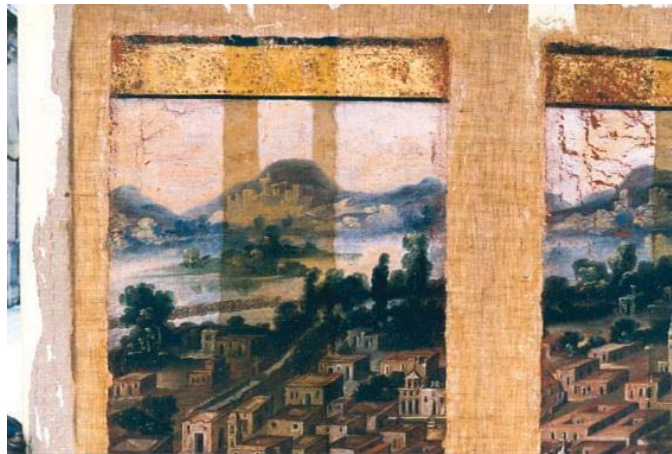


Ilustración 108. En el cuadro CDMEX se puede ver con la limpieza el colorido original de óleo, 1987 CDMEX.

tierra roja en diversos tonos, negro y blanco. Manuel Serrano por su parte registra ocho colores en el estudio realizado para la restauración del biombo: Los cuatro continentes de Juan Correa, siglo XVII. Los colores son: negro, azul ultramarino, óxido

<sup>8</sup> Víctor G. Severiano Flores. op. cit, p.72

<sup>9</sup> Idem.

de hierro (varios tonos), blanco de plomo, rojo bermellón, verde de resinato de cobre, ocre amarillo y laca roja. Variaban los colores por su aplicación, que podía ser a base de veladuras o el color directo mezclado en paleta y aplicado.<sup>10</sup>

En cuanto al origen de los colores: el azul ultramar es lapislázuli molido. Los ocre fueron obtenidos de una arcilla procedente originalmente de Siena, el ocre amarillo es un pigmento férreo natural. Los pigmentos a base de óxido de hierro han sido identificados también en la pintura prehispánica, tanto en los braceros encontrados durante las excavaciones del metro en la línea uno de la ciudad de México como en Teotihuacán.

El rojo bermellón se obtenía del cinabrio pulverizado, el carmín grana o cochinilla, era obtenido de la hembra de un animalillo (*coccus cacti*) que se desarrollaba en las pencas del nopal. Para los verdes se usó el llamado “cardenillo”, se fabricaba metiendo una placa de cobre en vinagre o vino agriado. El negro se obtenía haciendo carbón de semillas de uva, etc. El negro humo, se obtenía mediante la combustión de la madera de pino. A finales del siglo XVI y principios del XVII el color blanco conocido como albayalde provenía únicamente del plomo.

RR: *“En cuanto a la capa pictórica [...] primero pone una capa bastante gruesa, [...] la segunda mucho más delgada.”*<sup>11</sup>

RR: *“[...] la base de preparación, la cual se compone de dos capas, una primera con mayor cantidad de alguna carga blanca, mientras que la segunda contiene una variedad de cargas más homogénea, además de*

*presentar un tono rojizo más intenso, [...]”*<sup>12</sup>

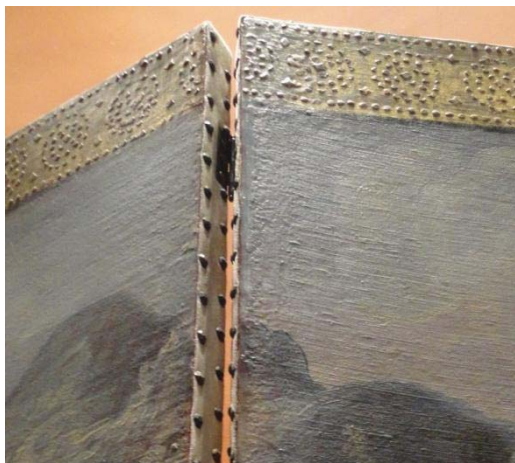


Ilustración 109. El Biombo 1. Cenefa de hoja de oro.

En cuanto a la cenefa perimetral, tiene texturas dadas con pasta blanca debajo de la hoja de oro (ver Ilustr. 109)

<sup>10</sup> Rosa Díez. op. cit, p.70- 90

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

### 4.1.3 TÉCNICA PICTÓRICA.

#### BIOMBO Uno.

La ejecución de la obra originalmente fue hecha no por panel individualmente, sino en conjunto como unidad, se identifica lo anterior por el manejo de escala y demás, pero se aprecian variaciones en los tonos y las coincidencias de escenas no son perfectas, al parecer por el proceso de restauración en el cual se repartió a varias personas. Se identifica que fue ejecutada con pinceles grandes y pequeños para los detalles. Se ve la soltura de las pinceladas no rigurosas ni precisas.

No se marcan las pinceladas en general pero, en el paisaje de los alrededores, la pincelada es suelta no precisa y marcada o sea, con carga. El estilo de la época indica que no dejaban huella en volumen, ni en rugosidad, únicamente se marcaban los toques de luz.

Maneja como era costumbre en su época las veladuras tenues, suaves hasta conseguir el color buscado. Aunque también maneja colores ya mezclados desde la paleta. Aunque hay contraste de colores, homogeniza toda la pintura, esto es, que da los mismos tonos aunque maneje diversos colores.

Solo en la cenefa dorada maneja un poco de rugosidad o textura colocada con una pasta previamente y tapada con el oro de hoja.

#### BIOMBO Dos.

La obra se ve que se ejecutó en conjunto, aquí se ven menos variaciones de tono y existen casi completas coincidencias de escenas entre paneles. Se identifica que fue elaborada con pinceles grandes y pequeños. En este caso la pincelada es rigurosa, exacta y precisa.

Marca el autor las pinceladas al seguir el contorno de los volúmenes, las acequias, el acueducto. En la vegetación y el paisaje se relaja un poco pero no deja de ser rigurosa.

Maneja también las veladuras hasta conseguir el tono deseado, pero hace contrastes fuertes de tono, marca las superficies iluminadas en tonos muy claros y las superficies oscuras con tonos muy oscuros. En la parte baja del cuadro maneja tonos oscuros y muy claros en el resto.

El autor pretende dar la sensación de un plano, donde se pueden ubicar los inmuebles resaltando los volúmenes sobre una superficie clara.

La cenefa de flores con éstas en tonos claros sobre fondo oscuro forma un marco complejo por lo saturado del decorado. Tiene dos marcos angostos dorados a los lados con la técnica de oro de hoja.

## 4.2 ANÁLISIS GEOMÉTRICO Y DE PROPORCIONES - BIOMBOS 1 Y 2.

---

Se revisarán los sistemas de proporción empleados en el trazo de las pinturas. Como se ha visto en los antecedentes, los artistas de las épocas renacentista y barroca podían utilizar varios sistemas de proporción. Quiere decir esto que, se reconocerá el sistema de relación de las partes entre sí, y de ellas con el todo.

En la práctica, la percepción que se tiene de las dimensiones físicas es notablemente imprecisa. La aplicación de la proporción es para que, la relación de las partes y de estas con el todo en una obra sea, equilibrada, o tensional, o como el creador lo decida. *“El propósito de todas las teorías de la proporción es crear un sentido de orden entre los elementos de una construcción visual.”*<sup>13</sup>

### 4.2.1 ANÁLISIS DEL FORMATO.

BIOMBO Uno.

El formato que se identificó es  $\sqrt{8}$  y se obtuvo de la siguiente manera:

- 1 Se traza un círculo con vértice en O de A en dirección a B, en B se traza una línea vertical B – C.
- 2 Ahora desde O se traza un círculo de C en dirección a D, en D se traza una vertical D – E.
- 3 Ahora desde O un círculo de E en dirección a F.
- 4 Se traza una vertical, y así sucesivamente hasta llegar a completar el cuadro.
- 5 Se completan ocho divisiones por lo que se comprueba que el formato es raíz de ocho.
- 6 Este formato es previsible para un biombo por la relación de altura por largo. (Ver LÁMINA 9)

En las LÁMINAS 9, 10 se desarrollan los análisis de los formatos empleados en los biombos Uno, Dos y en LÁMINA 11 los análisis de los cuadros explicativos de ambos.

---

<sup>13</sup> Francis Ching. Arquitectura: forma, espacio y orden, México, Ed. GG, 1987, p.297

BIOMBO Dos.

En el caso del biombo Dos se llevó a cabo el mismo método de desarrollo.

- 1 Se traza un círculo con vértice en O de A en dirección a B, en B se traza una línea vertical B – C.
- 2 Ahora desde O se traza un círculo de C en dirección a D, en D se traza una vertical D – E.
- 3 Ahora desde O un círculo de E en dirección a F.
- 4 Se traza una vertical, y así sucesivamente hasta llegar a completar el cuadro.
- 5 Se completan siete divisiones y sobra una cierta distancia por lo que se comprueba que no es  $\sqrt{}$ .
- 6 Por lo anterior, se obtiene la razón dividiendo el largo entre el ancho y da 2. 619 por lo que se trata de un formato  $\phi 2$ .  
(Ver LÁMINA 10)

#### **4.2.2 ANÁLISIS PROPORCIONAL DE LOS CUADROS EXPLICATIVOS.**

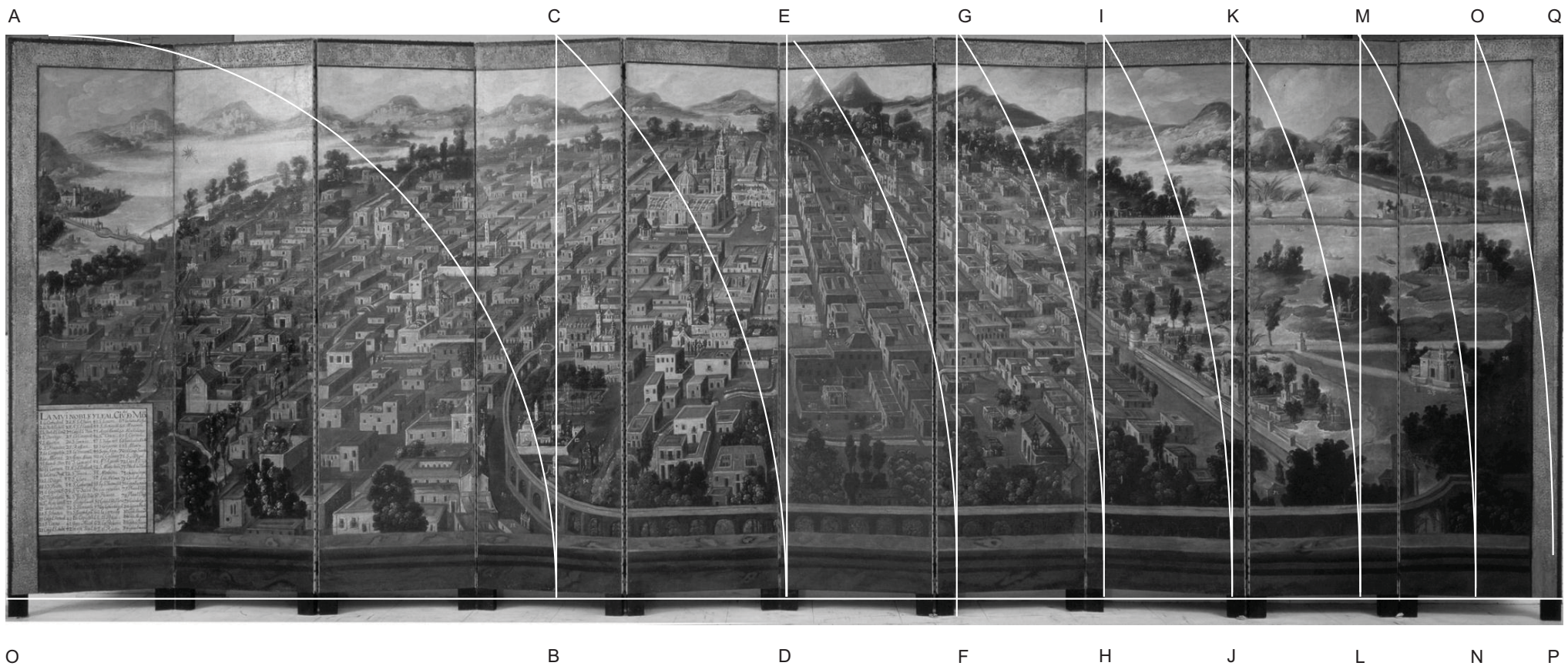
El cuadro explicativo del Biombo Uno:

1. Es un cuadrado de razón 1.140, ubicado en el extremo inferior izquierdo.
2. Hacia el lado izquierdo tiene el marco dorado del cuadro en general, por los lados derecho y superior presenta un marco dorado angosto, por el lado inferior lo delimita una franja oscura.
3. Contiene 84 números del 1 al 84 con el título del punto de interés. (ver LÁMINA 11)

El cuadro explicativo del Biombo Dos:

1. Es un rectángulo de razón 1.377, ubicado en el extremo inferior izquierdo.
2. Hacia el lado izquierdo tiene la cenefa de flores que forma el marco del cuadro en general, este a su vez tiene dos franjas angostas doradas que lo complementan, por los lados: derecho, superior e inferior presenta un marco dorado angosto.
3. Contiene 70 números del 1 al 70 con el título del punto de interés, de ellos 3 nulos. (ver LÁMINA 11)





BIOMBO 1 “LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO”, ATRIBUIDO A DIEGO CORREA, FINALES DEL S. XVII

## ANÁLISIS GEOMÉTRICO Y DE PROPORCIONES

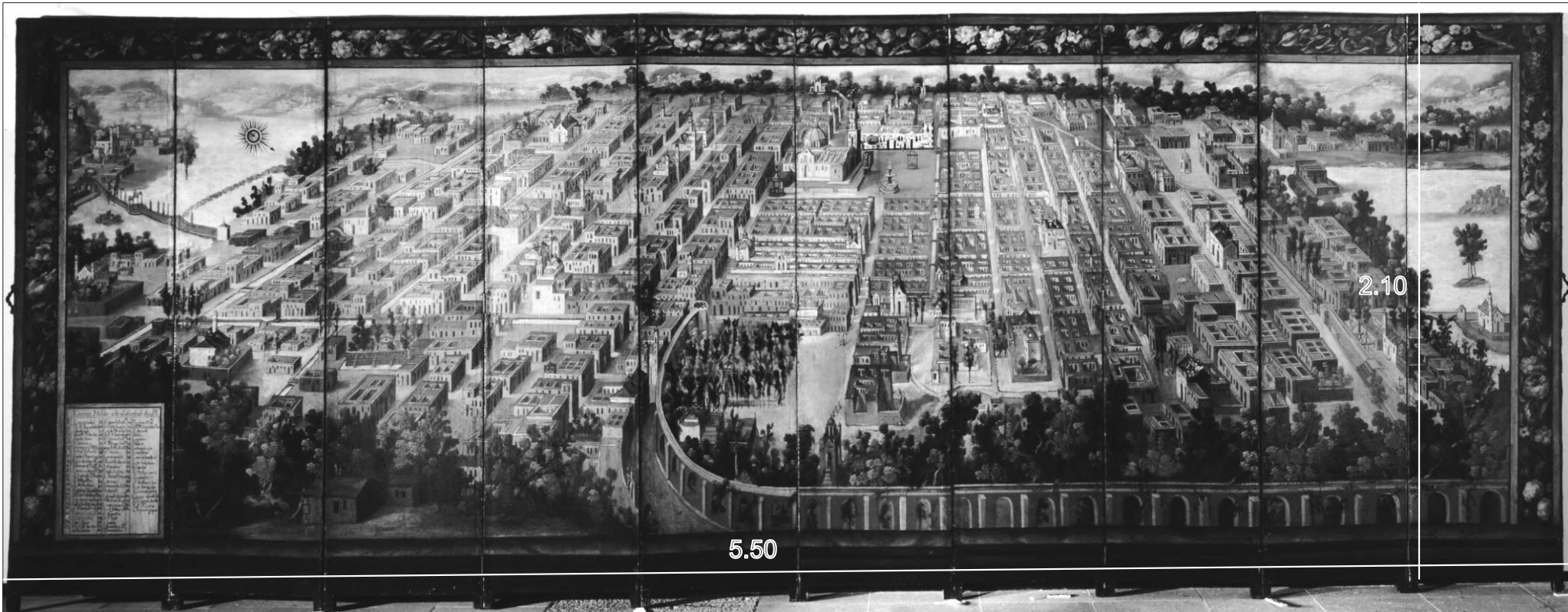
### ANÁLISIS GEOMÉTRICO I ANÁLISIS DEL FORMATO.

El formato se obtiene de la siguiente manera:

Se traza un círculo con vértice en O de A en dirección a B, en B se traza un línea vertical B – C, ahora desde O se traza un círculo de C en dirección a D, en D se traza una vertical D – E, ahora desde O un círculo de E en dirección a F, se traza una vertical, y así sucesivamente hasta llegar a completar el cuadro.

### Ilustración 110. ANÁLISIS DEL FORMATO BIOMBO 1.

El formato que resulta es  $\sqrt{8}$  porque completa 8 divisiones.



BIOMBO 2 "LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO", DIEGO CORREA, S. XVII

## ANÁLISIS GEOMÉTRICO Y DE PROPORCIONES

### ANÁLISIS GEOMÉTRICO I ANÁLISIS DEL FORMATO.

En el caso del biombo 2 se llevó a cabo el mismo método de desarrollo: Se traza un círculo con vértice en O de A en dirección a B, en B se traza un línea vertical B – C, ahora desde O se traza un círculo de C en dirección a D, en D se traza una vertical D – E, ahora desde O un círculo de E en dirección a F, se traza una vertical, y así sucesivamente hasta llegar a completar el cuadro, pero no se completa la distancia, por lo tanto no se identificó un formato específico de  $\sqrt{v}$ . No se muestra el desarrollo porque no resultó.

### Ilustración 111. ANÁLISIS DEL FORMATO BIOMBO 2.

Por lo anterior, solo se divide el largo 5.50m entre el ancho 2.10m (sin patas) y da una razón de 2.619 por lo que se trata de un formato  $\Phi^2$ .



Ilustración 112 ANÁLISIS DEL CUADRO EXPLICATIVO BIOMBO 1 “LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO” DIEGO CORREA S. XVII

ANÁLISIS GEOMÉTRICO Y DE PROPORCIONES. ANÁLISIS DEL FORMATO.

El cuadro explicativo del Biombo 1 es un rectángulo con razón 1.140, ubicado en el extremo inferior izquierdo. Por el lado izquierdo se ubica junto al marco dorado del cuadro en general.

Por los lados derecho y superior presenta un marco dorado angosto. Por el lado inferior lo delimita una franja oscura.

Contiene 84 números del 1 al 84 con el título del punto de interés.

