





# Memoria gráfica del diseño tampiqueño

Revalorización y resignificación  
cultural y comunicacional en  
fachadas históricas de Tampico

---

Lozano Castro, Rebeca Isadora

Memoria gráfica del diseño tampiqueño. Revalorización y resignificación cultural y comunicacional en fachadas históricas de Tampico / Rebeca Isadora Lozano Castro, coordinadora.—Cd. Victoria, Tamaulipas : Universidad Autónoma de Tamaulipas ; Ciudad de México : Colofón , 2021.

275 págs. ; 17 x 23 cm.

1. Arquitectura – Diseños y planos – Tamaulipas (México). 2. Fachadas – Diseños 3. Comunicación en diseño arquitectónico. I. Lozano Castro, Rebeca Isadora, coordinadora.

LC: NA2941

DEWEY: 729.1

---

D.R. © 2021 Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma de Tamaulipas

Universidad Autónoma de Tamaulipas  
Matamoros SN, Zona Centro  
Ciudad Victoria, Tamaulipas C.P. 87000

Consejo de Publicaciones UAT  
Centro Universitario Victoria  
Centro de Gestión del Conocimiento. Tercer Piso  
Cd. Victoria, Tamaulipas, México, C.P. 87149  
Tel. (52) 834 3181-800 • extensión: 2948 • [www.uat.edu.mx](http://www.uat.edu.mx)  
[consejopublicacionesuat@outlook.com](mailto:consejopublicacionesuat@outlook.com)



**Fomento Editorial** Una edición del Departamento de Fomento Editorial  
de la Universidad Autónoma de Tamaulipas

Edificio Administrativo, planta baja, CU Victoria  
Ciudad Victoria, Tamaulipas, México

Libro aprobado por el Consejo de Publicaciones UAT  
ISBN UAT: 978-607-8750-62-7

Colofón S.A. de C.V.  
Franz Hals núm. 130, Alfonso XIII  
Delegación Álvaro Obregón C.P. 01460, Ciudad de México  
[www.colofonlibros.com](http://www.colofonlibros.com) • [colofonedicionesacademicas@gmail.com](mailto:colofonedicionesacademicas@gmail.com)  
ISBN Colofón: 978-607-635-239-7  
Diseño: Galilea Álvarez González

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra incluido el diseño tipográfico y de portada, sea cual fuera el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento del Consejo de Publicaciones UAT.

Impreso en México • *Printed in Mexico*

El tiraje consta de 350 ejemplares

Este libro fue dictaminado y aprobado por el Consejo de Publicaciones UAT mediante un especialista en la materia perteneciente al Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Asimismo, fue recibido por el Comité Interno de Selección de Obras de Colofón Ediciones Académicas para su valoración en la sesión del primer semestre 2021, donde se sometió al sistema de dictaminación a “doble ciego” con diagnóstico positivo.

# Memoria gráfica del diseño tampiqueño

Revalorización y resignificación  
cultural y comunicacional en  
fachadas históricas de Tampico

Rebeca Isadora Lozano Castro  
Coordinadora



UAT

Consejo de  
Publicaciones



Fomento  
Editorial

COLOFÓN



Ing. José Andrés Suárez Fernández  
PRESIDENTE

Dr. Julio Martínez Burnes  
VICEPRESIDENTE

Dr. Héctor Manuel Cappello Y García  
SECRETARIO TÉCNICO

C.P. Guillermo Mendoza Cavazos  
VOCAL

Dra. Rosa Issel Acosta González  
VOCAL

Ing. Rafael Pichardo Torres  
VOCAL

**Consejo Editorial del Consejo de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Tamaulipas**

**Dra. Lourdes Arizpe Slogher** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Amalio Blanco** • Universidad Autónoma de Madrid, España | **Dra. Rosalba Casas Guerrero** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Francisco Díaz Bretones** • Universidad de Granada, España | **Dr. Rolando Díaz Lowing** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Manuel Fernández Ríos** • Universidad Autónoma de Madrid, España | **Dr. Manuel Fernández Navarro** • Universidad Autónoma Metropolitana, México | **Dra. Juana Juárez Romero** • Universidad Autónoma Metropolitana, México | **Dr. Manuel Marín Sánchez** • Universidad de Sevilla, España | **Dr. Cervando Martínez** • University of Texas at San Antonio, E.U.A. | **Dr. Darío Páez** • Universidad del País Vasco, España | **Dra. María Cristina Puga Espinosa** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Luis Arturo Rivas Tovar** • Instituto Politécnico Nacional, México | **Dr. Aroldo Rodríguez** • University of California at Fresno, E.U.A. | **Dr. José Manuel Valenzuela Arce** • Colegio de la Frontera Norte, México | **Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. José Manuel Sabucedo Cameselle** • Universidad de Santiago de Compostela, España | **Dr. Alessandro Soares da Silva** • Universidad de São Paulo, Brasil | **Dr. Akexandre Dorna** • Universidad de CAEN, Francia | **Dr. Ismael Vidales Delgado** • Universidad Regiomontana, México | **Dr. José Francisco Zúñiga García** • Universidad de Granada, España | **Dr. Bernardo Jiménez** • Universidad de Guadalajara, México | **Dr. Juan Enrique Marcano Medina** • Universidad de Puerto Rico-Humacao | **Dra. Ursula Oswald** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Arq. Carlos Mario Yori** • Universidad Nacional de Colombia | **Arq. Walter Debenedetti** • Universidad de Patrimonio, Colonia, Uruguay | **Dr. Andrés Piqueras** • Universitat Jaume I, Valencia, España | **Dr. Yolanda Troyano Rodríguez** • Universidad de Sevilla, España | **Dra. María Lucero Guzmán Jiménez** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dra. Patricia González Aldea** • Universidad Carlos III de Madrid, España | **Dr. Marcelo Urra** • Revista Latinoamericana de Psicología Social | **Dr. Rubén Ardila** • Universidad Nacional de Colombia | **Dr. Jorge Gissi** • Pontificia Universidad Católica de Chile | **Dr. Julio F. Villegas** • Universidad Diego Portales, Chile | **Ángel Bonifaz Ezeta** • Universidad Nacional Autónoma de México

# ÍNDICE

## **9 Prólogo**

*Raúl Sinencio Chávez*

## **23 Introducción**

*Rebeca Isadora Lozano Castro*

## **31 Capítulo 1**

Tipología discursiva de la memoria gráfica identificativa

*Rebeca Isadora Lozano Castro*

## **95 Capítulo 2**

Metodología sociodiscursiva historiográfica en Tampico

*Rebeca Isadora Lozano Castro*

## **153 Capítulo 3**

Modelos de escritura y ornamentos revalorizados

*Andrea Daniela Larrea Solórzano y Rebeca Isadora Lozano Castro*

## **181 Capítulo 4**

El color y su significación discursiva en fachadas históricas

*Jimena Vanina Odetti y Rebeca Isadora Lozano Castro*

## **203 Capítulo 5**

Propuesta reglamentaria para la conservación y resignificación del patrimonio gráfico identificativo de Tampico

*María Luisa Pier Castelló y Rebeca Isadora Lozano Castro*

## **235 Anexos**



# Prólogo

Raúl Sinencio Chávez

## **Tampico, los conglomerantes de una identidad tangible**

Las ciudades hablan por medio de su arquitectura, con ella diseñan, proyectan y construyen espacios que les proporcionan funcionalidad y brindan comodidad al vecindario, según la escala social. A través de ella comunican si de una tranquila vida comunitaria saltan a la categoría de urbe, metrópoli o megalópolis. El primer cuadro –vuelto ahora Centro Histórico– suelen reservarlo para aquellos inmuebles que dan expresión física al poder político, económico y religioso ahí establecido. Cada una manifiesta asimismo cuánto preserva, devasta o innova las edificaciones que le aportan identidad, afincada en vocaciones y trayectorias propias.

Fundado en el año 1823, Tampico, Tamaulipas, surca las recurrentes hostilidades del siglo XIX mexicano. Pisándole los talones a Veracruz, se posiciona como segundo puerto nacional de altura y aprovecha la precaria estabilidad para un despunte arquitectónico que, a base de tejamanil, mampostería, tablas imbricadas, guano, etc., revela ya la naturaleza cosmopolita y estratificada de sus pobladores.

Merced al vigor mercantil y con 2 712 moradores, antes de cumplir decenio y medio enlista 463 construcciones; 89 por ciento son de madera, otate y adobe; el resto es de mejor calidad e incluye la casona de la esquina norponiente de las hoy calles Benito Juárez y Francisco I. Madero, frente a la Plaza de la Libertad, que, en el año 1829 ocupa el jefe de la intentona española de reconquista, al iniciarse las agresiones extranjeras sufridas por el puerto. Difíciles logros. Sitio en la ribera izquierda del río Pánuco, 10 kilómetros lo separan de la bocana, obstruida por arenas que cierran el paso a naves de gran porte, haciéndolas fondear en aguas del Golfo de México, dificultándose el alijo y

la estiba. Ponen remedio las obras verificadas en los estertores decimonónicos –faro, escolleras, ferrocarriles–, que se atribuyen de manera simplona a la presunta magnanimidad del longevo dictador Porfirio Díaz, obviándose la pujanza del emplazamiento portuario. Con los saldos de la dictadura Tampico se torna epicentro del auge petrolero del año 1912 a 1922, regenteándolo inversionistas forasteros que exportan por el Pánuco formidables volúmenes de crudo. El asiento geográfico retribuiría a Tampico con la simultaneidad regional. Aparte de integrarse a los trajines de la costa trasatlántica, compone también el noreste del país –atravesado por el Trópico de Cáncer–, sin esto impedirle arraigo huasteco. Redes de intercambio, lazos culturales y atractivos migratorios optimizan los concomitantes vínculos con las tres regiones, acentuados por bríos de metrópoli que le dispensan el oficioso calificativo de Capital de las Huastecas. Esto permea la transición del ocaso porfiriano hacia el México posrevolucionario, remarcada por la más franca rectoría del capitalismo periférico.

Del año 1887 a 1910 –en que destaca la antedicha infraestructura, concesionada a estadounidenses–, se triplica el censo tampiqueño, pues de aproximadamente 7500 brinca a 23 452 habitantes. Con 44 822, casi logra duplicarse en el año 1921, bonanza petrolera de por medio. En el año 1950 el repunte supera 100 por ciento, al sumar los porteños 96 705. Lo anterior, no obstante decaer el auge de hidrocarburos y separarse el populoso sector que funda la actual Madero, Tamaulipas, en el año 1924. La expansión –que haría de Tampico, Madero y Altamira municipios conurbados– está sostenida por flujos migratorios de coterráneos y, al principio, de extranjeros, facilitados por barcos y trenes. Prepondera la mano de obra especializada.

En los albores del siglo XX el primer cuadro de Tampico aún limita al norte con la laguna del Carpintero, al sur con isletas formadas por la confluencia de los ríos Tamesí y Pánuco, al poniente con el viejo camino a la villa de Altamira, Tamaulipas, y al este con la Cortadura, que conecta el vaso lacustre a la banda fluvial. Bien alineadas y orientadas, las manzanas frisan en centenar y medio. Están divididas por calles rectas y anchas, que a la postre hacen innecesario ampliarlas o rectificarlas. Procurándoles correcto acomodo, hay cuatro plazas, muelle, Hospital Civil, Hospital Militar, embarcadero y

mercado. Se advierte el celo puesto en organizar la vida citadina. De temprana creación, atienden dos cementerios, uno general y el segundo de protestantes, requerido por residentes de nacionalidades fieles al protestantismo, rompiéndose en la práctica con la intolerancia de Estado que blindó al dogma católico hasta suprimir la Guerra de Reforma los fueros conservadores.

El poder hegemónico mete contundencia a la cuadrícula del paisaje. Mandos y efectivos castrenses ocupan los cuarteles y la Casamata del norponiente, la nueva Aduana Marítima –generadora de controversias–, pasa en el año 1902 a inmediaciones del muelle fiscal, reubicándose Correos y Telégrafos frente al filo superior de la Plaza de la Libertad. Estas instancias federales garantizan a la dictadura potestad. Las Casas Consistoriales se yerguen inmediatas al costado izquierdo de la Plaza de Armas, que por el norte tiene delante la única parroquia. Una cuadra al oriente le hace contrapeso el templo presbiteriano concluido en el año 1887, fruto de la libertad de cultos decretada por el Benemérito de las Américas y que desestima la secreta concordancia de Porfirio Díaz con jerarcas apostólicos. Aunase la ausencia de monasterios, conventos o seminarios, trasluciéndose el talante liberal y progresista del puerto. En perímetros de la Plaza de la Libertad y la calle Ribera asoman comercios boyantes, cuyos dueños engrosan la elite del exclusivo Casino Tampiqueño –sucedáneo de la Lonja Mercantil–, paralelo a la Plaza de Armas, esquina superior derecha.

Reinante en el año 1906, el centenario del natalicio de Benito Juárez acoge en la Plaza de la Libertad el primer monumento público que se devela, honrándose al impulsor del Estado laico. El ahora Parque Pedro José Méndez –apelativo de valiente chinaco– aloja el segundo monumento en el año 1910: la columna que sostiene la estatua de Miguel Hidalgo, para conmemorar el centenario de la gesta independentista, poniéndole enjundia insurgente en su basamento los medallones de Josefa Ortiz de Domínguez, Juan Aldama, Mariano Jiménez e Ignacio Allende. Pese a una tendencia nacional, la nomenclatura urbana del puerto rehúye lisonjear al dictador o allegados y en el año 1904 sólo admite que efímero puente sobre el Tamesí se llame Manuel Romero Rubio, fallecido padre de la Primera Dama y otrora antagonista de Porfirio Díaz. Consolidada su viabilidad lo suficiente, Tampico prefiere el

decoro en sus relaciones con Díaz, quien cuenta en la municipalidad con familia política. El primer cuadro alberga en forma diferenciada al grueso del vecindario. Las goteras cenagosas e insalubres están disponibles para gente humilde. Detrás o en plantas superiores de pródigos establecimientos acostumbra a vivir los propietarios, que trepan a la cúspide social. En derredor se hallan las casas de profesionistas, ganaderos y demás miembros de la reducida clase media. El franqueo del Pánuco a la navegación mayor y la apertura de ramales ferroviarios acercan novedades. Tranvías de mulas introducen el transporte colectivo. De ultramar desembarca el glamour del *art nouveau* en balcones, escalinatas, quioscos, estructuras y materiales que actualizan el progreso. De ribete, inicia el alumbrado eléctrico, las comunicaciones telefónicas, el agua entubada, los bancos, el automóvil, entre otros.

Con hondura cala más tarde en Tampico el influjo capitalista de los combustibles fósiles. Conglomerados de EUA y Europa lo copan de pronto, sustrayéndolo relativamente de la Revolución Mexicana que agita el resto del país. En medio de aquello, seductoras pagas refuerzan las ofertas laborales, magnificadas por la Primera Guerra Mundial, del año 1914 a 1918, pues ésta abona tremendo consumo de hidrocarburos. Y lo procesado en la desembocadura del Pánuco resulta decisivo para que México sea una de las tres principales naciones productoras.

A la vez que se enfila a profundas transformaciones, el primer cuadro tampiqueño pierde características originales. La afluencia masiva de operarios lo satura. Aun los cuartuchos de alquiler encarecido quedan superados por la demanda. El primigenio casco urbano pasa a designarse zona centro y extramuros surgen asentamientos humanos –las colonias mexicanas– que ahondan contrastes e inequidades sociales. Traspuesta la Cortadura, en las después colonias Guadalupe Victoria, Tamaulipas y Guadalupe Mainero, anegables e infestadas de mosquitos transmisores del paludismo, quienes subsisten del salario levantan frágiles palafitos, carentes de servicios públicos. A mediana distancia, en la misma ribera izquierda del Pánuco, rumbo a la bocana crecen aprisa las poblaciones obreras de Cecilia y Árbol Grande, cimientos de Ciudad Madero. En los extremos opuestos, hacia el noroeste, hay terrenos altos y ventilados, donde van desarrollándose conjuntos residenciales para familias

pueriles, con denominaciones que evitan cualquier referencia a próceres o efemérides patrias: calle Roble, Clavel, Mango, colonias Águila, Jardín, Alta-vista, entre otras. Previos ajustes posrevolucionarios, la zona centro revalida la categoría de ámbito concentrador del poder operante en una ciudad de expandidas influencias suprarregionales. Pero a lo preexistente en la materia le disputan señorío nuevas expresiones de empoderamiento. Venidas éstas de potencias trasnacionales, hacen alarde de oficinas superiores a los dos pisos –tradicional límite–, que semejan fortalezas, equipadas con elevadores, teléfono, inodoros e innovaciones de moda. Británica, estadounidense y holandesa, respectivamente, lo demuestran El Águila, Transcontinental y la Corona, empresas petroleras instaladas en mega recintos.

La inglesa Compañía de Luz, Fuerza y Tracción, que suministra electricidad y servicios tranviarios, a los pies de la Plaza de la Libertad instala su gerencia en un símil trunco del Coliseo de Roma, símbolo imperialista por antonomasia. Caso atípico es la Compañía del Ferrocarril Central Mexicano, de EE. UU. precursora de la industrialización tampiqueña. Considerada la mayor empresa del país, y absorbida por Ferrocarriles Nacionales de México en el año 1907, ningún recio edificio dedica al corazón del puerto.

El crecimiento vertical de mortero en breve multiplica adeptos. Ejemplificándolo, la Botica Americana, favorecidos quizás sus réditos por el clima malsano de la costa, solventa instalaciones de cuatro niveles. Destaca en su ramo el coetáneo Hotel Imperial, de numerosos cuartos distribuidos en cinco amplísimas plantas, complementándolas, al modo neoyorkino, bar, cafetería, restaurant y roof garden. En torno desentonan las típicas casas de antaño, con techos de teja o lámina de zinc, a dos aguas, y paredes de piedra o tablones.

La mayoría acaba reducida a escombros por los especuladores de bienes raíces, ante otra tendencia que impacta el primer cuadro: el lote de vivienda unifamiliar o que contenía solitario despacho, sirve para erigir apartamentos dispuestos hasta en seis plantas hacia arriba. La cantidad de ellos y los alquileres costeables apenas por altos empleados y directivos empresariales, incentiva el arraigo de esta modalidad que dispara las ganancias del mercado de arrendamiento cuando acontece extraordinario salto demográfico. Com-

piten en altitud y lucro inmuebles asimismo recién terminados, con pisos superiores para bufetes o consultorios, reservándose la planta baja a negocios. Unos cuantos acaparan los mejores predios. La bonanza petrolera declina. Surge Ciudad Madero, llevándose los poblados fabriles y proletarios del sureste extremo. No obstante, Tampico conmemora en el año 1923 con bombo y platillo su centenario. Puede sufragar los festejos, ya que retiene el distintivo ímpetu del comercio. Lo ampara la categoría de puerto marítimo y las operaciones administrativas de consorcios trasfronterizos, en la zona centro. Tampico se había labrado una presencia que lo proyecta con inconfundibles sellos. *verbi gratia*, enmarca crucial triunfo de la República en el año 1866 contra Napoleón III y los arreglos que en el año 1924 arrancan el reconocimiento combativo del primer sindicato a patronos foráneos de los hidrocarburos.

A través del tiempo anima las plumas de Madame Calderón de la Barca, Manuel Payno, la condesa Constanza de Montluc, Eduard Seler, Adolfo Dolle-ro, Jack London, María Antonieta Rivas Mercado e incontables cronistas. Se le captura en litografías de Carlos Nebel, Julio Michaud y José Guadalupe Posada. Recorren sus calles Melchor Ocampo, Francisco I. Madero, Augusto César Sandino, José Vasconcelos, Frida Kahlo y León Trotski. Lo fotografían William Henry Jackson, Charles B. Waite y Eugenio Espino Barros. Inspira versos de Ignacio Ramírez El Nigromante, *La chanson* de Margaret de Pierre Dumarchey –alias Pierre Mac Orlan–, las novelas petroleras de Joseph Hergesheimer y José Manuel Puig Casauranc, la sátira de Rafael Alberti, el célebre filme *El tesoro de la Sierra Madre*, basado en un relato homónimo de B. Traven, entre otras.

Puerto en que trasiegan memoria y olvidos, quieren atribuirse sus metamorfosis contemporáneas al empresariado que de lejos atrae el oro negro. Con peso cualitativo, arropado por el apantallamiento, la presencia angloamericana y europea comienza bastante antes. En años estelares de la modernización, empero, amplían la comunidad extranjera negros, chinos, rusos y libaneses –los dos primeros grupos son víctimas de xenofobia–, por señalar afluentes significativos. Ni aun en conjunto todos ellos rompen nunca estrechos porcentajes. Diversifican, eso sí, la faz citadina. Nada de esto hubiera sido, claro se nota, sin rutas de intercambio que al parejo de personas y em-

barques transportan adelantos, ideas e inventos. Para Tampico son insumos del modelo urbano, que dista mucho de ser mera importación con instrucciones de uso del fabricante. Qué va. En su despliegue intervienen pormenores, actores e intereses múltiples, complejos. Dejan verlo rancios exponentes del patrimonio edificado. De cal y canto, por ejemplo, al mediar el siglo XIX el levantamiento de la parroquia goza del patrocinio hacendario. Adquiere por ende pleno sentido que la Carta Magna de Querétaro considere los templos acervos de la nación. Con todo, motu proprio el párroco dispone imprudentes arreglos que desploman en el año 1917 la bóveda, sin reponerla la corporación a cargo. Financiado por Edward L. Doheny –magnate de la Huasteca Petroleum Company–, del año 1922 a 1931 el ingeniero Ezequiel Ordóñez reconfigura la iglesia, que merecería rango catedralicio. Observante cuidadoso del estilo con que se fabrica, Ordóñez provee al santuario de cúpula, vitrales, candiles, exquisito decorado interno y cruces gamadas en los pasillos. O sea que con una parte de los betunes extraídos del subsuelo lo repara a conciencia.

La jauja mantenía su manto extendido al caudal del municipio. Efectivamente, beneficiados por generosas participaciones del ingreso de la Aduana Marítima, dichos numerarios acumulan superávits que despiertan inquietudes en políticos oficialistas. Por desgracia, la obra pública auspicia opacidades y crónico sobre ejercicio. En el interior del primer cuadro pocas escuelas gubernamentales se costean, prefiriéndose la majestuosidad al número de ellas. Por curioso que parezca, sacándole provecho al cerro de Andonegui se prioriza la erección del Palacio Penal que, inaugurado en el año 1924, padece hacinamiento penitenciario, aunque excede con largueza la subvención concedida. Acaso creyéndose falto de rezagos sociales qué atender, el ayuntamiento secunda con aplomo las modificaciones al entorno arquitectónico. Se muda en el año 1925 a nueva sede, de argamasa y dos pisos, al lado izquierdo de la iglesia. Acto continuo tira en contra esquina las históricas Casas Consistoriales. Ahí inaugura en el año 1933 el definitivo Palacio Municipal, revestido de granito, con sótano, pórtico, tres plantas y estacionamiento, sin que el Gobierno de Tamaulipas posea entonces algo de semejante envergadura.

Y pese a contar el mercado con maciza galera concluida hacía 30 años, sustituye las instalaciones en el año 1927, valido de la franja de tierra que aporta el temerario relleno del río Tamesí, cerca de la Aduana Marítima. La guarnición

local del Ejército tampoco se margina. Desavenidos los jerarcas eclesiásticos con Plutarco Elías Calles, presidente de México, aquélla incauta el Colegio del Verbo Encarnado en el año 1927. Contiguo a la rinconada suroeste del Parque Pedro José Méndez, el plantel religioso –nunca reabierto– es utilizado por la comandancia militar, incorporándole a lo alto de la fachada el escudo nacional en relieve. Mientras los inmuebles de autoridades decanas ostentan ajustes y reajustes, el primer cuadro acrecienta peculiaridades sustentadas en la emergencia proletaria, objeto del venidero corporativismo oficialista. Así las cosas, la organización de clases subalternas redundan en domicilios sociales que en las expresiones de poder abren inédito capítulo. De estructuras resistentes que les aseguran permanencia, con uno hasta cuatro niveles, rehúyen improvisaciones y procuran diseños profesionales. Ilustran apretados ejemplos los salones de actos y oficinas adjuntas de la Sociedad Mutualista Hermanos del Trabajo, con gruesas arcadas al frente; del sindicato de tahoneros, presidida la fachada por un globo terráqueo sobre espigas de trigo en relieve –alegoría del escudo soviético–; y del sindicato de aseadores de calzado, próximo a la laguna del Carpintero. El Gremio Unido de Alijadores, concesionario de los muelles y contratista predilecto del régimen, sitúa en transitada esquina un edificio que pudieran envidiarle los consorcios extranjeros. Convertida la prensa en Cuarto poder –sofisma que disfraza encubiertos financiamientos–, *El Mundo*, periódico diario, se obsequia instalaciones a tono con sus ganancias en ascenso.

Por si faltaran, el viejo casco urbano ensancha nichos de inversión con la actividad escénica. Al respecto, el vetusto Teatro Apolo, de madera e iluminado con queroseno, deviene anacrónico. Por su arrastre, los géneros ligeros auguran promisorias taquillas, lo cual desencadena la apertura de foros. Construidos exprofeso, recorren telones los teatros Alcázar, Isabel, Palma, Alhambra, entre otros. El teatro Princesa abre con seis funciones de gala, atendidas por los 110 actores de la Compañía de Operetas Vienesas Hispanoamericana en el año 1913. Cuando el séptimo arte les arrebatara preferencias, las salas se acondicionan como locales cinematográficos, de apropiada rentabilidad. La expropiación del crudo en el año 1938, afianzada entre los nubarrones de la Segunda Guerra Mundial, catapultó al país hacia un sostenido desarrollo, sin equivalencias antes o después.

Cabeza de redituable distrito petrolero, Tampico disfruta beneficios directos, que le permiten resarcir carencias acumuladas por descuido e insensibilidad, testimoniándolo la zona centro del puerto. De esta suerte, pese a las utilidades obtenidas en la desembocadura del Pánuco con gastos mínimos, Ferrocarriles Nacionales de México persevera en utilizar la estación de madera que le hereda su predecesora.

La reemplaza una de cemento bajo el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, quien en el año 1937 nacionaliza la empresa transportista, librándola de irregularidades. El turno siguiente le corresponde al Hospital Civil, desatendido por la descollante hacienda del municipio. Agravándole sus penurias los meteoros del año 1933, interviene la federación y en el año 1946 el nosocomio estrena amplias instalaciones, jamás empleadas por completo. El Gremio Unido de Alijadores tiene a cargo los trabajos, que superan 150 por ciento la cobertura presupuestaria.

Décadas enteras se estabiliza y progresa la economía mexicana. Con ello las realizaciones arquitectónicas de cierta trascendencia mantienen continuidad en Tampico, extendidas inexorablemente de la zona centro a los suburbios residenciales del noroeste. En lo tocante sobre todo al siglo XX, puede advertirse la secuencia en las portadas, que consignan el año de cada obra. Los complementan a veces caracteres identificativos o símbolos y ornamentos varios, que abrevan en la multiplicidad inmigratoria, connacional o transfronteriza. El conjunto de edificaciones, por supuesto, combina distintas estilísticas –*art nouveau*, ecléctico, neoclásico, *art déco*, neocolonial, funcionalista, etcétera– que concurren a enriquecer los haberes cosmopolitas del puerto.

Es de lamentarse que sienta precedentes la piqueta en las Casas Consistoriales, en tanto Monterrey, Nuevo León, decide salvaguardar las suyas. Al correr los años, por mencionarse en términos indicativos, desaparecen los cuarteles y la Casamata –la de Matamoros, Tamaulipas, se vuelve museo–, los quioscos primigenios en la Plaza de Armas y la Plaza de la Libertad, el cine Alcázar –de líneas y tonalidades ad hoc–, la Ferretería La Fama y sus artísticos portales, entre otros. Revistiéndolo de cantera, al frontispicio de la Catedral le ponen hornacinas, estatuas y añadidos que le acarrearán problemas

de mantenimiento. Estos implantes, hechos entre los años 1966 y 1967, articulan una retórica arquitectónica que remonta el trazo originario, respetado por Ezequiel Ordóñez, y saca a la pluralidad de la esfera pública rasgos confesionales de índole privado, como ocurriera en Nueva España para reafirmar la existencia del culto único y excluyente. De soslayo, el mural del frontis pontifica en sus mosaicos la especie –desechada por errónea– de que tras la conquista fray Andrés de Olmos funda Tampico, dizque repoblándose en el año 1823.

Al despuntar el último tercio del siglo XX, sin embargo, colapsa el modelo económico de la posrevolución. Incide la caída de los precios internacionales del petróleo, seguido de embates inflacionarios, falta de liquidez, agravamiento de pasivos externos y fenómenos conexos. La crisis repercute fuerte en Tampico, estremecido por alzas censales: de 188 250 habitantes en el año 1970 pasa a 271 636 en 1990, más de dos quintas partes de aumento. Menguadas las fuentes de trabajo, en la República Mexicana lidera el desempleo.

A causa del contexto, vendedores ambulantes, baches, tránsito caótico, basura, deficiencias en luminarias públicas, violencia e insalubridad castigan el primer cuadro. Descuidadas, venidas a menos, en mal estado deslucen muchas de sus construcciones icónicas. Con su abandono lo comprueba el inmueble del que fuera Hospital Civil, que se clausura tras abrirse el Hospital General en el año 1982. La imagen del puerto se deteriora. Ante críticas propositivas de izquierda, en la década finisecular es atendida la problemática con recursos federales. Meticulosas labores restauran el interior de la Catedral, practicándosele afuera mejoras, no obstante, las cuales luego caen de las altas trozos de piedra a la banqueta, generalizándose los daños causados por las aves en salientes y concavidades de cantera; pesados aparatos de aire acondicionado se instalan en los techos que Doheny mandara reparar. Con modalidad fiduciaria, a la que algo de transparencia nada mal le hubiese venido, se ejercen fondos para rescatar algunos inmuebles de una parte del primer cuadro, denominándosele en lo sucesivo Centro histórico.

Salvo raras salvedades, el gasto está circunscrito a las fachadas, interviniéndolas y agregándoles ornamentos o caracteres identificativos, sin diferenciarlos respecto de los originales. Esta tendencia alcanza el clímax alrededor

de la Plaza de la Libertad –remodelada y con estacionamiento subterráneo–, donde los frontis de épocas y estilos muy diferentes se uniforman de manera artificiosa mediante piezas metálicas, forzándose la semejanza con Nuevo Orleans, en menoscabo de la autenticidad tampiqueña. Quizás por obedecer a iniciativas por separado, excepciones plausibles son los otrora edificios de la Compañía de Luz –que el Sistema de Administración Tributaria adquiere– y de la Aduana Marítima. En ambas las tareas restauradoras acatan criterios estrictos, devolviéndoles mucho de la apariencia inicial.

El ex Rastro, en la medianía, recupera aspecto y colores de origen en los flancos externos, habilitándosele adentro para contener la Casa de la Cultura y, en los entrepisos superpuestos, el Archivo Histórico del Municipio, tan pesado que demanda urgentes reforzamientos estructurales. Saneadas la hedionda laguna del Carpintero y la Cortadura, derivan en opciones para el solaz. Hasta ahí llega al parecer la ayuda del fisco, redirigida a calles aledañas, que se convierten en peatonales o semipeatonales. Con disimulo, los monumentos a los héroes patrios salen del primer cuadro, sustituyéndolos una estatuaria frívola o relacionada con personajes controvertidos. Exponentes menospreciados del viejo Tampico, por falta de estímulos protectores los pocos inmuebles de madera que sobreviven quedan en inapelable decadencia, al revés de otros países latinoamericanos.

En México le entra al quite el neoliberalismo autóctono, que acata las exigencias del Fondo Monetario Internacional, exalta la globalización y pregona vana promesa de pertenecer al Primer Mundo con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, vigente desde 1994. Sus filias y fobias, afectadas por el refrendo de los peores vicios posrevolucionarios, resisten invictas la máxima alternancia política que en los primeros 18 años del siglo XXI protagonizan con exclusividad dos partidos afines. Si bien Tampico atenúa pasivos, su múltiple influencia regional acusa detrimentos. Lo mismo que Ciudad Madero –enclave productor–, resiente los estragos neoliberales en la descapitalizada rama del petróleo.

