

**LAS FIGURAS CON PIEDRITAS
REJONEADAS EN LA ARQUITECTURA
VIRREINAL DEL NOROESTE DEL ESTADO DE
MORELOS.**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRIA EN
CIENCIAS DE LA ARQUITECTURA, EJE CONSERVACIÓN
P R E S E N T A:**

FRIDA ITZEL MATEOS GONZALEZ

**DIRECTOR DE TESIS:
Dr. Miguel Ángel Cuevas Olascoaga**



Cuernavaca, Morelos, junio, 2019

*Mi Frida restauradora:
Cuando rebase el pitón
resana con tu rejón,
el deterioro de la obra
signo de tu vocación.
Caracoleando el retinto,
enfrentas toro y destino,
e hiriendo el rejón restaura:
texturas, formas y el aura,
reflejo de lo divino.*

*Lo divino y lo profano:
conviven con la majeza
De clavar a la alta escuela,
banderillas a dos manos
uniendo riesgo y grandeza.*

*Grandeza' y arte también,
que el rejoneo es cosa seria,
su Arquitectura, es la ciencia,
la Maestría, vendrá después
cabalgando a flor de piel*

*A flor de piel, suena el clarín,
y el toro' con su embestida,
te invita' a segar su vida
con la "suerte" de morir O
"Suerte" que es "Muerte sin fin".*

*El muro' es la piel del toro,
donde se clavan en la herida,
se escribió tu nombre Frida
con los rejones de adorno
que gritan "Viva la Vida".*

José Antonio Morales, Tepepan, 2010.

*Esta tesis está dedicada con todo mi amor a mis hijos Santiago y Emilia,
quienes me han enseñado lo grande e infinito que es amar.*

*A mi bisabuela que no conocí, que ni siquiera sé su nombre,
pero que me enseñó más de lo que pude imaginar,
gracias y que viva la vida.*

AGRADECIMIENTOS

Es difícil comenzar a agradecer lo que es el resultado de tantos actores en mi vida, que han contribuido en mi construcción, me han brindado muchos saberes y amores.

Para empezar quiero agradecer al Dr. Miguel Angel Cuevas, quien me acompañó en la realización de esta tesis, no sólo con su guía profesional sino con su amistad, su confianza y perseverancia para que esto fuera posible. Al Dr. Luis Fernando Guerrero Baca por su compañía, su amistad y sus enseñanzas que son incontables, al igual que la Dra. Norma Angélica Juárez Salomo y Dr. Eduardo Cruz Archundia por la lectura y revisión de la tesis, así como aceptar ser sinodales.

A los docentes de la Facultad de Arquitectura de la UAEM, quienes compartieron sus saberes y sus sonrisas.

A mi amiga, maestra, compañera e incansable solidaria Teresita Loera Cabeza de Vaca, quien sin su compañía, amistad y generosidad no me hubiera sido posible acabar la tesis y mucho más.

A todas aquellas personas que me recibieron en las poblaciones y abrieron su corazón, su casa y sus templos, ya que sin su apoyo no hubiera sido posible alcanzar este momento.

Al Instituto Nacional de Antropología e Historia que me ha formado y cobijado durante 25 años, a los directores del Centro INAH que me permitieron acercarme libremente a la conservación del patrimonio cultural de Morelos. Así como a mis compañeros del Centro INAH Morelos que son parte fundamental en mi quehacer profesional y crecimiento personal, sobre todo a mis compañeras de la Sección de Restauración Anaité Monteforte, Elvira Pruneda, Viviana López y Tania Quevedo. Así como a Arq. Antonio Guerrero Arzaga y Dr. Raúl González.

A la Fundación Pedro y Elena Hernandez, A.C, por su impulso para crecer profesionalmente.

A Emiliano Sandoval Monteforte por toda su ayuda y su buena humor.

A mi familia que ha sido un eje de amor, compañía y enseñanzas incansables: mi padre Juan Antonio Mateos, mi madre Clara Aurora González y a mis dos hermanas Jimena Mateos y Gisela Mateos y al compadre José Antonio Morales.

A mi compañero de 20 años Gerardo Calderón, quien me ayudó desinteresado e incansablemente en la realización de los dibujos.

INDICE

Presentación	7
Introducción.	10
Objetivos	13
Hipotesis	14
Capítulo I. Delimitación geográfica.	15
Capítulo II. Estado del Arte.	
II.1 El origen de las piedras rejoneadas.	22
II.1.1. Rejoneo en Mesoamérica.	26
II.1.2. Rejoneo en Europa.	32
II.1.3. Rejoneo en la Nueva España.	36
Capítulo III. Metodología aplicada para el registro y levantamiento.	56
Capítulo IV. Resultados.	
IV. 1 Nomenclatura.	60
IV.2. Análisis de manufactura.	62
IV.3. Tipologías.	68
IV.4. Registro y documentación.	74
Municipio de Atlatlahucan	75
Municipio de Axochiapan	77
Municipio de Cuernavaca	79
Municipio de Jantetelco	83
Municipio de Tepalcingo	96
Municipio de Tepoztlán	99
Municipio de Tetela del Volcán	104
Municipio de Tlayacapan	110
Municipio de Zacualpan de Amilpas	112
Capítulo V. Intervención para la conservación.	127
Conclusiones	136
Glosario de Términos	151
Bibliografía	156

PRESENTACION

La revisión de la arquitectura de la época virreinal nos enfrenta a la enorme riqueza en diversas manifestaciones del quehacer humano y su innegable peso en el mundo histórico del territorio mexicano.

Al analizar la arquitectura se requiere “tomar en cuenta las actitudes, las creencias, la cosmovisión y los símbolos, porque no sólo debe interesarnos la función del inmueble, sino también el significado que tuvieron para quienes los construyeron”.¹

No hay que olvidar que todo estudio de las expresiones materiales del mundo novohispano encierran la identidad cambiante que se deconstruyó y construyó permanentemente durante este momento histórico, cuando la cultura mesoamericana, la europea, la africana y la árabe se sustituyeron, imbricaron y/o fusionaron. Entendemos que la arquitectura es un documento que se adentra en los procesos históricos y las dinámicas sociales como menciona Loera Chavez y Peniche.

El interés por la descripción de una técnica o un sistema constructivo o decorativo del pasado, no es para hacer un relato frío de la expresión material y del conocimiento de un ser humano, sino por el interés de ir más allá, acceder a expresiones directas y espontáneas de los trabajadores que las ejecutan, provocar el estrechamiento de manos entre los creadores y el restaurador, e incluso poder discernir el origen.

La relación que se ha tenido con los acabados arquitectónicos y la pintura mural me ha marcado de forma importante en el ejercicio profesional en los últimos años. Desde un inicio la fascinación que despertaron, como lo dice el Dr. Juan Benito Artigas “la piel de la arquitectura”, con todo el significado que encierra como recubrimiento extenso y sensible, como un gran paño en el que se plasma el sentir y la visión de sus autores, nos ha llevado a la absoluta certeza que estos abrigos de los edificios manifiestan la sensibilidad y el conocimiento de sus ejecutores pero aún más fascinante un pedacito de su mundo.

Como restauradora de bienes muebles he visto maravillosas intervenciones que han logrado recuperar el lugar simbólico dentro de la arquitectura, pero también

¹ Loera Chavez y Peniche, M., 2006, p.11.

he sido testigo de innumerables destrucciones de la piel, algunas veces por una transformación del uso y función, pero muchas más por negligencia de los que nos hacemos llamar “especialistas”.

En este trabajo se aborda el tema de los dibujos plasmados en la piel de la arquitectura hechos a base de pequeñas piedritas. Se analiza su ubicación, geográfica, su lugar dentro de la arquitectura y la técnica de manufactura. En este documento no se ahonda en lo que respecta a su significado ya que esto amerita, sin duda, otra investigación muy profunda y detallada.

Las piedritas son clavadas en los aplanados que recubre la mampostería, técnicas semejantes eran conocidas en la época romana como *opus signinum*², en la España andalusí como esgrafiados o encintados y en la actualidad en México como *figuritas de albañiles, muñecas o rejoneos*.

La decoración de rejoneo, al igual que otras técnicas de acabados de muros, no ha tenido una mejor suerte en la arquitectura, en términos taurinos como su nombre lo indica, ha tenido que torear los menesteres de las malas intervenciones de restauración enfrentando de forma desventajosa a la suerte, pareciera invisible tras la muleta de la actualidad.

Su desdeño y destrucción ha sido tal, que incluso ha sido adoptada, sin ni siquiera haber sido “reconocida” como una técnica tan relevante como podría ser un fresco o un relieve para diferenciar la intervención de conservación en los edificios históricos y arqueológicos, sometiéndola a una destrucción irremediable.

Queremos mostrar que esta manifestación no sólo por su complejidad en su técnica de manufactura, sino por su contexto espacial y temporal, representa un patrimonio relevante que tuvieron y en algunos casos tienen sentido para una identidad plural con un impacto en un amplísimo territorio.³

Desde la terminología del “rejoneo” nos enfrentamos a un concepto adaptado, pareciera que el paso del tiempo nos ha hecho negar el carácter simbólico y valores

² El nombre viene de los términos latinos *opus*, "obra", "aparejo" y *signinum*, "procedente de Signia". Se le dice *opus signinum* a una clase muy simple y barata de mosaico hecho a base de piedrecitas o tecelas de barro cocido incrustadas simplemente en el mortero o cemento para reforzarle

³ Muñoz Viñas, S. 2003.

intrínsecos de las manos que lo esculpieron, manos continuas de una historia ancestral proveniente de un linaje centenario.⁴

Es así que este documento pretende demostrar que esta técnica muy particular que sin duda tendrá un lugar en la historia social y cultural, representa una tecnología que ha tenido la virtud de estar a la mano de expertos, maestros, aprendices o espontáneos.

⁴ Jaspersen, G., 2018, p. 73.

INTRODUCCION

Este documento está enfocado a exponer la decoración hecha a base de piedrecitas incrustadas en mortero de cal en los edificios virreinales en el Noroeste del Estado de Morelos. Esta decoración es considerada como un revestimiento arquitectónico, es decir que es una capa que no interviene directamente en la estabilidad estructural del edificio, por ser una protección superficial de los muros al recubrirlos, sin embargo por esto mismo se identifica como un elemento necesario y protagonista en la identidad y protección de la edificación.

A lo largo del documento nos enfrentamos reiteradamente a la búsqueda de un nuevo nombre que logre incorporar la tecnología y el significado. Para nosotros será muy relevante diferenciarlo completamente del concepto de rajuela: “piedras delgadas y sin labrar que se emplean en obras de poca importancia o para acuñar grietas en los edificios o resolver juntas de pavimentos”.⁵

Durante la investigación se encontraron innumerables nomenclaturas asignada a la técnica: rejoneo, piedritas, figuritas de muñecas y rajuelas, entre otras. Por tal motivo hemos desarrollado un capítulo exclusivamente para el desarrollo del tema, ya que la falta de claridad en su nombre se debe por un lado a su indefinición y reconocimiento como técnica, así como por su estilo o pertenencia dentro de una corriente artística.

La restauración de estos revestimientos rejoneados se ha pronunciado en la práctica como el quehacer de todos y de nadie, y en la mayoría de los casos no llega a ser ni siquiera considerado digno de una mirada disimulada. Son muchas sus desventajas con respecto a los aplanados pintados o sin pintura, siempre son parte del espacio público al localizarse en los muros laterales y exteriores de los templos o de las bardas, por tanto propios y ajenos nos sentimos obligados a intervenir en ellos al formar parte de la vida cotidiana de todos. Son pocos los especialistas que los tratan, y aun menos los que observan y respetan lo que intervienen, trayendo como consecuencia su alteración, deterioro y destrucción de forma inexorable. Es así que

⁵ Vocabulario Arquitectónico Ilustrado, 1980, p.362.

a lo largo del proceso de investigación fuimos testigos de la desaparición de algunos de ellos.

Se escribe y declara en muchos documentos el papel que representan los acabados dentro de la arquitectura, en estos se explica su comunión como algo intrínseco a la edificación. Sin embargo, las reminiscencias materiales del patrimonio arquitectónico de la época virreinal nos regalan diversos ejemplos de que estos acabados han enfrentado una verdadera guerra contra los usuarios, especialistas y programas políticos logrando permanecer aliados en las edificaciones, aunque sea como pequeños testigos. Y son los “rejoneos” un libro deshojado que aún tenemos que coser y encuadernar, para que pueda provocar esa brisa y respiración tan peculiar cuando hojeamos un documento.

Esta investigación tiene su origen en la propensión sobre la integridad de la piel de la arquitectura y en lo particular una expresión de los artífices y albañiles que hemos denominado como los diseños rejoneados con piedras de tezontle o ladrillo.⁶ Estos diseños son el resultado de “herir” el mortero de cal con una piedrecita siguiendo un dibujo previamente trazado. Sus diseños pueden ser expresiones proyectadas desde el academicismo o simplemente como una expresión espontánea no por eso con menor carga de intensidad.

Cuando se describen comúnmente las fachadas de los edificios de la época virreinal son pocos los que se detiene a observar estos diseños y dibujos, ya que sólo si tenemos la suficiente claridad y familiaridad de las formas que representan podemos reconocerlos. Lo que los expone y deja vulnerables frente a la restauración, al “remosamiento” o la reparación. Un motivo relevante ha sido el establecimiento como una norma durante la intervención de restauración, es decir la apropiación de la técnica, como marcador de la intervención para la conservación, justo es la que conocemos comúnmente como rajuela, provocando una confusión visual entre las reparaciones y la delicadeza y finura de los diseños representados.

El rejoneado de pequeñas piedras o fragmentos, no es una expresión local o regional, podemos encontrarla en Morelos, en Zacatecas, en Puebla, en Tlaxcala, en So-

⁶ Rejonear: en el toreo de a caballo, herir con el rejón al toro, quebrándolo en él por la muesca que tiene cerca de la punta. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Vigésima segunda edición, Espasa, 2001.

nora, en Ciudad de México, en Yucatán o en el Estado de México, sólo por mencionar algunos ejemplos. Tampoco es exclusiva de los recintos religiosos, ya que se usó en casas particulares, haciendas o acueductos, pareciera que estaba en todas partes, parece que era una técnica que trascendió los muros de las diferencias económicas, sociales y culturales.

Su popularidad no sólo se define desde el punto de vista de su extensión territorial y tipológica del inmueble, sino que al parecer es el producto de manos poco adiestradas en las artes académicas europeas, fue la mano de obra calificada en la construcción, los "participantes" en la ejecución de la obra, más no sólo en la pintura, los que la llevaron a cabo, podemos describirla como la expresión de los *anónimos que firmaron*⁷. A lo largo de la investigación se fueron construyeron preguntas, que pocas veces encontraron respuestas lo suficientemente contundentes como para manifestar declaraciones tan amplias como lo fue su expresión.

El estado de Morelos al parecer está preñado de la manifestación rejoneada, que no ha sido resaltada o peor aun registrada. En las edificaciones de los grandes conventos no las encontramos en las etapas tempranas de construcción, sino en los contrafuertes o torres datadas en el siglo XVII y XVIII. En cambio, es en las pequeñas parroquias, capillas barriales y haciendas donde las ubicamos de forma prolífica, mostrándonos los diseños, los discursos o lo que parecieran ser relatos.

Los diseños son diversos, tanto por su técnica como por su temática, pueden estar relacionados con la liturgia o representativas de un variado programa iconográfico e iconológico, es decir locuciones acusadas de intenciones diversas.

Este trabajo nos permitirá reconocer de forma clara el papel expresivo, técnico y decorativo que dejaron plasmaron los creadores de estos programas durante la época virreinal desde el siglo XVII y XVIII, con la finalidad de acuñarse como un primer capítulo literario de un libro excepcionalmente hecho a mano. Donde por ahora sólo resaltaremos su papel en la historia de la expresión cultural, sin adentrarnos en su lectura y significado semántico.

⁷ Expresión adoptada de los textos referentes a los grafitos en la época virreinal.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL:

Registrar la decoración de piedritas rejoneadas de las fachadas en Iglesias y Haciendas de la época Virreinal del Noroeste del Estado de Morelos, entre el siglo XVI y el XVIII.

OBJETIVO PARTICULAR:

- Establecer un término propio para la definición de la decoración de las piedritas rejoneadas.
- Resignificar a las piedritas rejoneadas para el estudio de la cultura y la restauración de los acabados arquitectónicos de la época virreinal.
- Establecer los lineamientos básicos para la documentación y medidas para la salvaguarda de esta técnica decorativa.

HIPOTESIS

Los acabados arquitectónicos de piedritas rejoneadas son una expresión en las edificaciones de la época del Virreinato en lo que actualmente es el Estado de Morelos, son los vestigios rejoneados una expresión plástica en peligro y con un significado cultural valioso.

Los valores o significados lo adjudicamos a diversos elementos, por un lado considerados como una incrustación o grabado de la sociedad india en sus templos cristianos y en sus pueblos, a su manufactura y presencia en todo el estado de Morelos.

En lo general, no se advierten en esta expresión atributos de carácter académico, parecen ser una modalidad estilística proveniente de una gestación popular, es decir de los trabajadores del ramo de la construcción.

Poseen un valor semántico o de significado y un valor formal, y se reconocen varios géneros, dependiendo de su ubicación y tipo de espacio en el que se encuentran.

A pesar de su proliferación en espacios sagrados en la Nueva España, no responden sólo a lineamientos del clero, surge desde las esferas que recrean su muy íntima interpretación de los signos y los símbolos litúrgicos y cotidianos, parecieran ser creados por los laicos en todo tipo de edificación durante el virreinato.

Capítulo I. DELIMITACION GEOGRÁFICA

Este estudio se desarrolla únicamente en una región del Estado de Morelos. El territorio que se decidió formara parte del muestreo, comprendía originalmente sólo las poblaciones que albergan en la actualidad los once Monasterios del siglo XVI en las laderas del Popocatepetl, que son conocidos en el siglo XX como los declarados como Patrimonio de la Humanidad desde 1994 por la UNESCO⁸. Sin embargo, conforme nuestro ojo se fue educando ampliamos a otros territorios, aunque para el registro siempre delimitados por el estado de Morelos.

La primera decisión que guió que la muestra se enfocara a los Monasterios declarados, se debió a que durante varios años el trabajo como restauradora del INAH se centró en estos monumentos, siendo el desempeño de las labores de comunicación las que me permitieron reconocer la presencia de estas figurillas. No obstante, conforme la investigación se desarrollaba y la vista se agudizaba los rejoneados comenzaron a hacerse presentes en todas partes, parecidos a un estereograma⁹ comencé a buscar patrones que nos llevarán a descubrirlos, pronto educamos la vista y empezamos a detectar en todo tipo de edificaciones. Para poder dar fin a esta investigación, y por la gran cantidad de muestras se tomó la decisión de enfocarse a sólo algunos municipios del Estado que tuvieran ejemplares de las distintivas variedades y tipologías, lo cual no refiere a que sena los únicos documentos sino simplemente los registrados.

Ya delimitado el territorio y a partir de estos monumentos religiosos y su localidad, nos dirigimos a las capillas e iglesias dentro del mismo poblado. Esto se repitió sistemáticamente en todas las localidades de los monasterios, exceptuando en la Ciudad de Cuernavaca, donde sólo se hizo el registro de la Catedral y las tres capillas dentro del espacio atrial. Como un tercer nivel se propuso el muestreo de las Ha-

⁸ <http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/world-heritage/>

⁹ El estereografía es una ilusión óptica tridimensional que se forma al enfocar correctamente en una o varias imágenes en dos dimensiones.

ciendas contemporáneas a los monumentos estudiados, es decir del siglo XVI al siglo XVIII, dentro del mismo territorio. Pero debido al gran número de edificaciones religiosas y sobre todo a la dificultad en el acceso a las Haciendas, por su estado de ruina o por tratarse de propiedad privada, se decidió no incorporar en el estudio todas las Haciendas, la excepción fueron las del Municipio de Zacualpan de Amilpas: Chicomocelo y Cuautepec y la Hacienda de Pantitlán en el Municipio de Tlayacapan. Más adelante se expondrán en detalle las razones de su incorporación, pero sobre todo la importancia del papel que desempeñaron en esta investigación. El desarrollo de la investigación histórica de los monumentos estudiados, indujo a la necesidad de realizar recorridos en los territorios como estaban concebidos en la época de su edificación, es decir la ampliación del muestreo se debió a los referentes espaciales encontrados en las fuentes históricas consultadas y a la movilidad que otorga el ser restaurador del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Es decir, en el caso de Totolapan, Yecapixtla, Tepoztlán y Zacualpan de Amilpas se extendió hacia los poblados cercanos a la localidad inicial. En Totolapan hacia Nepopualco y a San Miguel, en Yecapixtla a Achichipico, en Tepoztlán a Santiago Tepetlapa, San Andrés de la Cal, Santa Catarina, San Juan Tlacotenco, Amatlán y Santo Domingo Ocotitlán y por último en Zacualpan de Amilpas al poblado de Tlaco-tepec.

El estudio y tratamiento de la geografía histórica de Zacualpan de Amilpas, nos impulsó a revisar las iglesias de Temoac, Tecajec y Amilcingo, en Jantetelco la iglesia y monasterio de la cabecera municipal y las capillas de Amayuca, en Jonacatepec todas las iglesias de la cabecera municipal, en Chalcatzingo la iglesia principal de la cabecera, y por último en Tepalcingo el Santuario del Señor de Tepalcingo, ubicado en la cabecera municipal del mismo nombre.

Revisando el libro de las poblaciones de Morelos de Pablo Miguel Mayer y Norma Isabel Pizón, encontramos que uno de los pueblos que dependían de la jurisdicción de Tlayacapan en 1690 era Tlanepantla, por lo que se decidió revisar los templos de la población de Tlanepantla y del Vigía.

En total se revisaron 78 edificaciones virreinales localizadas en 16 de los municipios del estado de Morelos, que se presentan en la siguiente tabla:

Municipio	Localidad	Monasterio Patrimonio Mundial	Capilla	Otras localidades y sus templos	Haciendas
Axochiapan	Atlahualoya Axochiapan Telixtac Quebrantadero		Capillas de San Miguel Santuario del Padre Jesús Capilla del Calvario Capilla de San Pablo Apóstol Capilla de Santa Ma Magdalena Capilla de San Ignacio de Loyola		
Cuernavaca	Cuernavaca	Ex convento de La Asunción (Catedral)	Capilla de Dolores Capilla de la Tercera Orden Capilla del Carmen San Miguel (Acapatzingo)		
Tepoztlán	Tepoztlán Santiago Tepetlapa Santa Catarina San Juan Tlacotenco Amatán de Quetzalcoatl San Andrés de la Cal.	Ex convento de La Natividad	La Santísima San Miguel Arcángel Los Reyes San José Santo Domingo Santa Cruz	Capilla de Santiago Capilla de Santa Catalina Capilla de San Juan Capilla Santa Maria Capilla de San Andrés	
Yautepec	Oaxtepec	Ex convento de Santo Domingo	Capilla de la Virgen de la Concepción		

Tlayacapan	Tlayacapan San Andrés Cuauhtempan Pantitlán	Ex convento de San Juan Bautista	Capilla de San Martín Caballero Capilla de San Nicolás Capilla del Rosario	Capilla de San Andrés	San Nicolás Pantitlán
Totolapan	Totolapan Nepopualco Tepetlixpita San Miguel el Fuerte	Ex convento de San Guillermo		Santa María Ahuatlán Capilla de Santiago Apóstol Nepopualco Capilla del Señor de Tepetlixpita San Miguel el Fuerte	
Atlatlahuacan	Atlatlahuacan	Ex convento de San Mateo	Capilla de San Sebastián Capilla de Santa Ana Capilla de los Reyes		
Yecapixtla	Yecapixtla Xochitlán	Ex convento de San Juan Bautista	Capilla de la Virgen del Rosario Capilla de los Reyes	San Agustín Santuario del Padre Jesús	
Ocuituco	Ocuituco Jumiltepec	Ex convento de Santiago Apóstol	Capilla de San Nicolás	Santuario de la Virgen de la Candelaria del Sacro Monte	
Tetela del Volcán	Tetela del Volcán Hueyapan Tlamimilulpan	Ex convento de San Juan Bautista Ex convento de Santo Domingo	Capilla de San Jerónimo Capilla de San Miguel	San Pedro Tlamimilulpan	

Zacualpan de Amilpas	Zacualpan de Amilpas Tlacotepec	Ex convento de la Inmaculada Concepción	Capilla de San Pedro Capilla de San Nicolás Capilla de San Juan	Templo de la Asunción en	Cuautepec Chicomocelo
Temoac	Temoac Amilcingo		Capilla de San José Capilla de San Martín Obispo Capilla del Señor de la Columna Capilla de Santa Catalina de Alejandría Capilla de Santa María Magdalena Capilla de San Miguel	Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús	
Jantetelco	Jantetelco Amayuca Chalcatzingo	Ex convento de San Pedro Apóstol		Iglesia de Santiago Apóstol Capilla de los Reyes Capilla de San Salvador Capilla de el Señor del Pueblo San Mateo	
Jonacatepec	Jonacatepec	Exconvento de San Agustín	Capilla de de las Sirenas Capilla de San Salvador		
Tepalcingo	Tepalcingo		Santuario de Señor de Tepalcingo		
Tlanepantla	Tlanepantla El Vigía	Ex convento de la Preciosa Sangre de Cristo	Capilla de San Nicolás		

Figura 3. Tabla de Municipios y edificaciones que registran rejoneos.

Para poder hablar de historia de los monumentos de la época virreinal, , necesitamos entender que los límites territoriales de la actualidad no son los mismos que cuando se edificaron, al igual que el contexto social y cultural. Incluso hablar de los

templos cristianos de Morelos, es un concepto desfasado, ya que el Estado se crea en 1869 y las edificaciones estudiadas datan del siglo XVI, XVII y XVIII. Es decir, el estudio de estos templos y haciendas, no pueden concebirse dentro de los límites geográficos actuales, sino como parte de una región cultural más amplia a la que ahora forma parte del Estado de Morelos.

Sin duda otorgar límites territoriales a este trabajo, fue un reto y la mirada afinada enfocada a la decoración con piedritas rejoneadas no ayudaba a la búsqueda de los límites territoriales históricos para enmarcar la investigación, comenzaron a complicarse conforme se observaban más y más edificaciones de los recintos cristianos durante la época virreinal, ya que lo primero que pudimos confirmar es que no son evidencia de una expresión de una sola región cultural de Morelos, sino casi de todo el territorio nacional. Para cuestiones del estudio los territorios estudiados serán referidos como los de la región norte y los de la oriente (Figura 1), decidimos centrarnos en la región que muestra lo que consideramos como representativa de esta manifestación.

Capítulo II. EL ESTADO DEL ARTE

II.1. El origen de las piedritas rejoneadas.

Para referirnos al origen de estos mensajes al parecer dirigidos a los miembros de la comunidad, se requiere mencionar que los únicos autores identificados enfocados en el estudio de las piedritas rejoneadas, así como con la intención de la resignificación de ésta, son el Doctor en Historia de América Latina por la Universidad de California Robert H. Jackson¹¹, el Doctor en Antropología Herbert J. Nickel¹², Hernandez Soubervielle¹³ y Pérez de Salazar Vereá¹⁴.

El primero trata de demostrar en uno de los subtemas de su investigación, la persistencia de las creencias prehispánicas en una iglesia de Sonora. Jackson comenta que “las iglesias y otras estructuras de los nuevos complejos sagrados que los misioneros habían construido, contenían diferentes tipos de pruebas dejadas por los indígenas que levantaron los edificios y los artistas que las decoraban.”¹⁵

Robert, después de analizar la decoración de la fachada de la iglesia de *Opodepe* menciona: “...la fachada de la iglesia como una superficie para reproducir el mismo tipo de temas rituales encontrados en los petroglifos prehispánicos encontrados en Sonora y otras partes de México y lo que hoy es el sureste de los Estados Unidos”.¹⁶

El lanza una hipótesis muy interesante, después de encontrar importantes similitudes entre las imágenes en piedritas rejoneadas que detecta en la fachada de esta iglesia de origen jesuita y los petrograbados del valle del Mezquital y Nuevo México, anteriores al siglo XVI, refiere que los indígenas crearon un documento visual, sugiere la persistencia en las misiones de Sonora de las creencias religiosas tradicionales de origen prehispánico junto al catolicismo.¹⁷

¹¹ Jackson, Robert H, 2014, p.31 .

¹² Nickel, H., 1975.

¹³ Hernandez Soubervielle, J.A, 2015.

¹⁴ Pérez de Salazar Vereá, F., 2005.

¹⁵ Op. cit. P.100.

¹⁶ Op. cit. P. 101.

¹⁷ Op cit. P. 106.

En cambio Hernandez lanza la hipótesis de que el origen de esta decoración es de influencia mudéjar y los compara con los esgrafiados de Segovia y Granada.

Este artículo nos abre la posibilidad de sugerir que la temática abordada en estos diseños podría haber reflejado la persistencia en la creencia de origen prehispánico operando de forma adyacente a la religión católica, incluso plantea que así como para la Iglesia católica estas prácticas eran evidencia de idolatría y la apostasía, para los “nativos”, esta yuxtaposición es asimilada con menor conflicto.

Sin embargo, sin menoscabo de esta tan significativa aseveración, no abarca el tema de la técnica y su origen, sin embargo queremos destacar que ésta puede ser circunscrita a la presencia jesuitas.

Pérez de Salazar habla específicamente de la relación entre las cofradías de alarifes que se transforman en sociedades secretas, las cuales consolidaron la continuidad de sus tradiciones y costumbres a través de testimonios que se manifestaron en la construcción, siendo los dibujos de los albañiles una prueba de esto.

Por su parte Nickel escribió algunos textos referentes a las piedritas rejoneadas, y lanza las siguientes hipótesis que sirvieron como parte fundamental del *corpus* de la presente investigación:

- a) La técnica es introducida a la Nueva España en la época colonial por los árabes en el “yeso” de Puebla.
- b) Las piedritas rejoneadas son testimonios de los trabajadores en el ramo de la construcción, pueden representar figuras al azar y no son el resultado de un proyecto sistemático con instrucciones especiales por parte del clero.
- c) Los ubica como una expresión propia del siglo XVIII, en las regiones de Puebla y Tlaxcala.¹⁸

En el transcurso de la investigación se irán retomando las distintas hipótesis de ambos investigadores, ya que como se mencionó anteriormente, estas sirvieron como guía y para delimitar el presente trabajo.

Para la búsqueda del origen, se requirió esbozar un probable datación de las figuras con piedritas rejoneadas encontradas. Aunque inicialmente se buscaron en los monumentos del siglo XVI declarados Patrimonio Mundial, en éstos sólo se encon-

¹⁸ Nickel J. Herbert, 1975.

traron en los contrafuertes de las naves de los templos de los monasterios de Hueyapan, Totolapan, Tetela del Volcán y en la Catedral de la ciudad de Cuernavaca. Se detectaron en los elementos constructivos que responden a agregados, reconstrucciones, reparaciones o ampliaciones.



Fig. 4. Este dibujo tomado de Ledesma Gallegos¹⁹ se aprecia el proyecto de remodelación de la Iglesia de Santo Domingo en Hueyapan, donde se agregaron los dos contrafuertes, siendo uno de ellos el del lado este el que nos ocupa.

“En 1786, también a causa de los temblores, la bóveda del templo de Santo Domingo Hueyapan se colapsó y el convento se vino abajo. En ese caso se consideró retechar únicamente el templo, prescindiendo de cualquier labor en el claustro. Para 1792 la iglesia continuaba derruida, pues no se tenía conocimiento del lugar donde se encontraba el capital asignado para la reconstrucción, el dinero obtenido de los tributos exigidos a los indígenas. Fue hasta 1799, gracias a las diligencias hechas por el capitán Gabriel Bernardo de Quiroz, que se consideró procedente el costo de la reedificación de la iglesia. Pese a ello, tal y como lo notificó el cura de Hueyapan, seis años después del evento sísmico aún no se comenzaba con la reedificación del templo de Santo Domingo”²⁰

“En la iglesia de San Juan Bautista Tetela del Volcán los contrafuertes se apoyaron en el muro norte del templo. En 1802 fue entregado el proyecto de reconstrucción de la iglesia de San Juan Bautista Tetela del Volcán. Pese a que se iban a aprovechar los muros, la campaña de reconstrucción del templo de San Juan Bautista resultaba sumamente costosa. Por eso, en

¹⁹ Gallegos Ledesma, L. 2012, p.11.

²⁰ Op cit.

*1804 se requirió de las contribuciones de vecinos españoles e indios, y fue hasta 1810 que se vislumbró la posibilidad de celebrar los servicios en el renovado edificio”.*²¹

Esta intervención con piedritas, que claramente es la memoria e un acontecimiento relevante en un convento del siglo XVI en Morelos, nos inclinó a buscar las figurillas en las edificaciones religiosas del siglo XVII y XVIII aledañas a los monasterios. Recorriendo la República Mexicana en búsqueda de las piedritas, encontramos en un elemento arquitectónico propio del siglo XVI en Dzibichaltún, Yucatán. En las jambas de las columnas en los accesos al atrio, hay cruces y marcos de piedritas.



Fig. 4bis. a) Vista general de la plaza de la zona arqueológica de Dzibichaltún que contiene la capilla abierta y muros perimetrales del atrio edificados por la orden de los franciscanos. Siglo XVI. b) un detalle donde se observa el dibujo preparatorio inciso. c) Detalle de decoración con piedras. d) Dibujo de cruz en jambas de Dzibichaltún. e) Vista general de jamba decorada con piedritas. (Calderón, 2019).

²¹ Ledesma G., L. 2012, p. 12.

Así como en Morelos, no encontramos decoraciones con piedritas que nos permitieran datarlos como del siglo XVI, sino del siglo XVII y XVIII, en Yucatán encontramos un único vestigio que nos remonta al siglo XVI.

Por su parte en el poblado de Izamal, Yucatán hay una interesante variable de las piedras que también data del siglo XVI, que nos refiere a un estilo propio de la región pero que comparte los mismos rasgos materiales.

Para poder identificar el origen se buscó algo semejante en las culturas mesoamericanas, en las culturas europeas y sus orígenes.

- a) ¿Es una técnica de origen Mesoamericano?
- b) ¿Es una técnica importada de Europa que es adoptada por la cultura naciente en la Nueva España durante la época virreinal?
- c) ¿Es una expresión propia del barroco mexicano del siglo XVII y XVIII que denota la persistencia del pensamiento cosmogónico de la época prehispánica, y que tiene sus orígenes en el siglo XVI?



Figura 5. En esta imagen observamos dos diseños que parecen ser anagramas hechos con piedritas, muro sur del templo de San Juan Bautista en Tetela del Volcán (Mateos, 2013).

II.1.1. Rejoneo en Mesoamérica.

Es importante mencionar, antes de hablar de su posible antecedente en la cultura mesoamericana, exceptuando al historiador Robert H. Jackson, los autores que se refieren al respecto, trasladan indistintamente el concepto que nos atrae en esta in-

vestigación, a otra técnica que es conocida como las “rajuelas”²² o “ripios”²³, es decir aparece la referencia en los textos indistintamente la palabra rejoneo y rajuela, donde nos confundes sus reflexiones, donde se refiere a su origen mesoamericano, ya que hablamos de técnicas semejantes pero con intenciones distintas, la rayuela cumple solamente con la técnica y los rejonos con una función semántica, técnica y decorativa.



Fig 6. Rajuela en el muro Sur del Exconvento de San Guillermo en Totolapan Morelos. (Mateos/2012).



Fig 7. Rejonos en el muro sur del en el muro noreste del Exconvento de Churubusco, Ciudad de México (Mateos/2011).