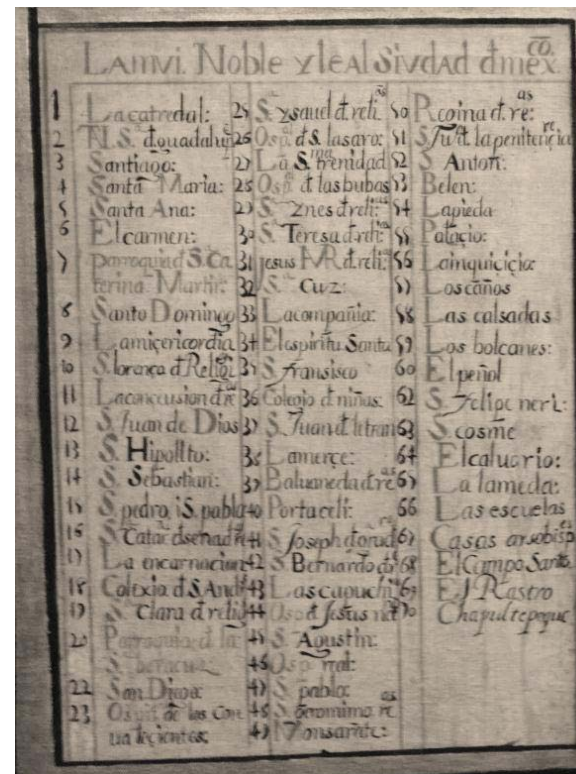


Ilustración 113. ANÁLISIS DEL CUADRO EXPLICATIVO BIOMBO 2 “LA MUI NOBLE Y LEAL SIUDAD DE MÉXICO” DIEGO CORREA S. XVII (en este cuadro ciudad está con “S”)

El cuadro explicativo del Biombo 2 es un rectángulo, ubicado en el extremo inferior izquierdo. Por el lado izquierdo se ubica junto a la cenefa de flores que forma el marco del cuadro en general, este a su vez tiene dos franjas angostas doradas que lo complementan.

Por los lados derecho, superior e inferior presenta un marco dorado angosto.

Contiene 70 números del 1 al 70 con el título del punto de interés, de ellos 3 nulos.

### 4.2.3 PERSPECTIVA COMO GEOMETRÍA DE TRAZO.

A simple vista se puede ver que las pinturas atribuidas a Diego Correa son perspectivas llamadas, “a ojo de pájaro” o microcosmos. La perspectiva puede usarse de composición geométrica, en los biombos se maneja la perspectiva con varios puntos de fuga sobre un eje horizontal, se lleva a cabo lo que hacía el Veronés. La perspectiva

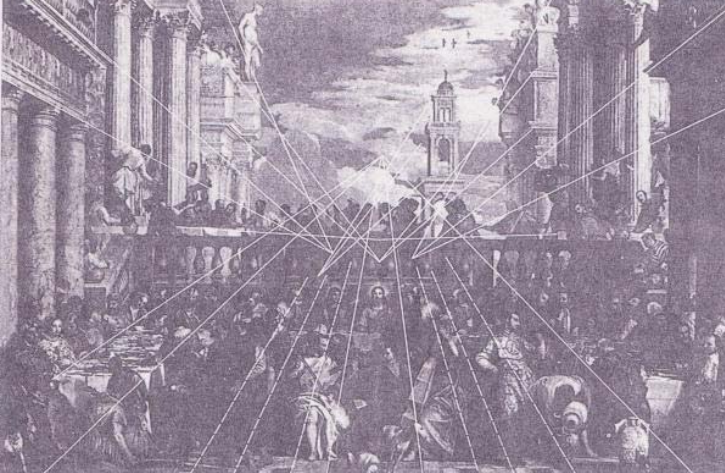


Ilustración 114. Las bodas de Caná, autor el Veronés.

llamada “clásica” hace converger en un único punto todas las diagonales en el plano del cuadro, “[...] Veronés, por el contrario, las dirige a varios puntos repartidos por las zona central

*del lienzo, con ello abre el espacio, en lugar de limitarlo.”<sup>1</sup>*

Hay varios puntos de fuga, se puede decir una superficie de puntos de fuga que se sitúan hacia el centro del cuadro. (ver Ilustr.114).

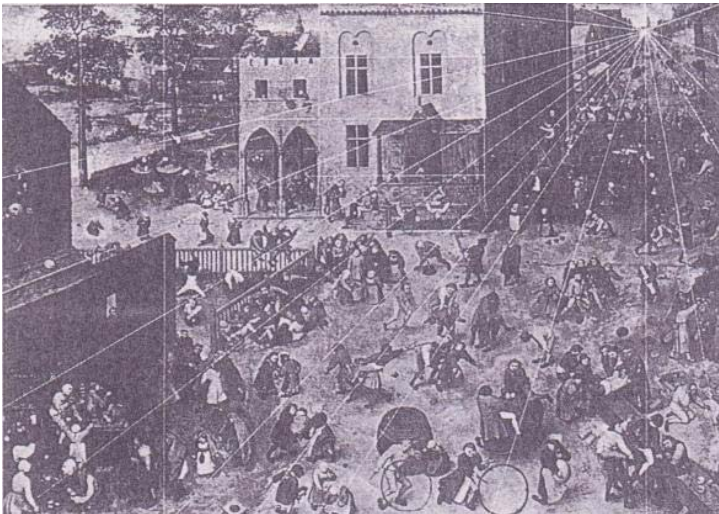


Ilustración 115. Juego de niños. Autor Bruegel.

Los miniaturistas habían extendido en el siglo XV el gusto por el microcosmos, el punto de vista a vuelo de pájaro. (ver Ilustr.115)

<sup>1</sup> Charles Bouleau, op.cit, p.27

En las LÁMINAS 12 y 14 se presentan los desarrollos de las perspectivas como sistemas de geometría de los biombos Uno y Dos.

En la LÁMINA 13 se presenta el análisis del área con problemas de trazo referente al biombo Uno.

BIOMBO Uno.

El trazo de estudio se realizó de la siguiente manera:

1. Se trazaron líneas en la dirección de las marcadas por los edificios en sentido ascensional y se ubicó probando varias veces, una línea de horizonte donde no se encontraban las diversas líneas porque el punto central estaría muy lejano.
2. En el trazo de líneas direccionales hacia el punto de fuga central se comprueba que, hay bastante orden en el trazo que, abarca la traza ortogonal de la ciudad. En cambio en los alrededores en donde no eran ortogonales los edificios se pierde la regularidad, es un acierto.
3. Se comprobó que el autor realiza la perspectiva "múltiple" con muchos puntos de fuga en la línea del horizonte, o sea, que no dirige a un solo punto todas las líneas auxiliares del trazo.
4. El horizonte lo ubica en la falda de la montaña más alejada pero, al inicio habiendo dividido el cuadro en dos partes verticalmente, traza diagonales desde los vértices bajos hacia el vértice central y toma estas líneas como referencia de trazo.
5. El trazo correcto se pierde al llegar al centro del cuadro. Ubica una línea vertical, mal planeada, donde la perspectiva pide que los contornos de los edificios, se alineen en forma vertical y los hace en diferentes direcciones menos la vertical.
6. Al llegar a la parte superior en lo que es el palacio de los virreyes, el contorno derecho, no lo traza verticalmente como se requería y lo dirige a un punto x, con esto demerita el dibujo.
7. Ahora, los trazos horizontales están bien planeados, al fondo se ven más juntos en la parte superior y se separan conforme se aleja del punto de fuga y se acerca al observador.
8. Por último, el contorno de las montañas en su base, se traza con un círculo cuyo centro se ubica muy lejos del cuadro, es un acierto.
9. Al igual que, el límite de la isla que es otro círculo trazado desde un punto alejado del cuadro, también es un acierto.

(ver LÁMINA 12)

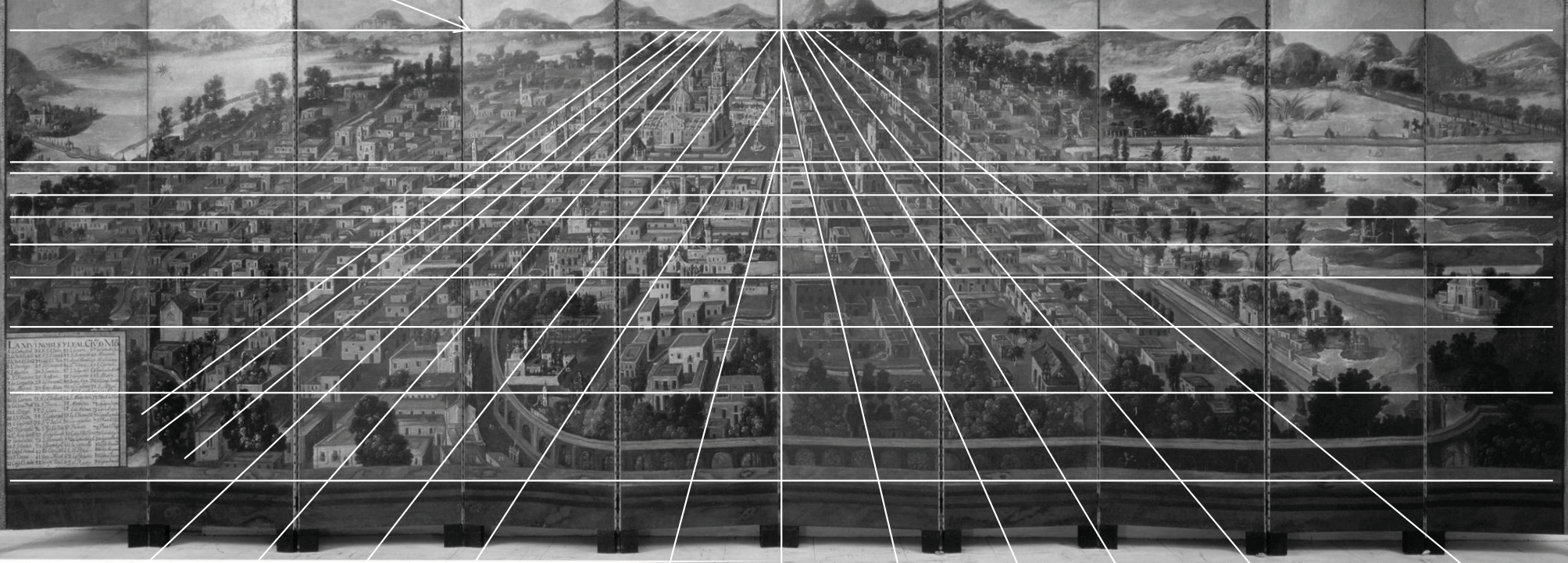
**BIOMBO Dos.**

El trazo de estudio de la perspectiva se realizó como sigue:

1. Se trazaron líneas en la dirección de las propuestas por el límite de los edificios en sentido ascensional, con los que se obtuvo un esquema que muestra que el autor tomó la perspectiva como geometría y no ubicó un solo punto de fuga sino varios al centro de la pintura, lo que se ve raro es que se abrió mucho abarcando más de la mitad del largo para ubicar los puntos de fuga, en lugar de cerrarse más al centro de la pintura.
2. También se ve que el eje vertical central se encuentra en el sexto panel de izquierda a derecha, lo que significa que está fuera del centro del biombo por una buena distancia.
3. La línea del horizonte se ubicó en la frontera entre lo construido y la vegetación en la parte superior. De hecho es tan al extremo superior que se siente mal resuelto esto, porque le faltó lienzo al autor para el fondo del paisaje.
4. Las líneas ascensionales de la perspectiva deberían mostrar mayor espaciamiento en el centro por ser el centro de observación y que las líneas se juntaran conforme se acercan a los extremos por la lejanía, pero no se trazaron así solo los límites de una manzana ubicada al centro hacia la izquierda se abrieron tanto que se desproporcionó con respecto al resto. Las de los extremos no se fueron cerrando conforme se alejaban del centro, permanecieron abiertas y se desproporciona igual del resto.
5. Las líneas horizontales de la perspectiva deberían mostrar que se juntan hacia el extremo superior a se van separando conforme bajan y se acercan al observador. No sucede esto con el cuadro, se juntan al extremo superior, después se separan muy pronto a la altura de la catedral y después, o sea, más abajo se vuelven a juntar sin un orden. Por lo anterior, algunas manzanas no se ven como bloques más o menos cuadrados sino muy alargadas fuera de la realidad completamente.
6. En el caso del biombo Dos no se ven áreas del cuadro con fallas al construir la perspectiva. Todas las líneas se dirigen hacia el horizonte.

(ver LÁMINA 14)

LÍNEA DEL HORIZONTE



BIOMBO 1 "LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO", DIEGO CORREA, S. XVII

## ANÁLISIS GEOMÉTRICO II LA PERSPECTIVA COMO GEOMETRÍA.

1. En el trazo de líneas direccionales hacia el punto de fuga central, se comprueba, que hay bastante orden en el trazo, que abarca la traza ortogonal de la ciudad. En cambio en los alrededores en donde no eran ortogonales los edificios se pierde la regularidad, es un acierto.
2. Se comprobó que el autor, realiza la perspectiva "múltiple" con muchos puntos de fuga en la línea del horizonte, o sea, que no dirige a un solo punto todas las líneas auxiliares del trazo.
3. El horizonte lo ubica en la falda de la montaña más alejada, pero al inicio, habiendo dividido el cuadro en dos partes verticalmente, traza diagonales desde los vértices bajos, hacia el vértice central y toma estas líneas como referencia de trazo.
4. El trazo correcto, se pierde al llegar al centro del cuadro, en donde ubica una línea vertical, mal planeada, donde la perspectiva pide que los contornos de los edificios, se alineen en forma vertical y los hace en diferentes direcciones menos la vertical.

## Ilustración 116. ESTUDIO DEL TRAZO DE LA PERSPECTIVA COMO GEOMETRÍA.

5. Al llegar a la parte superior en lo que es el Palacio de los Virreyes, el contorno derecho, no lo traza verticalmente como se requería y lo dirige a un punto x, con esto demerita el dibujo.
6. Ahora, los trazos horizontales están bien planeados, al fondo se ven más juntos y se separan conforme se aleja del punto de fuga y se acerca al observador.
7. Por último, el contorno de montañas, se traza con un círculo cuyo centro se ubica muy lejos del cuadro, es un acierto. Al igual, que el límite de la isla que es otro círculo trazado desde un punto alejado del cuadro, también es un acierto.



BIOMBO 1 "LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO", ATRIBUIDO A DIEGO CORREA, FINALES DEL S. XVII

### Ilustración 117. Área con problemas de trazo en el Biombo 1.

Particularizando en el fragmento de la pintura que presenta problemas de trazo: (ver Ilustr.117)

Se ven las líneas de trazo que van a diversos puntos mal orientadas, no van hacia la línea del horizonte que se señala arriba fuera de la imagen. (ver Ilustr.118)

La línea de horizonte muestra algunos puntos en el centro de la composición que son los puntos de fuga hacia donde deberían orientarse los demás trazos pero no sucede.

- A. La línea 4 es la línea neutral vertical del centro de composición por lo tanto, se deben orientar hacia ella las demás líneas de trazo pero no se hace.
- B. La línea 1 límite del Palacio Real no se orienta hacia la dirección 4.
- C. La línea 2 límite de la Catedral se orienta hacia la dirección 4 pero se pasó de inclinación.
- D. La línea 3 límite de otra construcción tampoco se orienta hacia la dirección 4.
- E. Las líneas 5 y 6 límites de otra manzana si van en dirección de la línea de horizonte y hacia un punto de fuga correcto.

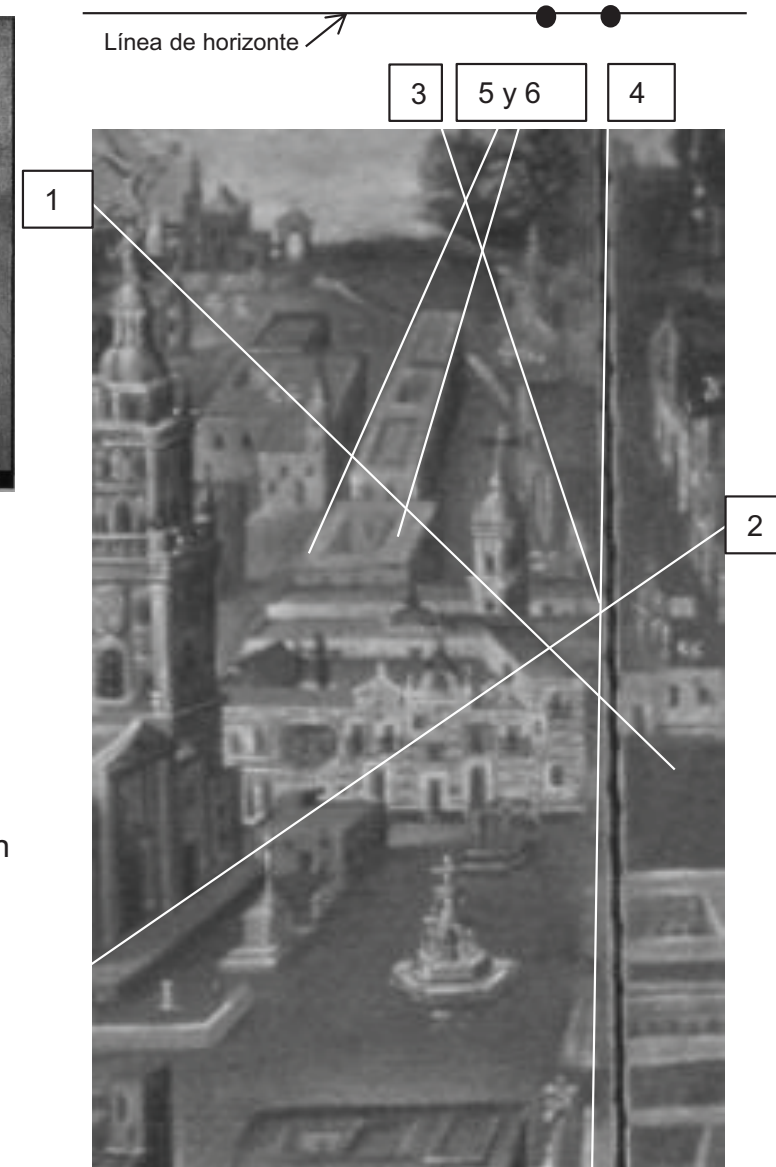
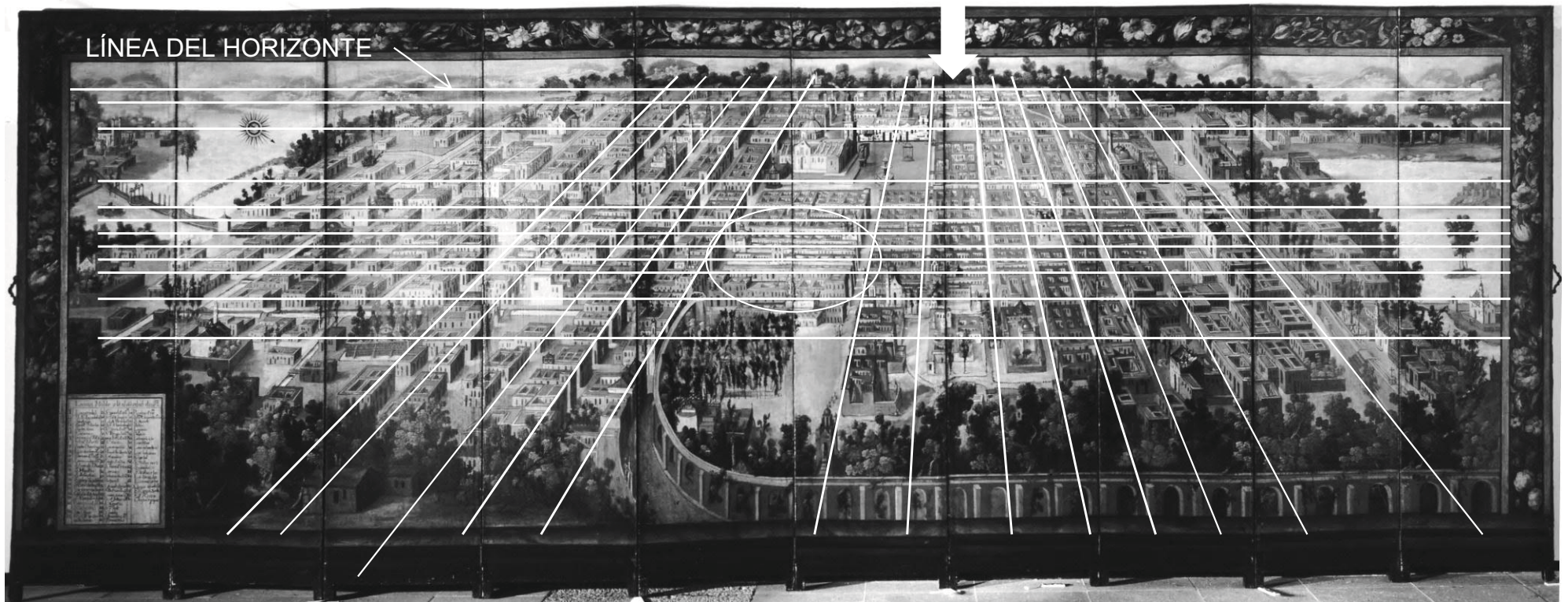


Ilustración 118. Ampliación del área con problemas de trazo. Líneas de trazo de la perspectiva en diferentes direcciones.