El flamante Puerto Industrial de Altamira lo relega en la balanza marítima. Del primer lugar en población de Tamaulipas, municipios fronterizos con EE. UU. lo desplazan al tercero en el año de 1990 y luego al cuarto. En las relatadas

condiciones busca –tal vez con más ahínco que certeza– retener el aliento mercantil y apuntalarse en la competencia turística. Pero nuevas realidades echan raíces. La ciudad se expande al tope, multiplicándose por doquier los asentamientos humanos, supermercados y malls con restaurantes, boutiques, cines y tiendas departamentales, que en términos de vivienda, comercio y esparcimiento disputan en forma ventajosa preferencias a la parte antigua de Tampico.

Esta última, cabe resaltarlo, concentra en amplia medida el patrimonio arquitectónico de valía artística e histórica. Inventariado conforme a prescripciones aplicables, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura –encargados de protegerlo– dejan una percepción de tímido desempeño. Intervenidas, en la incuria o restauradas, las construcciones en comento trenzan experiencias que avanzan de los horizontes de esplendor hasta el presente y condensan en mensajes latentes y manifiestos, por sistematizar, una narrativa visual donde, a título de sus tramos pretéritos, la ciudad podría extraer conclusiones útiles para el porvenir. A este universo que pautas la identidad tangible del puerto tamaulipeco dirige sus baterías *Memoria gráfica del diseño tampiqueño; revalorización y resignificación cultural y comunicacional en fachadas históricas de Tampico*, obra prologada. Respaldándolo la solidez de las fuentes informativas, en mérito del referido propósito se acopian herramientas teóricas y metodológicas para combinar los estudios de gabinete con los de campo, in situ. Las aproximaciones conceptuales soportan la delimitación lógica del polígono y del ciclo a que se ciñen. Éste flexibiliza el recorrido por las indicadas décadas interseculares y aquél lo determina el primer cuadro del municipio. Los criterios de selección en consecuencia aplicados conforman una representativa muestra que supera el centenar de edificios, considerándose la intrínseca carga histórica.

El análisis de entrada se centra en consideraciones estéticas, dilucida los materiales constructivos y clasifica el uso primario de los inmuebles. El tratamiento disertante enseguida pasa a profundizarse en los ornatos, formas tipográficas e intencionalidad cromática de las fachadas, privilegiándose los frontones, ítems medulares. Permeándolo implícita crítica, acierta el queha-

cer indagatorio al recalar en propuestas normativas y directrices culturales para la conservación del acervo correspondiente. Los contenidos que de esto derivan se desdoblán en una parte introductoria y cinco multifocales capítulos. Se deben a la doctora Rebeca Isadora Lozano Castro, la doctora Andrea Daniela Larrea Solórzano, la doctora Jimena Vanina Odetti y la maestra María Luisa Pier Castelló. En pro de sus textos tributan especiales circunstancias reunidas. Quienes los escriben poseen altos grados académicos, formación latinoamericana y género compartido. De lo disertado pueden además deducirse insospechadas oportunidades de inversiones productivas en momentos que la pandemia del SARS-CoV-2 trae aparejados graves problemas económicos y sociales a escala global. Las páginas que siguen en resumidas cuentas acreditan erudición, ganándose los valores extra de la originalidad, la riqueza de reflexiones y la pertinencia. Su atenta lectura se recomienda sin duda a los interesados en la visualización renovada de Tampico y a los estudiosos de la arquitectura, el urbanismo y el diseño gráfico.

Raúl Sinencio Chávez



# Introducción

Rebeca Isadora Lozano Castro

Tampico, puerto industrial y comercial, es una ciudad que fue marcada por su extracción de yacimientos petroleros a principios del siglo XX (1911-1938). En ese transitar, su historia fue descrita por extranjeros que pertenecieron a la industria petrolera y llegaron a la ciudad desde otros países como Estados Unidos de América, Inglaterra y Holanda. En esa época, el estilo de vida se mantuvo alejado del local y se representó (entre otros aspectos) en el estilo arquitectónico construido como casas habitación o edificios multifamiliares. Algunas de esas edificaciones pertenecieron a la clase dominante, conformada en su mayoría por extranjeros burgueses lo que dio cuenta de la pluriculturalidad que existió en esa parte del mundo. Al paso del tiempo, se formaron sindicatos que se manifestaron para un mejor salario en las empresas extranjeras y eso, derivó finalmente en la expropiación petrolera en el año 1938.

Actualmente, esas edificaciones históricas que formaron parte del colectivo social (burgués y obrero) y distinguieron a los actores sociales como vínculos de desarrollo en sus estilos de vida, están en ruinas y probablemente desaparezcan. Los edificios, casa habitación o comerciales, forman parte esa historia materializada particularmente (104) representada, cultural y comunicacionalmente, distinguiéndose a través de inscripciones o símbolos gráficos en sus fachadas como identificación (gráficas identificativas).

Es así como, algunas gráficas identificativas dan cuenta de su inspiración heráldica (principios del siglo XX), y aproximaciones con base en la idea de progreso y modernidad (segunda mitad siglo XX) con predominio de abstracciones y figuras geométricas (Lozano, 2018). Posteriormente, se sustituyeron por símbolos suaves y figurativos, que, ocasionalmente maduraron con mínimas transformaciones. De tal modo que las gráficas identificativas ganaron valor cultural y moda gráfica relacionada con momentos concretos de estilos o co-

rrientes estilísticas gráficas-arquitectónicas (como el *art nouveau*, el Neoclásico o neostilo, el *art decó*, el Eclecticismo, entre otros). Esos objetos históricos que, sin duda, forman parte del patrimonio cultural edificado mantienen color local histórico pluricultural, plagado de ornamentaciones con formas figurativas. Algunas de ellas emplearon hojas de acanto en la decoración de raíces nacionales, estilos gráficos auténticos, uso de proporciones en alto y bajo relieve, así como manejo de materiales de construcción epocales (concreto, ladrillo, granito, entre otros). En el campo del análisis de lo descrito, corresponde a la gramatología o historia de las escrituras que, en este libro, en segundo grado se usa a manera de referencia de datación los usos tipográficos como un paralelismo que parte de la libertad de la investigación. En ese sentido, se consideró el campo de la escritura y el uso que sobre ésta hizo la arquitectura para sólo tomar como elemento metafórico o, a manera de parangón conceptual, lo procedente del diseño gráfico y específicamente lo referido a la tipografía. Los resultados aquí presentados parten de la traspolación desde la arquitectura con inscripciones, modelos de escritura o gráfico-simbólicos, hasta el campo del diseño gráfico (Gray, 1960). Siendo así que, éste, sea una referencia para la categorización tipográfica a partir de modelos gráficos, inscripcionales, instituidos en edificaciones de finales del siglo XIX principios del siglo XX.

Los modelos gráficos de la escritura o gráficos-simbólicos no se relacionaron conceptualmente con la tipografía por cuestiones disciplinares en la construcción de los objetos y su temporalidad a finales del siglo XIX; donde no se interrelacionaron espacial y temporalmente. En otras palabras, la tipografía se consideró con los tipos móviles y tiempo después de la revolución digital con los caracteres pertenecientes a fuentes digitales. Sin embargo, históricamente, los arquitectos se valieron de manuales con modelos estilísticos e inscripcionales para sus edificaciones, para, posteriormente, transitar al diseño de escaparate. Es así como, la impronta urbana fue abordada desde una perspectiva arquitectónica-gráfica basados en la observación de objetos compartidos: objetos gráficos identificativos o gráficas identificativas.

Es así como la *Memoria gráfica del diseño tampiqueño, revalorización y resignificación cultural y comunicacional en fachadas históricas de Tampico*, es una obra colectiva organizada que recorre, censa, describe, analiza y pondera los elementos de

la visualidad presentes en la arquitectura de una parte del patrimonio edificado de la ciudad de Tampico. Si bien el uso de la bibliografía es amplio y diverso, el foco metodológico principal y la perspectiva predominante es el diseño gráfico, los estudios de cultura visual y gráfica. El análisis estético e histórico discursivo desde la mirada de los estilos (tanto de las fachadas como de sus inscripciones y colores, así como el mapeo de elementos ornamentales) permitió que se desprendieran consideraciones de tipo histórico e identitario, así como sugerencias de resguardo y preservación patrimoniales.

Este libro se desarrolla en cinco capítulos correspondientes a la memoria gráfica construida: El primero, “Tipología discursiva de la memoria gráfica identificativa”, donde se aborda el recuento gráfico identificativo, con nombres e historia social, que representan la memoria resignificada de la cultura tampiqueña y legado cultural del patrimonio histórico edificado en México como escenario en el proceso de superficialidad y fondo. Lo que constituye un diálogo narrativo en la producción, circulación y el reconocimiento historiográfico sociodiscursivo a partir de una tipología discursiva gráfica identificativa de diseño, que se encuentra materializada en fachadas de edificaciones históricas con características comunicacionales y culturales. Esa, está dispersa en el sector histórico de la ciudad con efectos de sentido contenidos en costumbres, tradiciones y hábitos como parte de la identidad cultural de esa realidad social que forman parte del paisaje urbano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El segundo, “La metodología sociodiscursiva historiográfica”, con la descripción del desarrollo metodológico a partir del discurso social por medio de análisis de estilos de vida y estilos de época con categorías sociales a partir de la observación empírica con un registro de 104 objetos culturales de diseño gráfico identificativo histórico construido a partir del archivo histórico de Tampico con la existencia de 269 edificaciones consideradas patrimonio histórico construido en la ciudad de los cuales solo 65 cumplieron con las características discursivas, es decir, inscripciones con rasgos comunicacionales, más 39 que fueron incorporados a partir de la observación en visitas de campo. Esos objetos, se relacionaron sociodiscursivamente con información documental y entrevistas de campo a historiadores y expertos en patrimonio edificado de Tampico. De modo que, la

construcción de la información recolectada de fuentes primarias (con el archivo histórico, la hemeroteca de la casa de la cultura y la biblioteca de la UAT), así como fuentes secundarias (con entrevistas, conferencias, y otras indagaciones relacionadas con la historia de Tampico) y los hallazgos con datos inductivos construyeron un tejido historiográfico con resultados gráfico-arquitectónicos identitarios de esa sociedad.

El tercero, “Formas tipográficas y ornamentos revalorizados”, con la descripción de las formas encontradas categóricamente distribuidas con relación a su discurso social, vectorizadas digital y descriptamente caracterizadas, donde, los objetos gráficos de diseño histórico edificado fueron comunicativos, pero también decorativos esencialmente. En este apartado se ha desarrollado un estudio morfológico y simbólico de los elementos ornamentales presentes en las fachadas de Tampico, como reflejo de su devenir estilístico durante los siglos XIX–XX.

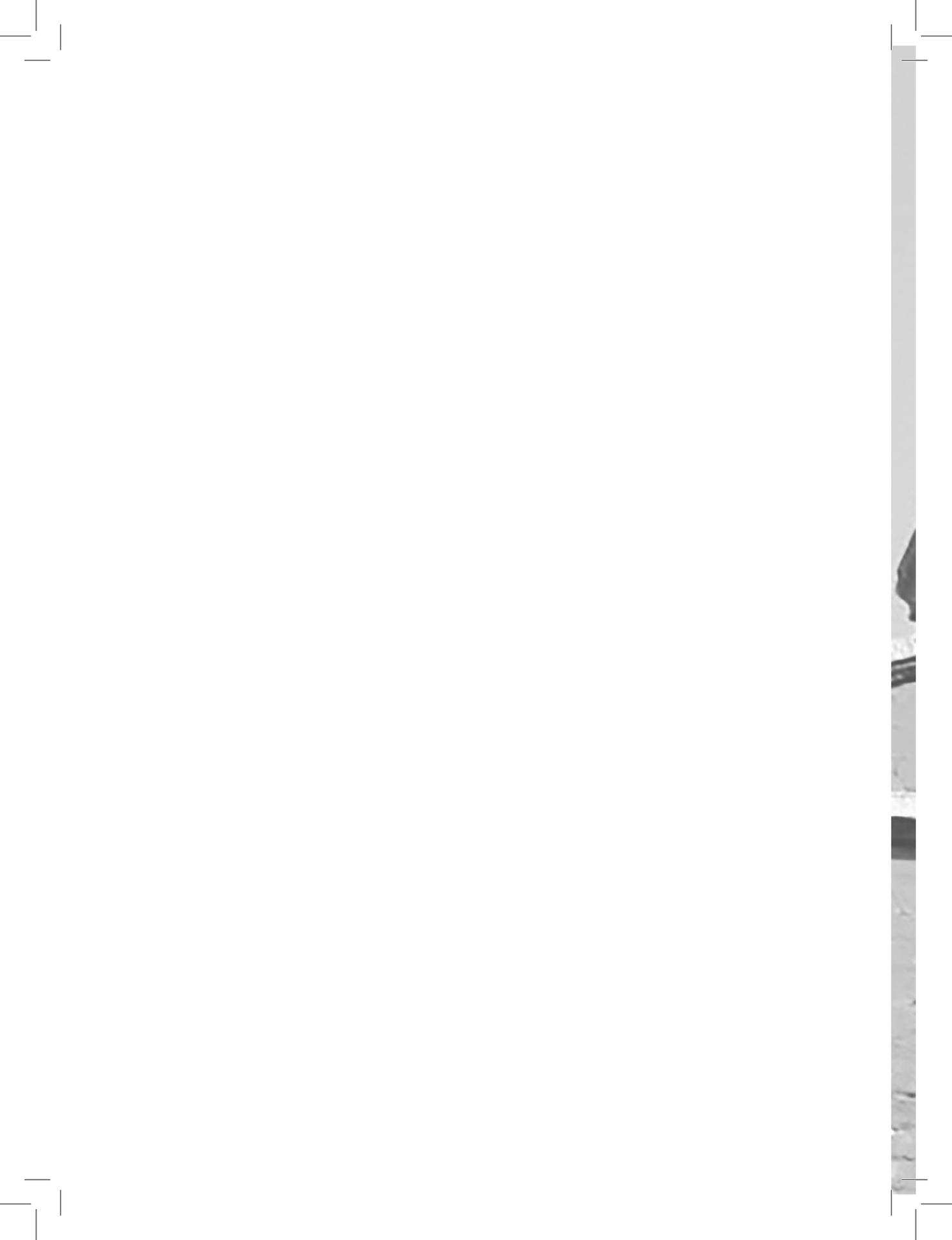
En ese capítulo se estableció un examen formal de los objetos seleccionados acogiendo los conceptos de la estructura de la forma plástica y las leyes de la Gestalt, para, posteriormente, definir criterios de análisis gráfico desde los campos de la iconografía y la semiótica, trasladados a la lectura de los espacios ornamentales, asignándoles su conceptualización de objeto-signo. Se consideró la influencia francesa marcada en la arquitectura colonial de Tampico, la lectura y los significados inscriptos en la mayor parte de las muestras seleccionadas que acarrearán valores del arte y la cultura occidental.

El cuarto, “El color y su significación discursiva en fachadas históricas”, donde el color se presenta como dispositivo desde la construcción social en el discurso visual, hasta su configuración como conjunto de elementos que configuran la identidad social y cultural de la época materializada en esas edificaciones con comunicaciones gráficas identificativas. En ese capítulo se presenta el estudio cromático de la materialidad construida con la muestra representativa de 20 gráficos identificativos en fachadas de edificaciones históricas en el Centro Histórico y zonas aledañas en Tampico, Tamaulipas. La construcción y percepción de sus colores forman parte de la identidad del color local como parte del patrimonio cultural edificado. En el caso de la ciudad de Tampico, que fue con-

siderada como centro cosmopolita durante el boom del auge petrolero, puerto de comercialización e intercambio de mercancías, la memoria construida es reflejo consolidado en aspectos socioculturales entre sus habitantes hoy en día. Por medio de ese estudio cromático se expone al color como elemento de pertenencia en la construcción cultural e histórica de los tampiqueños. Este, se desarrolla desde la generación de paletas cromáticas objetivas que incorporan el análisis de los colores de los gráficos identificativos como parte de la imagen urbana representada.

El quinto, “Propuesta reglamentaria para la conservación y resignificación del patrimonio gráfico identificativo de Tampico”, con hallazgos recuperados de la etnografía implementada, que reflexiva y críticamente fueron revisados con el reglamento oficial para la conservación del patrimonio edificado, consideraciones existentes e inexistentes, más propuestas de políticas culturales que puedan implementarse para la conservación y resignificación histórica patrimonial. Todo eso, en una revisión no para demonizar las políticas culturales sino para atención de como se demandan las necesidades sociales de Tampico. Ese capítulo presenta información sobre los antecedentes de la ciudad de Tampico a partir de una travesía, desde su fundación hasta la época de auge petrolero (1911-1938) cuando la sociedad quiso dar a conocer su posición social, ideológica o cultural, mediante el convencionalismo de exposición gráfica que identificara las fachadas de edificios diversos.

Asimismo se presenta el relevamiento técnico y fotográfico en sitio, de las 104 edificaciones, para el registro de su estado actual de conservación y a partir de esos hallazgos etnográficos recuperados se reflexionaron críticamente los pormenores de los objetos culturales de diseño. Dado que las condiciones en que se encontraron no presentaron una homologación de conservación, se revisó y analizó el Reglamento para la Preservación del Patrimonio Edificado de Tampico, Tamaulipas. Finalmente, se presentaron propuestas de aspectos relacionados con la correcta conservación de los gráficos identificativos que forman parte de la memoria sociocultural historiográfica de la ciudad para su actualización (2020-2030) e implementación reglamentaria.







# Capítulo 1

## Tipología discursiva de la memoria gráfica identificativa

Rebeca Isadora Lozano Castro<sup>1</sup>

### 1.1. Introducción sobre las gráficas identificativas seleccionadas y su historia en Tampico

El lenguaje es interpretado como un fenómeno participante de un sistema que es la cultura como depósito plurilingüe de información socializada como organización tipológica (por ser comparable con otras culturas) de sistemas semióticos formados históricamente, con jerarquía única o simbiosis de sistemas autónomos (Calabrese, 1997, p. 87). Es decir, un conjunto de textos como mensajes gráficos que fueron históricamente realizados en un sistema comunicacional identificable.

Al paso de los años con el proceso de modernización la materialidad estuvo ligada al sistema capitalista en México, particularmente en Tampico. Eso, se representó en símbolos culturales por medio de formas gráficas visibilizadas con contenidos que propusieron códigos autónomos y se afianzaron como parte del imaginario social. Las gráficas identificativas son estructuras representadas, perceptibles, visuales y audibles, con características comunicacionales y culturales usadas para distinguir, respaldar, diferenciar e identificar las fachadas en edificaciones históricas.

Las gráficas identificativas como parte del diseño gráfico han sido resultado de acontecimientos políticos, económicos y socioculturales a partir de la

---

<sup>1</sup> Doctora en diseño, Universidad de Palermo y profesora e investigadora de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma de Tamaulipas. rebecadylan@hotmail.com / rilozano@uat.edu.mx

Revolución Industrial y del consumo, así como de la época de auge petrolero en México (1911-1938). En ese transitar, la dialéctica del diseño gráfico mantuvo una travesía en cuanto a su materialidad; se fusionó con otros estilos o derivaciones de corrientes artísticas que resultaron en hibridaciones, transformaciones y acumulaciones gráficas comunicacionales. La forma gráfica significó una transformación histórica representada en el pasado, finales del siglo XIX (1876) y principios del siglo XX (1965): con la etapa porfiriana (1876-1910), el movimiento revolucionario (1910-1917), y el inicio de la industria petrolera en México.

Esa, dispersa en el paisaje urbano del sector histórico de la ciudad y zonas aledañas con nombres, iniciales, símbolos, escudos, entre otros, que estuvieron expuestos con materiales de construcción en el área principal de la fachada arquitectónica (como aparece en el proceso de registro en la figura 1). Esa cultura material plasmada gráficamente como unidad interrelacionada entre teoría y práctica cultural social, fue reflejo del estilo de vida en esa época, así como de mitos y costumbres. Muchos de ellos, se relacionaron con grupos sociales de la clase dominante o burguesa, pero también políticos, clase obrera o media que tuvo convivencia en edificaciones de multifamiliares donde aparecieron identificados esos gráficos.

Las *gráficas identificativas* se presentaron en 104 objetos culturales de diseño, gráficos e identificativos, compuestos de características formales y visibles en cuanto a su modelo de escritura, color, forma, textura, movimiento, dimensiones, simetría, énfasis, entre otros aspectos. De ahí que, existieron similitudes y diferencias, pero no solo a partir de la superficialidad de la forma en el objeto, sino del fondo discursivo a partir la pluriculturalidad que se estableció (inglesa, estadounidense, belga, holandesa, española, francesa, alemana, china, árabe, principalmente) formando parte del colectivo social cosmopolita. Las estrategias comunicacionales se adaptaron de acuerdo con los valores de cada país, en el caso de Tampico en México, adquirió mayor sentido por la necesidad de estructuración simbólica del mundo (Barbero, 2003). En el simbolismo las expresiones culturales con rasgos característicos permitieron la distinción cultural por medio de texturas, colores, y expresiones a través de esos gráficos en las fachadas históricas.

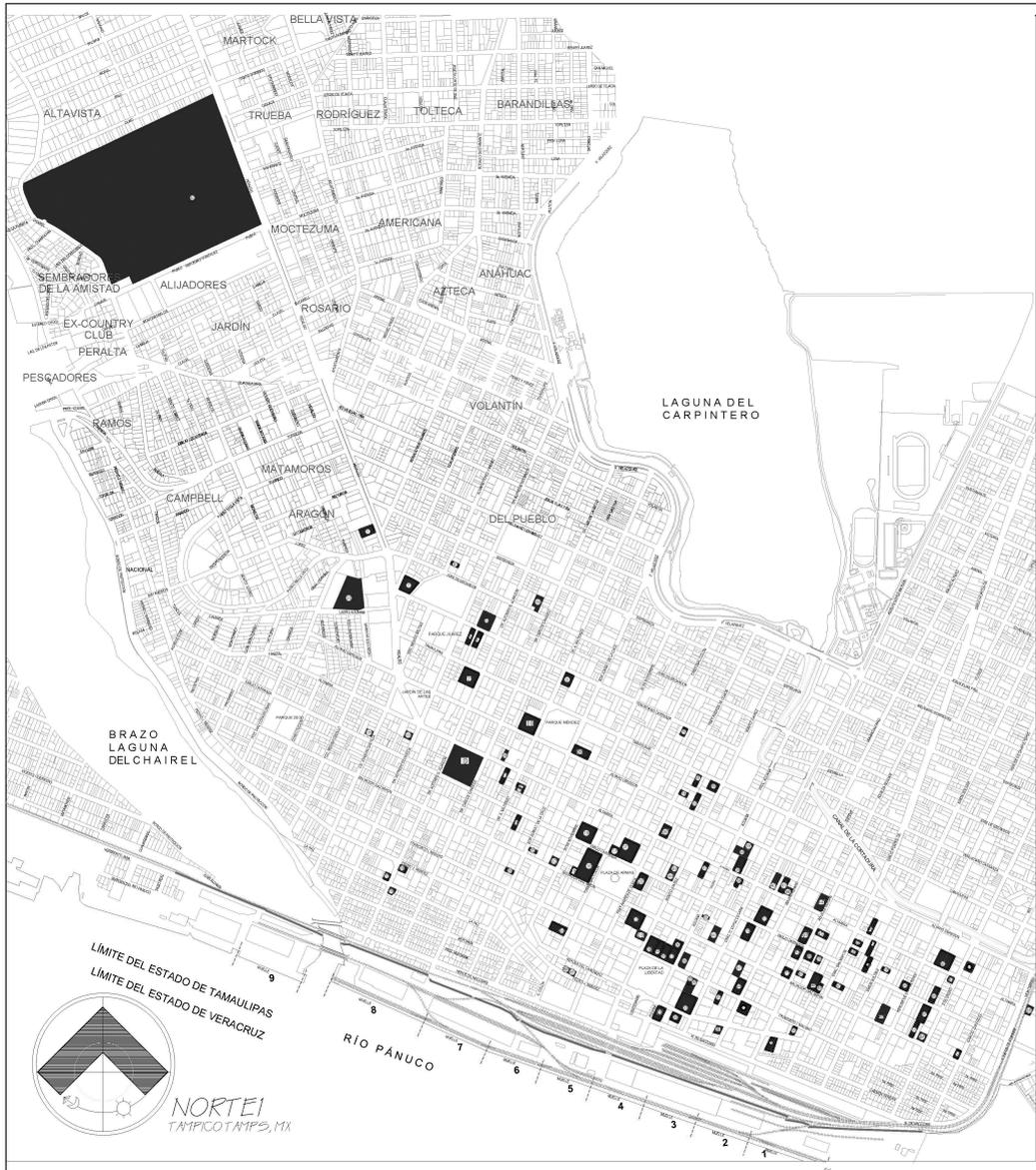


Figura 1. Mapa de registro de los objetos culturales de diseño o gráficas identificativas (104) dispersos en Tampico, Tamaulipas, México, con actualización en diciembre de 2019

La influencia sociocultural resultó representada gráficamente con la implementación de mensajes construidos en la parte superior (en la mayoría de los casos) del acceso principal de la edificación, con cierta *tipología discursiva sociovisual* con corrientes artísticas adoptadas como parte del diseño arquitectónico, como: *art nouveau* o Modernismo (época porfiriana), *art decó*, Neoclásico o Neostilo, Funcionalismo, Eclecticismo (o mezcla entre estilos), entre los más destacados.

En ese sentido, los objetos gráficos identificativos de edificaciones históricas han circulado de manera estática, pero en constante movimiento en el tiempo. Muchos de ellos (*75 gráficas identificativas*) pertenecieron a la etapa de bonanza petrolera (1901-1938), donde, el *habitus* social de locales y extranjeros, fue el comercio, del campo y la refinería con la explotación petrolera (Bourdieu, 2012). El misticismo de esa época se describe discursivamente con la lectura gráfica de movimientos políticos a través de los sindicatos y gremios de trabajadores como la gráfica identificativa del Gremio Unido de Alijadores; así como la distinción social representada por medio de clubes sociales recreativos para la clase media, como el caso del Recreo Tampiqueño, y otros para la clase dominante como el Casino Tampiqueño. Asimismo, se discutió la materialidad representada con poder hegemónico sociovisual en idioma extranjero, que da cuenta de la colonización cultural en el país, como el caso de la *gráfica identificativa W.A.B., Jaskille y DM & C* (de 1920), entre otras (Lozano, 2018).

La producción gráfica identificativa (o gráficas identificativas como objetos culturales de diseño) en su circulación (o exposición pública) contienen algún elemento que las distinguió en su época y les proveyó de valor histórico, desde la significación en la memoria acumulada del diseño hasta el reconocimiento como monumento histórico. La sociedad se compone por flujos de información que fluyen a través de canales y redes tangibles como intangibles, reales e imaginarios, a partir de lo que se define una identidad como marco ideológico común (Luhmann, 1996). Es así como, discursivamente, la identidad de la ciudad y sus estilos de vida, se relacionaron directamente con el establecimiento temporal de extranjeros (principalmente norteamericanos e ingleses) por la explotación del hidrocarburo, su paisaje urbano y simbolismo cultural.

## 1.2. El discurso social como recurso para leer el pasado y el presente de los objetos gráficos identificativos

Las *gráficas identificativas* históricas forman parte del colectivo social donde la distinción de los actores sociales ha mantenido vínculo con el desarrollo en su estilo de vida. En ese sentido, cumplen su función identificadora cuando distinguen una casa habitación o un comercio (según el uso que se les haya dado) con datos que, precisamente, tienen su origen con relación al *nombre del dueño o fundador; apellido de la familia; nombre de la compañía; iniciales de una sociedad o grupo*; entre otros aspectos. Eso, da cuenta de la significación social colectiva que representa y conduce a la unicidad como objeto selectivo de diseño, y que, a partir de los nombres representados en las gráficas identificativas se reconoce el período de la época de su creación.

El intercambio discursivo en la vía pública se presentó en lo macro con la cultura y la sociedad; en lo médium con la colonización; y, en lo micro con el análisis de esos textos (*gráficas identificativas*). Existieron evidencias en la acumulación de formas y estilos; el valor histórico y expresión original; arraigo cultural; código de elite; recepción social. El análisis transformativo de esos textos epocales es un testimonio historiográfico del imaginario social con significación simbólica, cultural y de reconocimiento.

Por un lado, con el conocimiento de esa cultura se confirma la presencia de otras culturas externas que permanecieron temporalmente (otras por más tiempo), que, definitivamente formaron parte del colectivo social a partir de la cultura de arquitectos, diseñadores, constructores, hasta la cultura del dueño de la edificación. El análisis de esa producción gráfica histórica materializada permitió comprender la presencia simbólica-común en su diversidad de interpretaciones. En otras palabras, la transmisión e influencia cultural, no estuvo solamente en la representación visibilizada en aspectos formales del diseño sino en los efectos de sentido cuando fueron construidos. Con el conocimiento de esa realidad construida de época, por medio de fechas o años principalmente, símbolos, entre otros grafismos que acompañaron a la identificación histórica

del conjunto arquitectónico, se condujo la idea costumbrista de la inclusión del mensaje identificador en la fachada arquitectónica. Sin embargo, las percepciones ocasionaron que se haya producido la reimpregnación arquitectónica con la memoria gráfica acumulativamente sobre aspectos de su construcción (Moles y Janiszewski, 1992). El lenguaje gráfico comunicacional funcionó bajo un doble registro de representación y significado, de modo que, es posible resignificarse como memoria de un acontecimiento que momentáneamente fue significativo para esa sociedad. La intensión de reivindicación de los valores originarios se manifestó a través de las huellas lingüísticas, escriturales e icónicas en la identificación por medio de nombres y fechas en esas fachadas históricas (Costa, 1977).

En la travesía de la forma gráfica discursivamente se transformó el efecto de sentido al nombrarse o imponerse el título al edificio como *distinción comercial* (De Valle, 2009). Es así como, la comunicación expuesta en las edificaciones históricas, antes contemporáneas, influyó en los valores y gustos que se establecieron como experiencia vivencial y condicionante en las relaciones interpersonales, aspectos culturales y roles sociales como modelo de un estilo de vida (Maldonado, 1993). La *gráfica identificativa* expuesta condujo a la percepción, significación, pregnancia y memorización del discurso comunicativo visible gráficamente que condujo al reconocimiento e identificación de la edificación como: almacén departamental, casa habitación, edificio multifamiliar, club social recreativo, gremio sindicalizado, entre otros. Precisamente, la cultura fue lo que unió a las *gráficas identificativas* (objetos culturales de diseño) con su origen, intención, economía y mediatización al haber permanecido expuesta a la vista de todos.

El efecto de sentido fue como rompecabezas que nunca terminó de sumar piezas porque no se pudo coartar el rendimiento de los objetos significantes (Carpintero, 2007). Fue un proceso complejo que articuló relaciones de producción, circulación y reconocimiento donde esos *enunciados gráficos identificativos*, tuvieron un uso y una práctica con base en su conocimiento, reconocimiento, memorización social, diferenciación, asociación y valor como símbolos de empatía e inclusión ideológica.

El sujeto, discurso y reconocimiento, en un contexto, con tiempo y espacio, son elementos que posibilitan la construcción de un acontecimiento (Verón,

2004). Es decir, la descripción junto con el conocimiento de la historia socio-cultural da cuenta para la comprensión discursiva de objetos culturales de diseño. Respecto de eso, se descubrieron hallazgos discursivos, que, cuando se agruparon formaron los objetos gráficos históricos (o unidades de análisis) en el corpus de imágenes. La *teoría de los discursos sociales* describe a la *discursividad* o lo discursivo como la búsqueda de huellas en las condiciones de producción y de reconocimiento (Verón, 2004, pp. 121-133).

Tabla 1. Condiciones productivas del discurso gráfico identificativo histórico:  
*P(D) Condiciones discursivas de producción (D)*, cambios económicos, sociales, políticos, etc.;;  
*R(D) Condiciones discursivas de reconocimiento (D)*, estilos, corrientes artísticas;  
*(O) Objeto del discurso (D)*, circulación visible entre los conjuntos de producción y reconocimiento.



