

Panteón del Tepeyac: Paisaje, historia y restauración*

Silvia Segarra Lagunes

Los cementerios mexicanos del siglo XIX

Los cementerios estuvieron ligados a los conjuntos religiosos, por lo menos hasta mediados del siglo XVIII cuando por las cuestiones sanitarias y de salud pública, que tanta importancia cobraron en el siglo de las Luces, surgieron las primeras ordenanzas que obligaban al poder eclesiástico a prohibir los enterramientos en los interiores de éstas y aun en los atrios, con lo cual se daba a la construcción de los primeros recintos para sepulturas en las afueras de las ciudades.

Los problemas con los enterramientos en los atrios se habían recrudecido a raíz del exceso de sepulturas en espacios tan reducidos y por las condiciones higiénicas cada vez más precarias. La necesidad de proponer nuevas áreas de enterramiento surgía contemporáneamente en todos los países europeos mientras se modificaban casi todas las formas tradicionales de vida; se trataba de la intención de llevar a cabo “una mejora de las condiciones de existencia para todos” (Calatrava, 1999, p. 135).

Las nuevas disposiciones describían los cementerios como áreas abiertas, en zonas ventiladas, con trazas regulares y plantadas de vegetación. En Francia, se describían los nuevos cementerios para construir con un aspecto que hoy nos es muy familiar: “El terreno está dividido en numerosas parcelas, todas accesibles por medio de caminos, rectilíneos y regulares para no desperdiciar terreno y lo bastante

anchos para ser recorridos por los cortejos fúnebres” (Cloquet, 1900, p. 647).¹

“En México, la planta tipo ideada por el académico de San Carlos, Manuel Tolsá” (De la Maza, 1946, p. 38), se describe como un diseño:

sumamente interesante ya que adopta el cuadrado pero incrusta la capilla y dependencias como cuerpo central del acceso. Organiza un tránsito perimetral interno y una arbolada de cipreses que bordea la muralla por el exterior y remata en un hemicíclo frente a la entrada. Cuatro divisiones del camposanto completan el esquema estando dos de ellas recortadas escalonadamente por el volumen de las edificaciones (Gutiérrez, 1987, p. 325).

El arquitecto valenciano preparó además otros planos para poblaciones más pobres, igual que sucedía en España, ya que desde Madrid se elaboraban los proyectos de la mayor parte de los cementerios municipales del país.²

Los edificios principales de los nuevos cementerios mexicanos fueron bastante simples y los monumentos funerarios no hicieron grandes aportaciones al desarrollo del arte durante buena parte del siglo XIX. Esto parece deberse a la carencia de tradición de escultura funeraria en los siglos precedentes, desde el XVI; por la misma razón, evitaban imágenes del martirio de Jesús o de los santos, tal como lo habían prescrito las disposiciones del Segundo Concilio Mexicano de 1565, en donde eran prohibidas las esculturas yacientes en los edi-

1 “Le terrain est divisée en parcelles nombreuses, toutes accessibles par des allées, rectilignes et régulières pour ne pas perdre terrain, et assez larges pour être parcourues par les cortèges funèbres”

2 Véase: Rodríguez Barberan, 1993, p. 17-26.

* Las figuras que no tienen especificada la fuente, son propiedad de la autora.



³ Parece necesario definir la terminología a emplear, ya que en México se utiliza el término *panteón* para indicar el sitio en donde se encuentran una serie de tumbas —de hecho la denominación oficial de cementerio es *panteón*— y la *Dirección General de Panteones* es la oficina encargada de administrar los cementerios en el Distrito Federal. Es decir, una necrópolis, como se denominaba en la antigüedad y cuya definición coincide con la de cementerio o camposanto, que se refiere a un sitio de gran extensión donde abundan los monumentos fúnebres.

El uso de este término implica una serie de ambigüedades ya que por *panteón* también se entiende el monumento funerario destinado al enterramiento de varias personas y en su sentido más estricto era, en la antigüedad romana, el templo dedicado a todos los dioses. Aunque algunos diccionarios refieren que en América, el equivalente de *panteón* es *cementerio*, en realidad, en México particularmente, nos referimos a un *panteón* siempre que hablamos del terreno en el cual se localizan numerosas tumbas, entendiendo éste como el terreno descubierto, pero cercado por una muralla, destinado a enterrar cadáveres. Al término *panteón* utilizado en España, en México se aplica la denominación de *monumento funerario*. Por este motivo y para evitar confusiones, se utilizan indistintamente en esta investigación los términos *panteón*, *camposanto* y *cementerio* bajo la acepción castellana de *cementerio*, mientras que para los *panteones* se utiliza la denominación *monumento funerario*.

⁴ Una de las zonas equivalentes a los municipios que componen el Distrito Federal.

Figura página anterior:
Restauración del Portal de ingreso del Panteón del Tepeyac con el uso de técnicas tradicionales, 1994.

ficios religiosos y en los monumentos funerarios (Toussaint, 1944, p. 41-58).

Por ello, la tipología de los recintos funerarios mexicanos tuvo más originalidad que la desarrollada en Francia o Italia, con las influencias que se habían difundido primero desde la Academia de San Fernando y de San Carlos en Valencia y, más adelante, después de la Independencia, con los diseños concebidos en el ámbito de la Academia de San Lucas en Roma y de la Escuela de Bellas Artes de París, e importados por los becarios mexicanos que, bajo el auspicio de los gobiernos de Santa Ana, primero, y de Porfirio Díaz después, cumplían con el cometido de traer a México la mayor cantidad posible de modelos que en la época estaban en boga en aquellos dos países.

Paralelamente, el siglo XIX se caracterizó por la emisión de una gran cantidad de leyes que se dirigían principalmente a la reducción del poder de la Iglesia y al fortalecimiento del Estado mexicano; sin embargo, el establecimiento del Registro Civil para reemplazar el bautismo y el matrimonio religioso, dieron lugar a la transferencia al poder civil y municipal del control sobre las defunciones y los entierros; control que fue obtenido, de manera definitiva, a través de la promulgación de la ley del 31 de julio de 1859, expedida por el Presidente Benito Juárez, que confería tales derechos a la autoridad civil.

La Ley asentaba en su artículo 1° lo siguiente:

Cesa en toda la República la intervención que en la economía de los cementerios, camposantos, panteones y bóvedas o criptas mortuorias ha tenido hasta hoy el cielo así secular como regular. Todos los lugares que sirven actualmente para dar sepultura, aun las bóvedas de las iglesias catedrales y de los monasterios de señores, quedan bajo la inmediata inspección de la autoridad civil, sin el conocimiento de cuyos funcionarios respectivos no se podrá hacer ninguna inhumación. Se renueva la prohibición de enterrar cadáveres dentro de los templos (López Rosado, 1976, p. 161).

El primer “panteón” civil y el único perteneciente en ese momento a la Ciudad de México era el de Dolores, donde los cadáveres se inhumaban de acuerdo con las “clases” indi-

cadas en las boletas —órdenes de sepultura con la tarifa de pago correspondiente a cada clase— expedidas por la Sección del Estado Civil del Gobierno del Distrito. El resto de los cementerios, administrados por las municipalidades correspondientes, tomaban como referencia reglamentaria y administrativa a este cementerio.

Durante el gobierno de Porfirio Díaz fueron promovidas importantes labores de saneamiento de los cementerios, aun en aquellos que por estar localizados en las zonas periféricas sus condiciones higiénicas estaban garantizadas solamente por la presencia de vientos dominantes que disipaban la contaminación y por estar rodeados por abundante vegetación (Lopez Rosado, 1976, p. 216). Por esta razón la estratificación de la calidad de monumentos en el Tepeyac también se identifica claramente por “clases”, por dimensiones y por localización, empezando por la entrada principal.

El Panteón del Tepeyac: emplazamiento, historia y características

El cementerio³ o Panteón del Tepeyac se encuentra en la parte alta del cerro del mismo nombre. Es un sitio significativo para el desarrollo de la cultura mexicana actual y constituye un símbolo especial del establecimiento del cristianismo en el continente americano, ya que en ese lugar, y precisamente en lo alto del cerro, es donde la tradición sitúa la aparición de la Virgen de Guadalupe, en los primeros años del siglo XVI, poco después de la conquista de Tenochtitlán.

Desde entonces se ha ido desarrollando toda el área edificada del Santuario, desde la cima de la colina hasta la parte baja. Éste se encuentra en la porción meridional de la llamada altiplanicie mexicana (García Peralta, 1987, p. 277), en la delegación Gustavo A. Madero⁴, localizada en la zona norte del Distrito Federal.

El acceso principal al cementerio, a través del portal monumental de ingreso, es exclusivamente peatonal y se encuentra en comunicación con las mismas escalinatas que conducen a la capilla del Tepeyac o del Cerrito, cruzando, necesariamente, el atrio de la Basílica. El cementerio tiene una única entrada para automóviles por la parte posterior.

El Panteón del Tepeyac es de propiedad estatal, tal como lo establecen las leyes mexicanas. Dados su valor histórico, la importancia de sus monumentos funerarios y su emplazamiento, en junio de 1994, la delegación Gustavo A. Madero firmó un acuerdo con el Fideicomiso del cerro del Tepeyac para cederle la tutela de conservación y de restauración, ya que la creación de dicha entidad jurídica en 1959 tiene, entre sus principales objetivos, el de la salvaguardia de los valores históricos y artísticos del conjunto.

Hasta hace pocos años, el desarrollo y crecimiento de la zona estuvieron ligados a la actividad religiosa del Santuario; históricamente se trataba de la Villa de Guadalupe, una población independiente de la Ciudad de México, que no fue incluida en la mancha urbana hasta cerca de 1940, cuando se crearon importantes centros industriales en la zona que trajeron consigo el crecimiento y la urbanización de la casi totalidad de su territorio, con la consiguiente desaparición de enormes áreas de cultivo y de buena parte de la zona ecológica del Tepeyac y de la Sierra de Guadalupe.

La importancia del cementerio del Tepeyac depende de factores muy diversos. Por un lado, es evidente que su proximidad al Santuario de Guadalupe le confiere una trascendencia inédita; por otro, debe recordarse que se trata de un conjunto que ha sufrido pocas alteraciones, frecuentes en la mayor parte de los cementerios de la ciudad, como la invasión de los espacios generales, de las calzadas y vías, de las áreas verdes, de los andadores, e incluso de las zonas de cisternas y de pilas de agua y estacionamientos.

No es extraño que en muchas reseñas e imágenes del conjunto religioso aparezca el cementerio, que desde su origen se ha considerado parte del Santuario. En 1917 se hizo el largometraje de ficción más antiguo que se conserva del cine mexicano, *Tepeyac*, realizada por Films Colonial que constituye un curioso documento que muestra el cerro del Tepeyac a principios del siglo xx y en el que se aprecia el cementerio tal y como lo conocemos actualmente.

Además de su emplazamiento, consolida su importancia el valor histórico-artístico de los monumentos y elementos escultóricos que ahí se conservan, así como la alta concentración



Figuras 1 y 2:
Fachada principal, Portal de ingreso, 1995.

de tumbas de personajes ilustres que han jugado un papel significativo en la historia del país.⁵

Pero ya antes de la conquista y de las apariciones, la zona del Tepeyac era de gran actividad, como puede verse en diversas fuentes documentales e históricas. La palabra *Tepeyac* proviene del vocablo *Tepeyacac* o *de Tepeacac* que significa “remate o punta de cerro”: el entorno de la Sierra explica esta denominación, pero también ha sido denominado popularmente con el nombre de *Tepeaquilla*, para diferenciarlo de otros topónimos similares.

En pleno siglo xv los mexicas —o aztecas— construyen la calzada y el dique del Tepeyac, con el objeto de detener las aguas dulces de los ríos que desembocaban en la zona. Antonio Pompa y Pompa hace referencia a un texto de don Antonio de León y Gama en el que se menciona que: “a distancia de una legua de la Ciudad de México, por el rumbo del norte, cuarta al este [existe] un pequeño lugar que en tiempo

⁵ Véase Reed Torres (1996) y, H. Senties (1991)

de la gentilidad estaba despoblado, a causa de hallarse casi siempre cubierto con las aguas que por los otros rumbos de oriente y poniente lo inundaban, quedando solo libres los cerros que la cercan, y unos estrechos caminos por donde se comunicaban los de la ciudad con los pueblos sujetos a los reyes de Tlaltelolco y Texcoco" (Pompa y Pompa, 1938, p. 11).