Las rajuelas son parte de la técnica constructiva de mampostados de piedra o arquitectura de tierra o piedra, en Europa, Mesoamérica o la cultura Mozárabe, desde las construcciones romanas que son descritas como *scheggia di pietra per calzare fenditure*, donde se evidencia que no es un rasgo característico de Mesoamérica, pero si conocido y empleado en casi todos los territorios del mundo, ya que es evidente su función que éstas tienen, para disminuir la contracción del mortero en las juntas del mampostado.

Sin embargo, hay que preguntarse si la rajuela de Mesoamérica, por su parecido, es parte del origen o no, desafortunadamente no hemos encontrado los suficientes

²² Rajuela: s.f. Piedra delgada y sin labrar que se emplea en obras de poca importancia o para acuñar grietas en los edificios o resolver juntas de pavimentos. Vocabulario Arquitectónico, SAHOP, 1980, p.362.

²³ Ripio: s.m. Del mozár. **Ripel** “casajo” y éste del lat. *Replum*, -I “orilla de paño; pilar, poste”, que viene de **replere** “llenar, hendir”, 1. Residuo que queda de una cosa. // 2. Casajo o fragmentos de ladrillo, piedras y otros materiales de albañilería desechados, que se utilizan para rellenar huecos. Op cit, p.376.

elementos para impedir que refiramos que sí se trata de una técnica que proviene de la yuxtaposición del modelo prehispánico y del español o contiene en su haber rasgos claros de que es herramienta de comunicación que fue reconocida por los que tributaban su mano de obra mesoamericana.

Aunado a esto, lo que lo convierte en un elemento de carácter excepcional y documental, es lo que mencionamos al inicio de este capítulo donde Jackson prueba que las imágenes son reflejo de creencias de origen prehispánico.



Fig 8. Fachada Iglesia de Opodepe, Sonora. En esta imagen encontramos que debajo del aplanado de cal, hay un panel cuadrulado con figurillas rejoneadas, donde el historiador Jackson detecta la similitud de estas con petroglifos de origen prehispánico.²⁴



Fig 9. En estas imágenes observamos del lado izquierdo un acercamiento a la fachada de Opodepe donde identifica la representación de Kokopelli²⁵, y a la izquierda una imagen de Kokopelli en petroglifo de la Cueva de Mortendad, en Estados Unidos.²⁶

²⁴ Imagen tomada de: <https://mexico.pueblosamerica.com/foto/opodepe>

²⁵ Dios de lluvia y abundancia representado como: Personaje encorvado tocando la flauta. En <http://archive.li.suu.edu/docs/ms132/AR/young.pdf>.

²⁶ En <http://ciecs-conicet.gob.ar/revistas/index.php/ihs/article/view/31>

Es decir, así como no encontramos vestigios en el mundo mesoamericano de la técnica del rejoneado en los muros, tenemos la hipótesis de que el uso de las rajuelas y su manejo permitió la adopción de los rejonos de manera tan profunda y tan arraigada que la cultura india y mestiza, que adoptaba los modelos poco comprendidos, la asumió como propia.

Como dice Jorge Alberto Manrique: “en todos parece corroborarse que las alteraciones que las formas occidentales de España sufrieron al ser trasplantadas a México se deben, mucho más que a una nunca definida influencia del arte prehispánico, a una mala lectura de los modelos propuestos, debida a la diferente situación cultural de quienes debían realizarlos de este lado del Atlántico”.²⁷

Pero por otro lado tenemos a los autores que identifican las obras como de carácter popular como receptoras de una influencia indígena. Este es el caso de John McAndrew, donde habla de los rejoneos (rajuelas) que son evidencia de una continuidad técnica de la época prehispánica, incluso menciona que por esto mismo aunque se parece a la técnica romana del *Opus incertum*²⁸, no se permitió que se observara en las grandes construcciones siendo cubiertas por los que dirigían las obras constructivas²⁹. Desafortunadamente y analizando el texto con más detalle, nos damos cuenta que McAndrew no se refiere a los rejonos que aquí nos convocan, se refiere a las rajuelas exclusivamente.

Otra alusión al pasado mesoamericano de la técnica del rejón, es la escrita por Jaenne Roux, quien visita a Leopoldo Batres en el año de 1905 durante las exploraciones de la Zona Arqueológica de Teotihuacán. En su artículo nombrado Excursión en las Pirámides de Teotihuacán, después de llevar a cabo una extensa reseña de los trabajos que realizaba el Ing. Batres en la zona arqueológica, y hacer referencia del uso de las rajuelas.³⁰ Prosigue en la narración en la Iglesia de San Sebastián al lado del sitio, refiere a que en el muro del ábside hay una figuras “infantiles”

²⁷ Manrique, J.A. 1968, p. 575.

²⁸ El *Opus incertum*, es una técnica romana, que se basa en la inserción de piedras irregulares de roca o de ladrillo entre las juntas de la mampostería, puede tener una función decorativa, pero en la mayoría de los casos la

²⁹ McAndrew, 1965: p.10

³⁰ Roux, Jeanne, 1906, p.64.

que fueron orientadas por los franciscanos en su ejecución, hechas con piedritas de tezontle ahogadas en un mortero y menciona “*des oiseaux de toute sorte, de face sont esquissées dans le mortier par des lignes de petits morceaux de tezontle qui courent autour des grosses pierres pour les consolider*”.³¹

Este texto manifiesta otra vez la confusión natural entre la rajuela que es la que tiene la función de “consolidar” el mortero y las rocas del mamposteado, y las figuras rejoneadas que son realizadas sobre un mortero que recubre la mampostería, es decir forman parte de un acabado arquitectónico y de una decoración.

... sin pestañear, en algunas de esas tumbas, todavía, en esos primeros días de diciembre, permanecen secas y marchitas, las guirnalda de zempoalxochitl amarillas que las adornaron en el día de muertos. La fachada de la iglesia, con su torre blanqueada con cal, de lejos, hace el efecto, pero de cerca no muestra mas que grietas, sus muros manchados y sucios por las goteras; una vieja puerta, ensamblada con varios pedazos de encino, formando lindos dibujos parece que puede desmoronarse al moverla por falta de mantenimiento. La misma desolación se encuentra en la fachada que da al sur; nada de vidrios en las ventanas; malos postigos de madera que no cierran. Después, del otro lado del ábside, al pie del muro expuesto al norte, se extiende un agradable tapiz de un poco de pasto que la sombra le ha permitido crecer, y sobre ese muro, están bosquejadas - una porción de divertidas cosas-, en el mortero con líneas de pedacitos de tezontle, corren alrededor de las grandes piedras para consolidarlas; pájaros de todas clases, de frente y de perfil; escenas de un duelo, hombrecitos que blanden sus espadas españolas más grandes que ellos, flores, adornos. Imaginen una página enorme de dibujos infantiles hechos dentro del mortero, con piedritas, por esos hombres con el corazón religioso de siempre, que trabajaron, bajo la dirección de un buen franciscano, en su nuevo templo- réplica de la enorme Pirámide-, simplemente, geométricamente bella, elevada por sus ancestros al padre divino; el Sol!³²

³¹ *Aves de cualquier tipo de rostro se exponen en las líneas de mortero de pequeñas piezas de tezontle corriendo por entre las rocas para consolidarlas*”. Traducción de Elvira Pruneda (2012)

³² Roux, Jeanne, “Excursion aux Pyramides de San Juan Teotihuacán”, en *Journal de la Société des Américanistes* Nouvelle Série 3 No. 1, 1906, p.64. Traducción de Elvira Pruneda (2012). http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1906_num_3_1_3455.

A partir de esta referencia tácita del uso de los rejones en la arquitectura del s. XVI, Leopoldo Batres se justifica el uso de las rajuelas de tezontle que propone para denotar la intervención de restauración arqueológica, porque así se rescata un elemento prehispánico, y al mismo tiempo que tiene continuidad en el siglo XVI. (Figura A)



Fig A. uno de los muros de la ventilla en la Zona Arqueológica de Teotihuacán. (Mateos/2012).

Una vez más se confirma que aunque a diferencia de McAndrew, Madame Roux de la Sociedad de Americanistas de París habla de rejones al referirse a las figuritas de la Iglesia, éstas sólo coinciden con las rajuelas de Teotihuacán en lo que al material se refiere.³³

Volvamos al posible origen de la técnica de la rajuela, a raíz de lo propuesto por Nickel, los arqueólogos han reportado en casi todas las ciudades del mundo mesoamericano el uso de la rajuela.

Existen varias explicaciones y/o significados del término, sin embargo, todos los estudiosos acaban por referirse al de: lajas o piedras que se remeten entre las piedras del mampostado.

Así como en el centro de México ésta rajuela era de tezontle por encontrarse en el centro del eje neo-volcánico, en la Península de Yucatán se usó la piedra caliza, la materia prima de las piedritas rejoneadas sólo revelan las particularidades de la geología del lugar.

El uso de la rajuela en los sitios arqueológicos es descrita en los textos de Leopoldo Batres y Manuel Gamio entre muchos otros. Con respecto a la Zona Arqueológica de Teotihuacán, el primero con el interés de justificar el uso de las mismas en la restauración, y el segundo como mera descripción de la técnica constructiva. En la justificación de Leopoldo Batres hace referencia y generaliza el uso de la rajuela como una reminiscencia de una fábrica mesoamericana.

³³ Roux, J. 1905: p.63-64

En conclusión, el único referente en el mundo mesoamericano de los rejones, es referido por el Jackson cuando hace su analogía con la representación de Kokopelli y sus mitos, así como en lo que se refiere a las rajuelas que son recurrentes en la técnica de manufactura de las edificaciones pero no se conocen vestigios que refieran propiamente a las figuritas rejoneadas.

II.1.2. Rejoneos en Europa.

Para referirnos a los posibles antecedentes u origen en el viejo mundo, debemos poner al centro de este capítulo un texto que nos ha abierto la posibilidad muy interesante con respecto al origen de esta técnica, me refiero a lo escrito por José Armando Hernandez Soubertielle³⁴ donde lanza la hipótesis basada en su observación de unos esgrafiados que él llama *pleurates*³⁵ en San Luis Potosí y Zacatecas, que se asemejan de forma sorprendente a los rejones, aunque a diferencia de estos no tienen la punción de las piedritas, él declara que claramente son de herencia andalusí. Menciona que la técnica del esgrafiado está íntimamente ligada a un material mudéjar como es el yeso. Éste se utilizaba para enlucir muros interiores o exteriores que a su vez servían como base para decorados pictóricos o esgrafiados, previa aplicación de diferentes capas y colores que se levantaban con punzón. En España se conocen como esgrafiados de lágrima, gota o corazón.

Hernandez se refiere a los esgrafiados diciendo:

La herencia del arte mudéjar en España es un tema que se ha abordado ampliamente, en particular lo que se refiere a su influjo en la arquitectura y en las artes decorativas españolas del medioevo. En este sentido, los estudios abarcan desde las obras arquitectónicas más complejas hasta los rastros ornamentales y técnicos de origen andalusí más simples que, por su alto efecto decorativo y bajo costo, adoptó la España conquistada a manera de continuación de una tradición morisca ejecutada ya no sólo por los mudéjares, sino también por los cristianos. La extensión y la diversidad geográfica española, además de las diferentes concentraciones de moros en cada región, dieron como resultado una amplia gama de variantes en las manifestaciones de lo que se denomina arte mudéjar. Sobre este asunto las discusiones siguen vigentes,

³⁴ Hernandez Soubervielle, J.A., 2015.

³⁵ Hernandez llama esgrafiados pleurantes a los que: tienen forma curvilínea sobre un enlucido de yeso semejando gotas o lágrimas. Los dibujos hendidos no llevan un orden en sí mismos, más bien se trata de una aplicación anárquica, sin patrón preconcebido; no existe ritmo claro o reconocible.

aunque con el decurso de los años el término se ha decantado y ha perdido toda la carga étnica inicial para referirse únicamente a la pervivencia de arte Andalus en la España cristiana, un arte considerado, por otro lado, de síntesis. La coincidencia de la conquista del reino nazarí de Granada con el descubrimiento de América en 1492 provocó que ese conjunto de elementos y sentidos estéticos, que la España crítica había tomado del mundo Andalus para enriquecer su propio vocabulario, llegara a las tierras recién descubiertas, gracias a los artesanos españoles.

A partir de este texto nos enfocamos a buscar ejemplos semejantes en España, donde se encontró que el esgrafiado en Pedraza de Segovia y lo que se llama encintado en Pedraza extendido en Castilla, es el referente que confirma que hay un vínculo cercano y posiblemente su origen

Figura B. En estas imágenes tomada de la tesis de Rafael Ruiz Alonso.³⁶ Observamos los esgrafiados de Segovia que son señalados como el origen de los rejonés.



³⁶ <https://docplayer.es/12052574-El-esgrafiado-en-segovia.html>

A raíz de estos textos pudimos confirmar que existen expresiones semejantes que se remontan a tiempos del Aal-Andaluz³⁷. Lo que nos remite que se trata de una manifestación decorativa y simbólica de tiempos muy tempranos.

En este sentido, no quisimos detenernos ahí sino buscar las técnicas de incrustación de piedritas en morteros, los mosaicos fueron los más cercanos aparentemente, Frank Sear en su libro sobre arquitectura romana, menciona las distintas fábricas romanas y su origen, refiriéndose a los mosaicos como originarios de la cultura sumeria.³⁸



Figura 10. Técnica utilizada por los sumerios, donde utilizan táselas de piedra.³⁹

Pero la diferencia más significativa en esta búsqueda es que, las piedras utilizadas en todos estos trabajos son teselas, es decir piedras labradas y posteriormente incrustadas en un mortero igualmente de cal, por su parte las piedritas de los rejones no son teselas, sino sólo pequeñas piedrecillas de forma natural, no parecen haber sido trabajados. Además de que los rejones se manifiestan como dibujos que delimitan las teselas que parecen simular un representación pictórica.

³⁷ Garía Sanjuán, A., 2003. El significado de *al A- Andalus*: territorio ocupado por musulmanes de la Península Ibérica en el siglo VIII-1492. Concepto que abarca no sólo un territorio y una organización político administrativa, sino una cultura propia. http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/5554/Significado_geografico_del_toponimo_Al-Andalus.pdf?sequence=2

³⁸ Sear, F., 1982.

³⁹ Imagen tomada de internet. http://i829.photobucket.com/albums/zz213/asterlife_2007/sumerios2.jpg

Fue hasta el encuentro de un texto de la Doctora Lourdes Roldán, en donde se refiere a las “técnicas arquitectónicas en la Bética Romana”⁴⁰, donde habla de distintas técnicas con la inserción de piedras, se observan similitudes significativas. En este texto se expone el *Opus signinum* “es una clase muy simple y barata de mosaicos hecho a base de piedrecitas o teselas de barro cocido incrustadas simplemente en el pavimento o mortero para reforzarle”.

En el sitio arqueológico de Montegibbio que data del siglo I a.C de la cultura romana, se encontraron distintos tipos de mosaicos en pisos, y son éstos descritos como piedritas insertas “simplemente” en el mortero que son parecidas a los rejones, sin embargo la distinción de éstos es que a diferencia del *signinum*, no usan teselas y no se han localizado en pisos.



Figura 11. Imagen de mosaico con la técnica de *opus signinum*.⁴¹

El Arqueólogo español Pedro Mateos Cruz en su libro de la Basílica de Santa Eulalia, identifica en la época romana bastos vestigios de *opus signinum* y realiza la siguiente descripción: “La capa de *opus signinum* posee tres elementos distintos: una base de argamasa, que regulariza la altura de la fosa obtenida tras el corte del muro que conforma la actividad ; encima una capa de cal más rojiza que sube pegada a la cara oeste del

⁴⁰ Roldán Gómez, L., 1992.

⁴¹ www.archaeobo.arti.beniculturali.it/montegibbio_sassuolo/images/Mon.3jpg./2013.

muro y por último se coloca una capa de opus signinum de 4 cm de espesor que abarca todo el espacio interior de la pila”⁴².

Lo interesante a lo largo de la descripción hace alusión a su uso debido al aporte de durabilidad que otorga a la junta y al aplanado, es decir es el primero que hace una reflexión con respecto a una caracterización material y por su papel en la físico-química del elemento constructivo.

Sin embargo, después de una revisión exhaustiva de la bibliografía es relevante mencionar que encontramos un texto de Rafael Ruiz Alonso que habla que el origen de los esgrafiados que mencionan los autores refrendados con anterioridad no tiene su origen en Italia, sino en en los acabados arquitectónicos de las edificaciones islámicas y mudéjar.

En este tan internaste documento, se muestran una serie de imágenes que nos permiten constatar las similitudes entre los rejones, siendo una en especial que muestra los acabados en la alcazaba de Granada donde se observan los esgrafiados con burbujas y escorias (piedritas) son un referente muy especial.

II.1.3. Rejoneo en la Nueva España

De todos modos, la tradición artística aborígen ofrecía al artífice indígena de las obras cristianas un acervo de elementos aprovechables por su inspiración decorativa. Los caracoles, conchas, animales estilizados, serpientes....., todo lo cual abundaba en los relieves de los monumentos precortesianos, podían suscitar reminiscencias en la mente del artista cuando elaboraba la decoración de portadas, cenefas de ventanas, pórticos...⁴³

Es una razón muy significativa comprender cómo una estrategia técnica se transforma en un medio de expresión persistente, se reconoce que ésta es un proceso evolutivo en la cultura intrínseco al desarrollo de los patrones artísticos o estéticos, que pasan por la apropiación, pero sobre todo por la persistencia de las creencias, identidades y cosmogonías.

⁴² Mateos Cruz, P., 1999, p.44

⁴³ De Gante,P.: 1954, p. 28.

Anteriormente se indica que se estudiaron las reminiscencias de las piedras en las iglesias y haciendas del siglo XVI, XVII y XVIII. Tratamos de buscar elementos vinculantes, la temporalidad y la tecnología como mencionamos, pero también cruzamos información enlazada con las órdenes mendicantes.

Por su parte Tepoztlán, Oaxtepec, Tetela del Volcán y Hueyapan fueron construidos por la orden de los dominicos. Zacualpan, Tlayacapan, Totolapan, Atlatlahucan, Yecapixtla, Jonacatepec, Jantetelco y Tlalnepantla se fundaron por los agustinos, que sin duda “desde este primer avance por las tierras del actual estado de Morelos, los agustinos tejieron la red de conventos más importantes para el siglo XVI en dicha región”.⁴⁴

Como mencionamos anteriormente, la información del rejoneo es limitada, son pocos los textos que la abordan de manera directa, en su mayoría se refieren de forma colateral en investigaciones con otros objetivos, no es el punto focal de muchos de los textos que encontramos.

Pero retomemos la rajuela y que pasaba con ésta en la arquitectura del siglo XVI, al parecer no está especificado en la ejecución, su aplicación es el resultado de tradición oral, más que de un mandato, es decir parece originarse más como un quehacer artesanal, plagado de conocimiento e intuición.

Hay múltiples hipótesis con respecto al origen del conocimiento para la construcción de las edificaciones religiosas en la Nueva España, pero las concordancias apuntan hacia que los frailes mendicantes eran los guías de la construcción y que la mano de obra especialmente diestra de la población local, permitió que se materializara el proyecto arquitectónico, añadiendo o tributando parte de la memoria cultural ancestral mesoamericana. Algunos frailes como fray Juan de la Cruz, tuvieron un adiestramiento previo en los menesteres de la construcción lo que les permitió la edificación de grandes conventos y de haciendas, incluso se ha llegado a sugerir que algunos se hicieron acompañar por arquitectos como Francisco Becerra⁴⁵.

Un acuerdo importante en la documentación bibliográfica es con respecto a que la mano de obra de los indígenas, que al parecer era dirigida por los frailes constructores, dejó como resultado técnicas, formas y conceptos interpretados por mesoa-

⁴⁴ Guillermo Nájera Nájera/Jaime García Mendoza, 2012, p.249.

⁴⁵ De Gante, Pablo C., 1954, p.12.

americanos originó a lo que se ha llamado como arte *tequitqui*, indio cristiano, cristiano indio o memoria india.⁴⁶

Es interesante entender este proceso de consolidación en criterios y formas que dieron nacimiento a una arquitectura propia de la Nueva España. Sin embargo, se nota que predominaba la carencia de cabezas en la construcción, llegando incluso a que el Virrey don Antonio de Mendoza en 1550, sugiere que se formara un grupo de oficiales que recorriera todas las obras para enmendar defectos y supervisar las edificaciones⁴⁷. Esto abre la posibilidad que ante la “libertad” en la construcción se aportaran elementos no previstos o planeados.

Es ya en el siglo XVII que las condiciones sociales comienzan a darse de otra manera, los grupos de mando comienzan a manifestar pugnas políticas y económicas, y son las obras pías o de caridad las que empiezan a marcar este ascenso social, con respecto al ordenamiento de la construcción. Se prosigue edificando espacios religiosos, se da un arreglo tácito entre personas adineradas y la Iglesia, a través de las distintas órdenes mendicantes y el clero secular. ⁴⁸

La parte que nos atiende, es lo relativo a la apropiación de las nuevas técnicas constructivas, su proceso de traslape y adopción después de ochenta años, el caso del rejoneo, podría enmarcarse como una técnica que se crea y manifiesta como una nueva tendencia estilística, propia de este tiempo y lugar.

⁴⁶ El concepto de *Tequitqui* fue acuñado por Moreno Villa en 1942 en su libro “lo Mexicano” editado por el COLMEX, quien acuña con un nombre azteca de *tequitqui*, que quiere decir tributario, el producto mestizo que aparece en América, al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada”. Por su parte el concepto de arte “Indiocristiano” por Constantino Reyes Valerio, se acuña como consecuencia de las discrepancias que tiene este autor con el primero y se refiere a que las formas son un resultado de la manifestación de ciertas formas gráficas que se refieren más al mundo prehispánico que a las formas europeas, plantea el la correspondencia entre el “significado” y el “significante”. Por su parte el Dr. Pablo Escalante Gonzalbo sugiere que debe llamarse este tipo de arte: Cristiano-Indio, ya que los conceptos y las formas provienen de Europa y son interpretadas, pero al fin y al cabo importadas.

⁴⁷ De la Portilla, A., 1873, p. 46-47.

⁴⁸ Toussaint, M., 1948, p.97

Es significativo mencionar que la secularización ⁴⁹de las iglesias y de las parroquias, otorga una vertiente más de gestación, donde un nuevo concepto en la arquitectura se da cabida, debido a la participación de nuevos actores sociales que se manifiestan a través de nuevas organizaciones como la cofradías, y es así que:

...se va elaborando una nueva modalidad estilística que consiste en tomar elementos de todas las formas anteriores y construir con ellas un nuevo estilo. Por lo demás, el mismo fenómeno había ocurrido en Europa: el nuevo estilo del Viejo y del Nuevo Continente se llama barroco.⁵⁰

Exceptuando los conventos del siglo XVI, las iglesias o adosamientos constructivos en los que encontramos los rejoneos datan del siglo XVII y del siglo XVIII, momento en el que se desarrolla el estilo barroco. Son innumerables las explicaciones del estilo barroco en la Nueva España, fenómenos que puede explicarse como:

El arte barroco es un arte sensorial, que llama a los sentidos, que los atrae por medio de sus ricas y dinámicas formas en profusas trayectorias de movimiento. Las creaciones barrocas apelan al sentido de lo piadoso a través de la narración de los episodios de la vida sagrada y de múltiples alegorías plásticas de los misterios y dogmas de la fe. ⁵¹

Se describe en el mismo texto como la sociedad que está surgiendo en la nueva España se identifica con el planteamiento estético, una afinidad cultural por el claroscuro, el dinamismo y la complejidad formal. Como nuestro enfoque no sólo se centra en los recintos religiosos, sino en haciendas (tema que se referirá más adelante en el texto) es necesario puntualizar que:

⁴⁹ "En la junta magna de 1568 Felipe II traza un plan para consolidar la iglesia secular en detrimento de los frailes. Para ello se propuso fortalecerla mediante el cobro del diezmo, y quitó así el peso económico de la evangelización a su real hacienda; por otro lado, decidió limitar el número de frailes mediante una política que restringía su paso a América. Asimismo, la corona buscó someter a los órdenes mendicantes a la autoridad de la iglesia secular e ir restringiendo los privilegios que gozaron durante el reinado de Carlos V. En este sentido fue el propio concilio de Trento el que determinó, en 1563 limitar la administración de los sacramentos. Esta determinación fue confirmada por el papa Pío IV, en 1564, a través de la bula *In principis apostolorum sede.*" Bornemann, Menegus M y Rodolfo Aguirre Salvador, 1999, p.33.

⁵⁰ Toussaint, M, 1948, p.98

⁵¹ Vargas Lugo, Elisa, 1993. p.9

...esta enorme producción de arte barroco religioso no debe verse sólo como un fenómeno piadoso sino como una actividad genuinamente social que impulsaron sus creadores. ⁵²

El investigador Jorge Alberto Manrique menciona:

*Es común y general, tanto entre historiadores del arte como entre los no especializados, hablar de un "barroco mexicano". Por esto se entiende sin duda, en la gran mayoría de los casos, no sólo el señalar que en México hay obras de arte que corresponden al estilo barroco, sino que éstas tienen unas características propias, individuales, que las determinan no únicamente como pertenecientes a ese estilo, sino como integrantes de un estilo o una modalidad de estilo con una personalidad propia. Y lo que se dice del barroco se extiende a todo el arte de la Nueva España. Para algunos investigadores ha sido una preocupación precisamente el insistir en que el arte colonial mexicano tiene esa personalidad individual y diferenciante".*⁵³

*En cambio, en esta época se definen y establecen algunas de las estructuras que el mexicano conservará y mantendrá contra todo embate, durante dos siglos: entre ellas las repetidas planta de cruz latina en las iglesias, la tajante división de partes "activas" (decoradas) y partes "pasivas" (simple- mente estructurales), el gusto por el colorido y, así, otras.*⁵⁴

Nos preguntamos si nos enmarcamos en la hipótesis de Manrique con respecto al trasplante de formas y modelos de Europa a México, que las piedritas pudieron haber sido parte de la propuesta de recubrimientos o pieles de la arquitectura desde la imposición de la cultura española. Pero lo interesante es preguntarnos y sentirnos atraídos por el proceso que se da entre la instrucción de una técnica decorativa que de alguna manera la gente se siente identificada, la adopta se la apropia y por tanto la hace trascender en las manifestaciones culturales.

⁵² Op Cit., 1993.,p.10

⁵³ Manrique, J.A.; 968, p.571.

⁵⁴ Op. Cit: p.576.

Por su parte, Nickel menciona que la hacen los trabajadores, sin embargo no encontramos casas de trabajadores con estas figuras, hay una relación entre el foro usado, el significado de las formas y esta identidad o manejo tan diestro de la técnica.

Los estudios de las edificaciones de la época barroca que se detienen a describir las expresiones rejoneadas son diversos. La Dra. Elisa Vargas Lugo clasifica a Tepalcingo como una obra particular y única, que fue construido entre 1759-1782 y a Santa Prisca entre 1751 y 1758.⁵⁵ Y aunque en la primera sólo nos otorga un estudio de la fachada, sin hacer mención de las reminiscencias de los diseños rejoneados del resto del perímetro del santuario, en la segunda menciona que hay un diseño en la casa Borda en Taxco, donde se representa la figura de un hombre que cayó durante la construcción:

Otro detalle singular admira a quien contemple el paramento posterior de esta mole y es la figura de hombre – que se encuentra por encima del dintel del balcón que está próximo al contrafuerte derecho- dibujada con piedrecitas, al igual que la fecha localizada por Manuel Toussaint, quien, por cierto, también vio esa figura, ya que aparece reproducida en una acuarela firmada por Justino Fernández que ilustra su mencionado estudio sobre Taxco.

El personaje representado aparece de rodillas ante una cruz y la leyenda dice que la imagen conmemora la trágica caída de uno de los albañiles que trabajaron en la construcción de la casa. No deja de ser significativa esta expresión de piedad artesanal. ⁵⁶

Con respecto a esta última reflexión, observamos un elemento que a lo largo de las investigaciones revelan diseños con la técnica de piedritas rejoneadas, donde a diferencia del acto de marcar una intención de decorar el paramento, se trata de un discurso “semiótico-conmemorativo” como lo menciona Elisa Vargas Lugo: es un evento donde se ven involucrados los trabajadores de la obra.

⁵⁵ Op cit p. 104-105.

⁵⁶ Vargas Lugo, Elisa. “La Iglesia de Santa Prisca de Taxco”, UNAM, México, 1999. P. 474.

Parece evidente que una cosa es la técnica de manufactura de la utilización de pequeñas piedrecitas para puntear un aplanado representando una figura, y otra si fue una técnica de decoración de un paramento o una técnica para marcar cosas como la cruz, una fecha sólo por su docilidad, su maleabilidad y su adaptabilidad. Vargas Lugo reflexiona diciendo que hay que diferenciar entre los paramentos decorados en su totalidad o concebidos como el acabado arquitectónico del inmueble, o como marcadores simbólicos (fechas, cruces, águilas bicéfalas).⁵⁷

Uno de los ejemplos más trascendentes para esta investigación, por ser el único estudio dedicado a entender y desmenuzar por completo este tipo de expresión con piedritas rejoneadas, es el de la Casa de Diablo en San Luis Tehuiloyocan en el Estado de Puebla. Estos estudios encabezados por el doctor en letras Pascual Buxó⁵⁸, no sólo logran desentrañar el sentido mismo, sino que por casi única vez se observa y apunta que esta decoración con piedritas además fue pintada y realizada una sinopia o dibujo preparatorio⁵⁹, y que es de origen popular.

Antes de considerar algunos aspectos de este insólito y poco ordenado programa iconográfico, parecerá conveniente formular algunas preguntas en torno de su presunto autor y su vinculación con los artesanos que lo ejecutaron; lo más posible es que estos últimos fueran los mismos albañiles a cuyo cargo estuvo la ejecución de los dibujos "rejoneados" en la barda atrial del templo de San Luis Obispo, aunque para confirmar la validez de esta suposición sería aún necesario cotejar las fechas de ejecución de ambas obras; es indudable, sin embargo, que este tipo de adorno constituye un rasgo característico de las iglesias y haciendas de la zona rural de Cholula, donde la ruda habilidad de los albañiles iletrados suplía la falta de artesanos más cultos y experimentados en los modelos de ornamentación occidental. Acostumbrados a trazar líneas caprichosas sugeridas por las mismas juntas de las piedras murales, por medio de la misma técnica del "rejoneado" podían delinear figuras y puntear los textos de los que se les proporcionase

⁵⁷ Op cit, p. 523 y 468.

⁵⁸ Buxó, José Pascual, 1992, p. 51-70.

⁵⁹ Sinopia: según Cennino Cennini el término de Sinopia es un dibujo ocre o rojo que los latinos llamaban *sinopis*, menciona que Plinio menciona que la primera vez que se encontró en dibujo fue en Sinope, de la que tomó el nombre. Cennino Cennini, 1982, p.65.

algún modelo, pero cuyo significado no estaría siempre a su alcance: la oración mariana a que aludimos pone de manifiesto la incompetencia del albañil en el arte de la escritura...⁶⁰



Figura 12. "La casa del Diablo", San Luis Obispo, Tehuiloyocan, Cholula, Puebla. (Mateos/2011).



Figura 13. Detalle de decoración en "La casa del Diablo", San Luis Obispo, Tehuiloyocan, Cholula, Puebla. (Mateos/2011).

Existe un texto muy interesante, también sobre esta misma casa del autor antes descrito en conjunto con José Antonio Terán Bonilla donde resulta que además se describen los diseños rejoneados de la Iglesia del mismo lugar, donde se nombra la técnica con otros nombres *mosaicos, figuritas o muñecas*.

⁶⁰ Buxó, José Pascual, "San Luis Tehuiloyocan: La morada del diablo", pag. 51-70, Revista Mester, Vol XXI, 1992, No. 2, UCLA. p.65-66.



Figura 14. Detalle de la decoración de figuritas o muñecas en la Iglesia de San Juan en Tehuiloyocan, Puebla. (Mateos/2011)

La ornamentación mural se efectuó con la técnica localmente conocida como mosaicos, figuritas o muñecas, modalidad derivada de las paredes rejoneadas, que consiste en la inserción de pequeñas piedras en el revoque fresco del muro, formando con ello dibujos, figuras e inscripciones. Este tipo de decoración es característico de la zona rural de Cholula; constituye una técnica popular, y habitualmente se elaboraban con ellas figuras cuya estética no se apegaba a los cánones propios de la cultura dominante por lo que, a primera vista, los dibujos dan la impresión de ser expresiones ingenuas y ordinarias.⁶¹

⁶¹ Terán Bonilla, José Antonio y José Pascual Buxó, 1999, p..22.



Figura 15. Detalle “Casa del Diablo”, San Luis Obispo Tehuiloyocan, Cholula, Puebla. (Mateos/2011).

En la cita anterior podemos reconocer un aspecto que coincide con el de la Dra. Elisa Vargas Lugo que se refiere a procedencia popular de la técnica, estas líneas tenues entre el arte popular y la artesanía, son un como denominador relevante.⁶² Apoyando la idea de que los rejoneos son una manifestación popular, y entendemos que las manifestaciones de éste carácter provienen de los círculos sociales de los trabajadores de la construcción, podría haber la posibilidad de que este estilo madurado en el barroco se haya constituido en un semillero del testimonio y la memoria. El investigador Jorge Alberto Manrique lo adjudica a que el barroco es una respuesta a las necesidades de expresión de la sociedad que se está construyendo en el siglo XVII:

*...el barroco se manifestó en movimiento de conjunto, no de individuos.*⁶³

⁶² Como una aproximación que ayuda a entender los límites entre arte popular y artesanía resultan útiles las definiciones del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares de la Dirección General de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública.¹ Según ellas, *arte popular tradicional* es “el conjunto de manifestaciones estéticas de carácter plástico, que producen estratos sociales económicamente débiles y cuyo uso, función, forma, diseño y significado obedecen a pautas de cultura tradicional”. Buenrostro, M.. “la cultura popular material de Morelos”, en *Historia de Morelos*, Tomo III, p 245.

⁶³ Manrique, J.A. p.340.

Otro aspecto valioso que se menciona en los textos de Tehuiloyocan ahondan en el carácter que tiene las piedritas rejoneadas:

Es preciso con todo, admitir que sólo el conocimiento más pormenorizado de la antigua configuración de esa pequeña comunidad de San Luis Tehuiloyocan y, mejor aún, de la más amplia región de Cholula, permitiría echar alguna luz sobre las tensiones sociales y emocionales que se manifestaban en el interior de esos pueblos de explotación indígena y que, en algún caso, podrían desembocar en la configuración de un grupo de cultores del Diablo.⁶⁴

En los párrafos anteriores hemos mencionado en innumerables ocasiones su vínculo con la cultura del barroco, pareciera que es un elemento que se repite en la bibliografía consultada así como el que su ubicación habitual es en el exterior de las edificaciones, especialmente en el muro testero. Sin embargo hay un ejemplo que nos sorprendió no sólo por su diseño que tiene una similitud sorprendente con los esgrafiados de Segovia sino por su ubicación dentro del edificio del Colegio de las Vizcainas en la Ciudad de México, véase la imagen de abajo.



⁶⁴ Ibidem, p.68

Para poder proseguir es necesario recapitular para guiar el planteamiento que nos interesa dirigir. Debido a la fecha de edificación o reparación de las construcciones estudiadas y que tienen rejones tienen su origen en el siglo XVI, pero parece consolidarse en el siglo XVII y del XVIII, época en la que se desarrolla el barroco, que ha sido bosquejado como un estilo con el que se identifica la sociedad naciente después de la conquista de Mesoamérica, surge como una expresión propia de lo que se reconocerá más adelante como mexicana. En este contexto hablar de una manifestación popular establece una relación directa con la idea de que el barroco es un elemento de identidad y posiblemente de aglutinamiento social, pero sobre todo de ebullición de las reminiscencias de la memoria cultural.