En ese sentido, el reconocimiento con la inclusión o exclusión de elementos o signos independientes de intencionalidad, interrelacionados o fusionados, *interdiscursivamente* (revelación del tejido circulante de los discursos contextualizados por parte del sujeto o actor social) dan como resultado la identidad de esos objetos de diseño. En otras palabras, son la relación entre las condi-

ciones productivas del discurso con la distancia transcurrida en su historia, trayectoria, transformación, distancia temporal entre producción (*gráficas identificativas*) y reconocimiento (*sociedad*); como se presenta en la tabla 1.

La triangulación (que aparece en la tabla 1) muestra la relación entre dos puntos comunes, (D) y (O), donde la *interdiscursividad* fue la relación del sujeto como fuente de sentido y modo de *funcionamiento epistemológico* por medio de la observación basada en los acontecimientos sociales; donde, las producciones de sentido (social) en sus dimensiones significantes (representaciones simbólicas-gráficas) funcionan en la semiosis social a partir de variaciones del discurso social entre las condiciones de producción (objetos gráficos identificativos históricos) y las condiciones de reconocimiento (Jakobson, citado en Verón, 2004, p. 35).

La observación articuló la comprensión del flujo de condiciones blandas (realidad social) productoras de la producción de sentido (nombres de las significaciones). Mientras que la materialidad en los tipos de formas, color, tamaño, símbolos, entre otros, facilitó la distinción de lo superficial a partir del fondo en las imágenes de esos objetos gráficos identificativos. De tal modo que las huellas encontradas en esos objetos aparecieron presentes en el objeto de diseño (*gráficas identificativas*) y se hicieron visibles en los análisis realizados con la identificación e interpretación de acumulaciones, similitudes y diferencias, entre la producción (objetos gráficos identificativos en las fachadas), la circulación (acumulaciones) y el reconocimiento social (*sociedad*).

El término *categorico o categorización gráfica identificativa histórico-social* derivó en materia sensible, dinámica y significativa de realidades socioculturales a través de esos objetos que se describieron discursivamente (Verón, 2004). Es decir, las acciones sociales se determinaron en las estructuras simbólicas e imaginarias que comprendieron la dimensión significativa de *distinción* como fenómeno social en el discurso y proceso de producción de sentido. Asimismo, la ideología supuso una configuración discursiva en materia de significaciones y producciones de sentido significantes donde, el análisis de sentido encontró huellas de producción cultural en las *gráficas identificativas* que fueron la representación del sentido social.

“Las operaciones discursivas subyacentes remitieron a las condiciones de producción del discurso, no fueron invisibles en la superficie textual sino debieron reconstruirse partiendo de las masas de la superficie” (Verón, 2005, p: 51). Es así como, se produjo la identificación a partir de la desfragmentación de un sistema discontinuo con cuestionamientos para reconfigurarse (reconstruirse) nuevamente; con la producción de sentido evidenciada en la distinción sociocultural que se representó gráficamente, con hegemonía sociovisual de colonización extranjera interpretada.

### **1.3 Análisis sociodiscursivo de las gráficas identificativas a partir de imágenes documentadas. Estilos discursivos en las tipologías textuales: *estilo de vida y estilo de época***

El testimonio gráfico con circulación en la vía pública que se seleccionó particularmente se observó desde aspectos *sociodiscursivos* por medio del análisis de producción y de reconocimiento a través de la imagen. Eso, derivó en una tipología discursiva con presencia de memoria construida y revalorizada simbólicamente de la cultura tampiqueña. Los niveles de análisis textual en las *gráficas identificativas* fueron con relación a los textos (en lo temático), con relación a la organización de los textos (retórico) y en la riqueza de atención (enunciativo) de acuerdo con Fernández, 2006.

La *circulación* se observó en su funcionalidad lingüística e icónica de los objetos culturales de diseño, algunos en la representación de estilos como: neoclásico o neostilo (1730-1820), como movimiento que retoma la formalidad clásica grecorromana. Se caracteriza por la extensa aplicación de órdenes y motivos decorativos, griegos y romanos; preferencia por la sencillez y claridad geométrica en la composición; así como, medida en los tratamientos ornamentales de las fachadas.

Esa circulación, se distingue por el uso de columnas con reminiscencia de estilo clásico; ecléctico o eclecticismo (entre 1890 y 1908), como tendencia hacia la mezcla de varios estilos históricos; selección y conciliación de elementos formales para combinar virtudes o aumentar el contenido alusivo y evocador

de la obra (movimiento desarrollado en Europa y Estados Unidos); funcionalismo (entre 1895 y 1920), como movimiento que valora la necesidad funcional de la construcción, dejando a un lado aspectos formales o decorativos, como principio, mantiene las formas arquitectónicas, funciones, construcción de volúmenes simples y asimétricos; *art nouveau* / Modernismo-época Porfiriana (finales del siglo XIX y principios del siglo XX), el estilo inspirado en la naturaleza, que retoma formas vegetales estilizadamente, con expresión basada en movimientos ondulatorios, y con el uso de materiales innovadores como: concreto armado, acero, hierro y lámina.

La *identificación o reconocimiento* por medio del discurso social en su historicidad se encontró en uso para distinguir, jerarquizar burguesamente, estatificar antigüedad, representación religiosa; entre otros. Los objetos culturales de diseño o gráficas identificativas o dispositivos técnicos discursivamente condujeron efectos de sentido en estilos de vida (valores socioculturales, ideológicos, etc.) y estilos de época (materiales de producción y de construcción) con características propias que fueron categorizados (a partir del corpus de 105 objetos de análisis). Las categorías discutidas con base en esos principios, como construcciones sociales y de las humanidades, con distintos sentidos y atributos a conveniencia, fueron: a) Distinción; b) Mitología; c) Memoria acumulada; d) Arraigo; e) Capital; f) Hegemonía cultural; de las cuales se describen y ejemplifican a continuación:

a) *Distinción*, con relación al uso de distinguir o jerarquizar en la burguesía discursivamente, el estatus social y *hábitus* (Bourdieu, 2012). Eso, a partir de: iniciales; iniciales y año; iniciales y escudo; iniciales, año y escudo; iniciales, año y símbolo; iniciales y símbolo (formando un símbolo); nombre; con nombre y año; nombre, año y escudo; nombre, año y símbolo; con nombre y símbolo; nombre y escudo; nombre, escudo y año en dos gráficas dispuestas; escudo; símbolo; año y símbolo; año y escudo; dualidad gráfica en una misma fachada (como se muestra en el capítulo de Anexos, tabla 13). “Los símbolos repiten algunos esquemas de la vida afectiva, ya que simbolizan esencialmente aspectos de sentimiento” (Cassirer, 1923, citado por Calabrese, 1997, p. 33).

*Con estilos de vida como:* Las concepciones de clubes sociales (como el Casino Tampiqueño fundado en el año 1890), posteriores a la disolución de antiguas sociedades (como la Lonja Mercantil de Tampico). Las construcciones de edificios frente a la plaza de Armas de Tampico (1905), precisamente se hicieron con las aprobaciones de miembros de esos clubes sociales. En el año 1906, se dieron inauguraciones de calles como la Empresa que hoy se nombró Fray Andrés de Olmos; y en el año 1933, algunos recintos de lujosas edificaciones sirvieron de albergues para damnificados del ciclón que azotó la ciudad ese año. Algunos de los clubes sociales en el año 1953 (Casino Tampiqueño) cambiaron de ubicación.

Las edificaciones cambiaron de giro a partir del año 1920 (como el edificio Alicia) ocupándose como oficinas o con giro comercial en la parte inferior, algo habitual en las edificaciones de principios de siglo XX en Tampico. El uso de las gráficas identificativas (como la del edificio Alicia y edificio Mercedes) se nombraron así por tener correspondencia con los nombres de las esposas de los dueños o propietarios en la época de los años veinte (en comunicación personal con Izaguirre, 23 de diciembre 2019). Las *gráfica identificativa*, como la del edificio Alicia mantuvo por una temporada el año “1920”, pero al ser restaurada la edificación no se volvió a incorporar. El frontispicio o gráfica identificativa que tuvo el nombre de edificio La Palma, fue construida a finales del siglo XIX y terminada a principios del siglo XX, precisamente en el año 1906 de acuerdo a la información construida con postales de papelería y compartida en la comunicación personal dirigida al doctor Izaguirre (23 de diciembre 2019). La edificación albergó a la Ferretería La Palma que fue propiedad de un comerciante y terrateniente burgués.

Sin embargo, esas *gráficas identificativas* se encontraron también en edificaciones con uso original como casa habitación, con la materialidad de iniciales que correspondieron al nombre del propietario original F.H.G. (Florentino H. Garma) que fue un concesionario petrolero (INAH, 1984); como aparece en la figura 2. La burguesía posrevolucionaria o conservadurismo burgués promovió la arquitectura asociada con la dictadura, con huellas estilísticas,

tipológicas y tecnológicas, sin embargo, no todo estuvo homologado. Contextualmente, las primeras prospecciones de petróleo que se realizaron en el Golfo de México emprendidas por el director norteamericano (Edward Laurence Doheny, 1856-1935) de la *Mexican Petroleum Company* en el año 1901 (Zorrilla y Ortíz, 1994). La explotación de la zona norte de Tampico y sur de Veracruz, conocida como la Faja de Oro, fue trascendental para derivaciones socioculturales y económicas.



Figura 2. Gráfica identificativa del edificio FHG, ubicado en calle José de Escandón entre Dr. Alfonso G. Alarcón y Dr. Carlos Canseco  
Fuente: Elaboración propia.

En el año 1909 empresarios británicos (Sir Weetman Pearson, 1856-1927) formaron compañías de petróleo (como El Águila, S.A.) con personal administrativo mexicano y la aprobación de intervencionismo norteamericano por parte de líder político en ese momento (Porfirio Díaz). Algunas empresas (El Águila) tuvieron mayor presencia manufacturera en el año 1914 en Villa Cecilia, lo que se conoce hoy como Cd. Madero, mientras que las actividades de extracción y

administración industrial petrolera sucedieron en Tampico; la población local y extranjera en la ciudad, vivió del campo, el comercio y la refinería. En la época porfiriana la ciudad de Tampico significó una zona idónea para un establecimiento con conectividad terrestre y náutica para la importación y exportación comercial (Pinedo, 2005). En ese sentido, como liga comercial, con la conexión de los buques comerciales de Inglaterra, Nuevo Orleans, Nueva York, Galveston, Tampico, Veracruz, Progreso, La Habana; como una liga asiática para el comercio en torno al Golfo de México.

Las *gráficas identificativas* en edificaciones de origen utilitario como casa habitación multifamiliar fueron construidas por dueños burgueses (como don Florentino H. Garza) y funcionarios mexicanos de la *Mexican Gulf Petroleum*, en el período de construcción del año 1925, contenidas de siglas de los dueños originales (como la FHG). En ese sentido, de acuerdo al experto en historia de la arquitectura mexicana Enrique de Anda (1990, pp: 42-44), en los años veinte del siglo XX aún existían los programas de vivienda de interés social y apoyos para la iniciativa privada en programas de urbanización, así como fraccionamientos residenciales.

Los emprendimientos de esa índole representaron una oportunidad de estabilidad social más bien fue un negocio lucrativo para el estado (Brown, 1998). La materialidad gráfica identificativa se encontró dispuesta en las inscripciones (como el edificio Tota 1926, presentada en la figura 3), de dueños extranjeros ingleses y estadounidenses explotadores de los recursos petrolíferos de Tampico y que, mientras coexistieron en la ciudad, sus usos y costumbres se representaron en el contexto con las edificaciones (tipologías, tecnología, géneros, materiales, estilos) pero también, en actividades instituidas (golf y *baseball*). La sociedad de Tampico se encontró con una marcada estratificación social por tratarse de una ciudad cosmopolita y puerto industrial como ciudad para el negocio que no fue de origen colonial como otras de la Nueva España. La integración del folklor y color local, en un intento de aprecio y respeto a sus tradiciones, cultura e identidad, promovió y habitó como reflejo de motivaciones colonialistas por parte de esas culturas extranjeras (hegemonía cultural como lucha de fuerzas).



Figura 3. Gráfica identificativa del edificio Tota 1926, ubicado en calle Emilio Carranza entre Héroes de Chapultepec y 2 de enero  
Fuente: Elaboración propia.

Otras gráficas identificativas fueron presentadas de manera coronaria con escudos en la superficie de las fachadas (por ejemplo la inscripción MG 1922) con el año de construcción y las iniciales de sus propietarios (el señor Manuel García dueño del edificio MG 1922). Las edificaciones multifamiliares fueron indicios de la necesidad del crecimiento vertical por parte de la clase media en la ciudad de Tampico. En ese sentido, existen otras huellas localizadas en las calles Tamaulipas y Venustiano Carranza, donde se encuentran departamentos o edificios multifamiliares de origen obrero (modelos muy utilizados en la época del auge petrolero; como aparece en la figura 4) y la arquitectónica doméstica unifamiliar alejada de la zona centro (habitadas mayormente por residentes extranjeros) y consistente en un núcleo central circundado por jardines. Sin embargo, algunas familias burguesas tampiqueñas que vivieron en esa zona lo hicieron en edificaciones de tipo tradicional.

Las *gráficas identificativas* materializadas en edificios pequeños (casa habitación) con tratamiento ornamentalista como simbolismo de ostentación de la riqueza (modernismo catalán) y del poder que subyació en el decorativismo arquitectónico del siglo XX con espíritu ornamentalista; pero también como parte de un sistema de control ideológico, poder o lucha, a favor o en contra del estado, como satisfactor para las masas. En ese sentido, existió el imaginario sobre los ornamentos y exuberancia del gusto femenino, aun cuando, ideológicamente en esa época predominaron los prejuicios masculinos con ideología machista arraigada evidente en aspectos políticos y socioeconómicos. Esas ideas no solo se representaron con la decoración sino en los gustos de colores delicados sobrepuestos que formaron parte del paisaje urbano de una ciudad cosmopolita que fue considerada el Nueva York mexicano por la magnitud de sus edificaciones en la época de principios del siglo XX (Izaguirre, 2019).



Figura 4. *Gráfica identificativa del edificio MG 1922*, ubicado en calle Altamira entre Aduana y Gral. C. López de Lara

Fuente: Elaboración propia.

Los emprendimientos de actividad comercial con venta de mercancías nacionales y extranjeras para la sociedad de Tampico y poblaciones cercanas (como La Novedades desde el año 1899), tuvieron su origen como edificaciones de cuatro niveles, multifamiliares y comerciales en su mayoría a partir del año 1920. El comercio en su historia se desarrolló a partir de cuatro ubicaciones en el Centro Histórico de la ciudad: 1) El edificio Obregón, entre Francisco I. Madero y Benito Juárez (1899); 2) El edificio La Barata (donde se encontraba Ferretería el Gallo), en calle Aduana entre Héroes del Cañonero y Francisco I. Madero (1917); 3) El edificio del año 1921, en calle Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón; 4) Finalmente, el edificio que se construyó en el año 1932 en calle Aduana esquina con Francisco I. Madero, que fue remodelado en el año 1965.

Sin duda alguna, las *gráficas identificativas* representaron a la edificación y fueron sobrepuestas originalmente, sin embargo, en el año 1994 con el proyecto de restauración histórica no todas correspondieron a la fecha de su verdadero origen. Eso, se precisó con la contrastación de postales, por ejemplo el caso de una postal del año 1915 y otra del año 1911 (propiedad del doctor Raúl Izaguirre, 2019) con imágenes de apoyo, que sacaron a la luz que pudo haberse sido construida en el año 1912 o 1913. Eso, se constató a partir de la observación de vías angostas en el paisaje urbano que estuvieron antes del año 1914, y las vías anchas después del año 1914.

De modo que, el año 1915 que apareció en la gráfica identificativa fue un error de construcción, así como su restauración distanciada de las características estilísticas originales. Otro ejemplo, fue la gráfica identificativa sobrepuesta de manera aislada en el año 1995 (de la Joyería Casa Moral; que aparece en la figura 5) en una edificación que data del siglo XIX, cuando existieron las primeras centrales telefónicas en la ciudad y, 16 años después (1920), el Hotel Continental o Gran Hotel Central ubicado en la parte alta de ese edificio.

Algunas edificaciones de la época porfiriana (1876-1911) contuvieron significaciones a nivel cultural, social, político, económico e histórico, y la presencia valorativa (valor) de esos objetos de diseño expuestos a través de su historia. Las gráficas identificativas representaron a familias burguesas siendo vínculo entre el nombre utilizado con la época de una costumbre burguesa; es decir,

se hacía uso del nombre del dueño de la casa o edificio pero (ocasionalmente) también del nombre del arquitecto que lo construyó, así como el uso del año de su construcción. Por ejemplo, en la calle Héroes del Cañonero (antiguamente calle Ribera, 1930), tomó el nombre por su proximidad a la rivera del río Tamesí. Posteriormente, se construyó ahí el hotel Rivera que llevó por nombre el apellido del constructor con “V”, y al paso del tiempo, la sociedad adoptó lingüísticamente la letra “V” en sustitución de la “B” como era originalmente (en comunicación personal con Regalado, 22 de septiembre 2019).



Figura 5. *Gráfica identificativa del edificio Joyería Casa Moral*, ubicado en calle Francisco I. Madero entre Benito Juárez y Aduana  
Fuente: Elaboración propia.

La gráfica identificativa que formó la parte de la fachada fue como un remate con portada o frontispicio donde aparecieron inscripciones de su fecha de construcción e iniciales de sus antiguos propietarios (por ejemplo, la gráfica identificativa del edificio W.A.B. 1920 presentada en la figura 6; o del edificio J. Municha 1922 (1926) relacionada con el dueño original del edificio Gustavo Municha (presentado en la figura 7) con características resultantes de los mitos de la época sobre la bonanza comercial y petrolera en Tampico. Otras posibilidades aparecieron en proyectos federales de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (la gráfica que identifica al Hospital Civil Dr. Carlos Canseco, con la inscripción Hospital Civil, 1937-1942) con constructores ingenieros militares y el Gremios Unidos de Alijadores (entre los años 1934 y 1946), que durante la expropiación petrolera se impartieron clases de enfermería y medicina (en comunicación personal con Sinencio, 23 de noviembre de 2019).



Figura 6. Gráfica identificativa del edificio W.A.B. 1920, ubicado en calle Emilio Carranza entre Sor Juana Inés de la Cruz y Dr. A. Matienzo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 7. Gráfica identificativa del edificio J. Municha 1922, ubicado en calle Francisco I. Madero entre Benito Juárez y Aduana  
Fuente: Elaboración propia.

La edificación hospitalaria fue ejemplo de modelo (en su tipo) a nivel nacional por poseer adelantos como: la disposición de agua caliente continua en toda su instalación (diseñado por varios ingenieros hidráulicos norteamericanos). Los objetos gráficos de diseño o gráficas identificativas, como en este tipo de edificación, hicieron uso de la litografía y cromolitografía para la selección del color (neocolonial, en ocasiones) original en las edificaciones.

*Con estilos de época como:* La *gráfica identificativa* de categoría de distinción correspondió a la materialidad construida arquitectónicamente de estilos (antes mencionados), como: neoclásico; modernista (modernidad ambigua); Ecléctico; Funcionalista; *art decó*; *art nouveau*; entre otros; en construcciones de un nivel, dos niveles, tres o cuatro, a manera de torreón que se levantaron sobre el espesor del portón lateral, por ejemplo. Posteriormente, algunas remodelaciones añadieron esquinas con ángulos truncados donde presentaron el acceso principal, portones laterales y fachadas con desniveles en la calle. Los vanos en puertas y ventanas fueron amplios, con remates rectangulares o semicirculares coronados por dinteles, pretil, balaustrada, decorados por partes, con simbolismos estilizados que (en ocasiones) poseyeron esquinas en forma de frontispicio donde se grabaron las inscripciones (nombre, año, iniciales, entre otros) con arcos (algunos georgianos). Asimismo, presentaron hileras de piedras de unión (adarajas) alrededor de los niveles, en vanos de puertas y ventanas que dieron acceso a balcones comunes, soportados por ménsulas y postes de contención, con claraboyas en sótanos que se interpretaron como intención de modernidad.

Se advirtió la aparición de frisos con medallones circulares y cornisas lineales pronunciadas o poco pronunciadas, sobre pretil recortados al centro (con las inscripciones en la gráfica identificativa); techos volados sostenidos con ménsulas acompañados por discretas cornisas con dentículos y decorados con molduras perimetrales sobresalientes como cornisas, frontones semicirculares, donde se encontró también materializada gráfica e identificativamente. También, se distinguió el uso de arcadas en fachadas; paneles seccionados por pilastras de pares, por ejemplo, de arco de medio punto, volados, decorados con molduras perimetrales sobresalientes.

Se hizo uso del decorado o adornado, en ocasiones profusamente ornamentados con abundante diversidad de elementos decorativos (como romboides, semicirculares, circulares, triangulares, entre otros), con relieves lineales cruzaron transversalmente los diseños, así como cornisas lineales que separaron los niveles; el uso de ejes en torno a vanos integrados por espacios centrales rectangulares (en ocasiones), como portón, herrajes estilizados (algunos con textura lobular) y columnas que soportaron dinteles con adornos de piedras clave (con dos vanos en forma semicircular adheridos en ambos lados de las columnas); molduras, balaustres, máscaras, guirnaldas, pilastras, paneles, cartelas, entre otros.

Además, la disposición de composiciones centradas donde se situaron vanos alargados por los lados de vanos principales, así como otros en ventanas, y cornisas lineales soportadas por adornos del tipo ménsulas con pretilas (por ejemplo, de motivos florales) que en el centro formaron el frontispicio (o donde se encuentra la gráfica identificativa) con insignias o simbolismos significantes; en ocasiones, ensanchados y agudizados con ornamentos orgánicos como molduras que forman volutas o remates circundantes (por ejemplo, como caracoles) y frisos con paneles arabescos tramo a tramo o, con diseños geométricos en relieve (por mencionar algunos casos), o con figuras orgánicas de la naturaleza.

En el año de 1925 se comenzó a utilizar el cemento y concreto (de acuerdo al Archivo Histórico de la ciudad) como material básico y la tecnología era de importación con maquinaria exenta de impuestos. Ese material (cemento) resultó ser propagandístico (1925-1930) como estrategia de difusión para el modernismo arquitectónico, entre otros aspectos; también el uso del ascensor con tecnología incorporada para usos comerciales o de casa multifamiliar. Además, el uso de ladrillo (por ejemplo, con relieve del tipo piedra angular) y balcones con enrejado, puertas-ventanas o ventanales con jambas con rectángulos incisos de medio punto a manera de molduras resaltadas y piedras clave; arcos aparecieron unidos por sus extremos en ventanillas rectangulares, jambas (con capital como frontón) y dinteles de trazo recto; pretilas lisas con pilares rematados en copas estilizadas; paredes lisas con canaladuras trans-

versales; pilastras adosadas a los muros con líneas de pedestales y fustes decorados, molduras circulares y rectangulares; balaustradas laterales y adornos de filigrana con figuras diagonales; bordeamientos de jambas acanaladas que se conectan entre sí como bordes de rodapiés y dinteles con adornos como medallones como elementos decorativos; entre otros aspectos característicos arquitectónicos.

Otros materiales fueron: la cal y canto, tejamanil, madera, hierro; el uso de rieles de acero como técnica constructiva de la bóveda catalana; pavimentos hidráulicos y azulejos con juegos geométricos; vitrales; herrerías (farolas); tejas de terracota; y hormigón con barras de soporte amarre. Todos ellos, fueron elementos importantes en la composición de la estructura materializada de la gráfica identificativa como parte de la construcción.

El estilo arquitectónico de ubicación usó la disposición de esquina truncada con corta fachada principal donde aparecieron algunas de las gráficas identificativas con rasgos sobresalientes como el contraste de vanos cuadrangulares y semicirculares con remates pretil como molduras onduladas (o celosías coronarias) que se fusionaron con el frontispicio en esquina. Sobresale la utilización diseños centrales con proporciones simétricas y menormente asimétricas, policromáticas, contenidas como identificadores en las fachadas (cual fuese el giro o uso de la edificación); algunos por ejemplo, con escudos y tallados con material de la misma construcción.

b) *Mitología*, de acuerdo con aspectos religiosos o divinos (como se presenta en el capítulo de Anexos, tabla 14).

*Con estilos de vida como:* La planta actual del templo edificado se inició desde el año 1831 y obtuvo proporciones semejantes a las actuales hasta mediados del siglo XIX. En el año 1888 se levantaron dos torres y un reloj de fabricación inglesa donado por don Ángel Sainz Trápaga. En el edificio religioso (Catedral de Tampico; presentada en la figura 8 y 9) se distinguieron inscripciones como:

Pax Christi a 6 de octubre 1876 murió, 15 de octubre 1955, Serafín Ma. Armona y González, VI Obispo de Tamaulipas y asisten-

te del sacro Socio Pontificio; Consagración de esta Santa Iglesia Catedral, Tampico, noviembre 12 de 1931, Serafín Marina Armara, Obispo de Tamaulipas; Testimonio de gratitud de la Sociedad de Tampico, de la Sagrada Mitra de Tamaulipas y del Comité de Damas Católicas al Sr. y Sra. Edward L. Doheny, insignes benefactores de esta Catedral; Ángel Playan e hijos, constructores, Washington 87 A., Monterrey, N.L.; Coronación Guadalupana 1845 a 1945; Congreso Pío Eucarístico 1870 a 1945; La Diócesis de Tamaulipas a Fray Andrés de Olmos, fundador de la Iglesia en Tampico, 19 de agosto 1932.

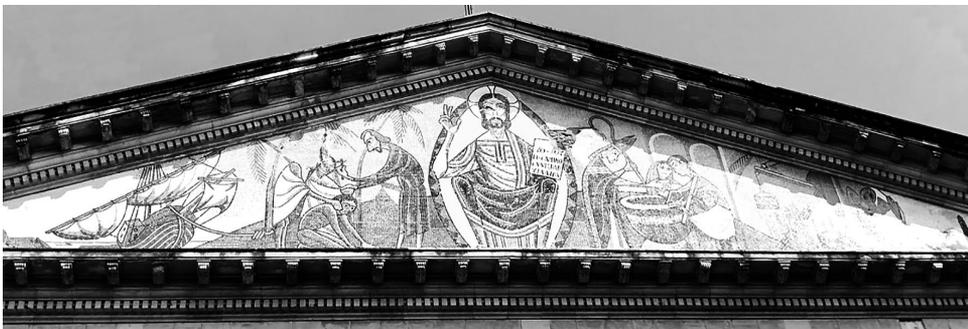


Figura 8 y 9. Mural y Gráfica identificativa de la Catedral de Tampico, ubicado en calle Emilio Carranza entre Cristóbal Colón y Fray Andrés de Olmos  
Fuente: Elaboración propia.

Las *gráficas identificativas* aparecieron como mural mitológico y símbolo construido en antiguas parroquias como productos de la cultura espiritual, el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, la religión, con objetivo común de transformación por medio de expresiones simples espiritualmente abstractas (Cassire, 1923, citado por Calabrese, 1997, p: 29). Por ejemplo, la Catedral de Tampico en el año 1850, que padeció derrumbes (en el año 1917, González Salas, 1990), y fue necesaria su reconstrucción con apoyo extranjero (por ejemplo, del empresario petrolero estadounidense Edward Doheny, de 1922 a 1928).

Sin embargo, a decir del doctor Raúl Izaguirre (23 de diciembre 2019) el desperfecto en esas edificaciones fue en el año 1923, de acuerdo con la evidencia gráfica de postales conservadas y donde, en el año 1917 se evidenció la permanencia de ambas torres con su reconstrucción en el año 1928 (y remodelaciones en el año 1966 a 1968; con diseño definitivo de los arquitectos Francisco Ruíz Garza y Juan Gochicoa). De acuerdo con el plano original de fundación de la ciudad (1823), la iglesia principal se situó donde existieron casas consistoriales y después, el palacio municipal.



Figura 10. Gráfica identificativa de la Iglesia Bautista de Tampico, ubicada en calle Emilio Carranza esquina Benito Juárez

Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, *la primera presencia icónica religiosa* (que aparece en la figura 10) y edificada en Tampico fue la iglesia Bautista, con libertad de credo (ni católica ni cristiana) de acuerdo con la ideología del líder Benito Juárez en el año 1876. Las gráficas identificativas expuestas formaron parte del conjunto edificado y representaron imaginarios colectivos o mitos que ejercieron fuerza en la conciencia social de Tampico; en sus fachadas se expusieron inscripciones, como *Lux Lucet in Tenebris*. Fue así como durante el gobierno del general Porfirio Díaz se apoyó la instalación de iglesias protestantes en el país, tanto para reafirmar el sentido laico del Estado, como para contrapeso de la influencia católica y aceptación de otras corrientes religiosas entre diversos sectores de la población.

*Con estilos de época como:* Las gráficas identificativas mitológicas o de categoría de *mitología*, se encontraron expuestas en la parte superior de los edificios (en todos los casos de esta categoría), como remates simbólicos materializados. Las edificaciones materializadas como iglesias parroquiales (más tarde la Catedral) fueron con estilo neoclásico y mural mosaico donde la gráfica identificativa formó parte central de las fachadas (de estilo bizantino del artista español José Ruíz) enmarcadas o flanqueadas por dos torres o una nave y dos torres. Esas dieron cuenta de composiciones de templos clásicos con pilastras y remates dóricos con uso de bases (originales) con frisos de claraboya circulares centrales.

En algunos casos, en medio estuvieron tres vanos rematados con piteles en forma de frontispicio funcionalmente para accesos, pero, en algunas restauraciones se usaron alterados con varios elementos materializados cubiertos de cantera rosada. Por ejemplo, en sus torres con la adhesión de cubiertas de cantera rosada y murales mosaico bizantino (antes descriptos) en el frontispicio o gráfica identificativa se representaron centralmente escenas de la evangelización, del puerto, y de Cristo. Asimismo, presentaron dinteles centrales y dos paneles laterales que ostentaron un medallón, rosetones con guirnaldas y columnas de remate corintio.

Las gráficas identificativas con inspiración gótica aparecieron en iglesias, como la presbiteriana localizada en el núcleo histórico de la ciudad, y formaron parte

de edificaciones conservadas con características arquitectónicas originales y plantas rectangulares; aun cuando en algunos casos, la cubierta de lámina fue sustituida por concreto y la gráfica no se encontró inscrita originalmente. En el centro de las fachadas, por ejemplo, presentaron solidas torres (de tres cuerpos) con remates de cubierta en forma piramidal, bases con ventana ojival y dinteles triangulares. Es decir, las torres se ubicaron en el acceso a los templos con vanos y arcos en forma ojival repetitivos en ventanas duales de torres que terminaron con un entablamiento y cornisa lineal triangular de concepto figurativo.

Las naves de los templos en la parte superior de las fachadas expusieron ventanas ojivales por cada uno de los lados y muros ondulantes fusionados con torres que complementaron el espacio construido donde se ubicaron los objetos culturales gráficos. Asimismo, se observaron edificaciones con un solo nivel, con rodapié y vanos exteriores, con amplios portones rectangulares, esbeltos, con hierro forjado, para accesos y ventanas, con jambas y dinteles rectos, y adornos tipo piedra clave (como dintel del portón); que contuvieron originalmente puertas de madera para después tener cortinas metálicas.

c) *Memoria acumulada*, como testimonio de antigüedad y relación histórica (como aparece en el capítulo de Anexos, tabla 15).

*Con estilos de vida como:* Las gráficas identificativas expuestas como parte del interaccionismo simbólico expuesto en la vía pública de la época formaron parte de edificaciones que fueron casa habitación, conservadas o con mayor deterioro, como el caso particular de casa Jáuregui con año expuesto como 1897, considerada la más antigua de Tampico y ubicada frente al antiguo edificio del Casino Español que fue construida por el señor Amado N. Jáuregui (miembro de una familia de terratenientes de la Huasteca, exalcalde de Tampico y exconsul boliviano); se presenta en la figura 11. Edificaciones como ésa, pertenecieron a burgueses, ganaderos, políticos o diplomáticos, integrantes de la élite local que acostumbraba organizar fiestas en el Casino Tampiqueño. Algunas de las casas habitación con objetos gráficos identificativos fueron sede de escenas de películas como la versión de la historia del Gremio Unido de Alijadores (*Muelle Rojo*, 1970; R. Ayuntamiento de Tampico 1999-2000).



