

Las casas de élite en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII: el azulejo como signo de prestigio

Revisiones en torno a La Casa de los Muñecos en Puebla y La Casa de los Azulejos en la Ciudad de México.

Los siglos XVII y XVIII en la Nueva España se caracterizaron por ser periodos altamente contrastantes y determinantes para el desarrollo de la arquitectura de muchas de las ciudades que se estaban imponiendo como centros urbanos importantes, tal como lo fueron México, Puebla, Guanajuato, Veracruz, entre muchas otras. Los cambios socioculturales, políticos y económicos a partir del XVII fueron encontrando su manifestación material más evidente y su reflejo más auténtico en el arte, sobre todo en la arquitectura (Fernández, 1987, p. 12), en tanto que la nueva cotidianeidad novohispana requería de edificios religiosos y civiles más acordes a los nuevos intereses de la sociedad.

Las estructuras sociales ya se presentaban totalmente distintas a aquellas configuradas en el siglo XVI. La población de la urbe, que ahora se conformaba por españoles, mestizos, indígenas y castas, aunque claramente no todos con el mismo “estatus” o prestigio social, se fue estructurando paulatinamente a manera de reflejo de la vida urbana europea, pues las relaciones e interacciones del día a día se especializaban en torno a la plaza mayor, la iglesia y el cabildo. Esto consecuentemente condicionó la arquitectura doméstica de las ciudades Novohispanas (López y Montesinos, 2020, p. 10).

En la capital, el número de habitantes estimado a finales del siglo XVIII fue de 137,000 según Alejandro Van Humboldt, quienes se repartían en un padrón de alrededor de 1,813 hogares, los cuáles no solían rebasar los 2 niveles. Esto quiere decir que, de manera general, había una alta densidad de habitantes dentro de los predios. No obstante, la arquitectura de las viviendas, su lujo y la cantidad de personas viviendo ahí, dependían de la posición socioeconómica de la familia. De esa manera, el tipo de casa que se desplegaba se relacionaba directamente con la ocupación de quienes encabezaban la unidad doméstica, tal como se puede observar en el cuadro 1 (ver anexos) (López y Montesinos, 2020, p. 12).

La arquitectura doméstica común (es decir, de las clases sociales que no necesariamente eran privilegiadas) de la Nueva España, aunque variaba mucho en detalles, estaba basada en la misma idea general al seguir algunas pautas de las construcciones españolas e incluso otros países del Mediterráneo. La estructuración se daba a partir de una gran puerta que daba acceso a un patio de carácter decorativo, y más allá de este, había un segundo patio dedicado a servicios inferiores domésticos. La planta baja (usualmente se conformaban de 2 o máximo 3 pisos) estaba dedicada a bodegas, cuartos de servicio, o tiendas que daban a la calle, tal como se veía en los modelos

medievales europeos de casas urbanas. El propietario se ubicaba en el piso más alto y las demás dependencias (cocina, baños, etc.) se organizaban en torno al gran patio, en el cuál usualmente se colocaba una fuente central. En otras palabras, el interior de las casas se solía ver como un cuadrado o rectángulo de habitaciones y dependencias que rodean un espacio abierto al centro (Baxter, 1934, pp. 119-121).

De manera generalizada, todos los hogares, independientemente de la condición social, presentaban ciertas constantes constructivas, de recursos o de técnicas. Los cimientos de las casas a partir del siglo XVII solían ser de mampostería, aunque algunas veces se llegaron a utilizar restos de construcciones del siglo pasado. Tanto en las casas de élite como en las más modestas, el lugar en donde se realizaban las actividades y se llevaba a cabo la convivencia era el mencionado patio, que solía casi siempre estar rodeado por arcos. Los géneros de estos últimos se limitaban tradicionalmente a 5: escarzano, carpanel apainelado, vuelta de cordel o punto hurtado, el de medio punto y arco apuntado. Los canteros trabajaban con moldes y contramoldes para realizar los arcos, pero también pilares, capiteles, basas, impostas, piedras talladas para armar la pila del patio, etcétera. Las cubiertas de las casas eran azoteas recubiertas de ladrillo y podían tener gárgolas para el desagüe de la lluvia, aunque estas últimas fueron hasta cierto punto responsables de la corrosión del terreno y de los empedrados (López y Montesinos, 2020, p. 18-22).

Por otro lado, estudiar las residencias urbanas de las clases medias y bajas implica un ejercicio profundo y separado por todas las variantes que pudieron llegar a tener debido a los oficios de los ocupantes y demás condicionales socio-arquitectónicas. Sin embargo, el punto focal de este estudio sobre la arquitectura civil doméstica novohispana se encuentra del otro extremo, el perteneciente a las casas de élite, aquellas en las que se desplegaba mayor riqueza decorativa y un trabajo más minucioso en la composición de los programas de plástica ornamental, constituyendo estos signos de riqueza y prestigio. Se trata de los **palacios** y las **casas señoriales** de la vieja nobleza, un conjunto de residencias palaciegas de caracteres arquitectónicos específicos (Baxter, 1934, pp. 119-121). Bajo esa línea, la casa señorial del siglo XVIII supuso una primera oleada de experimentación contextualizada en la renovación arquitectónica citadina, propia del apogeo barroco, emblema de opulencia, emoción, ludismo y novedad (Acosta, 2009, p. 42).