BIOMBO 2 "LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO", DIEGO CORREA, S. XVII

## ANÁLISIS GEOMÉTRICO II LA PERSPECTIVA COMO GEOMETRÍA.

El trazo de estudio de la perspectiva se realizó como sigue:

1. Se trazaron líneas en la dirección de las propuestas por el límite de los edificios en sentido ascensional, con los que se obtuvo un esquema que muestra que el autor tomó la perspectiva como geometría y no ubicó un solo punto de fuga sino varios al centro de la pintura, lo que se ve raro es que se abrió mucho abarcando más de la mitad del largo para ubicar los puntos de fuga, en lugar de cerrarse más al centro de la pintura.
2. También se ve que el eje vertical central se encuentra en el sexto panel de izquierda a derecha, lo que significa que está fuera del centro del biombo por una buena distancia. (ver flecha superior)
3. La línea del horizonte se ubicó en la frontera entre lo construido y la vegetación en la parte superior. De hecho es tan al extremo superior que se ve mal resuelto esto, porque le faltó lienzo al autor para el fondo del paisaje.
4. Las líneas ascensionales de la perspectiva deberían mostrar mayor espaciamiento en el centro por ser el centro de observación y que las líneas se

## Ilustración 119. ESTUDIO DEL TRAZO DE LA PERSPECTIVA COMO GEOMETRÍA.

juntaran conforme se acercan a los extremos por la lejanía, pero no se trazaron así, solo los límites de unas manzanas ubicadas al centro hacia la izquierda (ver área en círculo) se abrieron tanto que se desproporcionó con respecto al resto. Las de los extremos no se fueron cerrando conforme se alejaban del centro, permanecieron abiertas y se desproporciona igual del resto.

5. Las líneas horizontales de la perspectiva deberían mostrar que se juntan hacia el extremo superior a se van separando conforme bajan y se acercan al observador. No sucede esto con el cuadro, se juntan al extremo superior, después se separan muy pronto a la altura de la catedral y después, o sea, más abajo se vuelven a juntar sin un orden. Por lo anterior, algunas manzanas no se ven como bloques más o menos cuadrados sino muy alargadas fuera de la realidad completamente. (ver área en círculo)

6. Al construir la perspectiva, todas las líneas se dirigen hacia el horizonte, es un acierto.

#### 4.2.4 ESPIRAL DE PULSACIÓN CUADRANTAL.

La composición más elemental está soportada por líneas. A veces una sola como eje de dirección. Por la disposición de las líneas que pueden derivar en formas geométricas y que forman el esquema de proporción, se determina el carácter de la composición.

En los casos siguientes de los biombos Uno y Dos se realizó el estudio del trazo con los ejes de crecimiento armónico que producen una espiral que los caracteriza, igual que el módulo. A todos los rectángulos se les puede trazar y son dos líneas perpendiculares entre sí las generadoras de todo.

En las LÁMINAS 15 y 16 se presentan los desarrollos del trazo de la espiral de pulsación cuadrantal.

BIOMBO Uno.

Como premisa, se piensa que la catedral es el centro de la composición, por el misticismo subyacente de la época, pero ¿cómo hallar los ejes compositivos?

1. Se divide el cuadro trazando un arco desde los vértices bajos del cuadro A y D hacia el centro en direcciones opuestas y resultan los puntos C y F de los dos trazos.
2. De esos puntos se trazan verticales después, se considera el espacio de cada lado de la unidad de medida que, es el ancho del marco del cuadro que es una franja de color dorado.
3. Después se trazan diagonales en el rectángulo resultante y dan un centro, punto Z, se deja como punto de referencia.
4. Después se trazaron los ejes de crecimiento armónico que se generan en un rectángulo con dos líneas perpendiculares entre sí, se traza la perpendicular V – Y a la diagonal del punto O superior izquierda hacia el punto X inferior derecha, resultando el punto de cruce.
5. Después se pasaron paralelas a los lados del rectángulo tocando los puntos de los ejes y se obtiene la espiral.

El punto de cruce de las perpendiculares mencionado en el punto 4, corresponde al ojo de pulsación cuadrantal que se genera con los ejes de crecimiento armónico y los lados del rectángulo. En este caso, el ojo

de pulsación corresponde con una esquina de la catedral, es el centro de la composición. Se ve que el autor traza la perspectiva de la fachada principal en la dirección de esa perpendicular, mal hecho pero da una señal de que ahí, estaba el centro de la composición.

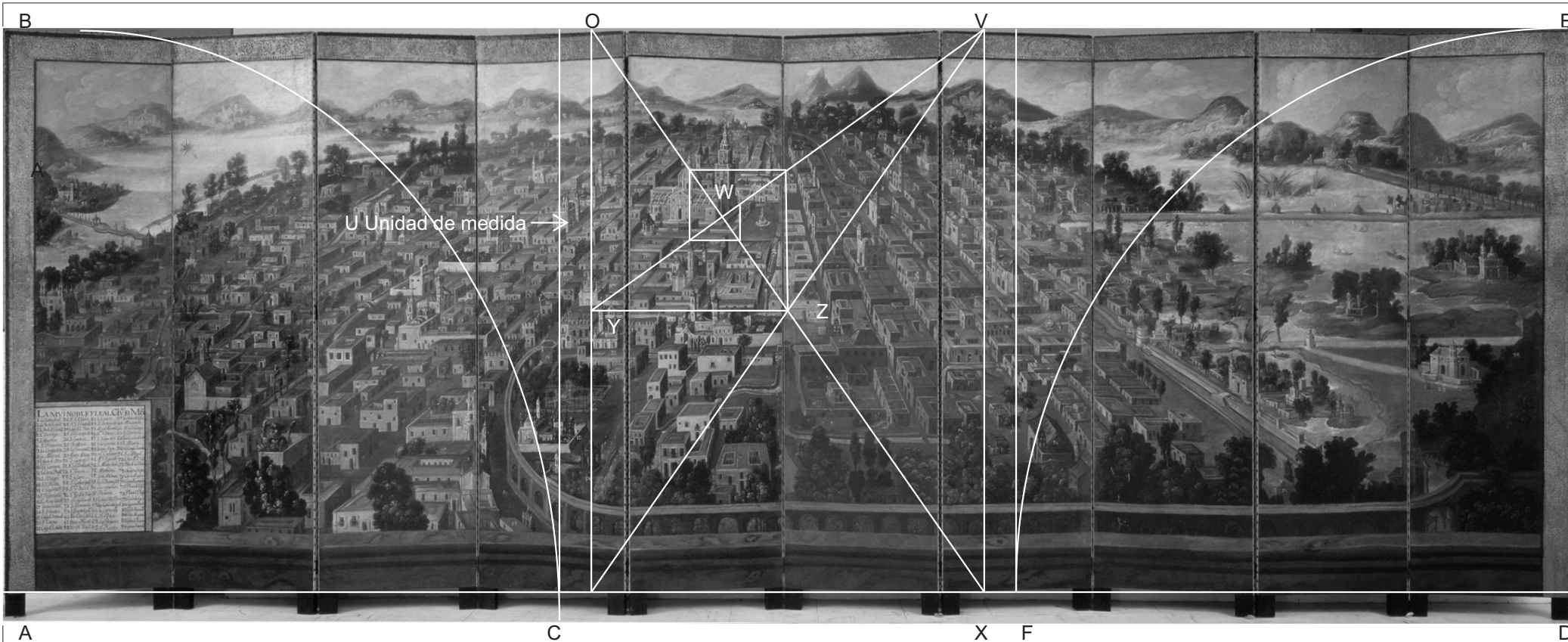
Lo interesante resulta en el caso de este cuadro que, la recta paralela horizontal que toca uno de los lados del rectángulo al trazarse toca el centro Y de cruce de las diagonales, indica que toma ese punto el autor como base de referencia. (ver LÁMINA 15)

BIOMBO Dos.

Se piensa que el “ojo” de la composición puede ser la catedral o algo cercano porque esa zona es el centro de la ciudad, pero ¿cómo hallar los ejes compositivos?

1. Se divide el biombo trazando un arco desde los vértices bajos del mismo, con centro en A y D hacia la parte media en direcciones opuestas y resultan los puntos C y F de los dos trazos.
2. De esos puntos se trazan verticales después, se considera el espacio de cada lado de la unidad de medida que, en este caso es el ancho del marco del cuadro que es una franja con flores y una angosta línea dorada.
3. Después se traza una diagonal en el rectángulo resultante desde el extremo superior derecho hacia el extremo inferior izquierdo, esta línea es el primer eje de crecimiento armónico.
4. Después se traza el otro eje de crecimiento armónico que se genera en un rectángulo con una línea perpendicular a la anterior saliendo del vértice superior izquierdo, resultando el punto de cruce y ojo de pulsación cuadrantal. Se encuentra el centro de la composición. Se puede uno dar cuenta que es correcto puesto que, la perspectiva de la fachada de la catedral coincide en dirección con la línea antes trazada.
5. Después se pasaron paralelas a los lados del rectángulo tocando los puntos de los ejes y se obtiene la espiral.

Se puede decir que la espiral de pulsación cuadrantal si resultó ser la base de la composición, puesto que coincide uno de los ejes de crecimiento armónico con la perspectiva de la fachada de la catedral. El “ojo” de dichos ejes de crecimiento armónico fue la línea de la fachada mencionada prolongada hacia el palacio real. (ver LÁMINA 16)



BIOMBO 1 "LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO", ATRIBUIDO A DIEGO CORREA, FINALES DEL S. XVII

### ANÁLISIS GEOMÉTRICO III ESPIRAL DE PULSACIÓN CUADRANTAL.

Como premisa, se piensa que la Catedral es el centro de la composición, pero ¿cómo hallar los ejes compositivos?  
Se divide el cuadro, trazando un círculo desde los vértices bajos del cuadro A y D hacia el centro en direcciones opuestas y resultan los puntos C y F de los dos trazos.  
De esos puntos se trazan verticales, después se considera el espacio de cada lado de la unidad de medida, que es el ancho del marco del cuadro que es una franja pintada de color dorado.  
Después se trazan diagonales en el rectángulo resultante y dan un centro, punto Z, se deja como punto de referencia.  
Después se trazan los ejes de crecimiento armónico que se generan en un rectángulo con dos líneas perpendiculares entre sí, se traza la perpendicular V – Y a la diagonal del punto O superior izquierda hacia el punto X inferior derecha, resultando el punto de cruce.

### Ilustración 120. TRAZO DE LA ESPIRAL DE PULSACIÓN CUADRANTAL.

Este punto de cruce de las perpendiculares W corresponde al ojo de pulsación cuadrantal, que se genera con los ejes de crecimiento armónico y los lados del rectángulo. En este caso, el ojo de pulsación corresponde con una esquina de La Catedral y se ve que el autor traza la perspectiva de la fachada principal en la dirección de esa perpendicular, mal hecho pero da una señal de que ahí, estaba el centro de la composición.  
Después se pasaron paralelas a los lados del rectángulo tocando los puntos de los ejes y se obtiene la espiral.  
Lo interesante resulta en el caso de este cuadro que la recta paralela horizontal que toca uno de los lados del rectángulo al trazarse toca el centro Z de cruce de las diagonales, indica que esta referencia la toma en cuenta el autor.



## 4.3 ANÁLISIS FORMAL - BIOMBOS 1 Y 2.

Se revisan las pinturas Uno y Dos de “La mui noble y leal ciudad de México” mediante una serie de conceptos que componen los principios ordenadores y las propiedades visuales de la forma, propuestos básicamente para obras arquitectónicas pero que se adaptan perfectamente al estudio de una obra pictórica. Con esto, ver si los toma en cuenta el autor, en qué grado y evaluar el resultado.

### 4.3.1 PRINCIPIOS ORDENADORES.

Estos principios de ordenación “[...] se consideran como artificios visuales que permiten la coexistencia perceptiva y conceptual de varias formas y espacios [...] dentro de un todo ordenado y unificado.”<sup>1</sup>

Simetría. Respecto a la simetría, en las artes figurativas existe una sola simetría a un eje vertical, porque el ser humano lo compara todo consigo mismo, así puede constatar que su cuerpo está construido a uno y otro lado de un eje de simetría vertical. Por medio de una figura central las dos imágenes simétricas hacen de la dualidad una unidad.

La composición simétrica exige, una disposición equilibrada y equivalente formal y espacialmente en torno a una línea o a un centro común. En cuanto a la pintura del biombo Uno que nos ocupa, es una composición simétrica con el centro en la Plaza Mayor. Aunque físicamente, esté descentrado un poco hacia la izquierda, el equilibrio lo manifiesta a través de la simetría. (ver Ilustr.122)

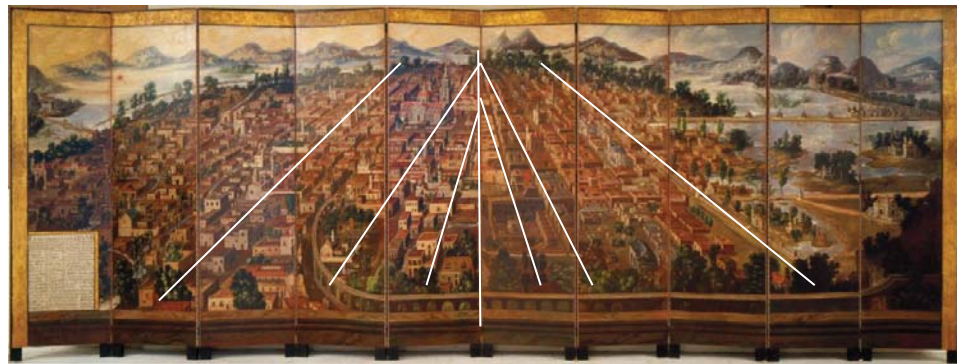


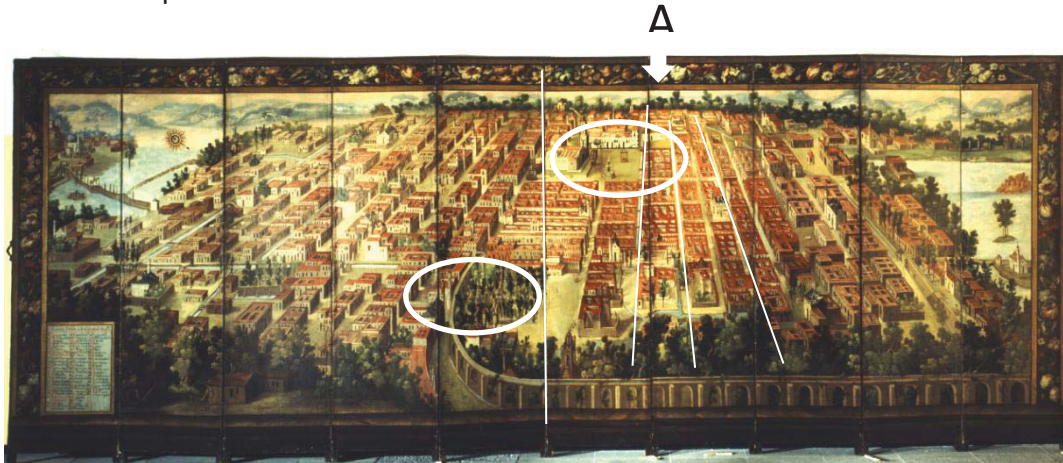
Ilustración 122. Biombo 1, se muestra el eje de simetría que divide el cuadro en dos partes equivalentes formal y espacialmente.

En el biombo Uno se manifiesta un eje central vertical ascensional al

<sup>1</sup> Ibid, p.332

cual responde la composición, induce al movimiento y a la aparición de diferentes perspectivas a lo ancho del lienzo en torno a ese eje.

En referencia al biombo Dos no hay un eje vertical ascensional que funcione como centro, el centro de la perspectiva (ver punto A en la Ilustr. 123) está muy descentrado con respecto al centro del lienzo hacia la derecha, pero el eje de simetría sí está en el centro del cuadro por lo que visualmente se compensa la composición con la ubicación de la alameda hacia la izquierda y la plaza mayor hacia la derecha. Maneja el autor la compensación.



**Ilustración 123.** Biombo 2, se muestra el eje de simetría que divide el cuadro en dos partes equivalentes, el autor compensa el peso de los elementos representados.

El artista maneja una simetría asimétrica. “*La simetría ágil a veces como la de una planta, otras veces rigurosa, nos introduce de todas maneras en ese mundo geométrico secreto que ha regido las artes del dibujo durante siglos.*”<sup>2</sup>



**Ilustración 124.** Detalle del Biombo 1, el autor jerarquiza por medio del detalle.

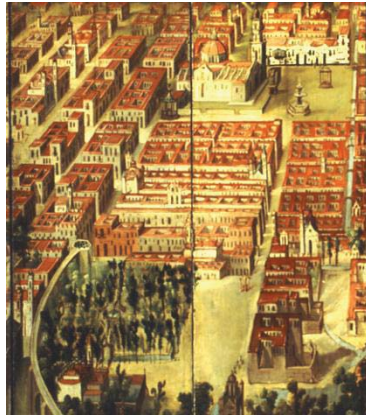
Jerarquía. La jerarquía refleja el grado de importancia y el cometido funcional y simbólico que juegan en su organización las formas. Esta se puede alcanzar dando una dimensión excepcional, forma única o ubicación estratégica.

En el caso del biombo Uno, el autor jerarquiza dándole una dimensión simbólica a la catedral.