Figura 11. Gráfica identificativa del edificio Casa Jáuregui, ubicado en calle Cristóbal Colón entre Francisco I. Madero y Héroes del Cañonero  
Fuente: Elaboración propia.

Las *gráficas identificativas* aparecieron con nombres relacionados a las actividades propias de la época como la comercialización de mercancías (caso particular de *Las Novedades* del año 1899), que de acuerdo a lo documentado por el doctor Raúl Izaguirre Ávila (citado por Sosa, 2020) en el análisis de imagen en su colección de postales históricas de principios del siglo XX (postal del año 1912), afirmó de su existencia (en calles Aduana y Unión) con la empresa Hudson Martínez & Co. donde se vendieron armas (municiones, rifles Winchester y carabinas Marlin), máquinas para costura y calzado. Posteriormente, se dio la instalación (en esa misma edificación) de comercios como Las Fábricas Universales, de Quintana y Macías, S. en C. (1911) y la empresa Tampico New's Company (emprendido por el judío Abraham Z. Ratner, 1895-1898).

Finalmente, la edificación se derribó para finales de la década de 1920 y se construyó la edificación con el nombre de Las Novedades como empresa de actividad comercial en la venta de mercancías nacionales y extranjeras para la sociedad de Tampico y poblaciones cercanas que acudieron por vía terrestre, en tren, a caballo, o por río en lancha. Cabe destacar significativamente que esa gráfica identificativa fue del emprendimiento departamental más antiguo de la ciudad tuvo cuatro ubicaciones a lo largo de su historia en el Centro Histórico: 1) El edificio Obregón, entre Francisco I. Madero y Benito Juárez (1899); 2) El edificio La Barata (donde se encontraba Ferretería el Gallo), en calle Aduana entre Héroes del Cañonero y Francisco I. Madero (1917); 3) El edificio del año 1921, en calle Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón; 4) El edificio del año 1932 en calle Aduana esquina con Francisco I. Madero, que tuvo una remodelación (1965); por ejemplo el que aparece en la figura 12.



Figura 12. Gráfica identificativa del edificio *Las Novedades*, ubicado en calle Aduana esquina con Francisco I. Madero  
Fuente: Elaboración propia.

Las *gráficas identificativas* labradas en la materialidad constructiva de edificaciones con uso de casa habitación de la élite tampiqueña fueron remates superiores expuestos contenidos de fechas de construcción (por ejemplo el edificio 1916; edificio de 1918; edificio de 1920; edificio de 1921; edificio de 1922;

edificio de 1923; edificio de 1925; edificio de 1927; el edificio de 1930; el edificio 1945; entre otros); como aparecen en las figuras 13, 14, 15, 16, 17 y 18. Esas, mantuvieron efecto de sentido con el poder promovido por medio de la arquitectura estilística ostentosa, majestuosa, con alcances políticos, donde la materialidad ofrecida formó parte de los privilegios de algunos o muchos en contraste con el pueblo en una época de democracia discutida. Eso sucedió en tiempos del positivismo con la elite dominante con el modelo de la cultura francesa, la fe por valores pragmáticos y materialistas.

Los *objetos gráficos de diseño identificatorios* (o *gráficas identificativas*) mantuvieron tintes del modernismo catalán en México casi siempre fusionado con el eclecticismo afrancesado con lenguajes arquitectónicos (alternos y paralelos) que se complementaron e hibridaron con cierta recurrencia hasta mediados del siglo XX (De Anda Alanís, E. J., 2008). En ese sentido, y ocasionalmente, se ignoró esa influencia como corriente estilística de la época posterior a la dictadura del general Porfirio Díaz (primeros gobiernos de ideología posrevolucionaria). Sobresalió el gusto por el ornamento geométrico como resultado de la influencia de la Bauhaus, por ejemplo, sobre paños planos y pretilos con diferentes alturas en las fachadas; cromática de tonalidades amarillentas (amarillo Saltillo) de uso frecuente, y cenefas o listones de color blanco; así como huecos en pretilos rematados con tejas de barro de color óxido.

La arquitectura doméstica unifamiliar permaneció alejada de la zona centro (habitada mayormente por residentes extranjeros anglosajones, estadounidenses e ingleses en primer término; holandeses y belgas en segundo término) se establecieron en las colonias Águila, Áltavista, Country Club, entre otras. Las clases sociales estuvieron relacionadas con el color de la piel, rasgos anglosajones y edificaciones ostentosas burguesas (petroleras); eso, consistió en un núcleo central circundado por jardines donde algunas familias burguesas tampequeñas también vivieron en esa zona con edificaciones tradicionales.

En Tampico durante los años veinte del siglo XX, las compañías se dedicaron al abastecimiento de maquinaria de los que se explotaban pozos petroleros y la ciudad llegó a significar la más importante de México; contaba con edificaciones de 5 plantas (como el edificio Brito, entre otros). Por eso, en el imaginario

urbano tampiqueño fue considerada como el Nueva York mexicano o segundo Nueva York.



Figura 13, 14, 15, 16, 17 y 18. Gráficas identificativas de los edificios: 1921 en calle Dr. Alfonso G. Alarcón entre Pedro J. Méndez y La Paz; 1922 en calle Álvaro Obregón entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez; 1925 en calle Salvador Díaz Mirón entre Simón Bolívar y Héroes de Chapultepec; 1927 en calle Altamira entre Gral. C. López de Lara e Isauro Alfaro; 1930 en calle Altamira entre Gral. San Martín y Simón Bolívar; 1945 en calle Emilio Carranza entre Héroes de Chapultepec y 2 de enero

Las *gráficas identificativas* sobre pretilos con fechas de construcción y escudos de armas, dieron cuenta de la época dictatorial en que se encontró esa sociedad. Por un lado, el 12 de noviembre de 1927 León Trosky fue expulsado del partido comunista de la Unión Soviética, por otro lado, una de las gráficas identificativas de remate material edificado se leyó con fecha de construcción del año 1928. Así como, la época de las elecciones federales en México para la renovación de los poderes federales y la elección presidencial del licenciado Álvaro Obregón (asesinado meses después) tuvo relación con que el Congreso de la Unión nombrara como presidente interino al licenciado Emilio Portes Gil. La orientación histórica con estilos de vida se advierte en los materiales construidos grabados comunicacionalmente.

De acuerdo a informes recabados por el INAH (1984), algunas edificaciones presentaron *gráficas identificativas* (del año 1922) que se fusionaron, transformándose en algunos casos, como Uniones Productoras de Hielo (La Libertad), para después ser bodegas de carne y, finalmente plantas purificadoras de agua. En ese sentido, la gráfica identificativa se ubicó en sectores como la Isleta del puerto, a un costado de la vía del ferrocarril, donde su función potenció el uso industrial para el que fue destinada originalmente. Las influencias de corrientes artísticas se representaron y fusionaron a través del eclecticismo basado en la mezcla de estilos y culturas del mar Caribe con los traídos por los franceses e italianos (europeos).

Cabe destacar la representación importante de la cultura indígena de origen huasteco que reunió la existencia e interacción de nahuas, pames, teenek, otomíes, tepehuas y totonacos, en tiempos prehispánicos, con las culturas extranjeras representadas por descendientes de holandeses, estadounidenses, belgas, españoles, alemanes, árabes que, en conjunto, formaron una comunidad cosmopolita coexistiendo en un mismo tiempo. Fue así como, pese a la hegemonía cultural la cultura huasteca permaneció y no tuvo relación con ninguna de las gráficas identificativas referidas. Sin embargo, posiblemente, los colores tuvieron esa vinculación plasmada y representada como el color rojo predominante (o colorado) y amarillos como contraste.

*Con estilos de época como:* La relación de formas o figuras gráficas identificativas de categoría de *memoria acumulada* derivaron de estilos como el *art nouveau*

porfiriano y el *art decó* geométrico, o de la mezcla entre varios estilos que fue denominado Ecléctico porfiriano de reminiscencias románticas y góticas con formas originales alejadas de los patrones arquitectónicos estandarizados o más usados en la época. Las edificaciones memorísticamente acumularon datos sobre los materiales de construcción como el ladrillo rojo aparente con plantas arquitectónicas de predominio en la funcionalidad de sus espacios interiores, y se distinguieron por la originalidad de sus fachadas compuestas por unidades: salientes y situadas hacia la calle; centrales al interior con acceso principal; escalinatas centrales; patios frontales; y bardeadas por con rejas metálicas, por ejemplo.

En algunas de esas unidades, existió el uso de vanos (algunos alterados o tapiados) rectangulares, cuadrangulares o circulares en ventanas y puerta principal (con jambas del tipo columna en las ventanas de balcón con vista a la calle); dinteles retacados; pilastras; elementos semicirculares en cada uno; molduras acanaladas; paredes en forma de bloques; vanos esbeltos o simplificados, rectangulares; jambas como adarajas; elementos decorativos o adornos del tipo piedra clave; ornamentos decorativos (como guirnaldas, estrías, flores de lis, rosetones, detalles de listón, medallones, entre otros) y remates estilizados; muros aparentes de piedra que las cubrió desde el piso hasta el arranque de los dinteles; y claraboyas situadas a los lados de las ventanas con balcón.

También se observaron cenefas de cantera con volutas, claraboyas circulares, siluetas sofisticadas, detalles ornamentales, conchas y motivos vegetales sobre capiteles; figuras de filigrana de antepechos en balcones con adornos texturizados repetitivamente; franjas transversales; pilastras rectas y capiteles lineales; cornisas también lineales con pretilas balaustrada de las que se desprenden pretilas lisas con pilares de soporte en extremos y al centro que circunscriben el remate o frontispicio arquitectónico-gráfico; flecos de denticulos; así como, frisos decorativos con figuras sinuosas como consecución de esos objetos culturales de diseño gráfico (algunos, resultado de una alteración posterior). Se distinguió discursivamente en la materialidad gráfica, la influencia de materiales industriales propia de finales del siglo XIX, tales como: acero; mosaico; tabique; hormigón; molduras en yeso; láminas de hierro recubiertas con material; celosías de concreto; entre otras.

De acuerdo al historiador Raúl Sinencio Chávez (en comunicación personal el 23 de noviembre 2019) en las gráficas identificativas el uso de esquina trunca (angostas o anchas), truncada o chaflán, tuvo origen parisino y fue un elemento importante que soportó o contuvo algunas de ellas, aun cuando en esta época hipermoderna pasan desapercibidas (por ejemplo, la que se presenta en la figura 19). Sin embargo, asegura Sinencio (2019) esa característica proporcionó relevancia arquitectónica, para visibilidad para transeúntes y cruces viales. Posteriormente, algunas de esas esquinas trunca o truncadas se visibilizaron con arcos de medallón, columnas jónicas y vanos inferiores, sostenidas por tirantes trabados en las paredes, fueron alteradas para dar lugar a escaparates comerciales o marquesinas como objetivo de una homologación estilística impuesta por la restauración de fachadas en Tampico en el año 1993.



Figura 19. Gráfica identificativa del edificio 1928, ubicado en calle Emilio Carranza entre Simón Bolívar y Héroes de Chapultepec  
Fuente: Elaboración propia.

d) *Arraigo*, como sentido de tradición y lucha de permanencia (como se demuestra en la tabla 16, del capítulo de Anexos).

*Con estilos de vida como:* Durante el siglo XIX, Tampico tuvo como población permanentemente alrededor de cinco mil habitantes, una cifra que casi alcanzó los diez mil al finalizar el siglo. La ciudad se mantuvo como enclave marítimo comercial y punto de tránsito mercantil. La mancha urbana quedó contenida por la naturaleza y obras de defensa, que además, por la fiebre amarilla o vómito prieto, generaron un grave problema de salud social que se resolvió hasta la década de 1920. La construcción de la gráfica identificativa y el conjunto edificado en general de tipo civil, religioso o militar, tuvo mayor despegue en década de 1920 cuando se consolidó una etapa importante en la educación de la ciudad. Parte de la construcción de esa materialidad se atribuyó al ingeniero Esteban Colmenares (autor de destacados edificios de la ciudad) que creó una impronta arquitectónica local. Algunos de los edificios de Colmenares fueron: el edificio del Gremio Unido de Alijadores y la escuela Juana de Asbaje.

En el caso particular de la escuela (Juana de Asbaje, que aparece en la figura 20) la construcción se llevó a cabo con el ingreso reportado por el cobro de 2 % (1929-1930) de los impuestos obtenidos de las transacciones mercantiles de importación y exportación que se realizaron a fines de los años veinte (según el derecho que tuvieron ciudades del país donde se localizó una Aduana Federal). Su gráfica identificativa con remate inscripto: Escuela Juana de Asbaje y Ramírez 1926, perteneció a la época de principios de la Revolución Mexicana en el año 1914 como escuela de educación media (primaria) para niñas, que, con el paso del tiempo, se incorporaron grupos mixtos haciéndose inclusiva. En su fachada, el frontispicio o gráfica identificativa soportó un círculo hueco (en apariencia) en la parte superior, que, originalmente contuvo un reloj donado por la colonia China el 15 de abril en el año 1923, con motivo de las Fiestas del Centenario en la ciudad.

Sin embargo, de acuerdo a lo documentado por Eduardo Ávila en su libro *Tampico, rincones del antiguo esplendor* (2016, p. 153), el antiguo reloj que adornaba la Plaza Méndez o Parque Méndez fue despojado de su base siendo colocado ahí. Y, de acuerdo a datos contrastados por medio de postales de la colección del doctor Raúl Izaguirre (2019), el reloj chino apareció en el parque Méndez en el año 1939 y no en la escuela, donde solo existió la presencia del nombre (sin pretil ondulante ni hueco circular donde se colocó el reloj). De modo que,

de una u otra forma que fuese el suceso, discursivamente dio cuenta de la presencia de la cultura china en la ciudad como parte del mestizaje, influencias, costumbres, entre otros aspectos. Esa edificación con funcionalidad para la enseñanza-aprendizaje se construyó por la Junta Federal de Mejoras Materiales en el año 1926 (oficialmente de uso académico) de acuerdo al proyecto y ejecución de la Dirección General de Obras Públicas por medio del ingeniero E. Colmenares (mismo que construyó la escuela Manuel Altamirano).



Figura 20. Gráfica identificativa del edificio de la escuela Juana de Asbaje y Ramírez 1926, ubicado en calle Sor Juana Inés de la Cruz esquina Álvaro Obregón  
Fuente: Elaboración propia.

Discursivamente, algunas de las gráficas identificativas se localizaron en esquina, por ejemplo, aquella que portó el escudo nacional y dio frente a la antigua Plaza de los Arrieros o Parque Méndez con temporalidad constructiva de principios del siglo XX. Ésa, tuvo su origen como Colegio Confesional de Monjas, para después ser las oficinas de la Comandancia de la Octava Zona Militar; cercana a la zona, también se encontró el Cuartel Morelos (frente a la Cruz Roja). Por ese motivo, la gráfica identificativa con el escudo nacional se instituyó como remate o vista simbólica del águila de perfil, que remitió al uso oficial del edificio como forma del principio de diseño posrevolucionario. De

acuerdo a información del INAH (1984) el uso original de edificaciones como ésa, fue para cuarteles militares (aún no documentado como tal).

Otra gráfica identificativa fue la de la 1er. Plaza de Toros en la ciudad hasta el año 1883, que, años más tarde (1900) se vendió al Ayuntamiento de Tampico (Sra. Agustina y Sr. Juan B. Castelló). Ahí se construyó la edificación de uso académico, de párvulos, Escuela Primaria Gabino Barreda, que fue sede del gobierno estatal por un año (de 1913 a 1914). Sin embargo, aun cuando tuvo ese uso, fue considerada como la primer escuela comunicada en la ciudad (Ramos, en comunicación personal el 30 de septiembre 2019).

La gráfica identificativa con escudo y leyenda H. Ayuntamiento de 1925, constituyó parte de la fachada de otra obra posrevolucionaria, complementariamente integrada, con función de casa consistorial al principio (como construcción arquetípica del trópico mexicano compuesta por galerones frontales e instalaciones transversales con patios interiores y techos de dos aguas cubiertos con tejas) y oficinas municipales posteriormente (1823); con ubicación frente a la Plaza de la Constitución o Plaza de Armas sobre la calle del Cuartel ahora calle Colón (como símbolo de poder) y por un costado de la Catedral (Lupercio, 2015). Ahí, se celebraron ceremonias cívicas, para después utilizarse como primer Palacio Municipal de Tampico en el año de 1925 (Izaguirre, comunicación personal del 23 de diciembre 2019) durante el mandato del licenciado Emilio Portes Gil.

Fue hasta el año 1942 que se concluyó la obra edificada como concentración de poder, oligarquías, clase dominante y sistema de control, realizada por el arquitecto Enrique Canseco. Como datos micro, se afirma que al lado derecho de la entrada principal existe una placa que dice:

Siendo gobernador constitucional del estado de Tamaulipas, Manuel A. Ravizé y presidente municipal Fernando San Pedro S., se conmemoró el sesquicentenario de la repoblación de Tampico y se iniciaron las fiestas de abril. Tampico, Tamps., 12 de abril de 1973” Así como, en el balcón principal del segundo nivel del inmueble con otra placa inscrita: “Réplica de la Campana de Dolores. Inició la donación y costeo la instalación el señor Rodolfo Q. Peralta. La gestionó el C. Presi-

dente Municipal, el señor Ing. Vicente Inguanzo Suárez. La donó el C. Presidente de la República, señor Lic. Gustavo Díaz Ordaz. Tampico, Tamaulipas, septiembre 15, 1965”.

Aquí, se describe la presencia de círculos concéntricos que fueron escudos del partido socialista de E. Portes Gil como instrumento del oficialismo. La edificación en su interior poseyó obras pictóricas con representaciones de origen, de lucha, de poder, de género, de aspectos socioculturales, con abstracciones simbólicas y metafóricas que dan cuenta de la historia de la ciudad (Ortiz y Ortiz, 2015). En algún tiempo, mantuvo función de cárcel preventiva, sin embargo, en el año 1975 se destinó para ser sede de las oficinas centrales del Comité Municipal. Al paso del tiempo fue insuficiente también en esa función, y el edificio fue espacio anexo de las instalaciones administrativas del Ayuntamiento de Tampico.

Se advierte que edificaciones como ésta recibieron financiamiento de recursos públicos hacia un perfil propagandístico que destacó el poder revolucionario. En ese sentido, salió a la luz el hecho que las edificaciones públicas (como ese caso) fueron resultado de luchas de poder ideológico repensadas por intelectuales de la época. De acuerdo a Lupercio (2015) las construcciones materializaron el traspaso del poder por medio de la glorificación, lucha que posibilitó el camino hacia la dictadura y creación del Partido Nacional Revolucionario.

Eso, caracterizó a la arquitectura mexicana como rupturista, moderna, retórica y monumental, sin embargo, la arquitectura ecléctica del noroeste de México (Tampico) ciñó al proceso antes descrito y aun cuando el eclecticismo mexicano fue asociado por la historiografía canónica del periodo dictatorial, la identificación pudo cuestionarse en lo respectivo a la historia de tendencia regional local desde el periodo revolucionario hasta el posrevolucionario. Por eso, hablar de eclecticismo posrevolucionario en el noroeste de México representa más una reivindicación que una contradicción.

*Con estilos de época como:* Los encargados de la generación de obras edificadas a principios del siglo XX, fueron: maestros de obras; egresados de la Academia de San Carlos de la ciudad de México; arquitectos o ingenieros mexicanos for-

mados en universidades extranjeras, sobre todo estadounidenses; arquitectos o ingenieros extranjeros en la ciudad. La gráfica identificativa arquitectónica (1920) se distinguió con motivos neoclásicos (semejante al diseño del Teatro Macedonio Alcalá de Oaxaca) con composiciones de columnas adosadas de alto pedestal cuadrangular, coronadas con capiteles jónicos, frisos y cornisas de grandes proporciones.

Los desplantes de trazos arquitectónicos se realizaron en esquinas (invariablemente) donde se levantaron fachadas que tuvieron como características salientes semicirculares de varios niveles, donde en cada lado se prolongaron naves rectangulares de la misma altura. Las fachadas fueron rectangulares, circulares o semicirculares, enmarcadas por columnas jónicas estrechas o medianamente estrechas que encuadraron altos vanos de puertas de acceso, así como el conjunto metafórico de los frontispicios o gráficas identificativas de categoría de *arraigo*, semejantes a las coronas reales de la nobleza. Por ejemplo, destacó la amplitud de las cornisas con pretilos de bordes delineados a manera de volutas desplegadas, con pilares rematados con capiteles, macetones, y enmarcaciones con detalles semicirculares centrales con molduras de florones. Asimismo, se presentaron otros elementos arquitectónicos como pilastras en los extremos para sostén de cornisas (lineales en la mayoría de los casos) y pretilos lisos en la parte central principal, formando los remates donde aparecieron los frontispicios o gráficas identificativas con simbolismo nacional grabado.

Otra característica representativa de los objetos de diseño gráfico arquitectónicos fueron los acabados en relieve, alto y bajo relieve, con bordeados de moldura como jamba y capiteles corridos originalmente contenidos por balaustradas y después con herrajes. El estilo ecléctico (antes descrito) apareció como estilo *porteño tropical* con predominio de elementos neoclásicos o neoestilos y detalles *art nouveau*, caracterizado por la aparición de detalles decorativos conformados por contornos orgánicos de características vegetales y animales con ornamentos de influencia extranjera: francesa, inglesa y española. La materialidad arquitectónica de los conjuntos se compuso de niveles con diseños en ángulo de esquinas truncadas, encuadradas sobre pilastras que se desprendieron de un alto rodapié para el sostén de entablamientos con frisos de adornos (como follaje, por ejemplo) y cornisas.

En los últimos años del siglo XIX la imagen aristocrática se consiguió por medio del lenguaje clásico y se sustituyó, paulatinamente, por una nueva de opulencia. Ésa, en ámbitos conservadores aportó soluciones para el eclecticismo más rico basado en otros estilos como barroco y rococó, mientras se originaron otras corrientes de interés en la modernidad, como el *art nouveau* (en la arquitectura residencial). El diseño ecléctico gráfico identificativo permaneció profusamente decorado con elementos barrocos y poseedor de coronamientos estructurados con pilastras gigantes y entablamentos con triglifos, régulas o gotas, que aludieron al orden dórico mutular. Del mismo modo, los conjuntos presentaron arcos de medio punto con arcos deprimidos y vanos con dinteles rectos ornamentados, provistos angularmente de ménsulas decorativas con diversos motivos, como: zarcillo encrespado; guirnaldas de flores, laureles y olivos; flor de lis; motivos de armas; claraboyas circulares; entre otros; así como el uso de arcos de medio punto y jambas dintel en forma de gruesas molduras y antepechos con balaustrada de acentos jónicos.

e) *Capital*, relacionadas con patronatos, sindicatos, gremios, con relación al poder y derechos del obrero (como se presenta en el capítulo de Anexos, tabla 17).

*Con estilos de vida como:* Las *gráficas identificativas* representaron alegorías (como el caso del escudo de la Unión Soviética del Sindicato de Panaderos de Tampico) con discursos correspondientes a influencias diversas (como la del Partido Comunista en los sindicatos), en edificaciones de origen obrero que dieron cuenta de la presencia de la clase media y la clase obrera en la historia de esa sociedad tampiqueña. Por ejemplo, la gráfica identificativa del Recreo Tampiqueño 1926, sacó a la luz a uno de los lugares de reunión para actividades recreativas o clubes sociales para clase media trabajadora de la periferia.

En ese sentido, se relacionó la existencia del Sindicato Unión de Empleados de Restaurantes y Similares (UERyS) cercano a la zona (calle Benito Juárez esq. con Tamaulipas) contenido de suelo de granito, lo que advirtió la imposición simbólica originaria de Francisco Franco, haz de las falanges españolas de orden político (Sinencio, comunicación personal el 23 de noviembre 2019). Sin embargo, la edificación se restauró, así como la gráfica identificativa y no existió la conservación de las originales. Otro objeto de diseño gráfico iden-

tificativo fue el que formó parte del antiguo Rastro de la Ciudad (ahora, Casa de la Cultura de Tampico), donde, en uno de sus costados se encontró ubicado el Sindicato de Trabajadores de la Industria de la Carne, que complementó la presencia sindical en esa sociedad obrera.

Existieron gráficas identificativas encontradas con escudos, por ejemplo, símbolos masónicos (edificio de 1927, construido por el ingeniero Esteban Colmenares). Esos diseños edificados se inscriben dentro de una corriente estilística que combina elementos clásicos con funcionalistas; todas, presentan remates y órdenes gigantes para un compromiso de los comitentes con su legitimación, que estuvieron con la compañía Constructores Mexicanos S.C. de R.L. (con ubicación en esquina Francisco I. Madero y calle Dama, hoy Isauro Alfaro en honor al secretario del Gremio Unido de Alijadores en esa época). Precisamente, la calle Dama, tuvo origen con una leyenda urbana sobre la figura de una mujer de tez morena a quien al parecer se le debe la autorización del general Antonio López de Santa Anna para haber poblado Tampico en medio de regímenes militares.<sup>2</sup>

Precisamente, el Gremio Unido de Alijadores (que se presenta en la figura 21), con trabajadores de carga y descarga de mercaderías en los muelles, se disolvió así como “el Quinazo” por el sistema político de oposición con superestructura (de ideología) Neoliberal. Algunos de los conjuntos edificados gráficos identificativos (como el inaugurado en el año 1929 por el presidente licenciado Emilio Portes Gil) contuvieron inscripciones, como: “1927 Gremio Unido de Alijadores 1928”; en el acceso: “Construyó este edificio Constructores Mexicanos S.C. de R.L., México, D.F.”), y pertenecieron al Gremio Unido de Alijadores; diligente organización obrera con injerencia directa en labores de carga y descarga del movimiento portuario de Tampico. En ese sentido, el licenciado Portes Gil se desempeñó como asesor legal de los obreros tampiqueños para después ser mandatario del estado de Tamaulipas. Asimismo, favoreció las acciones políticas de los Alijadores, cuyo líder (en esa época) fue el señor Isauro Alfaro, masón, que consolidó el Sindicato y Cooperativa del Gremio Unido de Alijadores S.C. de R.L.

---

<sup>2</sup> Registro Estatal de Edificaciones del Patrimonio Histórico de Tampico, 2019, p. 2.



Figura 21. Gráfica identificativa del edificio Gremio Unido de Alijadores S. C. de R. L. 1928, ubicado en calle Sor Juana Inés de la Cruz esquina Álvaro Obregón  
Fuente: Elaboración propia.

En las *gráficas identificativas* aparecieron siglas de pertenencia como la de Asociación Patronal de Comerciantes e Industriales del Menudeo (en la edificación construida de 1932) u otra de simbología con un barquito que seguramente perteneció algún Gremio de Marinos (Sinencio, comunicación personal del 23 de noviembre 2019). La arquitectura de principios del siglo XX como éstas, significaron un cúmulo de analogías, metáforas, similitudes, coincidencias, identidad, diversidad con carácter cosmopolita y de oposición. Definitivamente, tanto la arquitectura como el diseño tampiqueño, fueron resultado de coyunturas históricas socioculturales y económicas que se complejizaron y

representaron así la diversidad instituida en un mismo lugar. En efecto, el auge petrolero y la explotación obrera tuvo que ver para la visita de intereses por parte de los extranjeros, pero, como consecuencia existieron gremios sindicales de trabajadores obreros, e incluso de marinos como el mencionado.

Otras *gráficas identificativas* encontradas se ubican en la primera Aduana Marítima (1907) en el puerto llamada antiguamente Receptora Aduanal (primera Aduana en Tampico), y la segunda Aduana Marítima que consolidó el muelle como conexión del islote y tierra firme. Además, sustituyó el antiguo puente de enlace con la *Plaza de La Libertad*, con base en una nueva estructura metálica que se denominó puente Romero Rubio (cruzaba el brazo del Tamesí). La ubicación de esa gráfica identificativa en el conjunto arquitectónico tuvo relación directa con la presencia del poder ejercido por parte del Estado. Así como, la *gráfica identificativa del edificio Telégrafos Nacionales* (1908) formaron parte de la época de impulso al funcionalismo con el influjo de la ingeniería y arquitectura europea y estadounidense, en un predio de propiedad federal en el trazo original de la ciudad.

- *Con estilos de época como:* Las *gráficas identificativas* catalogadas como de capital estuvieron materializadas en esquinas redondeadas, en edificaciones de dos o más niveles, líneas de vanos para accesos, puertas y ventanas de forma rectangular, adornos tipo piedra clave, estrechos balcones sostenidos con ménsulas y la presencia de herrería como contención. Por un lado, los vanos se vincularon por medio de cenefas que recorrieron horizontalmente las partes medias de paredes lisas (mayormente); por otro lado, remataron pretilas con balaustradas a manera de frontispicios donde estuvieron los gráficos identificativos con grabados. Algunos de ellos, caracterizados por contener por debajo festones como adorno a manera de guirnaldas colgantes de flores, frutas u hojas. De modo que, en las esquinas materializadas visiblemente se formaron remates prominentes donde estuvieron estampados los nombres de los edificios, años, símbolos, escudos, preferentemente, decorados con ornamentos como guirnaldas, conchas, flores, entre otros. Algunas de las edificaciones contaron con tecnología de estructuras de acero, bloques de piedra artificial, entrepisos de concreto (armado o no), azulejos, entre otros, con estilos (como anteriormente se refirieron) Neoclásico o Neoestilo; *art decó*; *art nouveau*; eclecticismo (inspirado en el progreso); por mencionar algunos.

Algunas edificaciones como en el caso del Rastro Público con gráfica identificativa construida con base en su nombre exclusivamente, fueron construidas por el Ayuntamiento de Tampico y se localizaron sobre predios rodeados por bardas de material (también de la época) con gruesos pilares de ladrillos y rejas. En ese sentido, edificaciones (como ésta) transitaron por transformaciones en su planta arquitectónica interna y adecuaciones en sus espacios para fines culturales; presentaron cuadriláteros enmarcados por sucesiones de pilastras con capiteles dóricos que soportaron gruesos entablamientos con cornisas lineales, pronunciadas, sobre la que se desprendieron pretilos lisos; múltiples vanos, amplios, que culminan en medio punto, intercalados entre pilastras, por ejemplo.

Las *gráficas identificativas* discursivamente funcionalistas estuvieron provistas de elementos barrocos (como el edificio del Gremio Unido de Alijadores) reproducidos de manera estilizada en modelos en boga de moda en esos momentos (principios del siglo XX). Las fachadas principales se situaron en cuerpos semicirculares que distinguieron a ese tipo de edificaciones (como el caso de la escuela Manuel Altamirano; en la figura 22), sin embargo, sus características se transformaron y presentaron, posteriormente, remates en las fachadas de construcción por sobre y detrás de los frontispicios o gráficas identificativas; cúpulas circulares formadas por dos o tres niveles; amplios balcones semicirculares con balaustrada soportados por ménsulas y repisas decorativas con follaje; vanos rectangulares; delicados remates del tipo medallón y clave en forma de volutas folladas; así como estrechos paneles laterales, vanos rectangulares y de arco.

Del mismo modo, presentaron pretilos elevados y profusamente decorados con pilares en forma de enormes rollos con remates al centro prolongados y flanqueados por pilastras en desnivel; bordes con forma de frontones estilizados y capiteles decorados con rosetones, volutas y rollos en los fustes con medallón centrales.

Las *gráficas identificativas* también se caracterizaron por contener formas visiblemente coronarias relacionadas a coronas burguesas, que fueron una combinación de balaustrada con habitáculos a modo de áticos con cubiertas de cúpula ovoides y coincidieron con vértices en los edificios. Por enfrente, aparecieron

frontones partidos con volutas que incluyeron escudos ovalados (en su mayoría) decorados por guirnaldas a manera de escuadras dentro de círculos (como símbolos masónicos, por ejemplo).