Mucho se ha hablado sobre la existencia de un Santuario en honor a la diosa *Tonantzin*⁶ en la cima del cerro del Tepeyac; continuamente se citan datos de fray Bernardino de Sahagún acerca de la existencia de este templo; sin embargo, la referencia del franciscano no menciona la presencia del lugar de culto exactamente en el Tepeyac.⁷ Sahagún, dedica al tema del santuario pagano varios capítulos de su *Historia*: en primer lugar identifica el sitio de *Tepeyacác* como parte del señorío de Texcoco; asimismo, describe un santuario dedicado a *Tonan*, situado en la cima de un cerro, probablemente cercano al del Tepeyac, ya que la crónica de ese pasaje se desarrolla en la zona comprendida entre Texcoco, Tlalnepantla y Cuauhtepac (De Sahagún, 1990, p. 982-983); también describe a *Cihuacóatl*, la diosa portadora de las circunstancias adversas como la pobreza, el abatimiento y los trabajos: la divinidad pagana, según el fraile: "[...] aparecía muchas veces, según dicen, como una señora compuesta con unos atavíos como se usan en palacio [...] esta diosa se llama Cihuacóatl, que quiere decir mujer de la culebra; y también la llamaban Tonantzin, que quiere decir nuestra madre [...]. En estas dos cosas parece que esta diosa es nuestra madre Eva, la cual fue engañada de la culebra, y que ellos tenían noticia del negocio que pasó entre nuestra madre Eva y la culebra" (Sahagún, 1989, pp. 32-33).

Consumada la conquista en 1521, Hernán Cortés envía a Gonzalo de Sandoval a sentar reales en *Tepequilla* y siete años después, en 1528, el Ayuntamiento de México concede merced a Antón de Arriaga para que tenga terrenos de pastar cercanos a *Tepeaquilla*.

La zona cobró realmente importancia a partir de la construcción de la primera capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe,⁸ a raíz de las "apariciones" que tuvieron lugar entre el 9 y el 12 de diciembre de 1531, diez años después de la toma de Tenochtitlán. Es desde entonces que la vocación del territorio se relaciona directa-

mente con las actividades religiosas surgidas en torno al recientemente fundado Santuario.⁹

Solo dos años después, en 1533, fue fundado el pueblo de Guadalupe, a la orilla del Lago de Texcoco y al pie del cerro. Aunque el Santuario y las primeras edificaciones que conforman la zona tienen su origen en el siglo XVI, es en el siglo XVIII cuando, con el fin de elevar el Santuario a Colegiata Insigne, se inician los trámites para promover el pueblo a la categoría de Villa. La declaratoria se llevó a cabo con Cédula Real del 24 de junio de 1751, con gobierno independiente. Se calcula que en la época existían alrededor de cincuenta familias de españoles y mestizos y ciento diez familias de indios.

En la cima del cerro, en el sitio de la primera aparición de la Virgen, se inició la edificación de la primera ermita o capilla del Tepeyac en 1606, conocida también como capilla *del Cerrito*, erigida por voluntad de don Cristóbal de Aguirre y Teresa Peregrina. En este sitio no había habido durante muchos años "más que una cruz de madera, apoyada en un montón de piedras que le servían de peana" (Pompa y Pompa, 1938, p. 304). Y es precisamente alrededor de esta capilla donde empiezan a llevarse a cabo los primeros enterramientos. En 1745 Juan José Montúfar solicitó permiso para ampliar la capilla y, concedida la autorización, se inició la obra con el proyecto de Juan de Peralta.

Cuando tomó posesión de la Colegiata el primer Cabildo, uno de los capitulares se hizo cargo de la iglesia del Cerrito y a partir de 1756 continuó la obra. Además de la ampliación de la capilla, llevada a cabo por el presbítero Montúfar, se construyó la rampa occidental que conduce hasta la cima del cerro y corresponde a la época de la edificación de la capilla del Pocito: "[...] el costo de ambas obras se acercó a cincuenta mil pesos" (Pompa y Pompa, 1938, p. 304).

Por eso se considera al Panteón del Tepeyac uno de los más antiguos de la ciudad de México a pesar de su tamaño relativamente pequeño frente a otros grandes cementerios.

Su forma y distribución logró casar muy bien con las normas para el desarrollo de nuevos cementerios (Pompa y Pompa, 1938, p. 160-161).

Al inicio de la época independiente, "continuaron dando servicio en la ciudad de México los [panteones] de San Lázaro, Santa María la Redonda y San Fernando [...] todavía en 1843 estaban abiertos el del Tepeyac, San Pablo, San

6 Que en la tradición del valle de México recibe nombres diversos.

7 Por ejemplo: Pompa y Pompa cita la *Historia General de las Cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún en su libro IX cp. 12, p. 14.

8 De los relatos que se hacen sobre este hecho surge la denominación común del Tepeyac llamado el *cerrillo* o el *cerrito*, como también Capilla del *Cerrito*.

9 Sobre la tradición de las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el Cerro del Tepeyac, véase: Pompa y Pompa (1938, p. 35-38).

Fernando, Santa Veracruz, Nuestra Señora de los Angeles, el sepulcro de los padres dominicos y Santa Paula” (De la Maza, 1946, p. 49). Recuérdese de todas formas que el del Tepeyac no podía contarse entre los cementerios urbanos; en efecto éste empieza a formar parte de los servicios ciudadanos solamente a partir de la ley del 30 de enero de 1857.

Las noticias acerca del tipo de enterramientos presentes en las colinas del cerro del Tepeyac anteriores a 1750, son muy vagas; las fuentes bibliográficas atribuyen la fundación del cementerio al canónigo don Juan María Quintana y Roda (Senties, 1991, p. 170), quien murió en el año 1865 y fue enterrado en su propia fundación. Aparte de esta, existe la referencia (Casado Navarro, 1987, p. 254) que dice que “se tienen noticias de que hacia 1716 había varias tumbas en torno de la capilla del Cerrito” y algún otro autor afirma que es el más antiguo de la ciudad ya que existieron enterramientos desde 1660, de los cuales aparentemente no existen vestigios (Reed Torres, 1996, p. 26).

En el siglo XIX se pone de manifiesto un interés mayor, no solamente en el camposanto del Tepeyac (Casado Navarro, 1987, p. 255), sino en todos los conjuntos cementeriales definidos como “grandes parques escultóricos”; con esta afirmación se pone de manifiesto cómo el del Tepeyac asume la función de jardín asociado a monumentos, que implica a la vez un lugar de culto y un lugar de esparcimiento y de meditación.

La nueva idea del camposanto como jardín público o *elíseo* proveniente de aquella de los jardines románticos europeos [...]. El proceso de transposición del tema del jardín como un ‘campo de reposo’ proviene de los años treinta del siglo, cuando ricas familias y literatos expresaron el deseo de reposar, después de su muerte, en lugares tranquilos y no en los nuevos cementerios cada vez más alejados del carácter de “lugares de la memoria”¹⁰ (Frontini, en prensa).

No obstante que la primera traza con avenidas en el cementerio del Tepeyac corresponde a la década de 1860-70, cuando las fosas y los monumentos se encontraban en estado caótico (Rivera Cambas, 1880), los trabajos que han definido su forma actual se iniciaron en 1906 y se prolongaron hasta 1920. Esta última amplia-

ción fue inaugurada en 1910 por el mismo general Porfirio Díaz. Su traza corresponde a la forma típica de tablero que caracterizó los cementerios de la época, conformados por calles, fuentes y jardines que le dan un aspecto de pequeña ciudad poblada de diminutas moradas.

En la composición arquitectónica del cementerio se reconocen, de manera muy tardía, algunos de los lineamientos sugeridos por los primeros diseños difundidos por la Academia de San Fernando en 1787; en ellos, el aprovechamiento de las características topográficas del sitio permite, por ejemplo, el despliegue de una gradería frente al pórtico de acceso, que confiere jerarquía monumental a la entrada peatonal, mientras que los ingresos secundarios para coches y servicios funcionan autónomamente, a los costados de la entrada principal.

La descripción de los edificios en varios de los proyectos menciona fachadas con un arco central de medio punto y columnas exentas o combinadas con pilares: “[...] se manifiesta predilección por el orden dórico sin estrías y por los triglifos del friso [...]” (González Díaz, 1970, p. 293). También se recomienda la construcción de una valla no muy alta y sin ornamentaciones, en algunos casos rematada con cornisas de piedra o de otro material, para tener controlado el acceso y la circulación dentro del recinto. A los lados de la entrada principal se localizan habitaciones para la custodia y el archivo del cementerio, mientras que “el camposanto ocupa todo el espacio central, recorrido por galerías o por simples paseos de cipreses” (González Díaz, 1970, p. 294).

Las primeras ideas para la construcción de un edificio de servicio en el ingreso del cementerio surgieron en 1893. En un informe dirigido al Secretario del Gobierno del Distrito Federal, fechado el 7 de febrero de ese año, don Aurelio Macías, Jefe de la Sección del Estado Civil, presenta diversos argumentos para tal fin. Entre otros, aduce la necesidad de que el conjunto del Tepeyac “compita ventajosamente con los cementerios de las colonias extranjeras”, refiriéndose no solamente a la necesidad de un nuevo edificio sino a varias obras de embellecimiento y ampliación, como:

el mejoramiento del jardín; el aplanado y blanqueo de la parte interior de los muros; la reposición con losa o ladrillo de las rejas que limitan el patio principal con las am-

10 “la nuova idea del camposanto come giardino pubblico, o ‘eliseo’, proveniente da quella dei giardini romantici europei [...]. Il processo di trasposizione del tema del giardino come ‘campo di riposo’ risale agli anni Trenta del secolo, quando ricche famiglie e letterati espressero il desiderio di riposare, dopo la loro morte, in luoghi tranquilli e non nei nuovi cimiteri sempre più defraudati del carattere di ‘luogo della memoria’”.

pliaciones Norte y Sur; la construcción de varios tramos destruidos de la mampostería que sostiene el tajo del patio referido en el lado norte; la hechura de escalinatas de paso a las dos ampliaciones citadas, al frente del depósito de cadáveres y en la línea divisoria del antiguo Tepeyac; la edificación de garitones para los veladores, los peones y de otras para despacho y habitación del encargado del cementerio.

Propone además que los trabajos descritos y “aún la ampliación del establecimiento cercanando todo el terreno que le pertenece” sean financiados por el fondo del Registro Civil, en cantidades mensuales asignadas. En el informe solicita también que se “confíe a la Secretaría a mi cargo la aplicación directa de esos gastos [...]” y pide la autorización “para proceder desde luego a las obras mencionadas asignando para los gastos partidas de doscientos pesos que se incluirían en el presupuesto de cada mes” (Justificación de obras de ampliación, 1893. Archivo Histórico del Distrito Federal, caja 219).

En las obras de ampliación fueron englobados 453 metros cuadrados “sin contar con el terreno ocupado por la fachada y anexos”. Esta es el área actualmente más preciada y de mayor interés en el conjunto. La sección mencionada es el “Lote perpetuo”; los “garitones” se habían construido a un lado de la antigua rampa de coches y fueron sustituidos en los años cuarenta por las habitaciones que sirven actualmente como servicios para los empleados del cementerio.

La tipología académica recomendaba la ubicación de los osarios en la parte posterior del cementerio, algunos de ellos con un área destinada a capilla, y en otros el área reducida a una pieza de escasas dimensiones. El osario del Tepeyac pertenece a una categoría intermedia, ya que en su origen la planta alta se utilizaba como pequeño oratorio y la inferior como el osario propiamente dicho. El que existía originalmente fue sustituido a raíz de una solicitud, formulada en 1884 por el secretario de don Sebastián Mier¹¹ para comprar el terreno donde se encontraba y construir por su cuenta un nuevo osario; el secretario aducía en su solicitud que la construcción de la nueva capilla [privada de la familia] serviría para “hermosear el lugar” mientras que al construir un osario nuevo se haría un saneamiento y limpieza de la zona. La conclusión del acuerdo no tuvo lugar hasta 1908 y el responsable de la obra fue Marcos Piedra que la hizo en adobe, ladrillo y madera —para el entresuelo de terrado—, imitando, en la fachada principal, materiales nobles como piedra de cantera y piedra de “recinto”.¹² La capilla de la familia Mier terminó de construirse en 1919 y efectivamente es uno de los monumentos de mayor importancia del cementerio.