A manera de contexto, la poca disponibilidad que había de suelo urbano ocasionó la fragmentación de los terrenos ya repartidos en el siglo XVI, lo que impulsó la creación de nuevas tipologías habitacionales y, en consecuencia, las fincas se fueron sustituyendo por más lujosas edificaciones con gran riqueza artística: los denominados **palacios**. Al igual que la mayoría de los hogares, cada espacio se distribuía en torno del patio central, pero, en estos casos, resaltaba por la exquisita ornamentación y los monumentales portales cuyos zaguanes eran bastante anchos para permitir el paso de carretas y carruajes (López y Montesinos, 2020, p. 34).

Los patios centralizados ofrecían la posibilidad de tener circulación directa a cada una de las habitaciones, además de ser herramientas para iluminar y ventilar. De igual forma, los dos o tres pisos se articulaban al ser enlazados mediante escalinatas que mantenían un cierto carácter artístico, un ejemplo siendo la doble rampa helicoidal de la escalera del palacio de los Condes de San Mateo Valparaíso (hoy Banco Nacional de México) (Figura 1). Estos palacios, además de contar con las habitaciones necesarias para el funcionamiento de un hogar, tenían otros espacios más especiales como el salón de estrado para las grandes recepciones, el salón de asistencia para las reuniones informales, la capilla familiar, grandes bibliotecas, el salón de música y dependencias varias como la del costurero (López y Montesinos, 2020, p. 34-35).

Lo anterior lo podemos ejemplificar con el Palacio del Marqués De Jaral del Berrio (Figura 2), conocido como el Palacio de Iturbide, modelo de la exuberancia visual y arquitectónica distintiva de los palacios en las ciudades novohispanas. Construido donde anteriormente se ubicaba la casa del Contador Mayor del Reino don Francisco de Córdova, fue producto de uno de los arquitectos de mayor renombre en la Nueva España: Francisco Guerrero y Torres. Este arquitecto logró respetar y recuperar la tradición constructiva local con el uso de materiales como el tezontle y la cantera, implementados en una armónica composición con vanos y muros contrastantes. La fachada consta de tres cuerpos, el último siendo agregado para poder añadir dos torreones de esquina, uno a cada lado, ligados por una galería de cinco arcos, el central más ancho para acentuar el eje de la portada, y con gárgolas en la cornisa, que, junto con las curvas del remate, contrastan con la crestería de los torreones (Figura 3) (López y Montesinos, 2020, p. 37-38).

Los dos primeros cuerpos se separan por una cornisa volada. El primero está dividido en dos niveles (planta baja y entresuelo) abarcados ambos por la portada, un recurso visto en otros edificios como el Palacio del Conde del Valle de Orizaba o Casa de los Azulejos (caso que se revisará más adelante). Las calles de la fachada se delimitan por pilastras y, además, se insertaron unos medallones en los muros correspondientes al entresuelo y piso alto. En el piso alto, se alternaron los muros y las ventanas ligados por un balcón corrido en la parte central, al igual que se pueden ver arcos escarzanos con gárgolas en las enjutas y ventanas cuyas jambas están ornamentadas con el motivo del meandro, el cual se repite en todas las puertas de los pasillos. Finalmente, es importante mencionar que, al interior, en los guardapolvos, huellas y peraltes de la escalera, podemos ver un muy rico trabajo de azulejo (López y Montesinos, 2020, p. 38-40).

Se podrían explorar más ejemplos de este tipo de edificios de élite, pues México está lleno de una multiplicidad de ejemplares de palacios y casas señoriales. Una de las casas señoriales más viejas en la capital es la del Conde de Santiago de Calimaya (Figura 4), famosa por tener un fragmento original de una vieja escultura mexicana que se dice fue colocada por el mismo Hernán Cortés. El

exterior es de fechas más posteriores, aunque las pretenciosas gárgolas de su fachada si pertenecen a la última parte del siglo XVIII. Era común que las casas señoriales, al ser de la nobleza, exhibieran los escudos de armas familiares esculpidos, pero estos se removieron totalmente de la mayoría de los hogares según el decreto del 2 de mayo de 1826, cuando Nueva España se convirtió en la República Mexicana. Sin embargo, esta casa señorial mantuvo sus puertas ricamente talladas con la heráldica de la familia (Baxter, 1934, pp. 121-122).

Al final, cada fachada funcionaba como un marcador social de estatus, pues, aunque en general mantienen el esquema compositivo similar con un vano de acceso enmarcado por jambas ricamente decoradas o pedestales con pilastras y columnas que sostenían un entablamento barroco, cada una de ellas mantuvo cierta “personalidad” que las distinguía como pertenecientes a determinada familia o figura importante. Esencialmente, lo que más sobresalió dentro de la configuración ornamental de las fachadas fueron los materiales utilizados para crear juegos visuales por medio de luz, contrastes, colores y texturas diversas, recurriendo al azulejo, el mosaico o bien piedras combinadas como tezontle, cantera gris y piedra chiluca. El tezontle, material muy resistente y ligero, les daba ese color rojizo característico a las mansiones de la ciudad capital, mientras que la chiluca y la cantera eran transformadas en detalles barrocos, otorgando al final un aspecto policromo y dinámico a las fachadas (López y Montesinos, 2020, p. 38-40).