Figura 22. Gráfica identificativa del edificio de la escuela Manuel Altamirano, ubicado en calle Tamaulipas esquina Dr. Alfonso G. Alarcón  
Fuente: Elaboración propia.

Las *gráficas identificativas* también se caracterizaron por contener formas visiblemente coronarias relacionadas a coronas burguesas, que fueron una combinación de balaustrada con habitáculos a modo de áticos con cubiertas de cúpula ovoides y coincidieron con vértices en los edificios. Por enfrente, aparecieron frontones partidos con volutas que incluyeron escudos ovalados (en su mayoría) decorados por guirnaldas a manera de escuadras dentro de círculos (como símbolos masónicos, por ejemplo).

La tecnología presentó el uso de ascensores y auditorios con ventilación natural, así como el hormigón armado; amasijos de armaduras metálicas; postes aislados de cimentación; bloques de acero; cimbras elevadas que se apoyan en la estructura; tejidos de fierro no fierro dispuestos para reforzar balcones y

entrepisos; piedra y madera; entre otros. El diseño arquitectónico como soporte superficial de los objetos gráficos, destacó mediante obras con vértices achatados en sus dos fachadas perpendiculares; implementaciones de cinco niveles; plantas bajas provista de zócalo y entrecalles; cuerpos central con molduras que simulaban pilastras; extremos superiores expuestos con recias cornisas.

Cabe destacar la imitación a la moda del *art nouveau* con añadiduras orgánicas y formas libres en las estructuras de hierro; vanos bordeados con jambas como moldura y dinteles decorativos estilizados con piedras claves que complementaron las superficies donde se incluyeron las gráficas identificativas como remates (en todos los casos) en el centro de los frontispicios, fusionados, con terminaciones esféricas algunos, en arcos pronunciados o semipronunciados, o con molduras geométricas-rectas que enmarcaron los diseños.

f) *Hegemonía cultural*, o el colonialismo por parte de culturas extranjeras (estadounidense, inglesa, árabe, francesa, entre otras); tal como aparece en el capítulo de Anexos, tabla 18. El concepto de colonialismo de Alex Schlenker investigador de la Universidad Andina sede Ecuador, o en el libro *Arquitectura y explotación forzada, Golfo de México, 1920-1970*, autoría de Reina Loredó y Fernando Luis Lara (LASA, 2019).

*Con estilos de vida como:* En Tampico a finales del s. XIX los extranjeros, ingleses y estadounidenses, principalmente, así como holandeses se relacionaron con la industria petrolera y fundaron todo tipo de áreas de encuentro para su recreación lo que significó una imposición en la cultura local, es decir, colonialismo cultural estadounidense e inglés. De modo que, se generaron colonias que transformaron el contexto, es decir, el paisaje urbano y la cultura local. Los españoles que se establecieron fueron comerciantes, por ejemplo el señor Ángel Sainz Trápara quien trajo el quinqué a la ciudad. Esa influencia extranjera se vio reflejada en el estilo de vida como parte de la identidad del tampiqueño de mediados del siglo XX hasta el siglo XIX.

La tradición del servicio médico local se observó en las fachadas con gráficas identificativas (por ejemplo la de siglas BET de la institución nombrada Beneficencia Española de Tampico, con fecha de construcción de 1922,) nombres, años y grabados de escudos. Algunas de ellas, incluidas en majestuosas edifi-

caciones con relevantes patios principales donde yacieron monumentos (por ejemplo, la leyenda: 1840-14 de noviembre-1940). Precisamente, diseños arquitectónicos en hospitales derivaron de la influencia de la cultura española en la historia de Tampico; por ejemplo, La Beneficencia Española conocida como Hospital de San Sebastián, fue la primera casa donde se atendieron españoles enfermos. Esa, a finales del año 1862 obtuvo su propio sanatorio y se mantuvo en servicio de atención popular durante la revolución, hasta el año 1922 (Fajardo, 2003); su ubicación tuvo su origen merced al crecimiento de la ciudad y relación directa con la ruta del tranvía que transitaba por ahí (Sinencio, comunicación personal el 23 de noviembre de 2019).

Al finalizar el siglo XIX los servicios hospitalarios para trabajadores de la Compañía de Petróleo Corona para atención de accidentes de trabajo y de enfermedades infecciosas, se institucionalizaron cuando Petróleos Mexicanos (PEMEX) en el año 1938 fundó el hospital encargado de servicios médicos generales como obligación burocrática (Fajardo, 2003). Sin embargo, en el año 1928 el desplome de la industria petrolera con la emigración de capitalistas extranjeros y edificaciones (con comunicaciones gráficas entre otras) cambiaron de dueño, sufrieron transformaciones y fueron destinadas para otros usos.



Figura 23. *Gráfica identificativa del edificio de la Botica Americana 1939, ubicado en calle Aduana entre Salvador Díaz Mirón y Francisco I. Madero*  
Fuente: Elaboración propia.

Otro caso observado de gráfica identificativa en fachada original fue la inscripción 1922 Botica Americana Autrey y Autrey Sucr, con el concepto farmacéutico extranjero Botica Americana 1939 (en un momento histórico, Hotel Pensilvania) que perteneció a la familia burguesa de norteamericanos Adolfo Autrey y su hijo (del mismo nombre) en el año 1892 (que se presenta en la figura 23). La colonización en México, como en Tampico, no sólo representó la conquista económica de territorios y la cultural, sino también por medio del lenguaje como instrumento de difusión.

El idioma impuso una nueva cultura y se representó en la materialidad gráfica diseñada y construida como imposición estilística variada en la arquitectura; por ejemplo, el Mausoleo de La Beneficencia Española (1927); la Catedral de Tampico (1929); el edificio Villamil (1916), que aparece en la figura 24.



Figura 24. Gráfica identificativa del edificio Villamil, ubicado en calle Altamira entre Héroes de Chapultepec y 2 de enero  
Fuente: Elaboración propia.

El caso de la cultura alemana, se observó en la gráfica identificativa del edificio Mandelbaum (presentado en la figura 25), que dio cuenta del origen judío alemán (palestinos) con presencia en la ciudad. El imperio alemán fue fundado en el año 1871 con Bismarck que tuvo relación en el convenio entablado entre Alemania (como potencia) y México con Venustiano Carranza.



Figura 25. Gráfica identificativa del edificio Mandelbaum, ubicado en calle Emilio Carranza esquina Aquiles Serdán (entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón)  
Fuente: Elaboración propia.

Otra gráfica identificativa fue la del edificio ZILACK (considerado en la figura 26), de origen judío, antepuesta cuando transcurrió la Segunda Guerra Mundial y en México (donde el licenciado Lázaro Cárdenas fue presidente en 1944), Tampico fue refugio o asilo político para judíos que huyeron de la dictadura nazi. Sin embargo, es preciso decir que por ser zona petrolera existió el espionaje alemán, de modo que, fueron pocos los indicios que se tuvieron al respecto (Sinencio, 23 de noviembre de 2019).



Figura 26. Gráfica identificativa del edificio Zilack, ubicado en calle Emilio Carranza esquina Aquiles Serdán (entre Isauro Alfaro y Aquiles Serdán)  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 27. Gráfica identificativa del edificio Zilack, ubicado en calle Altamira esquina Aquiles Serdán (entre Altamira y Emilio Carranza)  
Fuente: Elaboración propia.

Los mensajes *gráficos identificativos* permanecieron como año de construcción, apellido del dueño (como en el caso del edificio Jaskille; ejemplificado en la figura 27) y apellido del constructor (en menor frecuencia) en edificaciones con usos comerciales o casa habitación multifamiliar (como el edificio ICIE, Instituto Cultural Inglés Español) que discursivamente dieron cuenta de la pluralidad cultural, hábitos y realidad social contextual, manifestada y representada. Sin embargo, en el caso de la cultura china, fueron pocas las huellas de caracteres chinos que se relacionaron con esa comunidad ya que, habitualmente, ocuparon edificaciones hechas previamente construidas y no diseños propios de nueva generación. De acuerdo con el doctor Raúl Izaguirre (2019) vestigios de edificaciones chinas se quemaron, y se destruyó toda presencia edificada.

El 16 de septiembre de 1925, el diario tampiqueño *El Mundo* informó sobre la inauguración del nuevo *Palacio Municipal* (edificio DIF Tampico) para la celebración del día de la patria. Su gráfica identificativa vanguardista fue complemento de la materialidad construida (*El Mundo*, 1918; que aparece en la figura 28), durante el llamado auge petrolero con la expansión de compañías petroleras extranjeras antes citadas (Mijangos, 2018). Ese significó el rotativo más antiguo de Tamaulipas y suplemento del *Imparcial*, periódico del licenciado Porfirio Díaz (con difusión de ideología oficialista) con características de contenido, como: imágenes en todas las páginas; uso de viñetas; mayor número de anuncios comerciales; servicio de agencias noticiosas; entre otras (Sinencio, 2019).

Eso último significó su éxito, además del tipo de circulación por medio de vendedores y kioscos para su distribución, porque anteriormente la comunicación fue solo por suscripción. En su primera etapa, del año 1918 a 1947, murió su fundador y director el señor Vicente Villasana González (con ideología partidista a la Falange Española e ideas de Adolfo Hitler y su III Reich) que fue testigo de la lucha obrera con término en la expropiación petrolera del año 1938. El periódico, *El Mundo*, mantuvo competencia directa con otros periódicos como: *Tampico Tribune*, *La Nación*, *El Monitor*, *El Popular*, *La Prensa* y *La Reforma*. Las manifestaciones de cultura con la letra (con sus formas características) y el lenguaje, se convirtieron en instrumentos de desarrollo y progreso en el discurso de modernidad porfiriana.



Figura 28. Gráfica identificativa del edificio *El Mundo*, ubicado en calle Álvaro Obregón entre Aduana y Gral. César López de Lara. Fuente: Elaboración propia.

*Con estilos de época como:* Las gráficas identificativas catalogadas de *hegemonía cultural* formaron parte de los conjuntos edificados para uso hospitalario, con características como estructuras de ladrillo; la presencia sucesiva de vanos para accesos y ventanas con dinteles de figuras escalonadas; remates superiores contruidos con bordes de ladrillo; pretilos recortados; frontones edificados. Se caracterizaron por materiales y técnicas comúnmente utilizadas en la época, como el uso de muros de ladrillo reforzados con estructura metálica y cubiertas de cemento armado con varillas de hierro corrugado. Algunas edificaciones se inspiraron en los pisos de viviendas de edificios multifamiliares del ensanche barcelonés, es decir, presentaron plantas arquitectónicas dispuestas con ejes longitudinales (de norte a sur) que no contemplaron patios interiores tradicionales para las reuniones sociales; otras, deconianas, con características constructivas geométricas modulares; finalmente, el estilo *dórico mutular*, *neo-colonial*, *art nouveau* y *Movimiento Arts & Crafts*, también estuvieron presentes.

Las gráficas identificativas o frontispicios contruidos con hormigón (algunas con medallones, nombres tallados y fechas de construcción), presentaron óculos como vanos en formas circulares dispuestos al centro con remates ondulados (como complemento morfológico) que contrastaron los enmarcados con

base en pilastras lisas que sostuvieron cornisas voladas (algunas decoradas con dentículos y culminación con pretil de balaustradas inclusivas) y rectas (con rodetes, por ejemplo de simbología judía); sobre esas, se desprendieron pretiles altos, afianzados, con pilares y cribados por orficios circulares.

Asimismo, se observaron balcones de material corridos con barandales de material como barras transversales que condujeron texturas repetitivas en fachadas (laterales), con vanos en puertas y ventanas en niveles cuadrangulares y formas rectangulares; y ménsulas de hierro decorativas en techos volados o balcones principales. Se distinguieron adornos de azulejos (azulados) a manera de frisos que fueron situados al centro intercalados por espacios en las fachadas; jambas lisas y dinteles lineales (verticales-horizontales) pronunciados en las partes superiores de los huecos en las puertas.

Esas categorías *gráficas identificativas* aplicadas a un grupo (corpus) de 104 objetos, dieron cuenta de la realidad social de la época (siglos XIX-XX) así como, la realidad social que corresponde a los elementos significantes representados. Los objetos gráficos de diseño se comprendieron a partir de *estilos de vida* descriptos con efectos de sentido, valores socioculturales, contexto social (economía, ideología) y la comprensión por medio de *estilos de época* tuvo relación con los materiales de producción, la moda gráfica y la materialidad arquitectónica construida.

El *estilo de vida* se produjo a partir del *sentido del diseño* con la racionalidad económica, simbólica, estética y comunicativa; el *mito de progreso* con el uso de materiales importados para la construcción; el *melodrama* con la saturación de formas ornamentales; las *matrices de costumbres* de la cultura de masas delimitadas por la clase superior o dominante y extranjera; las *escenas de intercambios alienadas al capitalismo extranjero* materializadas por el valor de las mercancías y la estética de corrientes-estilos artísticos extranjeros; el *reconocimiento* con el hábito de la distinción obligada.

El *estilo de época* es resultado del valor de la *memoria acumulada y resignificada*

*discursivamente* en las fachadas históricas (comerciales, de oficina, casa habitación o multifamiliares); con la *representación simbólica* y noción de significación; con la *monumentalidad* del identificador en la fachada con *significación discursiva jerárquica-distintiva* por el poder social; como dispositivo gráfico que *cambió su mediatización* con derivaciones en lenguaje, forma, color, letras, materiales.

#### 1.4. Géneros significativos y estilos discursivos

Los géneros significativos en el plano metadiscursivo se obtuvieron de manera inductiva, del campo a la teoría (gráficas identificativas con nombre, con nombre y símbolo, etc.) así como estilos discursivos por medio de la imagen (descritos en el capítulo anterior). La producción gráfica identificativa con los géneros descriptivos a partir del discurso social fueron interpretados en su normatividad: anatomía del tipo, estructura icónica y color tonal.

La revisión formal categórica a partir de la producción (como aparece en las tablas 8 a la 22) da cuenta de la reimpregnación de la memoria gráfica que se acumuló en su construcción arquitectónica, así como la reivindicación de valores originarios es manifestó a través de huellas lingüísticas, estructurales e icónicas (Moles y Janiszewski, 1992; Costa, 1997). Al respecto se consideró la categorización en su *historicidad* (identificación o reconocimiento descrito en las tablas 2 a la 7); *normatividad* (anatomía del tipo, estructura icónica y valor tonal); y *funcionalidad* icónica y lingüística representadas en la ejemplificación de los análisis presentados en las tablas 8 a la 22 (presentadas a continuación).

De lo que se obtuvieron como resultado, gráficas identificativas con iniciales; con iniciales y año; con iniciales y escudo; con iniciales, año y símbolo; con iniciales, año y escudo; con iniciales y símbolo (o formando un símbolo); con nombre; con nombre y año; con nombre, año y escudo; con nombre, año y símbolo; con nombre y símbolo; con nombre y escudo; con nombre, escudo y año; con escudo; con símbolo; con año y símbolo; con año; con año y escudo; con dualidad gráfica en una misma fachada (como se presentan ejemplificados en una muestra simple de tablas en el capítulo de Anexos) descriptas ampliamente en el capítulo 2 de este libro.

### 1.5. Recurrencias sociodiscursivas que prevalecieron en los objetos gráficos culturales de diseño identificativo

Las *gráficas identificativas* en las fachadas históricas de Tampico fueron fenómenos de intercambio discursivo pluricultural mediático complejo en la vía pública con la interacción como parte de la cultura dominante buguesa. De acuerdo a M. Foucault (2000), “el poder fue una situación estratégica compleja dentro de determinada sociedad” (pp. 7-19). En Tampico, esa complejidad de poder existió en las relaciones sociales significantes a lo largo del tiempo y se vio representada gráficamente en esos objetos culturales de diseño (*gráficas identificativas*), es decir, en la producción gráfica identificativa y su reconocimiento social.

Evidentemente, la situación en proceso de tensión y ruptura condujo a la hegemonía sociocultural y gráfica-identificativa en esa sociedad. De tal modo, que el diseño gráfico histórico representado, expuesto en las gráficas identificativas de las fachadas le antecedieron aspectos económicos, políticos y sociales; condiciones y procesos en el tejido social pero también arquitectónico. El discurso de fondo se formó precisamente por los mitos de la época, es decir, la ideología que se interpretó sociodiscursivamente en los objetos de trabajo, representación de costumbres, tradiciones y anhelos significativamente. Al respecto, se enuncian algunos de esos hallazgos relacionados de forma discursiva-social-cultural-gráfica-representacional:

- El estilo local acumuló formas y estilos con la diversidad de estilos pluriculturales.
- El modelo de escritura con valor histórico y expresión original mantuvo características de origen extranjero.
- Los soportes volumétricos y estilización gráfica con base en el revoque de pared.
- El arraigo cultural y el imaginario en las expresiones estéticas.
- El uso del alto y bajo relieve en la materialidad gráfica-arquitectónica inclusiva a partir de materiales de la época compartidos entre la arquitectura y el diseño gráfico como conjunto expuesto.

- El diseño tipográfico respondió a corrientes artísticas como reflejo de la época.
- El aspecto ideológico local-extranjero (global) como código de élite.
- La monumentalidad arquitectónica como representación de poder, mayores recursos económicos y distinción.
- La arquitectura inclusiva con la consideración del espacio gráfico en su materialidad.
- Los diseños hegemónicos fueron testimonios visuales en la identificación de los sujetos y la historia social del texto. En la recepción social fueron un medio de adoctrinamiento y estímulo mediatizado de la realidad social.
- Las gráficas identificativas fueron consideradas estructuralmente en las composiciones arquitectónicas. Es decir, se adaptaron a la construcción desde su planificación hasta su grabado materializado, es decir, no existió ningún objeto gráfico ubicado de manera forzada sin haber sido previamente contemplado en su planeación edificada.
- El espacio asimétrico del diseño gráfico identificativo en la superficie edificada.
- Se percibió la importancia comunicativa e identificativa de las representaciones construidas.
- El uso de formas mixtas, objetos tridimensionales, materiales de la construcción nacionales e importados (concreto, granito, cantera, entre otros), síntesis en la composición visual, derroche de ornamentación, iconografía de la comunicación.
- Las formas más representativas fueron el color rojo o “colorado” (como coloquialmente se le llamó); la forma oblicua del arco mayormente utilizada en los frontispicios como indicador de contenedor de la comunicación gráfica; la tipografía-letra grotesca y neogrotescas con características de trazo con grosor constante y regular, sin remates, con alejamiento de la apariencia de escritura manual e inspiradas en figuras geométricas.

## 1.6. Aproximaciones de la función de las gráficas identificativas en el contexto histórico y su conservación como patrimonio edificado

Las *gráficas identificativas* representadas en las fachadas históricas comunican la lucha (constante y en movimiento) de fuerzas sociales, culturales y comunicacionales como códigos de *distinción social* materializados en el diseño identificativo. El discurso cultural materializado (contenido de valor significativo) derivó de hechos políticos, económicos y sociales que, en gran medida tuvieron relación con el comercio, la industria y el petróleo.

De acuerdo con los datos obtenidos, sólo algunos de los objetos pertenecieron a la época porfiriana (1876-1911), mientras que, 75 gráficas identificativas corresponden al período del auge petrolero (1911-1938). De ahí existieron coincidencias comunicacionales relacionadas con el prestigio: propietarios terratenientes; familias burguesas de apellido reconocido (costumbre burguesa); contraste de élite y clase media-obrera; materialismo simbólico con temporalidad de opulencia económica (comercial y petrolera) evidenciada con la fecha de construcción; conservadurismo burgués con promoción de asociación dictatorial (de dictadura); intervencionismo norteamericano, inglés, holandés y belga; dualidad funcional en un mismo espacio multifamiliar, comercial y de oficina; decorativismo arquitectónico con espíritu ornamentalista; correspondencia con el género femenino; procedencia cultural (con el apellido); motivación colonialista (hegemonía cultural como lucha de fuerzas); sistema de control ideológico de poder y lucha; materialidad metafórica; eclecticismo representado con la mezcla de corrientes artísticas y culturas en un nuevo estilo híbrido tampiqueño; positivismo por valores pragmáticos y materialistas.

Sin embargo, al paso de los años la materialidad construida y representada *gráfica identificativa* se transformó en su circulación y reconocimiento, de modo que se resignificó como monumento histórico en el conjunto arquitectónico (no de manera individual sin el colectivo edificado). En el año 1993, la zona patrimonial de Tampico se reconsideró para la protección, conservación y catalogación histórica de edificaciones patrimoniales culturales. De modo que, se creó el Fideicomiso del Centro Histórico (FICEHTAM) con el apoyo del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH), fondos fede-

rales asignados por el gobierno federal a través de la Coordinación General de Puertos y Marina Mercante, y existió una restauración de edificios históricos. Sin embargo, se descuidó el aspecto gráfico visual del diseño en las *gráficas identificativas* de esas fachadas.

Mientras que la Ley Federal de Monumentos Históricos consideró a partir del año 1901 en adelante (siglo XX) con el INBA; el año 1800 (siglo XIX) lo fue con el INAH. El reglamento generado por el FICEHTAM publicado en el periódico oficial el 14 de noviembre del año 2000 contiene normatividad para la orientación, identificación, conservación y restauración de edificios, monumentos y espacios urbanos que integran el patrimonio histórico. Precisamente, cuenta con estatutos que definen la implementación de producción gráfica en cuanto a la ubicación, el material y el color, pero no señala aspectos relacionados con la memoria gráfica discursiva contenida en esas edificaciones (nombres, años, frases, entre otros).

Aun cuando, el reglamento entró en función en el año 2000 y tuvo una actualización normativa en el año 2017, ha dejado expuestos vulnerablemente a los objetos culturales de diseño (*gráficas identificativas*); ante la instalación de otros materiales, tecnología incorporada o restauraciones equívocas o mal planeadas, lejanas a las de origen. Sin embargo, *las gráficas identificativas* que forman el conjunto paisajístico histórico-urbano significan un marco referencial con valor en la memoria acumulada y que poseen una resignificación verdadera como monumento gráfico comunicacional y sociocultural.

Es curioso observar cómo el estado ha prestado mayor atención a la materialidad de la edificación, su rehabilitación, entre otros aspectos, pero se ha dejado a un lado el fondo de su contenido gráfico. Al respecto el especialista en restauración de patrimonio histórico doctor Carlos Berumen (en comunicación personal el 11 de febrero 2020), afirma que las grandes edificaciones realizadas por compañías extranjeras son bienes culturales que se construyeron con materiales (algunos importados) como concreto y piedra de cantera de color, vigas de hierro estructural, calicanto y piedras unidas con cal. Pese a eso, existe poco interés tanto de propietarios como de autoridades gubernamentales por el conocimiento del reglamento para la preservación de un bien cultural.

Ese reglamento, menciona en su estatuto 15 del capítulo III que los propietarios de bienes declarados de patrimonio edificado deben conservarlos o, de ser necesario, restaurarlos, remodelarlos o rehabilitarlos, con previa autorización de la dirección de Obras Públicas (Berumen, 2020). En caso preciso de no existir un propietario, la edificación pasa a ser propiedad de la nación y las autoridades deben hacerse cargo de su conservación. Sin embargo, existen casos de demolición que no han sido protegidos, y al respecto no se ha respetado el estatuto 4 del capítulo II que, en su fracción III menciona que la responsabilidad cae en Obras Públicas ordenar la suspensión de obras que no reúnan las condiciones permitidas, requisitos específicos o sin autorización. Así como, si es necesario realizar una demolición o modificación con el respaldo del propietario.

Definitivamente, es necesaria la propuesta para la imposición de una política cultural que garantice la conservación de los objetos gráficos que forman parte del patrimonio materializado en las edificaciones históricas; la integración de una cláusula al reglamento de protección al Patrimonio Histórico para la preservación de las gráficas identificativas en Tampico (pero, ese tema es profundizado en el capítulo 5 de este libro). De acuerdo con la UNESCO (2015) la integración de la cultura en marcos de desarrollo sostenible reconoce la complementariedad de aspectos culturales y económicos del desarrollo sostenible a partir de políticas como dimensiones estratégicas. La equidad en el acceso a recursos culturales vulnerables en una comunidad (UNESCO, 2015, p. 15), precisamente, se considera a partir de este estudio como recursos materiales culturales vulnerables que están siendo demolidos, destruidos y olvidados con la pérdida irreversible de la memoria acumulada.

Asimismo, esa política cultural deberá tener consideración en aspectos de conservación, pero también de restauración donde se priorice, por ejemplo, el color construido si requiere ser repintado para garantizar la significación de origen. Tal como afirma la doctora argentina experta en color Jimena V. Odetti (en comunicación personal el 6 de noviembre 2019), el color es un elemento significativo que carece de sentido cuando no porta su color original (eso es ampliamente descrito en el capítulo 5). La importancia está en respetar los colores originales de las construcciones históricas y no repintarlas superponiendo otros, porque, de no hacerlo es generar la alteración del contexto his-

tórico y la historia con la significación de porque fueron elegidos esos colores (originalmente), eso, significa no repensar y destruir el patrimonio histórico y arquitectónico (Odetti, 2019).

## 1.7. Conclusiones

El diseño arquitectónico antiguo (principios de siglo XX) tomaba en cuenta en su planeación, el espacio, ubicación y soporte, para la construcción gráfica identificativa en su fachada. Probablemente, eso se fue perdiendo al paso de los años con el uso de nuevos materiales, pero también, por la transformación social en constante movimiento (a principios de siglo XX), con nuevas influencias y construcciones ideológicas. En un recorrido por el circuito llamado *Romántico*, de la ciudad de Puerto Vallarta el 7 de noviembre 2019, como revisión de otras áreas nacionales de conectividad y registro edificado, se encontraron edificaciones de nueva creación que utilizan nombres para su identificación. Algunos de ellos con *nombre y número* o *sólo nombre* para la función materializada de indicadores sociales en un circuito. Fue interesante observar cómo, la intersección entre *nombre y año* pudo haberse hibridado entre la idea del uso del *número* como indicador de ubicación, y no como el *año* como referente de construcción histórica.

En las 104 *gráficas identificativas históricas* existieron rasgos de sustracción con la omisión de elementos como: la fecha o año, las bandas curvas, el entrecomillado como énfasis del nombre (característico de principios del siglo XX). Algunos de los hallazgos concluidos fueron el predominio de remates cuadrados en los términos y ondulados intermedios (Egipcias); la rigidez en la letra con remates finos y tendencia al ángulo recto, modulación axial, proyección de trazos y modulación alterada (Romanas Antiguas). Las formas geométricas; el movimiento y la rigidez en la letra utilizados al mismo tiempo; la inclinación en la letra; el uso de volumen insinuando en el fileteado de la letra por medio de bajo y alto relieve; la letra de caja alta y condensada. El espacio reducido o aire alrededor del nombre en la superficie de la gráfica identificativa; los nombres, apellidos, siglas, fechas o años, cultos mitológicos, símbolos y emblemas representativos de la clase dominante; el uso del castellano y de idiomas extranjeros.

Se omitió el discurso saturado de información con letra manual exenta de ligaduras; con pocas variaciones entre gruesos-delgados, texturas y ritmos con trazos geométricos; el ordenamiento asimétrico en la disposición de las palabras y símbolos. La presencia de rasgos con intensidad, tonalidad y dimensiones fueron visibles en el tamaño de la gráfica como elemento acumulativo incluso que se fue perdiendo gradualmente. Los objetos gráficos identificativos discursivos del diseño, se encontraron sutilmente colocados en la fachada con espacios asignados y considerados arquitectónicamente para ellos.

## Bibliografía

- Barbero, J. M. (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, (pp. 48-242). Convenio Andrés Bello, Bogotá, Colombia: Nomos.
- Berumen, C. (comunicación personal, 11 de febrero, 2020). “Materiales y reglamentación del Patrimonio Histórico de Tampico”.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*, (pp. 56-169; pp. 257-296). Buenos Aires: Taurus.
- Brown, J. C. (1998). *Petróleo y revolución en México*, (p. 76-187). Madrid: Siglo XXI editores, S.A.
- Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del Arte*. Argentina: Paidós.
- Costa, J. (1977). *Identidad Visual Corporativa*, (p. 18). Madrid, España: Ediciones Máster.
- De Anda Alanís, E. J. (2008). *La Arquitectura de la Revolución Mexicana, corrientes y estilos en la década de los veinte*, (pp. 42-44). México, UNAM; Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma, emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, (pp. 321-324). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Díaz, María De Lourdes, Flores, A., Ruíz, V., Gali, E. (2009). “Región Noreste”. En C. Chanfón Olmos. (Coord. Gral.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicano, Arquitectura de la Revolución y Revolución de la Arquitectura*, (I), p. 343. México: UNAM-Fondo de Cultura Económica.
- Fajardo Ortiz, G. (2003). “Las primeras atenciones tipo hospital y los primeros hospitales de Tampico, Tamaulipas”. *Revista de la Facultad de Medicina*, (46) 5, pp. 208-210. México: Facultad de Medicina, UNAM.
- Fernández, J. L. (2006). *Los límites de la crítica de los medios de sonido. La trama de la comunicación*. Anuario 11, 369-380. Sección con referato. Rosario: UNR Editora.

- González-Salas, C. (1990). *Tampico es lo azul*. México: Universidad Autónoma de Tamaulipas-Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Hergesheimer, J. (1946). *Tampico*, (16-10). México: Ediciones Siglo Veinte.
- Izaguirre, R. (comunicación personal, 23 de diciembre, 2019). Postales de Tampico, historia de los edificios.
- Ley del Patrimonio Histórico y Cultural del Estado de Tamaulipas. LVIII Legislatura, H. Congreso del Estado de Tamaulipas, Decreto 149, 1997. Recuperado de <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/636.pdf>
- Lozano, R. I. (2018). *Gráficas identificativas en fachadas de microempresas en Tampico. Transformaciones culturales y comunicacionales por impacto comercial, 1994 a 2013* (Tesis doctoral). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.
- Lupercio, C. A. (2015). *La Arquitectura Posrevolucionaria del Noreste de México (1917-1940)*. Centro de Documentación y Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Luhmann, N. (1996). *Introducción a la teoría de sistemas*. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete. México: Anthropos/Universidad Iberoamericana.
- Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*, (p. 20-28). Barcelona: Gustavo Gili.
- Mijangos, B. (24 de junio de 2018). “Cumplirá antiguo periódico El Mundo un centenario en Tampico”. HOYT-am. Recuperado de <https://www.hoytamaulipas.net/notas/346764/Cumpliria-antiguo-periodico-El-Mundo-un-centenario-en-Tampico.html>
- Moles, A. y Janiszewski, L. (1992). *Grafismo funcional*, (p. 284). Madrid, España: CEAC, S.A.
- Montesinos, J. L. y Hurtuna, M. (2009). *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*, (p. 99). Valencia, España: Ed. Campràfic.
- Pinedo Vega, J. L. (2005). *El petróleo en oro y negro*, (p. 28). Libros en red.
- Odetti, J. V. (comunicación personal, 6 de noviembre, 2020). “El color en edificaciones históricas”.
- Ortiz, O. y Ortiz, T. (9 de septiembre de 2019). Ensayo panorámico de la literatura en Tamaulipas. De finales del siglo XIX a 1940 (II), p. 111. Ciudad Victoria, Gobierno del Estado de Tamaulipas / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes. Recuperado en [http://bibliotecavirtual.itca.gob.mx/wp-content/files\\_mf/1448053643libroensayopanoramicotomoIICOMPLETO.pdf](http://bibliotecavirtual.itca.gob.mx/wp-content/files_mf/1448053643libroensayopanoramicotomoIICOMPLETO.pdf)
- Registro estatal de edificios, infraestructura, monumentos conmemorativos y murales con valor histórico-artístico-cultural (10 de agosto de 2018). Gobierno del

Estado de Tamaulipas-SEDUE Tamaulipas-ITCA-CONACULTA-INAH- ¡Vamos Tamaulipas! Núm. de ficha INAH: 0035, clave: 28 038 001, Núm. de ficha SEDUE: 124. Recuperado en <http://seduma.tamaulipas.gob.mx/patrimonio-cultural-edificado/>

- Ramos, F. (comunicación personal, 30 de septiembre, 2019). “Tampico 1842, crónica e historia”.
- Regalado, A. (comunicación personal, 22 de septiembre, 2019). “Tampico historia sociocultural”.
- Sinencio, R. (comunicación personal, 23 de noviembre, 2019). “Finales del siglo XIX principios del XX, Tampico, sociedad e historia”.
- Sosa, A. (4 de enero 2020). Las novedades en históricas postales. Periódico El Sol de Tampico. Recuperado de <https://www.elsoldetampico.com.mx/local/las-novedades-en-historicas-postales-4656597.html>
- UNESCO. (2015). “Repensar las políticas culturales. Informe Mundial de la Convención 2005”. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura; París, Francia. Recuperado de [https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr\\_summary\\_es.pdf](https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_summary_es.pdf)
- Verón, E. (2004). *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, (pp. 99-133; pp. 140-156; pp. 193-198). España: Editorial Gedisa.
- Verón, E. (2005). *Fragmentos de un tejido*, (pp. 193-198). Barcelona, España: Gedisa.
- Zorrilla, J. F. y Ortiz, J. (1994). *El Noreste, Visión histórica de la frontera norte de México. De la Revolución a la 2ª. Guerra Mundial (5)*, p. 93. David Piñera Ramírez (Coord.). Universidad Autónoma de Baja California-Instituto de Investigaciones Históricas. Editorial Kino-El Mexicano.