Sin embargo, es necesario agregar algunos elementos más para poder comprender el significado de estas piedritas rejoneadas y es en lo que se refiere a las haciendas. Como se mencionó al inicio de la presente investigación el Dr. Herbert Nickel, es el autor que más ha escrito y reflexionado sobre los rejones que él ha llamado *figuritas de albañiles*. Su interés nace a raíz del estudio que realiza en las haciendas mexicanas en los años 1967, 1973 y 1974 en la región de Tlaxcala y Puebla⁶⁵ Observa y se sorprende con la presencia de *figuritas* en la hacienda de Ozumba que se construye entre 1754 a 1757 por los jesuitas poco antes de su expulsión en 1767.(Figuras 16 y 17).

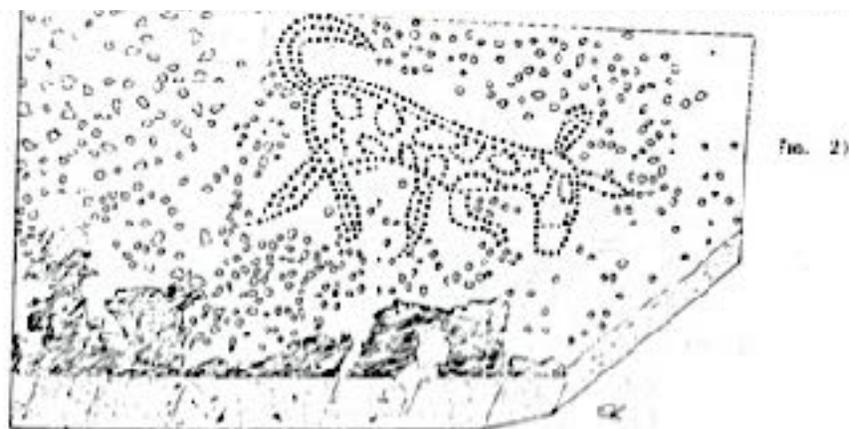


Figura 16.

⁶⁵ Nickel, Herbert J., 1988.

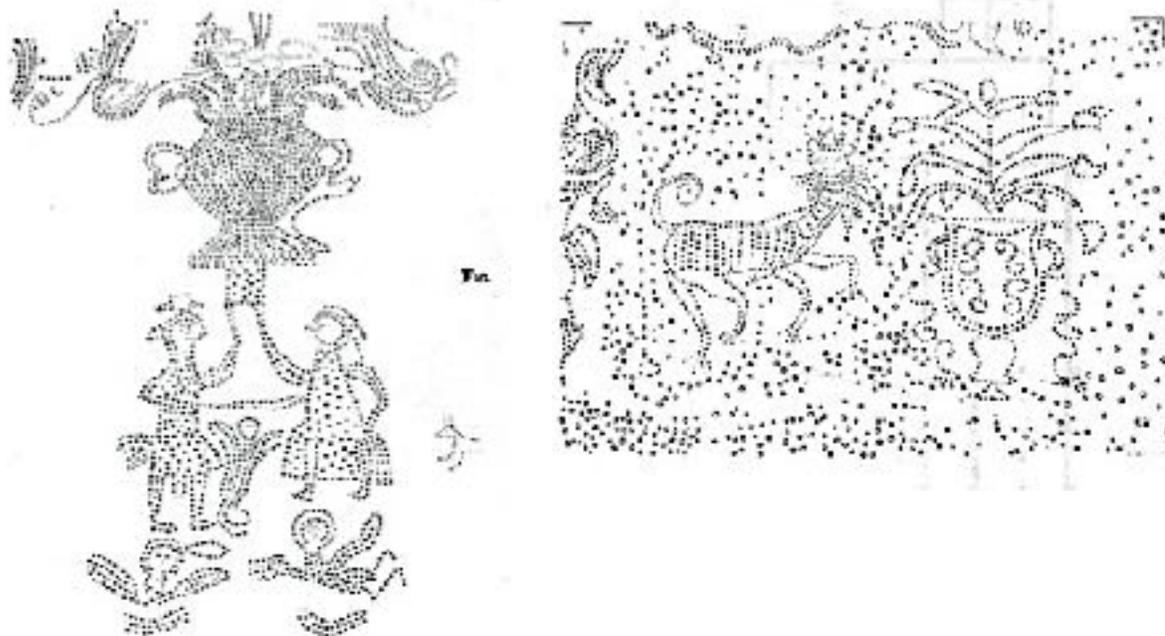


Figura 17. Dibujos de las figuritas de albañiles localizadas en la troje de la Hacienda de Ozumba (Herbert J. Nickel/1975).⁶⁶

En el libro de las haciendas el autor hace un extenso planteamiento sobre las formas organizacionales del trabajo, que pudiera ser pauta para el origen de la expresión. Realza el hecho de que los indígenas no son una mano de obra tan disponible en la operación de la hacienda, que son los mulatos, los negros y los mestizos los que realmente aportan su mano de obra. Fundamenta con la promulgación del bando⁶⁷:

*Bando del Virrey D. Matías de Gálvez, del 23 de diciembre de 1783, sobre la libertad, las condiciones de trabajo y los jornales de los trabajadores indios en las haciendas.*⁶⁸

⁶⁶ Nickel, Herbert J./freiburh J., 1975, p.20-21.

⁶⁷ El bando no es otra cosa que una forma de promulgación o de publicidad de las disposiciones legislativas, que en algunos casos vino a sustituir al pregón, la forma tradicional que se había transplantado a América desde los primeros días de la colonización. En sí mismo, por lo tanto, no constituye una forma diplomática independiente, aunque con el tiempo muchas veces adquiera externamente su propia tipología e internamente un carácter sustantivo que lo diferencia de otros documentos. Escobedo Mansilla, Ronald, "El bando de buen gobierno instrumento de la ilustración", p. 473. En <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/2/820/26.pdf>

⁶⁸ Nickel, 1988, p.60.

Esto no quiere decir que los indios no formaban parte de los trabajos, ya que este bando se emite a raíz del abuso de la mano de obra indígena por parte de los hacendados, sino que lo traemos a colación debido a que pudiera llegar a ser un ingrediente más en la conformación de la expresión la cultura de la tercera raíz: *los mulatos*, y como un referente más a esta cultura mestiza que esta emergiendo.

Otro aspecto de consideración que expone Herbert J. Nickel es el que se refiere a que las haciendas durante la época colonial:

*...los dueños de las haciendas son las órdenes religiosas, ...*⁶⁹

Por otro lado se menciona la organización del trabajo y estratificación de la hacienda colonial, donde se reconoce que los albañiles dependían del administrador y del mayordomo. A los trabajadores y a los peones “acasillados” (peones permanentes, residentes de la hacienda) se les exigía llevar a cabo faenas de trabajo en la iglesia, es decir a servicio del sacerdote, y así poder gozar de los derechos parroquiales. Es aquí donde podríamos pensar que la mano de obra de las haciendas se “comparte” con las iglesias asociadas a éstas.⁷⁰

Podríamos entonces llegar a suponer que esta es una vía de transmisión natural del conocimiento de la técnica de las piedritas rejoneadas.

Pero regresemos al concepto de popular donde un rasgo distintivo es el anonimato, responde a las necesidades de expresión de la comunidad y a lo espontáneo, a un carácter momentáneo u oportunista. En uno de los textos del arte barroco en México, es el que se refiere al arte popular de Texcoco en el estado de México donde se menciona:

*El placer por el color y el volumen, a un gusto, personal casi siempre, por las formas que nacen de su intuición y de su imaginación para ser realizadas por sus manos o bien bajo su voluntad rectora.*⁷¹

⁶⁹ Nickel, Herbert J., 1988, p. 67.

⁷⁰ Op. Cit, 1988, p. 76.

⁷¹ Flores Guerrero, R., 1956, p.35.

La aportación de Nickel al estudio de las piedritas rejoneadas es de un valor notable, ya que a diferencia de los otros que han escrito de la expresión, el desarrolla una lectura desde la Antropología, otorgando más que un carácter decorativo un testimonio de un grupo social:

Un testimonio de trabajadores del ramo de la construcción durante la época colonial, que sean directos y espontáneos, apenas se conservan. Quien se interese por las condiciones sociales de este grupo de personas, tiene que acudir a las informaciones de segunda mano transmitidas por personas cultas en diversos documentos, más o menos oficiales”⁷²

Recalca a lo largo de su texto que esta expresión es de carácter marginal, los documentos de los archivos no contienen información referente a esto, y que aquellos interesados en la comunicación de carácter espontáneo de los artesanos en la técnica de representación del rejoneo y su contenido, deben leerlo como el resultado de la cultura popular de la Nueva España en el siglo XVIII.⁷³

En este momento lo que más nos interesa es el caso de los dibujos en los que los albañiles, los picapedreros y los estucadores no reflejaron en general las intenciones de los contratistas. En este sentido, una modalidad muy curiosa y específica, con la que este grupo social se supo expresar, es la de objetos, o diseños, garabatos en las paredes de ciertas construcciones. Ejemplos de esta forma espontánea de documentación se encuentra a manera de añadidos de revocado en las paredes de algunas haciendas e iglesias en la región de Puebla y Tlaxcala.

En resumen, los planteamientos que aporta Nickel se centran no en la interpretación de las figuras sino en la clasificación histórico cultural de los signos, el de una comunicación de las pistas que éstos dan, para conocer las condiciones y del ambiente social de los albañiles de la época.

Además las clasifica y les otorga el carácter de ingenuas y de profanas. Distingue los siguientes rasgos:

⁷² Nickel, Herbert J./freiburh j. Br., 1975, p.18.

⁷³ Op cit, p. 12.

- a) Figuritas dibujadas al azar (escondidas).
- b) Dibujos en los lados de las iglesias.
- c) La mayoría no son el resultado de un proyecto sistemático y sin instrucciones especiales.
- d) Son el resultado de un arreglo intencionado, y pueden llegar a ser parte de una construcción oficial o planeada. Como cuando hay inscripciones en latín, llegando a pensar que los jesuitas o alguien letrado sugiere o da instrucciones, es decir los propietarios de la construcción.
- e) Son el resultado de una concesión o tolerancia del patrón.

Sin duda las preguntas y respuestas que expone Nickel son de un valor único para el desarrollo de este trabajo. Sin embargo, es importante hacer referencia a que no sólo en el estado de Puebla y Tlaxcala encontramos esta expresión. Existe otro texto que describe esta tipo de trabajo en un edificio de la ciudad de México:

“El origen de este estudio surgió con la solicitud del señor Luis Mateo Cacaño Brondo, propietario de un departamento en la calle Carmen 43, interior 207, para que se realizara el dictamen de una decoración mural antigua hecha de pequeñas piedras de tezontle localizada en uno de los muros de su casa, en la que se puede apreciar el diseño de una cruz bajo un arco.”⁷⁴

Este edificio está fechado como del siglo XVIII, en el texto se refieren a un “mural” de 1.90 x 1.06mts de ancho, y son los primeros que hablan de la presencia de color rojo como parte del tratamiento técnico.

Los diseños y los dibujos en los edificios si son de llamar la atención en algunas iglesias y casas, son de mucho mayor extensión en las Haciendas. Desde el siglo XVI muchas son edificadas, pero en el siglo XVII la decoración rejoneada hace su aparición de forma extensiva en las haciendas. Hay un libro de los haciendas de México, donde se resalta una llamada de Montecillos, edificada por los jesuitas en el siglo XVII:

“De gran interés resultan también los aplanados rejoneados, por ejemplo, en la hacienda de Montecillos donde cubren dos paños: El primero corresponde

⁷⁴ Op cit, p.52

a la supuesta casa del administrador, remetida un poco con respecto a la fachada principal y que da a un pequeño patio, donde se observan diversos motivos entre un entramado de rombos con diseños florales: un personaje con camisa, sombrero y zapatos el cual porta una especie de regla o bastón, otro individuo lo acompaña; en la parte superior se forma otra figura, al parecer una sirena y un unicornio; del otro lado de la puerta se distinguen unas siglas: "CP" y "CO", además del número "6". Se pueden determinar diferentes secciones correspondientes a consecutivas tareas de aplanado y rejoneado".⁷⁵

"El segundo, considerablemente más grande que el anterior, conforma el muro posterior de la casa de la hacienda; da frente a un patio de medianas dimensiones donde se ubicaron los mancheros. No puede..."⁷⁶

La Hacienda de Epazoyucan en el Estado de Hidalgo también se reporta la decoración:

Toda la parte oriente del casco lo ocupa un gran corral y hacia el norte se construyó un jagüey; en una de sus paredes existe la inscripción, elaborada con trozos de piedra de tezontle, que reza: "JAGÜEY 9 DE JULIO _863 DUEÑO DE LA ...NIÑO TAGLE".⁷⁷

Hasta ahora hemos visto el reporte de distintos ejemplos en el estado de Puebla, Hidalgo y la Ciudad de México, pero ahondado en la investigación encontramos ejemplo en el Estado de Zacatecas donde se describe una iglesia franciscana del siglo XVI de la población de Pinos:

El patio del convento ha sido objeto de una restauración cuidadosa en la cual, las pinturas de los arcos y de las columnas han sido reconstituidas con los mismos pigmentos naturales utilizados por los artistas indígenas del siglo XVII. Le hace frente del otro lado de la Plaza la parroquia de San Matías, cuya edificación empezada al final de siglo XVII nunca fue con-

⁷⁵Lorenzo Monterrubio, A., 2007, p. 138-139.

⁷⁶ *Op. Cit*, 2007, p. 138

⁷⁷ Ballesteros García, V.M, 2003. p.112.

cluida. Presenta detalles arquitectónicos interesantes tales como una fachada barroca de piedra rojiza y esculturas de personajes y animales fantásticos hechos de “piedras rejoneadas” en sus paredes exteriores.⁷⁸



Figura 17 a. En esta imagen de la portada de Pinos Zacatecas encontramos esgrafiados con rejones.⁷⁹

Debido al carácter de espontaneidad de la expresión del rejoneo, es necesario referirse a los textos que hablan de esta tipología de expresión. En referencia de esto se consultó a la Dra. Alessandra Russo quien dice algo que podría aplicarse al rejoneo:

He estado observando y buscando incansablemente desde hace varios años una expresión que puede encerrar secreto o privacía que pudo abarcar un espacio geográfico más amplio de lo que podemos vislumbrar hoy.⁸⁰

Aunque algunas manifestaciones parecen encerrar una expresión espontánea y fresca, incluso parecen garabatos, su técnica complicada y laboriosa nos podría hacer descartarlos como una expresión de “graffiti”⁸¹ haciendo alusión a que no son

⁷⁸ En http://www.conaculta.gob.mx/monumentos/pdf2012/presentacion_FOREMOBA.pdf

⁷⁹ Tomado de <https://www.mexicodesconocido.com.mx/pinos-zacatecas-pueblos-magicos-mexico.html>

⁸⁰Russo, A. (1998). p. 189.

⁸¹ “La complejidad de este fenómeno ha llegado a los extremos con debates que discuten si esta expresión es ¿un arte o un desaire” Pero más allá de un debate difuso y ambiguo, la propuesta es interpretar al grafito como una insurrección en las paredes, desde esta perspectiva, el carácter clandestino del grafito se entiende y nos lleva por una amplia temporalidad que nos demuestra que ésta no es una expresión privativa de la sociedad moderna, muy al contrario, la podemos rastrear a través de la historia...” En Rodríguez Vazquez, E/Pascuel Tiroco Quesnel, 2006.

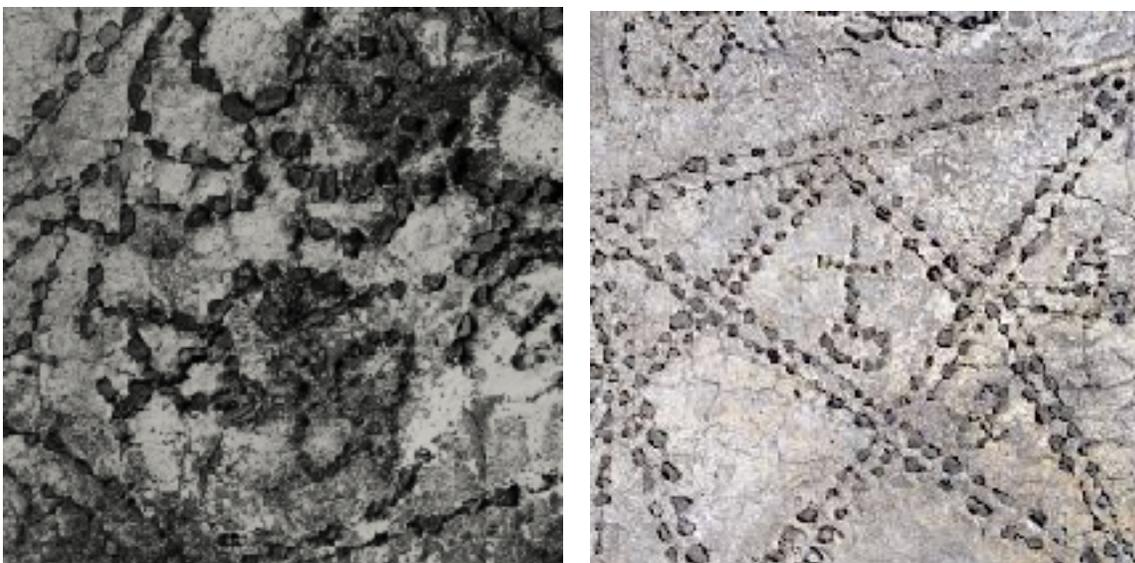


Figura 18. Detalle del contrafuerte decorado con piedritas rejoneadas, muro sur del Templo de Santo Domingo en Hueyapan. (Mateos, 2013).

expresiones de la vida cotidiana o garabatos hechos por los transeúntes, son una expresión del arte popular, como menciona la historiadora del arte Alessandra Russo:

*Merece una especial atención a futuro los grafitis realizados en uno de los contrafuertes de exconvento de Santo Domingo (siglo XVI) en Hueyapan Morelos.*⁸²

*Antes de que los esbeltos graffitis, invisibles al ojo apresurado, considerados a menudo hechicerías por los sacerdotes, o voluntariamente derrocados y repintados en obras de “resanamiento”, se borren o sufran ulterior maltrato la principal intención de esta noticia es subrayar que se trata de un corpus inmenso que antes que todo hay que salvaguardar.*⁸³

Por su parte Juan Benito Artigas en su libro “Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica” menciona que en la Iglesia de San Andrés Cuexcontitlán, en el estado de Hidalgo, en una de las capillas pozas barrocas se encuentra en la parte posterior de la bóveda una fecha: “1777 escrita con piedrecitas, misma que con poca diferen-

⁸²Pascual Tinojo Quesnel y Elias Rodriguez Vazquez, 2006, p. 25

⁸³ Russo, A., 1998, p.191-192.

cia de tiempo, uno o dos años, aparece en inscripciones de la segunda y tercera posas del sitio arquitectónico".⁸⁴

Para concluir este apartado, se requiere apuntar lo siguiente:

- 1) No se encuentran referentes semejantes en las construcciones de la época prehispánica, lo más cercano es el uso de la rajuela, que sólo coincide en cuanto al material, más no a la técnica o la intención.
- 2) En los vestigios sumarios y romanos encontramos algunos referentes, sin embargo ninguno pareciera otorgar los indicios necesarios para asumir que es un sistema importado que se utilizó, aunque existen importantes semejanzas con los *opus signinum*.
- 3) *Es una técnica de origen Andaluz que es transmitida por los frailes y alarifes españoles y que posteriormente es adoptada en la cultura mexicana, consolidando un estilo único que trasciende al momento del contacto.*
- 4) Los escritos del rejoneo, son sólo en los que se hacen referencias a las edificaciones del siglo XVI y en la época barroca, XVII y XVIII. Se sugiere que son más que una decoración es una estrategia de expresión y comunicación, que responde a una necesidad popular de enunciar. En este sentido se llega a hacer una relación con los graffitis o garabatos de la época virreinal.

⁸⁴ Artigas, J.B., 2008, Pag.22.

Capítulo III. Metodología.

La metodología aplicada en la presente investigación, se originó desde dos fuentes primordiales:

- La primera del trabajo profesional realizado durante 25 años en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y
- La segunda por la aplicación de Herbert J. Nickel en su estudio de las figuritas de albañiles o rejoneos.

En todos estos años de experiencia profesional de la restauración del patrimonio cultural inmueble por destino⁸⁵, se ha ido sistematizando los ejercicios de observación en el patrimonio, la fascinación por los detalles. La observación a simple vista que llevan a cabo los restauradores, es un proceso que marca contundentemente el vínculo y la toma de decisiones en el campo profesional con el patrimonio.

Es ahí donde se construye la “propuesta de intervención” que partir de estos métodos de reconocimiento de las cualidades y propiedades se hace. Desafortunadamente y debido al proceso de introspección que se lleva a cabo, generalmente se diluyen o pierden de vista, muy pocas veces son expuestos y escritos, ya que se integran al cuerpo como nutrientes que se manifiestan a través de vías consecuentes. Es en esta tesis que se plantea esta metodología, que aunque resultante de un proceso íntimo y aparentemente desordenado por obedecer a los sentidos, se decidió fuera aplicado en el registro de los rejoneos.

Un objetivo en común con Herbert J. Nickel es con respecto a la realización de un registro sistemático de los rejoneos, aplazando por el momento la interpretación de las formas registradas, ya que consideramos indispensable como un primer paso reconocerla, más allá de su significado. Por tanto, el registro tiene la finalidad principal de detectar los vestigios y de esta forma proceder a su protección, y adentrarse en las características técnicas de este tipo de expresión, para armar un expedien-

⁸⁵ Son bienes inmuebles por su destino, cuando se a los inmuebles o sea a las construcciones, se les unen cosas muebles, que favorecen o benefician al inmueble al que acceden o sirven. En este sentido se consideran todos los recubrimientos, adosamientos escultóricos, retablos, etc.

te que nos permita caracterizar al rejoneo como una técnica propia de la época virreinal, que nos acerca a un documento de la cultura popular abriendo en el futuro la posibilidad de analizar su significado y protegerlas.

El registro de los vestigios consistió en los siguientes pasos:

- 1) ***Delimitación de la región geográfica para estudiar.*** La definición del área a estudiar, se otorgó a partir de las cabeceras municipales y poblados que albergan los once monasterios declarados Patrimonio Mundial: Cuernavaca, Tepoztlán, Yauhtepec (Oaxtepec), Tlayacapan, Totolapan, Atlatlauhcan, Yecapixtla, Ocuituco, Tetela del Volcán (Hueyapan) y Zacualpan de Amilpas. Derivado del desarrollo de la tesis, la revisión de los territorios se fue ampliando a las capillas cercanas a los monasterios dentro o cercanas al poblado, y posteriormente a algunas Haciendas y a los Municipios de Tlalnepantla, de Temoac, de Jantetelco, de Jonacatepec y de Tepalcingo.
- 2) ***Trabajo de campo.*** El trabajo de campo consistió en los siguientes pasos:
 - a) ***Presentación con autoridades.*** Las eclesiásticas, vecinos y/o mayordomos, dando una breve explicación de quiénes somos, lo que se busca y lo que se va a hacer. Este momento y vínculo se torna indispensable en todo lo que respecta al trabajo en los espacios religiosos. No debemos olvidar el significado actual que tiene estos recintos para los pobladores, y que es un acto indispensable de respeto llevar a cabo este paso.
 - b) ***Recorrido del perímetro exterior del inmueble.*** En el caso de iglesias y parroquias el muro atrial interior y exterior, el templo y claustros en sus muros exteriores norte, sur y este del convento y el Templo. En el caso de las Haciendas el recorrido fue en cada una de las fachadas principales y laterales de cada uno de los elementos: capilla, edificios habitacionales, tlaxiquera, trojes, talleres, establos, etc.
 - c) ***Localización de las figuras rejoneadas en un plano.*** Los planos se solicitaron al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cuando no se

contaba con los planos se tomaron imágenes de las vistas aéreas de *google earth*.

- d) **Toma de fotografías digitales.** Con un formato de 4:3. Sólo en los casos que se encontraran vestigios. En el caso de las Iglesias y Capillas, se tomó una imagen de la portada, posteriormente una imagen general del muro donde hay los rejoneos y finalmente los detalle de estos.
3. **Observación a simple vista in situ.** La observación a simple vista consistió en:
- a) **Estratigrafía.** La estratigrafía se definió a partir de la mampostería, y se contabilizaron los estratos de mortero sobre ésta y en su caso presencia o no de un estrato de capa pictórica. Se determinaron los materiales constitutivos de los morteros: posible aglomerante, tipo y color de cargas, espesor del estrato. Tipos de acabado rugoso o fino. Se buscan marcas de herramientas: cucharillas, llanas u otros.
 - b) **Presencia de tareas.** Se registran si existen evidencias sobre la aplicación de morteros, si estos fueron por partes en el paramento donde se encontraron las piedritas.
 - c) **Presencia de un dibujo preparatorio.** El dibujo preparatorio indica una planeación del diseño, es decir una proyección de la obra. Se caracteriza si es inciso o pintado, si fue hecho a mano alzada o se utilizaron reglas, compases u otro tipo de guía.
 - d) **Caracterización visual de las piedritas.** Tipo de roca empleada (tezontle, rojo o negro, ladrillo u otro tipo de roca y determinar su posible origen). Uso de un tipo o varios de rocas, labradas o no.
4. **Trabajo de gabinete.** El trabajo de gabinete se dividió en dos etapas, la que respecta a la *documentación*, que consistió en la búsqueda de textos en libros, revistas y artículos, tanto en bibliotecas como en el internet. A pesar que uno de los textos encontrados con respecto a las piedritas aclara que esto no es algo registrado en los documentos de archivos, se buscaron documentos tanto en el AGN, como en el archivo Parroquial de

Zacualpan de Amilpas en lo que respecta a la sección disciplinar en cofradías. Esta parte se complementó con la entrevista de algunos arqueólogos que pudieran otorgar información muy significativa: Arq. Hortensia de Vega (Centro INAH Morelos), PhD en Arq. Leonardo López Luján (Templo Mayor) y el PhD en Arq. Raúl González (Centro INAH Morelos), de tal manera que pudiéramos tener indicios de la técnica en la época prehispánica.

La segunda etapa consistió en la *realización de dibujos* sobre las imágenes de cada uno de los vestigios en los 23 sitios con rejoneos. Este es uno de los procesos más importantes, ya que involucra el conocimiento detallado de los rejoneos.

5. ***Clasificación de los vestigios.*** Derivado de los trabajos de documentación se diseñaron unos formatos donde se conjuntó la información recabada y presentarla de forma ordenada.

Capítulo IV. RESULTADOS

La perpetuidad es sin duda alguna la circunstancia principal de toda fábrica, porque sale muy costoso haberla de reedificar, y tener que acudir con mucha frecuencia a su reparo.

Pablo C. De Gante

IV.1. Nomenclatura.

El concepto más difundido para la descripción de este acabado es el que se conoce como “rejoneo”. Término que proviene de la tauromaquia, parafrasea el acto de “herir” al toro, con respecto al acto de lesionar el aplanado con una pequeña piedra.

Como ya mencionamos en un capítulo anterior, la decoración semejante y que parece haber sido el antecedente más directo, parte de la técnica del esgrafiado y en el encintado.⁸⁶ Sin embargo y debido a su adopción e identidad propia en México, creemos importante nombrarlo diferente, aunque en un sentido muy riguroso podríamos creer que se trata de una variable del encintado, como le llama Rafael Ruiz en su artículo donde nombra que el encintado es el antecesor del esgrafiado, lo hemos concebido como un elemento que se consolidó y evolucionó en México.

Adentrémonos en los conceptos empleados, el investigador Mc Andrew en su libro de las Capillas Abiertas, quien se refiere al concepto *opus incertum* que viene de la técnica romana de hacer paramentos de muros con piedras irregulares. En muchos casos el término de rajuela se confunde con el de “rejones” o “ripios”, que es cuan-

⁸⁶ Alonso Ruiz, R. 2014, p. 114. El encintado, rejuntado, llaga, retundido, tendel o envitolado, es aquella porción de argamasa que rellena el espacio o «junta» que dejan entre sí las piedras o los ladrillos de una fábrica; su objetivo prioritario es proteger al muro de los agentes atmosféricos, allí donde es más vulnerable. Propiamente, se emplea el término «tendel» para definir a las juntas horizontales, en tanto que «llaga» viene a dar nombre a las verticales, aunque no es raro observar a ambos sustantivos tratados como sinónimos y ajustados a la definición anterior. También es posible encontrar las expresiones «llaga abierta», para nombrar a las juntas sin mortero, y «llaga cerrada», aplicada a las que se colmatan con argamasa.

do se incrustan restos de piedra u otros materiales en los huecos que se dejan entre las rocas que conforman la mampostería.

La rajuela a diferencia del rejón se hace después de aterciopelar (emparejar) el muro de mampostería con un mortero y se utiliza como medio de expresión de diseños que aparentan ser garabatos planeados y dirigidos.⁸⁷

El estudio de esta técnica es pobre, y la confusión que encontramos del término dispuso una búsqueda del origen en los tratados de los arquitectos y su uso desde tiempos muy antiguos, desafortunadamente la búsqueda no fue tan fructífera como concebimos inicialmente. Esto nos otorgó las pautas necesarias, para confirmar que nos encontramos ante una expresión casi invisible para los especialistas.

Para poder responder al porqué ha sido impalpable, a pesar de su carácter tan rugoso y expresivo, encontramos un párrafo escrito por el historiador Jorge Alberto Manrique que dice:

la necesidad de recurrir a palabras no comprendidas en el léxico tradicional de las artes plásticas para referirnos y describir determinadas obras. El caso es patente cuando tiene uno que vérselas con obras barrocas: por la evidente razón de que el barroco, siendo un arte tan poco sujeto a normas y tan maleable según los individuos que lo crearon o los sitios donde floreció, no tiene aun el sustento de palabras que puedan describirlo.⁸⁸

El darnos a la tarea de construir en esta tesis un nuevo término que logre definir con claridad la técnica, me parece ambicioso, sin embargo me parece que sólo lograremos hacer un primer planteamiento inicial, se considera en este momento más relevante enfocarse a dirigir el valor de la decoración rejoneada de la arquitectura durante el siglo XVII y XVIII hacia su carácter estilístico, simbólico y conceptual.

A lo largo del desarrollo del trabajo no dejaron de surgir preguntas, que abandonaremos en el tintero sin obtener respuesta, ya que esta búsqueda podría llevarnos

⁸⁷ Rejonear: v.tr. Colocar piedrecillas, generalmente de “tezontle”, en las juntas y a veces, en muros de adobe, para formar una superficie áspera que retuviese los enlucidos. Medel Martínez, V., Jaime Ortiz Lajous y Juan Benito Artigas, 1980.

⁸⁸ Manrique, Jorge Alberto, 1971, p.335-367.

demasiado tiempo y perder de foco el objetivo inicial de esta tesis, que en este momento es la documentación y lo que se ha nombrado como puesta en valor.

Es indudable la importancia e interés que despierta este reducto de manifestación plástica-conceptual, y nos preguntamos: ¿Corresponde a un proyecto arquitectónico? ¿O se constituye como una expresión del arte popular materializada con una técnica que encontramos en el centro, sur, sureste y norte del México Virreinal?

Para efectos de este trabajo, nos referiremos a las *pedritas rejoneadas* como un nombre genérico de este recubrimiento de las edificaciones religiosas de la época virreinal en el Estado de Morelos.

Por dos motivos:

1. Piedritas, no sólo por su tamaño, sino que esta nomenclatura nos remite a un concepto *informal*, no hay manufactura en ellas, sólo son seleccionadas por su color, forma y tamaño.
2. Rejoneadas, porque sin duda hieren al mortero que las recibe, y decidimos que su referente a la tauromaquia nos permite encerrar en el significado, que ha sido adoptada y asimilada como parte importante de la cultura en México.

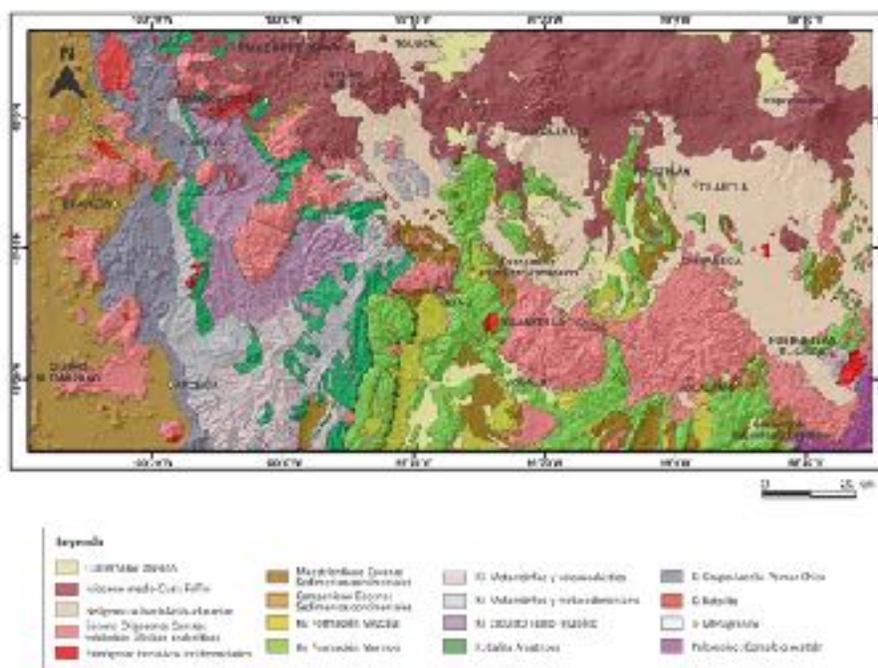
IV.2. Análisis de manufactura.

La técnica de manufactura de las pedritas rejoneadas, requiere de cierta destreza u oficio para su realización. El manejo técnico varía muy poco dependiendo de los diseños que se figuran, pueden ser geométricos, figurativos o abstractos, o incluso denotar la espontaneidad de un garabato, pero todos involucran habilidad en el manejo.

Cuando nos referimos a destreza es porque se requiere conocer con precisión los materiales y su comportamiento, se puede sugerir que requiere lo mismo que demanda la técnica pictórica conocida como el fresco. Es decir, para poder decorar un paramento de grandes dimensiones con pedritas rejoneadas, los morteros de-

ben estar “frescos”, antes de que se complete el fraguado⁸⁹, para que la penetración del fragmento de roca sea la adecuada. Es sustancial no generar una junta fría entre el mortero y la piedra, para que ésta no se desprenda o fracture el aplanado.

Los materiales que se emplean en la técnica de manufactura del rejoneo presentan pocas variables, los cambios en el tipo de cargas de los morteros y los rejones están dados por la tipología de los bancos de material accesibles en cada población. En esta basta región las rocas son en su mayoría de origen volcánico. Y en lo que comprende a los municipios de Tepoztlán, Tlayacapan, Totolapan, Tlalnepantla, Atlatlauhcan, Yecapixtla, Ocuituco, Tetela del Volcán, son rocas ígneas extrusivas conocidas como tezontles⁹⁰, tanto rojos, negros y cafés. Por su parte Cuernavaca,



⁸⁹ Fresco: del italiano *fresco* id., de *dipingere* a fresco “pintar al fresco”. El proceso del fresco consiste en emplear los colores al agua, sobre el empasto del muro todavía fresco. Los colores se absorben por la materia que cubre el muro y no hay necesidad de un aglutinante como en las otras técnicas de pintura. Este procedimiento simple es de una ejecución muy difícil. Exige mucho cuidado en el trabajo preparatorio y una gran seguridad, así como una gran destreza en la ejecución. El pintor debe preparar minuciosamente calcas divididas en proporciones que el artista estima para poder de terminar en un día o una jornada; es decir, durante el tiempo que la capa que cubre el muro, dure fresca. En “Vocabulario arquitectónico”, 1980, p.234-235.