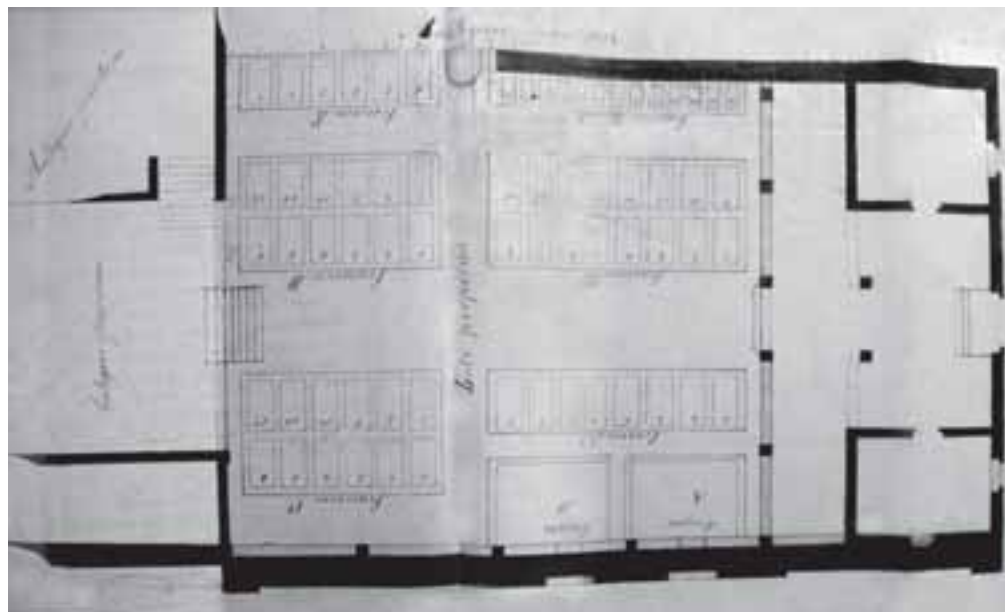
Por último, en las recomendaciones académicas se mencionaba la necesidad de poder contar con áreas específicas para los servicios auxiliares como viviendas y oficinas, bodegas y zonas de depósito de materiales: “Todos los cementerios tienen viviendas para el personal empleado, como es el capellán,

11 Don Sebastián Mier era “Enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos Mexicanos cerca del gobierno de la República Francesa”.

12 Piedra volcánica característica del valle de México.

Figura 3:
Planta del portal de ingreso y Lote perpetuo.

Fuente:
Archivo histórico de la Ciudad de México.



sacristán, sepultureros, administrador, etc, y tales viviendas suelen ir en la parte posterior del cementerio o en las alas laterales [...]. Están constituidas por una serie de habitaciones de trazado muy simple, con muros lisos y sin adornos de ninguna clase" (A. González Díaz, 1970 p. 296). En el Tepeyac, la vivienda del administrador y de su familia se estableció originalmente en una de las piezas situadas en los costados del portal de ingreso hasta el año cincuenta cuando se sustituyeron los espacios del ala oeste de principios del siglo xx, que construyeron habitaciones de ladrillo y hormigón, junto a la puerta secundaria de entrada de coches.

La planta de conjunto del cementerio históricamente se ha ido adaptando al terreno aun a pesar de la construcción de terrazas artificiales que dan lugar a amplias superficies planas y esto sin duda alguna ha contribuido a la conservación de las áreas verdes y naturalizadas de las laderas que lo rodean y crea un mirador espléndido de una vasta área del Valle de México. El diálogo entre el cementerio y su entorno ha sido permanente de tal manera que aún actualmente es difícil determinar visualmente dónde termina el cementerio y comienzan los otros terrenos, casi todos arbolados con especies asilvestradas:

Están en la cima del cerro los sepulcros de tal manera unidos, que casi no queda lugar para caminar; con trabajo se ha logrado que prendan y desarrollen algunos arborescentes, principalmente los troenos o tuyas. Ahí reposan los restos del general Santa-Anna,

tan adicto a la virgen de Guadalupe, cuyo templo frecuentaba siempre que tenía en sus manos el poder (M. Rivera Cambas, 1880, p. 318).

La tipología escultórica corresponde sin lugar a dudas al gusto decimonónico, con obras en mármoles de distintas procedencias y monumentos en su mayoría levantados en mampostería de canteras próximas a la ciudad: chiluca, xalostoc y gris. En pocos casos encontramos otras técnicas escultóricas como en el caso de la capilla de la familia Mier, en la que las esculturas de piedra están repujadas con lámina de cobre, técnica poco común en la escultura mexicana, importada del extranjero en aquella época. Se encuentran, por otra parte, tumbas con elementos arquitectónicos de hierro forjado o colado y vidrio, que forman pabellones o doseles, característicos de la época industrial. Entre ellos existen dos casos muy peculiares: el primero, un monumento en hierro colado de gusto neogótico, reproducción en miniatura de una catedral, y el segundo, un monumento también de inspiración neogótica realizado totalmente en alabastro.

Antes de la construcción del portal de ingreso y del "Lote Perpetuo" existía una edificación en tierra y tejado a dos aguas y una puerta que comunicaba la capilla del Cerrito con el cementerio y directamente con la tumba de la familia Obregón. Esta puerta fue clausurada en 1869 pero quedó un túnel también clausurado, conectado con una de las habitaciones del portal de ingreso.



Figuras 4 y 5:
*Osario antes y después
de la restauración,
1993-1996.*

Entre 1865 y 1886 fueron trazados los lotes A, E, F, G, H, U, T, P y S y se entregaron las escrituras de los nuevos terrenos para las ampliaciones al Gobernador del Distrito Federal, en julio de 1885. Parte de las nuevas obras sirvieron también para consolidar el terreno, que por sus características y la morfología del cerro, constantemente ha sufrido deslaves. A causa de las fuertes lluvias se produjeron diversos daños (1885-1888): primero se desgajó una parte del cerro destruyendo parte del cementerio, se desplomaron varios muros (1886) y más adelante, por una granizada, se dañaron los tanques de almacenamiento de agua y el espacio reservado a las bombas. La construcción de muros de contención, en mampostería de piedra y contrafuertes (1888), consiguió finalmente consolidar las

terrazas. Eso no ha evitado, sin embargo, que el granizo, las intensas lluvias de verano y las fuertes tormentas eléctricas causen con frecuencia algún destrozo, como se encuentra reseñado en otros documentos de archivo.¹³

La más importante de las obras de ampliación se llevó a cabo entre 1884 y 1905, siendo Ramón Fernández gobernador de la ciudad y la realización estuvo a cargo de Alberto Malo. Estas obras comprendían el portal de ingreso, realizado por el ingeniero de la Obreroía Mayor de Puga, Aurelio Macías. Fue entonces incluido todo el llamado "Lote Perpetuo" en sus secciones A - E, balaustrada, escalinata y reja poniente. También se construyó, con un proyecto de Carlos Noriega (1903), el muro de contención y la terraza oriental —que en realidad fue reordenada— al nivel del techo del portal de ingreso, colindante con la capilla del Cerrito.¹⁴

Entre 1871 y 1906, se trazaron los lotes de las áreas Oriente y Norte, así como una pequeña porción en el lado poniente. En esa misma época se "cerró la rampa de coches que bordeaba la barda poniente del cementerio y se realizó una entrada directa por la parte norte, a un lado del área agrandada en los años Sesenta, correspondiente al lote 11 ampliación norte" (Panteón del Tepeyac, 1861-1913. Archivo Histórico del Distrito Federal, caja 14). Por la rampa circulaban carros de mulas que daban servicio al cementerio y cuyos gastos corrían a cargo del Departamento del Distrito Federal.

En la tercera etapa de ampliaciones (Panteones en general, 1905-1909. Partida 5155 de Obras Públicas para la ampliación de panteones. Archivo Histórico del Distrito Federal, caja 3572) llevada a cabo entre 1906 y 1910,¹⁵ se levantaron y se demolieron muchas tumbas que no tenían perpetuidad, se trazó sobre ellas una nueva parcelación y se depositaron los restos en el osario construido para tal fin. El primer proyecto de la ampliación se presentó en 1903 al Municipio de Guadalupe Tepeyac y se iniciaron los trabajos.

Los monumentos de restos exhumados solamente podían ser sacados del cementerio por los propietarios en los tres meses siguientes a la exhumación y, vencido el plazo quedarían "a disposición del Municipio y a beneficio del panteón" (Reglamento de Panteones del Distrito Federal, 1887. Capítulo II, Art. 27. Archivo Histórico del Distrito Federal, caja 220). En 1901 se había llevado a cabo un nuevo deslinde definitivo de los terre-

13 Nuevamente, en 1891, un temporal causa destrozos en los monumentos (Panteón del Tepeyac, 1861-1913. Archivo Histórico del Distrito Federal. Caja 14, expedientes 215-216).

14 En esta sección se encuentra la tumba de Lorenzo de la Hidalga que había muerto en 1872.

15 Estas obras corresponden a la etapa que inaugura el General Porfirio Díaz en 1910, aunque en realidad las obras continuaron después de esa fecha.

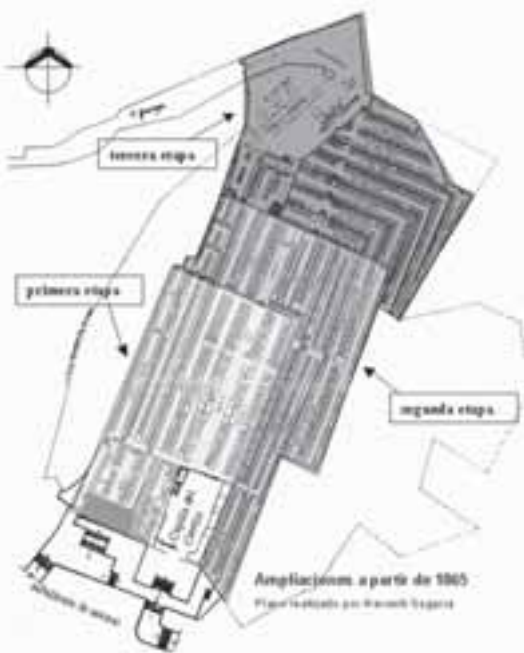
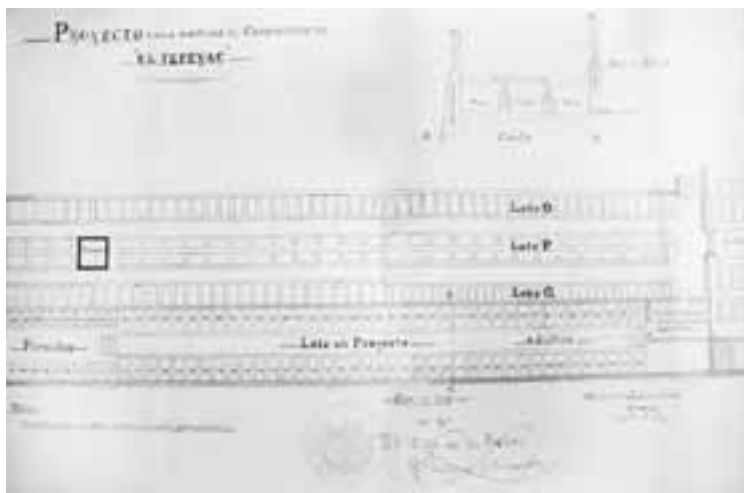


Figura 6: *Planta de conjunto del Panteón del Tepeyac con las diferentes etapas de ampliación.*
Autores: Herrasti y Segarra, 1993

Figura 7: *Plano de ampliación del cementerio.*
Fuente: Archivo Histórico de la Ciudad de México



nos del cementerio, después de largas discusiones con los vecinos colindantes.

En esos años estuvo prevista la construcción de un ascensor o montacargas que pudiese facilitar el acceso de materiales para los monumentos y al servicio de las necesidades del cementerio, por solicitud de los diversos proveedores como la “Casa Volpi —escultor, adornista y contratista de monumentos sepulcrales, lápidas y capillas”¹⁶ (Panteones en general, 1905-1909. Archivo Histórico del Distrito Federal. Caja 3572)—, así como también, durante algún tiempo, se discutió sobre el proyecto de construcción de un ferrocarril funicular que condujese cómodamente al cementerio y a la capilla del Cerrito desde la base del cerro, y cuya realización requería trece mil pesos. El proyecto del tren era de Luis Espinosa y estuvo listo para ser construido antes del inicio de la Revolución.

Las obras incluyeron también la colocación de vigas “para reestructurar el portal de ingreso” (1904), que habían sido llevadas del Panteón de la Piedad al del Tepeyac; también fue colocado en las habitaciones “papel tapiz, guardapolvos al temple y cielo raso”, así como puertas de madera forradas y ventanas con vidrios (Panteones en general, 1905-1909. Archivo Histórico del Distrito Federal. Caja 3572). En las áreas abiertas fueron reconstruidas algunas bardas de ladrillo y se dispusieron losas de piedra de cantera en el portal y en los andadores. El encargado de las obras fue Emilio Bernal.