El azulejo por su lado, característico de otro lugar que no era la capital, funcionó como un material propio del barroco novohispano íntimamente relacionado con el lujo, la exuberancia y la opulencia de las construcciones domésticas de élite. En ese sentido, es fundamental hacer una revisión no sólo del uso del material, sino del contexto socioeconómico de la ciudad virreinal que lo exportó y lo manejó a niveles artísticos impresionantes: Puebla.

1. El azulejo Poblano

En los siglos XVII y XVIII, los poblanos superaron una serie de problemas económicos traídos por la prohibición del comercio intercolonial y la importación de artículos desde la capital, al crear nuevas técnicas de producción que evolucionaron a grandes industrias, como lo fue la producción de tejidos de algodón y lana. Por ello, en Puebla el lujo se tradujo hasta en el último detalle, pues las familias se sentían con la necesidad de reafirmar que eran ricas y lo hacían notar en las fachadas, portones, carruajes, mobiliario y las vajillas. Fue en el siglo XVIII cuando se constituyó el estilo distintivo de Puebla que se exhibía en la minuciosidad ornamental de las distintas moradas de las familias ricas. Abundan ejemplos como la entrada de la casa del general San Martín (Figura 5), conocida por sus gárgolas de piedra y el enorme escudo que se observa sobre la cornisa. Con ello, y como se ha mencionado, el azulejo fue el elemento más representativo del barroco poblano, siendo implementado naturalmente en las viviendas más enriquecidas (Colle, 1993, pp. 167-172).

Las culturas mesoamericanas ya contaban con una gran tradición alfarera, pues dominaban muchas técnicas en cerámica bruñida y policromada. Los alfareros musulmanes por su parte introdujeron en España los azulejos con tres técnicas esenciales: de cuerda seca, de cuenca y de pisano. De esta manera, el antecedente local, más la enseñanza de las técnicas traídas por los españoles, no hicieron difícil para los artífices poblanos alcanzar un alto nivel de maestría en su trabajo. Los datos más antiguos que se tienen sobre la producción de azulejos poblanos remiten a los loceros Alberto de Ojeda y Bartolomé de La Reina, en 1574, quienes producían en las mismas locerías en las que se fabricaba la cerámica (López y Montesinos, 2020, p. 23-24).

En ese sentido, los historiadores del Arte han clasificado los diseños del azulejo poblano en cuatro influencias o estilos. El primero corresponde al estilo **árabe o hispanoárabe** (1575- 1700), cuyos ejemplares son bastante escasos, pero que en su constitución predominaban los dibujos geométricos y líneas simétricas esquematizadas. Otro estilo es el de **Talavera** (1600- 1780), el cual consiste en la interpretación de los motivos ornamentales de las piezas de los centros alfareros de Talavera de la Reina, del barrio de Triana en Sevilla y Puente de Arzobispo. Los motivos predominantes eran flores, animales, figuras humanas o temas religiosos y se policromaban con naranja, amarillo, verde, azul y negro sobre fondo blanco, aunque frecuentaba más el azul sobre fondo blanco propio de Talavera de la Reina (López y Montesinos, 2020, p. 24-25).

Posteriormente llegó a la Nueva España el tercer estilo, **de influencia china** (1650- 1790). Por un lado, arribó indirectamente a través de algunas piezas de Europa que interpretaban motivos de la porcelana china, y por otro, a través del comercio establecido entre Acapulco y Manila mediante la Nao de China. Este estilo se expresa con la combinación de motivos en azul sobre fondo blanco, combinando figuras orientales y europeas. Finalmente, se insertó el estilo **hispanopoblano** (1800- 1860), el cuál tomaba como modelo los motivos ornamentales de las losas procedentes de Alcora y de Italia, e implementó nuevos colores como amarillo, café, malva y azul punche, con predominancia de motivos fitomorfos (López y Montesinos, 2020, p. 25).

El uso del azulejo en Puebla comenzó en la arquitectura religiosa y se fue extendiendo hacia la arquitectura civil, convirtiéndose en la modalidad ornamental general de la arquitectura barroca. Los azulejos se llegaron a combinar con ladrillos de formas variadas, logrando diseños contrastantes y dinámicos en las paredes, el llamado **petatillo o espina de pez** (Figura 6). Los diseños más comunes de azulejo contenían un motivo diferente o repetido en cada una de las piezas, que se combinaban con otros de un solo color para crear más efectos ornamentales. Incluso se llegaron a combinar hasta cuatro azulejos que juntos dibujaban algún motivo más grande (López y Montesinos, 2020, p. 26). Así, ligado con la expresión técnica y matérica de los caracteres e intereses de un determinado sector de la sociedad novohispana, el azulejo fue un soporte físico para una expresión visual simbólica específica.