ESCUELA  
I.M. ALTAMIRANO

CIENCIAS

ARTES



## Capítulo 2

### Metodología sociodiscursiva historiográfica en Tampico

Rebeca Isadora Lozano Castro<sup>3</sup>

#### 2.1. Descripción metodológica

La metodología sociodiscursiva historiográfica a partir del discurso social se describe por medio del análisis de estilos de vida y estilos de época con categorías sociales, y la observación empírica de objetos culturales de diseño gráfico identificativo ubicados en fachadas de edificios históricos. Esos objetos, se identificaron a partir de la consulta del archivo histórico de Tampico, así como visitas de campo que se relacionaron sociodiscursivamente con información recolectada de fuentes primarias (con el archivo histórico, la hemeroteca de la casa de la cultura y la biblioteca de la UAT) y fuentes secundarias (con entrevistas, conferencias, y otras indagaciones relacionadas con la historia de Tampico). Los hallazgos se presentaron de modo inductivo y construyeron un tejido historiográfico con resultados gráfico-arquitectónicos identitarios de la sociedad de Tampico, Tamaulipas.

El origen de este trabajo de investigación parte de los recorridos convergentes entre la arquitectura y las gráficas identificativas expuestas en 104 fachadas del circuito en el Centro Histórico y zonas aledañas de la ciudad de Tampico. Se advierte que existió el efecto de sentido de distinción sociocultural en la circulación como propuesta ambiciosa entre los sujetos de la sociedad a finales del siglo XIX principios del siglo XX y que existieron diferentes modos de ver esos gráficos en su identificación (reconocimiento) *hegemónica sociovisual* con influencia extranjera a partir de su significación residual en nombres, símbolos, modelos de escritura, formas, entre otros elementos (Burke, 2005).

---

<sup>3</sup>Doctora en Diseño, Universidad de Palermo y profesor e Investigadora de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma de Tamaulipas, rebecadylan@hotmail.com / rilozano@uat.edu.mx

El trabajo de investigación empírico se llevó a cabo mediante un diseño flexible con hallazgos a partir de una metodología del tipo cualitativo, por medio de la descripción, comparación e interpretación de los datos obtenidos (Samaja, 2004). Se consideró el paradigma cualitativo inductivo y deductivo, del campo a la teoría y de la teoría al campo, con datos que emergieron de teorías y herramientas. La realidad social fue abordada con la dialéctica en sus propias manifestaciones y fundamentos comunes para la comprensión del objeto de estudio (resignificación gráfica) y la clasificación de los discursos y su momento sintético. Eso, se consideró en el presente como resultado de la historia que antecedió a toda cultura y sociedad, y la teoría de la *discursividad* para construir el acontecimiento que sigue el principio entre sujeto, discurso y reconocimiento con la consideración del contexto y la dialéctica de tiempo y espacio (Verón, 2004). La forma gráfica visibilizada se extrajo desde su materialidad actual hasta documentos de orden histórico como el archivo de la ciudad, revistas o tarjetas postales.

La periodización del estudio estuvo determinada coyunturalmente de acuerdo con dos niveles de análisis del sistema mundial con formas del capitalismo y la formación económica social con patrones de reproducción del pasado que imperan en el presente, del Estado, las clases sociales y sus luchas, y su historia (Osorio, 2019). De modo que, se consideraron coyunturas a partir de la época porfiriana (1876-1911), el auge petrolero (1911-1938) y el acontecimiento climatológico del ciclón Hilda (1955), hasta el término del año 1965 que correspondió a la gráfica identificativa con año de construcción más reciente. Es decir, de acuerdo con hechos socioculturales, económicos y políticos, así como la hegemonía cultural y *sociovisual*, que impactaron en la estabilidad y transformación de la ciudad con características que distinguieron a los diseños sensibles sustancialmente.

Los diseños con descripciones e interpretaciones dieron cuenta de la relevancia que tienen como testimoniales de vínculos entre los sujetos y el contexto (histórico, político, cultural y social). En primer término, el proceso etnográfico o visitas de campo hecho a los lugares que originalmente están dispuestos esos objetos en la vía pública. En segundo término, se recabó la información en diversas fuentes de información como el archivo histórico, libros históricos de Tampico, artículos de calidad, documentales, entre otras.

En tercer término, se realizaron entrevistas semiflexibles basadas en preguntas estructuradas a partir de un cuestionario sobre la cultura, la sociedad y la historia, con datos relacionados a grupos categorizados conceptualmente (dimensiones sociales-culturales) a personalidades clave como historiadores o profesionales dedicados a documentación historiográfica con conocimiento de aspectos socioculturales, políticos, económicos de la historia de Tampico (Lic. Aurelio Regalado Hernández; Lic. Francisco Ramos Alcocer; Lic. Raúl Sinencio Chávez; Dr. Raúl Izaguirre Ávila; Dr. Carlos Berumen Rodríguez). Las descripciones fueron construidas y relacionadas con sus experiencias, historias de vida, quehacer profesional, entre otros aspectos, para localizar información relevante e inédita.

Finalmente, se procedió a la recaudación de imágenes antiguas o históricas para la reconstrucción de la historia, donde existieron objetos culturales de diseño representacionales ideológicos, derivados del pensamiento, el estilo de vida, las costumbres, pero también lo que se anheló al dejar plasmado y representado en esa construcción de diseño; lo que comunicó y por años, continuó comunicando, aunque discursivamente transformado. Por ejemplo, lo representado por la Casa Fernández en el año 1926, vivir en ella, visitarla, tener una posición o postura social, entre otros aspectos, no representa lo mismo 50 años después.

De acuerdo con el uso y la forma en que vemos los objetos cotidianos representa su antropología, tienen un significado para el sujeto y cada uno los ve de forma distinta, con significados distintos basados en experiencias personales, creencias sociales y culturales (Juez, 2010). De acuerdo con esas vivencias y aspectos socioculturales en el uso que les damos, no siempre corresponde al planteo original. Pero también, de acuerdo con Ernst Cassirer (1923, citado por Calabrese, 1997) en su teoría de las *formas simbólicas*, la historia es posible leerla a través de hechos estilísticos concebidos como símbolos, donde se expresan procesos generales de abstracción y transformaciones de la cultura por momentos epocales.

En ese sentido, la descripción narrativa, su uso, los estilos o formas estilísticas (consecuencia de las influencias externas extranjeras), y la percepción de los sujetos sociales con respecto a ellos, su uso o desuso en su historia. Todos

esos aspectos son etapas que se ven representadas en estilos de vida y estilos de época (ejemplificados en el capítulo 1. *Tipología discursiva de la memoria gráfica identificativa*) en el discurso social. Los objetos de análisis o modelos de escritura gráfico-simbólica (inscripciones o gráficas identificativas) se identificaron y analizaron con base en su normatividad (letra y color), universalidad (modernidad o tradición), funcionalidad (estrategia comunicativa) e historicidad (presencia pública). Estilos discursivos en las tipologías textuales por medio de la imagen y el discurso social.

Respecto a la función gráfica se generaron asociaciones o diferenciaciones emocionales creando una representación valorativa en el espectador. La interacción o el interaccionismo simbólico para con los otros al permanecer expuestas en la vía pública, permitió la agrupación de características propias que hacen que se distingan unas de otras. A partir de eso, se generó un discurso en los estilos de vida o de época, significaciones y simbolismos. Es decir, por medio de la producción, circulación y reconocimiento (identificación) el sujeto social le otorgó valor al objeto cultural de diseño expuesto. La interpretación del contexto se tradujo en la presencia acumulada de esos objetos gráficos. De modo que, el discurso construido estuvo presente en el espacio común público, el imaginario y la simbología en esos objetos históricos culturales contextuales. Por medio de estudios sociosemióticos, con descripciones y comparaciones, se posibilita su lectura con profundidad y comprensión.

El trabajo de investigación se llevó a cabo por medio de un diseño flexible con hallazgos a partir de una metodología de tipo cualitativo. Eso, por medio de la descripción, comparación e interpretación de los datos obtenidos. Será considerado desde el paradigma cualitativo inductivo, del campo a la teoría, con datos que emerjan de teorías y herramientas. En ese sentido, la realidad social será abordada para con la dialéctica en sus propias manifestaciones y fundamentos comunes para la comprensión del objeto de estudio (resignificación gráfica) y la clasificación de los discursos y su momento sintético.

El corpus se seleccionó partiendo de la correlación con el archivo de patrimonio histórico documentado (mapa) del Instituto Metropolitano de Planeación

del Sur de Tamaulipas (IMEPLAN) y el Archivo Histórico de la ciudad (listado edificado) de la Casa de la Cultura de Tampico. Los edificios catalogados como históricos, en su totalidad, no cumplieron con las características de interés de este estudio. De modo que, se llevó a cabo un registro posterior con un trabajo de campo (calle por calle) donde se documentaron edificaciones registradas y no registradas como históricas, pero que cumplieron con la circulación comunicacional y cultural de interés común. Los objetos culturales de diseño (objetos de análisis) considerados como históricos, partieron de aspectos gráficos y discursivos con la circulación continua y acumulada en el contexto urbano materializados y poseedores de una insignia, inscripción o gráfica identificativa.

Fue así como la catalogación del corpus partió de la materialidad arquitectónica construida hasta el diseño con el discurso social con pasos a seguir como método empírico: 1) Observación etnográfica para la selección del corpus de análisis construido a partir de fuentes primarias con la recopilación de imágenes de las fachadas de las edificaciones históricas consideradas; 2) Técnicamente de manera inductiva, identificación de los estilos en las gráficas identificativas históricas y el estilo discursivo social (estilo de vida y estilo de época) por medio del modelo semiohistórico basado en estudios y análisis sociosemiótico de datos construidos; 3) Estudio de circulación con documentación bibliográfica para el análisis de producción (gráficas identificativas históricas) y análisis de reconocimiento (para la sociedad que fueron creadas) en las representaciones y operaciones discursivas; 4) De acuerdo con los estilos discursivos a través de la imagen, categorización de las transformaciones y acumulaciones en el diseño y la arquitectura.

Es decir, los estilos discursivos en las tipologías textuales, con la descripción y argumentación testimonial gráfica identificativa expuesta en la vía pública; 5) Contrastación de los rasgos coincidentes en la tipología discursiva de diseño. Definición de semejanzas y diferencias en las condensaciones discursivas descubiertas en el desarrollo investigativo; 6) Caracterización de los estilos discursivos con orden formal; estilos de producción, estilos de circulación y estilos de época con descripción categórica objetiva (conceptual y lógica) por medio de la imagen (materiales, formatos, formas, letras, colores) y el discurs-

so social. Desde los estilos o corrientes arquitectónicas (*art nouveau*, neostilo, funcionalismo, entre otras) hasta los estilos sociodiscursivos (mitológico, hegemónico, de arraigo, entre otros).

De acuerdo con la observación no participante del campo, se analizaron los objetos de diseño y la información recibida sobre aspectos socioculturales, lo que logró el avance con hallazgos particulares en las categorías sociales (valores culturales). Esos hallazgos son los que se mencionan a continuación y, que se teorizarán de acuerdo a diversos autores. Por ejemplo, la categoría de *arraigo* en relación con el pensamiento de Schwartz (2008) que considera como orden social de respecto por la tradición.

La interpretación del contexto se tradujo en la presencia acumulada de esos objetos gráficos. De modo que, el discurso construido estuvo presente en el espacio común público, el imaginario y la simbología en esos objetos históricos culturales contextuales. Por medio de estudios sociosemióticos, con descripciones y comparaciones, que posibilitaron su lectura a profundidad y comprensión.

El análisis empírico semiflexible se llevó a cabo con la muestra categorial de clasificaciones sociales que surgieron de forma inductiva, es decir del campo a la teorización, y descritas (en el capítulo 1: *distinción; divinidad; memoria acumulada; hegemonía cultural o colonialismo; arraigo*) a partir de 65 objetos de análisis en fachadas históricas con nombres, fechas, giros comerciales, entre otros, pertenecientes a un universo de más de 269 edificaciones históricas catalogadas en el archivo histórico de la ciudad, más 39 objetos incorporados (no considerados en ese archivo) para la construcción de la evidencia empírica elaborada con respaldo teórico y procedimientos explícitos (con la totalidad de 104 objetos). El análisis se realizó con base en el discurso social y la imagen, en sus particularidades, donde se consideraron de 5 a 10 objetos de diseño de los más representativos de cada categoría.

El objetivo de este estudio fue ser testimonio histórico por medio de una *tipología sociodiscursiva* con base en hechos acontecidos de esa sociedad y relacionada a partir del diseño gráfico identificativo en los objetos de análisis. Es decir, el estudio la memoria gráfica identificativa en la vía pública como testimonio histórico de la identidad social del tampiqueño. Se pretendió que este estudio

alcanzara como meta una tipología del diseño gráfico identificativo en las fachadas tradicionales de Tampico, que diera cuenta de rasgos característicos de los modelos de escritura y los materiales de producción gráfica basados en la armonía de las formas arquitectónicas. Bajo esa perspectiva, fue posible la articulación de la especificidad discursiva en aspectos socioculturales que la sociedad practicó como estilo de vida, así como su efecto de sentido en su significación histórica.

Entre los objetivos específicos que contribuyeron al desarrollo de ese objetivo general se encuentran: 1) Estudiar la producción gráfica identificativa en las fachadas históricas en la vía pública de la zona patrimonial y zonas aledañas en Tampico; 2) Observar la arquitectura histórica y diseño de acuerdo a los elementos ornamentales componen sus fachadas; 3) Identificar los estilos de época arquitectónicos en las edificaciones históricas; 4) Determinar la producción gráfica identificativa establecida en las edificaciones históricas de la zona de acuerdo a los estilos discursivos por medio de la imagen y el discurso social (estilo de época); 5) Definir su ubicación en una infografía histórica identificativa de estilos; 6) Contrastar las similitudes y diferencias de estilos para la tipología gráfica identificativa de época, que fue establecida en las edificaciones históricas de la zona; 7) Caracterizar estilos, formas, color, letra y arquitectura en su composición armoniosa gráfica y memorable.

Los discursos generaron que la producción de sentido en esos dispositivos técnicos u objetos de culturales de diseño, en apariencia estáticos, estuvieran en constante movimiento en sus intercambios o mediaciones. De modo que, ciertas características fueron contrastadas con similitudes y diferencias a partir del intercambio técnico generado en las intervenciones con esos objetos, por su restauración histórica o daño causado por las inclemencias climatológicas en el transitar de las épocas. Finalmente, los dispositivos técnicos derivaron en géneros y estilos como construcciones de intercambio expuestas públicamente en lugar (Tampico), pero también de época (siglo XIX y siglo XX) como tiempo reconsiderado en el siglo XXI.

Las indagaciones del proceso metodológico partieron de la revisión del archivo histórico en el Instituto Metropolitano de Planeación del Sur de Tamaulipas (IMEPLAN) en el mes de agosto 2019, con un grupo de 259 edificios de los

cuales sólo 65 contuvieron características comunes de comunicación simbólica-lingüística como objetos de diseño identificativo expuestos en fachadas patrimonio edificado. Derivado de esos datos, se procedió a la pesquisa de esos 39 objetos más con acumulaciones (continuidad cultural) características de identificación gráfica (modelos de escritura, color, forma, textura, entre otras) que fueron incorporados bajo esa premisa comunicacional y no se encontraban registrados. Esos formaron un corpus (como resultado) de 104 objetos culturales comunicacionales de diseño gráficos-identificativos con temporalidad de 1897 (con la Casa Jáuregui) a 1965 (con el edificio Madero); véase las tablas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12, en el capítulo 6 de Anexos.

Tabla 1. Categorización formal de acuerdo con su anatomía, estructura icónica y valor tonal de las *gráficas identificativas*

	<b>Categoría de la inscripción</b>	<b>Número de objetos gráficos</b>
1	Iniciales	5
2	Iniciales y año	10
3	Iniciales y escudo	1
4	Iniciales, año y símbolo	4
5	Iniciales, año y escudo	1
6	Iniciales y símbolo	3
7	Nombre	8
8	Nombre y año	15
9	Nombre, año y símbolo	2
10	Nombre y símbolo	4
11	Nombre y escudo	2
12	Nombre, escudo y año	1
13	Escudo	4
14	Símbolo	2
15	Año y símbolo	13
16	Año	23
17	Año y escudo	2
18	Dualidad gráfica	4
	<b>TOTAL</b>	<b>104</b>

Las gráficas identificativas se analizaron *sociodiscursivamente* de acuerdo con el pensamiento veroniano, en su producción, a partir de su categorización formal con base en el análisis en su *anatomía del tipo*, su *estructura icónica* y su *color tonal*. Entre esas caracterizaciones se obtuvieron, por ejemplo, las gráficas identificativas con iniciales; las gráficas identificativas con iniciales y año; las gráficas identificativas con iniciales y escudo; las gráficas identificativas con iniciales, año y símbolo; las gráficas identificativas con iniciales, año y escudo; las gráficas identificativas con iniciales y símbolo; las gráficas identificativas con nombre; las gráficas identificativas con nombre y año; las gráficas identificativas con nombre y símbolo; las gráficas identificativas con nombre y escudo; las gráficas identificativas con nombre, escudo y año; las gráficas identificativas con escudo; las gráficas identificativas con símbolo; las gráficas identificativas con año y símbolo; las gráficas identificativas con año; las gráficas identificativas con año y escudo; las gráficas identificativas con dualidad gráfica; entre otras que se describen a continuación.

### 2.1.1. Las gráficas con iniciales

Las *gráficas identificativas con iniciales* correspondieron a tres tipos de letra encontrados y clasificados semejantes a modelos de escritura gráfico-simbólicas, como: góticas; didonas; rotundas manuales (así como se ejemplifica en la tabla 19 del capítulo de Anexos). Los rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía del tipo*, fueron: letras angulosas y comprimidas con raíces de la Edad Media (siglo XIII y siglo XV en Europa) consideras evolución de la carolina; letras con trazos rotos, verticales cerrados y rítmicos, con textura recargada y aspecto ornamental, donde primó el uso decorativo sobre la legibilidad.

Se observó la ornamentación en las letras de aspectos caligráficos con anchuras de plumín de punta plana construidas (de gusto burgués), con remates tipográficos triangulares (de la misma altura de la línea base), trazos manuales gruesos y delgados. Precisamente, esos estilos de escritura reflejaron el gusto estético de la época con formas expresivas, dramáticas, angulares, estrechas, altas y puntiagudas. Las letras góticas observadas, algunas de origen alemán,

fueron modelos de escritura utilizados en el siglo XX, mientras que, otras tuvieron su origen en el siglo XVIII creadas por Didot y perfeccionadas por Bodoni, fácilmente identificadas por su verticalidad, contrastes definidos, y patines horizontales (Castro, 2017, pp. 70-80).

Se caracterizaron por presentar modulaciones verticales con contrastes gruesos y delgados; remates usualmente cuadrados y grosores medios a delgados; formas redondas y menos puntiagudas; con orígenes europeos de la época meridional y afinidades con tipos romanos. Asimismo, demuestran inclinación y movimiento de apariencia dibujada con pincel de forma manual, inadecuadas para la composición de textos largos, pero con identificación para textos cortos con iniciales (como se muestra en la figura 1).



Figura 1. *Gráfica con iniciales, edificio FHG, ubicado en calle José de Escandón entre Dr. Alfonso G. Alarcón y Dr. Carlos Canseco*  
Fuente: Elaboración propia.

Los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: el contenido de representacionales distribuidas centralmente en composiciones semicirculares sirvieron de enlaces a las columnas delimitando a las gráficas identificativas en las superficies edificadas; los medios círculos estructurales con dos líneas sujetaron los lados que enmarcaron las figuras inscriptas; se mantuvo la cordura y realce de los conjuntos representacionalmente alternando como marcos compuestos por direcciones curvas y rectas de bordes lisos, sobre estructuras y columnas con formas armoniosas en las edificaciones.

El diseño fue determinante en las posiciones justificadas al centro en áreas tanto verticales como horizontales. Algunas de las gráficas incorporadas en las fachadas con formas sencillas fueron composiciones de mensajes lingüísticos en idioma extranjero (inglés) a partir de siglas; otras fueron propuestas donde primó la idea de figura-fondo a partir de los elementos perceptivos como el sentido de líneas y contornos organizados en los conjuntos (formando un todo) del sistema visual. Las gráficas mantuvieron estructuras orgánicas constituidas por un arco superior que englobó a los conjuntos, donde, en la parte central se encontraron dispuestas las inscripciones de siglas o iniciales constituidas con apariencia artesanal, volúmenes sobresaltados, en fondos elevados alternadamente del o los principales.

En efecto, existió una conexión uniforme a través de la identidad conectiva de los elementos en esos objetos gráficos de diseño con iniciales, como: simetría, orientación y convexidad; filetes de pequeñas esferas que remataron alrededor de la moldura principal circundante en los diseños.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, fueron: el color rojo sobre amarillo terroso o beige con relación a la intensidad y brillo considerable (como armonía en el conjunto por contraste logrado a partir del color de intensidad fuerte con otro débil). Las connotaciones de los colores mayormente utilizados (rojizo o colorado y amarillo terroso o beige) transmitieron: tradición, amabilidad, optimismo, advertencia; encanto, transformación, ilusión, originalidad, autenticidad; entre otros.

### 2.1.2. Las gráficas con iniciales y año

Las *gráficas identificativas con iniciales y año* correspondieron a ocho encontradas y clasificadas en categorías (semejantes a modelos de escritura gráfico-simbólica), como: las simples realistas; lineales neogrotescas o geométricas; *sans serif*, grotescas, semejantes a la clasificación de Maximilien Vox-AtypI (traspolado a la nomenclatura contemporánea), tal como se describe en la tabla 21 del capítulo de Anexos. Los rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía del tipo o letra*, como: tipos que resultaron de la revolución industrial y la necesidad de expresión caracterizados por mantener cierta desnudez en sus trazos, con ligera pero muy tenue modulación y ausencia de remates; poseedores de ejes verticales; aberturas pequeñas; de igual peso en sus trazos principales; con relación a capitales griegas en el uso del grosor uniforme.

Asimismo, tuvieron caracteres *sin serif* o remates con contrastes de grosor desapercibidos o menos variantes, sin ninguna inclinación en el trazo, y embocaduras abiertas; contrastes de grosor de trazo menores; alejados de la escritura a pluma en apariencia; modulaciones verticales; con peso importante en sus apariencias (que en su origen decimónico son letras creadas para trabajos publicitarios).

Sin embargo, los números aparecieron con características manuales con contrastes en el grosor de los trazos y grosores irregulares (en la caja baja regularmente), o regularidad del trazo (en otros ejemplos); con modulaciones verticales o ligeras curvaturas; lineales (con orígenes en épocas griegas y romanas); ausencia de remates; pesos regulares a mayores en sus apariencias generales. Se distinguieron por contener gran peso en la mancha negra de su apariencia (equivalente a los tipos góticos); cierta condensación en la anchura de los elementos tipográficos; alejamiento en su apariencia de la escritura manual; y basadas en formas geométricas simples.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica (arquitectónica)*, fueron: composiciones de semicírculos sostenidos por columnas (pequeñas) ubicadas de cada lado; in-

teriores del conjunto dispuestos con inscripciones con iniciales o siglas (por ejemplo, el *edificio W.A.B. 1920*; *edificio P.L. B.L. 1920*; *edificio L.A. 1934*; *edificio C.R.B. 1916*; *edificio J.A.I. 1921*; *edificio M.V. 1936*; entre otras) a dos o tres líneas.



Figura 2. Gráfica con iniciales y año, edificio J.A.M. 1921, ubicado en calle 2 de enero esquina con Díaz Mirón  
Fuente: Elaboración propia.

Por ejemplo, la primera (línea), con huellas de iniciales y dirección ondulada circular como complemento del semicírculo de la estructura; la segunda, con línea estable horizontal en la colocación del año de construcción. También, esos conjuntos de justificación central destacaron la representación de *los años* como (inscripción gráfico-lingüística) en tamaño medio (mayormente), seguidos de iniciales (en una segunda línea) delimitadas por entrepaños decorativos en armonía con los arcos molduras de ventanas. Las *gráficas identificativas* contuvieron arcos superiores que presentaron texturas compositivas con semicírculos enmarcativos o bases tipográficas (algunos planchados) que

demonstraron movimiento y resaltaron capas dobles donde estuvo expuesta la composición lingüística (por ejemplo, las tres iniciales del *edificio J.A.M. 1921*; como aparece en la figura 2).

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, fueron: el color al natural con el tono del material de fondo en la construcción (ladrillo) con connotaciones variadas, como: ingenio, autenticidad, fidelidad; simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza; inicio, política, sacrificio.

### 2.1.3. Las gráficas con iniciales y escudo

Las *gráficas identificativas con iniciales y escudo* correspondieron a dos tipos de letra similares a modelos de escritura gráfico-simbólica, como las reales de transición (presentadas en la tabla 22 del capítulo de Anexos). Los rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía del tipo*, fueron: letras de estilo antiguo con modulación vertical o casi vertical, con contrastes en trazos gruesos y finos, oscilando de medios a altos (como la letra Romain du Roi, hecha en Francia para la Imprenta Real por Philippe Grandjean en 1694). Existió aparente refinamiento en las formas de estilos antiguos con relación al grosor y la finura exagerada, así como atenuación en los remates.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: el uso propiamente de escudos e inscripciones de iniciales sobrepuestas entrelazadas formando conjuntos visuales cóncavos y convexos con temporalidades constructivas de los años veinte del siglo XX; diseños de proporciones simétricas con exageración ornamental decorativa y orgánica, con formas de la naturaleza, guirnaldas, flores y hojas, que (repetidamente) enmarcaron coronariamente los objetos.

Los escudos (algunos sintéticos con carencia de uno u otro elemento compositivo para denominarse escudos o emblemas) estuvieron compuesto por óvalos

distinguidos con filetes ornamentados en el interior, que enmarcaron los conjuntos emblemáticos con siglas sobrepuestas (por ejemplo, la representación del *Casino Tampiqueño* o *CT*; como aparece en la figura 3); que, icónicamente representaron a la burguesía de Tampico, connotando selectividad y distinción para la aceptación de un grupo selecto excluyente.



Figura 3. Gráfica con iniciales y escudo, edificio *Casino Tampiqueño*, ubicado en calle Salvador Díaz Mirón entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez  
Fuente: Elaboración propia.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su valor tonal, fueron: los asociados con la luminosidad (como el blanco) con significación divina con la creación; colores elegantes que se relacionaron con gustos burgueses, con la femineidad, elegancia y paz; con vinculación con la textura de época donde, al parecer, no se dispuso de un color en específico (por ejemplo el gris) sino que, se respetó el color del material de construcción y el uso escultural de formas convexas para demostrar el impacto visual contrastante. Algunas connotaciones fueron: sentimientos sombríos, teoricismos, insensibilidad, pasado o historia.

#### 2.1.4. Las gráficas con iniciales, año y símbolo

Las *gráficas identificativas con iniciales, año y símbolo* corresponden a una encontrada con formas geométricas (como se presentan en la tabla 23 del capítulo de Anexos). Los rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía del tipo de letra*, como: monolineales construidos con bases de líneas rectas y figuras geométricas como el círculo, el rectángulo y el cuadrado; remates cortos, mismo trazo y grosor (la similitud de los modelos de escritura gráfico-simbólica como como la *Eurostyle*). Letras que surgieron a partir de principios del siglo XX (1920), como consecuencia de las protestas estéticas de movimientos de vanguardia europeos.



Figura 4. *Gráfica con iniciales, año y símbolo, edificio N. B. P. año 1922*, ubicado en calle Dr. A. Matienzo entre Venustiano Carranza y Tamaulipas  
Fuente: Elaboración propia.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*: el uso de la distribución a tres líneas con justificación centrada; ornamentación superior (como representación simbólica decorativa), seguida de siglas o iniciales, y numeración o año, contenidas de formas orgánicas, ornamentales, hechas a base de vértices curvos y geometría circundante (como el cuadrado que simboliza la tierra y el círculo a Dios); significaciones vinculadas con la naturaleza y el estilo francés (como se presenta en la figura 4).

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, fueron: colores asociados con la luminosidad y significación divina de la creación; elegancia relacionada con gustos burgueses, femineidad y paz.

### 2.1.5. Las gráficas con iniciales, año y escudo

Las *gráficas identificativas* con iniciales, año y escudo contuvieron dos tipos de letra encontrados y clasificados en categorías semejantes a los modelos de escritura gráfico-simbólica y traspolados a la nomenclatura contemporánea, como: lineales neogrotescas en la clasificación de Maximilien Vox-ATypl, o geométricas; de escritura o escriptas, manuales (mayormente ejemplificadas en la tabla 24 del capítulo de Anexos). Las cuales cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía del tipo de letra*, como: sans serif o serif con contrastes de grosor desapercibidos o menos variantes; sin ninguna inclinación en sus trazos; embocaduras abiertas.

Asimismo, se distinguieron por mantener constante en los grosores de trazos y pesos importantes en apariencia; alejamiento de la escritura a pluma; modulación vertical con ojales abiertos. Fueron letras aplicadas en textos largos que demostraron movimiento y matices espontáneos contemporáneos, así como imitaron la escritura manual producida con plumilla o con pincel de inspiración caligráfica; es decir, los trazos dieron la apariencia de alternancia en la po-

sición de la mano. Esas, surgieron de la escuela latina y derivaron de escribas y artistas de cianotipos.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: las composiciones hechas con base en molduras onduladas que remataron de cada lado como sostén de elementos simbólicos (geométricos u orgánicos de la naturaleza); escudos enmarcativos o *medallones* (Ávila, 2016, p. 53) que mantuvieron conectividad, orientación y textura; e inscripción. Por ejemplo, símbolos que constituyen una corona (como vínculo de realeza) en la parte superior sostenidos por dos líneas centrales: la primera, con base en siglas en movimiento por trazos libres; la segunda, con el año de construcción (como se presentó en la figura 5).



Figura 5. Gráfica con iniciales, año y escudo, edificio M. G. 1922, ubicado en calle Altamira entre Aduana y Gral. C. López de Lara  
Fuente: Elaboración propia.

Mientras que los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*: colores claros de fondo (como el blanco) en contraste con tonos terrosos (como el beige) que denotan limpieza, perfección, bienestar, entendimiento.

### 2.1.6. Las gráficas con iniciales y símbolo, o formando un símbolo

Las *gráficas identificativas* con iniciales y símbolo correspondieron a cinco encontradas y clasificadas en categorías como geométricas; fracturas o góticas; romanas garaldas; incisas o híbridas, clasificatoriamente por sus características estructurales de Maximilien Vox-AtypI (traspolado a la nomenclatura contemporánea); mejor ejemplificado en la tabla 20 del capítulo de Anexos. Las cuales cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía del tipo de letra*, como: angulosas y comprimidas con raíces en la Edad Media (siglos XIV y XV en Europa) que mantuvieron trazos verticales cerrados y rítmicos con texturas recargadas dando un aspecto visual ornamental; legibilidad y lecturabilidad compleja con repetición de trazos básicos caligráficos y rítmicos de 45 grados en sus remates; exceso ornamental en las letras que dificultó su comprensión (con viabilidad en uso de abreviaturas o iniciales).