<sup>2</sup> Ibid, p.53

También el autor jerarquiza por medio del detalle, la catedral es el elemento más detallado con cúpula, arbotantes, y demás. Le siguen los templos con bastante detalle, después los palacios habitacionales con almenas y torres esquineras, el rastro con torres, etc. (ver Ilustr.124)

Respecto al biombo Dos, el autor jerarquiza por medio de la ubicación estratégica de los elementos. Así la plaza mayor y la alameda son dos elementos que destaca, y hay que hacer la precisión de que son espacios abiertos no inmuebles, después en orden descendente el acueducto y la vegetación del primer plano. (Ilustr.125)



También el manejo del detalle simboliza en su caso jerarquía, los templos están detallados, el palacio real, los palacios habitacionales y otros.

**Ilustración 125. Fragmento del Biombo 2, se muestran la jerarquía por medio de la ubicación estratégica.**

Ritmo Y Repetición. El autor se vale de modelos recurrentes y de sus ritmos resultantes para organizar una serie de formas similares, lo que da una pauta.



**Ilustración 126. Fragmento del Biombo 1, muestra del ritmo por medio de la repetición armónica de contornos y demás.**

El autor mediante la repetición regular, armónica de líneas, contornos, formas o colores, da el concepto esencial de la reiteración como instrumento organizador de formas y espacios. (ver Ilustr.126)

El biombo estudiado Uno, sigue un ritmo en cuanto que repite las formas, aunque no es monótono, cada manzana es diferente de la adyacente. Y en el paisaje de montañas y cerros tampoco repite algún elemento, les da sus características propias.

En cuanto al biombo Dos, el autor también transmite el concepto de

organización mediante la repetición regular de formas, contornos, colores, creando un ritmo aunque este sea más estático que el del biombo Uno.

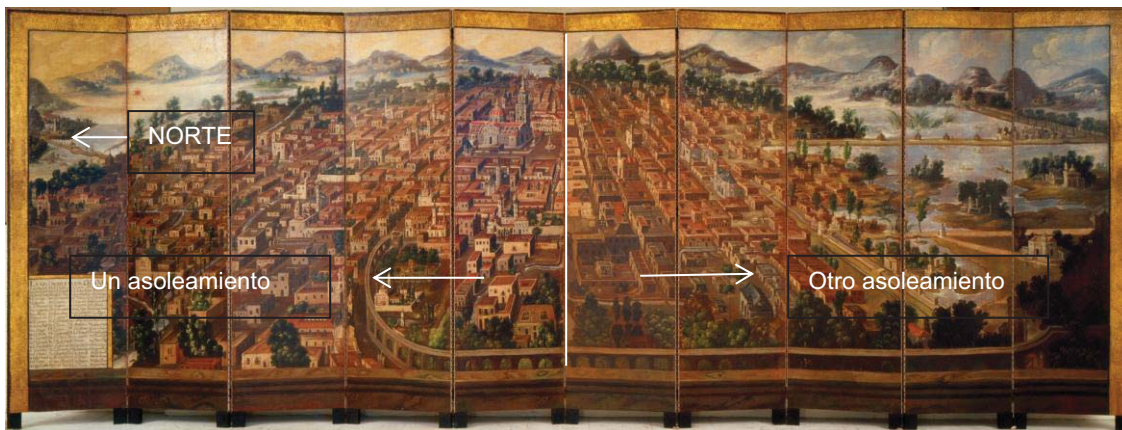


Pauta. La pauta se puede componer por una “*Línea, plano o volumen que por su continuidad y regularidad, sirve para reunir, acumular y organizar un modelo de formas y espacios.*”<sup>3</sup> Un modelo arbitrario mediante la pauta organiza sus elementos a través de la regularidad y la continuidad.

El artista organiza mediante la pauta un sinfín de formas. En el biombo Uno maneja los volúmenes construidos de una manzana y despliega el vocabulario que interpreta particularizando en los detalles. En el biombo Dos es más estandarizada la pauta al manejar los volúmenes, no despliega un vocabulario amplio en cuanto a los detalles.

Sin embargo, en ambos biombos, Uno y Dos la pauta no es uniforme, ni homogénea porque tiene la particularidad de que se genera una división en dos partes por el cambio del asoleamiento. Esto es, el ángulo en que es iluminado un elemento por el sol.

Respecto al biombo Uno cada mitad tiene un asoleamiento diferente. La mitad izquierda es más clara porque el color crema del frente de las casas iluminadas por el sol hace este efecto, en cambio la mitad derecha es oscura por el color café de las fachadas por el otro asoleamiento. Con lo anterior, cambia la pauta del manejo de los volúmenes, rompe con el ritmo y pierde homogeneidad. Pero al parecer es inducido el cambio para crear una ilusión óptica porque, al ser flexible el biombo, y rodear al espectador, este gira la visión, cambia virtualmente el ángulo de visión y por lo tanto el asoleamiento. (ver lustr.127)



**Ilustración 127. Biombo 1. Cambio de la pauta del manejo de los volúmenes por el cambio de asoleamiento.**

<sup>3</sup> Francis Ching. op.cit, p.333



Ilustración 128. Biombo 2 "La mui noble y leal ciudad de México" cambio de asoleamiento.

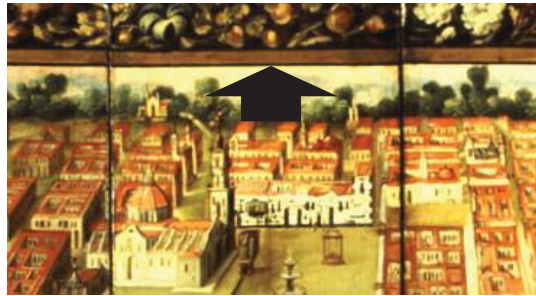


Ilustración 129. Fragmento del Biombo 2, franja superior del cuadro muy angosta, falta espacio.

En el biombo Dos también existe un cambio de asoleamiento pero en su caso a partir del séptimo panel contando de izquierda a derecha, no es tan radical el cambio y aparentemente se hizo con la misma planeación del biombo Uno, respondiendo así a la

percepción virtual con respecto al sol. (ver Ilustr.128)

Proporción es correspondencia, relación de las partes entre sí y relación de las partes con el todo. En relación al biombo Uno se puede decir que la proporción de la franja superior entre la isla y el marco es proporcional con respecto al resto del paisaje.



Ilustración 1. Fragmento del Biombo 2, Manzanas super largas y angostas, fuera de la realidad.

Se percibe lógico que disminuya en el centro del cuadro, puesto que la isla es algo circular que se delimita por las aguas y montañas en lontananza.

En cambio en el biombo Dos, se siente la desproporción de la franja superior antes mencionada, se percibe como si invadiera la isla en la franja del paisaje invadiendo su espacio. Esto debido al trazo un

poco desproporcionado del contorno de la isla. (ver Ilustr.129)



Ilustración 131. Fragmento del Biombo 1, Manzanas super largas y angostas, fuera de la realidad.

También presenta desproporción en las manzanas del centro entre los paneles cinco y seis. Al trazarse mal la perspectiva dichas manzanas se vuelven super largas y angostas, desproporcionadas con respecto al resto de las manzanas que son “cuadradas- rectangulares” variando según el escorzo. (ver Ilustr.130)

Escala. La escala “*Es una proporción fija que se emplea para la determinación de medidas y dimensiones.*”<sup>4</sup> En el caso del biombo Uno, la escala de los

elementos es proporcional, todos los elementos se manejan a la misma escala, y disminuyen conforme el escorzo. Solo la catedral se sale de escala y salta, el autor la saca del conjunto. (ver Ilustr.131)

En el biombo Dos la escala es bastante homogénea, se ven a escala los inmuebles la vegetación y el acueducto. Lo que sale se ve fuera de ella son las montañas del centro de la pintura, porque como no quedó espacio suficiente para el paisaje, las montañas tuvieron que empequeñecerse. (ver Ilustr.129)



Ilustración 132. Biombo 1, eje de simetría, mostrando la composición centralizada.

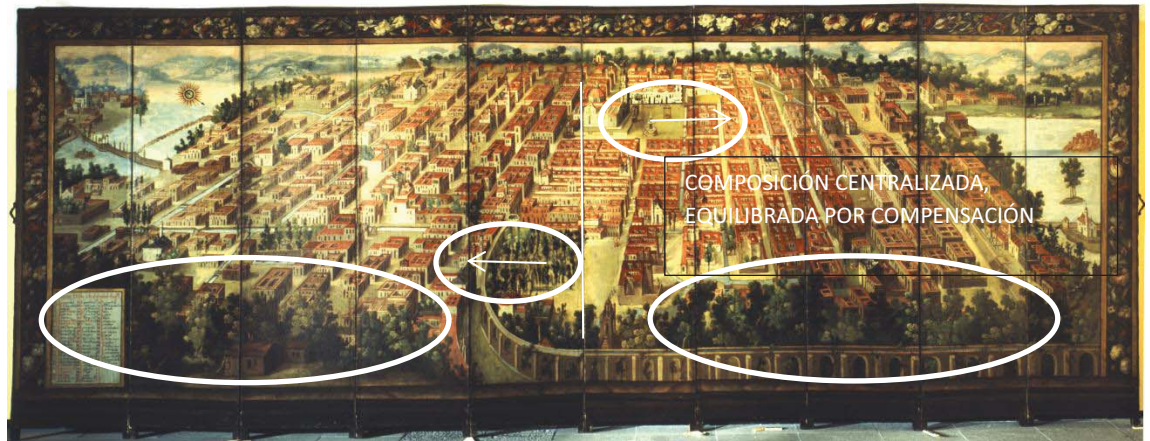
Equilibrio. Para que las formas estén en equilibrio,” *Los elementos y masas se [deben] compensa[r] de manera simultánea en sus diversas*

<sup>4</sup> Francis Ching, op.cit, p.299

*posiciones y cualidades con el propósito de obtener el equilibrio requerido para la unidad...<sup>5</sup>*

La perspectiva del biombo Uno es una composición equilibrada, sin tensiones, es centralizada y simétrica, o sea, que se compensan las dos mitades por las cualidades de peso, color, formas y demás. Eso le ayuda a encontrar el equilibrio, aunque su eje de simetría se encuentre en su centro, algunos trazos erróneos de la perspectiva hacen pensar que está descentrado. (ver Ilustr.132)

El biombo Dos a pesar de presentar algunos defectos y fallas de realización, es una composición equilibrada, aunque su equilibrio no descansa en la simetría perfecta, compensa visualmente cualquier desequilibrio del peso hacia la derecha con la posición de la alameda hacia la izquierda y con el peso del color oscuro de las masas de vegetación y las calles, al pie de la pintura. (ver Ilustr.133)



**Ilustración 133. Biombo 2, se ve una composición centralizada, equilibrada por compensación.**

Unidad. Los conceptos de los principios ordenadores mencionados y analizados le dan a las obras, cohesión, continuidad y manejo de los elementos para conseguir la unidad. Los biombos Uno y Dos de “La mui noble y leal ciudad de México” resumen si no todos, la mayoría de los conceptos anteriores con un balance positivo, se puede decir que logran la unidad siendo unas pinturas que tienen cohesión, equilibrio, continuidad. Se puede decir que la unidad la logran los biombos mencionados integrando el marco respectivo. El biombo Uno con su marco más sobrio y el biombo Dos con el marco más abigarrado pero igual forman unidades, que no serían lo mismo si les falta dicho elemento.

<sup>5</sup> Idem.

### 4.3.2 PROPIEDADES VISUALES DE LA FORMA.

Las propiedades visuales de la forma junto con la técnica pictórica, ayudan a definir el estilo de un artista por ser las particularidades que imprime en las formas. Estas características coadyuvan a la atribución



Ilustración 134. Formas arquitectónicas del Biombo 1.

de autoría de las obras cuando no están firmadas.

Las propiedades visuales de la forma son: contorno, tamaño, color y textura. Analizaremos aquí, las formas tanto las arquitectónicas como las vegetales y del paisaje de la pintura “La mui noble y leal ciudad de México”, comparando los biombos Uno y Dos.



Ilustración 135. Formas arquitectónicas del Biombo 2.

Contorno. El contorno es la principal característica distintiva de las formas. Las formas de la pintura se identifican por este. En el biombo Uno el autor delimita las formas arquitectónicas y los límites de las acequias marcando sus contornos de manera relajada, no precisa. (ver Ilustr.134)

En cambio en el biombo Dos, delimita el autor los contornos de las formas arquitectónicas y otras formas como las acequias con precisión y rigurosidad.

Le interesa al autor

representar los volúmenes completos, que se noten los límites superiores e inferiores sin perder detalle, en eso se ve también la rigurosidad. (ver Ilustr.135)



Ilustración 136. Se muestra el gran tamaño de la forma de Catedral, fragmento del Biombo 1.

Las formas vegetales y del paisaje se analizan más adelante en el estudio comparativo de los biombos Uno y Dos con obras firmadas de Diego Correa.

Tamaño. El tamaño de las formas viene determinado por su relación con otras formas del mismo contexto.

En el biombo Uno, se puede ver que es homogéneo el tamaño de las formas arquitectónicas tomando en cuenta el escorzo y la perspectiva, solo sobresale la catedral por su gran tamaño, fuera de contexto. (ver Ilustr.136)



Ilustración 137. Fragmento del biombo 2. El tamaño de la catedral está más relacionado con el contexto.

En cambio en el biombo Dos, se ve el tamaño de las formas arquitectónicas entre ellas la catedral, así como las formas vegetales y acuáticas más en relación con el contexto. (ver Ilustr.137)

Color. El color, "*Es el matiz, la intensidad y el valor de tono*

*que posee la superficie de una forma; [...] e influye en el valor visual de la misma*"<sup>6</sup>.

Por lo observado, la paleta de colores que se manejan en los dos biombos estudiados, bien pueden coincidir con la mencionada por Manuel Serrano y que eran los colores disponibles en la época: negro, azul ultramarino, verde oscuro, ocre, amarillo, carmín, magenta, blanco, bermellón.

- Negro (carbón de semillas)
- Negro humo (madera de pino)

<sup>6</sup> Ibid, p.50

- Azul ultramarino (lapislázuli)
- Óxido de hierro (amarillo a rojo)
- Blanco (plomo)
- Rojo bermellón (cinabrio)

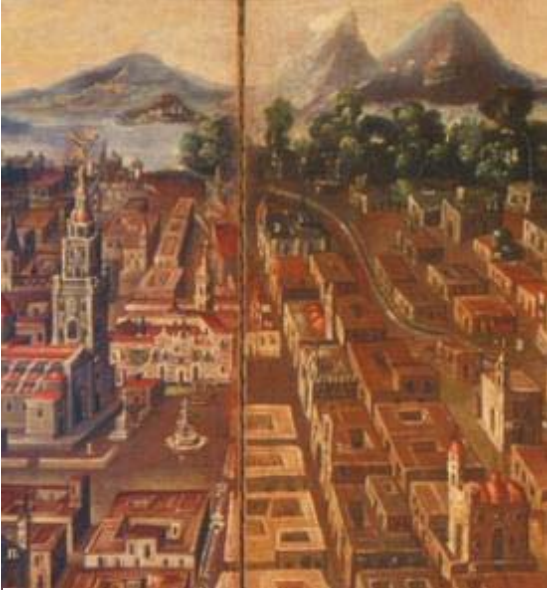


Ilustración 138. Fragmento Biombo 1. Se muestra el manejo de los colores bastante homogéneo.

tendientes al blanco. (ver Ilustr. 138) Los colores que se usan en las formas arquitectónicas, calles y plazas son neutros del beige a los rojizos y ocre con leves cambios de tono. En la vegetación los verdes son tonos oscuros intensos y solo las luces se dan muy claras sobrepuestas al oscuro. Se acentúa la luminosidad en la zona de la



Ilustración 139. Fragmento Biombo 2. Se muestra el tono oscuro de la parte baja del cuadro.

- Carmín (cochinilla)
- verde (cobre)
- ocre amarillo
- laca roja

En el biombo Uno, se percibe bastante homogéneo el manejo del color, dando matices el autor en un rango no muy variado, los tonos igual no muy variados y solo en la vegetación y el paisaje se manejan colores intensos. Las montañas se trabajan con tonos de azules dejando entrever el tono rojo almagra de la base del lienzo y reflejos en blanco o

plaza mayor que, es el punto nodal de la composición, se oscurecen un poco las orillas de la ciudad centralizando el enfoque. Aun así, el paisaje circundante no deja de tener importancia, en las lagunas el agua se trabaja con azul claro y reflejos en blanco. (ver Ilustr. 138)

En el biombo Dos el manejo del color es contrastante, los matices son variados y los tonos también. Las calles se

trabajan en tono claro y con esto se hace resaltar las formas arquitectónicas porque además, los lados oscuros de las edificaciones son intensos y ayudan a este efecto las sombras proyectadas por los edificios en la base. El autor intensifica la luminosidad en dos tercios de la parte superior del cuadro, y en el tercio de la base intensifica el tono oscuro con las calles en tonos de sombra y con la vegetación en tonos verdes muy oscuros. (ver Ilustr.139) Existe una capa de color ocre claro que parece no haberse terminado de colocar en las calles (ver flecha en Ilustr.141)

El agua la maneja de manera similar al biombo Uno en tonos tenues de



**Ilustración 140. Fragmento Biombo 1. Se muestran las texturas que se logran con sombras y achures.**

azul claro con reflejos en blanco. Las montañas con variación de matices azules en tonos con leves variaciones y reflejos en tonos de blanco. En el marco consistente en una cenefa de flores sobre fondo negro se nota la tendencia del contraste, puesto que las flores son muy claras y resaltan sobre el fondo oscuro.

Textura. La textura afecta a las cualidades de reflexión de la luz en las formas.<sup>7</sup> En los biombos Uno y Dos la manera de trabajar la textura es muy de su tiempo, bastante pareja y lisa sin abultamiento o rugosidad. Sin exceso de



**Ilustración 141. Fragmento Biombo 2. Se muestran las texturas que se logran con sombras y achures.**

pintura en la pincelada. Sin embargo, con sombras o achures se logra la ilusión de texturas en los dos biombos.

En el biombo Uno se pueden ver texturas diferentes en los muros por ejemplo del palacio real, o en la catedral, las calles tienen también texturas diferentes a las áreas

<sup>7</sup> Idem.



ajardinadas. (ver Ilustr.140)

En el biombo Dos resaltan las calles que tienen una cierta textura en los lugares de las sombras reflejadas por los edificios, después en las de la parte baja del cuadro en la franja de vegetación también se da una textura más rugosa. En este caso sobresale por su textura tanto la arquitectura del palacio real con ese achure de líneas en dos sentidos, (ver Ilustr.141) como la vegetación, sobre todo hacia Chapultepec al poniente abajo.

Con el análisis de la obra del biombo Uno como medio de información visual tratado en el tercer capítulo, se hizo claro que la obra es de finales del siglo XVII y que el biombo Dos muestra detalles en la arquitectura como para ver que es posterior, aunque sin llegar a ser del siglo XVIII. Se datan dentro de la misma temporalidad con una diferencia de pocos años, se revisarán los análisis efectuados en las dos obras como medio de representación artística para ver si coinciden en la datación.