Las obras de ampliación Norte (1910-1912) estuvieron a cargo de Luis G. Urbina y Sebastián Cortés que actuaron como contratistas; estas obras regularizaron nuevos terrenos con dinamita y crearon las terrazas de la parte posterior (lado Norte), con sus respectivos muros de contención en piedra. También se edificaron los andadores y las escaleras de piedra de cantera de Chiluca. El agua se subía por bombeo (1913) para el riego de las áreas verdes.¹⁷ Para los lotes 1, 2 y 3 de esta ampliación se llevaron a cabo trabajos de jardinería (1913-14).¹⁸ Se sustituyó la iluminación de petróleo con luz incandescente (1915) y, gracias a la electrificación del cementerio, se pudo instalar una ruta de tranvías que se aprovechaban para transportar contenedores de arena al servicio del cementerio. En este mismo año se rehabilitaron todas las bardas del perímetro oriental. Nuevamente en 1917 el administrador en funciones solicita-

ba material “para continuar las obras emprendidas” y que más adelante se llevó a cabo la reparación de los techos del portal (1919). El drenaje del cementerio es anterior a 1918 y aparece en un informe enviado por el Jefe de Obras Públicas al Gobernador y que incluía un plano con el trazo de las canalizaciones que recorren el cementerio. Existía también un pequeño horno crematorio que servía solamente para la cremación de los huesos que se exhumaban.

El ingreso del cementerio del Tepeyac no contó con un edificio digno sino hasta 1910, cuando fue construido y cuyo proyecto se presentó ya en 1893, que se conserva hasta nuestros días. Este edificio es, por razones evidentes, el más importante de todos los que se encuentran en el cementerio. El nuevo edificio se caracteriza por la presencia de una reja monumental de hierro colado y elementos de plomo; es perfectamente simétrico y tiene dos habitaciones a los lados, destinadas originalmente a alojar la oficina y los servicios administrativos del cementerio y como lugar de descanso para los deudos de los difuntos o para servicios religiosos.

El reglamento de entonces era muy semejante a los actuales salvo en los horarios de sepultura ya que se hacían “desde las primeras horas de la mañana hasta las diez y desde las cuatro de la tarde hasta las siete de la noche” (Reglamento de panteones del Distrito Federal, 1887. Cap. II. Art 9. Archivo Histórico del Distrito Federal, caja 220). A partir de 1920 se establecieron nuevos sistemas administrativos de control como el pago de un impuesto por la visita, permisos especiales para sacar cualquier material e incluso permisos especiales para tomar fotografías. Pero ya desde 1917 se había restringido la entrada al cementerio incluso a los propietarios por la gran cantidad de robos que tenían lugar.

Pero el gusto por las visitas a los cementerios como lugares de meditación y de paseo, ya se había impuesto desde por lo menos principios del siglo XIX, como sucede en el de Staglieno (Génova), que hasta bien avanzado el siglo XX, será la referencia cultural y artística de su ciudad y sobre el que se comercializan numerosas publicaciones de postales, álbumes, catálogos y fotografías. Desde sus inicios se describe como un sitio de doble valor, paisajístico, por el “lugar donde surge encantador”¹⁹ y artístico, por el otro, sus monumentos y su arquitectura, en sus edificios, galerías y su gran iglesia.

16 Leyenda del papel membretado de Augusto C. Volpi.

17 Se pagaban \$11.00 y se gastaban 88 kws. (Panteones en general, 1912-1917. Archivo Histórico del Distrito Federal. Caja 3575, Legajos 1 y 2)

18 Se encontraron recibos de compra de materiales de construcción tales como cantera, cal, ladrillo y arena y los recibos de pago de servicios. Sobre los trabajos de jardinería dice textualmente: “Villa de Gaudalupe Tepeyac, agosto 1913. Informe de los trabajos de jardinería: limpieza de matorrales y se plantaron 100 margaritas”; firma el sobrestante Francisco Montes de Oca de la Dirección General de Obras Públicas. En otro informe de noviembre del mismo año se comunica la plantación de 180 cedros, 2 kg. de pasto inglés (césped), cien lirios y cien margaritas. En la calle 5 se plantaron 40 metros de mancerina, 120 de cordonatto y en el laberinto se sembraron 22 metros de cordonatto y 114 metros de pasto, 15 lirios y se molieron 4 barricas de polvo de ladrillo. También se informa el 3 de diciembre de 1913 que para los lotes 1, 2 y 3 “se trasplantaron doce follas, 6 truenos, 50 cedros, 130 plantas de ... enredadera, 100 conchitas, 22 metros de cordoncillo, 100 margaritas amarillas, 100 malbones, 200 pensameintos en los lotes 6 y 7. Se sembró pasto en el lote 5” (Panteones en General, 1910-1912. Archivo Histórico del Distrito Federal. Caja 3575, Legajos 1 y 2).

Aun cuando la nueva nación mexicana trata de alejarse de la España colonizadora y se pone en búsqueda de nuevas formas representativas de la mexicanidad, en el siglo XIX se encuentra todavía lejos de consolidar una forma propia de expresión. No deben tampoco olvidarse las diferentes intervenciones extranjeras que habían introducido modelos culturales en nuestro país, a los que era difícil mantenerse ajenos. El neoclasicismo continuaba marcando la pauta en arquitectura y el eclecticismo invadía todos los niveles artísticos, en la gran mayoría de los países del mundo. A pesar de todas estas influencias y del fenómeno de europeización de México, la arquitectura funeraria siguió conservando un fuerte sentido religioso, por lo menos hasta la segunda década del siglo XX y, la mayor parte de las capillas en los cementerios mexicanos, siguió haciendo referencia a prototipos cristianos: miniaturas de iglesias a través de reinterpretaciones de arquitecturas medievales o renacentistas, acompañadas siempre de escultura de temas religiosos como diferentes advocaciones de la Virgen María, crucifijos, el Sagrado Corazón de Jesús, o alegorías de las virtudes teologales.

A pesar de que la mayoría de los historiadores de la arquitectura consideran escasa y de poca calidad la producción arquitectónica decimonónica reconocen sin embargo, que el único género que siguió evolucionando y que alcanzó expresiones de un cierto valor es, precisamente, la arquitectura funeraria (Katzman, 1973, p. 18). Es solamente a partir del período porfirista, en las últimas dos décadas del siglo XIX —cuando se revitaliza la economía del país por medio de inversiones extranjeras, desarrollo de los bancos, producción industrial y construcción de líneas ferroviarias que facilitaban el intercambio comercial— cuando la disciplina arquitectónica volvió nuevamente a entrar en auge.

El siglo XIX en México se caracteriza, al igual que los países europeos, por el uso libre y sin complejos de los estilos arquitectónicos del pasado²⁰: una forma de orgullo nacionalista de país independiente convive con un “extranjero” al que se une una mentalidad racionalista y la proliferación del laicismo, del liberalismo y del positivismo. Por ello, los elementos que realmente pudieran considerarse nacionales, son muy escasos y de poca importancia durante todo el siglo, mientras

que las corrientes extranjerizantes y exóticas desarrollan sobre todo los modelos franceses e italianos; “Algunos cementerios llevan en el camposanto sepulcros de gran monumentalidad para las personas de distinción y mérito” (Katzman, 1973, p. 294): pirámides, obeliscos y sepulcros circulares pueblan los recintos funerarios y no falta el arte clásico representado con frontones y columnas que forman pequeños templos griegos.

Es en la época porfirista en la que el arte funerario alcanza su máximo esplendor gracias al uso combinado y sin inhibiciones de formas y de estilos que favorecían el eclecticismo (Katzman, 1973, p. 19-22). Coincide también con la llegada a México de muchos escultores europeos, algunos de los cuales eran muy importantes, como Enrique Alciati, Alfredo Ponzanelli, U. Luisi, Cesare Volpi, Noville Navari o Leonardo Bistolfi²¹, que trabajan paralelamente a los artistas mexicanos de talento, como Gabriel Guerra y Manuel Islas, en proyectos de edificios públicos representativos como el Palacio de Bellas Artes, el Palacio de Correos o el Palacio de Comunicaciones. Estos escultores, formados en las corrientes estilísticas italianas y francesas de la época, trabajan también en la edificación de capillas funerarias de familias importantes, dispuestas a invertir consistentes sumas de dinero, importando materiales para acabados de lujo o, en algunos casos, adquiriendo capillas completas traídas desde Europa. Tal es el caso de la capilla de la Familia Moncada en el Tepeyac.

Asimismo, las casas comerciales europeas, con representantes en las principales ciudades de Iberoamérica y Estados Unidos, trabajan junto con los artistas en los proyectos de ultramar, en la elaboración de herrerías florentinas, distribución de mármoles y travertinos de Carrara y Roma, y en la fabricación de vidrieras enviadas desde Estados Unidos.

Las figuras antropomorfas, zoomorfas o fitomorfas, se relacionan de manera intencional o no, con la simbología cristiana, incluso si los escultores y talladores de mármol no tuviesen más que una vaga idea del significado de cada símbolo en su sentido estricto (Ramírez, 1987, p. 183-185).

La mayor parte de los elementos escultóricos, de muy diversa calidad, fueron hechos en mármoles de Carrara o nacionales, mientras que la parte arquitectónica estaba construida con piedras de canteras locales. Por el contrario, se encuentran pocos elementos escultóricos u

19 “luogo dove sorge incantevole”

20 Katzman afirma que quienes han hecho la historiografía de los estilos del siglo XIX coinciden en las mismas etapas, (1973, p. 21).

21 Bistolfi tuvo a su cargo la obra escultórica del luneto que representa *La Armonía, La Inspiración y La Música* en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México; Boni realizó los altorrelieves de las fachadas laterales y Lorenzo Gianetti la claves, máscaras, guirnaldas, florones y otros motivos ornamentales. Mazzucoltelli de Milán hizo las puertas principales y Pignone y Manifattura Fontebuoni de Florencia colaboró en el resto de la herrería tanto de Bellas Artes como del Palacio de Correos, proyectados por el arquitecto ferrarese Adamo Boari.

ornamentales en metales fundidos, debido al alto costo de ejecución y por estar sujetos a mayor deterioro, debido a la intemperie. Uno de los poquísimos casos en que hallamos una técnica escultórica diversa es en la capilla de la Familia Mier. Sus esculturas tienen estructura de piedra de cantera gris tallada y están repujadas con lámina de cobre, técnica muy poco común de la que no se conocen otros ejemplos.²² Es más frecuente encontrar tumbas con elementos arquitectónicos de hierro forjado o colado y vidrio, que forman pabellones o doseles y otras variantes que parecen más objeto de joyeros o de alhajeros que de monumentos funerarios. No obstante que los materiales y los motivos se repitan constantemente, algunos monumentos se sustraen de la norma utilizando formas, tamaños, materiales o motivos diferentes que resaltan y sorprenden al visitante. En el Tepeyac existen dos ejemplos notables: el primero, un monumento con aspecto de relicario, inspiración de una catedral gótica en hierro fundido, y el segundo, una capilla de dimensiones medias, enteramente realizada en alabastro.²³

El Ángel del Silencio, orígenes de una escultura funeraria italiana en México

Una práctica muy frecuente era tomar como modelo o reproducir directamente piezas llegadas de Europa, de todos tipos y tendencias, en algunos casos de escultores renacentistas y barrocos, pero también formas arquitectónicas bizantinas o románicas, cuando aún existían pocos prejuicios sobre la autenticidad creativa de las obras de arte y especialmente en un género que siempre ha sido considerado como secundario.

Hay muchos ejemplos de ello en el Tepeyac, pero la pieza que nos ocupa, un ángel funerario, es posiblemente la más importante del cementerio. El origen de esta escultura se desconocía y se atribuía popularmente a un escultor italiano, no especialmente brillante, que trabajó mucho en México en las primeras décadas del siglo xx. A través de la investigación hecha en el Tepeyac, se obtuvieron los primeros indicios de que el autor pudiera ser Giulio Monteverde y se llevó a cabo una ulterior investigación para finalmente determinar su verdadero origen.

Antes de entrar al tema del “Ángel del Silencio”, todavía es necesario introducir a la obra de este escultor italiano, cuya autoría le ha sido de-

vuelta solamente en el año 2003,²⁴ casi un siglo después de haberla hecho.

Giulio Monteverde (1837-1917) llevó a cabo una gran cantidad de obras durante sus años de producción artística y, como muchos otros artistas de su tiempo, ha tenido poca fortuna crítica en Italia, por el hecho de ser un escultor academicista y haber sido considerado artista “oficial”. No obstante, en su tiempo fue uno de los artistas más reconocidos, con una ingente producción de magnífica calidad escultórica:

En efecto, el rechazo sistemático por parte de mucha de la historiografía artística de nuestro siglo hacia todo aquello que estuviese ligado de alguna forma a la cultura oficial y el academismo, indudablemente ha incluido gran parte de la cultura artística del siglo xix: arrastrando con frecuencia en el silencio todo aquello que no fuese declaradamente sellado con las formas de vanguardia²⁵ (Sborgi, 1987, p. 11).