⁹⁰ Tezontle. Del náhuatl *tetzontli*, de *tetl*, piedra, y *tzontli*, cabellera.,1. m. Méx. Piedra volcánica porosa, muy ligera, de color rojo oscuro, usada en construcción. Diccionario de la Real Academia de la lengua española, vigésima primera edición.

Jonacatepec, Jantetelco, Tepalcingo y Temoac aunque también la mayoría de las rocas son de origen volcánico, existen importantes yacimientos de rocas ígneas intrusivas, es decir que han sufrido algo de metamorfismo en su conformación, por lo que encontramos piedras de poca porosidad y con aristas puntiagudas.

Figura 19. Mapa geológico simplificado del sector norte-central de la Sierra Madre del Sur que muestra la ubicación de los centros volcánicos anteriores a la FVTM ubicados al sur de la Cuenca de México, en los estados de Guerrero y Morelos, como son el campo volcánico de Huautla, la caldera de Tilzapotla y de Taxco, así como la región de Tepoztlán, área en donde aflora el registro más antiguo de la FVTM en el sector centro oriental.⁹¹

Los materiales que se emplearon fueron:

El agua: la utilizada en la realización de los morteros deben ser potables, es decir bajas en contenido de sales o sucias⁹². Si estas no hubieran sido de estas cualidades, los daños en los morteros y su resistencia a la intemperie se habría visto altamente comprometida.

Las arenas: Las cargas son medianas y finas (medianas 1,0-1,5mm y finas 0.5-1,0mm), son de color rojo, negro, café y blanco. Los conglomerantes son conocidos también como áridos.⁹³

La cal. Se llama cal a todo producto, sea cual fuere su composición y aspecto físico, que proceda de la calcinación de piedras calizas. Es un producto conglomerante de color blanco y sólido.⁹⁴ Para prepararla se requieren rocas calizas que se someten a elevadas temperaturas, donde se presenta una violenta reacción química, dando como resultado un producto de carácter anhidro al cual se le agrega agua potable. Se deja reposar, este reposo se conoce como el apagado de la cal. Ya apagada la cal está lista para su utilización como conglomerante y agregar las cargas para formar el mortero. El empleo de la cal se ha dado en todos los continentes por todas las culturas conocidas desde los tiempos más remotos, por lo que su empleo no es un elemento

⁹¹ Tomado de file:///Users/fridamateos/Desktop/Tesis%202019/Bolet%C3%ADn%20de%20la%20Sociedad%20Geol%C3%B3gica%20Mexicana.webarchive.

⁹² Gárate Rojas, I. "Artes de la cal", ICRBC, España, 1994, p. 81.

⁹³ Op. Cit, 1994, p.83. Los áridos proceden de la desintegración natural o artificial de rocas, que mezclados con un conglomerante forman el mortero.

⁹⁴ Op cit, 1994, p.86-87.

distintivo de la manufactura.

Las piedras o rejonas: rocas de origen volcánico en el caso del estado de Morelos.

La tecnología:

- 1) *Selección de las piedritas.* Para los rejonas se utilizaron rocas de origen volcánico en su mayoría tezontles rojos y negros, sólo en unos pocos casos se utilizó una roca ígnea intrusiva de color rojo abundante en esta zona. En muy pocos ejemplos se usaron fragmentos de ladrillo de desecho.



Figura 20. Detalle de rejonas de tezontle en la Capilla del Señor del Pueblo en la población de Amayuca, Municipio de Jantetelco (Mateos, 2011)

- 2) *El dibujo preparatorio.* Es muy común y en todos los casos se llevó a cabo haciendo una incisión en el mortero cuando aún estaba húmedo. No encontramos evidencias del uso de alguna herramienta en especial, pero si es clara la limpieza en la incisión, esto nos refiere por un lado a que el mortero está lo suficientemente fresco de tal manera que no hay rebabas, y por la otra a que el instrumento utilizado podría haber sido de metal o de madera por la limpieza en el corte.⁹⁵ Sólo en el templo de la Hacienda Jesuita de Chicomocelo encontramos evidencia del uso de instrumentos de precisión: el compás.⁹⁶

⁹⁵ Fue a partir de una conversación sostenida con una colega restauradora Valeria Villalvazo, y comentario de las posibles herramientas utilizadas en el proceso de la incisión, donde ella comentó la pertinencia del uso de herramientas de madera, las cuales por un lado son de fácil manufactura y por el otro si son humectadas evitan la adherencia del mortero al instrumento otorgando limpieza en el contacto o la incisión.

⁹⁶ Significado y técnica de incisión como dibujo preparatorio.



Figura 21. En esta imagen se observa una línea curva que es el dibujo preparatorio o guía para la puya con los rejonés. (Mateos, 2013).

3) *Aplicación de mortero*. La forma de aplicación de los morteros fue a base de tareas⁹⁷ donde aún fresco se realizó el dibujo preparatorio inciso.



Figura 22. Obsérvese la línea horizontal que marca la unión de dos tareas, detalle de la Capilla del Señor del Pueblo, Amayuca, Jantetelco (Mateos, 2011)

⁹⁷ Significado de tarea en la técnica pictórica.



1. Aplicación de mortero de cal y arena, por tareas.

2. Dibujo preparatorio inciso

3. Inserción de piedritas de tezontle

Figura 23. Rejoneado en la Capilla de San Francisco, Amayuca, Municipio de Jantetelco. (Mateos, 2010)



Figura 24 y 25. A la izquierda una imagen que muestra claramente el mortero que se aplica sobre el muro para la para su puya con rejones, detalle de la Hacienda jesuita de Chicomocelo, en el poblado de Tlacotepec,, Municipio de Zacualpan de Amilpas. A la derecha, piedritas rejoneadas del Templo de San Francisco, Amayuca, Municipio de Jantetelco. (Mateos, 2010)

4) *Encalados*. La gran mayoría de las figuritas rejoneadas están en un avanzado estado de deterioro. Presentan la pérdida de rejones y un grado de abrasión muy intenso, de tal manera que no podemos concluir si todas o sólo algunas tenía un encalado sobre el cual se aplicó color. En el único sitio que se identificó la presencia

de esta última capa, se observó que consiste en una capa de micras de espesor de cal sin carga, lo que se conoce como un encalado. Y sobre este se aplicó una capa de color rojo que posiblemente es hematita⁹⁸ por su tono rojo óxido.

IV.3. Tipologías:

A raíz de la realización de la observación a simple vista en campo y los dibujos de las piedras rejoneadas, se pudo observar que existían una relación entre la técnica de manufactura y el tipo de figura. Es decir, entre más detalle y probable planeación de la forma representada, la manufactura constaba de más estratos.

Plnteamos tres tipologías que llamamos A, B y C.

A continuación se exponen las tres tipologías detectadas:

Tipología A. Es la más sencillo, por su estratigrafía y por el tipo de diseños. La estratigrafía comprende la aplicación de un mortero que recubre y engrasa el muro de mampostería sin la utilización de tareas, no hay dibujo inciso. Los rejonos coinciden generalmente con las juntas del mamposteo y dibujan simplemente ondulaciones, que parecieran delinear el contorno de las piedras, o pequeñas figuras como son cruces, animales o plantas. Este es el caso de 10 locaciones:

el Exconvento de San Guillermo en Totolapan, capilla de Santiago Apóstol en Nepopualco, el Templo de la Asunción, Capilla de San Juan y San Pedro en

Zacualpan de Amilpas, en la troje de la Hacienda jesuita de Chicomocelo, la de Cuatepec y la de Pantitlán, la capilla de Santa Cruz, Santiago Tepetlapa y la iglesia de María Magdalena de Amatlán en el Municipio de Tepoztlán.



Figura 26. Tipología A (Mateos, 2013).

⁹⁸ Mineral compuesto de óxido de hierro, utilizado como pigmento por su coloración roja.

La intensidad de la aplicación del mortero pareciera ser la de “emparejar” o “allanar” el muro, sin mayor acabado que el que da la herramienta durante la acción de la aplicación. Logrando así que el muro mampostado sólo alcance un textura afa-
ble y expresiva.



Figura 27. Muro Testero de la Parroquia de San Guillermo en Totolapan (Mateos, 2011).



Figura 28. Rejoneo en el muro norte templo de Santiago Apóstol en la población de Nepopualco en el Municipio de Totolapan. (Mateos 2012)



Figura 29. Izquierda: Vista general del muro oeste de la Capilla de Dolores en la Catedral de Cuernavaca. (Mateos, 2011)

Figura 30. Derecha: Detalle de cruz en el muro norte del templo de la Asunción en la población de Tlacotepec, en Zacualpan de Amilpas (Mateos, 2012).

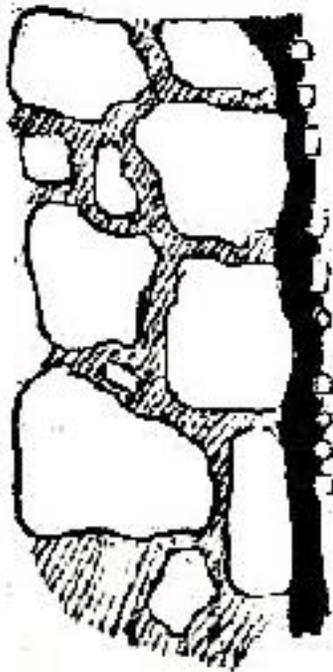


Figura 31 . Tipología B (Mateos, 2013).

Tipología B. Esta se caracteriza a diferencia del anterior, por la presencia de un dibujo preparatorio inciso, así como por la aplicación de tramos de mortero o tareas, lo que indica un proyecto o una planeación. Los diseños son de una apariencia “infantil”, libres en el trazo y la composición. Sólo se sigue aplicando una capa de mortero sobre la mampostería, pero a diferencia del anterior se trabaja alisando la superficie, pero sigue conservando su carácter de espontaneidad. A diferencia del anterior no sólo se busca el allanar la superficie, sino hacerla apta para la inserción de piedras, creando una superficie de mortero con el suficiente espesor que no limite las áreas para la inserción de los rejones.

Hay varios ejemplo de esto es el de la Capilla de la Santísima en el poblado de Tepoztlán, la Capilla de San Juan en Zacualpan de Amilpas, donde combinaron los diseños de sillares rectangulares dibujados en los paramentos, mientras que las esquinas colocaron unos diseños mucho más orgánicos que parecen sugerir que había la intención de crear un efecto óptico para dar continuidad a los muros disolviendo las esquinas.

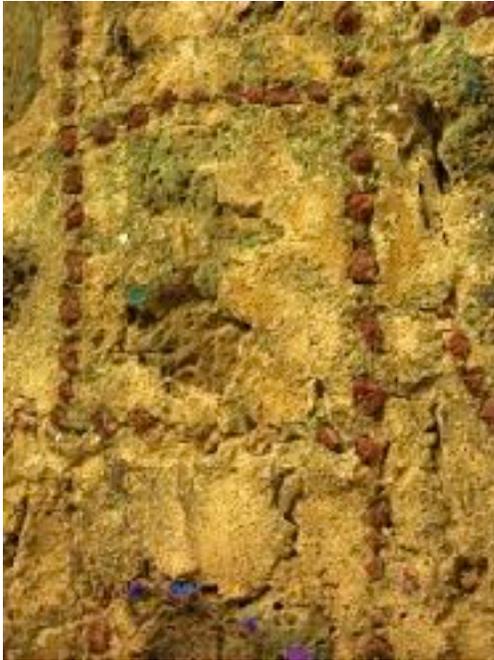


Figura 32 y 33 . Dibujo preparatorio y rejoncitos de color rojo en la Capilla de la Santísima, Tepoztlán Morelos (Mateos, 2011).

Tipología C. Esta tipología parte de un probable proyecto dirigido, ya que además de ser el más simétrico, tiene tareas regulares, un dibujo preparatorio inciso, pero sobre todo se caracteriza por las marcas de instrumentos de precisión como compases y regletas. Además de ser los únicos programas que cuentan con tres estratos de mortero, el grueso o rugoso pegado a la mampostería de 1 cm de espesor, el medio de medio centímetro y un encalado con color. El encalado se aplicaba después de los rejoncitos. Ya que debajo de estos nunca encontramos restos de cal. Esto agrega un componente de dificultad mayor, ya que requería de la precisión y cuidado necesario para no recubrir los rejoncitos y así no perder la línea punteada que dibujan en los contornos de las formas.

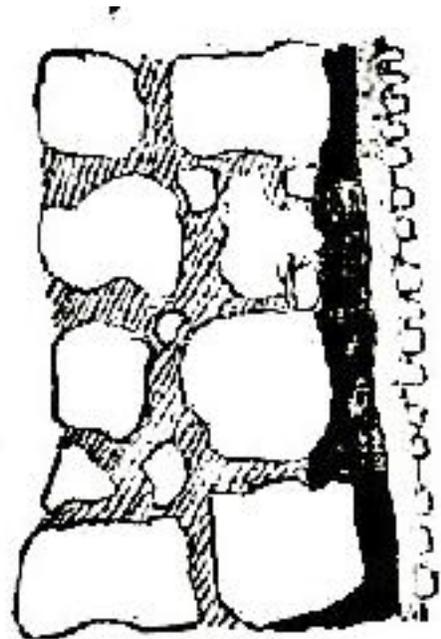


Figura 34 . Tipología C. (Mateos, 2013).



Figura 35. A la izquierda se observan en blanco los restos de encalado, se localiza en el Muro norte del templo de la Hacienda de Chicomocelo, Zacualpan de Amilpas. (Mateos, 2011)



Fig 37. Arriba, esta es una cruz que está sobre su base, localizado en la Hacienda de Cuatepec, en el Municipio de Zacualpan de Amilpas, (Mateos, 2011).

Figura 36. Izquierda, debajo de un aplanado que los recubrió, se observan rejoncs en forma de sillares con estos de encalado. Detalle del fuste de la torre de la Catedral de Cuernavaca. (Mateos 2011).

Los materiales constitutivos y sus propiedades:

Los materiales constitutivos varían muy poco entre un lugar y otro, en este trabajo no se planteó como un objetivo la identificación de los componentes de las pastas y las piedritas, ya que consideramos que la autenticidad y la integridad de la expresión no radica de forma prioritaria en los materiales que las conforman.

Sin embargo, si llevamos a cabo observaciones generales que nos permiten adentrarnos brevemente en el tema.

Los morteros utilizados en la manufactura son semejantes a los de las juntas de la

mampostería, en cuanto al color, textura y consistencia. Por encontrarse en edificaciones virreinales sabemos que estamos tratando con morteros de cal-arena. Debido a los requerimientos tan particulares de la técnica, es probable que se hayan adicionado materiales de origen orgánico a la mezcla, con la intención de retardar los efectos del fraguado, sin embargo para determinar la presencia o no de aditivos se requiere acudir a análisis químicos especializados.

A partir de los trabajos que se han venido realizando en la zona, sabemos que debido a que los recintos estudiados se encuentran dentro del eje neo-volcánico, las arenas utilizadas son de origen volcánico. Por su parte, las piedritas o rejones varían de acuerdo a la zona, en su mayoría son tezontles negros y rojos, pero es en la zona de Zacualpan de Amilpas, hasta Jantetelco, que varían en consistencia y color, incluso encontramos como rejones a pequeños fragmentos de ladrillos, calizas y pequeños fragmentos de rocas ígneas intrusiva de color rojo.

Este tratamiento de morteros con rejones es muy resistente a la intemperie, ya que la introducción de piedras a la pasta de cal y arena disminuye la contracción al momento del fraguado, reduce de forma importante la formación de fisuras microscópicas en más de un 30% con respecto a un mortero con otros tipos de acabados.

Para poder conocer y apreciar la técnica con la que se han ejecutado los rejoneados, debemos recurrir a recordar los significados de las edificaciones, tanto en su intención como en la función.

Debido a que este recubrimiento de mortero y rejón es la fase final en la edificación, la consideramos como un acabado arquitectónico, es decir un elemento que recubre el edificio otorgando no sólo protección a los muros, sino un carácter estético distinto.

La virtud de este acabado es su permanencia y resistencia a la intemperie. Para poder adentrarnos en esta mejoría de propiedades, debemos referirnos a los morteros hidráulicos que se caracterizan por la incorporación de materiales que contengan sílice reactivo a la mezcla, naturalmente incluidos en la composición de materiales provenientes de los volcanes.

Las propiedades físico-químicas de los morteros hidráulicos se caracterizan por elevar la resistencia de éstos frente al intemperismo, debido a lo cual las restauraciones y la intemperie no han logrado vencer estos magníficos vestigios del siglo XVII y del XVIII.

IV.4. Registro y documentación.

El registro de las evidencias de los rejonés, se llevó a cabo a partir de la toma fotográfica de éstos y posterior dibujado de cada uno de los diseños con rejonés.

Para mayor claridad se ha decidido presentar de la siguiente manera:

Por cada uno de los Municipios: Cuernavaca, Jantetelco, Jonacatepec, Temoac, y Tlalnepantla, Tlayacapan, Tepalcingo, Tepoztlán, Tetela del Volcán, Totolapan, Zacualpan de Amilpas, y Yecapixtla.

En cada uno de los templos y haciendas visitadas se hizo una primera localización de los muros con rejonés y su posterior registro detallado y dibujo. Por tanto presentaremos un plano de localización, una breve semblanza de la historia, sólo en los casos que se encontró información, y posteriormente el dibujo y la foto de cada uno.

Finalmente hay una breve reflexión sobre los datos técnicos de los rejonés de cada uno de los casos.

Capilla de Santa Ana

Esta Capilla ya ha desaparecido casi en su totalidad, el espacio edificado ha sido tan alterado, que en la actualidad sólo se conservan pocos vestigios anteriores al siglo veinte. El arco de acceso principal del atrio y la barda son históricos y probablemente datan del momento de la edificación antigua. En el arco principal es donde encontramos algunos vestigios del rejoneo.

Estos vestigios son pequeñas cruces de hasta 30 cms de altura, encontramos 6 en total, tres del lado izquierdo y tres al lado derecho, sobre la parte anterior de las jambas. Todas son distintas, presentan sutiles diferencias en el diseño, aunque en esencia son los mismos, cruces sobre una base de la que se proyectan dos líneas curvas, algunas de las cruces son rematadas con algo que pareciera un elemento semejante a una flor.

Se utilizaron pequeñas piedras de tezontle rojo y negro, hay evidencia de un dibujo preparatorio, por lo tanto lo consideramos como tipología tipo B.

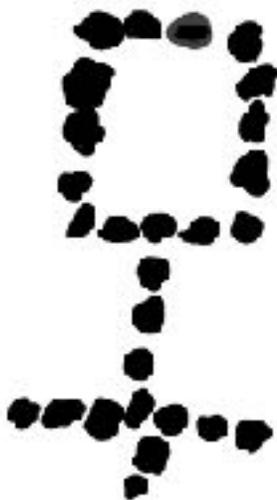


Figura 38. Trabajo de análisis e interpretación de figuras encontradas en la Iglesia de Santa Ana en Atlatlahcan (Mateos, 2011).

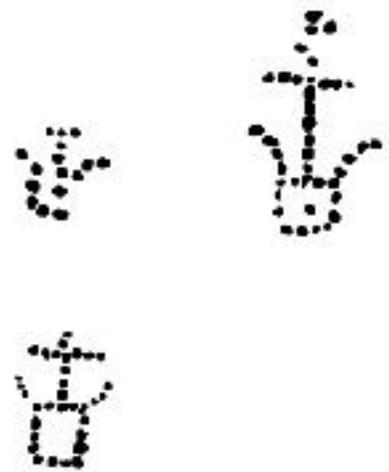


Figura 39. Trabajo de análisis e interpretación y localización de figuras encontradas en la Iglesia de Santa Ana en Atlatlauhcan

Capilla de San Miguel

Esta Capilla data de la época barroca, su portada es un testigo del barroco que se relaciona con toda la cultura desarrollada en Puebla durante este periodo.

Encontramos rejoneos en el muro norte del templo. Los vestigios son abundantes y en buena estado de conservación. Es relevante mencionar que contiene representaciones fitomorfas y zoomorfas. La técnica de manufactura es la propia de la Tipología B.

Encontramos dibujo preparatorio en todas, aunque al parecer existe un programa “pictórico” que se centra en la figura zoomorfa que parece ser un león, un pavor real y una lagartija (figura 39 A).

Los diseños fitomorfos son libres, aunque dirigidos por una línea punzada.

Todas las piedras son de color rojo.



Figura 38. Portada Barroca del Templo de San Miguel (Mateos, 2017).



Figura 39. Muro sur del templo de San Miguel donde encontramos los vestigios de los rejones (Mateos, 2017).



Figura 39 A. Trabajo de análisis e interpretación y localización de figuras encontradas en la Iglesia de San Miguel Axochiapan (Mateos, 2017).

Catedral de la Asunción.

El convento más antiguo del estado de Morelos es el de Nuestra Señora de la Asunción en Cuernavaca, nombrado como Convento de San Francisco hasta el 30 de octubre de 1891 cuando se consagra como Catedral.

Al crear enclaves estratégicos para evangelizar por decisión de un concilio o una reunión de autoridades religiosas, se puede confundir la fecha de una fundación con la de la construcción del edificio religioso. Pensamos que la fecha que dan algunos cronistas para el convento de la Asunción de Cuernavaca en 1525, es apenas el inicio⁹⁹

Este espacio conventual ha estado sujeto a innumerables transformaciones, son los estudiosos de la misma como el Juan Dubernard, Rafael Gutierrez entre otros:

El arquitecto Rafael Gutiérrez Yañez es quien comenta: que es el atrio del convento de la Asunción el que ha sufrido más transformaciones. Sus capillas posas se perdieron según el esquema original. Después fueron construidos las capillas de Dolores, la Tercera Orden y el Carmen, la huerta llena de frutales fue seccionada por la actual calle de Morelos. En los inicios del siglo veinte llegó a la jurisdicción el obispo Plancarte y Navarrete, quien tenía conocimientos e intereses en la arqueología y la astronomía, así fundó un museo dentro del convento y construyó un observatorio. Ese espacio actualmente lo ocupa un museo privado. En los años del alzamiento cristero, los grupos norteros de poder, venidos a Cuernavaca, se asentaron en donde estaba la huerta del monasterio.

Para el siglo XVIII, la actual Catedral de Cuernavaca era administrada por la orden de los franciscanos. Dato que nos parece de suma importancia, ya que tanto la torre de la catedral, así como la capilla de los Dolores y de la Tercera Orden están clasificados como del siglo XVIII.

En el año de 1713, se levantó en el templo de la Asunción “una bóveda vaída a manera de cúpula con linternilla”. La torre, adosada a la iglesia en su ángulo sureste, lleva grabada esta misma fecha de construcción. La erección de torre y cúpula rompieron con la integración estilística y la austeridad que caracterizaban al conjunto en el siglo anterior.

⁹⁹ Dubernard Chauvet, J., 1991.p.276.



Figura 40. Arriba Vista general de la torre de Cuernavaca. (Mateos, 2016).



Figura 41. Izquierda Arriba, torre catedral de Cuernavaca (Mateos, 2016)

Figura 42. Izquierda Abajo. Detalle de Rejones en la Torre de Catedral de Cuernavaca (mateos, 2017).



Los diseños rejoneado de la torre en el templo de la Asunción se observan a través de una pequeña área que perdió el aplanado que la recubrió. Es probable que existan más formas de las que observamos por esta pequeña

ventana. Los rejones son de tezontle de color rojo, hay una línea incisa en el aplanado, es decir que hay un dibujo preparatorio. El estado de conservación es malo ya que se observa la pérdida de rejones y desgaste en la superficie del mortero, es probable que debido a esto se haya decidido su recubrimiento con la capa de apando que observamos actualmente en todo el fuste. El estilo de la torre, que no es contemporánea a la nave de la iglesia, remite al estilo barroco. Para poder de-

terminar la temporalidad del fuste es necesario, llevar a cabo un análisis detallado de las fábricas que nos permitan determinar el periodo en el cual fueron adosadas.

La Capilla de la Dolorosa

La Capilla de la Dolorosa data del siglo XVII, En ésta encontramos rejoneos en sus fachadas laterales y posterior. Los diseños están en un estado avanzado de degradación, se han perdido grandes áreas de mortero, sobre todo el que recubría la mampostería de los muros. Aunque se han dañado muchos de los rejoneos, además de la aplicación de encalado con color, resultado del mantenimiento. Los rejones son de tezontle

de color rojo al igual que los de la torre, no encontramos evidencia de un dibujo preparatorio, es decir corresponden a la tipología A. Se observa que al igual que en la torre, hay una capa de aplanado que recubrió a las figuritas rejoneada.



Figura 43. Fachada Capilla de la Dolorosa (Mateos, 2017).

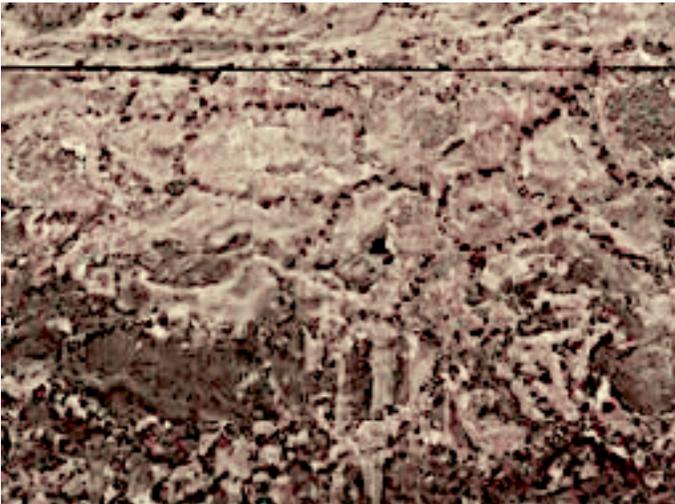


Figura 44. Arriba izquierda Al fondo vista general del muro de la Capilla de Dolores con rejoneos. (Mateos, 2016).

Figura 45. Derecha Arriba, detalle rejoneos muro oriente de la Capilla de Dolores (Mateos, 2016).

Figura 46. Izquierda Abajo. Detalle de Rejones el muro oriente de la Capilla de Dolores de Catedral de Cuernavaca (Mateos, 2017).

En el actual municipio de Jantetelco, encontramos en la población conocida como Amayuca, cuatro recintos religiosos. La principal el templo de Santiago, presenta sólo restos de rejoneo en el muro exterior de la sacristía. Sin embargo las otras tres están cubiertas de este acabado constructivo, la Capilla de los Reyes, la de San Francisco y la de el Señor del Pueblo.

Es muy escasa la información que se encontró con respecto a la historia de la construcción de las capillas. Lo que sabemos por los rasgos estilísticos de las fachadas que nos estamos refiriendo a templos edificados en el siglo XVII. Es significativo mencionar que esta zona estaba ligada a la Orden de los Agustinos quienes edifican un convento y un templo de San Pedro en Jantetelco.

...En este pueblo de Xantetelco de la Villa de Yecapixtla, del estado de Marqués del Valle, está un monasterio de la Orden del glorioso San Agustín donde están dos religiosos y entrambos lenguas que entienden en el ministerio de los indios; estos frailes atienden a los pueblos de Amayuca.¹⁰⁰

Los pobladores de Amayuca dependían de los agustinos de Jantetelco, y se encuentra sólo a dos leguas. Está documentado que la reconstrucción del convento fue financiada en el siglo XVIII por las Haciendas que estaban en manos de los jesuitas. Existe una primera fecha de su fundación en 1564, pero es en el año de 1650 que hay un gran sismo que destruye prácticamente esta primera edificación, por lo que se requiere su restauración.¹⁰¹

A partir de la documentación con respecto a la dependencia que tenían los pobladores del monasterio de San Pedro, podemos referirnos a que las iglesias dentro del área era “manejada” por la orden de San Agustín y financiada por los jesuitas muy probablemente.

En el transcurso de la investigación localizamos un documento de 1727 que habla de los problemas que tenían por la posesión de tierras los “indios” de Amayuca

¹⁰⁰ Chanfón Olmos, C. y Rafael Gutierrez Yañez, 1994, p.210

¹⁰¹ Perez Sanchez, J.E., 2007.

con los padres agustinos, y nos permite constatar que si estaba regidos por los agustinos en ese momento:

los naturales de Santiago Amayuca, partido de Jonacatepec, jurisdicción de cuernavaca, sobre que se les ampara y mantenga en la posesión que han tenido en tierras de su comunidad, contra los padres del convento de Jantetelco.¹⁰²

Capilla de San Francisco, Amayuca.



Figura 48. Fachada principal de la Capilla de San Francisco, Amayuca (Mateos, 2011).

Esta es una de las iglesias con mayor cantidad de ornamentación, al igual que las otras dos que observamos dentro de la misma población, los diseños rejoneados han sido reparados.

Las piedritas que se utilizaron en la elaboración de los dibujos son de tezontle negro, otras de color amarillo y en el caso de las escamas u ondulaciones junto a las figuras zoomorfas así como éstas están echas con una piedrecitas de color rojo.

También encontramos tareas claramente definidas por una línea que las divide. En cada tarea en los paramentos entre los contrafuertes cada uno de los diseños



Figura 49. En esta imagen se observa la unión entre las tareas. (Mateo, 2011).

son propios de cada tarea y nunca traspasan la línea divisoria, a diferencia de los dibujos en los contrafuertes donde observamos que los diseños en éstos fueron una unidad que traspasa las tareas o líneas divisorias, es decir son programas individuales.

No es posible dilucidar si el cambio en el material de las piedritas, así como el cambio en la coloración del aplanado donde

¹⁰² Gutierrez, R., Ramo 53. Hospital de Jesús, 214. Clave de registro: 1341 Número de soporte: 115 Expediente: 227 Año inicial: 1727, p.524, inédito.

éstas son insertadas se debe necesariamente a momentos decorativos diferentes. Pero es claro, que el aplanado en los diseños de color negro y amarillo, que el mortero es de color grisáceo a diferencia del de los diseños con piedritas de color rojo que es más blanco. Una de las hipótesis es que tanto las tareas como los diseños que se comprenden en cada una de ellas se debe a expresiones de personas o grupos diferentes, cada una parece encerrar su propio discurso conceptual.

Todos los dibujos tienen un dibujo preparatorio, y debido al estado de conservación y la poca cantidad de pérdida de diseños y fisuras en el mortero, que la manufactura responde a gente muy diestra en el manejo de los materiales y fraguado de las mezclas.

Es interesante mencionar, que los diseños zoomorfos con piedritas de color rojo uti-



Figura 50. Detalle de dibujo inciso y aplicación de los rejones (Mateo, 2011).

lizan la forma de éstas, con la finalidad de construir la forma, por ejemplo la cresta de lo que parece ser un gallo se comprende de la inserción de una piedra que tiene la forma de ésta. A diferencia de la única forma zoomorfa que encontramos entre los diseños de piedritas de color negro que sólo sigue la línea del contorno de la forma sin agregar nada más al diseño original.

En resumen, encontramos figuras de volutas, roleos, una zoomorfa y varias fitomorfas y la fecha que podría ser 1781 y echas con piedritas negras y amarillas, sobre un aplanado de color grisáceo.

Hay otras que están insertadas en un aplanado de color crema con piedritas rojas, en esta caso los diseños son más figurativos, zoomorfos, fitomorfos, volutas y roleos.

Los tratamientos de las figuras son distintas a las de color negro, siendo las piedras no sólo marcas de contornos sino que completan las formas trascendiendo la idea del contorno.

Por su parte los contrafuertes son diseños completos, que responden a una unidad.



Figura 51. Metodología de análisis aplicada detectando motivos aparentemente de flore y plantas (Mateos, 2011).

Capilla de los Reyes, Amayuca

Hay tres etapas de aplanados con piedras rejoneadas en la Capilla de los Reyes, en la etapa que parece ser la contemporánea a la edificación son en su mayoría roleos. Hay dos etapas posteriores donde los diseños cambian.

Lo interesante en estos sin duda será e significado, pero es de resaltarse que hoy en este siglo XXI, pareciera haber por parte de los pobladores, identidad con éste tipo de “decora-

ción”, ya los trabajos de mantenimiento y restauración del edificio incluyen el “remoza-
miento”¹⁰³ de la decoración con piedritas rejoneadas.



Figura 52. Diseños de la Capilla de los Reyes en Amayuca (Mateo, 2011).

El daño del rejoneo, más antiguo, pareciera que fue el paso del tiempo, y de forma reciente fue provocado por la innumerables intervenciones del inmueble, que han consistido de forma sistemática en la integración del cemento en pisos, banquetas, muros y adosamiento de espacios nuevos. Es así que los problemas de humedad del inmueble se atribuyen al revestimiento del edificio con cemento, lo cual ha ido debilitando de forma alarmante el templo. Para poder explicar los rasgos característicos del rejoneo en este lugar deberemos describir, lo que hemos reconocido como la capa original o contemporánea a la edificación, y las etapas de mantenimiento o remozado.

Características de los diseños

Este estrato se conforma de figuras en forma de roleos o espirales. Existen algunos elementos geométricos como circunferencias o cuadrados, no es posible detectar un patrón o simetría. Esto nos indica que se trata de un dibujo libre, con esto nos referimos a que cada una de las figuras no responden a una plantilla sino que fueron creados directamente en el muro de forma individual. No tenemos los elementos para pensar que no hubo un dibujo preparatorio, lo único que podemos afirmar es que cada uno de las espirales tiene un carácter propio

¹⁰³ Remozar: Dar o comunicar un aspecto más lozano, nuevo o moderno a alguien o algo.



Figura 53. Estos diseños son únicos, ya que semejan pictogramas, tipo B. (Mateo, 2011).

Técnica de manufactura

Detectamos tareas de aproximadamente 4mts² y en paramentos cortos son franjas de un metro de ancho por todo lo largo del elemento constructivo. Estas tareas están echas con una pasta de cal y arena de textura media de color gris,

Encontramos dos colores de piedritas las de color rojo que son cristalinas y de un tono rojo ladrillo y las grises, ambas parecen ser fragmentos de piedra cantera, no encontramos vestigios del uso de tezontles.

En la intervención que observamos con piedras negras sobre un aplanado de cemento de color blanco, encontramos otros diseños que parecen un lenguaje pictográfico muy peculiar. Por comunicación verbal de los vecinos de la iglesia y entrevista a algunos mayordomos, los “restauradores” son vecinos de la localidad que aún viven. Por las características de los diseños, parecen ser una interpretación de lo que vieron, pero quedan dudas sobre la comprensión conceptual y espacial de los mismos, a diferencia de los primeros que manifiestan un trabajo integrado y de una unidad, ésta intervención nos muestra diseños aislados sin aparente conexión.

Es de admirarse que la técnica de manufactura conserva algunos rasgos de la técnica más antigua. Encontramos algunos dibujos preparatorios. Sin embargo, debido a la rapidez de en el fraguado de la mezcla de cemento, muchas de las piedras ya se han perdido, y es evidente, que ésta mezcla no permite que los tiempos requeridos para la elaboración de un dibujo preparatorio inciso y luego inserción de las piedras con el aplanado seco fuera posible.