Desde el punto de vista étnico, el criollo era el hijo de europeos nacido en la Nueva España. Edmundo O'Gorman habla del fenómeno del criollismo como algo que va más allá de lo meramente geográfico, pues se relacionaba más bien con la problemática de la encarnación de los ideales de la Nueva España, con la búsqueda de una identidad y el encontrar un lugar dentro de la nueva estructura social. Jorge Alberto Manrique llegó a definir al criollo como "*un hombre en busca de un nombre y un rostro*". El *criollismo* entonces llegó a su culmen manifestándose a través del barroco en sus diversas modalidades, anteponiendo la teatralidad, el derroche y la prodigalidad (Fernández, 1987, p. 9).

Tomando en cuenta lo anterior, el barroco poblano fue todo un movimiento del cuál los criollos fueron parte fundamental, en la medida en que el sustento del barroco era la expresión de la abundancia, la exuberancia, la riqueza y el estatus, algo muy propio de ese característico *espíritu criollo*. En consecuencia, la arquitectura civil de élite sustentó y articuló su riqueza desde esa predominante necesidad por demostrar su poder e influencia social y adquisitiva.

Siguiendo esa línea, a continuación, se explorarán dos ejemplares arquitectónicos que integran ricamente al azulejo como parte de su programa ornamental, que, inserto en una serie de intereses específicos relacionados con el contexto socioeconómico del fenómeno del criollismo, se manifiesta como un signo matérico-ornamental de prestigio. Estos paradigmas corresponden a **La casa de los Muñecos** en Puebla, y **La Casa de los Azulejos** en la Ciudad de México, este último a su vez como evidencia de la exportación e influencia de las técnicas y materiales del barroco poblano en otras ciudades novohispanas.

1.1 La Casa de los Muñecos

La arquitectura poblana a mediados del siglo XVIII se transformó completamente con el uso de este material distintivo, pues según Erwin Walter Palm, la principal aportación de Puebla para la arquitectura virreinal fue precisamente la *fachada-retablo* de azulejos. Dos de los ejemplos más impactantes, visualmente hablando, en cuanto a la integración plástica de este elemento, son el templo de San Francisco Acatepec y la iglesia de Santa María Tonantzintla (Figura 7 y 8). No obstante, la casa poblana del siglo XVIII no se quedó atrás, pues estas edificaciones se vieron también involucradas en el tan exquisito manejo del azulejo (Juárez, 1991, p. 10-11).

La fachada de *La Casa de los Muñecos* (Figura 9) despliega 16 tableros de azulejos, cuyas simpáticas figuras humanas montadas sobre pedestales le valieron su nombre al edificio. Los documentos revelan que la casa fue edificada por Agustín de Ovando y Villavicencio, regidor del Ayuntamiento de Puebla entre 1769 y 1773, mencionando también que, en 1792: "*dos casas nuevas de tres órdenes que Ovando labró y reedificó en la Calle de los Mercaderes, mirando al Poniente*". Paralelamente,

así como se describió en las otras casas señoriales, este edificio contiene sobre la entrada un marco que ostenta el escudo de los Ovando, rodeado de roleos y motivos frutales (Palm, 1978, p. 35-36).

Ahora bien, la atención especial que se le dio a la integración de la azulejería en el edificio revela una necesidad interesante por hacerse notar y destacar visualmente entre todo el despliegue urbano de la ciudad. Lo anterior se puede sustentar si se revisa el largo y tedioso proceso que atraviesan estos componentes. Para la elaboración de los azulejos se mezclaba barro negro y rojo de Totimehuacán. Esta mezcla se trataba y almacenaba hasta que adquiría la consistencia necesaria para modelarse. Después, los "panes" de barro ya trabajados se colocaban sobre plantillas de madera del tamaño del azulejo y después se ponían a secar antes del primer proceso de cocción. Posteriormente se lavaban y sumergían en barniz blanco para enseguida volverse a secar y finalmente decorar. Las piezas nuevamente secas eran cerradas herméticamente para pasar a la segunda y última cocción que duraba de 35 a 40 horas (Juárez, 1991, p. 17-21).

Así, tenemos que *La Casa de los Muñecos* es una típica finca poblana de tres niveles, y aunque solo es una sola fachada, se compone de dos casas comunicadas por los patios típicos virreinales. La portada es la parte más distintiva por sus detalles alicatados y por ser la parte iconográfica más rica. En su segundo cuerpo se insertan una serie de balcones alternados con tableros, en donde se hallan ocho de personajes semidesnudos en diferentes posturas, popularmente conocidos como *muñecos*. Dichos tableros de "muñecos" completan el revestimiento que alterna mosaicos en azul y blanco, y en amarillo y verde. Destaca también el tercer nivel por contar con una cornisa corrida que da acceso a las puertas, alternadas con los otros ocho muñecos. La cornisa ondulada está sostenida por repisas en forma de atlantes y en general, la textura de la fachada implementa una gran variedad de colores en los azulejos (Juárez, 1991, p. 49-67).