Resumiendo los tres análisis: físico, geométrico y formal de los biombos Uno y Dos, se señala que en el análisis físico de las pinturas en cuestión, se ve que los materiales de soporte, imprimación, colores y protección superficial presentes son característicos de la época del siglo XVII. Básicamente estos no habían cambiado desde el siglo XVI cuando se importaron las técnicas europeas para pintura de caballete y fueron complementadas con algunos colores prehispánicos como la grana entre otros.

Las características de las técnicas pictóricas de los biombos Uno y Dos son propias de la misma temporalidad. El uso de las veladuras tenues para ir formando los colores es de la época, en cambio el carácter que imprime cada autor en la pincelada como puede ser la suelta o la precisa es decisión personal.

En el análisis geométrico y de proporción se puede dar cuenta de que las proporciones de los formatos de los biombos  $\sqrt{8}$  para el biombo Uno y  $\phi^2$  para el biombo Dos corresponden con el uso para el que fueron requeridos de biombos utilitarios, o sea, grandes biombos que tenían que levantarse solos; son propios de la época. El uso del sistema de la perspectiva como geometría se manejaba dentro del círculo de maestros, puesto que requieren de la práctica de una teoría plástica compleja, es propio de la misma temporalidad, aunque contiene errores de trazo principalmente en el biombo Dos; es adecuada la representación de la tercera dimensión con el escorzo correcto aunque con algunos errores de trazo; y muestra también sus características

particulares, como: sus unidades de medida que son los anchos de las cenefas y los puntos centrales del trazo de las espirales de pulsación cuadrantal correspondientes con la catedral o sus alrededores inmediatos como puntos nodales.

En este punto es importante resaltar lo siguiente: el autor o los autores de los biombos conocían bien los tratados de arte europeos y sabían que la Sección Áurea como método geométrico era cosa del pasado en el siglo XVI en Italia como se vio en el segundo capítulo, pero aun así la utilizaban para sus trazos. Esto puede ser, porque en el México de esa época se seguía teniendo la influencia de la geometría mesoamericana ya sincrética o porque en España se seguía usando, y por tanto en México también, lo más plausible es que haya sido por las dos razones. El caso es que en México, las ordenanzas gremiales reflejaban el uso de este sistema y el autor o autores de las obras en cuestión lo manejaban.

En suma, con respecto al análisis formal se puede ver que las pinturas analizadas presentan los valores formales de la época. Son biombos rodaestrados, el equilibrio lo crean por medio de la simetría; en el caso del biombo Uno por medio de una disposición equivalente formal y espacialmente en torno a una línea central coincidente con el centro de la perspectiva; en el caso del biombo Dos lo crea por medio del manejo de la compensación y polos de tensión a lo largo del eje central, este último se puede decir que es atrevido e innovador para esa época en México.

En relación a la jerarquía como principio ordenador, se ve que en el biombo Uno se enfatiza lo religioso con la catedral gigante, y en el biombo Dos lo civil o natural, con los polos de tensión en la alameda y la plaza mayor. En cuanto a la pauta que es otro de los principios ordenadores dentro de una composición, vemos que los biombos Uno y Dos presentan variaciones en las pautas, por el cambio de las sombras proyectadas por el asoleamiento. Es un defecto sin embargo, parece que es inducido e innovador en las dos pinturas puesto que ayuda a una percepción de realidad cuando se observa de un lado a otro el panorama de la ciudad. Respecto a la unidad como principio ordenador resumen los dos biombos si no todos, la mayoría de los conceptos anteriores con un balance positivo, logran la unidad siendo pinturas que tienen cohesión, equilibrio, continuidad.

Hablando de las propiedades visuales de la forma, en el biombo Uno se marcan los contornos de manera relajada no precisa, en cambio en el biombo Dos se marcan de manera rigurosa, exacta y precisa sin perder detalle. El color es otra de las propiedades mencionadas, en el biombo Uno su elaboración es con pocas variaciones de matices y tonales

incluyendo el marco dorado; en cambio en el biombo Dos su manejo es contrastante integrando el marco floreado que significa mucho peso decorativo.

Todas las características de construcción de las formas, de tratamiento de las mismas, de colorido y de profusión decorativa mencionadas anteriormente, ubican los biombos estudiados como obras plenamente barrocas elaboradas en la ciudad de México, coincidiendo con lo dicho en el tercer capítulo. También, se puede decir que el biombo Dos se elabora con base en el biombo Uno, no llega a ser una copia idéntica pero se asemeja, tiene el mismo ángulo de visión de poniente a oriente, tiene básicamente la misma estructura y elementos, pero en el segundo se trata de mejorar la construcción de las formas, por ejemplo: definir mejor los contornos, trazar más anchas las calles para dibujar completos los volúmenes de los edificios, manejar colores contrastantes para que no se pierda detalle, se enfatiza que es una copia al querer mejorarlo.

## 4.4 ESTUDIO DE AUTORÍA – BIOMBOS 1 Y 2.

---

El apartado tiene por objetivo llegar al fondo de la investigación para saber si la atribución de los biombos Uno y Dos- descritos en el capítulo dos- a Diego Correa es acertada. Para esto, se revisan los resultados de los análisis físicos, geométrico-proporcionales y formales que se han llevado a cabo en los biombos Uno y Dos con el enfoque de evidenciar el estilo pictórico del artista y sus características, además se realiza el estudio comparativo de los biombos mencionados con dos obras firmadas del autor Diego Correa analizando: los detalles del paisaje, los elementos acuáticos y las figuras humanas para reunir los elementos necesarios y dar una opinión respecto a la autoría de los mismos.

### 4.4.1 REVISIÓN DE ANÁLISIS COMPARATIVOS: FÍSICOS, GEOMÉTRICO- PROPORCIONALES Y FORMALES.

En el análisis físico se revisa la técnica pictórica empleada en los biombos Uno y Dos y se ven métodos de aplicación de la pintura divergentes.

- La técnica pictórica empleada está bien trabajada, con las características de la época de elaboración. En este punto se dan claras diferencias entre los biombos. En el biombo Uno se ve la soltura de las pinceladas no rigurosas ni precisas. No se marcan las pinceladas en la pintura en general aunque en el área del paisaje circundante la pincelada es suelta pero marcada, se percibe la silueta de la pincelada. En el biombo Dos la pincelada es rigurosa, exacta y precisa. Marca el autor las pinceladas al seguir el contorno de los volúmenes. En el paisaje circundante se relaja un poco pero no deja de ser rigurosa. Le interesa al artista representar los volúmenes completos, que se noten los límites superiores e inferiores sin perder detalle en eso se ve también la rigurosidad.

El análisis geométrico- proporcional fue llevado a cabo en tres niveles: formato empleado; uso de la perspectiva múltiple como geometría y trazo de la espiral de pulsación cuadrantal, y muestra contrastes en las conceptualizaciones del proyecto a desarrollar.

- La perspectiva múltiple como sistema geométrico evidencia en el biombo Uno el buen manejo del sistema aunque con leves errores de trazo. En el biombo Dos se ve muy descentrada la

perspectiva múltiple, demasiado extensa la superficie de puntos de fuga y demasiado alta la ubicación del horizonte que provoca falta de espacio para el paisaje del fondo, se nota falta de experiencia del autor en su manejo.

- El uso del trazo de la espiral de pulsación cuadrantal coadyuva al trazo de la perspectiva múltiple. En los dos biombos se ve que antecede al trazo de la perspectiva y sirve para ubicar el punto central de la composición que es la catedral y el punto nodal está en los alrededores de ésta. En ambos casos denota la pericia del autor en el trazo, tomando como base la unidad de medida que es la cenefa de alrededor y en el caso del biombo Uno muestra el origen del trazo erróneo de la perspectiva de la fachada principal de la catedral.

En cuanto al análisis formal, se ve que se manejan los principios de ordenación de manera completamente diferente.

- En referencia a la simetría el biombo Uno, tiene un eje central muy claro que divide el lienzo en dos partes y una disposición equilibrada y equivalente formal y espacialmente en torno a esa línea, está correctamente hecho. En el biombo Dos se maneja diferente, existe el centro de la perspectiva muy descentrado con respecto al centro del lienzo hacia la derecha, pero el eje de simetría sí está en el centro del cuadro, el autor maneja la compensación y polos de tensión a lo largo del eje central por lo que visualmente compensa la composición, es algo atrevido para su época y bien logrado.
- En relación a la jerarquía, en el caso del biombo Uno el autor da una dimensión exagerada a la catedral como “símbolo religioso” y en orden decreciente jerarquiza por medio del detalle que imprime a las edificaciones y en el paisaje. Respecto al biombo Dos el autor jerarquiza por medio de la ubicación estratégica de los elementos o con colores muy oscuros o muy claros, así la plaza mayor y la alameda como “símbolos civiles” son espacios importantes por su ubicación estratégica igual que el acueducto y la vegetación del primer plano por sus colores oscuros.
- En cuanto al ritmo y la repetición, el biombo Uno los maneja de forma que la repetición de elementos arquitectónicos no es idéntica y esto le da un ritmo que no es monótono, es ágil y le imprime acentos con los detalles, aunque se modifica un tanto el ritmo agradable con la Catedral fuera de escala. En cuanto al biombo Dos, el autor organiza la composición mediante la

repetición regular de formas arquitectónicas, creando un ritmo aunque este es más estático que el del biombo Uno.

- Respecto a la pauta que sigue el autor, en el biombo Uno no es uniforme por la división en cuanto al asoleamiento a la mitad del lienzo, cambia la pauta del manejo de los volúmenes, rompe también con el ritmo y pierde homogeneidad. Hace que la percepción de la obra se modifique, se perciba dividida la obra. En el biombo Dos también existe un cambio de asoleamiento pero en su caso a partir del séptimo panel, no es tan radical el cambio y aparentemente se hizo sin la planeación del biombo Uno, aunque sí respondiendo a la percepción virtual del asoleamiento. En ambos casos es un defecto pero al parecer es planeado para inducir una ilusión óptica.
- La proporción de los elementos compositivos en el biombo Uno es coherente, la relación largo- ancho de las manzanas urbanas es visualmente correcta, la franja superior de separación entre la isla y las montañas es proporcional con respecto al resto del paisaje. Se percibe lógico que disminuya en el centro del cuadro. En cambio en el biombo Dos, se siente la desproporción de la franja superior antes mencionada, se percibe como si se montara la isla en la franja del paisaje invadiendo su espacio. Esto debido al mal trazo de la perspectiva. También presenta desproporción en las manzanas del centro entre los paneles cinco y seis. Al trazarse mal la perspectiva dichas manzanas se vuelven super largas y angostas, se nota falta de pericia del autor
- La escala en el caso de los elementos del biombo Uno es proporcional, todos los elementos se manejan a la misma escala, y disminuyen conforme el escorzo, solo la Catedral se sale de escala y salta. En el biombo Dos, la escala también es bastante homogénea todo se maneja a escala, se ven a escala los inmuebles la vegetación y el acueducto, lo que sale de escala son las montañas del centro de la pintura, como no quedó espacio por el mal trazo de la perspectiva las montañas tuvieron que empequeñecerse.
- En cuanto al equilibrio, la perspectiva del biombo Uno es una composición equilibrada, sin tensiones, es centralizada y simétrica, o sea, que se compensan las dos mitades por las cualidades de peso, color, formas y demás. El biombo Dos a pesar de presentar algunos defectos y fallas de realización, es una composición equilibrada, aunque su equilibrio no descansa

en la simetría perfecta, compensa visualmente el equilibrio del peso hacia la derecha con la posición de la Alameda hacia la izquierda y con el peso del color oscuro de las masas de vegetación y las calles, al pie de la pintura.

- Respecto a la unidad los biombos Uno y Dos de “La mui noble y leal ciudad de México” logran la unidad siendo unas pinturas que tienen cohesión, equilibrio, continuidad. La unidad la logran integrando el marco respectivo, no serían los mismos si les falta dicho elemento.

Las propiedades visuales de la forma también muestran diferencias de manejo en los dos biombos.

- Los contornos en el biombo Uno delimitan las formas arquitectónicas y los límites de las acequias de manera relajada, no precisa. En cambio en el biombo Dos se delimitan los contornos de las formas arquitectónicas y las acequias con mayor precisión. Le interesa al autor representar los volúmenes completos, que se noten los límites superiores y los de las bases sin perder detalle hasta el punto de abrir las calles para que se vean los contornos de los edificios, un tanto obsesivamente.
- Respecto al tamaño, en el biombo Uno se puede ver que es más o menos homogéneo en las formas arquitectónicas tomando en cuenta el escorzo y la perspectiva, solo sobresale la Catedral por su gran tamaño, fuera de contexto. En cambio en el biombo Dos se ve el tamaño más homogéneo de las formas arquitectónicas entre ellas la catedral más en relación con el contexto, solo las montañas del centro de la composición se ven empequeñecidas fuera de contexto.
- El manejo del color en el biombo Uno se percibe bastante homogéneo, dando matices el autor en un rango no muy variado, los tonos igualmente no muy variados y solo en la vegetación y el paisaje se manejan colores intensos. Se acentúa la luminosidad en la zona de la Plaza Mayor que, es el punto nodal de la composición, centralizando el enfoque. En el biombo Dos el manejo del color es contrastante, los matices son variados y los tonos también. El autor intensifica la luminosidad en dos tercios de la parte superior del cuadro, y en el tercio de la base intensifica el tono oscuro, en el marco se nota la misma tendencia hacia el contraste.

- En relación a las texturas en el biombo Uno se pueden ver diferentes tipos de ellas en los muros, en las calles, en las áreas ajardinadas, pero en donde sobresalen es la Catedral. Lo que resalta en el biombo Dos por su textura es la franja de vegetación de la parte baja del cuadro, en este caso sobresale el paisaje.

En resumen, se puede decir que son evidentes las diferencias de manufactura de los biombos Uno y Dos de “La mui noble y leal ciudad de México”. En el análisis físico, la técnica pictórica que señala el estilo de pintar de un artista tiene características opuestas de manejo entre uno y otro biombos, en el primero se ve la soltura de la pincelada, en el segundo la pincelada es exacta, esto se relaciona con los resultados de los análisis de las propiedades visuales de la imagen en donde vemos que, los contornos del biombo Uno se definen de manera relajada no precisa, en cambio en el biombo Dos se manejan de forma rigurosa y precisa. El color es otra característica que se trabaja de manera opuesta en los dos biombos, en el primero se observa homogéneo, dentro de un rango no muy variado, en cambio en el segundo el color es contrastante, los matices son variados y los tonos también. En relación a las texturas visuales ya que no son táctiles se puede ver el manejo diferenciado ya que en el biombo Uno son menos contrastantes que el biombo Dos.

El análisis geométrico deja ver la pericia en el trazo de la perspectiva del biombo Uno para lograr un todo coherente y unificado, en cambio en el biombo Dos se ven trazos atrevidos e interesantes pero se ve falta de pericia para lograr una composición integrada. En cuanto al análisis formal se ve que los principios de ordenación se conceptualizan de manera diferente: la simetría está trabajada de forma tradicional en el biombo Uno, es una composición centralizada, sin tensiones y de esa forma obtiene el equilibrio. En cambio el biombo Dos obtiene el equilibrio con una forma de simetría compensatoria, novedosa para su época. En cuanto al ritmo y la repetición las composiciones se organizan mediante la repetición regular de formas creando una pauta y un ritmo, en el caso del biombo Uno es ágil y en el biombo Dos es más estático. En relación a la proporción en el biombo Uno es coherente, la relación largo- ancho de las manzanas urbanas es visualmente correcta, el biombo Dos presenta desproporción en las manzanas del centro, se vuelven super largas y angostas, se nota falta de pericia del autor.

Con lo anterior, se puede decir que son dos autores con estilos diferentes, propios y personales de conceptualizar, trazar y pintar una obra los que realizaron las pinturas de los dos biombos.



#### 4.4.2 ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS BIOMBOS 1 Y 2 CON OBRAS FIRMADAS DE DIEGO CORREA.

En el estudio comparativo se analizan y relacionan los biombos Uno y Dos con dos obras firmadas del autor Diego Correa, lo anterior para coadyuvar a la investigación sobre si alguno de los biombos es obra del autor. Se revisan elementos del paisaje, elementos acuáticos y figuras humanas.

#### ANÁLISIS DE ELEMENTOS DEL PAISAJE.



Ilustración 142. Fragmento de "La exaltación de la Virgen", se muestra el paisaje. Obra firmada.

Se analizan las propiedades visuales de algunos elementos del paisaje, comparando varias de las obras de Diego Correa: "La exaltación de la Virgen", "El pueblo de Santa Fe", y los biombos Uno y Dos de "La mui noble y leal ciudad de México" para ver sus características y coincidencias.



Ilustración 143. Fragmento de "El pueblo de Santa Fe", se muestra el paisaje. Obra firmada.



Ilustración 144. Fragmento BIOMBO 2 “La mui noble y leal ciudad de México”, se muestra el paisaje. Sin firma.

1. Las veladuras de colores grises, azules en tonalidades que van hacia el blanco las emplea en las montañas y la arquitectura en lontananza como principal característica de su obra. Coinciden Ilustraciones 142, 143, 145. No coincide en tonos empleados 144.
2. Deja entrever tenuemente el color rojizo del fondo. Coinciden Ilustraciones 142, 143, 145. No coincide 144.
3. En el contorno de las montañas es marcada la pincelada y fuerte el contraste. Coinciden Ilustraciones 142, 143, 145. No 144.
4. El tamaño de los cerros y los poblados lejanos los elabora de acuerdo con el contexto y perspectiva. Coinciden Ilustraciones 142, 143, 144, 145.



Ilustración 145. Fragmento del Biombo 1 “La mui noble y leal ciudad de México”, se muestra el paisaje. Sin firma.

5. El arbolado aunque varía, lo maneja preferentemente espigado el tronco con círculos de follaje. Coinciden Ilustraciones 142, 143, 144, 145.
6. Da la luz al arbolado con la punta del pincel a manera de sello. Coinciden Ilustraciones 142, 143, 145. No coincide 144.
7. La textura es lisa, sin rugosidades y la pincelada que emplea en el paisaje es definida, no se pierde. Coinciden Ilustraciones 142, 143, 145. No coincide 144.

Las similitudes entre las propiedades visuales de las formas del paisaje de las obras citadas, nos llevan a pensar que es autor Diego Correa del biombo Uno de “La mui noble y leal ciudad de México”, no del biombo Dos. Es concluyente el análisis porque la técnica pictórica de este último biombo no tiene similitud con la técnica de las obras firmadas.

### ANÁLISIS DE ELEMENTOS ACUÁTICOS.

Aquí se analizan las propiedades visuales del elemento agua, este es importante en los dos biombos porque es el complemento de la composición.

En el biombo Uno se pueden observar figuras humanas en miniatura pescando en lanchones en el lado sur de la isla, incluso se ve un toro nadando hacia una orilla (→). Las figuras están muy bien logradas porque con tres trazos dan a entender todo, tienen: escala de acuerdo con el contexto; proporción y el color ocre las integra en el ambiente.

El agua representada en movimiento con las olas y con espuma cuando se arremolina en el choque contra las orillas de las islas, tiene



cualidades objetivas. En cuanto al manejo del color presenta diferentes tonalidades en azul ultramarino, blanco y se entrevé el fondo del rojo almagre que le ayuda a que no sea plana sino

Ilustración 146. Fragmento del biombo 1. Se ven los elementos acuáticos.