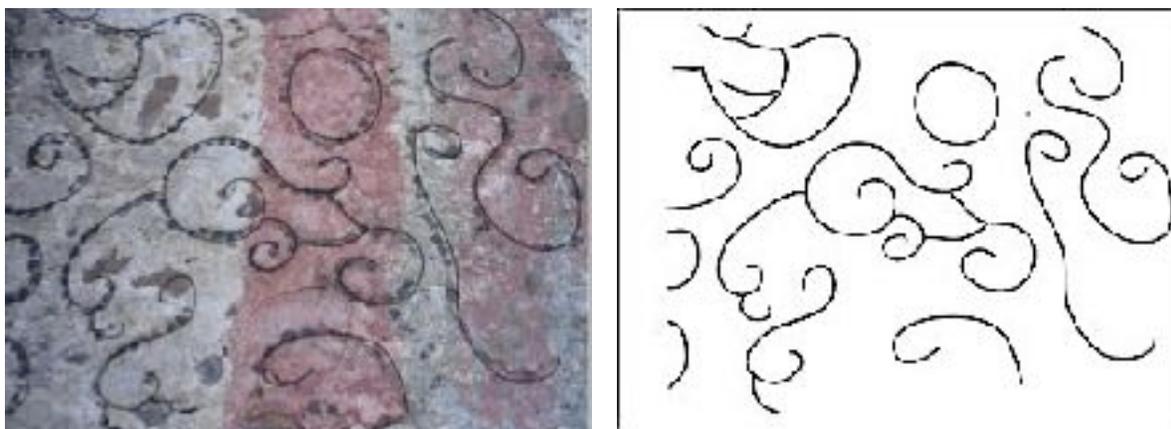


Figura 54. Los diseños varían según la capa o tarea, hay fotomorfos o roleos (Mateos, 2011).



Figura 55. Diseños simples con dibujo preparatorio (Mateos, 2011).



Figura 56, 57 y 58. A la izquierda arriba y abajo tenemos diseños fitomorfos de flores, roleos y otras figuras no identificadas (Mateo, 2011).

Figura 59. A la derecha arriba, vestigios de lo que pareciera un águila bicéfala, elemento común en los rejoneos (Mateos, 2011).



Figura 60 y 61. Abajo izquierda y derecha, muestra en el análisis de componentes estas figuras zoomorfas rodeadas de roleos, tienen dibujo preparatorio (Mateos, 2011).

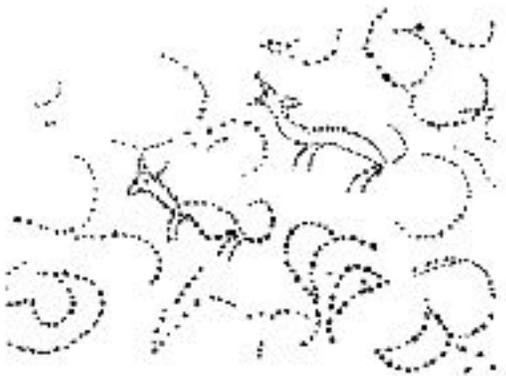




Figura 62 y 63. En medio en derecha y en izquierda, observamos la foto y análisis de las figuras como derrames fitomorfos, una ve más con dibujo preparatorio (Mateos, 2011).



Figura 64. Esta última figura se presenta en el aplanado de cemento reciente, aunque ya es de una abstracción muy diferente, sigue contando con dibujo preparatorio la técnica sobrevive, hay cambio de pasta y diseño (Mateos, 2011).

Figura 65. A lo largo del análisis aplicando la metodología, es muy relevante observar que en este templo sigue perdurando la hechura de rejones en los muros exteriores, recalcamos la importancia de dedicar una segunda investigación que profundice en el significado y la interpretación de los diseños (Mateos, 2011).



Capilla del Señor del Pueblo, Amayuca

Esta es una de las iglesias con mayor cantidad de ornamentación, al igual que las otras dos que observamos dentro de la misma población, los diseños rejoneados han sido reparados.



Figura 66. Fachada principal de la Capilla del Señor del Pueblo, Amayuca, Jantetelco. (Mateos, 2011).

Las piedritas que se utilizaron en la elaboración de los dibujos son de tezontle negro, otras de color amarillo y en el caso de las escamas u ondulaciones junto a las figuras zoomorfas así como éstas están echas con una piedrecitas de color rojo.

También encontramos tareas claramente definidas por una línea que las divide. En cada tarea en los paramentos entre los contrafuertes cada uno de los diseños son propios de cada tarea y nunca traspasan la línea divisoria, a diferencia de los dibujos en los contrafuertes donde observamos que los diseños en éstos fueron una unidad que traspasa las tareas o líneas divisorias.

No es posible dilucidar si el cambio en el material de las piedritas, así como el cambio en la coloración del aplanado donde éstas son insertadas se debe necesariamente a momentos decorativos diferentes. Pero es claro que el aplanado en los diseños de color negro y amarillo el mortero es de color grisáceo a diferencia del de los diseños con piedritas de color rojo que es más blanco. Una de las hipótesis es que tanto las tareas como los diseños que se comprenden en cada una de ellas se debe a expresiones de personas o grupos diferentes, cada una parece encerrar su propio discurso conceptual.

Todos los dibujos tienen un dibujo preparatorio, y debido al estado de conservación y la poca cantidad de pérdida de diseños y fisuras en el mortero, que la manufactura responde a gente muy diestra en el manejo de los materiales y fraguado de las mezclas.

Es interesante mencionar, que los diseños zoomorfos con piedritas de color rojo utilizan la forma de éstas, con la finalidad de construir la forma, por ejemplo la cresta de lo que parece ser un gallo se comprende de la inserción de una piedra que tiene la forma de ésta. A diferencia de la única forma zoomorfa que encontramos entre los diseños de piedritas de color negro que sólo sigue la línea del contorno de la forma sin agregar nada más al diseño original.

En resumen, encontramos figuras de volutas, roleos, una zoomorfa y varias fitomorfos y la fecha que podría ser 1781 y echas con piedritas negras y amarillas, sobre un aplanado de color grisáceo.

Hay otras que está insertadas en un aplanado de color crema con piedritas rojas, en esta caso los diseños son más figurativos, zoomorfos, fitomorfos, volutas y roleos.

Los tratamientos de las figuras son distintas a las de color negro, siendo las piedras no sólo marcas de contornos sino que completan las formas trascendiendo la idea del contorno.

Por su parte los contrafuertes son diseños completos, que responden a una unidad.



Figura 66



Figura 67

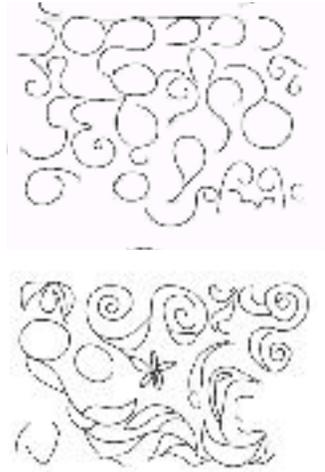


Figura 67, 68, 69, 70 y 71. Los rejoneos en la Capilla del Señor del Pueblo presentan tareas, dibujo preparatorio y dibujos que parecen haber sido a mano alzada. En cada una de las tareas los diseños cambian, aunque parecen tener un significado. No queremos subestimar el simbolismo que pudieran representar. (Mateos, 2011).

Figura 72. Izquierda superior. Diseños en el muro estero completo de la Capilla del Señor del Pueblo. (Mateos, 2011).

Figuras 73, 74 ,75 y 76. En la 73, es una foto de. Figura zoomorfa, el 74 el dibujo. De la 75, derecha foto de flor y la 76 figuras (Mateos, 2011)



Figura 74



Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80



Figura 81



Figura 82

Figura 77-82. (Mateos y Calderón, 2011).

Santuario del Señor de Tepalcingo

Este santuario del siglo XVIII, construido aproximadamente entre 1759 y 1782 (Réau, 1991, p. 513) presenta una de las fachadas consideradas como un único ejemplo estilístico e iconográfico en el arte cristiano de la época, como lo menciona Reyes Valerio en su libro dedicado a Tepalcingo:

“Lo extraño de su composición, así como el tratamiento y la ausencia de otros ejemplos semejantes a ella en nuestra plástica, contribuyen a crear una especie de misterio en torno a la obra. Los elementos que la integran, la composición iconográfica, y el tema iconológico perfecto, la sitúan desde luego como uno de los elementos más extraordinarios de nuestro arte”¹⁰⁴

Esta fachada única y portada del Santuario de Tepalcingo que continua con su función y por tanto es de culto vivo, recibe a miles de peregrinos, congregados su mayoría para las fiestas del pueblo realizadas el tercer viernes de cuaresma; y prove-



Figura 83. Fachada principal de Santuario de Tepalcingo (Mateos, 2013).

nientes de diferentes Estados de la República para adorar la imagen del Señor de las Tres Caídas o el Señor Aparecido.

No obstante, edificio de casi 240 años de antigüedad no sólo fue diseñado escrupulosamente en su forma, su fachada y su interior, todos los muros del exterior contaron con diseños.

Este santuario es un extraordinario ejemplo de cómo si se llegaba a visualizar los conjuntos arquitectónicos como discursos completos, donde todo y cada uno de los elementos era parte de una misma historia, en este caso: el santuario.

¹⁰⁴ Reyes, V., 1960, p. 67

Al recorrer el exterior del templo nos pudimos percatar que absolutamente todo el paramento desde el piso hasta el techo de más de 15 mts de altura están recubiertos de rejones de la tipología B y C, esto no posiciona en el único edificio que los conserva en más de un 70%. Nos fue muy complicado hacer buenas fotos y por consecuente dibujarlos, ya que como parte del mantenimiento del inmueble los rejones y su carácter invisible para algunos, provocó que le colocaran varias capas de encalados, lo que ha hecho que se “borren” a la vista (Figura 84).

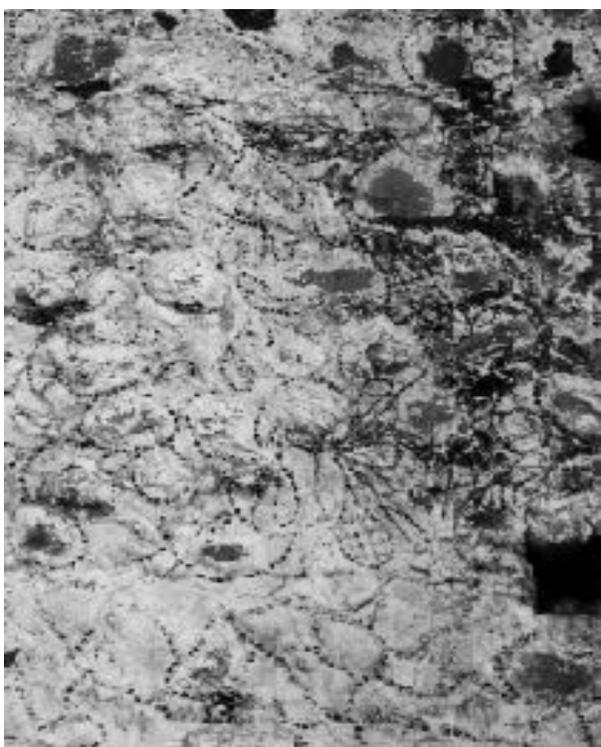


Figura 84. A la izquierda observamos un detalle de los diseños fitomorfos del muro sur donde localizamos granadas, elemento simbólico de la sangre que derramó Cristo en la Pasión. (Mateos, 2012).

Figura 85. Abajo observamos la decoración en forma de roleos de la sacristía de tipología C. (Mateos, 2012).



Las piedritas rejoneadas del Santuario son un dechado de abundancia iconográfica y pictórica que aún tenemos que descubrir, creemos que es uno de los libros más relevantes, no sólo para el estudio de los rejoneados, sino para el propia edificación, ya que no debemos dejar de lado que es un templo cristiano concebido y edificado en un sólo momento histórico y cultural que reúne tradiciones cosmogónicas y sagradas desde antes de la llegada de los españoles.



Figura 86 y 87. Superior derecha e izquierda, una de las pocas imágenes antropomorfas de extremidades inferiores. Figuras 88 y 89. Abajo derecha e izquierda, roleos o derrames con dibujo preparatorio en el muro sur donde localizamos granadas, elemento simbólico de la sangre que derramó Cristo en la Pasión. (Mateos, 2012).

Municipio de Tepoztlán

El municipio de Tepoztlán, se conforma por varios pueblos, todos ellos con un pasado de la época prehispánica, que tuvo continuidad en la época virreinal. Los templos visitados de los pueblos fueron: el de San Andrés de la Cal, el de Santo Domingo Ocotitlan, el de San Juan Tlacotenco, el de San Salvador en Ixcatepec, el de Amatlán, el de Santa Catarina, el de Santiago Tepetlapa y por supuesto los de la cabecera de Tepoztlán (San Pedro, Santo Domingo, San Miguel, San José, los Reyes, San Sebastián, Santa Cruz, la Santísima Trinidad y el Ex monasterio de la Inmaculada Concepción de María).



Figura 90. Fachada principal de la Capilla de la Santísima, Tepoztlán (Mateos, 2012).

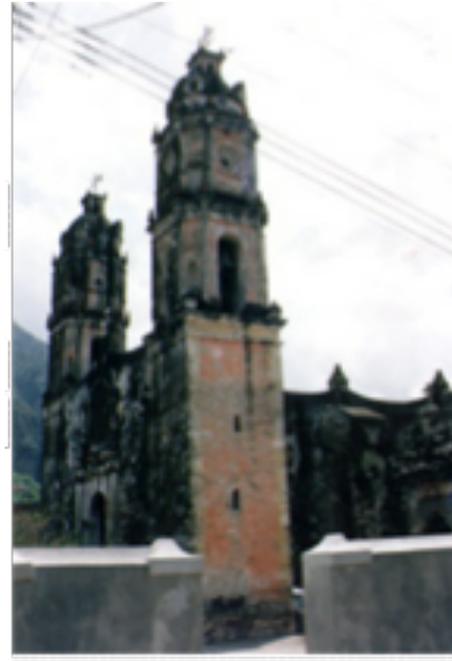


Figura 91. Vista del lado sur de la Capilla de la santísima donde se encuentran la mayoría de los rejoneos. (Mateos, 2012).

El Monasterio de la Natividad de Tepoztlán data del siglo XVI. Los dominicos llegaron a la Nueva España en 1526, y en 1528 incursionaron en Morelos llegando a Tepoztlán en el mismo año. En un primer momento ocuparon las casas de los caciques y construyeron un primero establecimiento conocido como *Teopancho*, pero no

fue hasta 1555 que se fundó el monasterio que conocemos en la actualidad. El proyecto dominico se fue consolidando a lo largo del siglo XVI.¹⁰⁵

La traza urbana de Tepoztlán se realiza en el siglo XVI, es un proceso lento y difícil de acuerdo a la topografía, y es a esta primera traza que se sumaron las de los nacientes barrios con sus respectivas capillas, que se fueron constituyendo a partir del siglo XVII.¹⁰⁶ En el poblado de Tepoztlán existen ocho capillas barriales. A lo largo de la investigación se revisaron todas y cada una de ellas, pero sólo en dos encontramos vestigios de los rejonos: en la Capilla de la Santa Cruz y en la Capilla de la Santísima Trinidad.

Capilla de la Santa Cruz

Esta capilla está catalogada por el INAH como monumento histórico, y data según este documento del siglo XVI, y tuvo importantes remodelaciones durante el siglo XVIII. El número de clave es 170200010082.

Los rejonos en la capilla ya son muy escasos, sólo fueron identificados en el muro sur de la nave, entre la torre y la sacristía, así como en el muro este del muro testero. Al parecer estos no cuentan con dibujo preparatorio, por lo que podemos pensar que se tratan de la Tipología I.

Capilla de la Santísima Trinidad.

Esta capilla también es considerada como monumento histórico y su número de clave del catálogo del INAH es: 170200010124, en dicho catálogo se menciona que la iglesia es del siglo XVIII y XX, Sin embargo, por el estilo de la talla de la piedra del arco del vano de entrada al templo, podemos inferir que al igual que las otras capillas del pueblo esta fue edificada a finales del siglo XVI o principios del XVII.

¹⁰⁵ Ledesma Gallegos, L., Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Zarauz, 2005, p.28-54

¹⁰⁶ Ibidem, p. 50.



Imagen 92. En la imagen del lado izquierdo se observa con claridad el dibujo preparatorio inciso. Imagen 93. Por su parte en la imagen del lado derecho observamos los rejonés del muro norte. (Mateos, 2013).

En esta existen varios vestigios de rejonés, aunque en muy mal estado de conservación. En muro norte son de formas geométrica que parecieran dialogar con el edificio. En estos encontramos la estratigrafía de dos aplanados y dibujo preparatorio lo que nos indica que estamos hablando de la tipología B.

En el muro sur, los rejonés, todos de tipología B, parecen haber sido trazados con la naturalidad de un espontáneo que al ver el lienzo se lanza a conquistar el juego de la plástica.

Capilla de Santiago Tepetlapa

Los aplanados de los muros exteriores de este templo está en un estado avanzado de deterioro, por lo que los vestigios de los rejonés son sumamente difíciles de observar por la gran cantidad de microorganismos en la superficie. Sin embargo, a diferencia a las de otras edificaciones la intervención sobre los muros denotan que el responsable de la obra de reparación si reconoció los rejonés, dándoles un lugar en el patrimonio que respeta.



Figura 94 y 94-a, 95 y 95-a. En la imagen izquierda observamos la portada principal del templo, en la imagen superior derecha es el acceso a la sacristía donde encontramos rejonges. Abajo izquierda, vestigios de rejonges fitomorfos que han sido destruidos casi en su totalidad, y a la derecha, el acceso al campanario donde se encurtan rejonges simples de la tipología A. (Mateos, 2011).

Sin embargo, creemos que es errónea su interpretación, ya que los confundió con el uso de la rajuela, aplicando en la reintegración de junta unas piedrecitas simulando los rejonges. En esta Capilla decíamos rejonges tipo A y tipo B.

Capilla de la Santísima Magdalena, Amatlán.

La historia de Tepoztlán se enfoca fundamentalmente al monasterio de la Natividad, es muy escasa la información con respecto a la edificación de las capillas y templos de los pueblos vecinos.

En este sentido la capilla de Amatlán es una excepción en cuanto a los datos históricos:

“El pueblo de Amatlán ha formado parte de Tepoztlán (en Morelos) desde los tiempos prehispánicos. Tiene como patrona a Santa María Magdalena, la cual es venerada en la pequeña iglesia del pueblo. Ésta parece estar construida sobre un basamento prehispánico, pues las calles que la circundan, con excepción de la que corre al oriente, se encuentra a un nivel inferior.”¹⁰⁷

Está identificado como del siglo XVI y XVII por el INAH. Los vestigios son abundantes en el muro testero y en el muro norte del templo, en un estado avanzado de deterioro, por el desgaste y por las intervenciones anteriores que una vez más los confundió con las rajuelas. En este caso la tipología B de los rejones.

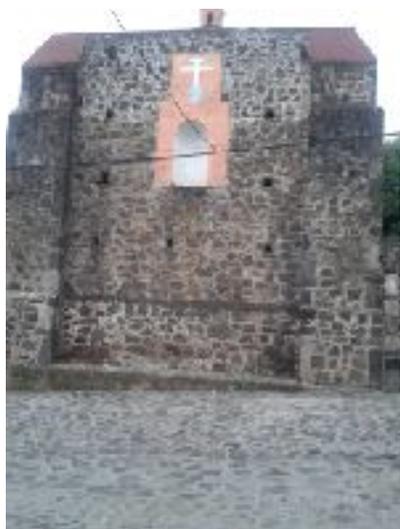


Figura 97. A la derecha rejones en contrafuerte y muro, se observa el cambio de tipo sillar, al tipo piedra, entre un elemento arquitectónico y otro, parecieran “acentos” y no “contribuciones” a la arquitectura (Mateos, 2011).



Figura 96. Muro estero donde se localizaron los rejones en la capilla de la Santísima Magdalena, Amatlán, Tepoztlán (Mateos, 2011).

¹⁰⁷ Dubernard Chaveau, Juan, 1982.

Templo de San Juan Bautista, Tetela del Volcán.



Figura 98. A la izquierda fachada principal de la Iglesia de San Juan Bautista de Tetela del Volcán (Mateos, 2011). Figura 100. A la derecha muro norte de la Iglesia de San Juan Bautista de

El monasterio de Tetela del Volcán, se edificó por los frailes de la Orden de Santo Domingo en en el siglo XVI. La nave del templo ha sufrido distintas intervenciones a lo largo de los siglos.

Después de revisar las fuentes documentales encontramos que la iglesia se reedificó en 1802. Las razones por las cuales se lleva a cabo la intervención se puede haber debido a un sismo, o simplemente por el cambio de la techumbre, que originalmente era de madera, y posteriormente se cambió por la bóveda de cañón corrido que conocemos en la actualidad. Es probable que los contrafuertes del lado norte de la nave, se colocaron en un momento constructivo que requería de éste elemento para el refuerzo estructural del edificio. Se encontró que en 1802 se “reedificó” nuevamente el templo¹⁰⁸. Se asume entonces que los rejoneados corresponden a un momento constructivo anterior a esta fecha, ya que no sólo el material de rejunteo de la mampostería de los contrafuertes es distinto al del muro, sino que se observa que el aplanado con rejón prosigue por detrás de los contrafuertes.

¹⁰⁸ Ramo O24. 39. fecha de 1802. Vol.9, Expediente: 12, Foja 200-241 En Mayer Guala, Pablo M. Y Norma Isabel Pinzón Pérez, “Las poblaciones del Estado de Morelos en los fondos documentales del archivo general de la Nación”, , INAH, México, 2009. p. 268.

Las figuras con piedritas de rejón se localizan en el muro norte del Templo. Y pertenecen a la tipología "A", fundamentalmente se trata de la representación más sencilla que consiste en el dibujo libre en forma de gotas que pareciera seguir los contornos de las rocas que conforman el muro de mampostería. Es significativo mencionar que no lo encontramos en los contrafuertes, sólo en el paramento norte, es decir que probablemente fueron proyectados en un momento constructivo diferente que los muros del templo.

Es hasta una altura de 2mts aproximadamente que la expresión de rejoneo se ha perdido por completo. Pero es a partir de dos metros hacia el remate del muro, que encontramos extensos vestigios en un estado avanzado de deterioro. Es muy interesante mencionar, que a pesar de la dificultad en la identificación por el deterioro que presentan, se observa entre el primer y el segundo contrafuerte, a una altura aproximada de 4mts, unas figuras que parecen ser anagramas. Son tres que a continuación se presentan:

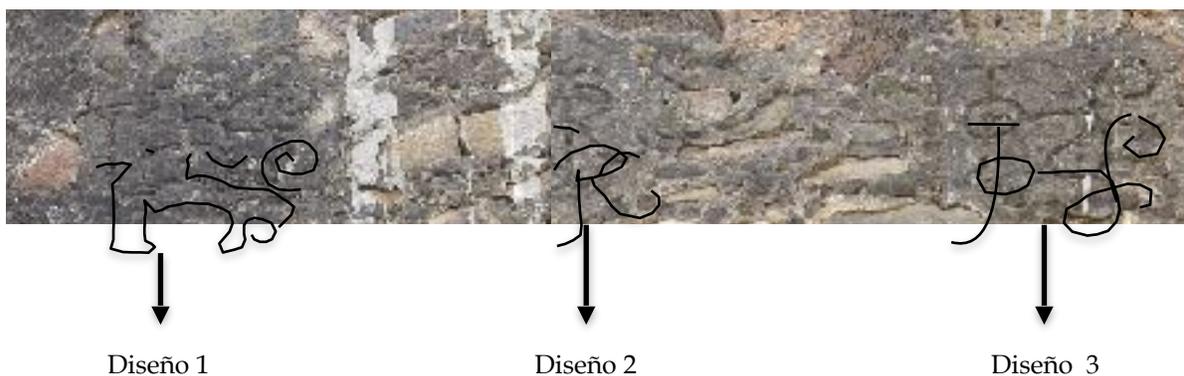


Figura 99. Estos diseños los encontramos en el muro norte del templo, y se localizan a casi tres metros de altura del nivel del suelo (Mateos, 2013).



Figura 101 y 102. A la izquierda el detalle de los vestigios en el muro norte de Tetela del Volcán, con estos diseños de la tipología A. Y a la derecha la imagen general de la decoración (Mateos,

la conservación de los vestigios es un tema interesante en Tetela del Volcán. Ya que se han llevado a cabo acciones de conservación en el Monasterio, y los paramentos exteriores del templo no han sido exentados de estas acciones. Es así que se observa cómo el trabajo de conservación de las juntas de la mampostería del muro norte, aparentemente respetó los rejoneos, o por lo menos los mejor conservados. Se recomienda antes de llevar a cabo la intervención del resto del paramento una limpieza superficial, que nos permita reconocer todos los vestigios antes de llevar a cabo la intervención de la mampostería.

Santo Domingo de Guzmán, Hueyapan

El Exconvento de Hueyapas fue edificado en el siglo XVI, a lo largo de la historia sufrió cambios, alteraciones y adaptaciones a las necesidades que iban surgiendo a lo largo de los siglos. No obstante con estas intenciones de cambio de los usuarios, los cambios en este edificio también fue determinado por eventos catastróficos naturales. Fue en el siglo XIX cuando el Popocatepetl provocó un importante movimiento telúrico y se dañó al igual que en San Juan Bautista la bóveda.

Debido a lo cual, se diseñaron contrafuertes que fueron revestidos con escenas de piedritas rejoneadas.

El contrafuerte está dividido en diversos paneles, y en cada uno de estos se dibujó con un punzón para causar una incisión en el aplanado y aún fresco insertaron piedritas de color negro que parecen ser de origen volcánico. (Figuras 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 115)

Hay información de que desde 1778 se construye la parroquia de Santo Domingo Hueyapan,¹⁰⁹ desde 1786 se deben entregar tributos para la fábrica de la iglesia parroquial de dicho pueblo, y que los trabajos los lleve a cabo el mayordomo asignado.¹¹⁰



Figura 103. El proyecto arquitectónico de Santo Domingo de Guzmán en Hueyapan donde se aprecia la proyección de dos contrafuertes. (Ledesma, L., 2011).

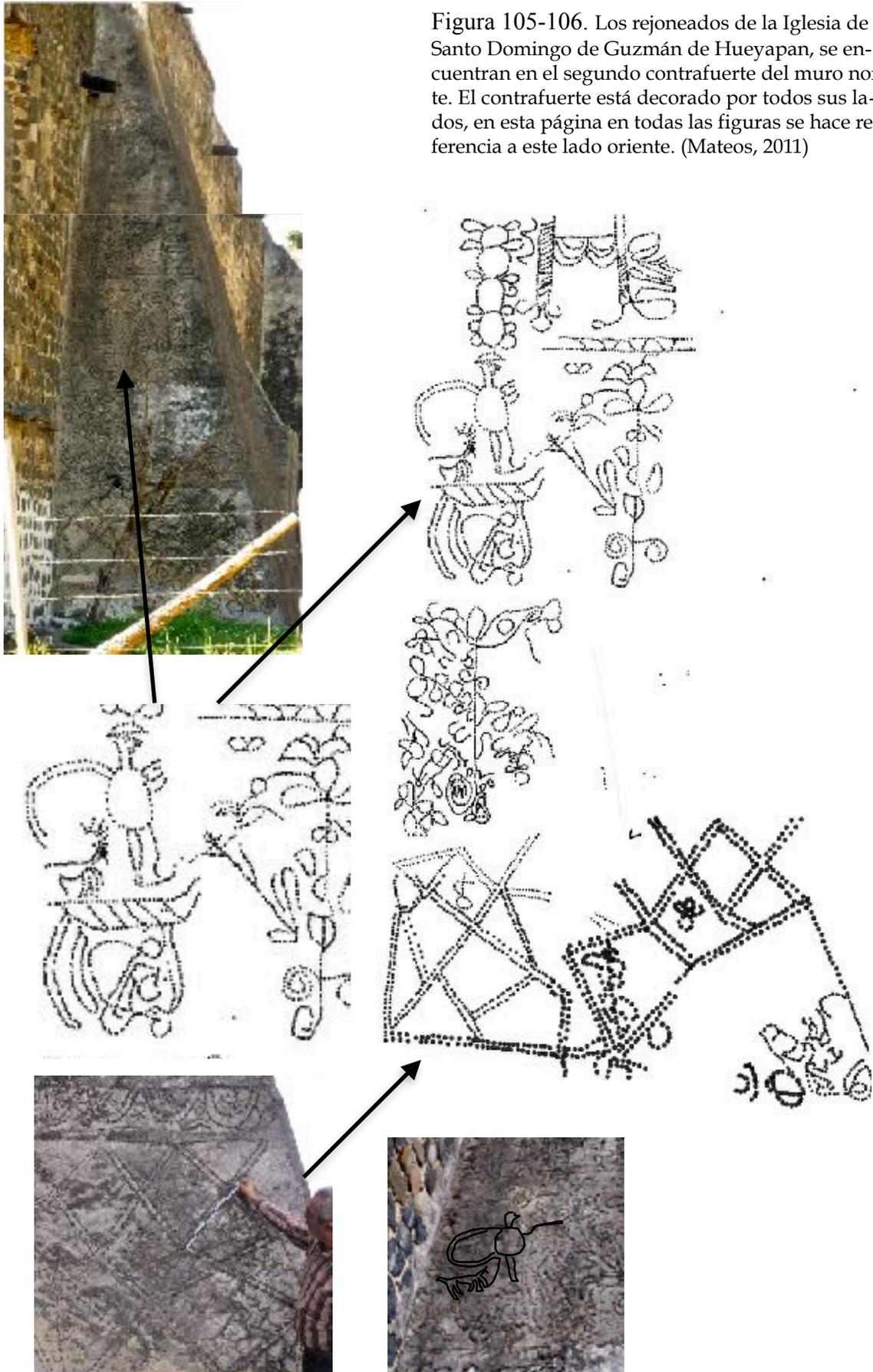


Figura 104. Detalle de los rejoneados en el lado poniente del contrafuerte. (Mateos, 2011)

¹⁰⁹ Ledesma, L. *Materiales y sistemas constructivos en dos fundaciones mendicantes de las faldas el Popocatepetl*, Boletín de Monumentos Históricos, 3ª época, INAH, 2011.

¹¹⁰

Figura 105-106. Los rejoneados de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Hueyapan, se encuentran en el segundo contrafuerte del muro norte. El contrafuerte está decorado por todos sus lados, en esta página en todas las figuras se hace referencia a este lado oriente. (Mateos, 2011)



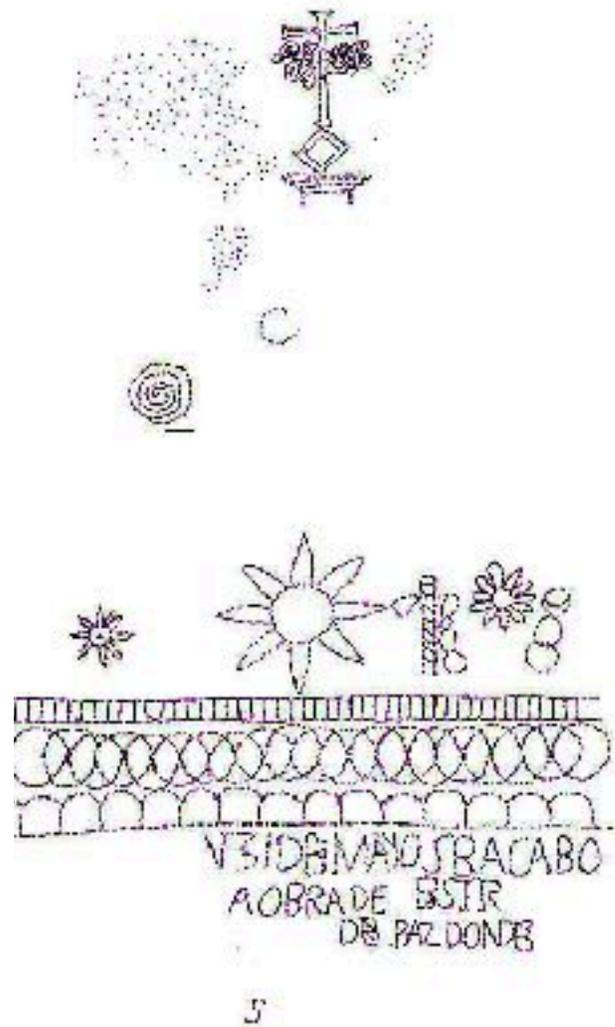


Figura 107 y 108. Cara frontal de contrafuerte donde se encuentra la frase conmemorativa del evento que dio origen a los rejonés de Hueyapan. (Mateos, 2011).

Capilla de San Andres Cuauhtempan

Es un poblado que fue tomado por los conquistadores y los agustinos durante el siglo XVI, la iglesia tiene rasgos propios de una edificación del siglo XVI que fue transformada por el siglo XVII a lo que conocemos hoy en día.

Es una población que hasta hace poco sus vínculos con el mundo indígena era muy estrecho. Lo mencionamos ya que en un momento buscamos los vínculos de los rejoneros en Mesoamérica y el acercamiento a poblaciones con esta herencia comprobada se creía podían guiar la ruta de la investigación, sin embargo esto no fue posible.

Los rejoneros en San Andrés con de una multiplicidad sorprendente, casi todo el muro sur está recubierto por flores y otros motivos, a su vez el muro testero enmarca datos iconográficos vinculados con mayor claridad al cristianismo.

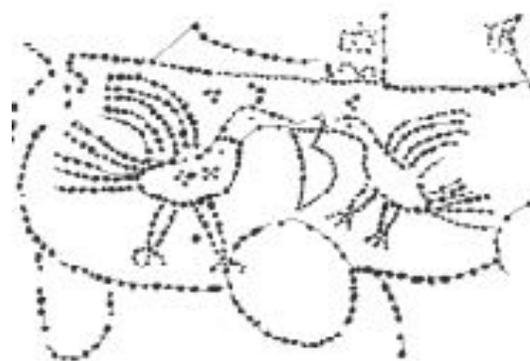


Figura 109 y 110. Lado derecho e izquierdo. Imágenes del muro estero de la Capilla de San Andrés, en este muro encontramos una cruz y varias aves. (Mateos, 2011).

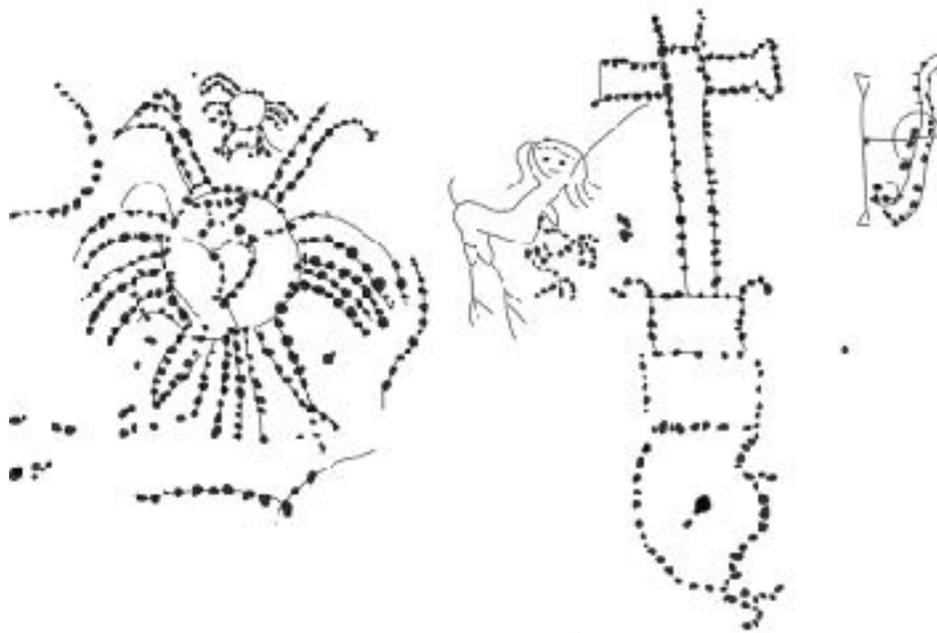


Figura 111. Al centro del muro estero encontramos estas imágenes, a la izquierda el águila bicéfala y a la derecha una cruz de la que parece colgar un ser con cabeza humana y cuerpo de animal. La cruz está sobre lo que pareciera un corazón, y a la derecha un anagrama. (Mateos, 2011).