En cuanto al programa iconográfico de la fachada, se puede realizar desglose bastante detallado debido a las múltiples posibles explicaciones que se le han intentado dar a la incógnita que concierne el origen de los personajes: 16 figuras masculinas de pie semidesnudas, varias de ellas reposando sobre algún cojín o pedestal (Figura 10 y 11). Es necesario conocer la descripción de cada uno de los hombres con sus atributos para entender las diferentes hipótesis. De arriba hacia abajo, y de izquierda a derecha, son los siguientes:

1. Hombre de cabello largo, con bigote "estilo chino", sosteniendo un corderillo en una mano y un mosqueador en la otra.
2. También tiene bigote y está posicionado junto a un ave verde con amarillo.
3. No tiene atributo, pero sus manos emulan un movimiento de baile.
4. Hombre de cabello largo y barba partida, empuña un mazo verde y tiene manzanas dibujadas.
5. Tiene una víbora de pecho amarillo y lomo verde, además de encontrarse bailando.

6. Hombre similar a los dos anteriores, pero con barba cerrada y sin atributo.
 7. Tiene un tocado con una gorra azul y sopla una corneta dorada.
 8. Tiene el mismo bigote de las primeras figuras y abraza una bolsa típica de la ciudad sagrada de Benarés, India.
 9. Personaje con bigote coronado con una guirnalda de laurel. En la mano derecha sostiene un pequeño mico (especie de mono) amarillo con manchas negras.
 10. Tiene un perro pequeño en sus brazos.
 11. Es el mismo modelo anterior, pero tiene una copa dorada en la mano izquierda.
 12. El muñeco más deteriorado, tiene la mano izquierda sobre la frente y carece de atributo.
 13. Se representa con una lechuza, tiene los brazos abiertos y el muslo levantado, dando la apariencia de que está evitando que se le caiga el faldellín.
 14. Mismo modelo que el anterior, pero con el cabello más largo, un tocado con un gorro azul y un mazo a la derecha, donde igualmente sostiene un niño pequeño.
 15. No tiene atributo, posa la mano derecha en la frente.
 16. Hombre barbado que sostiene un mono amarillo.
- (Juárez, 1991, p. 71-76)

Las teorías sobre el significado de las imágenes son variadas y muy contrastantes. Según el historiador poblano Enrique Gómez Haro: *“un comerciante rico (que pudo ser Agustín de Ovando y Villavicencio) trató de levantar una nueva casa frente a los departamentos que ocupaba en el palacio el intendente general [...] y con objeto de despertar burlas sangrientas contra el pobre intendente, mandó colocar en la fachada esos muñecos de azulejo que, con grotescas figuras, saludaban diariamente al vecino quien, es fama, no volvió a asomarse a los balcones de su palacio para no contemplar la burla”*. Esta es la versión más popularmente difundida, aunque también llegó a argumentar que los muñecos representan a los concejales que se opusieron a que la residencia fuera más alta que las casas reales (Juárez, 1991, p. 76-78).

No obstante, académicamente, la versión iconográfica más aceptada entre los investigadores es la de Erwin Walter Palm, quien defiende que la fachada corresponde a la representación de “El trabajo de Hércules en el Nuevo Mundo”. El historiador explica que Hércules es una de las pocas figuras mitológicas clásicas que el arte español incorporó sin mayor problema en sus representaciones debido al carácter moralizante de los doce trabajos del héroe (Juárez, 1991, p. 79-80).

Hércules triunfó contra las serpientes de Juno (muñeco que sostiene una serpiente) y acabó con la hidra de Lerna. La serpiente en la liturgia católica funciona como un símbolo del mal, por ello hay un empatamiento de narrativas casi perfecto. Asimismo, la cualidad tan robusta del hombre con el niño en brazos sugiere correspondencia con el personaje, como un símbolo de la confianza de los poblanos sobre algún benefactor de la humanidad. Este autor añade que los paneles superiores de

La Casa de los Muñecos son representaciones de los tlaxcaltecas liberados del antiguo terror, pues bailan y festejan en compañía de quien les salvó la vida. El personaje en frente de “Hércules” está sentado, a lo que Palm establece que podría tratarse de Atlas o del mismo Hércules quien, según el mito, lo sustituye en su labor de cargar al mundo. Así, el muñeco con la manzana sería nuevamente Hércules, quien fue engañado por Atlas para sostener el mundo mientras recogía las manzanas doradas. Finalmente, los demás personajes podrían simbolizar alegóricamente a los sentidos. Por ejemplo, el mono sería el gusto; la lechuza la vista, el ave el tacto, el perro el olfato: son los cinco sentidos que dan la bienvenida a Hércules liberador (Juárez, 1991, p. 79-82).

Dentro de toda la reflexión, hay otro cuestionamiento importante sobre el modelo que se utilizó para el programa iconográfico. Palm propone que el modelo se encuentra en la misma familia del constructor de *La Casa de las Muñecos*, a partir del contacto con una serie de espejos de estilo veneciano donde se representan las figuras mitológicas de *Hércules con las manzanas de las Hespérides*, *Neptuno de pie*, *Plutón con corona y llave* y *Neptuno sentado sobre unas rocas*. En razón de lo anterior, los pedestales donde se apoyan las deidades en los espejos podrían ser la respuesta a los curiosos zócalos o plataformas donde están recargados los muñecos, que parecen imitar porcelana y se ven un tanto fuera de lugar (Juárez, 1991, p. 84-85).