Ilustración 147. Fragmento del biombo 2, se ve el manejo del agua. (ver Ilustr.147)

con profundidad. (ver Ilustr.146)

En el biombo Dos el agua se ve con movimiento y corriente, se ven las olas con reflejos de luz. No marca con espuma el choque del agua contra las orillas. El tratamiento en este se ve con varias tonalidades claras de azul ultramarino y los reflejos en tonalidades tendientes al blanco. No integra la capa del fondo y por lo tanto se ve el

La característica de integrar la capa del fondo en las veladuras superficiales, también se ve en las montañas de “El pueblo de Santa Fe” y es una cualidad que ayuda a identificar a Diego Correa como autor del

biombo Uno y no del biombo Dos.

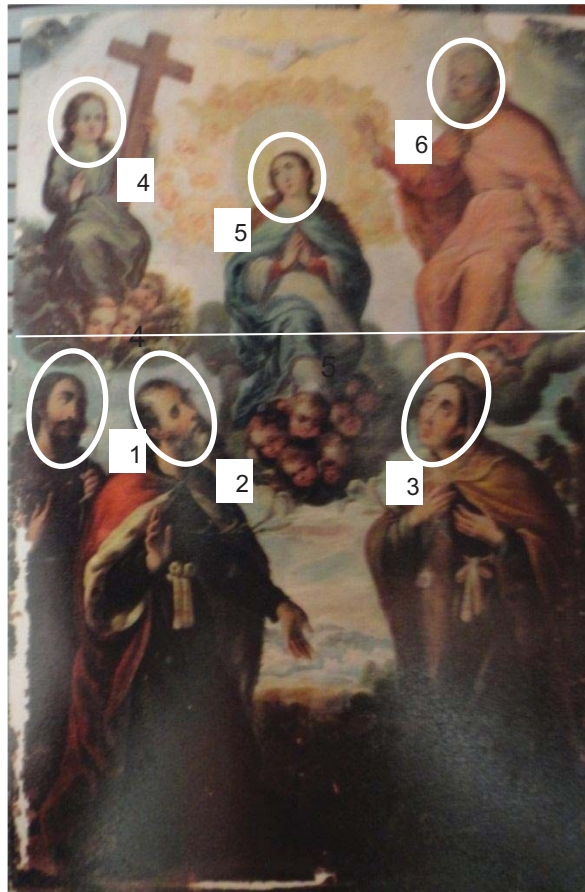


Ilustración 148. “La exaltación de la virgen” obra firmada de Diego Correa.

### ANÁLISIS DE LAS FIGURAS HUMANAS.

Se analizan las propiedades visuales de algunas figuras humanas. Dentro del repertorio escaso de obras del autor Diego Correa que se pudieron ver, está la obra “La exaltación de la virgen”. (ver Ilustr.148) Esta obra no puede ser punto de comparación con la de “La conquista de México” porque tiene figuras humanas de tamaño grande y por lo mismo, el manejo del detalle es diametralmente diferente

con respecto a figuras de tamaño mediano. Aun así, es importante analizar ciertas características que imprime el autor en sus obras como sello personal.

La pintura muestra un manejo completamente diferente entre los rostros principales del cuadro, esto es, de las figuras de debajo de la línea identificadas como Uno, Dos, Tres y las de arriba Cuatro, Cinco, Seis. Las figuras de las caras de abajo son: alargadas, las facciones son angulosas, las sombras marcadas, contrastantes en color, tono y matiz. En cambio las figuras de los rostros de arriba son: más tendientes a la redondez, las facciones no angulosas, las sombras tenues, sin contrastes fuertes de color, tono o matiz. (ver Ilustr148)

Lo anterior, lleva a pensar que intervinieron dos manos, la del autor Diego Correa se puede pensar que con las figuras más grandes con mayor detalle, o sea, la de abajo y el ayudante con la de arriba. Lo anterior, hace notar que las figuras que elabora este autor tienden a lo alargado. Respecto a la intervención de dos manos era algo común en los talleres gremiales en donde, se repartían el trabajo. En este caso, la obra resultó de calidad bastante irregular, se siente como un esbozo y no como una obra terminada.

Para el estudio que se propone, se busca comparar figuras que sean de tamaño similar porque el manejo de los detalles cambia si son figuras grandes, pequeñas o miniatura como se había mencionado. Se comparan las cualidades de las propiedades visuales de las formas en dos obras con figuras medianas para ver sus características y



coincidencias, “El pueblo de Santa Fe” firmada por Diego Correa, y el biombo Dos de doble cara por el lado de “La conquista de México”.

1. Las proporciones de las figuras son diferentes en las dos obras. En ilustración 149 son figuras un poco más alargadas que en ilustración 150.

Ilustración 149. Fragmento de “El pueblo de Santa Fe”. Obra firmada de Diego Correa.

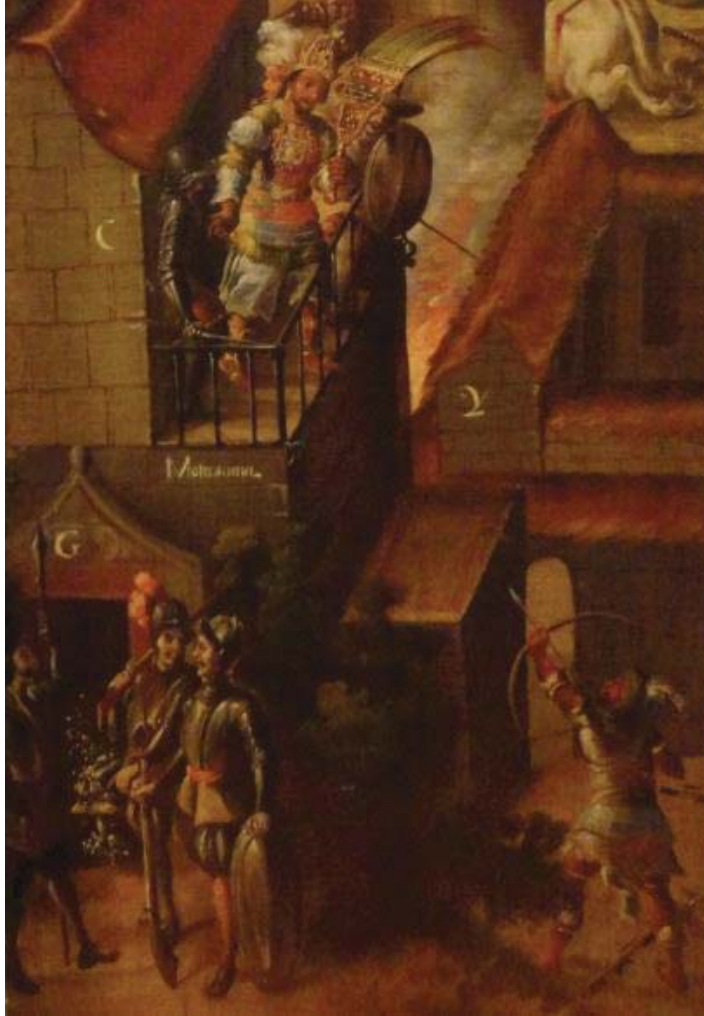


Ilustración 150. Fragmento del biombo 2 por el lado de “La conquista de México”.

2. Los contornos de las figuras son insinuados en ilustración 149. En ilustración 150 son definidos y marcados.
3. Igualmente en ilustración 150 se definen los rasgos del cuerpo, cara, manos y piernas aunque sean en pequeña escala en 149 no se definen.
4. Las posturas de los cuerpos ya sean activas o sedentes, indican la soltura en el manejo del trazo por parte del artista, en ilustración 149 se ven los cuerpos rígidos, sin naturalidad, inacabados, en cambio en Ilustración 150 se ven naturales, flexibles, acabados.
5. Los colores son veladuras en las dos obras como era costumbre de la época, pero se ven en ilustración 149 los atuendos sin terminar como un esbozo, todavía muy transparentes, se traslucen las líneas de la arquitectura y sin volumen ni reflejos de luz. En ilustración 150 el tratamiento es contrastante, se ven las figuras proporcionadas, y los atuendos con volumen y reflejos de luz, se ven terminadas.
6. Las texturas son lisas, como era costumbre de la época. En ilustración 149 no se marcan las pinceladas. En ilustración 150 tampoco se marcan pero dan la ilusión de generar texturas, rugosidad y reflejos.

Las casi nulas coincidencias entre las propiedades visuales de las formas en las figuras humanas de las dos obras citadas, nos llevan a pensar que, en el caso del biombo Dos de doble cara, por el lado de “La conquista de México” no es obra del autor Diego Correa.

Para concluir, respecto a las atribuciones de los biombos Uno y Dos de “La mui noble y leal ciudad de México” al autor Diego Correa podemos decir, que en cuanto al análisis físico de las obras sus características de soporte, materiales y técnica pictórica, indican que los dos biombos de ejecución similar fueron realizados a finales del siglo XVII y se ubican en el contexto de la Nueva España.

Además de lo anterior, el estudio de la técnica pictórica indica dos estilos completamente diferentes de pintar. En el primer biombo se ven las pinceladas sueltas, no precisas, los toques de luz y detalles como los de las volutas y demás se perciben insinuados, sueltos; en cambio en el segundo biombo las pinceladas se ven rigurosas, exactas y precisas, los toques de luz son precisos al igual que los detalles. Lo anterior es signo de que son dos autores.

Respecto al uso de la perspectiva como geometría, existe una falla conceptual en el biombo Dos, porque abre demasiado la superficie de los puntos de fuga en la línea del horizonte abarcando un área enorme para la ciudad casi sin dejar espacio alrededor para el agua y el paisaje. Por otro lado, también rebasa los límites superiores, con esto invade la parte alta de la ciudad la franja mínima necesaria para el paisaje y provoca el empequeñecimiento o casi desaparición de las montañas. Esto es un error grave, además hay otros errores como el de trazar manzanas super largas y angostas que se salieron de control que nos pueden indicar una falta de pericia del autor y que es otro autor el del biombo Dos.

En referencia al análisis formal llevado a cabo con los principios ordenadores, este nos muestra algunas diferencias de conceptualización entre los dos biombos. El biombo Uno tiene una composición simétrica con el eje al centro que corresponde con el eje central de la perspectiva, y tiene una disposición equilibrada y equivalente formal y espacialmente en torno a esa línea. En el biombo Dos también existe una composición simétrica pero en este caso, el eje de simetría no corresponde con el eje central de la perspectiva, el primero se ubica en el centro del cuadro, y el autor maneja la compensación y polos de tensión a lo largo del eje central para lograr el equilibrio. En este punto se puede decir que las dos composiciones son correctas, la del biombo Uno es conservadora y la del biombo Dos es innovadora. Indica lo anterior que existen dos autores.

Por otro lado, el estudio del color dentro de las propiedades visuales de la forma indica que los dos biombos tienen un manejo del color totalmente opuesto. En el biombo Uno se percibe bastante homogéneo el manejo del color, dando matices el autor en un rango no muy variado, los tonos igual no muy variados y solo en la vegetación y el paisaje se manejan colores intensos; en cambio en el biombo Dos, el manejo del color es contrastante, los matices son variados y los tonos también. El autor intensifica la luminosidad en dos tercios de la parte superior del cuadro, y en el tercio de la base intensifica el tono oscuro. En el marco se nota la misma tendencia al contraste. Se incluyen las dos obras con las características antes citadas en el estilo barroco de Nueva España. Hasta aquí, con los argumentos expuestos se demuestra que las dos obras de “La mui noble y leal ciudad de México” no son de un solo autor, sino de dos autores.

Para relacionar alguno de los biombos con el autor Diego Correa se realizó el estudio y comparación: del paisaje, los elementos acuáticos y las figuras humanas de los dos biombos Uno y Dos con dos cuadros firmados por él: “La exaltación de la virgen” y “El pueblo de Santa Fe”. El estudio comparativo de los elementos del paisaje demuestra que Diego Correa maneja las veladuras de colores grises y azules en tonalidades que van hacia el blanco en las montañas y la arquitectura en lontananza como principal característica de su obra, en el contorno de las montañas es marcada la pincelada y fuerte el contraste, coinciden “El pueblo de Santa Fe”, “La exaltación de la virgen” y el biombo Uno. El arbolado aunque varía lo maneja preferentemente espigado el tronco con círculos de follaje, da la luz con la punta del pincel a manera de sello, en esto coinciden los dos biombos y las pinturas firmadas del autor. Lo anterior significa que algunas coincidencias en las propiedades visuales de las formas pero la casi nula coincidencia de la técnica pictórica, llevan a pensar que es autor Diego Correa del biombo Uno y que el biombo Dos no es de su autoría.

En relación a los elementos acuáticos, el agua representada en el biombo Uno tiene cualidades objetivas. En cuanto al manejo del color se entrevé el fondo del rojo almagra que le ayuda a que no sea plana sino con profundidad. En el biombo Dos, el agua se ve bien lograda pero el tratamiento no integra la capa del fondo y por lo tanto se ve el agua más plana, sin profundidad. La característica de integrar la capa de base en las veladuras superficiales, también se ve en las montañas de “El pueblo de Santa Fe” y es una cualidad que ayuda a identificar a Diego Correa como autor del biombo Uno y no del biombo Dos.



El estudio de las figuras humanas refuerza la opinión antes expresada. Este estudio que aparentemente no tiene sentido porque no existen figuras humanas más que algunas en miniatura en los biombos citados, se realiza para descartar que el cuadro de “La conquista de México”- reverso del biombo Dos, sea de este autor y se compara con la obra firmada de “El pueblo de Santa Fe”. La rigidez o soltura de las posturas de los cuerpos ya sean activas o sedentes, indican el buen manejo del trazo por parte del artista; en la primera obra o sea, el reverso del biombo Dos se ven naturales, flexibles, en cambio en la segunda se ven rígidos, sin naturalidad. Los colores son veladuras en las dos obras como era costumbre de la época pero varía el tratamiento en las dos obras; en la primera obra citada se ven las figuras proporcionadas, y los atuendos con volumen, dan la ilusión de generar texturas, rugosidad y reflejos de luz, se ven terminadas; en cambio, en la segunda obra mencionada el tratamiento es contrastante, las figuras y los atuendos se ven sin terminar como un esbozo, todavía muy transparentes, se traslucen las líneas de la arquitectura y sin volumen ni reflejos de luz. De este análisis se concluye que, las nulas coincidencias en las propiedades visuales de las formas y en la técnica pictórica de las figuras humanas entre ambas obras indican que no es autor Diego Correa del biombo Dos, ni por el lado de “La mui noble y leal ciudad de México” ni por el reverso de “La conquista de México”.

Lo anterior confirma que Diego Correa es autor del Biombo Uno de “La mui noble y leal ciudad de México” y no del biombo Dos.

## CONCLUSIONES

---



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.

## CONCLUSIONES.

---

La obra de “La mui noble y leal ciudad de México” o biombo Uno se estudió en dos vertientes que son: medio de información visual y medio de representación artística para lo cual se introdujeron ciertos cuestionamientos iniciales que se mencionan a continuación y fueron resueltos en su totalidad.

El análisis de la pintura como medio de información visual planteaba una interrogante: ¿El testimonio que proporciona la pintura es objetivo y confiable? Para responder, se describieron y analizaron los elementos protagónicos que son: la arquitectura, el paisaje y los elementos urbanos del cuadro explicativo del biombo Uno, también se analizaron los palacios con torres defensivas que la pintura muestra detalladamente aunque no se enlistan en el cuadro citado, todo se realizó con base en fuentes bibliográficas y de archivo, y se hicieron evidentes las siguientes particularidades.

Los palacios con torres esquineras que actualmente se conservan son apenas siete, en esa época se conservaban al parecer 22 de estos monumentos que fueron heredados desde las primeras décadas del siglo XVI, se pueden ver en la pintura entre otros dos torres altas al parecer de vigilancia y un edificio con cuatro torres esquineras, este último identificado como el rastro, para estos se conjeturaron las siguientes preguntas ¿Qué propósito tenían las torres cuando se construyeron esos inmuebles? ¿Las actuales torres son reminiscencias de aquellas de tipo de elemento defensivo? ¿Tenían algún antecedente prehispánico? ¿Cómo se dio la transformación de los elementos defensivos de tipo feudal en renacentistas?

La situación estratégica dentro del palacio hace pensar que las torres de esquina son en un primer momento defensivas, según el arquetipo de defensa feudal- medieval traído por los españoles, aunque pierden efectividad con el tiempo cuando ya no hay temor de un alzamiento indígena. Responde así, el diseño de palacio con torres urbano al momento histórico en el que se ve inmerso, porque es similar conceptual aunque no formalmente a los de otros países de Europa, como Italia y España de la época. A pesar de tener reminiscencias medievales, y características mesoamericanas como, los techos planos o el manejo de la proporción áurea en la conceptualización, los palacios con torres son plenamente renacentistas novohispanos y más tarde toman características barrocas.

Se puede decir que es una fortuna el contar todavía con elementos arquitectónicos tan significativos como son las torres de esquina, pues con eso conocemos una importante etapa de nuestra historia, como es la etapa del siglo XVI. Los contados monumentos que conservan actualmente las torres de esquina en el centro histórico de la ciudad de México, y que se encuentran en peligro de desaparecer - como el caso del segundo edificio del mayorazgo de Guerrero que ha sido destinado al comercio informal con riesgo de maltrato y ruina - aunque fueron redificados en los siglos XVII y XVIII, conservan el esquema y las características originales del XVI.

Se vio con esto que la pintura en cuestión es testigo de un momento de la evolución urbana de México y que refleja la historia de aquel período con las transformaciones sociales, políticas, intelectuales, físicas y naturales que le son inherentes. Muestra objetividad en la escena captada, se pueden reconocer los edificios como: las iglesias, los palacios; también los elementos urbanos como las fuentes, los monumentos de la calzada de los misterios hacia la villa de Guadalupe, los puentes y acequias con motivos inconfundibles; las calles mismas y las plazas; hay edificios destechados también. Es muy original porque refleja la volumetría con algunas características particulares de lo representado que es la arquitectura, por ejemplo: sus techumbres, torres, almenas, etc.

Cierto es que la pintura contiene una dosis de imaginación como comenta la investigadora Martha Fernández, por ejemplo, en el caso de la catedral que en ese momento no tenía terminada ninguna torre; aunque el haber hecho sobresalir el volumen de la catedral pudo haber sido intencional porque, también es resultado de su momento histórico en el que todo debía tender a enaltecer a dios. En lo que respecta al paisaje, el biombo Uno no cayó en la representación convencional, también se le imprimieron características propias y específicas tanto que, se pueden reconocer las montañas y los lugares, a pesar de que, en esa época la filosofía escolástica sometía al arte, y no se concedía categoría artística al paisaje, por lo que no se cultivó como género independiente la representación del mismo.

Se pudo constatar la objetividad de la pintura del biombo Uno también al llevar a cabo el estudio de conservación del patrimonio cultural. Para tener una idea de la situación que presentan los monumentos históricos en la ciudad de México, se plantearon ciertos cuestionamientos respecto a la conservación de los puntos presentados en el cuadro explicativo de este biombo, como: ¿Qué inmuebles, lugares y elementos urbanos de los representados en la pintura se preservan, en qué grado, y cuál es su

estado de conservación? ¿Tenían estos las características físicas que muestran en la pintura? ¿En qué período de la historia se han perdido los que ya no existen?