El legado de Monteverde es importante para la historia italiana de toda la segunda mitad del siglo xix; la gran mayoría de sus obras se conservan en sus emplazamientos originales, pero además existe un valioso patrimonio de yesos y bocetos en otros materiales, que en 1919 —dos años después de su muerte— la familia donó al Comune di Genova, pertenecientes en su mayoría al taller que tuvo en la Piazza Indipendenza en Roma, y que actualmente se exhiben en la gipsoteca, creada en 1985 en Bistagno, su ciudad natal.

Monteverde es un artista que vive plenamente esa etapa de transición en la que la dura expresión del Realismo empieza a suavizarse con expresiones presimbolistas, en una especie de interiorización que evidencia un nuevo imaginario de la muerte. Mientras por un lado lleva a término esculturas realistas hasta la saciedad, confluye en esta especie de clima decadente —simbolista— y en una especie de rompimiento con la historia a través de su “Ángel del juicio en el que, a la iconografía del genio clásico o del ángel cristiano le hace asumir la semblanza femenina, explicitando esas componentes de eros ligado a la muerte, que serpentean ya de tiempo en la escultura funeraria, pero sin declararse a fondo, filtradas como eran por las imágenes sublimadas de los ángeles”²⁶ (Sborgi, 1987, p. 156-160).

Su obra, no obstante el “sensual naturalismo” (Arditi & Moro, 1987, p. 23) se caracteriza por

22 Aunque no se ha hecho una investigación exhaustiva, esta técnica no tiene símiles, no solamente en el Panteón del Tepeyac, sino que tampoco es frecuente en otros géneros de escultura.

23 Parte del interior de la Capilla de la familia Tagle es de granito egipcio. El monumento de alabastro, completamente abandonado, mide unos doce metros cuadrados y dos y medio metros de altura.

24 En el año 2003, Silvia Segarra, a través de una larga investigación de archivo en México y en Italia, encontró finalmente los elementos necesarios para “devolver” la autoría del Ángel del Silencio a Giulio Monteverde, por décadas atribuido a Ponzanelli. Fue presentado como trabajo de investigación tutelada en el Doctorado de Historia del Arte de la Universidad de Granada, España, bajo el Título: *Restauración del Panteón del tepeyac y el Ángel del Silencio*, 2003, Dirigida y tutelada por el Prof. D. Ángel Isac Martínez de Carvajal.

25 “Il rifiuto sistematico, infatti, da parte di molta della storiografia artistica del nostro seccolo nei confronti di tutto ciò che fosse in qualche modo legato alla cultura ufficiale e all'academismo, ha indubbiamente coinvolto molta della cultura artistica dell'Ottocento: trascinando spesso nel silenzio quanto non fosse dichiaratamente improntato alle forme dell'avanguardia”

26 "Angelo del giudizio, en el que fa assumere alla tradizionale iconografia del genio classico o dell'angelo cristiano le sembianze femminili, esplicitando quelle componenti di eros legato alla morte, che serpeggiano da tempo nella scultura funeraria, ma senza dichiararsi fino in fondo, filtrate com'erano dalle immagini sublimite di angeli"

27 Rico comerciante y presidente de la Banca Generale, muerto en 1878.

28 "Il sentimento dell'uomo senti quanto fosse logico, più che ad un'angelo, affidare la custodia della tomba ad un'angela, alla dolce compagna che trasformata in una creatura celeste, continua presso l'urna dell'amato il ministero delle affettuose cure prodigategli in vita, e il genio dell'artista trovó parimenti aride le forme degli angeli tramandati dalla tradizione religiosa ripudiando quell'ermafroditismo antiartistico cantato da Milton"

29 "Mi trovavo a Genova quando fu scoperto [el monumento de F. Oneto], nel 1883, e la critica si divise, come spesso avviene nelle opere importanti che recano sul campo della discussiones quale idea e qualche fatto nuovo. Il soggetto principale del monumento è un'angelo, l'Angelo del Giudizio che colle ali ripiegate e lo sguardo fisso nel vuoto aspetta il momento di dar fiato alla tromba. Ha carnose le braccia, la testa di fanciulla e sembra nascondere l'esser suo, la sua natura donnesca. La quale ha un non so che di sensuale non confacente al soggetto che rappresenta ne alla santità del luogo ove si trova. Molti domandano: perché il Monteverde scelse le forme muliebri per questo angelo? [...]"

buscar sus fuentes fuera de la tradición realista: de hecho parece hacer referencia a la cultura del "misterio" que los prerrafaelistas ingleses proponían y que es una tendencia con la cual tenía relación a través de Giovanni Costa.

Uno de los trabajos comunes de los escultores de su tiempo eran las esculturas funerarias y Monteverde hizo muchos para cementerios de diferentes ciudades, de los cuales destacan las figuras de ángeles, ya sean de formas masculinas o femeninas.

El más célebre de sus ángeles funerarios, el *Angelo del Giudizio* de la tumba de Francesco Oneto,²⁷ (1882) sería el modelo para muchos otros suyos y de otros escultores, de su época y posteriores.

MONTEVERDE Y SUS ÁNGELAS:

EL ÁNGEL DEL SILENCIO

La particularidad del ángel de la tumba Oneto en Génova, es su forma claramente femenina, sin ningún tipo de ambigüedad, del que se escribía en su época:

El sentimiento del hombre sentía lógicamente, más que a un ángel, confiar la custodia de la tumba a una ángela, a la dulce compañera que, transformada en una criatura celeste, continúa cerca de la urna del amado, el ministerio de los cuidados afectuosos prodigados en vida, y el genio del artista encontró semejanzas áridas en las formas de los ángeles provenientes de la tradición religiosa repudiando ese hermafroditismo antiartístico cantado por Milton²⁸ (Sborghi, 1987, p. 159).

Este *Ángelo del giudizio* constituye precisamente el modelo del ángel de la tumba de Monteverde en el Cementerio del Verano en Roma, y del *Ángel del Silencio*, que se conserva en el cementerio del Tepeyac. La infinidad de artículos escritos sobre el ángel de Staglieno, definen también los ángeles del Verano y del Tepeyac. Pocos años después de la colocación del ángel de Oneto, Alfredo Melani escribe al respecto:

Me encontraba en Génova cuando fue descubierta, en 1883, y la crítica se dividió, como sucede con frecuencia en las obras importantes que caen en el campo de las discusiones como idea y algún hecho nuevo. El sujeto principal del monumento es

un ángel, *l'angelo del Giudizio* que con las alas replegadas y la mirada fija en el vacío espera el momento de soplar la trompeta. Tiene los brazos carnosos, la cabeza de muchacha y parece esconder su propio ser, su naturaleza femenina. La cual tiene un no sé qué de sensual no relacionada con el sujeto que representa ni con la santidad del lugar donde se encuentra. Muchos preguntan: ¿por qué Monteverde eligió las formas sinuosas para este ángel?²⁹ (1899, p. 903-905).

El hecho es que esta figura femenina no acabó de convencer a los críticos aunque se aprecia mucho la belleza de estos ángeles, al margen de la controversia del sexo. El mismo Melani no acaba de encontrar las motivaciones del escultor de hacer una figura de ángel abiertamente femenino pero admira su calidad escultórica y estética apuntando:

si bien para expresar dulzura hemos dado a los rostros de los ángeles, con frecuencia, acento evidentemente femenino, intentaron siempre extraer de las líneas de los muchachos las formas suyas: y romper con la tradición, raramente interrumpida, no puede hacerse sin una buena razón [...] Como quiera que sea, aquí se trata de esculturas salidas de un cincel que las fugaces visiones de la belleza detenida magistralmente con las gracias materiales de la forma; y con todo lo que se pueda discutir sobre el sexo de estos ángeles, los habitantes del cielo no se lamentaran con esta compañía. La belleza es bien recibida donde sea; y donde triunfa la belleza la sensualidad cae traspasada por los golpes formidables del arte³⁰ (1899, p. 905).

Tal es la importancia de la figura para el mismo Monteverde, que fue su elegida para ocupar la tumba familiar Monteverde en el cementerio del Verano en Roma (De Ruggieri, 1995, p. 17), en donde además se encuentra sepultado el escultor. Esta es la copia más importante, de la misma mano del Monteverde, el *Angelo del dolore*. La reproducción, es en realidad una nueva versión del ángel de Staglieno. Se diferencia en el semblante, más duro y de mayor edad que el de la primera versión, en que la modelo es una adolescente, con el semblante más dulce. Como se ha dicho, la imagen se repite en otras esculturas funerarias fuera del ambiente regional.

Reproducciones del ángel hechas por Monteverde, por sus ayudantes o herederos y por otros artistas, pueden verse en varios cementerios italianos, franceses, españoles, estadounidenses e iberoamericanos.

De las diversas reproducciones atribuibles a la mano directa del Monteverde, además de las dos mencionadas se encuentran la *Tomba Gaggero* en Voltri, una tumba sin nombre en el cementerio Central de La Spezia, otra en el cementerio Oeste de Marsella (St. Pierre), en el cementerio de Munich, Tumba *King* en el Norwood Cemetery de Londres y en el Woodlawn Cemetery de Nueva York y las copias del cementerio del Presbítero en Lima y en el de Buenos Aires. De igual forma existen otros ángeles documentados, algunos de dudosa autoría de Monteverde, ya sea por manufactura o por fecha de realización, en el cementerio de Monjuic en Barcelona, Montecarlo y en varios italianos.

El fortuito descubrimiento de esta escultura de Monteverde, abrió la posibilidad de que el *Ángel del silencio* del Panteón del Tepeyac, hasta entonces no documentado, fuese una nueva versión del ángel de la Tumba Oneto de Génova, en primer lugar por las enormes semejanzas con las dos versiones documentadas, y más adelante por los indicios encontrados en archivo y las dimensiones, materiales y fecha de ejecución.

La concepción de la reproducción se repite: en el *Ángel del silencio* la figura es la misma, pero el rostro varía, representando en este caso a una mujer joven, con rostro bondadoso y bucólico. La modelo podría ser la misma en diferentes edades, pero no está identificada ni hasta ahora se ha hablado de ella ni en los estudios de época ni en los recientes. El hecho de que estuviese atribuida a Ponzanelli se debe, probablemente, a la lejana semejanza con un monumento que se encuentra en el cementerio Civil de Pachuca, Estado de Hidalgo (México), realizado y firmado por éste último en 1921.

Las diferencias que existen entre los ángeles atribuidos son tan imperceptibles que no dan lugar a duda: las modificaciones son propias del trabajo del mismo escultor y no la iniciativa de un copista, que por lo general utiliza sistemas de reproducción que dan como resultado piezas exactamente iguales. Desafortunadamente el ángel del Tepeyac, como muchas otras obras de Monteverde, no tiene firma, ni tienen tampoco firma los ángeles de Staglieno y del Verano.



El yeso original modelo del ángel *Oneto* se encuentra en la Gipsoteca de Bistagno y no tiene la cabeza. Se ve en el cuello que la cabeza simplemente se ha roto pero no ha sobrevivido ninguna de las dos o más cabezas y caras de los ángeles en cuestión, ni la original de Staglieno, ni la del Verano ni alguna que pudiese adaptarse al cuerpo de la "ángela".³¹ Este curioso hecho, permite pensar que el cuerpo sirvió para hacer, por encargo, muchas otras piezas que irían a parar a tumbas de familias más o menos adineradas que pudiesen permitirse pagarlas. Tal sería el caso de la familia Moncada en México. Según da testimonio una heredera³² de José Moncada Mendivil y Francisca de P. Moncada, la capilla, puerta y ángel "llegaron a México en el mismo barco que traía piezas para la construcción del Palacio de Bellas Artes". El año de 1904 era el momento en que se llevaba a cabo la primera parte del proyecto de dicho edificio³³ a cargo del arquitecto ferrarés Adamo Boari y buena parte de los materiales, de las esculturas y elementos ornamentales fueron encargados a artistas y artesanos italianos.

Fue, según D^a María Luisa Herrera, Don Jesús Tomás Moncada Mendivil—medio hermano de José Moncada— quien "mandó hacer y traer desde Italia la tumba de la familia al Panteón del Tepeyac [y que pagó] veinte mil monedas de oro en 1897, según decía en una carta desapareci-

Figura 8:
Ángel del Silencio, 1998.