Figura 112 y 113. Los rejoncs de este recinto han sido clasificados como tipo B, son de una espontaneidad sobresaliente en el resto de los estudiados. (Los Dibujos fueron realizados por Gerardo Calderón y las fotografías tomadas por Mateos 2012).

Municipio de Zacualpan de Amilpas

Hacienda de San Nicolás Cuatepec

Esta Hacienda se encuentra en Zacualpan de Amilpas, es una Hacienda del siglo XVI que siguió siendo productiva hasta el siglo XIX, fue fundada por los frailes jesuitas.

Existen muchos edificios que fueron construidos a lo largo de los siglos, uno de los más tempranos data del siglo XVII, y es el Templo, en este no encontramos vestigios de la decoración del rejoneo, en cambio en muchos otros edificios si encontramos importantes muestras de esta decoración. En uno de los complejos la decoración es muy simple, no se han podido encontrar vestigios de figuras o letras, en el interior de este complejo no hay vestigios. Las figuras son amorfas, el estado de conservación es muy avanzado, los daños se caracterizan por la disgregación de los aplanados siendo éstos la base de la estabilidad de la técnica.

Los rejoneos no han tenido mejor suerte que todos los otros recubrimientos de la arquitectura que no presentan diseños que son valorados desde la estética que pueden significar en el tiempo que se lleva a cabo una intervención. Como hemos expuesto a lo largo del presente documento se han expuesto las evidencias materiales de esta expresión que parece gestarse en la primera mitad del siglo XVII y que tiene continuidad hasta el presente siglo, en tecnología más no en su simbología.



Figura 114. Detalle de uno de los dibujos en la arcada de la Hacienda de Cuatepec (Calderon, 2012).

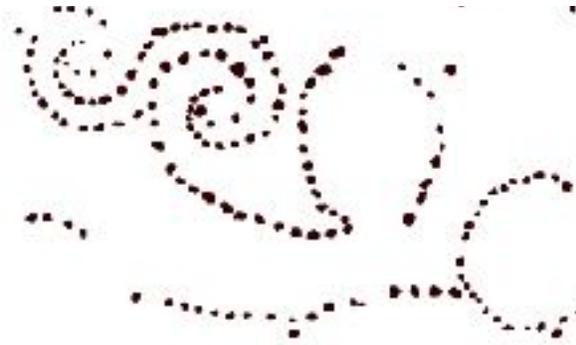


Figura 117



Figura 118

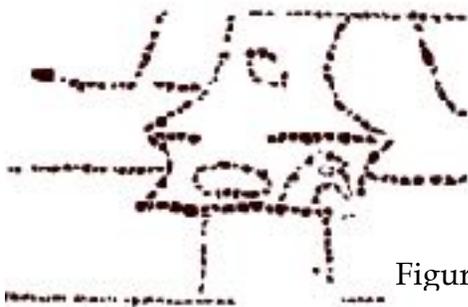


Figura 119



Figura 120

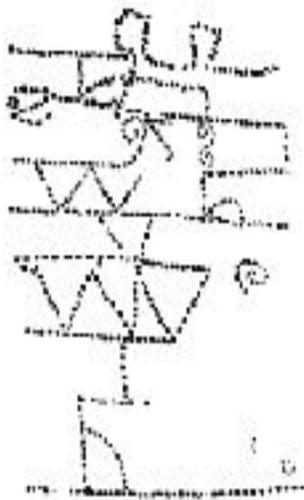


Figura 121



Figura 122

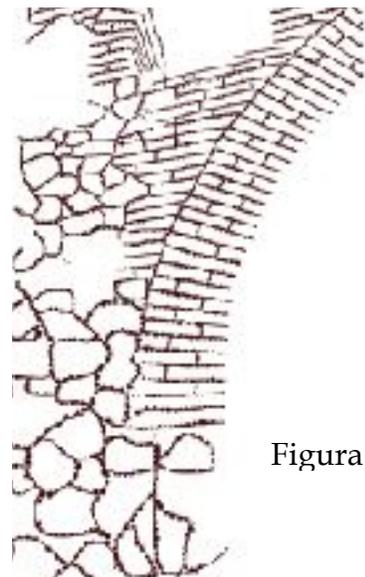


Figura 123

Figura 117-123. En esta página se observan sólo algunos de los detalles de las figuras que encontramos al interior de lo que pudo haber sido uno de los talleres de la hacienda, es sorprendente la delicadeza de su manufactura y la presión en la selección de los rejonos que son de color negro y rojo. Otra particularidad es que en los arcos las mismas piedras seleccionadas fueron colocadas entre los ladrillos, siendo que en estos muros sí encontramos pajuelas y rejonos. (Calderon y Mateos, 2012).



Figura 124-129. De izquierda a derecha y de arriba a abajo. En las primeras tres hay detalles de las figuras que encontramos al interior de lo que pudo haber sido uno de los talleres. La cuarta rejonos Tipo A y rajuelas en los ladrillos. Las últimas dos, ubicadas en un contrafuerte de un edificio, lo que parecen ser unas alas y la palabra años. (Mateos, 2011).

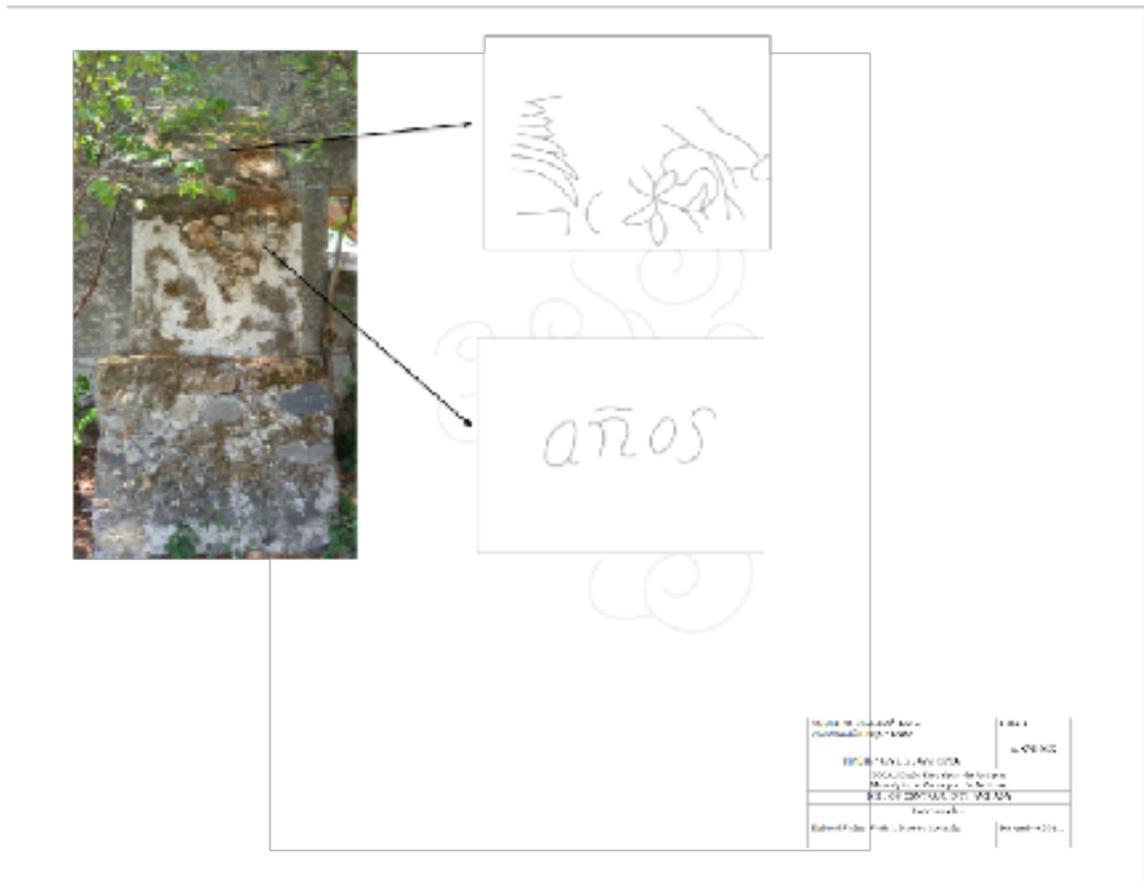


Figura 130. Al inicio de la investigación diseñamos una ficha que pretendía acompañar la tesis, sin embargo con el paso del trabajo creí que no eran lo apropiado para exponer la investigación, preferí recurrir a la forma de presentación del antropólogo Nickel. (Mateos, 2009).

Hacienda de Chicomocelo

La Hacienda de Chicomocelo fue fundada en el siglo XVI para la producción de trigo y otros alimentos, con el tiempo también se dedicó al azúcar y fue manejada hasta finales del siglo XVIII por la orden de los jesuitas.

En su momento fue una de las Haciendas más relevantes por su papel económico pero sobre todo en el desarrollo social de la región del Valle de Amilpas.

Los rejoneos también nos muestran una riqueza excepcional, no sólo encontramos las tipologías A, B y C (Figuras 135, 136 y 137), sino además nos muestra de manera clara cómo cada muro es un papel en blanco listo para recibir toda clase de decoración con piedras, encontramos letras, aves, flores, símbolos cristianos, entre otras muchas cosas al final nos muestra un catálogo basto de los rejones, en su tecnología y significado. Desafortunadamente el estado de conservación no nos permite conocer toda la riqueza no sólo estética sino simbólica que hay en la Hacienda. En páginas anteriores mencionamos a Nickel, quien se sorprende y hace un registro de los rejones en las haciendas del siglo XVII en el estado de Puebla, no ha de llamarnos la atención que en Morelos también hayamos tenido estos espacios que albergaban dinámicas sociales y culturales propias, siendo los muros el receptáculo de la expresión humana.



Figura 131-133. A la derecha tipología A, al centro la B y a la derecha la C (Mateos, 2009).



Figura 135. En esta imagen observamos el águila bicéfala, de carácter sencillo y esquemático. (Mateos, 2009).

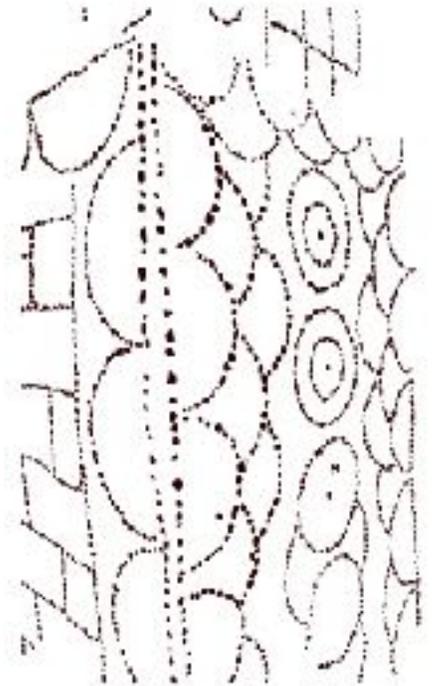


Figura 136. En esta imagen se observa con claridad la incisión del dibujo preparatorio y las improntas de las piedritas que fueron hiriendo el aplanado. (Mateos, 2009).

Para esta investigación Chicomocelo representó un lugar de estudio estupendo, aquí es donde pudimos confirmar varias hipótesis y responder algunas de nuestras preguntas.

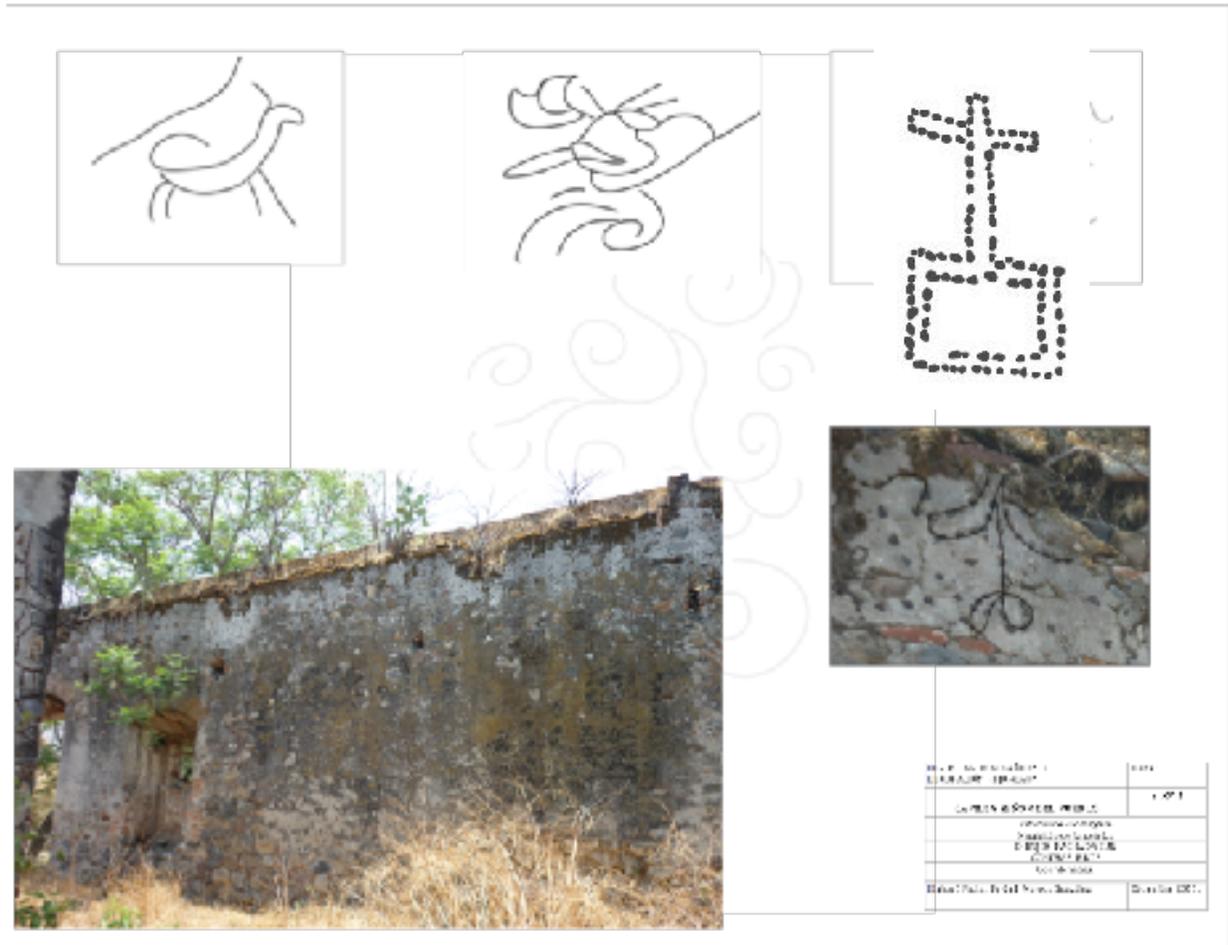


Figura 137. Arriba. Aquí vemos otra de las fichas donde se observa como en un mismo muro, que aparentemente sólo de manera espontánea recibió los dibujos hiriendo el aplanado. (Mateos, 2009).

Figura 138. Abajo. En esta imagen se observa con claridad la incisión del dibujo preparatorio y las improntas de las piedritas que fueron hiriendo el aplanado. (Mateos, 2009)

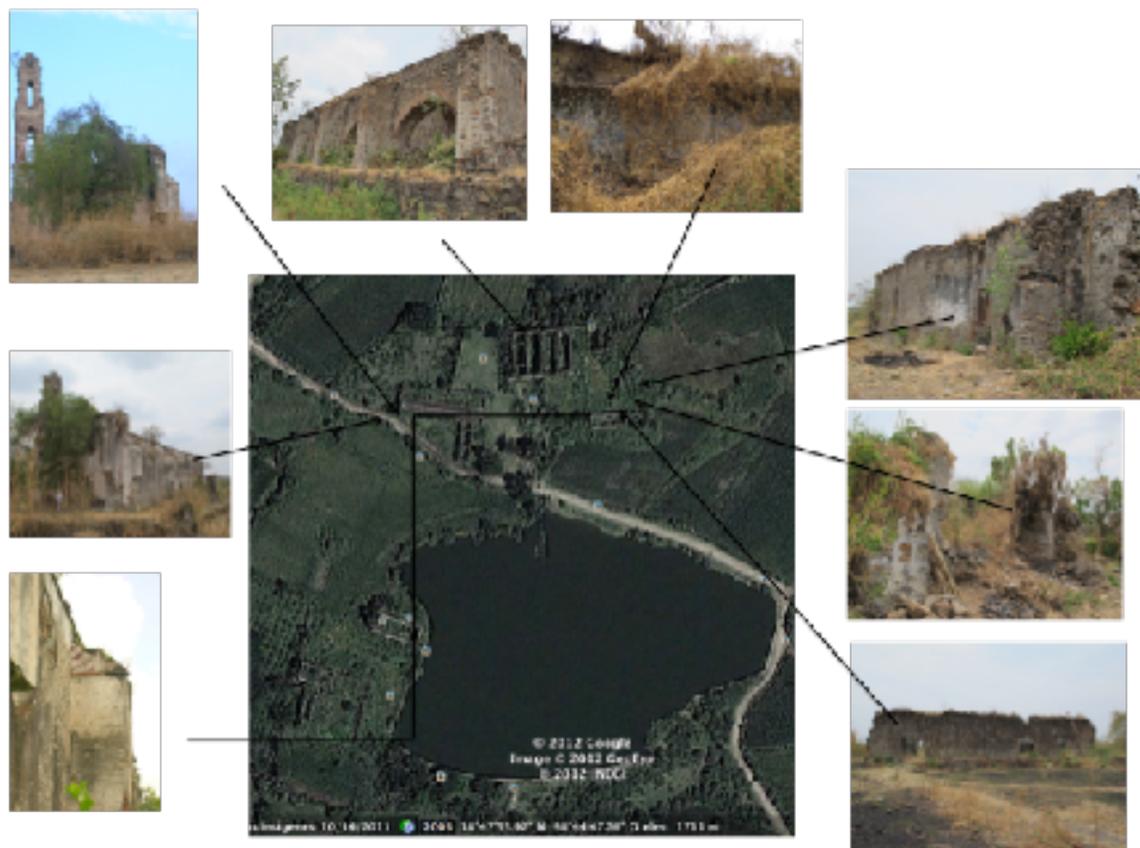


Figura 139. Arriba. Aquí vemos otra de las fichas donde se observa como en un mismo muro, que aparentemente sólo de manera espontánea recibió los dibujos hiriendo el aplanado. (Mateos, 2009).

Figura 140. Abajo. En esta imagen se observa con claridad la incisión del dibujo preparatorio y las improntas de las piedritas que fueron hiriendo el aplanado. (Mateos, 2009)



Figura 141 y 142. En las dos imágenes de abajo vemos los detalles de lo que hemos denominado como tipología C. Encontramos un orificio donde se colocó un compas, las líneas de las incisiones para hacer los semicírculos. Por esos restos blanquesinos llegamos a suponer que las escamas fueron policromadas con la colocación de una pintura a la cal.(Mateos, 2009)



Figura 143. Izquierda Fachada del Templo de la Inmaculada Concepción donde observamos las “escamas” pintadas. (Calderon, 2006).

Figura 144. A la derecha una vista lateral de la Iglesia de Chicomocelo donde centramos las escamas hechas con piedritas en todos los muros perimetrales. (Mateos 2009).

Es probable que semejaran a las restauradas en la fachada del Ex convento de la Inmaculada Concepción de Zacualpan. Al parecen datan de esta misa época, solo que fueron pintados con pinturas al temple sin el uso de piedritas

Capilla de San Pedro

La Capilla de San Pedro se encuentra en la cabecera municipal de Zacualpan de Amilpas, es una pequeña capilla de barrio que data del siglo XVII. Su fachada

principal es sencilla, cuando la restauramos nos dimos cuenta que el uso de colores y volúmenes eran medidos, sin embargo con claros rasgos de un barroco propio de la zona.

En la fachada sur y norte encontramos los vestigios que a continuación presentamos.

A pesar de la claridad en la proyección del partido arquitectónico, lo clasificamos como tipología B debido a que no parece haber sido dirigido por el claro o haberse usado instrumentos de precisión. Es un deleite observarlos, son un deleite de belleza y plasticidad.



Figuras 145. Fachada principal de la Iglesia de San Pedro en Zaculapan de Amilpas. (Mateos, 2011)



Figura 146. Este dibujo que se encuentra en la fachada norte de la iglesia, es excepcional con respecto a todos los otros encontrados en las iglesias, parece relatar una historia donde aparece una mujer y que podría referir a una imagen demoniaca. (Dibujó Calderon, 2011 y Mateos, 2011)

Por su parte el muro sur de la Capilla tiene unos hermosos vestigios en la parte superior de flores y plantas y lo que parecerían unos pavorrales.



Figura 147. En estas fotos observamos los rejones hiriendo el aplanado así como las incisiones que marcan y dibuja las figuras (Dibujó Calderon, 2011 y Mateos, 2011)



Figuras 147-150. En estas imágenes observamos estos diseños del muro sur de la iglesia de Sa Pedro, de carácter fitomorfo y zoomorfo, son de la tipología B. (Mateos, 2013 y dibujos Calderon, 2014).



Figuras 151 y 152. En estas imágenes observamos detalle de los diseños con dibujo preparatorio del muro sur de la iglesia de San Pedro (Mateos, 2013 y dibujos Calderon, 2014).

TABLA DE INTERPRETACION

		Siglo	Geométricos	Fitomorfos	Antropomorfos	Amorfos	Zoomorfos	Fecha	Números	Letras
CUERNAVACA								31 DE MAYO		SBACABO
	Oficina Parroquial (Cuernavaca)	XVII		X	X					
	Torre de la Catedral (Cuernavaca)	XVII	X							
	Capilla (Cuernavaca)	XII					X			
JANTETELCO		Siglo	Geométricos	Fitomorfos	Antropomorfos	Amorfos	Zoomorfos	Fecha	Números	Letras
	San Francisco (Amayuca)	XVII								
	Los Reyes (Amayuca)	XVII		X		X	X			
	El Señor del Pueblo (Amayuca)	XVII		X		X	X			
TEPALCINGO		Siglo	Geométricos	Fitomorfos	Antropomorfos	Amorfos	Zoomorfos	Fecha	Números	Letras
	El Santuario del Señor de Tepalcingo (Tepalcingo)	XVII	X	X	X	X				
TETELA DEL VOLCÁN		Siglo	Geométricos	Fitomorfos	Antropomorfos	Amorfos	Zoomorfos	Fecha	Números	Letras
	Parroquia de Santo Domingo de Guazman (Hueyapan)	XVII	X	X	X	X	X	X	X	X
TEPOZTLÁN		Siglo	Geométricos	Fitomorfos	Antropomorfos	Amorfos	Zoomorfos	Fecha	Números	Letras
								31 DE MAYO		SBACABO
	La Santísima (Tepoztlan)	XVII	X				X			
Santiago (Tepetlapa)	XVII	X				X				
TOTOLAPAN		Siglo	Geométricos	Fitomorfos	Antropomorfos	Amorfos	Zoomorfos	Fecha	Números	Letras
	San Guillermo (Totolapan)	XVII				X				
	Santiago Apóstol (Nepopualco)	XVII	X			X				
ZACUALPAN DE AMILPAS		Siglo	Geométricos	Fitomorfos	Antropomorfos	Amorfos	Zoomorfos	Fecha	Números	Letras
	San Juan (Zacualpan de Amilpas)	XVII	X	X		X				
	San Pedro (Zacualpan de Amilpas)	XVII	X	X		X				
	San Nicolás (Zacualpan de Amilpas)	XVII	X	X		X				
	Hacienda de Cuatepec (Zacualpan de Amilpas)	XVI-XX	X	X	X	X	X	X	X	X
	Hacienda de Chicomocelo (Tlacotepec)	XVI-XIX	X	X			X	X	X	X
La Asunción (Tlacotepec)	XVII	X				X				

Capítulo V. INTERVENCIÓN PARA LA CONSERVACIÓN.

Como el monumento es un testimonio objetivo de la historia, se convierte en una fuente de información primaria, que puede integrar mayores datos del hombre en su transcurrir en el tiempo. Y en ocasiones, el edificio es la única huella material con que se cuenta para conocer el pasado. Ciertos aspectos culturales, tecnológicos y sociales pueden ser aportados por un inmueble histórico.¹¹¹

Este capítulo está enfocado exclusivamente a las primeras reflexiones con respecto a la conservación de las piedritas rejoneadas o rejoneos. Para poder esbozar esta primera exposición, hemos partido de las siguientes premisas:

- 1) Las piedritas rejoneadas forman parte de un conjunto arquitectónico al que están destinadas,
- 2) Son expresiones culturales de un momento histórico, por tanto no deben ser removidas o sustituidas. Su preservación y conservación debe llevarse a cabo, así como su reconocimiento, estudio y preservación para las generaciones presentes y futuras.
- 3) Al igual que la pintura mural y los aplanados de la época virreinal, los rejones deben ser considerados como patrimonio cultural, y su intervención regirse dentro del marco de los lineamientos de conservación y restauración expuesto en la reglamentación al respecto del patrimonio en México y los tratados internacionales.

La Carta Internacional de Venecia en su artículo IX expresa que: *“La restauración de un monumento [...] es una operación que debe guardar un carácter excepcional. Tiene como finalidad asegurar su conservación y revelar o restituir su valor y cualidades estéticas o históricas. Se fundamenta en el conocimiento profundo del monumento [...] así como de la cultura y técnicas que le son relevantes. La restauración se funda en el*

¹¹¹ Lorenzo Monterrubio, A., 2003.P.215-216.

respeto hacia la substancia original o antigua del monumento [...] y sobre los documentos auténticos que le conciernen.”¹¹²

Si comprendemos que:

la arquitectura histórica, como parte del patrimonio cultural de los pueblos, es la síntesis de la personalidad colectiva que le dio forma. Es obvio, entonces, que todas las implicaciones mencionadas deben ser convenientemente aquilatadas para lograr una restauración adecuada. ¹¹³

*Para enfatizar lecturas correspondientes al legado cultural, desde una visión social, humanística y considerar la connotación actual que la sociedad puede tener sobre estos testimonios o recursos culturales; haciéndose ineludible su existencia en una sociedad con cultura con raíces y una apropiación cultural”.*¹¹⁴

El principal riesgo de la conservación de los rejonos es con respecto a las intervenciones que llevan a cabo los profesionales en el campo de la restauración del patrimonio. Los rejonos se encuentran en las fachadas exteriores de los monumentos y sólo en el caso de las haciendas incluye la fachada principal.

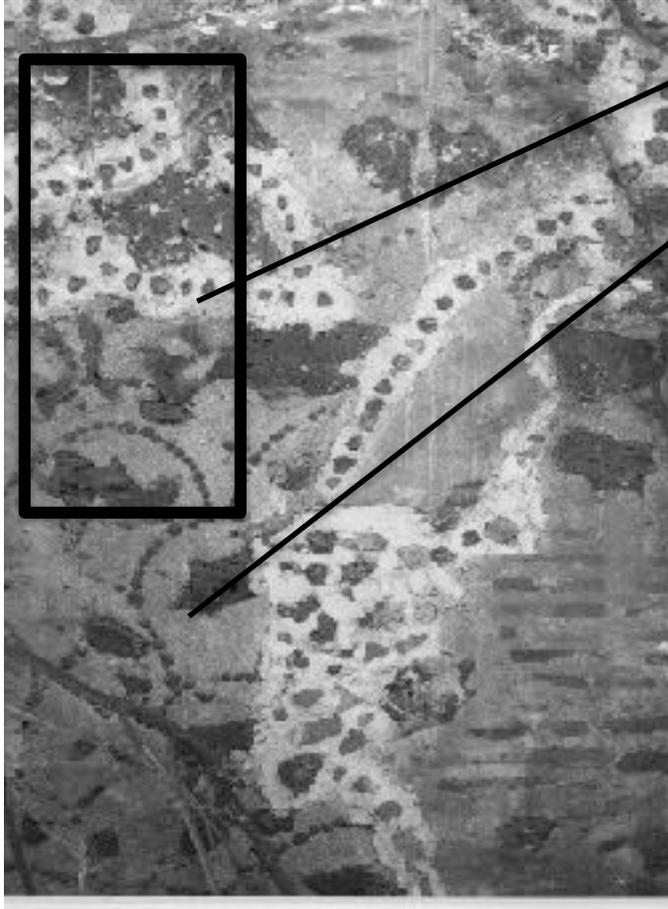
Esto por un lado les ha permitido permanecer, a diferencia de muchos otros elementos que son “renovados” por los grupos eclesiásticos, autoridades: religiosas, locales o municipales. Sin embargo, los profesionales en el campo de la conservación, han adoptado como una técnica para marcar la intervención el uso de las “rajuelas”, y el desconocimiento de la técnica ha llevado a su remoción y sustitución de forma sistemática.

No todas las intervenciones que encontramos han sido tan insensibles, ante la presencia de los rejonos, hay otras que han tratado de preservarlos. En este sentido existen las iniciativas promovidas desde los usuarios o custodios actuales, y las realizadas por profesionales en la conservación.

¹¹² Carta Internacional para la conservación y restauración de sitios y monumentos ,1978”

¹¹³Ibidem. P.216.

¹¹⁴ Sánchez Hernandez, A., s/f



Aquí se observa la intervención para la conservación con rajuelas.

En este recuadro se observan los dibujos líticos de rejonos.

Figura 153. Esta imagen de la izquierda muestra en la parte superior del muro restos de la decoración con rejoneo, y en la parte de abajo una restauración reciente, donde es evidente que si fue la notada la presencia del rejoneo, pero nunca se comprendió la manufactura, haciendo esta reintegración, que es una interpretación erróneo de lo que fue el rejoneo. (Mateos, 2013).

Figura 154. En esta imagen tomada de uno de los muros atriales del Exconvento de Churubusco, presenta una intervención de conservación, que sigue los principios de denotar la intervención con uso de piedritas o rajuelas, per que irrumpen y dañan por completo a los rejonos. (Mateos, 2013)

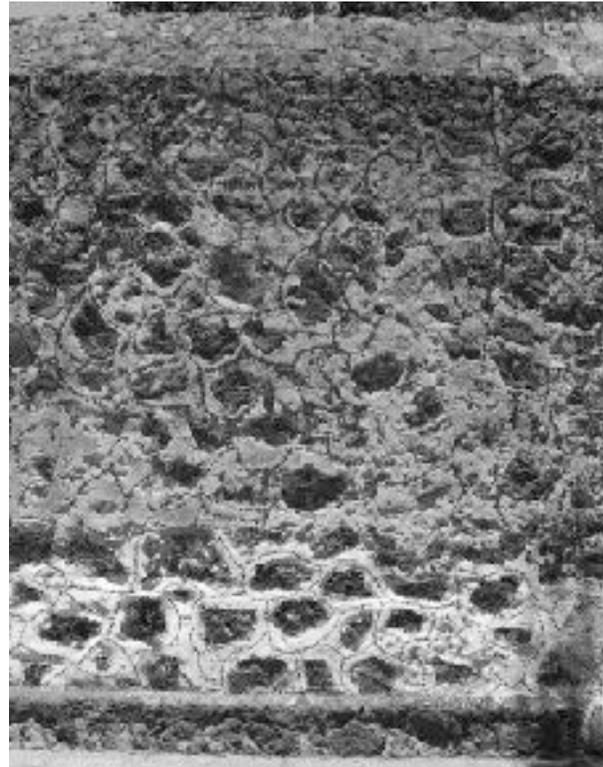




Figura 155. En esta imagen observamos otra intervención que repone el aplanado y reconstruye partes faltantes de las piedritas con tezontle de color negro (Mateos, 2013)

En la figura 162 encontramos un fragmento de la fachada de la “casa del Diablo” en Tehuiloyocan, Puebla. Esta fue restaurada por profesionales en el campo, y generaron una integración y reconstrucción de un faltante, a diferencia de las anteriores aunque no cuenta con una integración agradable a la vista, si partió de la comprensión de la técnica de manufactura, lo que aporta una alternativa para su intervención.

Otro caso interesante de intervención de los rejoneos es el que encontramos en las iglesias de Amayuca en el Municipio de Jantetelco en Morelos (Figura 163). Estas restauraciones como todas las que se han llevado a cabo en esta comunidad, surgen de iniciativas de la propia comunidad sin autorización del INAH. En este sentido, lo que las torna interesantes es que son realizadas desde la propia comunidad, y aunque son cambiados los materiales, de morteros de cal a morteros de cemento, la técnica y la intención pareciera que tienen continuidad. No podemos ver si las nuevas figuras son una interpretación de las anteriores, sin embargo no sólo se repara el muro sino se rehacen imágenes.

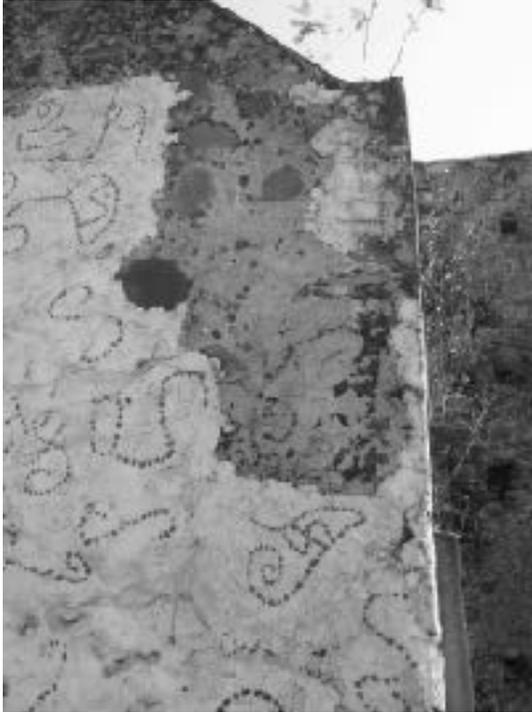


Figura 156. Jantetelco Morelos, donde es una restauración completamente apropiada por sus ejecutores (Mateos, 2013)

Los principios teóricos para la la conservación y la restauración del patrimonio cultural son:

- a) El respeto a la historicidad, respeto a todos los momentos históricos que conforman el monumento que estamos conservando,

se refiere a que se deben respetar las distintas etapas históricas constructivas del edificio, sus espacios originales así como las ampliaciones, remodelaciones de importancia, mismas que no impliquen una afectación que vaya en detrimento del bien inmueble.¹¹⁵

- b) No falsificación, el teórico de la restauración Paul Philippot menciona al respecto que cada monumento es un documento histórico único y no puede ser repetido sin falsificarlo.¹¹⁶

Si por alguna razón la conservación del edificio requiere la sustitución o integración de una parte, forma o elemento arquitectónico determinado, así como el uso de materiales tradicionales similares a los que constituyen al inmueble, esta intervención debe ser reconocible, pero a la vez lograr una integración visual con el edificio, es decir, no debe resaltar o llamar la atención. Esto se ha logrado de diferentes maneras, como por ejemplo: fechando los nuevos elementos, usando materiales diferentes pero compatibles con los

¹¹⁵ Terán Bonilla, J.A., 1991, p. 108

¹¹⁶ Philippot, P., 1973. p. 3-4.

*originales o utilizando los mismos materiales pero dándoles un acabado o tratamiento distinto al original.*¹¹⁷

- c) La estabilidad, la reversibilidad y la legibilidad principios para la restauración planteados por Cesare Brandi ¹¹⁸y aceptados internacionalmente.