A pesar de la general aceptación de esa hipótesis, es en realidad bastante difícil saber el origen real y preciso de los mosaicos, al igual que su objetivo concreto. Aún con eso, algunas constantes iconográficas en los personajes han dado paso a varias suposiciones que pretenden rastrear la causalidad de los azulejos. Todos los hombres tienen el abdomen prominente con el ombligo bien definido, al estilo de los dibujos orientales, al igual que diez de ellos tienen un bigote característico de oriente. El arqueólogo Eduardo Merlo Juárez añade que los muñecos visten con un faldellín o tahal típico de los santones de la India que no concuerda en lo absoluto con la vestimenta europea o prehispánica. Con esto, se han propuesto otras tres hipótesis posibles (Juárez, 1991, p. 89-90).

La primera defiende que los muñecos fueron hechos en oriente. El dueño de *La Casa de los Muñecos* pudo haber comprado un lote de azulejos perteneciente a la antigua loza exportada por los comerciantes que viajaban en la Nao de China y la vendían en Puebla y en el resto de la Nueva España. La segunda teoría explica que son mosaicos que fueron hechos en Puebla, pero a partir de modelos orientales. Esta sugerencia es del pintor Gonzalo Fernández Márquez, quien sugiere como modelo algunas barajas filipinas. Finalmente, otra vertiente propone que fueron hechos en Puebla por loceros orientales. Esta es la más probable, pues se cree que pudieron ser loceros birmanos o chinos, hindúes o filipinos, provenientes de la Nao de China. Sin embargo, aunque por muchos años se ha pretendido resolver la incógnita alrededor de los muñecos, la identidad de la mano de obra y el objetivo del programa iconográfico aún no se ha logrado confirmar (Juárez, 1991, p. 89-96).

1.2. La Casa de los Azulejos

La historia de "La Casa los Azulejos" se remonta hacia el siglo XVI cuando fue trazada la calle San Francisco, una de las primeras colonias de la Ciudad de México. Su arquitectura recuerda las fachadas de Andalucía, de gran portada y zaguán rematado en la parte superior por un balcón, un patio, barandales de hierro forjado, rejas y soportes para cortinas exteriores. Esta es una casa del más puro estilo poblano, hoy Sanborns de Madero que aún conserva dicha fachada particular (INAH, s.f).

El actual predio resultó de la unión de dos casas por acuerdo matrimonial, la de Graciana Suárez Peredo y la del segundo Conde del Valle de Orizaba. Fue la quinta condesa del Valle de Orizaba la responsable de mandar reconstruir la casa después de muchas modificaciones. En 1737 se revistió la fachada de azulejos fabricados en Puebla y algunos piensan que fue ella misma la encargada de dicho proyecto (Figura 12) (Acosta, 2009, p. 45). Esta casa es el ejemplo perfecto de la exuberancia de las viviendas de la élite y las pretensiones por mostrar desde lo artístico y ornamental, la posición social de la familia, en tanto que los Condes de Orizaba fueron parte de una de las familias más viejas y aristocráticas de la Nueva España.

El "buen gusto" que se decía era característico de la quinta Condesa de Orizaba quedó reflejado, según los investigadores, en la reedificación de la casa, obra que tuvo un costo de once mil pesos y que fue un encargo para el Maestro Durán, autor de la iglesia de Santa Prisca en Taxco. El remate es uno de los elementos más magníficos, dado que este se compone de un nicho sobre la portada, otro en la esquina y un pretil de líneas onduladas que está guarnecido por otro horizontal con pináculos y vasos de cerámica de reminiscencia china (Escobosa, 1989, p. 62).

Al interior, se encuentra el gran patio de finas columnas y una fuente y como ya era típico en las casas señoriales, la escalera incluye lambrines de azulejos (Figura 13). Asimismo, la portada de la Capilla familiar, los salones, las azoteas y todos los componentes de la casa incluyen un trabajo muy rico en los ornamentos (Escobosa, 1989, p. 62). Ya en esos momentos era notable la predilección de la condesa por la porcelana china decorada en azul cobalto, y por la cerámica poblana, ya que según el inventario que dejó, se pudieron hallar en su momento los siguientes componentes:

"Una fuente azul y blanca grande... Tres fuentes más, medianas, azules y blancas. Cinco más pequeñas, iguales y una palanganita con su pichel quatro borcelanitas... doce platos azules y blancos catorce borcelanitas. cinco platos azules y blancos... Las del Japón en diferentes colores y la esmaltadas" (Escobosa, 1989, p. 64).

Más adelante, la suntuosidad de la vivienda estaría reafirmada por el icónico revestimiento de azulejo que tomaría lugar años después. “*Tú nunca harás casa de azulejos*” fue la frase que escuchó José Xavier Diego Hurtado de Mendoza, séptimo Conde del Valle de Orizaba, frase que, según la leyenda, lo impulsó a comenzar con el ambicioso proyecto ornamental. Manuel Romero de Terreros, por su lado, determinó que en realidad es más probable que precisamente la poblana Graciana Suárez de Peredo, la quinta Condesa del Valle de Orizaba, trajera consigo la moda del revestimiento con coloridos azulejos al hacer su remodelación. Esto se ve fundamentado en un documento del año de 1737, dos años antes de la muerte de la Condesa, que ya describe la casa como recubierta con azulejos (Escobosa, 1989, p. 69-71).