30 "sebbene a esprimere dolcezza abbiamo dato ai volti degli angeli, sovente, accento spiccatamente femminile, intesero sempre di trarre dalle linee dei fanciulli le forme di essi: e lo spezzar la tradizione, raramente interrotta, non può farsi senza una buona ragione [...]. Comunque sia, qui si tratta di sculture uscite da uno scalpello che le fuggevoli visioni della bellezza ferma magistralmente colle grazie materiali della forma; e per quanto si possa discutere sul sesso di questi angeli, gli abitatori del cielo non si dorrano della loro compagnia. La bellezza è ben accetta dovunque; e dove trionfa la bellezza la sensualità cade trafitta dai colpi formidabili dell'arte"

31 En la cédula de catalogación sobre el yeso del ángel se apuntan los siguientes datos: Que fue restaurado en 1988 cuando se iniciaron los trabajos de instalación de la Gipsoteca en Bistagno. Consistieron estos trabajos fundamentalmente en la consolidación del material y se recuperó también el color del sarcófago en el que se apoya, que había sido pintado color "rojo ladrillo". La figura en yeso además de faltarle la cabeza, carecía también de la "trompeta del juicio" que fue reintegrada en la restauración y que aparece en el original en mármol y en todas las versiones del mismo ángel. Se desconoce la identidad de la modelo y la localización de la escultura final.

32 La supuesta heredera de la tumba María Luisa Herrera Moncada, que al parecer posee documentación que la acredita como tal, aunque no existe documentación pública de la verdadera situación de propiedad del monumento.

Figura 9:
Yeso Acéfalo
del ángel de Oneto.
Fuente:
Gipsoteca Giulio
Monteverde, 2001.



33 En esta primera etapa solamente se llevaron a cabo los trabajos en los exteriores y se suspendieron en 1916 con el inicio de la Revolución. Mucho más tarde, en 1934, fue terminado el interior en estilo Art Déco pero con un proyecto diferente a cargo del arquitecto Federico Mariscal.

34 Consta en el libro de registro de defunciones del Panteón del Tepeyac.

35 Para la investigación del origen del Ángel de Moncada se consultaron archivos en diferentes ciudades, especialmente de la ciudad de México, Génova, Bistagno, Alessandria, Florencia, Milán, Roma, en parte con inspecciones oculares y levantamientos fotográficos y fichas técnicas de los ángeles más conocidos y de indudable autoría de Monteverde (Oneto y Monteverde, en Génova y Roma respectivamente), toda la información hemerográfica y bibliográfica y finalmente, de una forma importante, por los testimonios orales obtenidos por parte de los descendientes de la tumba Moncada en el cementerio del Tepeyac.

36 La ficha de catálogo que se presenta forma parte del catálogo general de ángeles de Monteverde que fue elaborado por Silvia Segarra Lagunes en 2003.

da". Efectivamente, el Lote Perpetuo donde se encuentra la capilla Moncada, había sido hecho en 1895 junto con el portal de ingreso y toda esa parte que es la más significativa del cementerio. En la capilla existe la placa comercial de la representación en México de Pignone y Manifattura Fontebuoni de Florencia que hicieron la puerta de hierro de la tumba Moncada; los mármoles de la capilla neorománica fueron montados por la Casa Volpi, una casa de importación y construcción en mármol. Justamente durante el montaje de la capilla en enero de 1906, los empleados de Volpi habían roto los escalones de cantera del portal de ingreso y esto provocó que se exigiera el pago de la reparación por parte de la Dirección de Obras del cementerio (Panteones en general. 1904-1909. Archivo Historico del Distrito Federal. Caja 2353. Seccion 5). Por otra parte en 1905 José Moncada Mendivil solicitaba la venta de "un barandal de hierro que había estado en el Panteón de Dolores, para colocar en el terreno don-

de se estaba construyendo el monumento de su propiedad" (Panteón de Tepeyac. 1905. Archivo Historico del Distrito Federal. Caja 215) y que estaba en los almacenes de la Dirección General de Obras. La muerte de José Moncada y Mendivil acaeció el 30 de mayo 1902; el título de "perpetuidad" para la propiedad y la sepultura fue concedido el 5 de junio del mismo año a Manuel Moncada (que fallece en 1923).³⁴




Otros indicios acerca del posible encargo a Monteverde del ángel del Tepeyac se relacionan con los viajes que en esos años hicieron a Europa varios miembros de la familia Moncada, como sucedía con la mayor parte de las familias adineradas mexicanas y latinoamericanas de la época. Los intercambios culturales y los viajes de estudio de estudiantes de la Academia de Bellas Artes de México y de otros países de América Latina propiciaron que algunos colaboraran en el taller de Monteverde en Roma, como Horacio Agüero (s.a. 1980, p. 97), junto con otros latinoamericanos como la argentina Lola Mora y que pudieron servir de enlace entre los Moncada y el escultor.³⁵

Finalmente, conclusiones e hipótesis que pueden avanzarse a través del estudio de los testimonios de su trabajo de taller son sus yesos y en especial el yeso acéfalo del Ángel de Staglieno.

FICHA DE CATÁLOGO DE LOS ÁNGELES DE MONTEVERDE³⁶

En la siguiente tabla se presenta una comparación del ángel del Tepeyac con los ángeles de Staglieno y El Verano.

Son muchas las vicisitudes que en los últimos años ha debido pasar la escultura de la Tumba Moncada, que permaneció fuera del cementerio casi cinco años, por errores administrativos en la tutela del patrimonio del Tepeyac. Esto recuerda que en el arte funerario y en el patrimonio de los cementerios no cuentan solamente las buenas intenciones. Se necesita un cuidado intensivo y cercano y, posiblemente, un capítulo a parte del total de los bienes nacionales a proteger. La necesidad de abrir un expediente específico para la tutela del arte funerario y los cementerios patrimoniales parece una tarea urgente, como ha podido constar en las conclusiones y recomendaciones de la Carta de Morelia, recientemente emitida.

Características	Angelo del Giudizio ³⁷ Tumba F. Oneto, Staglieno	Angelo del Dolore Tumba Fam. Monteverde, El Verano	Ángel del Silencio Tumba J. Moncada, El Tepeyac
Dimensiones <i>incluye pedestal</i>	200 x 100 x 68 cm	200 x 100 x 68	203 x 98 x 69
Material	mármol blanco de Carrara	mármol blanco de Carrara	mármol blanco de Carrara
Fecha	1882	1891	1903-1905
Autor	Giulio Monteverde	Giulio Monteverde	Giulio Monteverde (nueva atribución)
Fotografías			

Se espera asimismo, que el descubrimiento sobre el origen del ángel, su valor artístico y su situación actual, sirvan también para abrir paso a investigaciones más detalladas de este género artístico y como llamada de atención para el cuidado nuestro patrimonio artístico ligado a la muerte.

Restauración del Panteón

Durante más de seis décadas, las únicas intervenciones que se hicieron en el cementerio fueron de mantenimiento y solamente en los años setenta se hicieron obras importantes de reestructuración del portal de ingreso. Dichas obras no fueron muy afortunadas y propiciaron un deterioro mucho mayor en los años sucesivos. A principios de los años noventa la situación de los edificios principales y de las diversas áreas del cementerio era muy precaria y exigía una intervención integral de todas éstas. Fue por este motivo que el 26 de julio de 1994³⁸ se firmó el convenio que otorga al Fideicomiso del Cerro del Tepeyac la tutela y conservación del Panteón del Tepeyac. El convenio se hizo con el fin de llevar a cabo la restauración del sitio financiada con fondos privados.

Una primera etapa de la restauración se ocupó de los edificios principales, portal de ingreso y osario, de la instalación de servicios para

los empleados y actuaciones puntuales en algunas zonas del cementerio: Lote Perpetuo, pilas de agua, antigua rampa de coches, mantenimiento de instalaciones y la instalación museográfica. La segunda etapa preveía la intervención en las áreas abiertas, principalmente jardines, muros de contención y bardas, mobiliario, andenes, estacionamiento y otros. Finalmente, la tercera etapa se dirige a la promoción con los particulares para la restauración de los monumentos funerarios y la restauración de los libros históricos de registro que siguen siendo utilizados. La vigencia del convenio se mantendría hasta la conclusión de las tres etapas del proyecto.³⁹ Fue acordado que, para garantizar la conservación del sitio, la Delegación y la Dirección General de Panteones recibiría las instrucciones precisas por parte de los técnicos asignados por el Fideicomiso para dichas acciones y que solamente se abriría el cementerio para visitas guiadas y restringidas. Con estas premisas, el proyecto y la obra de restauración del Panteón del Tepeyac se iniciaron en 1993, bajo la dirección de Alejandro Herrasti Ordaz y Silvia Segarra Lagunes.⁴⁰

El gran interés del trabajo realizado ha sido la intervención en un conjunto que ha sufrido muy pocas modificaciones en los últimos ochenta años y que derivó en la posibilidad de utilizar y comprobar el uso de técnicas tradi-

37 En algunos artículos de época se le llama también *Angelo de la morte*, aunque se sabe por el catálogo que es el *Angelo del Giudizio*.

38 El acuerdo fue firmado por la delegada política de Gustavo A. Madero, Lic. Irina del Castillo Negrete; Arq. Jesús Aguirre Cárdenas del Comité Técnico del Fideicomiso del Cerro del Tepeyac y el señor Manuel del Valle Ruiz, apoderado del Fideicomiso. Fueron testigos en el acto Monseñor Guillermo Schulemburg, Abad de la Basílica de Guadalupe; Ana María Sotres de del Valle, miembro del Comité Técnico; Manuel del Valle Talavera, vocal del Fideicomiso; Horacio Senties, cronista de la delegación; Salvador Aceves García, Director de la Coordinación Nacional de Monumentos del INAH y José Mata Román, miembro del comité de obras de la nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe.

39 Las actuaciones relacionadas con este punto demuestran que el Convenio no ha sido respetado.

40 Alejandro Herrasti Ordaz es Arquitecto por el I.T.E.S.O. (Guadalajara), ha estudiado la especialidad en conservación del patrimonio en la Universidad de Cornell en su sede en Roma, ha formado parte del Comité pro construcción de la Basílica de Guadalupe y ha sido miembro de la Comisión Nacional de Arte Sacro. Actualmente dirige su propio despacho de arquitectura e interiorismo.



Figura 10:
Estado anterior a la restauración, 1993.



41 Para datos específicos, véanse los artículos publicados por los autores en la bibliografía.

Figura 11:
Planta de conjunto con la zonificación de las partes intervenidas en la primera etapa.

Autores:
Herrasti y Segarra, 1993

cionales de restauración y conservación, lo cual permitió crear un laboratorio in situ y llevar a cabo una interesante experimentación de carácter científico.

Las decisiones de restauración estuvieron apoyadas en las teorías más recientes en conservación de monumentos y sitios, por lo general sujetos a permanentes cambios por su uso continuo y permanente que, en el caso de los cementerios, se ve acrecentado por la peculiaridad de las minúsculas parcelas con carácter privado que los constituyen, en las cuales los propietarios pueden permitirse libertades que en ciertas ocasiones conllevan al menos a su uso inadecuado, si no a la total pérdida de su tipología original.

Los cementerios como las ciudades, llevan consigo estratificaciones históricas y tipológicas arquitectónicas que hacen de ellos una importante fuente documental.⁴¹ Estos conjuntos dan la posibilidad de la reflexión y del aprendizaje, y son además un ambiente propicio para el paseo y el descanso y atraen a mucha gente por factores puramente estéticos; son: “[...] sobre todo sitios de reflexión, enclaves privilegiados para el paseo, los lugares donde podemos tejer gruesas mallas sobre las tumbas de los otros”⁴² (Dansel, 1987, p. 10).

Pero el objetivo final de la restauración del cementerio, además de la obvia voluntad de conservación del conjunto histórico, ha sido el de convertirlo en un “cementerio visitable”. Esta denominación pretende ser mucho más amplia que la de “museo”, ya que entiende que el cementerio es aún utilizado para tal fin y lo seguirá siendo todavía por tiempo indefinido, pues sigue formando parte de la red de cementerios de la Ciudad de México; queda claro, entonces, que, fundamentalmente sigue siendo, un equipamiento público funerario pero que dada su importancia histórica, la calidad de muchas obras que ahí se encuentran, el emplazamiento privilegiado en el Cerro del Tepeyac y su valor paisajístico, es deseable que se abra al público, con el control debido de las visitas y con una instalación museográfica que sirva de apoyo para el conocimiento del sitio y la importancia de la conservación de los conjuntos funerarios. El programa museográfico parte de la idea de aprovechar las áreas cubiertas de los edificios principales —portal y osario— y de aprovechar las circulaciones exteriores para mantener la rela-

ción entre patrimonio artístico, jardines y espacios públicos.