Se trata de responder a las interrogantes primero definiendo los inmuebles, los lugares y los elementos urbanos del siglo XVII, como patrimonio cultural y natural según la “Convención para la protección del patrimonio mundial cultural y natural” de la U.N.E.S.C.O. 1972 y después realizando una investigación de campo, de fuentes bibliográficas y de archivo para elaborar dos tablas que son: la de conservación de inmuebles, lugares y elementos urbanos del siglo XVII y la de conformación y evolución del monumento, que sintetizan la historia de cada monumento a lo largo de los siglos, lo que se conserva de los mismos y cuales se han perdido.

Se puede decir que principalmente son los templos los que se conservan de los conjuntos religiosos; de las 61 edificaciones de ese tipo representadas entre conventos, colegios, hospitales, hospicios, templos o capillas aislados, el elemento que sobrevive es casi siempre la iglesia. Hay quince monumentos que han desaparecido íntegros, como el de Sta. Isabel, lo que representa un 25% de los centros religiosos de aquella época, del 75% restante no queda uno solo conservado totalmente. De los cuatro inmuebles civiles representados se han perdido las escuelas (universidad) y el rastro, de los palacios habitacionales entre los que están los edificios con torres esquineras que no aparecen en el cuadro explicativo, se puede decir que se han perdido por lo menos dos tercios del patrimonio arquitectónico civil de la época colonial en el primer cuadro de la ciudad.

Respecto a la conservación de los lugares y elementos urbanos lo más notable es que todo lo referente al sistema del agua que era el elemento por antonomasia que caracterizaba a la ciudad de México se ha perdido. Esto abarca a escala macro desde los lagos que rodeaban la isla y en orden decreciente: los acueductos, las cajas de agua, las fuentes, y las acequias. Se constata en el biombo Uno que la ciudad se caracterizaba por ser acuática y verde. El artista detalla la escena como un verdadero cronista visual, se puede comprobar su intención de plasmar la realidad, de comunicar lo que ve, no estandariza la representación dándole con esto, una riqueza de expresión importante a la pintura. Se percibe la admiración y hasta el orgullo que el autor imprime en la imagen de la ciudad de México, a pesar de que ésta ya había pasado por varias inundaciones terribles, que dejaban los edificios sumergidos en el agua y que ésta tardaba a veces años en retirarse causando derrumbes y deterioros.

El biombo Uno de “La mui noble y leal ciudad de México” después de analizarlo como medio de información visual provee de información importante para datar la obra, como la siguiente: aparecen conjuntos religiosos que fueron fundados en el siglo XVI o durante todo el siglo XVII, como el de San Bernardo con su iglesia terminada en 1691, no aparece ninguno del siglo XVIII; algunas edificaciones se representan ya con características barrocas pero aparecen las techumbres de dos aguas o cónicas de algunos templos, todavía no las del período del siglo XVIII; la alameda es todavía de la mitad de lo que sería en el s. XVIII; el parque de San Juan aparece sin el colegio de vizcaínas que se construiría posteriormente. Por lo anterior, se puede datar en la última década del siglo XVII.

En cuanto al biombo Dos no se estudió a detalle como medio de información visual pero en él saltan a primera vista algunas características que hacen pensar que es posterior al biombo Uno y son: el edificio del rastro ya no presenta cuatro torres esquineras como en el biombo Uno sino dos, lo que hace pensar que ya las había perdido, ya no aparecen las torres altas de vigilancia cercanas a la calzada San Antón, probablemente ya no existían, aun así no llega a ser del siglo XVIII porque no aparecen inmuebles construidos en esa época, como el colegio de vizcaínas, etc.

El análisis de la pintura como medio de representación artística requería dar una opinión respecto a la autoría del biombo Uno, y para lograrlo en primer lugar se compararon entre sí los dos biombos atribuidos al artista, respondiendo a ciertas cuestiones, como: ¿El quehacer del pintor colonial fue regido por los postulados de los tratadistas europeos, por las tradiciones mesoamericanas de trazo de la sección áurea o por ambas pensando en el sincretismo que se dio después de la conquista? ¿Qué trazos de proporción se usaron en la realización de las pinturas? ¿En qué corriente estilística se insertan? ¿Conocía el artista los últimos adelantos en los sistemas geométricos y de proporción de su época? ¿Qué tan innovador fue el artista al crear?

Los biombos Uno y Dos de “La mui noble y leal ciudad de México” que se describen ampliamente en el capítulo Dos, a primera vista son muy parecidos porque tienen el mismo tema compositivo, además de una construcción visual de las formas, unas proporciones y un tratamiento pictórico similares. Para poder ubicar las obras primero en un contexto geográfico, una temporalidad y un estilo artístico; y segundo estar en posibilidad de responder a las preguntas antes citadas, se llevaron a

cabo los análisis comparativos de los biombos Uno y Dos que se enumeran a continuación.

Los análisis físicos de los biombos mencionados muestran un manejo de la estructura básica de soporte y la técnica de imprimatura consistentes. La base de color rojo almagre, la gama de colores al igual que la técnica pictórica empleados orientan al respecto de la época de elaboración y se ubican entre los siglos XVI y XVII porque básicamente todo lo mencionado no había cambiado desde el siglo XVI.

Los análisis geométricos de ambas pinturas dan a conocer que el pintor sabe manejar las teorías renacentistas y barrocas en cuanto a sistemas geométricos, por lo tanto, que conoce los tratados de arte y las ordenanzas del momento. Las obras también evidencian: que las proporciones de los formatos de los biombos  $\sqrt{8}$  para el biombo Uno y  $\phi^2$  para el biombo Dos corresponden con el uso de biombos utilitarios; el buen manejo de la perspectiva múltiple como sistema geométrico aunque con errores de trazo principalmente en el biombo Dos; la adecuada representación de la tercera dimensión con el escorzo correcto aunque con algunos errores de trazo; y también sus características particulares, como: sus unidades de medida que son los anchos de las cenefas y los puntos centrales del trazo de las espirales de pulsación cuadrantal correspondientes con la Catedral o sus alrededores inmediatos como puntos nodales.

Los análisis formales de los biombos muestran que las pinturas son composiciones centralizadas, jerarquizadas, compactas, equilibradas simétricamente, aunque la primera es equivalente formal y espacialmente y la segunda es equilibrada por compensación con puntos de tensión a lo largo del eje central. Respecto a la unidad como principio de ordenación resumen los biombos Uno y Dos si no todos, la mayoría de los conceptos anteriores con un balance positivo, logran la unidad siendo pinturas que tienen cohesión, equilibrio, continuidad.

Respecto a los demás principios ordenadores de la composición, tienen ritmo y repetición, su ritmo no es monótono, el biombo Uno presenta un ritmo ágil y el Dos un poco más estático. Respecto a la pauta que siguen, tienen la particularidad de que no es uniforme, ni homogénea, aunque lo parezca. Existe una división en cuanto al asoleamiento, esto es el ángulo en que es iluminado un elemento por el sol. En el biombo Uno, cada mitad del cuadro tiene uno diferente, en el biombo Dos a las tres cuartas partes de izquierda a derecha se cambia el asoleamiento, con esto se transforma la pauta del manejo de los volúmenes, rompe con el ritmo, pierde homogeneidad, pero al parecer en los dos casos es



inducido el cambio de asoleamiento, para crear una ilusión óptica. Un biombo que es flexible y se puede mover para rodear al espectador puede dar una visión panorámica de la ciudad y al estar como espectador al centro de la escena y girar para ver de un lado al otro cambia el asoleamiento de lo que se ve. Eso es absolutamente innovador para su época y sale fuera de todos los cánones establecidos.

Quiere decir que, el autor o autores observan, analizan y dibujan creativamente del natural sin copiar ni emular a nadie porque aunque en el caso del biombo Dos que es posterior, se hace con base en el primero, cambiando solo algunas directrices de trazo, no se hizo copiando a algún grabado extranjero. Con los biombos Uno y Dos se deja sin efecto lo que se pensaba acerca del arte en cuanto que, la actividad artística no privilegiaba como opina Velázquez Gutiérrez, características como la originalidad o individualidad en la creación, por lo que se entendía que fueran copias de grabados europeos la mayoría de las representaciones.

Para profundizar en la investigación de las atribuciones de autoría de los biombos como era el objetivo inicial, se compararon en segundo lugar los dos biombos con dos obras firmadas del artista evaluando las siguientes cuestiones: ¿Son uno o dos artistas los autores de los biombos? ¿Es Diego Correa el autor de alguno de los biombos?

Revisando los análisis llevados a cabo en los dos biombos y viendo las diferencias de conceptualización y trazo, destacan las propiedades visuales de la forma y la técnica pictórica porque señalan el estilo personal del autor en la factura de los contornos de las figuras y del paisaje y existen divergencias notables entre los dos biombos. En el biombo Uno se manejan de manera relajada no precisa, en cambio en el biombo Dos se dibujan de manera rigurosa, exacta y precisa sin perder detalle. El color es otra de las propiedades mencionadas y presenta diferencias sobresalientes entre los dos biombos, en el biombo Uno su elaboración es con pocas variaciones de matices y tonales; en cambio en el biombo Dos su manejo es contrastante. Por las características que presentan, además de ubicar las pinturas en el contexto de la Nueva España, en la ciudad de México, en la época de finales del siglo XVII, como obras profanas y figurativas e inscribirse en el movimiento estilístico barroco particularmente mexicano, se puede decir que son dos los autores de los biombos.

El hecho de que se hayan identificado dos autores, no relacionaba alguna de las obras con Diego Correa. Para relacionar alguno de los biombos con el autor citado se realizó el estudio y comparación del

paisaje, los elementos acuáticos y las figuras humanas de los dos biombos con dos cuadros firmados por el artista: “La exaltación de la virgen” y “El pueblo de Santa Fe”.

El estudio comparativo de los elementos del paisaje con algunas coincidencias en las propiedades visuales de las formas pero la casi nula coincidencia de la técnica pictórica, llevan a pensar que es autor Diego Correa del biombo Uno y que el biombo Dos no es de su autoría. En relación a los elementos acuáticos, el agua representada en el biombo Uno tiene cualidades objetivas, en cuanto al manejo del color se entrevé el fondo de la base rojo almagre que le ayuda a que no sea plana sino con profundidad, el manejo es similar en el cuadro “El pueblo de Santa Fe”. En el biombo Dos, el agua se ve bien lograda pero el tratamiento no integra la capa del fondo y por lo tanto se ve el agua más plana, sin profundidad, por las coincidencias con la obra firmada del artista, se puede decir que el biombo Uno es del autor citado. El estudio de las figuras humanas, reforzó la opinión antes expresada, descartando que el cuadro de “La conquista de México” que es el reverso del biombo Dos, sea de este autor. De este análisis se concluye que, las nulas coincidencias en las propiedades visuales y la técnica pictórica de las figuras humanas entre ambas obras indican que no es autor Diego Correa de esta segunda obra. Por lo tanto, Diego Correa aparece como autor del biombo Uno y no del biombo Dos.

Finalmente, haciendo un recuento de las escasas obras que se pudieron observar del autor, se puede decir que Diego Correa no alcanzó una calidad en su trabajo tan grande como la del padre Juan Correa, aun así la pintura en cuestión del biombo Uno es una obra magnífica, se ve que era innovador, creativo, conocedor de los tratados y las últimas corrientes estilísticas, tanto que la obra estudiada se inserta sin dificultad en ellas como buen exponente de su época, pero no obtuvo los mismos resultados en otras. Probablemente si hubiera vivido lo suficiente –se sabe que murió muy joven- hubiera pulido su técnica y desarrollado más su pintura.

Las pinturas de los biombos Uno y Dos de “[LA MUI NOBLE Y LEAL CIUDAD DE MÉXICO](#)” la primera de Diego Correa y la segunda de otro autor, son unas obras entrañables e insustituibles del arte mexicano y universal al igual que el resto de la obra del autor, por lo tanto se hace hincapié en la necesidad de profundizar en la investigación sobre su vida y obra, y de restaurar y conservar tanto la totalidad de su obra como los biombos mexicanos de la época colonial porque al ser elementos utilitarios y contener temas profanos muestran aspectos interesantes de

la arquitectura, vida cotidiana, costumbres, indumentaria y demás de la época.

Para dar por concluida la presente investigación, se enfatiza en la necesidad de valorar y tomar conciencia de lo que significa el patrimonio cultural y natural para la cultura, tanto los bienes muebles entre ellos los biombos, como los bienes inmuebles, o sea, la arquitectura junto con los sitios naturales y elementos urbanos como los representados en los biombos Uno y Dos forman parte del legado artístico y natural del siglo XVII y dan a conocer la identidad, refieren quienes son, lo que son y hacia dónde van los mexicanos, si no se conservan los monumentos y sitios históricos esa identidad se pierde irremediablemente.



**ANEXO FOTOGRAFICO: INMUEBLES,  
LUGARES Y ELEMENTOS URBANOS  
BASADO EN EL BIOMBO UNO.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

# ANEXO FOTOGRÁFICO: INMUEBLES, LUGARES Y E. URBANOS BASADO EN EL BIOMBO 1.

El registro fotográfico se lleva a cabo en febrero del 2013, para coadyuvar a la verificación de conservación del Patrimonio Cultural y Natural en la ciudad de México y sus alrededores.



1. Catedral



2. Sta. Veracruz



3. Sta. Catarina



4. Sto. Domingo



5. San Agustín



6. San Francisco



7. La Compañía



8. La Merced



9. San Juan de Dios



10. El Carmen



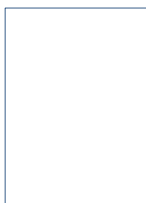
11. La Profesa



12. San Diego



13. San Hipólito



14. Espíritu Santo  
(Desaparecido)



15. Santiago Tlatelolco



16. Sta. Ma. La Redonda



17. Betlemitas



18. San Sebastián Mártir



19. Porta Coeli

La numeración de los inmuebles, lugares o elementos urbanos del siglo XVII corresponde con la del biombo 1.

# ANEXO FOTOGRÁFICO DE INMUEBLES RELIGIOSOS BASADO EN EL BIOMBO 1.



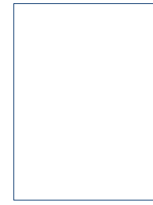
20. San Cosme



21. Colegio San Andrés  
(Desaparecido)



22. Ntra. Sra. de Belén



23. Ntra. Sra. La Piedad  
(Desaparecido)



24. Colegio San Pablo



25. La Concepción



26. San Lorenzo



27. Regina



28. La Encarnación



29. Jesús María



30. San Jerónimo



31. Balvanera



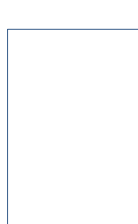
32. Sta. Teresa La Antigua



33. Sta. Clara



34. Sta. Catalina de Siena



35. Sta. Isabel  
(Desaparecido)



36. S. Juan de la Penitencia  
(Desaparecido) (queda reja  
del coro en el Castillo de  
Chapultepec)

La numeración de los inmuebles, lugares o elementos urbanos del siglo XVII corresponde con la del biombo 1.



# ANEXO FOTOGRÁFICO DE INMUEBLES RELIGIOSOS BASADO EN EL BIOMBO 1



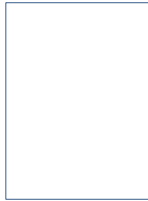
37. Colegio de niñas



38. San Bernardo



39. San José de La Gracia



40. Las Capuchinas  
(Desaparecido)



41. Hospital Jesús Nazareno



42. Hospital Real (de Indios)  
(Desaparecido)



43. Hospital San Lázaro



44. San Antonio Abad



45. Hospital de La  
Misericordia (Desaparecido)



46. Santa. Cruz



47. San Felipe Neri



48. San Gregorio



49. Sta. Ana



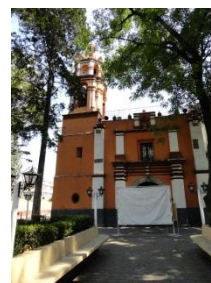
50. El Calvario (Desaparecido)



51. Ntra. Sra. de Guadalupe



52. Sta. María Inmaculada  
(No identificado)



53. Nativitas (Ntra.  
Sra. de La Natividad)



54. Las Ánimas  
(No identificado)

La numeración de los inmuebles, lugares o elementos urbanos del siglo XVII corresponde con la del biombo 1.

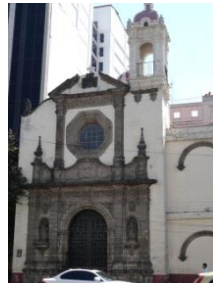
## ANEXO FOTOGRÁFICO DE INMUEBLES RELIGIOSOS BASADO EN EL BIOMBO 1.



55. Santísima Trinidad



58. Colegio San Juan de Letrán (Desaparecido)



65. Montserrat



66. Mexicaltzingo



67. San Cristóbal



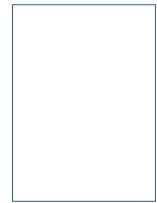
69. San Martín (Desaparecido)



70. Campo Santo (Desaparecido)



71. San Miguel



72. Cruz de Talabarteros (Desaparecida)

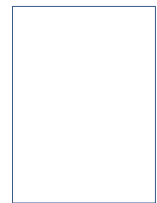
## ANEXO FOTOGRÁFICO DE INMUEBLES CIVILES, LUGARES Y ELEMENTOS URBANOS BASADO EN EL BIOMBO 1.



56. Escuelas (Desaparecidas)  
(Queda la portada en Ex Colegio de S. Pedro y S. Pablo)



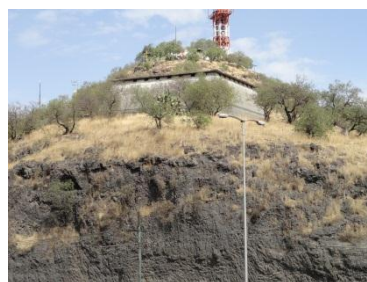
57. Palacio Real (Palacio Nacional)



59. Caños del Agua (Acueducto de Sta. Fe) (Desaparecido)



60. La Alameda



61. El Peñón (De los Baños)

La numeración de los inmuebles, lugares o elementos urbanos del siglo XVII corresponde con la del biombo 1.

# ANEXO FOTOGRÁFICO DE INMUEBLES CIVILES, LUGARES Y ELEMENTOS URBANOS BASADO EN EL BIOMBO 1.



62. Los Volcanes



63. El Rastro  
(Desaparecido)



64. Caños de San Juan  
(Acueducto de Chapultepec) (Vestigio)



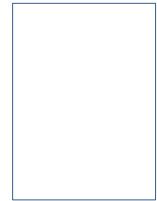
74. Chapultepec



75. Caja del Agua  
(Atrás de Bellas Artes)  
(Desaparecida)



76. Casa de Moneda (Actual Museo Nacional de las Culturas)



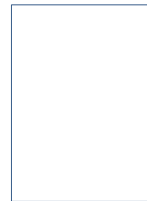
77. Plaza de San Juan  
(Queda fracción)  
(Ocupaba el actual Ex Colegio de Vizcaínas)



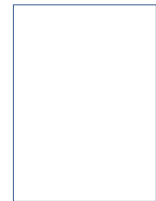
78. Plaza de Santiago  
(En Tlatelolco)



79. Calzada de Guadalupe (Actual Calzada de los Misterios)



80. Laguna de Texcoco  
(Desaparecida)



81. Calzada de los asa....  
(No identificado)



82. Calzada de la Piedad  
(Actual Eje Central)



83. Calzada de Tacuba



84. Laguna de México  
(Desaparecida)

La numeración de los inmuebles, lugares o elementos urbanos del siglo XVII corresponde con la del biombo 1.