Don Manuel Romero de Terreros comenta lo siguiente:

“Fue construída en estilo Churrigueresco y el color azul y blanco de los azulejos que cubren el exterior, aunque se ha dicho que fueron fabricados en China expresamente para ello, lo más seguro es que éstos hayan sido traídos de Puebla, ya que es un hecho que los frailes Dominicos trajeron con ellos a la Nueva España algunas piezas de Talavera de la Reina y establecieron en Puebla los primeros talleres de cerámica dedicados a elaborar la célebre loza española...” (Escobosa, 1989, p. 72).

La mayor parte de la superficie exterior está enteramente cubierta de azulejos blancos y azules, con algunos toques de amarillo. En los azulejos de la escalera están representadas las armas de la casa y Don Manuel Romero de Terreros hace notar que los azulejos en forma de dados en esta área recuerdan a algunos Palacios en Sevilla (Escobosa, 1989, p. 74)

El artista que trabajó en la transformación exterior conocía muy bien el material y se veía educado en la plasticidad poblana, pues se acercó mucho a los logros artísticos y ornamentales con el azulejo que se llegaron a manifestar en Acatepec y Tonanzintla. Vemos los azulejos de la casa en fajas, pilastras, molduras, marcos de puertas y ventanas de cantera, con cornisas que marcan líneas horizontales enmarcando los azulejos en paneles, realzados por el tono gris claro de la piedra que interactúa con el azul de diferentes tonos y matices, creando además un juego de luces y reflejos por el vidriado tipo espejo de las losas (Escobosa, 1989, p. 72-74).

Conclusiones

Al analizar los ejemplos expuestos es posible ver como la personalidad de una época se manifiesta siempre desde la plasticidad, la ornamentación y las cualidades arquitectónicas de las obras del momento. El armazón social ya no era el mismo que en el siglo XVI, por lo que la disposición de las nuevas ciudades y sus respectivos edificios adquirieron personalidades totalmente nuevas. El llamado *espíritu criollo* conformó una de las fuentes principales que alimentaron el carácter tan exuberante, vistoso y lujoso de los edificios, pues en un espacio y tiempo donde la sociedad se estaba acoplando a una serie de cambios importantes a nivel estructural, la materialidad era el único medio capaz de darle visibilidad a aquello que pretendían transmitir las personas de la nueva élite novohispana.

El azulejo funcionó como un marcador no sólo de la identidad barroca poblana, sino también como un signo de prestigio, riqueza y estatus social de las familias nobles, un material que podía traducir claramente el poder y “gusto” artístico de las personas más influyentes. La azulejería de talavera poblana fue una de las técnicas más apreciadas en la arquitectura tanto civil como religiosa, ya que su versatilidad y potencial para crear texturas dinámicas, policromas y reflejantes, la hacían la técnica perfecta para transmitir, de un lado el fervor religioso propio del siglo XVII y XVIII, y por otra parte la cualidad presuntuosa y alardeante de las construcciones urbanas domésticas. Parece ser que los criollos iban posicionando poco a poco sus aspiraciones sociales a través de un arte opulento y lujoso como muestra de lo que aspiraban a ser, o tal vez lo ya estaban siendo.

De igual forma, no se puede negar el carácter tan rico y heterogéneo de las producciones novohispanas, y al ser estas obras que se fueron construyendo desde varias vertientes de influencias distintas, permearon un arte de gran riqueza visual y formal, pero también contextual e histórica. Los palacios y las casas señoriales, por lo tanto, conforman muestras de un extraordinario nivel de maestría producto del trabajo de ingeniosos arquitectos, integrado con la mano de obra de artesanos que entendían y sabían recuperar sus tradiciones locales a nivel de técnica y material, junto con un nuevo sistema de pensamiento que manejaba otros intereses iconográficos y de representación.

Referencias

- Acosta, E. (2009). Casas señoriales del siglo XVIII. *Esencia y Espacio*, 28(7), pp. 42-48.
- Baxter, S. (1934). *La Arquitectura Hispano Colonial en México*. Editor Manuel Toussaint. México, D.F.
- Colle, M.P. (1993). *Casa Poblana*. Museo de Monterrey
- Escobosa, M. (1989). *La casa de los azulejos*. San Ángel Ediciones: México.
- Fernández, M. (1987). *La arquitectura de la ciudad de México en el siglo XVII*. Ciudad y Cultura: México.
- INAH. (s.f.). Casa de los azulejos, fachada. *Mediateca INAH*.
https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia9/63A320709
- Juárez, A. (1991). *La casa de los muñecos*. Universidad Autónoma de Puebla, Colección V centenario
- López, P. & Montesinos, B. (2020). *ARQUITECTURA CIVIL: Casas y Palacios del s. XVII y XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Palm, E. W. (1978). La Fachada De La Casa De Los Muñecos En Puebla. Un Trabajo De Hércules En El Nuevo Mundo. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 12 (48): pp. 35-46.