Para la restauración se estudiaron cuáles podrían ser las formas de intervención a través de las diferentes teorías actuales además de buscar los símiles de intervención con los centros históricos, partiendo siempre de la idea del cementerio como una ciudad en miniatura.

Infinita es la gama de las posibles características, cada una de las cuales presenta aspectos singulares, individuales, cambiantes. El ambiente no es, en efecto, solamente el espacio que circunda al objeto de nuestra atención, también es el conjunto de condiciones y de circunstancias en las cuales ese objeto existe y de las cuales es inseparable. El término ambiente deriva del latín *ambire* que significa andar alrededor. Es en el movimiento, por lo tanto, donde se reciben las sensaciones, se captan los aspectos, se identifican las singularidades⁴³ (Civita, 1984, p. 15).

Dado que el principal objetivo del proyecto se refiere a la reconversión en un cementerio visitable, en primer lugar se hizo una investigación comparativa con otros cementerios, con el fin de comprender los mecanismos de gestión, como orden en las visitas, los horarios y exigencias para cada caso. Para garantizar la salvaguarda del conjunto del Tepeyac, el cementerio fue incluido en el catálogo de monumentos históricos inmuebles como "Zona de Monumentos" según la ficha de catálogo, en la que se incluye la protección de los edificios comunes y áreas abiertas y se vinculan todos los monumentos, lápidas y motivos ornamentales de propiedad privada a las normas de la Ley Federal de Monumentos de México (Coordinación Nacional de Monumentos, 1986).

La base teórica principal apuntó a una intervención ligera, reversible y respetuosa del conjunto, tratando de devolverle la dignidad perdida en operaciones de mantenimiento equivocadas y dañinas y después de muchos años de abandono. A través del proyecto lo que se ha pretendido es devolverle de nuevo una lectura comprensible acorde con lo que había sido originalmente, todo esto tratando de respetar el concepto de la restauración como "cualquier producto de la actividad humana"⁴⁴ (Brandi, 1994, p. 17).

En ningún caso se pretendió repristinar o crear un ambiente histórico falso, sino solamente

reintegrar partes faltantes necesarias, de acuerdo con los principios básicos de la restauración que define en los problemas de reintegraciones o de exigencias de carácter estético Cesare Brandi: "el concepto puede también extenderse hasta comprender las reintegraciones, lo más aproximadamente posible, de una imagen artística mutilada"⁴⁵ (Brandi, 1994, p. 5).

Dado que la utilización de las técnicas tradicionales de mantenimiento y restauración es muy antigua en México, se decidió aplicarlas al caso que nos ocupa, ya que son resultado de una experimentación plurisecular, gracias a la creación en el siglo XVI de escuelas de artes y oficios, como la Escuela de San José de los Naturales, en el convento de San Francisco,⁴⁶ que permitió la continuidad de las técnicas prehispánicas, enriqueciendo o complementando las aportaciones de los oficios artesanales existentes en Europa. El fundamento teórico de la utilización de las técnicas tradicionales se puede encontrar con mayor detalle en estudios recientes (Segarra M, 1992, p. 53-63):⁴⁷ la *Carta de 1987 de la Conservación y de la restauración de los objetos de arte y de cultura* de Paolo Marconi, Corrado Maltese y Umberto Baldini, hace hincapié en la validez de las operaciones de mantenimiento y restauración efectuadas con técnicas y procedimientos no industriales.

En efecto, la puesta en práctica de los sistemas artesanales toma en cuenta la coherencia entre lo preexistente y las partes reintegradas, de tal forma que, sin ocultarlas, el comportamiento físico sea parecido y "compatible" con el original. La compatibilidad de los materiales es indispensable y lo razonable es tratarlos como fueron fabricados en origen: la tierra con tierra, el ladrillo con ladrillo, revocos de cal-arena con las mismas características y en fin, muros permeables con acabados permeables (Segarra M, 1990).

Las características del sitio del Tepeyac y la libertad de tiempos de terminación permitieron, además, llevar a cabo pruebas de técnicas que se han utilizado en forma empírica durante muchos años, algunas de ellas desde época prehispánica y de las cuales es importante conocer sus cualidades científicamente. Las condiciones permitieron a su vez poner en práctica la formación de artesanos especializados en restauración, manteniendo un equipo de albañiles y canteros y entrenándolos en el trabajo cuidadoso de las reintegraciones, al mismo tiempo

42 "[...] avant tout des carrefours de réflexion, des enclaves privilégiées pour la promenade, des lieux où l'on peut tricoter à grosses mailles sa vie sur les tombeaux des autres"

43 "Infinita é la gama delle possibili caratteristiche, ognuna delle quali presenta aspetti singolari, individuali, mutevoli. L'ambiente infatti non é soltanto lo spazio circostante l'oggetto della nostra attenzione, é anche l'insieme delle condizioni e delle circostanze nel quale quell'oggetto esiste e dalle quali é inseparabile. Il termine ambiente deriva dal latino *ambire* que significa andare attorno. E' nel movimento quindi che si recipiscono le sensazioni, si colgono gli aspetti, si individuano le singolarità"

44 "qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana"

45 "si può anche estenderne il concetto fino a comprendere la reintegrazione, quanto piú possibile approssimativa, di una mutila immagine artistica"

46 Creada por Fray Pedro de Gante.

47 Véase también: Associazione per il Recupero del Costruito (1995).

Figura 12:
Proceso de restauración,
1994



48 Para mayor información sobre el perfil de la Escuela pueden ser consultada la página de internet de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), España o Silvia Segarra (1995, p.69-70).

49 Tómese en cuenta que es un cementerio con muy poco movimiento en el que se llevan a cabo funerales no más de una vez al mes, con lo cual es prácticamente un cementerio abandonado (...)

50 Ante el problema de los elementos faltantes o deteriorados existe una amplia gama de criterios que van, desde la sustitución integral de la pieza desechando las porciones originales deterioradas que se conservan, hasta consolidar las partes en el estado que se encuentren sin intervenirlas ni transformarlas. Las cuestiones deben ser estudiadas caso por caso y tomando en cuenta la tradición y las facilidades que la técnica de cada país otorga.

51 En una de las muchas intervenciones hechas en la Catedral de México, a finales de los años setenta, los encargados de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural "pintaron" con una lechada de cal pigmentada, parte de las balaustradas de remate como medida de protección. Actualmente puede apreciarse un deterioro mucho menor en las piezas que fueron tratadas. Sin embargo, es conveniente que este tipo de protecciones se den con cierta regularidad, por lo menos una vez por año. Datos obtenidos del entonces director de Obras, Salvador Aceves García y el encargado de la obra Agustín Salgado. Paolo Marconi documenta ▶

que se pidió el apoyo de los artesanos que se estaban preparando en la primera escuela-taller creada formalmente en México: La Escuela Taller México "Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo".⁴⁸

La descripción detallada de la restauración se encuentra publicada en diversos artículos, por lo cual se hacen constar aquí las aportaciones principales (Segarra & Herraste, 1995).

El programa arquitectónico, que respetaba los objetivos ya expuestos, redefinió el uso de las áreas y redistribuyó las funciones de una forma más acorde a su funcionamiento actual, incluyendo una instalación museográfica como parte del recorrido del Santuario de Guadalupe.⁴⁹

Las técnicas tradicionales se utilizaron en los trabajos de albañilería, cantería, herrería, pintura y carpintería, de las cuales han sido significativas la utilización de argamasas de cal y arena (Segarra M, 1990, p. 11), empastes de arcilla para la consolidación de la tierra cruda y las reintegraciones⁵⁰ con piedras de las mismas canteras o en las porciones faltantes más pequeñas, la utilización de pastas naturales hechas a base de cal y arena pigmentadas. De la misma manera, en los elementos de ladrillo de las áreas abiertas se dio una lechada de cal pigmentada para dar mayor protección y como superficie de sacrificio, tal como se hacía frecuentemente sobre todos los materiales "aparentes" hasta finales del siglo XIX con una fórmula semejante a la de la pintura de cal.⁵¹

La pintura, preparada a la cal a la manera antigua, se compone de materiales orgánicos e inorgánicos con ingredientes básicos cal, agua, jabón de Marsella, sal, "baba de nopal" y pigmentos minerales. Los elementos ornamentales como balaustrada y macetones se repusieron en el mismo material y el molde para su reproducción fue hecho en hornos artesanales de barro. Una de las técnicas más antiguas de limpieza y protección de la piedra es aquella que se hace con la sustancia denominada "xixi" (jabón de fibra de ixtle)⁵² que tiene la doble función de remover la suciedad adherida a la superficie y de dejar una ligera capa consolidante y protectora, que funciona algún tiempo como protector natural y permeable (Segarra & Herraste, 1995). Para la restauración de las herrerías fue interesante la restitución de los plomos, los cuales fueron reproducidos por medio de moldes tomados *in situ* de los originales, que posteriormente se colaron directamente en la reja.⁵³

El programa museográfico se basaba en iniciar el recorrido en el portal de ingreso, con la exhibición de algunas piezas, y mediante visitas guiadas para mostrar las tumbas de personajes históricos o de valor artístico que se encuentran ahí, y completar el recorrido en el osario, con carteles informativos. Los temas a destacar en la museografía serían: recuperación y exhibición de piezas abandonadas, pertenecientes a fosas en desuso y que sea importante preservarlas;

establecer un recorrido por los monumentos funerarios de mayor relevancia histórica o artística; elaboración de un guión museográfico, tanto de la historia del cementerio como la importancia de la conservación de monumentos y específicamente de los cementerios. En primera instancia, se establece la utilización del portal de ingreso como área de recepción y de exhibición, con el fin de proporcionar la información necesaria y saciar la curiosidad de visitantes que se conformen con ver algunas piezas exhibidas. En este punto es importante recordar que el cementerio no es el objetivo de quienes visitan el santuario. Con el proyecto museográfico no se pretende adquirir o solicitar en préstamo piezas de otras colecciones sino revalorizar piezas del mismo cementerio, sin que esto influya en el emplazamiento original de sus obras: entre las piezas que han estado exhibidas hasta el día de hoy, se encuentran lápidas que fueron reescritas por la parte posterior para otra tumba. Esta práctica ha sido frecuente en los cementerios y en los de Ciudad de México lo constatan una gran cantidad de documentos de compra-venta de monumentos para reaprovechamiento que van, desde piezas sueltas hasta monumentos completos (Panteón del Tepeyac. 1896-1907. Archivo Histórico del Distrito federal, Expediente 3572). Entre las piezas escultóricas de importancia se encuentran exhibidas tres, todas ellas aparentemente sin propietario: un busto de mármol del general Naranjo, quien fuera Ministro de Guerra del Presidente Manuel González entre 1882 y 1884,⁵⁴ cuyo monumento fue colocado en 1909 en la tumba, pero no se tienen datos de cuándo se abandonó y pasó a ser pieza de desecho, una cruz de estética neorrománica y un Sagrado Corazón de Jesús en mármol, de alrededor de 1.80 m de altura, de propietario no identificado.⁵⁵

En el proyecto existió un programa especial para *El ángel del Silencio*, que consistía en hacer una reproducción en yeso o resina, a través de un molde flexible de látex y colocarla en el centro del portal de ingreso, enmarcándolo tanto desde la fachada principal como desde la fachada norte.

No obstante que desde el inicio del proyecto se trataron los espacios verdes como un tema separado, el objetivo ha sido integrar todos los elementos con criterios semejantes para el mismo fin. Además el jardín integra elementos de mobiliario "casi" urbano, integrado por andado-

res, iluminación, fuentes o cisternas de agua (pilas), bancos, barandales, escalinatas, alcorques, macetas o jardineras, además de los arriates.

Como resultado de la valoración de la restauración del Panteón del Tepeyac, se han hecho llegar recientemente al Fideicomiso del Cerro del Tepeyac y a las autoridades competentes, algunas recomendaciones de las cuales las más relevantes serían las siguientes:

- Los sistemas y materiales tradicionales requieren las operaciones permanentes de mantenimiento que, por otra parte merece cualquier edificación antigua o nueva, importante o modesta, de la misma manera que cualquier área destinada a la actividad humana.
- Ninguna intervención tiene una permanencia definitiva y especialmente cuando sobre ella actúan, además de los factores propios del paso del tiempo, factores del medio ambiente que inciden directamente sobre ellos, agravados por altos índices de contaminación, lluvias ácidas y vandalismo, voluntario o involuntario, de frecuencias de uso excesivas.
- Los revocos y la pintura son la "superficie de sacrificio", que se ha utilizado desde antiguo precisamente con la finalidad de proteger las estructuras permanentes del medio ambiente (mamposterías, columnas, techos, bóvedas, etc) y la base de su existencia es precisamente aquella de ser sustituidos, "resanados" o reemplazados cada vez que presenten fisuras

◀ restos de "lechadas" y entintados en una fotografía de la Catedral de México (1984, p. 203, Fig. 182).