Debido a la magnitud y característica de las intervenciones de conservación en los monumentos, ya que de forma prioritaria siempre se torna la estructura, estos principios se han desarrollado de forma distinta que en el campo de la conservación del patrimonio mueble.

Patrimonio Cultural Arquitectónico las edificaciones que son representativas de una sociedad, de su forma de vida, ideología, economía, tecnología, productividad, etc., y de un momento histórico determinado, que además poseen un reconocimiento e importancia cultural a causa de su antigüedad, significado histórico, por cumplir una función social o científica, estar ligados a nuestro pasado cultural, por su diseño, así como por sus valores intrínsecos, arquitectónicos, funcionales, espaciales, tecnológicos y estéticos, entre otros.¹¹⁹

Para poder establecer una plataforma de reflexión y puesta en valor de estos acabados en el momento de la restauración, se requiere en un primer momento exponer los principios para la intervención.

Debido a la naturaleza del rejoneado o figuritas de albañiles, es necesario conjuntar los principios de la intervención de elementos arquitectónicos y sus acabados.

Los principios y lineamientos:

1. "La arquitectura es el arte y técnica de diseñar y construir edificaciones para crear espacios adecuados en función de las necesidades de la vida humana; es un hecho histórico, producto de una sociedad y de un momento determinado, es decir, es el resultado de una serie de factores y condicionantes que influyeron en su creación. Además, forma parte de nuestro patrimonio cultural y, a la vez, es vestigio, testimonio y documento del acontecer histórico."¹²⁰
2. La conservación del patrimonio cultural en todas sus formas y períodos históricos está arraigado en los valores atribuidos al patrimonio cultural. Nuestra habilidad en entender estos valores depende, en parte, en el grado de credibilidad

¹¹⁷ Sampaolesi, P., 1972, p. 179-180.

¹¹⁸ Brandi, Cesare,, 1962

¹¹⁹ Terán Bonilla, J. A., 2004., p.102.

¹²⁰ Op Cit.

o veracidad de las fuentes de información sobre estos valores. El conocimiento y comprensión de estas fuentes de información, en relación a las características y significados originales del patrimonio cultural, es un requisito básico para evaluar todos los aspectos de su autenticidad.”¹²¹

3. “Dependiendo de la naturaleza del patrimonio cultural, su contexto cultural, y su evolución a través de tiempo, los juicios de autenticidad pueden relacionarse a la validez de una gran variedad de fuentes de información. Los aspectos de las fuentes pueden incluir forma y diseño, materiales y substancia, uso y función, tradiciones y técnicas, la localización y contexto, espíritu y sentimientos, y otros factores interiores y exteriores. El uso de éstas fuentes permite elaborar la dimensión artística, histórica, social y científica específica del patrimonio cultural en examen.”¹²²
4. “Las restauraciones anteriores, los añadidos y los repintes sobre el original son parte de la historia de las pinturas murales. Deben ser consideradas como testigos de interpretaciones pretéritas y evaluadas de forma crítica”.¹²³
5. “La restauración tiene por objeto mejorar la interpretación de la forma y el contenido de las pinturas murales, siempre y cuando se respete la obra original y su historia. La reintegración estética contribuye a disminuir la percepción visual del deterioro y debe llevarse a cabo prioritariamente en materiales que no sean originales. Los retoques y las reconstrucciones deben realizarse de tal forma que sean discernibles del original. Todas las adiciones deben ser fácilmente reversibles. No se debe repintar sobre el original.”¹²⁴
6. “Toda restitución bien documentada y ejecutada de forma profesional, con materiales y técnicas tradicionales, puede servir como testigo del aspecto histórico de las fachadas e interiores.”¹²⁵

¹²¹ Documento de Nara en autenticidad, 1994. En http://ipce.mcu.es/pdfs/1994_Documento_Nara.pdf

¹²² Op cit. Conferencia de Nara en Autenticidad respecto a la Convención del Patrimonio Mundial, realizada en Nara, Japón, del 1-6 de noviembre de 1994, por invitación de la Agencia para los Asuntos Culturales (Gobierno de Japón) y la Prefectura de Nara. La Agencia organizó la Conferencia de Nara en cooperación con UNESCO, ICCROM e ICOMOS.

¹²³ ICOMOS principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales (2003)

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Ibidem

Se considera fundamental detener y evitar la destrucción sistemática de las piedritas, no por haber sido generadas en fachadas laterales, o desde la espontaneidad de los trabajadores o desde la panificación e intensión de sus ejecutores, pueden considerarse carentes de valor y de significado. En nuestra condición contemporánea la estética y el significado la obra los asumimos como dos instancias disociadas, desde nuestra perspectiva muchas veces lo bello es lo valioso.

Los rejones son discretos, casi humildes con respecto al trabajo en fachadas, retablos, cuadros o la misma arquitectura, tiene una dimensión más humana.

Sin duda deben ser conservados y estudiados a profundidad.

Las piedritas rejoneadas y su conservación deben ser regidas por los principios fundamentales expuestos por el ICOMOS:

1. La conservación, consolidación y restauración del patrimonio arquitectónico requieren un tratamiento multidisciplinar.
2. El valor y la autenticidad del patrimonio arquitectónico no pueden fundamentarse en criterios predeterminados porque el respeto que merecen todas las culturas requiere que el patrimonio material de cada una de ellas sea considerado dentro del contexto cultural al que pertenece.
3. El valor del patrimonio arquitectónico no reside únicamente en su aspecto externo, sino también en la integridad de todos sus componentes como producto genuino de la tecnología constructiva propia de su época. De forma particular, el vaciado de sus estructuras internas para mantener solamente las fachadas no responde a los criterios de conservación.
4. Cuando se trate de realizar un cambio de uso o funcionalidad, han de tenerse en cuenta, de manera rigurosa, todas las exigencias de la conservación y las condiciones de seguridad.
5. La restauración de estructuras, por lo que se refiere al Patrimonio Arquitectónico, no es un fin en sí misma, sino un medio al servicio de un fin que no es otro que el elemento construido en su conjunto.
6. Las peculiaridades que ofrecen las estructuras arquitectónicas, con su compleja historia, requieren que los estudios y propuestas se organicen en fases sucesivas y

bien definidas, similares a las que se emplean en medicina: Anamnesis, diagnosis , terapia y control, aplicados a la correspondiente búsqueda de datos reveladores e información; determinación de las causas de deterioro y degradación; elección de las medidas correctoras, y control de la eficacia de las intervenciones. Para conseguir un equilibrio óptimo entre el coste y los resultados y producir el mínimo impacto posible en el patrimonio arquitectónico, utilizando los fondos disponibles de una manera racional, se hace normalmente necesario repetir estas fases de estudio dentro de un proceso continuado.

7. No deben emprenderse actuaciones sin sopesar antes sus posibles beneficios y perjuicios sobre el patrimonio arquitectónico, excepto cuando se requieran medidas urgentes de protección para evitar la ruina inminente de las estructuras (por ejemplo, tras los daños causados por un seísmo); no obstante, se tratará de evitar que tales medidas urgentes produzcan una modificación irreversible de las estructuras.”¹²⁶

Para concluir este capítulo nos permitimos hacer las siguientes recomendaciones para la intervención de las piedritas rejoneadas:

1. Antes de llevar a cabo cualquier intervención llevar a cabo el registro fotográfico y gráfico de todos los paramentos y fachadas.
2. Hacer calas para su exposición y descubrimiento, ya que muchas veces estas han sido cubiertas con aplanados de concreto y pinturas a la cal.
3. Una limpieza superficial, para la remoción de microorganismos, que nos permita su reconocimiento antes de llevar a cabo cualquier decisión de remoción de material de rejunteo.
4. Registro de la manufactura y calidad de los materiales.
5. Valora el sentido y el significado del rejoneo y su expresión artesanal como parte integral del monumento histórico.

¹²⁶ Carta de Zimbawe, ICOMOS

CONCLUSIONES

Las piedritas rejoneadas son una manifestación plástica que revistió la mayor parte del la arquitectura virreinal del norte y este del estado de Morelos. Es una expresión que se ha estudiado de forma aislada, marginándola de la historia arquitectónica y simbólica de la época virreinal, en el siglo XIX y hasta nuestros días, sin darle el lugar que le corresponde de fuente primaria para la historia, una técnica de manufactura original a la mano de todos aquellos que trabajaron en la industria de la construcción.

El origen de las piedritas no es del todo claro, siempre se torna delicado hacer comparaciones que nos podrían sólo llevar al trazo de líneas que realmente nunca existieron. Sin embargo, rastreando su origen encontramos que éste podría relacionarse con la técnica del encintado y la del esgrafiado. No se torna descabellada la hipótesis de que el origen es de al-Andaluz, es decir hablamos de una técnica que comenzó en la península ibérica, incluso antes del control territorial que llevaron a cabo los musulmanes. Una técnica que se arraigó y logró ser transmitida por los alarifes que participaron en la edificación durante la Nueva España.

Parece que los albañiles la adoptaron como propia, motivo por el cual fue tan extendida en el territorio mexicano.



Figura 157. Esta foto de la Capilla de Santiago en Nepopualco, Totolapan se torna especialmente relevante, ya que es la que nos muestra este encintado con rejones y esgrafiados que guían la punción (mortero aplicado sobre las juntas para rediseñar el mamposteo) (Mateos, 2012).

→ Esgrafiados

Debemos considerar que éstos dibujos rejoneados se hicieron al mismo tiempo que los paramentos que les dan cabida, que la mayoría no han sido transformados, aunque sí dramáticamente disminuidos, es mucho más que una tecnología o técnica pictórica sorprendente y singular que abona a la preservación del inmueble, asemeja a ese libro original y auténtico que escribieron los que no escribían, esos que estaban ahí, los que eran y los que hacían, parecieran ser una fuente destacada para la historia.

Los restauradores del patrimonio cultural sin duda tenemos un trabajo que nos seduce profunda y constantemente, pocas veces compartimos lo que sentimos, platicamos poco aquello que nos “engancha”, en lo personal me fascina la idea de estar en contacto directo con esa materialidad que me acerca a pesar del paso de los años, los centenarios o los milenios y que me permite como avatar hacer conexión con los ancestros. El poder ver estos dibujos en los muros, como unos dedos sigilosos en mi espalda, me hace adentrarme en estos significados.

Es una técnica pictórica, donde el lienzo, la pintura y las pinceladas son relevadas por los muros mampostería, los aplanados de cal-arena, y las rocas de diferentes colores, texturas y formas.

Ya en la cultura sumeria encontramos imágenes plasmadas con pequeñas piedritas, también en vasijas de las culturas mesoamericanas, pero sin duda estas pinturas de roca que encontramos en las edificaciones del siglo XVII y XVIII, en el estado de San Luis Potosí, Zacatecas, Puebla, Tlaxcala, Morelos, Distrito Federal, e incluso en Yucatán, no están en otras edificaciones de la misma manera en otras partes del mundo, pareciera un “gesto” que se desarrolla con un carácter propio durante el virreinato en México.

Uno de los rasgos que más nos ha capturado a lo largo de este trabajo, ha sido que para poder hacer un paramento de una iglesia o una hacienda de 12 o 30 metros de altura, habrá sido indispensable la participación de una red organizada de creadores. En la pasión del trabajo me llegué a imaginar distintas generaciones y géneros en su ejecución, motivadas por ese no sé qué, que es pintar un mural.

En este texto no se ha abordado el posible significado de las imágenes, se ha concentrado en discernir “la relación secreta entre su hechura y su sentido”¹²⁷. Pero probablemente se puede considerar un lenguaje simbólico y plástico, que revela los sistemas de pensamiento de los que lo hicieron y será esta, una pregunta que deberá responderse con su estudio posterior.

Los rejoneos con piedritas deberán ir a un lugar en la historia cultural como lo han tenido otras tantas expresiones, quizá no tan alejadas de los códices, los libros o la arquitectura.

A lo largo de la investigación surgieron más preguntas que respuestas, conforme nos fuimos adentrando éstas aumentaron dramáticamente, sin embargo son las primeras y más simples las que nos permiten hoy afirmar que sí son documentos deshojados, todos son diferentes y tienen un carácter propio, íntimo, individual, aunque fueron diseminados por un extenso territorio, pareciera que su tradición se asemeja a la historia oral, no oficialista.

La primer pregunta que nos hemos realizado es ¿quiénes los hicieron? ¿Porqué y para quién? ¿Es una expresión plástica de herencia prehispánica, europea o resultado de la evolución del sincretismo? ¿Qué significa? ¿Es una expresión plástica barroca?, es decir muchas preguntas y pocas respuestas.

Hay dos aspectos que se estudiaron sistemáticamente, la técnica de manufactura y las formas de los diseños.

La técnica de manufactura en lo general es la misma en todas las iglesias y haciendas, sin embargo posee sutiles diferencias, la principal y más importante es la presencia o no de un dibujo preparatorio, es decir la proyección. Este dibujo que siempre es inciso o esgrafiado, lo que sugiere es una conceptualización y diseño preliminar de lo que se quiso plasmar, una intención aparentemente clara, un proyecto.

Estas diferencias que hemos nombrado sutiles, nos hizo caracterizarlas en tres tipos de manufactura. Al parecer existe una relación entre las tipologías y los diseños. De ahí se caracterizaron tres tipologías técnicas que se nombraron como la A, la B y la C.

¹²⁷ Paz, Octavio., 1965, p.376.

Las similitudes de las tipologías radican en: que todas las piedritas constan de un mortero medio que recubre la mampostería. El mortero se aplica por tareas o “giornatas”, ya que la técnica requiere que antes del fraguado de la mezcla y en su primer fase de estado mordente, se realice el esgrafiado y/o posteriormente el punzado con piedras de la línea dibujada.

Otro denominador común es que las piedritas no son talladas o labradas, son seleccionadas por color y tamaño, y en su mayoría son de origen volcánico, identificadas como tezontle de color negro y rojo, aunque dependiendo de la región es la naturaleza de la materia prima.

La tipología que llamamos A, es la más sencilla, ya que no cuenta con un dibujo preparatorio, pero pareciera otorgar libertad y espontaneidad en el trazo que refiere a la improvisación o al boceto, mantiene una comunicación estrecha con el edificio. Estos diseños son los más dañados ya que reinterpretan el mamposteado, lo que confunde a los observadores suscitando su caracterización como rajuelas y no como rejoneos. Parece no entenderse que sobre la junta de la mampostería se aplicó una mezcla, la cual se esgrafió y posteriormente se rejoneó. En esta tipología las únicas imágenes figurativas refieren a pequeñas cruces o animales. Se juega con el muro, se interrumpen las esquinas, se reinventa la textura y se simulan materiales constructivos como sillares.

Un caso relevante es el de la Capilla de la Santísima en Tepoztlán, donde la intersección de dos muros es quebrada con ondulaciones orgánicas que provocan la reinventa la geometría del edificio.

Dentro de la tipología A está: la Capillas de Santiago de Nepopualco, los contrafuertes y los muros sur y testero de la parroquia de San Guillermo Totolapan, la Capilla de la Santa Cruz en Tepoztlán o Capilla de María Magdalena en Amatlán, Capilla de Santiago Tepetlapa



Figura 158. La Capilla de la Santísima en el Municipio de Tepoztlán, nos muestra el juego ondulado de los rejonés que provocan un efecto visual, donde se pierde la arista de la unión de dos muros. Muro norte. (Mateos, 2012).

La tipología B, es tan extendida como la A, sólo que ésta involucra un dibujo preparatorio inciso que construye un diálogo de manera diferente con el mamposteado, en su mayoría lo recubren por completo y dan el paso a la propuesta pictórica con una semántica especial. Pareciera que esa mano espontánea sin academismos plásticos se conserva, las imágenes son fitomorfas, ondulaciones, formas geométricas, humanas, fantásticas y textos. El dibujo preparatorio es a mano alzada, muchas veces al colocar las piedritas se cambian las imágenes preconcebidas, algunas veces las líneas se quedan sin ser traspasadas por un rejón, de ahí su imbricación con la técnica del esgrafiado. En algunos casos encontramos vestigios de un encalado pigmentado. El encalado nos sugiere además imágenes coloridas delineadas por las pequeñas rocas, pero la evidencia es muy pequeña, como para aseverar que éste era un elemento intrínseco de la tecnología, o se trata de casos aislados.

Los ejemplos más sorprendentes por su multiplicidad plástica y sus diseños están en la Capillas de Amayuca en el Municipio de Jantetelco, así como la Parroquia de Santo Domingo en Hueyapan en el Municipio de Tetela del Volcán, la Capilla de San Pedro en el Municipio de Zacualpan de Amilpas, la Capilla de San Andrés

Cuauhtempan en el Municipio de Tlayacapan y la Capilla de San Andrés en Axocjiapan. La mayoría de las iglesias presentan esta tipología.

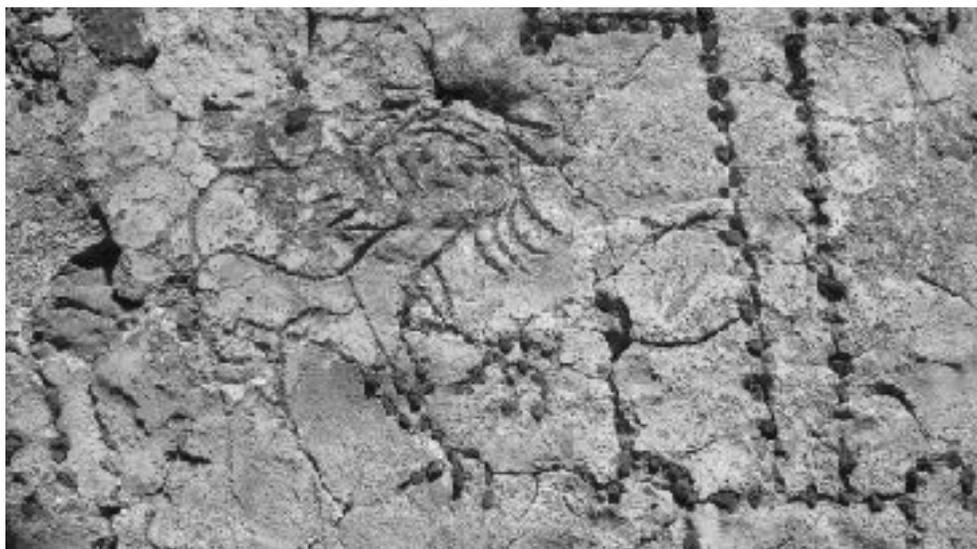


Figura 159. Detalle de la Tipología B, donde el dibujo preparatorio inciso no siempre fue herido con los rejonés de piedritas. San Andrés Cuauhtempan, muro testero. (Mateos, 2013).

La tipología C, se distingue de las otras en primer término porque sólo se presentó en un caso en Morelos y lo identificamos con claridad en el convento de las Vizcaínas en la Ciudad de México. La diferencia radica en un diseño único que es proyectado donde se utilizaron instrumentos de precisión como compases, reglas y reventones, es decir los esgrafiados no se hicieron a mano alzada sino con la ayuda de instrumentos de precisión. Incluso nos atrevemos a decir que a diferencia de los otros, éstos sí parecen pertenecer al programa arquitectónico que dictó en su momento el clero. Lo interesante es que éste único ejemplo en Morelos se encontró en la nave de la iglesia de la Hacienda de Chicomocelo y de una de las naves de la Hacienda de Cuauhtempan, ambas del Municipio de Zacualpan de Amilpas y edificadas por los jesuitas. Interesante pensar que tiene un rasgo que los hace completamente diferentes, parecen haber coordinados y dirigidos por un conocedor de la geometría. Este modelo notable dentro de nuestro universo estudiado, que es por más decir que es muy pequeño con respecto a lo que posiblemente existe, podría significar un eslabón importante para denotar el origen y el proceso de apropiación y transmisión de la técnica entre diferentes horizontes culturales. Es decir el haber sido

portados por los arquitectos españoles que a su vez estaban fuertemente influenciados por las tecnologías musulmanas, nos lleva a respaldar su origen: al-Aldaluz. Las preguntas que surgen son: ¿es una técnica de los albañiles o artífices que se es aprendida del clero, que con el tiempo la colectividad se apropia e identifica? ¿Son los rejoneos la solución de una necesidad de expresión y comunicación de la cosmogonía? ¿Podría ser un elemento que en un inicio sirvió para dar continuidad a la cosmología de la época prehispánica?

Hasta ahora hemos relacionado las tipologías con los recintos religiosos y haciendas. Sin embargo, las haciendas son un caso aparte, parece que todos los muros fueron lienzos cedidos a la creatividad y necesidad de interpretar de sus trabajadores.

En Morelos hay de las tres tipologías y de todos los diseños, aparentemente el nivel de complejidad se relaciona con su ubicación, no es lo mismo la iglesia, una nave para el trabajo o el área de descanso. La de Chicomocelo y Cuauhtepic, son las que presentan una gran variedad de diseños, en la primera en su mayoría abstractos, en la segunda animales, cruces y fechas. Un denominador común es que parece que todos los muros fueron lienzos apropiados no sólo para decorarlos sino para transmitir mensajes tan directos como las fechas conmemorativas, o con símbolos que aún no sabemos leer.

La Hacienda de Pantitlán presenta tan pocos vestigios que no logramos equiparar los diseños con los de las otras haciendas, me inclino a pensar que tienen la tipología A y B exclusivamente.

En lo que refiere a la metodología para el registro de los diseños, éstos fueron fotografiados, dibujados y ubicadas en el espacio edificado. Su diversidad, aparente compleja, nos obligó a hacer una clasificación genérica preliminar, ya que pospusimos, como ya lo mencionamos con anterioridad, la interpretación de su significado. La clasificación de las grafías quedó de la siguiente manera: las amorfas, las geométricas, las zoomorfas, las fitomorfas, las antropomorfas y los grafos (letras y números).

Otro elemento que fue considerado de forma importante a lo largo de la investigación fue el fechamiento del elemento constructivo al que se encuentran adosados los rejonés.

En la arquitectura del siglo XVI, sólo se manifiesta en los elementos adosados posterior al partido arquitectónico más temprano, como lo son los contrafuertes de Hueyapan, la Torre de la Catedral de Cuernavaca o los paramentos y contrafuertes de la Parroquia de San Guillermo en Totolapan y en el muro norte de San Juan Bautista en Tetela del Volcán que durante el siglo XVIII la nave fue reconstruida. Parecieran marcar las transformaciones de los edificios, y que en el barroco es cuando logra su esplendor o desarrollo.

En lo que respecta a los conventos de Hueyapan y de Tetela del Volcán del siglo XVI, existe un estudio orientado a que a partir de los documentos y el estudio de los sistemas constructivos y los materiales, al establecimiento de una cronología del complejo arquitectónico.¹²⁸ Estos permitió trazar la temporalidad del elemento constructivo con respecto al rejoneado. Para nuestra sorpresa, en la arquitectura datada a partir del siglo XVII y XVIII, la encontramos en casi todos los casos. Pareciera ser un acabado arquitectónico que replica los conceptos del barroco, plantean textura, movimiento y luz, dando un aspecto dramático.

A lo largo de la investigación se procuró encontrar algo que vinculara su presencia, fecha de edificación, territorio u orden mendicante. Los templos y las haciendas estudiados estuvieron bajo la administración de dominicos, de franciscanos, de agustinos y jesuitas, sin embargo no encontramos un acotamiento territorial ni administrativo.

Las Haciendas visitadas, que sólo en tres se encontraron vestigios, si tienen en común que estuvieron relacionadas con la orden de los agustinos y/o de los jesuitas. Sería aventurado afirmar que el origen de la decoración tiene que ver con los jesuitas, sin embargo, tanto la hacienda de Tlaxcala que se reportan en el texto de Nickel, así como la Iglesia de Pinos en el Estado de Zacatecas, tienen dos elementos en común participaron tlaxcaltecas en su edificación.

¹²⁸ Ledesma Gallegos, 2011.

Sin duda es aventurado hacer estas aseveraciones, sin embargo si queremos decirlo porque intuimos que podría ser una hebra del origen. Hernández Souberville incluso menciona que los alarifes que aprendieron esta técnica de origen mudéjar, fueron los tlaxcaltecas, siendo ellos los transmisores que a su vez aprendieron de los españoles.

Por su parte, a raíz de la revisión de los textos de Nickel y de los documentos de las haciendas del siglo XVI en el estado de Morelos, se hizo el ejercicio de visitar una hacienda fundada en el siglo XVI donde tuvieron relación agustinos y jesuitas, y se encontraron las piedritas rejoneadas. Este es el caso de la Hacienda de San Nicolás Pantitlán en Tlayacapan.

La técnica de manufactura fue otra línea que se estudió, con la finalidad de descubrir indicios de una posible cronología tecnológica. Sin embargo, no fue posible establecer diferencias y propiedades que nos permitieran discernir una línea que nos ayudara a detectar rasgos concluyentes para hablar de un desarrollo tecnológico.

Podemos reflexionar y decir que es probable que el programa primigenio no contemplara estos acabados de rejoneo, quizá esto contribuya a fortalecer la hipótesis de que se trata de expresiones marginales, aunque sin duda de carácter popular.

Los diseños rejoneado han captado el ojo y el interés de algunos investigadores, ya que en algunas ocasiones pareciera que adquieren una vida propia e independiente al partido arquitectónico inicial.

Mientras tanto, no podemos dejar de lado que las piedritas rejoneadas referentes en el trabajo de José Antonio Terán Bonilla (1991) y José Antonio Bonilla y José Terán Boxo Pascual (1999) que hablan de las figuritas San Luis Tehuiloyocan en Puebla, nos refieren a la tipología que hemos llamada B. Para poder aprender a leer esta expresión nos trasladamos a observarlo con nuestro propio ojo, es un lugar sin duda que no debemos perder de vista los que disfrutamos de las expresiones del barroco, lo sorprendente es que en la Capilla de San Pedro en Zacualpan de Amilpas, encontramos, subiendo al campanario un rejoneo muy parecido, el poblano al parecer es más elaborado.



Figura 160. A la izquierda el personaje principal en San Juan Tehuiloyocan, Puebla y a la derecha personaje en la Capilla de San Pedro, Zacualpan de Amilpas. (Dibujo de Calderon, 2012).

La Casa del Diablo en Tehuiloyocan es excepcional, es un retablo dedicado al parecer al culto al diablo, sus formas son descritas como *“esenciales y sintéticas en la particular, es decir cada forma en sí, al reunirse constituyen conjuntos decorativos que por su complicación y abigarramiento parecen confusos, pero aun así producen una sensación de armonía, de equilibrio, que se debe al sentido intuitivo de la composición artística, a la gran habilidad manual y a la notable sensibilidad plástica de sus ignorados creadores”*.

Los autores aquí mencionados se enfocaron en sus significado, Nickel intentó ir más allá tratar de vincularlo con la sociedad de las haciendas del siglo XVII y XVIII, lo que es cierto es que al ser estudios tan acotados, no hacen referencia a lo trascendente que es esta expresión plástica.

Además de la calidad individual de los dibujos rejoneados, aparecen notables como grupo, lo que intento es resaltar las características que definen a esta expresión, señalar aproximadamente la fecha de vigencia y acotar de alguna manera los temas que se abordan en el rejoneo, sentando las bases y posiblemente facilitando trabajos posteriores que ahonden en su significado y estudio puntual desde el punto de vista simbólico, así como otorgarles un lugar en la preservación del patrimonio que ya deje de someterlos a su destrucción.

Desearía que como menciona Manrique se considere una modalidad y se reconozca que respondieron a las necesidades anímicas de ese momento histórico tanto como a lo que podríamos llamar historia interna de las formas.

Por su parte Alicia Barzate en su libro de cofradías reflexiona y nos acerca a un motivo o costumbre que podría ser una veta sobre todas las manifestaciones que hacían las cofradías y se refiere a los dibujos rejoneados como:

Hay una serie de imágenes de los sellos de las cofradías y sus patentes y indulgencias, sin embargo solo encontramos diferentes tipos de motivos florales y floreros que se colocan que nos remite a buscar que donde los encontramos quizá están enmarcando el sello de la cofradía que hizo la reparación.¹²⁹

Son pocos los diseños encontrados que parecen haber sido diseñados por una sola persona, hay diferencias en las formas y colores de los materiales. No es posible dilucidar si el cambio en el material de las piedritas, así como el cambio en la colocación del aplanado donde éstas son insertadas se debe necesariamente a momentos decorativos diferentes, pero es claro que el aplanado en un muro puede haber dibujos de color negro y amarillo con el mortero de color grisáceo, junto a otros que tienen piedritas de color rojo con mortero más blanco. Una de las hipótesis es que tanto las tareas como los diseños que se comprenden en cada una de ellas en algunas ocasiones se debe a expresiones de personas o grupos diferentes, cada una parece encerrar su propio discurso conceptual.

Por su parte la técnica de manufactura es muy interesante, ya que sin duda, como todos los acabados arquitectónicos cumple con la protección de los muros.

Todos los dibujos tienen un dibujo preparatorio, y debido al estado de conservación y la poca cantidad de pérdida de diseños y fisuras en el mortero, que la manufactura responde a gente muy diestra en la selección de los materiales y el fraguado de las mezclas, finalmente se trata también de una técnica al fresco.

Es interesante mencionar, que los diseños zoomorfos con piedritas de color rojo utilizan la forma de éstas, con la finalidad de construir la forma, por ejemplo la cresta de lo que parece ser un gallo se comprende de la inserción de una piedra que tiene la forma de ésta (véase Jantetelco). A diferencia de la única forma zoomorfa que encontramos entre los diseños de piedritas de color negro que sigue la línea del contorno de la forma sin agregar nada más al diseño original.

¹²⁹ Bazarte Martínez Alicia y García Ayluardo Clara, 2001.

La restauración de los rejones y su sistemática desaparición se debe a múltiples motivos, entre los que destacamos la acción de los “especialistas” y la falta de información encabeza la lista.

Cuando son descritos los programas arquitectónicos y el posible estilo que representan las iglesias y capillas, se habla comúnmente de la fachada principal, son muy pocas las ocasiones que se mencionan las fachadas laterales, sólo cuando encontramos elementos arquitectónicos-decorativos que se consideran “relevantes”, como lo puede ser una pintura al fresco o una imagen esculpida en piedra se hace referencia, pero las piedritas rejoneadas no son consideradas habitualmente.

Ha sido tal el *analfabetismo* de esta expresión, que de forma casi sistemática ha sido removida o cubierta con repellados o pinturas de cal y vinílicas (véase Tepalcingo). Es aterrador que la mayoría de los rejones han sido “borrados” por especialistas en la preservación del patrimonio.

En este sentido el presente documento es una llamada de atención para todos aquellos que intervienen iglesias virreinales, ya que al borrar este documento que se considera una fuente primaria del lenguaje estético y simbólicos.

A continuación nombramos algunas reflexiones en torno a la intervención de conservación:

1. Es muy complicado protegerlos ya que comúnmente se le confunde con las rajuelas, mismas que fueron colocadas entre la mampostería para mejorar la contracción del aplanados y sí dar acabado al muro, pero no comprenden la intención creativa y decorativa de un rejón.
2. Son invisibles a los ojos de los especialistas ya que no se habla de las piedritas o dibujos rejoneados, la historia del arte sólo habla de la pintura mural, los relieves y las esculturas como acabados arquitectónicos que aportan información. Los rejones corren la misma suerte de los aplanados históricos, que en México se “acostumbra” removerlos sistemáticamente durante la restauración, cuando éstos no tienen diseños.
3. En el transcurso de la investigación detectamos dos interesantes intervenciones dirigidas a la preservación de este bien cultural. Una propuesta por el Restaurador Gonzalo Fructuoso, del Instituto Nacional de Antropología y

otra por los feligreses de la comunidad de Amayuca en Jantetelco, quienes son los únicos que parecen seguir dando continuidad a los rejonos.

El Restaurador Fructuoso, no sólo sí observa y reconoce la intención que intenta hacer una reintegración visual muy importante, ya que no sólo no reemplaza el original, sino que completa las lagunas. No termina de visualizar que el aplanado original con rejoneos si había recubierto casi toda la mampostería, que lo enrasaba. Y al reintegrar los faltantes coloca una mezcla sobre las juntas que no empareja el paramento, sino que la agrega volumetría a las juntas.

En el caso de Amayuca la reparación se vuelve muy interesante ya que entienden la tecnología, cambian el mortero de cal por uno de cemento, pero reconocen que la mampostería se recubre y lejos de “preservar” las figuras originales, le agregan nuevas. Esto los coloca en el único lugar que encontramos que la técnica y el sentido de los rejonos se continúa.

En la intervención que observamos con piedras negras sobre un aplanado de cemento de color blanco, encontramos otros diseños que parecen un lenguaje pictográfico muy peculiar. Por comunicación verbal de los vecinos de la iglesia y entrevista a algunos mayordomos, los “restauradores” son vecinos de la localidad que aún viven. Por las características de los diseños, parecen ser una interpretación de lo que vieron, pero quedan dudas sobre la comprensión conceptual y espacial de los mismos, a diferencia de los primeros que manifiestan un trabajo integrado y de una unidad, ésta intervención nos muestra diseños aislados sin aparente conexión.



Figura 161. A la izquierda la propuesta muy acertada llevada a cabo por el Restaurador Gonzalo Fructuoso (CNCPC-INAH) y a la derecha la intervención que llevan a cabo de manera habitual los pobladores de la población de Amayuca en sus iglesias que tienen rejonos. (Mateos, 2012)

En resumen:

Los rejoneos no han tenido mejor suerte que todos los otros recubrimientos de la arquitectura que no presentan diseños, los cuales son valorados desde la estética que pueden significar en el tiempo que ameriten una intervención.

Como hemos expuesto a lo largo del presente documento las evidencias materiales de esta expresión que parece haber estado presente desde el siglo XVI y desarrollarse profusamente en la primera mitad del siglo XVII, tiene continuidad hasta el presente siglo, en tecnología más no en su simbología.

Estas premisas nos acometen ante el reto de replantear la forma de revalorar su significado y por tanto su intervención.

Es con el paso de los siglos que partir de una expresión que se adjudica a los albañiles o constructores de las edificaciones, llenas de intenciones y significados, de la vida cotidiana y mensajes cristianos, que va transformándose en una mera solución técnica de protección de las juntas o marcaje de una intervención de conservación.

Es muy probable que el surgimiento de las figuras rejoneadas se haya gestado en el proceso de aprendizaje-apropiación-contribución que llevan a cabo los indígenas cristianos durante el siglo XVI, parece ser una técnica heredada por la cultura musulmana y adoptada como propia en América.

En el siglo XVI, la rajuela se utiliza en el mamposteo de conventos, templos, haciendas y edificaciones civiles, ya que más de tratarse de un rasgo estilístico o modalidad, tiene un carácter técnico-funcional, pero sobre todo de expresión cultural.

Los nuevos modelos culturales, sociales y económicos se vieron proyectados en estos espacios, pero no debemos olvidar que se imponían sobre un pueblo que tenía sus propios encuadres, no podemos concebir una imposición o conquista sin “fusión” como una amalgama, solución, disgregación y desmembramiento.

Los edificios en Morelos que se han detectado con la decoración del rejoneo, datan del siglo XVII y XVIII, se detectaron números que posiblemente podrían referirse a la fecha de una reparación o edificación y son entre 1630 y 1790. Siempre nos hemos preguntado cómo, en las condiciones de comunicación tan limitada, logran trazarse las mismas líneas estilísticas en partes tan apartadas, que aunque no todas se manifiestan en un mismo momento, si logran “reproducir” los mismos concep-

tos e incluso las mismas formas. Entendemos que los partidos arquitectónicos se transformen, y que con los puentes de la comunicación de ese momento se establecen “modas” o lineamientos estilísticos, pero no deja de sorprendernos que una expresión que aparentemente surge de los alarifes, lograra traspasar las fronteras regionales, al parecer es el resultado de una necesidad de lo más profundo de una sociedad de establecer nuevas líneas, formas o tecnologías para la comunicación.