Sobre el autor:

María del Rayo Sosa Guerrero, Estudiante de la Licenciatura en Historia del Arte y Curaduría UDLAP. Cuenta con una certificación en Gestión Cultural por parte del programa IB POP. Sus intereses profesionales se inclinan hacia la curaduría de arte contemporáneo, siendo recientemente co-curadora de la exposición “Perder el Tiempo” (2024), así como en la escritura de artículos de divulgación centrados en la teoría del Arte, intentando plantear y recuperar posicionamientos epistemológicos no hegemónicos.

Contacto: maria.sosago@udlap.mx

Tutora académica:

Ana Martha Hernández Castillo es Licenciada y Maestra en Historia el Arte (UDLAP-UNAM) y doctora en Estudios Históricos (BUAP). Cuenta con experiencia en gestión cultural, curaduría, museografía y proyectos culturales, como subdirectora de Museos y directora Operativa en la Secretaría de Cultura del Gobierno del estado de Puebla, y como subdirectora de Desarrollo Artístico y Cultural del Ayuntamiento de Puebla.

Contacto: martha.hernandez@udlap.mx

Anexos

	Calidad étnica de los jefes de familia en cada tipo de vivienda									
	Accesorio		Cuarto		Vivienda		Casa		Entresuelo	
	1753	1790	1753	1790	1753	1790	1753	1790	1753	1790
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
Español	82.3	85.5	63.3	65.2	87.9	95.5	99.0	100	100	97.9
Indio	1.1	4.0	3.6	11.1	0.7	1.6				
Mestizo	8.3	4.0	12.8	5.9	5.7	1.1				
Mulato	7.9	6.5	19.6	17.4	5.7	1.9	1.0			2.1
Negro	0.4		0.7	0.5						

Cuadro 1. Tipo de vivienda acorde a los oficios en el periodo Novohispano. Tomada de López, P. & Montesinos, B. (2020). *ARQUITECTURA CIVIL: Casas y Palacios del s. XVII y XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México



Figura 1. Escalera del palacio de los Condes de San Mateo Valparaíso, Ciudad de México. Tomada de <https://www.flickr.com/photos/jicito/11568622983>



Figura 2. El Palacio del Marqués De Jaral del Berrio, Ciudad de México. Tomada de <https://mxcity.mx/2022/10/palacio-de-iturbide-una-joya-arquitectonica-del-barroco-novohispano/>



Figura 3. Detalle de uno de los torreones, El Palacio del Marqués De Jaral del Berrio, Ciudad de México. Tomada de López, P. & Montesinos, B. (2020). *ARQUITECTURA CIVIL: Casas y Palacios del s. XVII y XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México



Figura 4. Palacio del Conde de Santiago de Calimaya, Ciudad de México. Tomada de https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico



Figura 5. Casa del general San Martín, Puebla. Tomada de <https://pueblaheroica.blogspot.com/2012/07/casa-del-general-san-martin.html>



Figura 6. Petatillo poblano, casa del Alfeñique, Puebla. Tomada de <https://www.turismopuebla.es/casa-de-alfenique>



Figura 7. Fachada del templo de San Francisco Acatepec, San Andrés Cholula. Tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Detalle_de_la_fachada_del_Templo_de_San_Francisco_Acatepec%2C_Puebla%2C_Pue._%281%29.JPG



Figura 8. Fachada de la iglesia de Santa María Tonantzintla. Tomada de <https://matadornetwork.com/es/conoce-santa-maria-tonantzintla-en-puebla/>



Figura 9. Fachada de La Casa de los Muñecos, Puebla. Tomada de <https://www.mexicoescultura.com/recinto/67232/museo-universitario-casa-de-los-munecos.html>

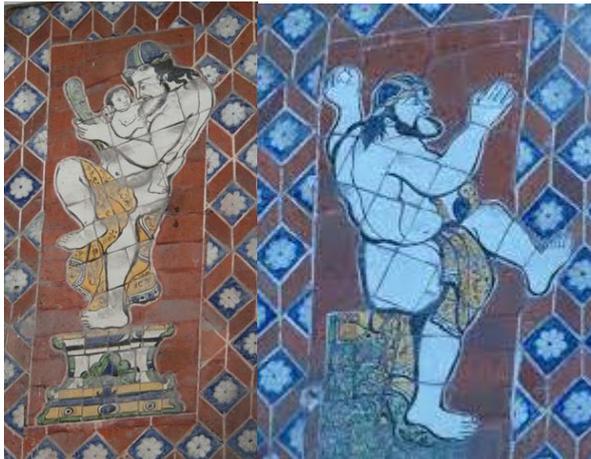


Figura 10 y 11. Detalle de los azulejos de La Casa de los Muñecos. Tomada de <https://www.turismopuebla.es/casa-de-los-munecos>



Figura 12. Fachada de la Casa de los Azulejos, Ciudad de México. Tomada de <https://www.viajabonito.mx/mexico/casa-de-los-azulejos/>



Figura 13. Escaleras de la Casa de los Azulejos, Ciudad de México. Tomada de https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g150800-d801570-i227617530-Sanborns_de_los_Azulejos-Mexico_City_Central_Mexico_and_Gulf_Coast.html