52 Fibra resultante de las hojas (pencas) del *Ágave lechuguilla*, un tipo de ágave cuyas pencas secas tienen cualidades tensioactivas y que eran utilizadas desde antiguo para la limpieza de la piedra en edificación y en los ambientes domésticos como jabón. Es un arbusto xerófito rosetofo que crece en forma silvestre o cultivado. La sustancia que se obtiene mezclándolo con agua es una *sapogemina esteroides* (una sustancia jabonosa) o *sapogemina clorogemina* con fórmula química $C_{38}H_{60}O_{10}$ Dihidroxisosapogemina.

53 Se adaptó un pequeño horno para fundir el plomo y el crisol de pequeñas dimensiones para poder trasladarlo a las diferentes partes requeridas, como se ha visto, fundamentalmente en el portal de ingreso, la terraza del lote A y el osario.

54 General en la Guerra de Reforma cuyos restos fueron exhumados hacia los años setenta

Figura 13:
Instalación museográfica, 1997



o se deterioren. La superficie de sacrificio sirve asimismo para permear las humedades de los muros y “atraer” las afloraciones de sales de los muros, resulta entonces más sencillo utilizarla que restaurar los materiales de los muros.

- Es necesario que la concienciación sobre el patrimonio se lleve a cabo en todos los niveles y especialmente en las personas encargadas del monumento ya que con frecuencia son ellos mismos los principales agentes destructores en acciones más o menos deliberadas.

Los conjuntos de monumentos que están entre la teoría y la práctica, la difusión y la concienciación del concepto del patrimonio, la restauración como una función “revitalizadora” del patrimonio del pasado y la permanencia de ellos mediante una actividad permanente y digna bajo la premisa que cualquier objeto, definiendo como objeto cualquier “materia de una ciencia” (Danto, 1993, p. 71), deben estar bajo permanentes cuidados y atenciones para que pueda conservarse con el paso del tiempo. De esta forma, cada objeto arquitectónico o artístico puede considerarse un “museo” en sí mismo, sujeto a conservación y a cuidados, como cada objeto que forma parte de la historia del hombre.

La experiencia de investigación y práctica pone de manifiesto varias consideraciones acerca de la conservación de los conjuntos funerarios:

- Las diferentes denominaciones para los espacios y el arte funerarios, en un ámbito global pueden crear confusiones, por lo que se presenta la necesidad inmediata de establecer los límites de cada connotación para establecer un lenguaje común y universal.
- Los proyectos de reutilización de edificios y de reconversión de los mismos cementerios, como es el caso, deben ser siempre respetuosos de los espacios y de su función original y no ser alterados o modificados en nombre de falsos proyectos culturales.
- La conservación del patrimonio debe dejar de estar sujeta a los tiempos políticos y no puede seguir en manos improvisadas. Cualquier intervención de restauración debe continuarse a través del mantenimiento.

- Es necesario ampliar la difusión de las investigaciones que se realizan en diferentes contextos y de exhortar a publicarlas para ir creando un verdadero y riguroso acervo bibliográfico sobre el tema.

Referencias

- Arditi, S. y Moro, L. (1987) *La Gipsoteca Giulio Monteverde*. Milano: Comune di Bistagno/Reggione Piemonte.
- Associazione per il Recupero del Costruito (1995) *Manutenzione e recupero dell'la città storica, progetto e intervento*. Roma: Associazione per il Recupero del Costruito ARCO.
- Brandi, C. (1994) *Il Restauro, teoria e pratica 1939-1986. a cura di Michele Cordaro*. Roma: Editori Riuniti.
- Calatrava, J. (1999) *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Casado Navarro, A. (1987) Cinco monumentos funerarios de la época porfirista en la ciudad de México. En *Arte funerario, Coloqui Internacional de Historia del Arte (Vol II) Mexico*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Civita, M. (1984) *Conservare per sopravvivere, conversazioni in Baeza*. Baeza, España: Universidad Internacional “Antonio Machado” de Baeza.
- Cloquet, L. (1900) *Traité d'Architecture, éléments de l'architecture, types d'édifices. Esthétique. Composition et pratique de l'architecture*. (Tomo IV) Paris et Liège, France: Librairie Polytechnique.
- Coordinación Nacional de Monumentos (1986) *Catálogo de Monumentos históricos inmuebles*. México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia INHA.
- Dansel, M (1987) *Les cimetières de Paris. Promenade insolite, pittoresque et capricieuse*. Paris, Francia: Editions Denoël.
- Danto, A. (1993) *Après la fin de l'art*. Paris: Collection poétique Seuil.
- De la Maza, F. (1946) Algunas obras desconocidas de Manuel Tolsá. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 14.
- De Ruggieri, M. B. (1995) Giulio Monteverde, post 1885; 1891. En *Il Verano, percorsi della memoria*. Roma: Itinerari d'arte e di cultura.
- De Sahagún, B. (1989) *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Mexico: Ed Mexico.

◀ y el busto quedando el monumento abandonado.

El permiso para la colocación del monumento consta en: Archivo Historico 1905-1909. Departamento del Distrito Federal (Caja 215).

55 Por acuerdo del la Coordinación Nacional de Monumentos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ninguna pieza perteneciente a monumentos funerarios, tengan o no propietario, puede salir del recinto del cementerio.

- (1990) Historia General de las Cosas de la Nueva España. *Historia* 16.
- Frontini, F. (en prensa) La progettazione cimiteriale tra norma e simbolismo En *Parametro, Storia della Progettazione architettonica* Roma: Facoltà di architettura.
- García Peralta, B. (1987) Delegación Gustavo A. Madero. En *Atlas de la Ciudad de México*. (p. 276-280) México, México: Departamento del Distrito Federal/ El Colegio de México.
- González Díaz, A. (1970) En cementerio español en los siglos XVIII y XIX. En *Archivo Español de Arte*. Madrid.
- Gutiérrez, R. (1987) Notas sobre los cementerios españoles y americanos, 1787-1850 En *AA.VV. Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Katzman, I. (1973) *Arquitectura del Siglo XIX en México*. México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lola Mora, 1867-1936. (1980) En *Colección Grandes autores contemporáneos de lengua castellana*. Buenos Aires: Ameriberia.
- López Rosado, D. (1976) *Los servicios públicos de la ciudad de México*. México: Porrúa.
- Marconi, P. (1984) *Arte e cultura della manutenzione dei monumento*. Bari, Italia: Biblioteca de Cultura Moderna Laterza/Laterza y Figli.
- Melani, A. (1899-1900) L'Arte al cimitero Staglieno En: *Natura ed Arte*. Roma.
- Pompa y Pompa (1938) *Album del IV Centenario Guadalupano*. México, Mexico: Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe.
- Ramírez, F. (1987) Tipología de la escultura tumbal en México, 1860-1920 En *Arte Funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte* (Vol. I). México, Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.
- Reed Torres, L. (1996) *El panteón del Tepeyac y sus residentes*. México, Mexico: Edamex.
- Rivera Cambas, M. (1880) *México Pintoresco, Artístico y Monumental, vistas, descripciones, anécdotas y de los lugares más notables de la capital y de los estados*. México, México: Imprenta de la Reforma.
- Rodríguez Barberan, J. (1993) Los cementerios contemporáneos. En *AA.VV. Cementerios de Andalucía* (p. 17-26) Sevilla, España: Consejería de Obras Públicas y Transporte/Junta de Andalucía.
- Sborgi, F. (1997) *Staglieno*. Genova: Artema.
- Segarra Lagunes, M. (1990-1991) *Le tecniche tradizionali di restauro in Messico, conservazione degli elementi di protezione superficiale*. Pescara, Italia: Università degli Studi G. d'Annunzio, Chieti, Facoltà d'Architettura di Pescara.
- (trad.) (1992) *La restauración en Italia. Il restauro in México*. Roma: Soprintendenza Archeologica per il Lazio/ Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.
- Segarra Lagunes, S. (1995) La Scuola di Arti e Mestieri di Città del México. En *Quaderni ARCo, Restauro, Storia e Tecnica*. Roma: Gangemi Editori.
- (2003) *Restauración del Panteón del Tepeyac y el Ángel del Silencio* Trabajo de investigación tutelada no publicada, Universidad de Granada, España.
- Segarra, S y Herrasti, A. (1995) Pulitura delle superfici lapidee. L'esperienza del cimitero monumentale del Tepeyac a Città del México En: *Scienza e Beni Culturali XI*. Bressanone, Italia: Università degli studi di Padova.
- Senties, H. (1991) *La Villa de Guadalupe, historia, estampas y leyendas*. México, Mexico: Departamento del Distrito Federal.
- Toussaint, M. (1944) La escultura funeraria en la Nueva España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 28.



Panteón del Tepeyac: paisaje, historia y restauración

(páginas 26-47)



Silvia Segarra Lagunes. Licenciada en Diseño Industrial, Universidad Anáhuac, México. Maestra en Restauración de Monumentos, Universidad Nacional Autónoma de México. Doctora en Historia del Arte (Título de Suficiencia Investigadora), Universidad de Granada, España. Tesis Doctoral en proceso. Además realizó el Corso Internazionale per la Conservazione Architettónica e dei Centri Storici, Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM), Roma. Diplomado en Historia del Arte en México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En la actualidad es profesora invitada y coordinadora académica, en el Máster de Paisajismo, Jardinería y Espacio Público de la Universidad de Granada (España). Ha sido profesora en la Universidad Anáhuac, Universidad de La Salle, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en el Centro de Estudios Casa Lamm, en México. Ha sido profesora invitada en las siguientes universidades: Veracruzana, Cristóbal Colón de Veracruz, Autónoma de Ciudad Juárez, Instituto Politécnico Nacional, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, (México); Politécnica de Valencia (España); y en la Università degli Studi di Genova (Italia). Ha realizado investigaciones en las líneas Crítica, historia y diseño de espacios públicos e imagen urbana en contextos históricos; y Crítica, investigación y restauración de conjuntos funerarios. Ha trabajado en la Dirección General de Sitios y Monumentos del patrimonio Cultural, Subdelegación del Centro Histórico y Escuela Taller Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (Agencia Española de Cooperación Internacional AECI/Instituto Nacional de Bellas Artes INBA); y en la obra de restauración del Panteón del Tepeyac, en la Villa de Guadalupe, México. Además colabora en, Arrayán, estudio de paisajismo y Jardinería, en el diseño de mobiliario urbano y de jardín. Pertenece al Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), Comité Mexicano, miembro internacional; Associazione per il Recupero del Costruito (ARCO), Italia; Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México; Asociación Andaluza de Diseñadores (Vicepresidente) y Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Recepción:

15 de diciembre de 2005

Evaluación:

23 de febrero de 2006

Aceptación:

7 de marzo de 2006

Correspondencia:

ssegarralagunes@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo tiene como finalidad dar a conocer la intervención realizada en el Panteón del Tepeyac entre 1993 y 1996, un cementerio de singular importancia en el Valle de México, con el objeto de llamar la atención sobre la relevancia del estudio de los cementerios históricos a través de la investigación documental, valoración de sus caracteres paisajísticos y de las necesarias operaciones de restauración tendientes a salvaguardar su indiscutible valor artístico y arquitectónico. Al mismo tiempo presenta los resultados de la investigación puntual sobre el origen y vicisitudes de la escultura funeraria probablemente más interesante del cementerio: el "ángel del Silencio".

Palabras clave*

- Patrimonio cultural - Ciudad de México (México)
- Cementerios - Arquitectura del paisaje - Ciudad de México (México)
- Conservación y restauración de cementerios - Valoración - Ciudad de México (México)
- Monteverde, Giulio, - 1837-1917. - Ángel del silencio

Panteon del Tepeyac: landscape, history and restoration.

Abstract

The present work has the purpose to show the intervention taken place in the Panteón del Tepeyac (1993 - 1996), a cemetery of singular value in the Valley of Mexico; in order to call attention on the importance of the study of historical cemeteries, through documentary investigation, valuation of its landscape character and the necessary restoration activities to safe these unquestionable artistic and architectural landmarks. At the same time the paper presents the results of the research on the origin of the more interesting funerary sculpture of the cemetery: the Angel del Silencio.

Key Words

- Cultural Heritage - Mexico City (Mexico)
- Cemeteries - Landscape Architecture - Mexico City (Mexico)
- Cemeteries - Conservation And Restoration - Valuation - Mexico City (Mexico)
- Monteverde, Giulio, - 1837-1917. - Ángel del silencio

* Las palabras clave están normalizadas por la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Javeriana.