1. Las piedritas rejoneadas son una técnica de manufactura que se emplea para expresar intenciones decorativas, discursivas o estéticas.
2. Las piedritas rejoneadas no son un rasgo distintivo de la región de Morelos muestreada, es una expresión en distintos estados y las descripciones gráficas y escritas nos hacen ver que se trata de la misma.
3. En esta primera fase de documentación pareciera aclararse que no existen piedritas rejoneadas en la época prehispánica, pareciera que tampoco es una expresión del viejo mundo, por lo que se vislumbra el que estemos hablando de una técnica que se construye como el resultado del sincretismo cultural que se gestó en América.¹³⁰
4. La contribución de este trabajo se centra en que es una técnica de origen al-Andaluz que se adopta en lo que hoy conocemos en México, no es una contribución aislada, sino un rasgo distintivo de las edificaciones virreinales.

¹³⁰ Comunicación con Arqlo. Leonardo López Luján, 2012/03/02”...*En los ochentas estuve chambeando para SEDUE en el norte de Morelos, haciendo un catálogo de obra colonial... y precisamente tengo un vago recuerdo del rejoneado. Por el contrario, no tengo memoria de algún equivalente prehispánico. Me parecería, por tanto, una importación del Viejo Mundo, salvo que alguien mejor informado te diga lo opuesto*”.

Glosario de Términos

Aglutinante: En pintura reciben este nombre aquellas sustancias que mezcladas con los pigmentos, permiten la aplicación de los mismos y que una vez evaporadas los dejan firmemente adheridos a la superficie aplicada, permitiendo así crear las diferentes técnicas pictóricas.

Antropomórfico/a: En arte, atribución de características o de formas humanas a las divinidades o a las cosas.

Arcilla: Es un material compuesto por diversos minerales, básicamente por silicatos hidratados de aluminio, hierro o magnesio junto a diversas impurezas, que resultan de una descomposición natural de feldespato y de rocas silico-aluminosas. Desde la antigüedad se ha utilizado para la elaboración de objetos para el menaje doméstico y en cuanto al arte en bocetos o maquetas de esculturas. Las arcillas empapadas en agua son de gran plasticidad e impermeables.

Bajorrelieve: Talla o relieve en el que el motivo escultórico sobresale escasamente del fondo. Relieve plano.

Carbonatación: Proceso de formación de carbonatos en la pintura mural por su reacción con el dióxido de carbono del aire.

Carboncillo: Palo carbonizado que hace las veces de un lápiz blando. Se utiliza en la elaboración de bocetos y dibujos finales

Capa de intervención: Capa intermedia que se coloca en algunos tratamientos de restauración para facilitar la reversibilidad del proceso.

Capa pictórica: Estrato de una o más capas de pigmento y aglutinante que constituye propiamente la pintura.

Cal apagada: Hidróxido de calcio que se obtiene apagando la cal viva en agua. Se utiliza en la pintura mural al fresco.

Bruñidor: Instrumento con punta roma de ágata, que se emplea para pulir sacar lustre o brillo a una superficie de metal, piedra, madera, pan de oro, etc.

Bulto: El bulto redondo o completo es el que permite contemplar una escultura desde cualquier punto de vista a su alrededor. La escultura de bulto redondo recibe también el nombre de exenta.

Carga: Material sólido añadido en una mezcla, sólida o líquida, para hacerla más densa o abaratar su coste

Pátina: Tono sentado y suave de color aceitinado y reluciente, que se forma en la superficie de las esculturas y en los objetos antiguos por efectos del ambiente y el tiempo.- Mediante diversas técnicas puede provocarse artificialmente para dar valor a los objetos o muebles. Es la huella del paso del tiempo sobre los materiales

Cemento: Sustancia en polvo compuesta de silicato de aluminio y calcio, que mezclada con agua forma una argamasa que seca muy rápidamente.

Cerámica: Técnica de modelar la arcilla y cocerla en un horno como mínimo a 500°C para que adquiera dureza.

Chaflán: Plano largo y estrecho que, en lugar de esquina, une dos paramentos o superficies planas que forman ángulo.

Conservación preventiva: Conjunto de acciones dirigidas a evitar al máximo que las condiciones medioambientales y de riesgo que puedan causar daño al objeto. Se trata de intervenir en el entorno para evitar la degradación del objeto.

Consolidación: Proceso de restauración que pretende devolver la cohesión y consistencia a los materiales degradados de una obra de arte.

Eflorescencia: Deposito cristalino de sales que aparece en la superficie de cerámicas, ladrillos, mampos, muros... cuando el agua que contienen se evapora.

Engobe: Pasta cerámica diluida con agua que se aplica a la superficie de las piezas para decorarlas antes de ser vitrificadas.

Enlucido o Intonaco: capa de yeso o estuco que se da a las paredes para poder pintarlas. Es la capa fina que se aplica sobre el arricio (capa más granulada y gruesa).

Estarcido: Dibujo que se obtiene al picar sobre un papel o cartón previamente punteado (reseguído y agujereado con alfileres) con una muñeca rellena de pigmento.

Estofado: Técnica de policromía que consiste en dorar toda la superficie de un objeto, recubrirla posteriormente con pintura al temple i finalmente rascarla para hacer aparecer el dorado donde la decoración lo requiera.

Estucado: Aplicación de estuco en los muros o huecos de una capa de preparación con pérdidas.

Exfoliación: Alteración de un objeto que se descompone en láminas o escamas.

Fijación. Asentado del color. Tratamiento para adherir las capas pictóricas al estrato inmediatamente inferior.

Foxing: denominación inglesa para definir los puntos de hierro oxidado que aparecen en el papel.

Fresco: Pintura mural que consiste en aplicar colores disueltos en agua sobre una pared preparada con argamasa húmeda. Cuando la mezcla de arena y cal se seca, fragua (carbonata) y se endurece, quedan los pigmentos integrados a la superficie. Es una técnica que ya empleaban los egipcios y que apenas ha variado desde entonces.

Friso: Ornamento de arquitectura, compuesto por una faja, generalmente horizontal, en la que se esculpen figuras o motivos ornamentales; forma parte del entablamento en los órdenes clásicos. /Faja ornamental con motivos de guirnaldas, fes-

tones, trofeos u otros, aplicada a los objetos para decorarlos.

Grieta: Resquebrajamiento o abertura originado por movimientos, golpes o desecamiento.

Grisalla: Tipo de pintura de un sólo color y en tonos grises. Se modela el dibujo por sombras.

Higroscopicidad: Capacidad que posee un material de absorber fácilmente la humedad del ambiente y de retenerla.

Humedad: Cantidad de vapor de agua en suspensión en el aire. Es uno de los peores factores de degradación de las obras artísticas.

Humedad relativa: Contenido de vapor de agua de la atmósfera por unidad de peso, comparada con la cantidad total que pudiera contener a la misma temperatura.

Humidificador: Aparato destinado a regular la humedad ambiental aportando vapor de agua cuando el ambiente está demasiado seco.

Pigmentos: Son sustancia de color, generalmente en forma de polvo fino, que según el medio en que se encuentra disuelto posibilita las distintas técnicas pictóricas. Pueden ser, según su procedencia, naturales o artificiales obtenidos mediante reacciones químicas provocadas a escala industrial. Según su naturaleza distinguimos: los metálicos, los minerales, los orgánicos y los organometálicos

Imbricación: Superposición de cuerpos de modo que cada uno de ellos cubra parcialmente al otro, como las tejas o las escamas de los peces. /Adorno arquitectónico consistente en laminillas superpuestas imitando la escama de un pez.

Modelado: Técnica que utiliza el artista para, mediante una materia blanda (cera, barro, etc.) dar forma a una escultura u objeto. También se le da este nombre a la calidad formal lograda por el escultor o a la sensación óptica de volumen lograda por el pintor.

Modelar: Técnica de dar forma con las manos a un material dúctil

Oleo: Técnica pictórica realizada con pigmentos molidosaglutinados con un aceite vegetal como el de linaza. Su secado es más lento que otros medios por oxidación. Mezclándolo con disolventes como la esencia de trementina, se pueden obtener una gran gama de calidades opaca, transparente, mate o brillante.

Paleta: Útil de pintor que consiste en una tabla con un agujero cerca de uno de sus bordes, por donde se mete el dedo pulgar y sobre la que se extienden y mezclan los colores. Por extensión, se llama paleta de un pintor al conjunto de colores que utiliza con mayor frecuencia.

Definición de patrimonio.

El patrimonio de una nación lo conforman el territorio que ocupa, su flora y fauna, y todas las creaciones y expresiones de las personas que lo han habitado: sus insti-

tuciones sociales, legales y religiosas; su lenguaje y su cultura material desde las épocas históricas más antiguas. El patrimonio comprende los bienes tangibles e intangibles heredados de los antepasados; el ambiente donde se vive; los campos, ciudades y pueblos; las tradiciones y creencias que se comparten; los valores y religiosidad; la forma de ver el mundo y adaptarse a él. El patrimonio natural y cultural constituyen la **fuerza insustituible de inspiración y de identidad de una nación**, pues es la herencia de lo que ella fue, el sustrato de lo que es y el fundamento del mañana que aspira a legar a sus hijos.

Lo que define a una nación es la **comunidad de sus miembros en su origen y destino**. En la actualidad, uno de los dilemas fundamentales de los países, es la necesidad de construir el futuro sin dejar de preservar el pasado, de conciliar el crecimiento económico con la cultura, de impulsar un desarrollo culturalmente sostenible. Hay muchos pueblos que construyen proyectos de futuro a partir de la unidad que les otorgan sus sitios históricos, monumentos, arquitectura y su tradición.

En un momento en que Chile requiere insertarse en un mundo cada vez más globalizado, es importante el aporte que el patrimonio hace al desarrollo de la nación, porque le permite encarar esa inserción con sello propio y fortalecido en su identidad. Además, el patrimonio **aporta al crecimiento del país fuentes de trabajo** en todo lo que significa restauración y conservación patrimonial, y los ingresos que deja la industria del turismo.

Pintura: Técnica que usa colores y utensilios variados para aplicarlos sobre un soporte. La pintura puede ser de caballete o mural, se puede aplicar sobre variados de soportes, tabla, lienzo, etc. y hay distintas técnicas, óleo, acuarela, temple, pastel, etc

Pulverulencia: alteración de la policromía como consecuencia de la pérdida de poder cohesionador del aglutinante de una pintura

Punción: Técnica para aplicar el estofado a una talla, mediante el grabado de una superficie con un instrumento puntiagudo.

Puntos, meter en/ saca de puntos: Sistema tradicional de copiar una escultura con la mayor fidelidad posible

Regatino: También llamado "Tratteggio". Es una técnica de origen italiano, empleada en diversos tipos de restauración de capas pictóricas. Consiste en aplicar una serie de trazos de colores primarios en la zona a restaurar, formando un conjunto que se localiza fácilmente desde cerca, pero que se hace invisible a la distancia normal de lectura de un cuadro para no interferir en la correcta percepción de la obra.

Reintegración: Acción que consiste en restituir una parte perdida, ya sea de soporte o policromía. En el segundo caso hay diferentes técnicas como son la ilusionista, la arqueológica, las tintas neutras, el Tratteggio o Rigatino, el punteado o la abstracción cromática. La reintegración nunca debe sobrepasar la laguna de pérdida.

Relieve: Escultura que sobresale de una superficie plana. Si la figura está tallada a un nivel inferior al de la superficie se denomina bajorrelieve, si sobre sale de ella se le denomina altorrelieve.

Repinte: Reposición de faltas de la capa pictórica original de una obra con pintura de las mismas características. Generalmente sobrepasa la laguna y altera la percepción de la obra.

Soporte: Todo material tal como tela, madera, metal, papel, etc. que sirve de base a la obra de arte.

Temple: Procedimiento pictórico que utiliza el agua como vehículo y colas como aglutinante del pigmento.

Teñir: Dar color a una madera sin llegar a desfigurar el dibujo de sus vetas. *Testa:* Superficie resultante de serrar la madera de forma perpendicular a las fibras.

Tinte: Producto que, en el acabado final, se usa para dar color a la madera.

Yeso: Sulfato de calcio dihidratado, compacto o terroso, blanco por lo común, tenaz y tan blando que se raya con la uña. Deshidratado por la acción del fuego y molido tiene la propiedad de endurecerse rápidamente cuando se amasa con agua. Es utilizado para realizar vaciados de modelos para que luego sean vaciados en un material más permanente. También se emplea como material escultórico.

Zoomorfo: Término de origen griego (zoo "animal" y morfo "forma") Todo aquello que tiene o recuerda la figura de un animal.

BIBLIOGRAFIA:

Aleman Amundarain, J. (1994) *Historias viejas, paredes nuevas :plan de rehabilitacion y mejora de fachadas de plazas y espacios urbanos de interes de Gipuzkoa, 1992-1993 / Diputacion Foral de Gipuzkoa, Departamento de Urbanismo y Arquitectura, México.*

Anda, E. X. (2006) *Historia de la arquitectura mexicana*, G. Gili, México.

Angeles Jiménez P., (1996) *Arquitectura monástica de la orden de Santo Domingo siglo XVI, [Pueblo, Mexico]* : Museo Amparo, México.

Angeles Jiménez P., (1996) *Arquitectura monástica de la orden de San Augustin siglo XVI, [Pueblo, Mexico]* : Museo Amparo, México.

Arenillas, J. A. (2005) *Del clasicismo al barroco :arquitectura sevillana del siglo XVII , Sevilla : Diputación Provincial de Sevilla, España.*

Armstrong Baird Joseph; Hugo Rudinger, Editorial (1962) *The churches of Mexico, 1530-1810*, Berkeley, University of California Press.

Artigas H., J. B. (1979) *La piel de la arquitectura :murales de Santa Maria Xoxoteco IIE-UNAM*, México.

Artigas H., Juan B. (2001) *Pueblos hospitales y guataperas de Michoacan :las realizaciones arquitectonicas de Vasco de Quiroga y fray Juan de San Miguel*, UNAM : Gobierno del Estado de Michoacan, México.

Artigas, Juan B.: (2001) *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamerica como un invariante continental*, Grupo Editorial, México.

Artigas Juan B. (2004) *Arquitectura religiosa de la Ciudad de México siglos XVI al XX :una guía*; editorial Armando Ruíz, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, México.

Artigas Juan B., (2007) *El Arte mexicano :en el imaginario americano* UNAM, México.

Ballesteros García, V.M, (2003) *La Iglesia y el convento de todos los Santos de Zempoala, Hidalgo, y su comarca*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

Bargellini C. (1991), *La arquitectura de la plata : iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Bazarte Martínez A. y Garcia Ayuardo Clara, (2001) *Los costos de la salvación: cofradías y la Ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, CIDE-POLI-AGN, México.

Bérchez J. (1992), *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México : Grupo Azabache, México.

Boland Eckhart G.; James S Griffith (1975) *Temples in the wilderness : the Spanish churches of northern Sonora, their architecture, their past and present appearance, and how to reach them*, Tucson : Arizona Historical Society, EUA.

Menegus Bornemann, M y Rodolfo Aguirre Salvador, (1999), *Los indios, el sacerdocio y la Universidad en Nueva España: siglos XVI-XVII*, UNAM, México.

Brandi, Cesare, "La teoría del Restauro", 1962

Buxó, José Pascual (1992) *San Luis Tehuiloyocan: La morada del diablo*", Revista Mester, Vol XXI, UCLA, México.

Carta Internacional para la conservación y restauración de sitios y monumentos (actualización de la Carta de Venecia) 1978" en Documentos Internacionales. Oaxaca, INAH, SEP, Centro Regional Oaxaca, 1982

Carta de Zimbawe, ICOMOS

Chanfón Olmos, carlos, coord., *Historia de la Arquitectura y el urbanismo Mexicanos. El Periodo Virginal, t.1. El encuentro de dos Universos Culturales*, México, Fondo de Cultura Económica-UNAM, facultad de Arquitectura 1997.

Chanfón Olmos C. y H. Rafael Gutiérrez Yáñez(1994) *Conventos coloniales de Morelos*, Miguel Ángel Porrúa, México.

Chanfón Olmos, Carlos, (1990) *Curso de estereotomía: procedimientos del trazo para materiales pétreos*, Unidad de Postgrado e Investigación de la Facultad de Arquitectura, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán, México.

Chanfón Olmos, C. (1988) *Fundamentos Teóricos de la Restauración*, México, UNAM, facultad de Arquitectura, México.

Communal open spaces of sixteenth century Mexican churches, (1992) por University of Texas at Austin. School of Architecture, Austin, Tex. : The University of Texas, School of Architecture, EUA.

Cortes Rocha, X. (2007) *El clasicismo en la arquitectura mexicana 1524-1784* , : M. A. Porrúa, México.

Curiel Gustavo, (1988) *Tlalmanalco : historia e iconología del conjunto conventual*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

De Gante, Pablo C. (1954) *la arquitectura de México en el siglo XVI*, México.

De la Portilla, A., (1873), *Instrucciones que los virreyes de Nueva España dejaron a sus sucesores*, Imprenta Ignacio Escalante, México.

Díaz Muñoz, M. Del P. (2003) *Catedrales en el barroco*, Madrid : Jaguar, depósito legal 2003.

Conferencia de Nara en Autenticidad respecto a la Convención del Patrimonio Mundial, realizada en Nara, Japón, del 1-6 de noviembre de 1994, por invitación de la Agencia para los Asuntos Culturales (Gobierno de Japón) y la Prefectura de Nara. La Agencia organizó la Conferencia de Nara en cooperación con UNESCO, ICCROM e ICOMOS.

Dubernard Chauvet, J. (1991) *Códices de Cuernavaca y unos títulos de sus pueblos*. Gobierno del Estado de Morelos, propiedad intelectual del autor. México

Dubernard Chaveau, J. (1982), *¿Quetzalcoatl en Amatlán Morelos?*, Revista estudios de la cultura nahua, Num, 15, México, UNAM, 1982, en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn15/235.pdf>

Escalante Gonzalbo, P. coordinador. (2008) *El Arte Cristiniao-Indígena del siglo XVI Novohispano y sus modelos europeos*, Seminario de Historia del Arte/colección de arte prehispánico y colonial, CIDHEM, Morelos, México, 2008.

Escalante Gonzalbo, P. (1984) *Humanismo y arte crsitiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las elites nahuas del s. XVI*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Espinosa Spínola G. (1999) *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Almería : Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, España.

Fernández García, M.R. (1981) *Maestros mayores de Arquitectura en la Ciudad. de México en el siglo XVII : estudio Documental*, México.

Fernández M. (2002) *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Fernández, M. (1990) *Artificios del barroco*, UNAM, México.

Flores Guerrero, Raúl (1956) *El barroco popular de Texcoco* vol.VI, num.24, En Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Gasparini G., coord y Eugenio Perez Montas ... [et al. (1997)] *Arquitectura colonial iberoamericana* , Edit. Armitano, Venezuela.

González Galván, M. (1961). *Modalidades del barroco mexicano*, en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. VIII, num. 30, México,

González Galván M. y Martha Fernández (2006); , *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal* : Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Gutierrez Haces, J. (2002) *¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, primavera, año/vol. XXIV, número 080, UNAM, México.

Gutiérrez, R. (1980), *Arquitectura colonial: teoría y praxis* /[Argentina] : Instituto Argentino de Investigaciones en la Historia de la Arquitectura y Urbanismo, [1980]. 154 p. : ill.

Gutiérrez, R. (2004) *Historiografía Iberoamericana :arte y arquitectura, XVI-XVIII : dos lecturas*, Argentina.

Hernández Monreal, T. (2005) *Las portadas de la Catedral de Zacatecas :apuntes iconográficos*, T. Hernández Monreal, México.

Hernandez Soubervielle, J. A. (2015) *Templos pleurantes del norte. Esgrafiado de tradición mudéjar en cuatro iglesias del septentrión novohispana*, Anales de IIE-UNAM. Vol. XXXVII, Num. 107. EN <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2553/3106>

Hersey, George L: (2000) *Architecture and geometry in the age of the Baroque*, University of Chicago, EUA.

Hoffmann, K., (1974) *Fachadas :Forma y detalle de paredes y revestimientos exteriores* Blume, España.

Jaspersen, Giovana E., (2018) “De la imposición de valores a la mediación cultural” en Magar V y Renata Schneider Coordinadoras, *Construir teoría*, INAH Mexico.

Jeanne Roux (1906) *Excursion aux Pirámides de San Juan Teotihuacan*, Journal de la Société des Américanistes, Vol. 3, Némro Ns 3-1, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1906_num_3_1_3455

Ledesma Gallegos, L., Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Zarauz (2005), *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios...El conjunto religioso de la Natividad, Tepoztlán*, INAH, México.

Ledesma Gallegos, L. (2011) *Materiales y sistemas constructivos en dos fundaciones mendicantes de las faldas del Popocatepetl*, Boletín de Monumentos Históricos, INAH, México

Roldán Gómez, L. (1992) *Técnicas arquitectónicas de la Ética Romana*, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral inédita. En <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12951>.

Kubler, G. (1999) *Arte y Arquitectura en la América Precolonial: Los pueblos mexicano, maya y andinos*, colección Manuales Arte Cátedra, Madrid.

Kubler G. (1982) *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, FCE, México.

Kubler George; Sidney David Markman; David Charles Wright, (1995) *Tres visiones norteamericanas : sobre el arte novohispano*, Textos Dispersos Ediciones, México.

Lara, J. (2004) *City, Temple, stage :eschatological architecture and liturgical theatrics in New Spain*, University of Notre Dame, EUA.

Loera Chavez y Peniche, M., (2006) *Memoria india en templos Cristianos*, INAH, México.

Loera M. y Ch de Esteinou, (2006) *Memoria india en templos cristianos: historia político-territorial y cosmovisión en San Antonio la Isla, San Lucás Tepemaxalco y Amecameca : el Valle de Toluca y el Valle de México en el virreinato*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Lopez Guzman, Rafael J. (2000) *Arquitectura mudéjar :del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid.

López Guzman R. J, (1992) *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, Grupo Azabache, México.

Lorenzo Monterrubio, A. (2003) *La irrupción de la soledad Chichicaxtla, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, INAH- colección obra diversa, México.

Los Conventos del siglo XVI en el Estado de Hidalgo (1984) Gobierno del Estado de Hidalgo, Secretaría de Turismo, Cultura y Recreación, México.

Lóyzaga Jorge G, Catálogo parcial de monumentos religiosos coloniales del estado de Morelos, México D.F. : La Universidad Iberoamericana, 1973. OCLC:5742821

Mateos Cruz, P. (1999) *La basílica de Santa Eulalia de Mérida*, Archivo español de arqueología, España.

Manrique, J. A. (1962) *Artificio del arte. Estudio de algunos relieves barrocos mexicanos*, en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol VIII, num.31, México.

Manrique, J. A. (1971) *El neóstilo": la última carta del barroco mexicano*, En historia mexicana: centro de estudios históricos:, v. 20, no.3, México.

McAndrew J. (1965) *The open-air churches of sixteenth-century Mexico: atrios, posas, open chapels, and other studies*. por Editorial: Cambridge, Mass., Harvard University .

Müller Hnos, (120) *Iglesias mexicanas : descripción ilustrada de los principales y mas históricos templos de la República Mexicana*. México.

Muñoz Viñas, Salvador, (2003), *Teoría contemporánea de la restauración*, Editorial Síntesis , Madrid,.

Nájera Nájera G/Jaime García Mendoza (2012). *Evangelización y creación de las jurisdicciones eclesiásticas*, en *Historia de Morelos Tomo III*, México.

Nickel, Herbert J., (1988) "*Morfología social de la hacienda mexicana*, FCE, México.

Nickel, Herbert J./freiburh j. Br. (1975) "*Notas marginales sobre la arquitectura colonial de algunas haciendas e iglesias en la región de Puebla y Tlaxcala. Las figuritas de albañiles*", en *Revista Comunicaciones*, Fundación Alemana de Investigación científica.

Pajares-Ayuela, P. (2001)*Cosmatesque ornament:flat polychrome geometric patterns in architecture* /Paloma Pajares-Ayuela ; translation by Maria Fleming Alvarez. New York : Norton.

Pascual Tinojo Quesnel y Elias Rodriguez Vazquez (2010) *Graffitis Novohispanos de Tepeapulco siglo XVI*, CONACULTA-INAH, México.

Paz, O. (1965) *Los signos en rotación y otros ensayos*, editorial fórcola, Buenos Argentina.

Perez de Salazar Vereá, F. (2005) "*Figuritas de Albañiles*", en *Boletín de mOnumentos Históricos*, No. 3, Enero-abril, INAH , Mexico

Pérez Plaza Arturo; Luz Pérez Iriarte, (2007) *El Barroco en Andalucía, 2007 :Jornadas Europeas de Patrimonio/coordinación ... [et al.]. [Andalucía] : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.*

Perez Sanchez, J.Eduardo (2007) *Desarrollo arquitectura religiosa de la orden de San Agustín en la Nueva España en el siglo XVI*, Tesis para obtener el grado de doctor en Arquitectura, UNAM, México.

Paul Philippot (1973) "*Restauración: Filosofía, Criterios y Pautas*" en *Documentos de Trabajo*, 1er SERLACOR, Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración. México. Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, Convento de Churubusco.

Primeros monasterios del siglo XVI sobre las laderas del Popocatepetl (2005) Madrid : Ediciones San Marcos.

Ramírez, J. A. (1983) *Construcciones ilusorias :Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza Edt., Madrid.

Reau, Marie Therese, (1991) *Portadas franciscanas :la decoración exterior de las iglesias de Mexico en el siglo XVIII : regiones de Texcoco, Toluca, Tepalcingo y Sierra Gorda* , Edo. de Mexico : El Colegio Mexiquense : Secretaria de Finanzas.

Revestimientos de fachadas. (1992) Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Reyes, V.C. (1960) *Trilogía barroca*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Roux, Jeanne, (1906) *Excursion aux Pyramides de San Juan Teotihuacán*, en Journal de la Societé des Américanistes Nouvell Série 3 No. 1. Traducción de Elvira Pruneda (2012). http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1906_num_3_1_3455.

Ruelas, L. (1991) *Los acabados en los muros de la Antigua Valladolid*, Gobierno del Estado de Michoacan, Secretaria de Comunicaciones y Obras Publicas.

Ruiz Alonso, R. (2014) *Del encintado al esgrafiado; una hipótesis sobre el origen y desarrollo del esgrafiado a través de la arquitectura islámica mudéjar*, Estudios Segovianos, Tomo LVI, nº 113.

Russo, A. (1998). "Lenguaje de figuras y su entendimiento..." *Preparación de un estudio sobre los graffitis en los conventos de la época colonial. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México. www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1812/1799.

Sampaolesi, P. (1972) *Conservation and restauration: operational techniques*, en Preserving and restoring monuments and historic buildings. París, UNESCO,(Museums and Monuments XIV).

Sánchez González, José. (2003) *DOS HACIENDAS JESUITAS EN LE VALLE DE LAS AMILPAS. (SIGLOS XVI-XVII)*. Publisher Information:Universidad de Guadalajara , Guadalajara, Mexico.

San Cristóbal Sebastián, A. (2004) *Puno :esplendor de la arquitectura virreinal /textos de Antonio San Cristóbal*, San Isidro, Lima, Perú.

Sanchez Santoveña, M. (2001) *De conservación y restauración. arquitectura, ciudad, paisaje* , UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Centro de Extension de Taxco.

Tepotzotlán: baroque architecture in Mexico. por Unesco.

Terán Bonilla Ja. A. (2004) *Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica*, en Revista Conserva, No. 8, México.

Terán Bonilla, J. A. (1991) "La extraña casa de San Luis Tehuiloyocan un caso de magia y religión" Gobierno del Estado de Puebla, México.

Terán Bonilla, José Antonio y José Pascual Buxó, (1999) *Magia y satanismo en San Luis Tehuiloyocan*, México.

Robert D Wilson (1977) *The niche-pilaster in the façades and portals of eighteenth-century Mexico*, Thesis (Ph. D.)--University of Chicago, Dept. of Art,

Toussaint, Manuel. (1963) "Arte Colonial en México", UNAM-IIE, México.

Vargas Lugo E. (1963) *Desarrollo del arte en México : estudio sobre las portadas de los edificios religiosos de la Nueva España*, México.

Vargas Lugo, E. (1999) *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*, UNAM, México.

Vargas Lugo de Bosch, E. (1969) *Las portadas religiosas de Mexico*. Mexico : UNAM,

Vargas Lugo, E. (1993) *México Barroco*, Editorial Salvat editores, México.

Vargas Lugo, E. (1986) *Portadas churriguerescas de la Ciudad de Mexico Formas e iconología* / [ed.]. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Waldrum Heese (1988) *Las iglesias simbolos de las comunidad por New Mexico Community Foundation.*; Producciones Rio.; Waldrum Studios (Firm); KGGM-TV (Television station : Albuquerque, N.M.) Ranchos de Taos, N.M.

Zambrano Gonzalez, Maria de los Angele (1999) *Capillas de visita agustinas en Michoacan, 1537-1770*, Universidad Michoacana de San Nicolas de Hidalgo, Facultad de Arquitectura, Division de Estudios de Posgrado.



Dr. Juan Eduardo Cruz Archundia
Jefe del Programa Educativo de Doctorado
en Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la FAUAEM.
Presente.

Hago constar que el trabajo titulado: **Las figuras con piedritas rejoneadas en la arquitectura virreinal del Noroeste del Estado de Morelos.**

Elaborado por: MATEOS GONZÁLEZ FRIDA ITZEL

Constituye tema de tesis para que mediante el examen, sea acreedor a recibir el Grado de:
MAESTRO en el área de: CIENCIAS DE LA ARQUITECTURA

Objetivos logrados en el desarrollo del tema:

Desarrolla originalmente un planteamiento de diseño artesanal sobre fachadas de Arg. Virreinal. El análisis mencionado para consolidar el planteamiento de hipótesis.

Alcances y Claridad de expresión en el contenido:

Concluye un nuevo enfoque en el análisis, el diseño y los elementos iconográficos de manera clara y precisa, en alcance al desarrollo propuesto de la tesis. estructura coherente.

Motivos por los cuales doy mi **VOTO APROBATORIO**, autorizando la impresión de tesis, para que pueda sustentar la réplica y examen correspondiente.

Cuernavaca, Mor; 30 de enero de 2019.

ATENTAMENTE



DR. MIGUEL ÁNGEL CUEVAS OLASCOAGA
DIRECTOR DE TESIS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS



Dr. Juan Eduardo Cruz Archundia
Jefe del Programa Educativo de Doctorado
en Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la FAUAEM.
Presente.

Hago constar que el trabajo titulado: **Las figuras con piedritas rejoneadas en la arquitectura virreinal del Noroeste del Estado de Morelos.**

Elaborado por: MATEOS GONZÁLEZ FRIDA ITZEL

Constituye tema de tesis para que mediante el examen, sea acreedor a recibir el Grado de: MAESTRO en el área de: CIENCIAS DE LA ARQUITECTURA

Objetivos logrados en el desarrollo del tema:

CUMPLE CON LOS OBJETIVOS QUE PLANTEA DE INICIO CON EL DESARROLLO DEL TEMA.

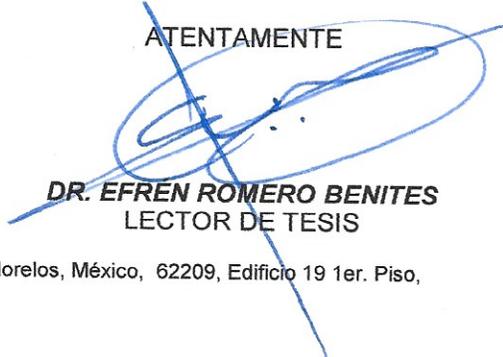
Alcances y Claridad de expresión en el contenido:

ES CLARO EL DESARROLLO Y LA EXPRESIÓN EN EL CONTENIDO

Motivos por los cuales doy mi **VOTO APROBATORIO**, autorizando la impresión de tesis, para que pueda sustentar la réplica y examen correspondiente.

Cuernavaca, Mor; 15 de MAYO de 2019.

ATENTAMENTE


DR. EFREN ROMERO BENITES
LECTOR DE TESIS



Dr. Juan Eduardo Cruz Archundia
Jefe del Programa Educativo de Doctorado
en Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la FAUAEM.
Presente.

Hago constar que el trabajo titulado: Las figuras con piedritas rejoneadas en la arquitectura virreinal del Noroeste del Estado de Morelos.

Elaborado por: MATEOS GONZÁLEZ FRIDA ITZEL

Constituye tema de tesis para que mediante el examen, sea acreedor a recibir el Grado de: MAESTRO en el área de: CIENCIAS DE LA ARQUITECTURA

Objetivos logrados en el desarrollo del tema:

Handwritten text: El objetivo es alcanzado muestra un análisis interesante mediante una metodología y por medio de hipótesis.

Alcances y Claridad de expresión en el contenido:

Handwritten text: La estructura es clara en el documento es coherente y precisa.

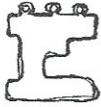
Motivos por los cuales doy mi VOTO APROBATORIO, autorizando la impresión de tesis, para que pueda sustentar la réplica y examen correspondiente.

Cuernavaca, Mor; 17 de mayo de 2019.

ATENTAMENTE

Handwritten signature of Dr. Gerardo Gama Hernández

DR. GERARDO GAMA HERNÁNDEZ
LECTOR DE TESIS



Dr. Juan Eduardo Cruz Archundia
Jefe del Programa Educativo de Doctorado
en Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la FAUAEM.
Presente.

Hago constar que el trabajo titulado: Las figuras con piedritas rejoneadas en la arquitectura virreinal del Noroeste del Estado de Morelos.

Elaborado por: MATEOS GONZÁLEZ FRIDA ITZEL

Constituye tema de tesis para que mediante el examen, sea acreedor a recibir el Grado de: MAESTRO en el área de: CIENCIAS DE LA ARQUITECTURA

Objetivos logrados en el desarrollo del tema:

Los objetivos son alcanzados en lo general y particulares, mediante un análisis de las técnicas utilizadas en la arquitectura virreinal del estado de morelos.

Alcances y Claridad de expresión en el contenido:

La estructura del documento es clara y coherente.

Motivos por los cuales doy mi VOTO APROBATORIO, autorizando la impresión de tesis, para que pueda sustentar la réplica y examen correspondiente.

Cuernavaca, Mor; 21 de mayo de 2019.

ATENTAMENTE

MTRO. SALVADOR GÓMEZ ARELLANO
LECTOR DE TESIS



Dr. Juan Eduardo Cruz Archundia
Jefe del Programa Educativo de Doctorado
en Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la FAUAEM.
Presente.

Hago constar que el trabajo titulado: Las figuras con piedritas rejoneadas en la arquitectura virreinal del Noroeste del Estado de Morelos.

Elaborado por: MATEOS GONZÁLEZ FRIDA ITZEL

Constituye tema de tesis para que mediante el examen, sea acreedor a recibir el Grado de: MAESTRO en el área de: CIENCIAS DE LA ARQUITECTURA

Objetivos logrados en el desarrollo del tema:

Desarrolla objetivamente el problema de la investigación, resuelve la hipótesis favorablemente para lograr consolidar objetivos

Alcances y Claridad de expresión en el contenido:

Expresa clara y coherentemente todo el contenido y maneja adecuadamente los resultados y conclusiones

Motivos por los cuales doy mi VOTO APROBATORIO, autorizando la impresión de tesis, para que pueda sustentar la réplica y examen correspondiente.

Cuernavaca, Mor; 21 de Mayo de 2019.

ATENTAMENTE

DRA. NORMA ANGÉLICA JUÁREZ SALOMO
LECTOR DE TESIS