Por ejemplo, composiciones donde las inscripciones con base a letras se dispusieron una debajo de la otra representando un movimiento circular con ritmo concéntrico; aportación de gran densidad a la mancha o estructura densa; primaron las líneas verticales, terminaciones oblicuas, puntiagudas y rompimiento de trazos curvos. Asimismo, se observaron trazos modulado y suaves con unos ejes oblicuos; pesos medios en apariencia general; remates finos con la idea de pluma caligráfica y grandes aberturas. Fueron estructuradas, rígidas con sobriedad en sus remates, con contrastes clarooscuro; letras intermedias entre las romanas tradicionales y las de palo seco, con cierta modulación y uso de remates. No llegaron a presentar *serif*, sin embargo, sí presentan un sutil ensanchamiento en los trazos de sus terminaciones.

La inmediatez del aquí y el ahora con el pasado, fueron características de estas letras representativas de la historia, algunas (las geométricas, por ejemplo) que surgieron a partir del año 1920 como consecuencia de movimientos vanguardistas europeos. En ese sentido, con la apertura de la Bauhaus, Herbert Bayer experimentó el inicio con ellas por medio de formas básicas, monolineales, que se constituyeron e inspiraron a partir de líneas rectas y figuras geométricas bá-

sicas, circulares y rectangulares. Finalmente, esas dieron cuenta de formas de la naturaleza subsistentes como respuesta contestataria a objetos lingüísticos.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: composiciones divididas vertical y horizontalmente representadas por figuras ovaladas o concéntricas (de uso común) sostenidas por lazos orgánicos (o cinturones de diseño); así como, el uso de semicírculos como enlaces de estructuras envolventes, con formas ornamentales orgánicas y góticas, con desplazamientos verticales centrales y bordes paralelos en las inscripciones o siglas inscriptas (como el edificio FHG de significación social).

Otras, fueron estructuras con elementos geométricos de pendientes piramidales enmarcados por columnas, con el entrecruce de siglas a manera de enredadera como entorno texturizado decorativo por formas orgánicas de la naturaleza como hojas de olivo; formas escudales, sellos o escudos emblemáticos con siglas (como el edificio CF, Casa Fernández, que aparece en la figura 6) que remataron los centros con ornamentación decorativa constituyente (ondulados, semi-ondulados, circulares, irregulares, entre otros); formas irregulares entrelazadas con salientes a manera de lazos, correas o cuerdas gruesas como sostenes del imaginario simbólico.



Figura 6. Gráfica con iniciales y símbolo, edificio Heleodora V. de Fernández (HVF) Casa Fernández, ubicado en calle 20 de Noviembre entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón  
Fuente: Elaboración propia.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*: tonos cálidos, claros neutralizados y terrosos, de intensidades discretas (algunas desgastadas por la temporalidad de su existencia) con poco contraste. Las representaciones tonales fueron monocromáticas distribuidas en la totalidad de las superficies; algunas con el color natural original en la delicadeza del material de construcción, con la connotación del misticismo, la historia, la sobriedad; madurez, sensualidad, amabilidad, iluminación, tradición; espiritualidad, divinidad, cualidades intelectuales y masculinas, el color preferido en la indumentaria de época; entre otros aspectos relevantes. Ocasionalmente, contrastes con el rojo en las partes convexas, que correspondió al simbolismo del fuego, feminidad, control y justicia.

### 2.1.7. Las gráficas con nombre

Las *gráficas identificativas con nombre* correspondieron a ocho encontradas y clasificadas en categorías que mantienen una relación con modelos de escritura gráfico-simbólica y su traspolación hacia la nomenclatura contemporánea de la clasificación Vox-ATypI, como: garaldas o antiguas; grotescas lineales; neogrotescas lineal; geométricas lineales; presentadas más ampliamente en la tabla 25 del capítulo de Anexos. Las cuales cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su anatomía del tipo de letra, como: presentaron proporciones finas y flexibles; modulaciones oblicuas con contrastes medios entre trazos gruesos y finos; trazos terminales en letras de caja alta (mayúsculas) más cortas que la estándar. Algunos ejemplos de tipos de letra fueron: Garamond, Goudy Old Style, Palatino; esta última, considerada de tipo humanista del renacimiento italiano que data del año 1948.

Algunas letras tuvieron características geométricas que combinaron la apariencia caligráfica de la pluma y el tintero, con la utilización de serif o remates cuadrados, con bases cóncavas y atributos planos condirección bilateral; o aquellas que mantuvieron contrastes en su grosor del trazo constante con ligeras curvaturas y cierta condensación en su anchura. Se caracterizaron por la ausencia de remates y estar alejadas en su apariencia de la escritura manual

con regularidad en el trazo; unidad por unidad, de manera discreta, dialogaron con ritmos de acuerdo con las formas contextuales en la edificación. Algunas letras manifestaron operaciones de adición, sustracción, hibridación, multiplicación de rasgos, que constituyeron haciéndolas únicas, es decir, pudieron partir de bases (por ejemplo, la grottesca lineal) pero incorporaron o quitaron ciertos elementos característicos.

Los primeros caracteres de palo seco del siglo XIX, modernos, fueron sin serif (creados de manera artesanal o mano alzada para señalización) con contrastes de grosor en sus trazos, no remarcados y embocaduras en ciertas letras, como la letra C, con mayores aberturas. Otras, fueron propuestas estáticas y derivadas de movimientos de vanguardia europea que se relacionaron con figuras geométricas simples como el cuadrado, el rectángulo y el círculo.

Definitivamente, la significación de esos signos pudo cambiar a lo largo del tiempo, pero no a partir de las decisiones construidas por los procesos sociales (Saussure, referido por Carpintero, 2012). Las letras de las *gráficas con nombre* mantuvieron trazos homogéneos (uniformes), ligeramente estrechos, con significaciones epocales relacionadas a formas cóncavas y convexas, lineales y orgánicas, reunidas en una misma composición. Ocasionalmente (en ciertos casos) los remates fueron visibles donde existieron variaciones entre trazos gruesos y finos, astas verticales y horizontales, con la recuperación de las formas romanas en el Renacimiento, características en los brazos inclinados de las *letras A* (como constante prominente en algunas de las gráficas analizadas).

Sin duda, los modelos de escritura se adaptaron a elementos gráficos y se pudieron considerar *sintagmas*, de Ferdinand de Saussure, es decir, elementos (letras) relacionados por consecución con seguimiento de uno con el otro; lo que significó la adquisición de otro valor relacionado y asociado no solo con lo que se leyó sino con el resultado formal de su asociación compleja como parte del proceso activo en la evidencia del lenguaje.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: composiciones hechas en relieve (algunas) con piezas de aluminio estructuralmente agrupadas y relacionadas

(por ejemplo, en la gráfica identificativa del edificio Hospital Civil, dos grupos palabras: hospital y civil; que aparece en la figura 7) que tendieron al predominio como figuras; enmarcamientos distintivos expuestos por medio de figuras geométricas como cuadros, semicírculos, entre otros; uso de texturas deconianas compuestas por elementos geométricos armonizados.



Figura 7. Gráfica con nombre, edificio Hospital Civil, ubicado en calle Altamira entre Dr. Alfonso G. Alarcón y Dr. Carlos Canseco  
Fuente: Elaboración propia.

Se observó el uso de justificaciones a una o dos líneas con los conceptos en forma semicircular o curvada con movimiento (como *edificio*) y nombres con alineación horizontal (estática) en la parte inferior como sostén y línea base, seguidas de elementos simbólicos de proporciones grandes, contrastantes y exuberantes (en ocasiones) en el resto de las composiciones; volumetrías por medio de elementos sobre puestos unos con otros (cóncavos y convexos), con formas impactantes y contrastantes con el contexto; formas irregulares que abrazaron las superficies contenidas de la inscripción (nombre o apellido del dueño, o firma del arquitecto-autor; como la figura 8 presentada).

Los diseños dieron cuenta de la simetría estética ausente de diferencias para con los otros objetos con espacios distinguidos como bloques salientes en las fachadas principales, enmarcados por molduras superiores e inferiores. Al centro de esos, se encontraron ubicados los mensajes gráficos constituidos

por figuras geométricas, como rombos-óvalos, con conectividad, orientación y agrupación de los otros elementos como textura, por ejemplo: molduras, superficie, etcétera.



Figura 8. *Gráfica con nombre, edificio Jaskille*, ubicado en calle Altamira esquina Aquiles Serdán (entre Altamira y Emilio Carranza)  
Fuente: Elaboración propia.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, fueron que: los colores cálidos (como el rojo o el amarillo vinculados al sol, el oro, la inteligencia, entre otros aspectos) predominaron como los más poderosos en la estética de esos diseños en conjunción con los de naturaleza en formas orgánicas dentro del mismo plano; colores tenues y sombríos; así como el tono original del material de construcción que orientó a la comunicación de simplicidad, autenticidad, realidad, nobleza y pureza, burguesía y clasicismo. Por ejemplo, se observaron mezclas subordinadas entre el marrón o arena, como colores aceptados en la moda y sociedad ante el imaginario de que armonizan con todos los colores.

### 2.1.8. Las gráficas con nombre y año

Las *gráficas identificativas con nombre y año* correspondieron a trece encontradas y clasificadas en categorías con características particulares como mecanas, de bloque serif o egipcias; romanas de transición; lineales incisas; simples antiguas; geométricas modernistas; manuales (mayormente descritas en la tabla 26 del capítulo de Anexos). Las cuales cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía del tipo de letra*, como: el uso de los modelos de escritura gráficos simbólicos que aparecieron durante la Revolución Industrial pensados para trabajo comercial o publicitario; algunas contienen poco o nulo contraste en su grosor; sus interespaciados son anchos y sus trazos terminales cuadrangulares del mismo grosor que las astas; el predominio de *letras originales desde su construcción* con mensajes abstractos a partir de signos lingüísticos y retroalimentados con significaciones discursivas textuales.

Esas últimas correspondieron al grupo de las *Reales de Vox* hechas por el grabador Romain du Roi (1694) en Francia para la imprenta Real, y se caracterizaron por poseer estilo antiguo, verticalidad, contrastes medio a alto entre gruesos y delgados, modulaciones verticales, y trazos terminales ligeramente inclinados u horizontales. Las letras originales desde su construcción tuvieron su significado a partir de lo dicho por otro como acto orientado con huellas de autor y destino, con efecto de sentido, es decir, a partir de su orientación, diagramación, presencia visual, formas y texturas, dieron cuenta de la presencia y poderío del estado de aquella época. Esas, fueron inspiradas en escrituras corrientes con uniones más o menos marcadas entre los signos (derivadas de las Didonas y las Mecanas) con trazos tradicionales, presencia de gruesos y finos, con fustes ligeramente incididos hacia el interior; tuvieron similitudes lineales, aunque sus trazos terminales apuntaron a remantes pequeños y triangulares que sugirieron linealidad en la lectura.

Las letras con nombre y año contuvieron modulación media en el trazo; afiladas en los puntos de unión; con ojos grandes; formas con apariencia de cincel; remates visibles; variaciones pequeñas entre los trazos gruesos y finos o,

inexistentes; modulación vertical; trazos terminales horizontales del mismo grosor que las astas (generalmente cuadrados); estructura mecánica y monolínea. Asimismo, se describe la semejanza desde las formas geométricas hacia las neo-grotescas; orgánicas, con proporciones basadas en las mayúsculas inscripcionales romanas de los siglos XV y XVI; trazos demostrativos de ligeros contraste entre influencias caligráficas y apariencias mecánicas de palo seco.

“Los mensajes se captan con facilidad si las formas son buenas y se comprenden con sencillez [...] a través de las formas gramaticales y la coherencia de la escritura se logra un buen puerto” (Carpintero, 2012). Algunas letras de palo seco que se originaron de propuestas estáticas y postuladas a partir de los movimientos de vanguardia en Europa y la Bauhaus en Alemania, se relacionaron con figuras geométricas como el rectángulo, cuadrado o círculo; sin modulación; sin remates; con eje vertical; grosor constante en los trazos.; apariencia dibujada e imitación de la escritura manual con pluma; trazo variante y ondulado entre el grueso y delgado; apariencia dramática con extraña delgadez y remates redondeados; además, contuvieron blancos internos muy abiertos y modulaciones verticales con diversas variantes.

Las letras fueron signos continuos con expresividad conjunta, pertinencia grupal, textura, pero, también autonomía, donde su valor artesanal propuso un signo irrepetible, que, probablemente se inspiró en algún modelo, pero se distinguió por su conjunto (dirección y movimiento, alternancia de trazos, disposición o justificación, frecuencia de la textura, formas cóncavas y convexas, discreción, presencia visual contextual social, entre otras).

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: el contenido de elementos principales como el concepto (por ejemplo, Telégrafos Nacionales, que se presenta en la figura 9) y el año (como brazo intermedio entre las dos palabras) estuvieron justificados al centro, a dos líneas, con diferente peso que orientó el grado de importancia entre uno y otro. Asimismo, utilizaron elementos circulares o curvos, orgánicos, abstractos, seguidos de texturas semicirculares como marcos posicionados en la superioridad de las fachadas.

Las gráficas identificativas cumplieron con su efecto de sentido en la identificación para la edificación que representaron. Esas, estuvieron contenidas por diagramaciones centradas de dos a tres líneas (superior con el nombre del edificio, inferior con el año, por ejemplo) divididas por molduras (ocasionalmente) contrastantes que abrazaron superficies edificadas. Otras, tuvieron como contenido gráfico en primer término, el concepto (*edificio*); en segundo término, el nombre (por ejemplo, Tota; Tampico, que aparece en la figura 10; entre otros) y, en tercer término, el año (como 1926; 1944; etc.); con alternancia de peso jerárquico en la verticalidad u horizontalidad de su distribución. Los diseños fueron estables con cierta rigidez estructural y compositiva donde se destacó principalmente el mensaje y las formas geométricas u orgánicas ornamentales, por ejemplo: cintillos de círculos formando texturas; figuras alusivas a la naturaleza; entre otros aspectos.



Figura 9. Gráfica con nombre y año, edificio Telégrafos Nacionales 1908, ubicado en calle Francisco I. Madero entre Benito Juárez y Aduana  
Fuente: Elaboración propia.

Mientras que los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal* encontrados: advirtieron que los colores observados no siempre fueron los de origen en las construcciones y, por lo tanto, no constituyeron un referente significativo con relación a sus mensajes. Sin embargo, orientaron una comunicación con relación a diferentes constantes como: fortaleza, antigüedad, clasicismo, burguesía, entre otras.



Figura 10. Gráfica con nombre y año, edificio Tampico 1944, ubicado en calle Emilio Carranza entre Gral. C. López de Lara e Isauro Alfaro  
Fuente: Elaboración propia.

Por ejemplo, el color blanco de fondo con contrastes en letras y filetes azulados, dieron cuenta de fines empáticos y armónicos, pero también de iniciación, política y sacrificio; el color azul se identificó socialmente, generó confianza y fidelidad; profundidad; dimensión ilimitada; entre otros aspectos; el color natural original del material de la construcción de fondo dio cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad y pureza; el color rojo o popularmente conocido como colorado se asoció con significado existencial como el fuego y la sangre. Sin embargo, ese último, combinado con otro color como el

amarillo, posiblemente tuvo una connotación distinta, como superioridad y espiritualidad.

Definitivamente, los colores mantuvieron vínculos de origen, como el edificio Rastro de la Ciudad (presentado en la figura 11), donde el simbolismo estuvo relacionado con el derramamiento de sangre y la vida animal; el poder a favor o en contra. Aún cuando se advirtió que ese color no fue el original, más bien, otro tono de rojo con vinculación directa desde el aspecto de la matanza hasta el emblemático cultural en su potencialidad utilitaria.



Figura 11. Gráfica con nombre y año, edificio Rastro de la Ciudad, ubicado en calle Lauro Aguirre entre Corona y Av. Miguel Hidalgo  
Fuente: Elaboración propia.

### 2.1.9. Las gráficas con nombre y símbolo

Las *gráficas identificativas con nombre y símbolo* correspondieron a cuatro encontradas y clasificadas en categorías como garaldas; romanas renacentistas y sucesoras; de fantasía; humanas (presentadas a profundidad en la tabla 29 del capítulo de Anexos). Las cuales cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía de*

*la letra*, como: inspiradas en diversos estilos artísticos que fueron desde el renacimiento hasta el posmodernismo desarrollados por los eruditos y escribas en los siglos XIV y XV, con trazos modulados, suaves, finos remates y grandes aberturas. Esas, tuvieron modificaciones de los primeros tipos italianos y se caracterizaron por sus contrastes en los trazos finos, gruesos y flexibles; modulación oblicua; trazos terminales inclinados; peso medio en su apariencia en general.



Figura 12. *Gráfica con nombre y símbolo, edificio Recreo Tampiqueño 1926, ubicado en Tamaulipas entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez*  
Fuente: Elaboración propia.

En ocasiones, los motivos por los que se usó, una u otra palabra antepuesta gráficamente, tuvo relación con la historia del objeto arquitectónico, la época de construcción, la clase social de sus habitantes, por ejemplo; fue el caso en una de las gráficas identificativas (en su conjunto dualidad gráfica) del edificio Recreo Tampiqueño (compartido en la figura 12), como centro social recreativo para la clase media con presencia distinguida a principios del siglo XX en Tampico. Las creaciones originales fueron llamativas con tintes de modernidad

para la época del siglo XIX y el movimiento *art nouveau*, donde se observaron líneas rectas sin contraste en el grosor con simetría geométrica adaptada a las formas dadas o de inspiración. El efecto de sentido estuvo implícito, mas, en lo que se ocultó como ausencia comunicativa que con lo expresado.

Las composiciones letristas como enunciados constituyeron discursivamente a interacciones significativas del contexto de la época con su apertura mundial; como fuentes de acceso a importaciones y exportaciones en su sentido aduanero, ferrocarrilero, entre otros, pero también periodístico informativo. “Ser en el mundo no tiene que ver con reconocerse en un mundo de cosas, sino con orientarse entre ellas y tomar partido” (Merleau Ponty, referido por Carpintero 2012).

Otras *letras con nombre y símbolo* tuvieron inspiración en la forma de escritura clásica, con origen en Venecia entre el año 1460 a 1470 durante los primeros tipos romanos derivados de manuscritos del siglo XV. Se caracterizaron por contener contrastes débiles en los trazos de la misma altura de las letras de caja alta y trazos gruesos; terminales gruesas e inclinadas; peso intenso en apariencia general; y en algunos casos, dieron cuenta de la tensión resultante entre luchas de poder (capital, estado, trabajadores) y la organización de la clase obrera a principios del siglo XX.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, se relacionaron con: las formas totalmente orgánicas construidas a partir de composiciones ornamentales (por ejemplo, lazos y almejas) que distinguieron el simbolismo social del puerto de Tampico; las líneas curvas con ritmo y estampado floral con textura estilizada y elegancia vinculada con la burguesía (relacionada a los vestuarios y textiles saturados exuberantes) y decoración de prominente vitalidad. Algunos ejemplos fueron lazos volumétricos y ornamentados con aros sostenedores; formas geométricas estilo *art decó* como cuadrados, triángulos, círculos, arcos y semi-círculos; todos con justificación central; superposiciones lineales; convexidad, simetría, conectividad y textura bajo la misma mancha tonal.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, se representaron: con el color natural ori-

ginal del material de la construcción; el color oro (como color heráldico) con relación al capital, la filosofía, el deslumbramiento, el significado jerárquico y simbolismo histórico.

### 2.1.10. Las gráficas con nombre y escudo

Las *gráficas identificativas con nombre y escudo* correspondieron a dos una encontradas y clasificadas como grotescas (descriptas con el seguimiento de objetos de análisis en la tabla 30 del capítulo de Anexos). Esas, cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización, coincidentes y distantes, en su *anatomía del tipo de letra*, como: la imitación de los primeros caracteres de palo seco, letras sin remates que aparecieron a finales del siglo XIX y fueron creadas para trabajos de rotulación; más tarde, se adaptaron para su uso en textos continuos; contuvieron trazos homogéneos, ausencia de remates, ligera estrechez en su composición, y centran su atención en las líneas.



Figura 13. Gráfica con nombre y escudo, edificio Escuela I. M. Altamirano, ubicado en calle Tamaulipas esquina Dr. Alfonso G. Alarcón  
Fuente: Elaboración propia.

En el caso particular de las letras A presentaron inclinación en sus brazos, cambios de contraste de grosor, modulación vertical, dureza en las curvas y peso de medio a grueso en su apariencia general (como se ejemplifica en la figura 13).

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: composiciones en superficies cóncavas delimitadas por columnas dispuestas en los lados con formas clásicas de región común, es decir, entre los elementos mantuvieron conectividad con las formas constituyentes como: arcos superiores, escudos ornamentales, inscripciones inferiores; todos con simetría vertical. Las formas estuvieron dispuestas de modo que dieron apariencia vinculada entre figura y fondo.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*: advirtieron no ser tonos de brillantez y saturación como los que se encontraron actualmente en la construcción; sin embargo, se respetaron los colores originales como azul, amarillo y rojo, por ejemplo.

### 2.1.11. Las gráficas con nombre, escudo y año

Las *gráficas identificativas con nombre, escudo y año* correspondieron a cuatro encontradas y clasificadas como lineales neogrotescas; de fantasía; palo seco (ejemplificada en la tabla 31 del capítulo de Anexos). Éstas cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización en su *anatomía del tipo de letra*, como: remates ligeramente modelados contrastantes, en trazos homogéneos y ligeramente estrechos; uso de versalitas en la distribución de los conceptos; eje racionalista; contrastes de grosor de trazo menor que las Grotescas; ojales abiertos en algunas letras; pesos importantes en su apariencia.

La letra trazada en el espacio urbano, al concentrar múltiples comportamientos sígnicos, puede manifestarse en un síntoma que manifiesta con vehemencia el conflicto social [...] muchas prácticas sociales, consideradas marginales, relacionadas con la protesta o con actividades

contra discursivas se realizan a través de letras (con la inspiración de algún modelo) dibujadas a mano alzada (Carpintero, 2012).

La creación de formas con vinculación al movimiento *art nouveau* o Modernismo, presentaron todo tipo de contrastes, remates, entre otros aspectos, y se caracterizaron por su uso en la rotulación y la decoración. Así como, la diagramación o colocación entre texto y contexto o espacio alrededor fue evidente en su lectura como dimensión de la palabra y potencia gráfica como imagen.

En ese sentido, es claro que su relevancia estuvo presente en su constitución estética y la relación con otras letras, por ejemplo, la vuelta a la linealidad de las inscripciones griegas, ausencia de modulación y ausencia de remates; cambios en el contraste del grosor, modulación vertical, dureza en sus curvas y peso medio en su apariencia general.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: la presencia de escudos de honor representativos, algunos de alegorías como de la Unión Soviética dando cuenta de la influencia del Partido Comunista en los Sindicatos, con base en formas heráldicas y geométricas como círculos concéntricos, triángulos-piramidales (como del edificio Alijadores; presentado en la figura 14); o como, escudo de honor utilizado por caballeros en las batallas de época con forma de bordadura e iniciales significativas, por ejemplo: B (Beneficencia); E (española); T (Tampico), correspondientes al edificio de la Beneficencia Española de Tampico (como aparece en la figura 15), con disposición de entrelazado en trazos con terminaciones de gota (en armonía con la letra) de peso medio, el nombre y el año.

Los elementos geométricos envolventes como estrellas mantuvieron relación con aspectos de poder, unión, grupo, equilibrio, entre otros; formas irregulares como listones; y algunos ornamentos orgánicos con simbolismos (iconográficos) aludiendo a la naturaleza como guirnaldas, flor de lis, hojas de olivos, por ejemplo. Esos, contuvieron volumetrías con armonía en su orientación, simetría o asimetría, texturas, sobresalientes y robustecidas por decoración en las fachadas que los hizo visibles de manera impactante (como el edificio de la Botica Americana).



Figura 14. Gráfica con nombre, escudo y año, edificio Gremio Unido de Alijadores, ubicado en calle Salvador Díaz Mirón entre Gral. C. López de Lara e Isauro Alfaro  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 15. Gráfica con nombre, escudo y año, edificio de la Beneficencia Española, ubicado en Avenida Hidalgo entre Zacatecas y calle Francita  
Fuente: Elaboración propia.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, fueron: uso del color blanco u oro (sobre fondo

azul, por ejemplo) con simbolismo político con relación a señal de rendición, fuerza, lucha y poder, heráldica y jerárquica, ocasionalmente, de representatividad en un gremio sindical de trabajadores; mientras que el color de fondo (azul) marcó la diferencia y determinó cualidades específicas como intelectua- lidad, ideología, frialdad, entre otros aspectos importantes.

El color blanco de restauración en contrastación con el naranja, por ejemplo, demostraron suntuosidad, pasión, relación con el templario griego; mientras que, con el rojo (o naranja derivado de la gama tonal del rojo) significación de revolución; el rojo y el blanco se relacionaron con el comunismo como de- fensores zaristas (como el caso de la Revolución Rusa, 1918-1920). Asimismo, estuvieron vinculados al contexto que acompañó a la gráfica y condujeron representacionalmente la significación de Libertad, del movimiento obrero y del socialismo.

#### **2.1.12. Las gráficas con escudo**

Las *gráficas identificativas con escudo* correspondieron a cinco encontradas, con rasgos característicos en su contrastación y caracterización (ejemplificada en un objeto de análisis en la tabla 32 del capítulo de Anexos) con modelos simbó- licos, como: el escudo de armas, con origen de uso en el siglo XII para identifi- cación de linaje o envergadura, con forma Sagomato (conocida en la heráldica) circundante al mensaje gráfico. Ese, compuesto como conjunto convexo con áreas orientadas hacia fuera donde predominaron partes dispuestas simétrica- mente con figuras que conectaron con la realidad histórica de Tampico, como: un río donde se dispuso una canoa conducida por un poblador de la cultura originaria; unas colinas de los montes altos de Tamaulipas; unas palmeras; una estrella de cinco puntas de la esperanza; la ribera donde aparecen dos perros de agua o nutrias (como aparece en la figura 16).

En ese sentido, las figuras unificaron el área interior de los escudos y predomi- naron sobresalientemente de los fondos.



Figura 16. *Gráfica con escudo, edificio del H. Ayuntamiento de Tampico*, ubicado en calle Cristóbal Colón entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón  
Fuente: Elaboración propia.

### 2.1.3. Las gráficas con símbolo

Las *gráficas identificativas con símbolo* (como todo artificio derivado de una abstracción) correspondieron a dos encontradas, con rasgos característicos en su contrastación y caracterización (ejemplificada en un objeto de análisis de los dos encontrados, en la tabla 36 del capítulo de Anexos), como: volumetrías salientes de las superficies planas; molduras aplanadas circundantes semicirculares; significados mitológicos de divinidad (sagrada) y magia (como talismán o amuleto; la herradura, por ejemplo) con sentido protector y de atracción de la suerte. De modo que, ubicados en los accesos principales de las edificaciones imaginariamente apelaron a la fortuna para los seres que los habitaban. Ésa, fue una creencia de la cultura popular alemana, irlandesa y británica, donde el uso de un talismán como la *herradura* (como se ejemplifica en la figura 17), simbólicamente era portador de la suerte y la fortuna, con orientación gráfica hacia arriba.



Figura 17. Gráfica con símbolo, edificio de la Herradura (hacia arriba), ubicado en calle Dr. A. Matienzo entre Altamira y Emilio Carranza  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 18. Gráfica con año y símbolo, edificio de la Herradura (hacia abajo), ubicado en calle Aquiles de Serdán entre Altamira y Emilio Carranza  
Fuente: Elaboración propia.

Mientras que, en Europa, Medio Oriente y durante la época colonial en América Latina, se utilizó el símbolo de la herradura para los mismos fines, pero orientada hacia abajo (ejemplificado en la figura 18). Otros símbolos que destacaron fueron los religiosos como el del cordero al centro de un círculo, con forma de cruz al fondo y una abstracción de la silueta de una bandera; la repe-

tición de tres arcos propagados circundando el conjunto gráfico; con textura delicada estilo clásico conservador.

Al respecto, la significación del cordero en el cristianismo estuvo relacionada con la figura de Jesucristo como víctima ofrecida en el sacrificio por los pecados cometidos de los hombres. Que, teológicamente representó el sacrificio del cordero y consumo de los judíos durante la conmemoración de pascua, es decir, el *cordero de Dios que quita los pecados del mundo* en la fe cristiana (como aparece en la figura 19).



Figura 19. Gráfica con símbolo, edificio de la Catedral de Tampico, ubicado en calle Emilio Carranza entre Cristóbal Colón y Fray Andrés de Olmos  
Fuente: Elaboración propia.

#### 2.1.14. Las gráficas con año y símbolo

Las gráficas identificativas con año y símbolo correspondieron a ocho encontradas y clasificadas como barrocas; decorativas; pictográficas; modernistas; pos-

modernistas; palo seco; escritas; neoclásicas; garaldas; mayormente descriptas en objetos de análisis en la tabla 33 del capítulo de Anexos. Éstas, cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización de su *anatomía del tipo de letra*, como, por ejemplo: El uso de tipos o letras modeladas, con trazos modulados oblicuos, finos, gruesos y flexibles; trazos terminales inclinados; ejes variables, aberturas moderadas a pequeñas (siglos XIX- XX), apariencia de plumilla y terminaciones en gota con matices orgánicos.

Asimismo, predominaron letras con valor lingüístico ornamental por sus formas discursivas que constituyeron una presencia decorativa artesanal gráfica. En otras palabras, a partir de que una letra o figura fue dibujada en un muro adquirió un significado distinto, con autor y destinatario; y en ese sentido, la letra conservó una significación cultural, mística, epocal (libertad renacentista en algunos casos hasta posmodernista), auténtica.

Otra característica fue su tridimensionalidad y ornamentación con espacios interletrado prominentes, eje humanista, finos remates y serif derivados de pluma caligráfica con trazos en terminación de lóbulo en gota. Las letras tuvieron formas menos rebuscadas, con inmediatez, presencia discreta, que armonizaron con el contexto (edificación sencilla y estructura simbólica funcional sin ornamentación); así como se observó la imitación a la escritura manual con intento a la reproducción de formas caligráficas grabadas.

La inclinación y movimiento de los objetos discursivos fueron equilibrados con el contexto de la superficie, es decir, cóncavos y convexos; y su uso fue exclusivamente en textos breves y vinculados con lo formal y tradicional, pero también, con la espontaneidad. Su valor destacó en las experiencias reunidas, los intercambios conformados en el discurso social visual que presentaron conectividad en la planeación estética, pero también en la expresividad cultural e influencias de origen externo.

En ocasiones, los motivos por los que se usó una u otra palabra tuvo relación con la historia, la época, clase social, entre otros aspectos; por ejemplo, la gráfica del edificio Recreo Tampiqueño como centro social recreativo para la clase media con presencia distinguida a principios del siglo XX en Tampico.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: su representación como conjunto con alineaciones verticales centradas como compuestos por un símbolo iconográfico y formas sobresalientes de origen romano; figuras convexas contrastantes con el fondo de la superficie en relación con la idea de figura-fondo, con las curvaturas. Por ejemplo, talones en la parte inferior y callos sugerentes como articulaciones en sus hombros.

En las partes, superiores o inferiores, rompiendo con los tratamientos convexos dispuestos como huecograbados cóncavos aparecieron los años abrazados por símbolos como sostén de los mensajes; así como, la conectividad en las formas iconográficas con los arcos superiores de las estructuras demostrativas de la orientación orgánica compositiva. Las gráficas identificativas estuvieron propuestas por niveles compuestos con base en líneas y curvas cóncavas en formas escalonadas como pilares distribuidos simétricamente con justificación vertical por distintos lados; así como, la armonía y conectividad entre las estructuras triangulares, rectangulares o circulares.