FUENTES DE CONSULTA.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## FUENTES DE CONSULTA.

- ALVARADO Tezozomoc. Hernando. *Crónica mexicana*. México, Ed. Leyenda, 1944.
- ANGULO Iñiguez, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el archivo de Indias*. Sevilla, España, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1934.
- ARRIAGA Arriaga, Iván José. "Las casas del mayorazgo de Guerrero", Trabajo de investigación para el Seminario impartido por el Dr. Gustavo Curiel Méndez. México, expediente del inmueble, CNMH, INAH, sin fecha.
- ARNHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza editorial, 1985.
- . *Ensayos para rescatar el arte*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.
- BALMORI, Santos. *Aurea medida, La composición en las artes plásticas*. México, UNAM, 1978.
- BARRIO Lorenzot, Francisco del. *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*. México, Publicaciones Genaro Estrada, 1921.
- BOULEAU, Charles. *Tramas, La geometría secreta de los pintores*. Madrid, Ediciones Akal, 1996.
- CASTELLÓ Yturbide, Teresa y Martínez de Río de Redo Marita. *Biombos mexicanos*. México, Edición Jorge Gurría Lacroix, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970.
- CASTRO, Casimiro. *México y sus alrededores, México 1855- 1856*. México, Edición facsimilar Microprotecsa, 1961.
- CERVANTES de Salazar Francisco. *México en 1554, Tres diálogos latinos*, Joaquín García Icazbalceta. México, UNAM, 1939.
- CERVERA Obregón, Marco Antonio. *Guerreros aztecas*. Madrid, Ediciones Nowtilus, 2011.
- CHANFÓN Olmos, Carlos (comp). *El período virreinal, Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CHING, Francis. *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México, Editorial GG, 1987.
- Códice Florentino*. Florencia, editorial Guinti Barberá, facsimilar Archivo General de la Nación, 1979.
- CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación de la conquista de México*. 6° ed., Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1979.
- CURIEL, Gustavo. "Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico", *Viento detenido: mitologías e historias en el arte del biombo*. México, impresión Artes Gráficas Panorama, 2002.
- . "Fiestas para un virrey. La entrada triunfal a la ciudad de México del conde de Baños. El caso de un patrocinio oficial. 1660", *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- DÍAZ del Castillo Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Editorial Porrúa, 1955.
- Diccionario Porrúa. Historia biográfica y geográfica de México*. México, editorial Porrúa,
- DOCZI, Gyögy. *El poder de los límites, Proporciones armónicas en la naturaleza, el arte, la arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1996.

- FROMMEL, Christoph Luitpold. *"Abitare all'antica: Il Palazzo y la Villa da Brunelleschi a Bramante", Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, La rappresentazione dell' architettura*. Milán, Edición Bompiani, 1994.
- FLORES Marini, Carlos. *Casas virreinales en la Ciudad de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- FONSECA Marcela, (coord.). *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1535-1821*. México, Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa, INAH, 1996.
- GARCÍA Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México, Imprenta Arturo García cubas, 1904.
- Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Madrid, editora Moderna New York, Readers Digest México, Selecciones Readers Digest Iberia, 1972.
- GHYKA, Matila. *El número de oro*. Barcelona, Editorial Poseidón, 1978.
- GONZÁLEZ Angulo y Yolanda Terán Trillo. *Planos de la Ciudad de México, 1785, 1853 y 1896*. México, Departamento de investigaciones científicas, 50 colección científica, 1976.
- GONZÁLEZ Obregón, Luis. *México viejo*. Reproducción facsimilar de la edición de 1900, México, Editorial Manuel Porrúa, 1976.
- GURRÍA Lacroix, Jorge. *El desagüe del valle de México durante la época novohispana*. México, UNAM, 1978.
- HAMBRIDGE, Jay. *The elements of dynamic Symmetry*. USA, Dover Publications 1967.
- KUBLER, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- LAULE, Ulrike y Uwe Geese. *Románico*. Berlín, Feierabend Verlag, editor Rolf Toman, 2003.
- LOMBARDO de Ruiz, Sonia y Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*. México, Editorial Smurfit, CONACULTA, INAH, 1996.
- LÓPEZ Rosado, Diego. *Los servicios públicos de la Ciudad de México*. México, Editorial Porrúa, 1976.
- LUCIANO, Angela di (coord.). *Enciclopedia dell' Architettura*. Italia, Garzanti Libri, 2001.
- MAQUÍVAR Maquívar, María del Consuelo (comp). *Memoria del coloquio El arte en tiempos de Juan Correa*. México, Museo Nacional del Virreinato, INAH, 1994.
- MARTÍNEZ del Sobral, Margarita. *Los conventos franciscanos poblanos y el número de oro*. Puebla, México, Gobierno del estado de Puebla, 1988.
- . *Geometría mesoamericana*. México, Fondo de cultura económica, 2000.
- MARROQUÍ, José Ma. *La ciudad de México*. México, Tipográfica y Litográfica La Europea, 1900.
- MAZA, Francisco de la. *La ciudad de México en el siglo XVII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- MIER y Terán Rocha, Lucia. *La primera traza de la ciudad de México 1524- 1535*. México, UAM, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- MÜLLER, Werner y Gunther Vogel. *Atlas de Arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- PALERM, Ángel. *"Notas sobre las construcciones militares y la guerra en Mesoamérica"*. Anales del Museo Nacional, México, INAH, 1956.

- ROJAS RAVIELA Teresa, R. A Strauss, J. Lameiras. *Nuevas noticias sobre las obras hidráulicas prehispánicas y coloniales en el Valle de México*. México, edición INAH, SEP, 1974.
- ROSAS, Alejandro. "Sobre las cenizas de Tenochtitlán". Relatos e Historias en México, marzo 2012.
- RUIZ, Armando (coord.). *Arquitectura religiosa de la ciudad de México. Siglos XVI al XX*. México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., 2004.
- SÁNCHEZ REYES Gabriela. "Reflexiones en torno a un motivo ornamental en la arquitectura de la ciudad de México: ajaracas o lazos de ocho". Boletín de Monumentos Históricos 21. México, INAH, enero- abril 2011.
- SEVERIANO Flores, Víctor Gabriel. *Informe de los trabajos realizados en la obra La exaltación de la Virgen de Diego Correa*. México, ENCRYM, 2005.
- SLIM Domit, Soumaya (coordinadora general). *Viento detenido: mitologías e historias en el arte del biombo*. México, Impresión Artes Gráficas Panorama, 2002.
- SOUSTELLE, Jacques. "Tenochtitlán la Venecia de América". *Ciudades desaparecidas, misterio de las civilizaciones olvidadas*. México, editorial Reader's Digest, 1982.
- TAVARES López Edgar. "La fuente de la Tlaxpana, San Cosme ciudad de México s. XVII". Relatos e Historias, número 37 septiembre 2011.
- TENAN, Ricardo Antonio y Salvador Urrieta García. *El barrio de la Merced, Estudio para su regeneración integral*. México, UACM, IPN, 2009.
- TORRE Villalpando de la, Guadalupe. *Los muros de agua, el resguardo de la ciudad de México, siglo XVIII*. México, coedición CONACULTA, INAH, GDF, 1999.
- TOVAR De Teresa, Guillermo. *Pintura y escultura del renacimiento en México*. México, INAH, 1979.
- . *Renacimiento en México*. México, SAHOP, 1982.
- . *La ciudad de los Palacios: Crónica de un patrimonio perdido*. 3ªEd., México, Ed. Espejo de Obsidiana, 1992.
- TOSTO, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas, El número de oro*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1958.
- TOUSSAINT, Manuel. *La pintura colonial en México*. México, Editor Xavier Moysen, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- , Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández. *Planos de la Ciudad de México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1938.
- VALERO De García Lascurain, Ana Rita. *Solares y conquistadores; orígenes de la propiedad en la ciudad de México*. México, INAH, 1991.
- VARGAS Lugo, Elisa y Rogelio Ruiz Gomar. *Juan Correa su vida y su obra*. México, UNAM, 1985.
- VASARI, Giorgio. *Vites*. Florencia, Ed. Salani, 1963.
- VASCO de Puga. *Cedulario de la Nueva España*. México, facsímil México 1563, Chimalistac, ciudad de México, 1985.
- VELÁZQUEZ Gutiérrez, María Elisa. *Juan Correa*. México, CONACULTA, 1998.
- VETANCURT, fray Agustín de. "Tratado de la ciudad de México", en *Teatro Mexicano... 1698*, tomo II, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1936.
- WARE Dora y Beatty Betty. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. México, Ediciones G. Gilli, 1985.



FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES.

- Ilustración 1. Margarita Martínez Del Sobral. Geometría mesoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p.163.
- Ilustración 2. Pablo Tosto. La composición áurea en las artes plásticas, El número de oro, Buenos Aires, Librería Hachette, 1993, p.28.
- Ilustración 3. Margarita Martínez del Sobral. op.cit, p.42.
- Ilustración 4. Margarita Martínez del Sobral. op.cit , p.125.
- Ilustración 5 Códice Florentino, Florencia, editorial Guinti Barberá, México, facsimilar Archivo General de la Nación, 1979, Libro 11, cap. 9, folio 241v.
- Ilustración 6. Jacques Soustelle. Ciudades desaparecidas, misterio de las civilizaciones olvidadas, México, Selecciones Readers Digest, p.298.
- Ilustración 7. Carlos Chanfón Olmos (coord.). El período virreinal, Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p.161.
- Ilustración 8. Guillermo Tovar de Teresa. Renacimiento en México, México, SAHOP, 1982, p.66.
- Ilustración 9. Angela di Luciano (coord.). Enciclopedia dell' Archittetura, Italia, Garzanti Libri, 2001, p.161.
- Ilustración 10. Ulrike Laule y Uwe Geese. op.cit, p.136.
- Ilustración 11. Werner Müller y Günther Vogel. op.cit, p.344.
- Ilustración 12. Werner Müller y Günther Vogel. op.cit, p.454.
- Ilustración 13. Werner Müller y Günther Vogel. op.cit, p.454.
- Ilustración 14. Christoph Frommel. "Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante", Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, La rappresentazione dell' Archittetura, Milán, Edición Bompiani, 1994, p.193.
- Ilustración 15. Christoph Frommel. op.cit, p.192.
- Ilustración 16. Angela Di Luciano (coord.). op.cit, p.535.
- Ilustración 17. Margarita Martínez del Sobral. op.cit, p.33.
- Ilustración 18. Margarita Martínez del Sobral. op.cit, p.145.
- Ilustración 19. Margarita Martínez del Sobral. Los conventos franciscanos poblanos y el número de oro, Puebla, México, Gobierno del Edo. Puebla, 1988, p.120.
- Ilustración 20. Margarita Martínez del Sobral, 2ºop.cit, p.123.
- Ilustración 21. Ma. Consuelo Maquívar Maquívar (coord.), Memoria del coloquio, El arte en tiempos de Juan Correa, México, MNV, INAH, 1994, s/p.
- Ilustración 22. Víctor Severiano Flores, Informe de los trabajos realizados en la obra La exaltación de la virgen de Diego Correa, México, ENCRYM, 2005, p.195.
- Ilustración 23. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia, obra Biombo "La mui noble y leal ciudad de México" de Diego Correa.
- Ilustración 24. Archivo Fotográfico Museo Franz Mayer, obra Biombo "La mui noble y leal ciudad de México" No. Cat. CBE- 0004.
- Ilustración 25. Archivo Fotográfico Museo Franz Mayer, obra Biombo "La mui noble y leal ciudad de México", lado de "La conquista de México".
- Ilustración 26. Elisa Vargas Lugo. Juan Correa su vida y su obra, México, UNAM, 1985, p.557.

Ilustración 27. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia, obra "El pueblo de Santa Fe" de Diego Correa.

Ilustración 28. Pablo Tosto, op.cit, p.15.

Ilustración 29. Charles Bouleau, *Tramas, la geometría secreta de los pintores*, Madrid, Ediciones Akal, 1996, p.83.

Ilustración 30. Christoph Frommel, op.cit, p.306.

Ilustración 31. Charles Bouleau, op.cit, p.127.

Ilustración 32. Charles Bouleau, op.cit, p.24.

Ilustración 33. Charles Bouleau, op.cit, p.27.

Ilustración 34. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 35. T A C Venegas Díaz. Dibujo basado en Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia 1°Op.cit.

L 1 Ilustración 36. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

L 2 Ilustración 37. Jorge González Angulo y Yolanda Terán Trillo, *Planos de la ciudad de México 1785, 1853, 1896*, INAH 50 Colección científica, 1976, s/p.

Ilustración 38. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 39. Teresa Rojas Raviela, Rafael A Strauss K, José Lameiras, *Nuevas noticias sobre las obras hidráulicas prehispánicas y coloniales en el Valle de México*, México, SEP INAH, 1974, p.168.

Ilustración 40. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 41. Jorge González Angulo, op.cit, portada.

Ilustración 42. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 43. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 44. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 45. A. Villalobos. Carlos Chanfón Olmos, op.cit, p.167.

Ilustración 46. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 47. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 48. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 49. Jorge González Angulo y Yolanda Terán Trillo, op. cit, portada.

Ilustración 50. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 51. Sonia Lombardo de Ruiz, y Yolanda Terán Trillo. *Atlas histórico de la ciudad de México*, México, Editorial Smurfit, CONACULTA, INAH, 1996, lámina 135.

Ilustración 52. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 53. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 54. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 55. Guillermo Tovar de Teresa, *La ciudad de los Palacios Crónica de un Patrimonio perdido*, México, Espejo de Obsidiana, 1991, p.15.

Ilustración 56. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 57. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 58. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 59. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 60. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 61. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

- Ilustración 62. Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH- CONACULTA- INAH, Foto XXVII- 30.
- Ilustración 63. Manuel González Galván. Francisco de la Maza, La ciudad de México en el siglo XVII, México, FCE, 1987, p.91.
- Ilustración 64. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 65. Manuel González Galván. Francisco de la Maza, op.cit, p.127
- Ilustración 66. Sonia Lombardo de Ruiz, op.cit, p.315.
- Ilustración 67. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 68. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 69. Sonia Lombardo de Ruiz, op.cit, tomo I, p.300.
- Ilustración 70. Casimiro Castro, México y sus alrededores, México, facsimilar Microprotecsa, 1961, s/p.
- Ilustración 71. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 72. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 73. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 74. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 75. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 76. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 77. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.
- Ilustración 78. Gran diccionario enciclopédico ilustrado, Madrid, Readers Digest, 1972, p.264.
- Ilustración 79. Carlos Chanfón Olmos. op.cit, p.105.
- Ilustración 80. Diego Angulo Iñiguez. Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existente en el archivo de Indias, tomo I, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1933, lám.36.
- Ilustración 81. Diego Angulo Iñiguez. op.cit, tomo I, lám.2B.
- Ilustración 82. Diego Angulo Iñiguez, op.cit, tomo I, lám. 2B
- Ilustración 83. Diego Angulo Iñiguez, op.cit, tomo I, lám. 2E.
- Ilustración 84. Diego Angulo Iñiguez, op.cit, tomo I, lám. 2H.
- Ilustración 85. Diego Angulo Iñiguez, op.cit, tomo I, lám. 16B.
- Ilustración 86. T A C Venegas Díaz. Museo de las Constituciones. Juan Patricio Morlete Ruiz. Vista de la Plaza Mayor de México.
- Ilustración 87. Sonia Lombardo de Ruiz. Op.cit, p.315.
- Ilustración 88. T A C Venegas Díaz. Inmueble Correo Mayor y Moneda Pte.
- Ilustración 89. T A C Venegas Díaz. Inmueble Correo Mayor y Moneda Ote.
- Ilustración 90. T A C Venegas Díaz. Inmueble Isabel La Católica y Venustiano Carranza.
- Ilustración 91. T A C Venegas Díaz. Inmueble Moneda y Seminario.
- Ilustración 92. T A C Venegas Díaz. Inmueble Isabel la Católica y Tacuba.
- Ilustración 93. Casasola. Fondo Casasola, SINAFO, INAH. No. Inventario 125871.
- Ilustración 94. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. Entrada del Gral. Scott a la plaza mayor de la ciudad de México de Carl Nebel.
- Ilustración 95. Gabriela Sánchez. Boletín de Monumentos Históricos 21, México, INAH, enero- abril 2011, p. 135.
- Ilustración 96. T A C Venegas Díaz. Inmueble República de Uruguay y 20 de Noviembre.

Ilustración 97. T A C Venegas Díaz. Inmueble República de Uruguay No.  
L 3 Ilustración 98. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
L 3 Ilustración 99. T A C Venegas Díaz. Dibujo basado en Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
L 3 ilustración 100. T A C Venegas Díaz. Dibujo basado en Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 101. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 102. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 103. Museo Nacional de Historia. Expediente de restauración s/n. Obra La mui noble y leal ciudad de México” atribuida a Diego Correa.  
Ilustración 104. Víctor G Severiano Flores. Op.cit, p.195  
Ilustración 105. Museo Nacional de Historia. Expediente de restauración s/n. Op.cit.  
Ilustración 106. Museo Nacional de Historia. Expediente de restauración s/n. Op.cit.  
Ilustración 107. Museo Nacional de Historia. Expediente de restauración s/n. Op.cit.  
Ilustración 108. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 109. Museo Nacional de Historia. Expediente de restauración s/n. Op.cit.  
L 9 Ilustración 110. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
L 10 Ilustración 111. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
L 11 Ilustración 112. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
L 11 Ilustración 113. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 114. Charles Bouleau, op.cit, p.124  
Ilustración 115. Charles Bouleau, op.cit, p.27  
L 12 Ilustración 116. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
L 13 Ilustración 117. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
L 13 Ilustración 118. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
L 14 Ilustración 119. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
L 15 Ilustración 120. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
L 16 Ilustración 121. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 122. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 123. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 124. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 125. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 126. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 127. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 128. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 129. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 130. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 131. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 132. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 133. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 134. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 135. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 136. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 137. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 138. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.

Ilustración 139. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 140. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 141. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 142. T A C Venegas D. ENCRYM, INAH. Diego Correa, obra La exaltación de la virgen.  
Ilustración 143. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 2°Op.cit.  
Ilustración 144. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 145. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 146. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 1°Op.cit.  
Ilustración 147. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Ilustración 148. Víctor Severiano Flores. Op. cit, p.195.  
Ilustración 149. Archivo fotográfico Museo Nacional de Historia. 2°Op.cit.  
Ilustración 150. Archivo fotográfico Museo Franz Mayer. Op.cit.  
Anexo Fotográfico de inmuebles, lugares y elementos urbanos del siglo XVII. Thelma A. Catalina Venegas Díaz, 2013, excepto No.62 Luis G. Aguirre R. Postal Mexfotocolor. Impreso en México, 1307.