En consideración a la textura se dispusieron mensajes lingüísticos con justificaciones al centro, ocasionalmente enmarcados por rectángulos, con vértices rectos y cuadrados, pequeños, que los conectaron y dieron estilo *nouveaudiano* ornamental orgánico decorativo, particular a los diseños; es decir, algunas formas rectangulares con vértices cóncavos circundaron el mensaje lingüístico numérico.

Se utilizaron líneas curvas con ritmo y estampado floral que brindaron texturas estilizadas y de cierta elegancia con vinculación burguesa (en consideración a los vestuarios y textiles saturados exuberantes) y decoración de prominente vitalidad. En las partes superiores se encontraron ornamentos orgánicos semicirculares (por ejemplo, composiciones ornamentales con lazos, almejas, hojas, entre otros) o irregulares como el adorno festón de frutas, flores y hojas (Ávila, 2016, p: 53; como aparece en la figura 20) que coronaron los diseños, y disposiciones convexas (por ejemplo, el barquito del Gremio de Pescadores, que aparece en la figura 21, uno de los más antiguos de Tampico) de acuerdo a Sinencio (2019) como parte de las superficies en las fachadas sin un área ex-

clusiva por los mensajes lingüísticos prominentes en proporciones y tamaños, seguidos de ornamentos simbólicos decorativos.



Figura 20. Gráfica con año y símbolo, edificio del Recreo Tampiqueño 1926 (dualidad 2; una de las dos gráficas en una misma fachada), ubicada en calle Tamaulipas entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 21. Gráfica con año y símbolo, edificio del Gremio de Pescadores 1915, ubicado en calle Pedro J. Méndez entre Cristóbal Colón y Fray Andrés de Olmos  
Fuente: Elaboración propia.

El mensaje gráfico *de año y símbolo* dio cuenta de características como convexidad, orientación, conectividad y textura, en su figura y elementos que compo-

sición. Por un lado, el elemento del año se encontró ubicado, en la mayor parte de casos, de forma independiente y enmarcado por líneas sinuosas y verticales que dieron cuenta del equilibrio, pero también, de la armonía conectada con líneas onduladas (superiores) que conectaron los conjuntos. Por otro lado, en las partes inferiores, al igual que el nombre, se dispusieron los símbolos decorativos; algunos, como lazos volumétricos y ornamentados con aros que los detuvieron.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, son: El rojo o colorado como término usado por la cultura popular de la época, supuso el color de la justicia, del activismo, primario por excelencia; rojo luminoso del cinabrio que fue un mineral que se presentó en forma de terrones rojos adheridos a las rocas. Sin embargo, en el caso particular de los ladrillos, el uso de la arcilla provocó esa apariencia rojiza; la arcilla, pigmento original en la evolución del ser humano. Ningún color careció de significado, sin embargo, el efecto del color estuvo determinado por el contexto; y, cuando ese color fue alterado o no correspondió al original, definitivamente, no dio cuenta de sus realidades, preferencias o identificaciones sociales.

### 2.1.15. Las gráficas con año

Las *gráficas identificativas con año* correspondieron a diecisiete encontradas y clasificadas como egipcias; neoclásicas; manuales; grotescas lineales; renacentistas; decorativas, pictográficas (ejemplificadas y descriptas con los objetos de análisis en la tabla 34 del capítulo Anexos). Estas, cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización en su *anatomía del tipo de letra*, como, por ejemplo: letras (por su construcción artesanal sin patrón digital) que surgieron a principios del siglo XIX y se caracterizaron por la poca diferencia entre líneas gruesas y finas; remates gruesos como parte de líneas verticales sin soporte; apariencia fuerte y rectangular, con caracteres de anchura fija, es decir, ocupan lo mismo horizontalmente; rasgos exagerados contenidos dentro de una alineación inferior; apariencia de pesadez y fortaleza (como fuentes de

palo seco); serifas con menor variación entre las formas finas y gruesas (Montesinos y Hurtuna, 2009, p. 99).

Las letras presentaron trazos modulados a suaves con ejes racionalistas; trazos terminales con lóbulo en forma de gota; trazos poco inclinados con movimiento, valor tradicional y valor como ejemplar único por medio de técnicas artesanales (como aparece en la figura 22). Fueron cuerpos grandes, de peso medio (a peso grande con similitud al de letras góticas) y espacio reducido, que visualmente se vieron saturados (en solo algunos casos) en la superficie; sin remates o remates finos estilo caligráfico con grandes aberturas; cambios en su contraste y grosor; modulación vertical; dureza en sus curvas; inspirados en diversos estilos artísticos que fueron desde el renacimiento hasta el pos-modernismo. Las letras adornadas presentaron formas inherentes al contenido que poseyeron tridimensionalidad y ornamentación, con formas variantes nouveaunianas o modernistas con uso comercial o para rotulación.



Figura 22. *Gráfica con año, edificio 1922*, ubicado en calle Altamira, s.n., esquina con Iturbide (la Isleta)  
Fuente: Elaboración propia.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: en las partes superiores o inferiores de las composiciones, aparecieron círculos con flores y corazones invertidos, por ejemplo, haciendo conjuntos decorativos con terminaciones orgánicas; fechas o años enmarcados sobresaltados por rectángulos, círculos o semicír-

culos huecograbados cóncavos o convexos; como aparece en la figura 23. Es decir, los extremos rectos de las figuras geométricas que englobaron las fechas impusieron algunas restricciones, como la unión de ángulos rectos en contraste con líneas curvas de apariencias orgánicas en las composiciones gráficas elocuentes a la femineidad.



Figura 23. Gráfica con año, edificio 1925, ubicado en calle Emilio Carranza entre Gral. San Martín y Simón Bolívar  
Fuente: Elaboración propia.

Las representaciones numéricas se presentaron con tendencias en la uniformidad de los trazos como puntos de enlace entre las representaciones geométricas y los adornos orgánicos simbólicos de la naturaleza. La *gráfica identificativa* fue un conjunto lleno de recodos, curvaturas y formas irregulares de estilo *art nouveau*, es decir, composiciones orgánicas que se maquillaron con ornamentos compositivos. En las partes superiores del espacio de comunicación arquitectónica aparecieron arcos circulares insinuados, coronas ornamentales o formas coronarias con terminaciones, de cada lado, lineales, que constituyeron las áreas que enmarcaron los espacios reservados para la gráfica con justificaciones, orientaciones y proximidad central-simétrica con formas texturizadas.

Por un lado, estuvo dispuesto el mensaje fragmentado en bloques numéricos esculturizados con juegos visuales de figura-fondo. Por otro lado, el diseño gráfico identificativo cumplió con un estilo clásico simétrico con molduras delicadas que enmarcaron los conjuntos donde se presentaron los mensajes lingüístico-numéricos de forma convexa que dieron cuenta de las texturas sobrias con base en los contrastes escultóricos.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, fueron: el uso del color azul turquesa, azul verdoso, azul maya o verde *aqua* en contraste tonal con el entorno, como parte de nuestra tradición cultural (Wong, 2006, p. 66). Así como, se consideró como cálido aun siendo un color frío por la cantidad de color azul distribuido en un espacio y el modo que se relacionó con la edificación (como se presenta en la figura 24). Es decir, se mantuvo superpuesto en todo el edificio (no sólo en la gráfica identificativa) lo que expresó una ilusión de profundidad y traslación en una configuración plegada por figuras o formas sobresalientes. El uso del color rojo en contraste con el amarillo hizo captar el espacio de manera distinta, con simbolismo de manera decorativa y comunicativamente contextualiza con la cultura huasteca como la predominación del amarillo y rojo; como se observa en la figura 25.

A partir de la connotación de los colores culturalmente se codificaron aspectos característicos de esa sociedad que ambientaron los espacios, por ejemplo: el color rojo relacionado con el comunismo, justicia, fuego, mientras que, el azul como armonía y fidelidad. Donde, el primero pudo haber tenido relación con el marxismo-leninismo, con el estado socialista (como la República Popular China), como aproximaciones con significados políticos a partir del discurso social. Así como, Hitler el rojo por su referencia psicológica al movimiento obrero, la combinación con el color azul orientó hacia una significación con relación al orgullo y la frialdad. En otro sentido, históricamente el color amarillo tuvo relación con la discriminación cristiana hecha hacia los judíos en el siglo XIX, y en Alemania, Francia y España existieron sindicatos amarillos (llamados así por los adversos) instituidos como comunidades laborales que defendieron intereses de trabajadores y empresarios; así como también estuvo

vinculado con la cultura china que lo vio como el color de fuerza natural dispensador de vida.



Figura 24. *Gráfica con año, edificio 1916*, ubicado en Avenida Hidalgo entre calle Reforma y Plutarco Elías Calles.  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 25. *Gráfica con año, edificio 1923*, ubicado en calle Sor Juana Inés de la Cruz entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón.  
Fuente: Elaboración propia.

### 2.1.16. Las gráficas con año y escudo

Las *gráficas identificativas con año y escudo* correspondieron a ocho encontradas y clasificadas como decorativas, pictográficas; manuales; itálicas de transición (Tschichold, 1952); neoclásicas; grotescas (ejemplificada la descripción a profundidad con los objetos de análisis, en la tabla 35 del capítulo de Anexos). Estas, cumplieron rasgos característicos en su contrastación y caracterización de su anatomía del tipo, como: letras con trazos terminales en forma de gota, con ligera inclinación, con estilo afrancesado de la época acorde a la composición iconográfica que se utilizaron para iluminar el texto en las superficies (como se observa en la figura 26); dibujadas manualmente con fines publicitarios e imitación de la escritura manual con pluma, trazos variantes y ondulados, entre gruesos y delgados, con apariencia dramática con extraña delgadez y remates redondeados.



Figura 26. *Gráfica con año*, edificio 1926, ubicado en calle José de Escandón entre Dr. Alfonso G. Alarcón y Dr. Carlos Canseco  
Fuente: Elaboración propia.

Algunas de éstas, con influencia racionalista que aparecieron en Francia por el año 1690 como resultado de la imprenta, y que, visualmente fueron innova-

ción tipográfica radical a partir de los tipos móviles; se caracterizaron por su peso regular y ausencia en contrastes de grosor. Con valor tradicional y técnica artesanal se valorizó como ejemplares únicos con cuerpos grandes, ensanchamientos, engrosamientos de los trazos, y alguna ausencia en los remates con transformaciones rectangulares, el eclecticismo. Las letras que condujeron a una fecha estimada (por ejemplo, 1945) se estrecharon logrando impacto visual por pequeño que fuera el espacio, sin embargo, esas letras cumplieron con un equilibrio visual de acuerdo con la textura de formas verticales y curvas representadas en el contexto gráfico-arquitectónico.

Algunos de los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *estructura icónica*, fueron: algunos, por ejemplo, escudos ovalados con elementos decorativos y guirnaldas inferiores que contuvieron las fechas, contenidas en enmarcaciones ornamentales orgánicas. Los escudos estuvieron compuestos por tres partes: superior, media e inferior; por ejemplo, en la parte superior, estuvieron insinuados ornamentos que salieron de las superficies y decoraron las áreas simétricamente, donde se encontraron mensajes lingüísticos de aspectos culturales-históricos representativos, entre otros; en la parte media, se encontraron figuras geométricas que circundaron fechas memorables de construcción; en la parte inferior, aparecieron elementos orgánicos de la naturaleza como guirnaldas de hojas decorativas con lazos.

Algunas de flor de lis de origen francés, que, en heráldica significan flor de lirio o iris, representaron un símbolo de poderío, soberanía, honorabilidad, realeza francesa asociada al rey Luis VII en el siglo XII. Otros, de moños que realzaron las composiciones. Sin embargo, existió variabilidad en los discursos y los elementos contenidos.

Esos objetos se encontraron colocados de manera monumental en las superficies planas o lisas y convexas, donde al centro se dispusieron figuras geométricas cóncavas con los mensajes lingüísticos convexos o resaltados. Los escudos ornamentados estuvieron contenidos de formas orgánicas abstractas que abrazaron figuras circulares, por ejemplo, en relieve. Es decir, composiciones con base en trazos curvos de riqueza expresiva y entramado imaginario de líneas paralelas con ornamentación, algunas coronarias, y soporte base superior e inferior que estructuraron los discursos. Las composiciones fueron conjuntos

verticales con alineación vertical centrada, donde predominaron los escudos de armas ovalados circunscriptos con ribetes de formas orgánicas, onduladas decorativas, u ornamentales; como aparece en la figura 27.



Figura 27. *Gráfica con año, edificio 1925*, ubicado en calle Tamaulipas entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez  
Fuente: Elaboración propia.

Mientras que, los rasgos característicos coincidentes y distantes arrojados de la contrastación en su *valor tonal*, aparecieron como: tonalidades terrosas, amarillentas o del color natural del material de construcción (piedra, ladrillo, etc.) que generaron contrastes por desgaste y acumulación de las texturas en las edificaciones. Los colores en su apariencia actual, ocasionalmente, fueron monótonos con contrastes tonal más bien con el entorno; por ejemplo, el color rosa se relacionó con el encanto y la cortesía, con asignaciones socialmente femeninas, pero simbólicamente atribuido a la fuerza de los débiles, sensible, sentimental y delicado; fue un color utilizado durante el barroco donde aparecieron criaturas vestidas de pies a cabeza en ese color.

Anecdóticamente, en el año 1920 cuando resultó posible producir tintes resistentes al agua hirviendo existió la moda de vestir a las niñas de ese color, es decir, ese cambio derivó por dos motivos: cuando, a partir de la Segunda Guerra Mundial el color rojo desapareció de los uniformes militares, también de la moda civil masculina cuando los niños llevaron trajes de marinero teñidos con color índigo artificial, el color rosa tuvo relación con el estilo rococó que claramente estuvo de la mano de la ornamentación.

### 2.1.17. Las gráficas con dualidad

La *dualidad gráfica* significó haber encontrado dos gráficas ubicadas en una misma fachada de un mismo edificio (presentadas en la tabla 37 del capítulo de Anexos, en su totalidad de acuerdo con los 4 casos recuperados de objetos de análisis duales). Sin embargo, ambas estuvieron colocadas con autonomía e independencia, pero sí tuvieron correspondencia la una de la otra. Fue el caso de tres *gráficas identificativas*: la del antiguo Palacio Municipal, actualmente DIF de Tampico; del Recreo Tampiqueño; la Beneficencia Española; ejemplificadas en las figuras 28 y 29, 30 y 31, 32 y 33.



Figura 28 y 29. *Dualidad gráfica*, edificio H. Ayuntamiento de 1925 (ahora DIF Tampico), ubicado en calle Cristóbal Colón entre Altamira y Emilio Carranza  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 30 y 31. *Dualidad gráfica, edificio Recreo Tampiqueño*, ubicado en calle Tamaulipas entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 32 y 33. *Dualidad gráfica, edificio H. Ayuntamiento de 1925 (ahora DIF Tampico)*, ubicado en calle Cristóbal Colón entre Altamira y Emilio Carranza  
Fuente: Elaboración propia.

De esos datos se afirma que tan sólo 72 que pertenecieron a la época del auge petrolero descripta mayormente en el apartado siguiente.

## 2.2. Reconocimiento en la estructura y superestructura social en el intercambio discursivo

La construcción, recepción y apropiación complejizada a través del reconocimiento resulta a partir de la transformación discursiva en la historiografía, como relato del proceso de distinción social urbana, representada, con inscrip-

ciones en modelos de escritura gráficos-simbólicos o gráficas identificativas como objetos culturales del diseño histórico de Tampico. La multiculturalidad representada como hegemonía sociodiscursiva extranjera se advierte en el lenguaje y formas estilísticas de los objetos culturales de diseño. La circulación con el análisis de producción y el análisis de reconocimiento da cuenta de las diferencias y similitudes, entre las representaciones y operaciones de los dispositivos técnicos o gráficas identificativas. De modo que, el valor de la memoria acumulada y resignificada a partir de este estudio discursivo da cuenta del momento histórico que sucumbió en esa sociedad. Es decir, aspectos en la estructura o economía-política, y superestructura o ideología, por medio de los estilos de vida salieron a la luz con relatos como: el poder del estado (materiales importados, estilo *art nouveau*); la diferencia de clases sociales (edificios habitacionales, casa habitación); la presencia de la clase media u obrera (sindicatos y gremios unidos); la hegemonía cultural sociodiscursiva (el lenguaje inglés, apellidos, nombres, símbolos).

En efecto, se destacan los objetos que corresponden a la época de finales del siglo XIX principios del siglo XX. Así como a partir del año 1901 donde iniciaron las primeras expropiaciones de petróleo (Pinedo, 2005), seguido del auge petrolero de 1911 al 1938, los 72 objetos de diseño gráfico de los 104, se relacionaron en su efecto de sentido con la sociedad dominante burguesa mayormente, con los arquitectos que las crearon originalmente y con los propietarios de las edificaciones. En otras palabras, la visualización valorativa de las edificaciones históricas con su legado inscripto en las fachadas, visual y lingüístico, dio cuenta de aspectos históricos, socioculturales, políticos y económicos.

### 2.3. Conclusiones

El color, cuando aparece en la edificación como color construido en sustitución del original, no cuenta con una significación para el edificio. Tal como afirma la doctora argentina experta en color Jimena V. Odetti (2019), el color es un elemento significativo que carece de sentido cuando no porta su color original; al respecto lo profundiza en el capítulo 4 de este libro. La importancia está en respetar los colores originales de

las construcciones históricas y no repintarlas superponiendo otros. De no hacerlo, se estaría no repensando el contexto histórico donde se originaron, y la historia con la significación de porque fueron elegidos esos colores (originalmente); eso, significa destruir el patrimonio histórico y arquitectónico (Odetti, 2019).

El diseño arquitectónico antiguo de principios del siglo XX tomaba en cuenta en su planeación las inscripciones con modelos de escritura gráficos simbólicos, el espacio, ubicación y soporte, para la construcción gráfica identificativa en su fachada. Probablemente, eso se fue perdiendo al paso de los años con el uso de nuevos materiales, pero también, por la transformación social en constante movimiento, con nuevas influencias y construcciones ideológicas. En el recorrido por el circuito llamado Romántico de la ciudad de Puerto Vallarta (hecho el 7 de noviembre de 2019), se encontraron edificaciones de nueva creación que utilizan “nombres” para su identificación. Algunos de ellos con “nombre y número” o “sólo nombre” para la función materializada de indicadores sociales en un circuito. Fue interesante observar cómo, la intersección entre “nombre y año” pudo haberse hibridado entre la idea del uso del “número” como indicador de ubicación, y no como el “año” como referente de construcción histórica.

Todas las *gráficas identificativas* se adaptaron a la construcción desde su planificación hasta su grabado materializado, es decir, no existió ninguna colocada a capricho o de manera forzada sin haber sido previamente contemplada. El uso y materialidad de nombres en las edificaciones sacaron a la luz, la importancia de nombrar a los edificios. Respecto de eso, y con la revisión crítica y reflexiva de la Ley Federal de Monumentos Históricos, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) que se encarga de la conservación de aquellos que datan del año 1901 en adelante (siglo XX), y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) encargado del patrimonio del siglo XIX atrás, se considera emergente la integración de una cláusula al reglamento de protección al Patrimonio Histórico para la preservación de las gráficas identificativas en Tampico.

## Bibliografía

- Ávila, E. (2016). *Tampico, rincones de antiguo esplendor, edificaciones históricas 1890-1930*. México: Libroteca.
- Burke, P. (2005). *Visto y No Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, (pp. 11-20; pp. 101-120). España: A & M Graphic.
- Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Argentina: Ed: Paidós.
- Carpintero, C. (2012). *Sistemas de Identidad, sobre marcas y otros artificios*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Argonauta.
- Castro, I. (2017). *El abc del lettering*. España: Ed. Campgràfic.
- Gray, N. (1960). *Lettering on Buildings*. EE.UU.: Reinhold Publishing.
- Maldonado, T. (1993a). *El diseño industrial reconsiderado*, (p. 20-28). Barcelona: Gustavo Gili.
- Montesinos-Martin, J. L. y Hurtuna, M. (2009). *Manual de tipografía*. España: Ed. Campgràfic.
- Juez, F. M. (2010). *Contribuciones para una antropología del diseño*, (pp. 13-44). Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Odetti, J. V. (comunicación personal, 6-7 de noviembre, 2020). “El color en edificaciones históricas”.
- Osorio, J. (2019). *Coyuntura, cuestiones teóricas y políticas*, (pp. 57-60). México: Ed. Itaca.
- Pinedo Vega, J. L. (2005). *El petróleo en oro y negro*, (p. 28). Libros en red.
- Samaja, J. (2004). *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Universitaria de Buenos Aires.
- Schwartz, S. H. (2008). *Cultural Value Orientations: Nature and Implications of National Differences*. Moscow: Publishing House of SU HSE.
- Sinencio, R. (comunicación personal, 23 de noviembre, 2019). *Finales del siglo XIX principios del XX, Tampico, sociedad e historia*.
- Verón, E. (2004). *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, (pp. 99-133; pp. 140-156; pp. 193-198). España: Editorial Gedisa.
- Verón, E. (2005). *Fragmentos de un tejido*, (pp. 193-198). Barcelona, España: Gedisa.
- Wong, W. (2006). *Principios del color*, (p. 66). Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili.







## Capítulo 3

### Modelos de escritura y ornamentos revalorizados

Andrea Daniela Larrea Solórzano<sup>4</sup>

Rebeca Isadora Lozano Castro<sup>5</sup>

#### 3.1. Introducción sobre los objetos de diseño

Siempre que se aborda el análisis de los objetos desde el campo del diseño es preciso establecer la base conceptual que se asume al hablar de diseño. Sin embargo, la complejidad al esclarecer esta definición se presenta dado que el término se usa, al mismo tiempo, para nombrar un objeto físico, así como, la actividad fruto de la cual se logró ese resultado material. Jorge Frascara señala que “una profesión cuyo nombre incluye una palabra que describe a la vez una actividad, un fenómeno natural o un objeto [...] no puede esperar ser claramente entendida sobre la sola base de su nombre” (Frascara, 2000, p. 19).

Por esta razón, cuando se habla de diseñar, se refiere a un conjunto de procesos abstractos que llevan consigo una secuencia de planificación, proyección y sistematización de diversos factores, que implican la disposición de las capacidades humanas, pero también el conocimiento sobre las características de los materiales a usarse. Valdés de León plantea que al diseñar se transmuta “la materia en signo, esto es, designar, otorgar sentido al objeto [...] integrándolo al mundo de la cultura, que no es otra cosa que la construcción y reproducción de símbolos socialmente compartidos” (Valdés de León, 2010, p. 200).

---

<sup>4</sup>Doctora en diseño, Universidad de Palermo y profesora e investigadora, [catpintora@yahoo.es](mailto:catpintora@yahoo.es)

<sup>5</sup>Doctora en diseño, Universidad de Palermo y profesora e investigadora de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma de Tamaulipas. [rebecadylan@hotmail.com](mailto:rebecadylan@hotmail.com) / [rilozano@uat.edu.mx](mailto:rilozano@uat.edu.mx)

Cuando se crea cualquier tipo de elemento se responde a una necesidad humana. Sobre estos objetos creados se imprimen características funcionales, tanto como estéticas-expresivas. La mayor o menor carga funcional o expresiva depende de la definición propia del objeto diseñado. En algunos casos la función prevalece, mientras que, en otros, las referencias simbólicas son más pregnantes y permiten transmitir otro tipo de experiencias.

Entonces, al referirse a los objetos de diseño, se consideran todos aquellos productos que han atravesado el proceso proyectual que implica el acto de diseñar. No obstante, cuando se analiza un objeto de diseño, desde la postura de su lectura simbólica, es preciso reconocer que sus elementos constitutivos (morfológicos, cromáticos, estructurales) y la disposición de éstos (considerando sus: tamaños, texturas, movimientos, contrastes, luces, recursos tipográficos, entre otras cualidades) sólo nos permiten conocer su significación si se tiene claro el contexto cultural en el cual han fueron creados. En ese caso es posible relacionar la función simbólica de un objeto desarrollado con ese fin expresivo más que utilitario.

En el caso de los objetos que guardan mayor carga simbólica, es su entorno el que permite su interpretación, pues lleva consigo una carga sensorial que no producirá las mismas sensaciones hacia todos los que puedan relacionarse con éste. De modo que, se habla de un objeto signo; y desde su consideración como signo debe marcarse la interpretación. Para Mukarovsky “el signo significa siempre algo que se deduce naturalmente del hecho de que tiene que ser comprendido tanto por el que lo emite como por el que lo recibe” (Mukarovsky, 1977, p. 2). Aunque la definición de signo es polisémica “se comparte la idea de que a través de este se pone de manifiesto una cosa que revela otra” (Larrea, 2020, p. 69). Es así como, los significados atribuidos a los objetos-signos se mantienen en el tiempo según el tipo de mensaje que se buscó trasladar y conforme a la estabilidad del material con el que fueron creados.

A partir de la conceptualización de un objeto-signo puede referirse a los signos visuales que (al menos en el caso de diseño gráfico) son con los que se relacionan constantemente. Dentro de estos signos visuales, este capítulo se concentra en analizar las representaciones visuales, así como sus componentes morfológicos

y aquellos derivados desde la estructura plástica, a fin de comprender la significación marcada en los signos visuales seleccionados dentro del estudio.

Cuando se analizan las representaciones visuales, se refiere a las imágenes visuales a través de las cuales se puede establecer “la representación visual de objetos de orden racional, sin correlato con el mundo natural; o la representación visual de objetos de la naturaleza orgánica, casuales o accidentales, sin estructura geométrica aparente” (Valdés de León, 2010, p. 116). Por esta razón, las representaciones visuales rememoran un elemento (real o imaginario) pero, al mismo tiempo, consignan por equivalencia un enunciado verbal; “de este modo las representaciones visuales cambian de función cuando cambian de contexto y cuando cambia la persona que las lee” (Larrea, 2020, p. 71).

### **3.1.1. Elementos morfológicos y de la estructura plástica**

Al analizar las representaciones visuales, desde la perspectiva del diseño, éstas son abordadas como objetos de diseño dentro del espectro macro de los objetos artísticos. Así, es posible filtrar su materialidad vinculada a sus significaciones (culturales, identitarias y utilitarias) dentro de su semiosfera cultural específica.

Esta interpretación observa la forma que contiene al elemento, dando lectura a cada una de sus partes. Sin embargo, no debe pasarse por alto que la lectura hecha sobre ese objeto de diseño, tal como sucede con la apreciación estética, es instintiva. Por esa razón, la interpretación de estos objetos-signos tendrá mayor profundidad dependiendo de los conocimientos, y los parámetros de observación que se apliquen por parte de quien los estudia. Con los insumos que se tienen, se da lectura a una forma específica, interpretando desde las analogías hasta otras formas convencionales; se registran similitudes, contrastes y componentes a partir de una categorización en función del fenómeno visual específico que se desea destacar. Después se procede con un despiece de los elementos que configuran el objeto visual buscando los orígenes compositivos coligados a las formas y estructuras básicas, para la articulación de las partes en convenciones simples de cuya relación surge la forma total. De ese

modo, al realizar un análisis morfológico, primero, se examina la estructura del objeto en el cual está la forma amoldada, y luego se establecen los componentes de la estructura plástica, determinando así la sintaxis formal presente en la pieza analizada.

Este proceso de sintaxis formal responde a una permanente decodificación que permite crear una nueva codificación, misma que, da cuenta del discurso visual que se ha recreado por medio del análisis pluridisciplinar de las formas. Se propone, que ese discurso transitado por diversas áreas de la cultura prepondera aquella que tiene sus cimientos en la visualidad.

Para iniciar esta interpretación se observaron la proyección de la forma y la contraforma, pues, éstas (también en el caso de las fachadas) poseen un carácter reversible y formulan perceptualmente dos imágenes alternadas. La forma posee siempre mayor identidad visual, mientras que la contraforma podrá ser indefinida, pero, en su conjunto permiten comprender la globalidad formal. Estas formas se asocian entre sí por relaciones plásticas tales como: *coincidencia, distanciamiento, adyacencia, superposición, intersección, adición o sustracción*, que configuran la sintaxis visual.

Entre las características plásticas que se pueden analizar en los objetos visuales, considerando la opinión de varios autores (Gillam, 1980; Dondis, 1990; Pepe, 2017; Romano, 2019, Larrea, 2020) se definen algunas que suelen encontrarse con mayor frecuencia en estas construcciones gráficas:

1. *Orden*: Abarca la disposición de los elementos dentro de la composición, estableciendo una secuencia entre las formas para comprenderlas, en función de fisonomías cercanas que nos permiten categorizar los elementos que conforman el objeto.
2. *Equilibrio*: Establece el balance compositivo a partir de la ubicación de los elementos en el plano de trabajo. El cruce de los ejes vertical y horizontal es la primera referencia para equilibrar la composición, no obstante, esta categoría se transforma en función no sólo de la estructura total, sino, además, por las características particulares de la cada

pieza de la composición. Así, el color, las texturas o la interrelación de elementos, son determinantes al momento de equilibrar la forma total.

3. *Textura*: Se forma a partir de la disposición de los elementos texturantes y sus intervalos, dentro de un espacio visual, considerando su dirección, su contraste o su homogeneidad. El uso acertado de texturas, aunque sean bidimensionales, estimulan sensaciones táctiles, independiente de su constitución por elementos orgánicos o geométricos.

4. *Ritmo*: Tanto la disposición como las texturas de un elemento repetido dentro del plano nos hacen olvidar su forma autónoma y crea una sensación de movimiento que marca el ritmo de la composición objetual. Consecuentemente con los elementos de la estructura plástica se tomaron en cuenta varios factores gestálticos presentes en la enunciación de la sintaxis formal, separando o agrupando los componentes de una forma. El uso de los principios psicológicos de la Gestalt para la composición o el análisis de las formas visuales que facilitan la comprensión de ciertos fenómenos perceptivos evocando sensaciones diversas en el espectador del objeto.

5. *Simetría*: Es posible llamar simétrica o asimétrica a una composición según se repiten sus partes dentro de un plano, en relación con los ejes marcados que no necesariamente deben atravesar el punto medio. Así, se puede decir que la simetría está dada por las similitudes presentes en los elementos colocados a los lados de un eje. Este modo de organización se puede leer por medio de la traslación, rotación o la reflexión de los elementos.

6. *Coherencia formal*: Está basada en la semejanza entre los elementos que constituyen la forma y se evidencia en su interacción al integrar la unidad (Pepe, 2017). Puede observarse al encajar los componentes en formas geométricas básicas, mismas que al relacionarse logran una configuración diferente.

Cuando se trasladan estos conceptos compositivos a los objetos, dependiendo del tipo de soporte, es posible reconocer en mayor o menor medida su participación dentro de la composición. En las formas gráficas representadas en las fachadas, adicionalmente, la absorción de la luz y el uso del espacio de manera tridimensional establecido en su estructura genera contrastes profundos o tenues que permiten instituir si su forma mínima es *cóncava* o *convexa*. Porque, precisamente, sin estos contrastes no logran distinguirse las formas, y sin esta distinción, tampoco se puede analizar el contraste tipográfico u ornamentado que configuran las fachadas.

En el contraste existe la luminosidad (valor entre claridad y oscuridad), el matiz (reflejos) y la saturación (intensidad), que establece particularidades en el carácter del objeto gráfico como la textura, por ejemplo. De acuerdo con Gillam (1980) la cantidad y tipo de luz reflejado en las superficies determina la textura visual que tiene estrecha relación con la cualidad táctil (áspero, suave, blanda) y el sentido visual (brillante, opaco, transparente) en un esquema.

Si se retoman los conceptos gestálticos expuestos, la *forma* y la *contraforma* se manifiestan en las fachadas arquitectónicas. Las partes de energía más alta y de mayor contraste organizadas (convexas) que sobresalen con elementos definidos en las fachadas representan la figura (área positiva o sobresaliente); mientras que, aquellas figuras (partes perceptibles) que no sean poseedoras de contrastes o bordes con cualidades tonales o espacios vacíos, se consideran parte del fondo (área sobrante o baja). De este modo, la contrastación relacional entre las formas tipográficas u ornamentales como figuras compuestas dan cuenta del fondo o espacio no ocupado gráficamente en las fachadas edificadas.

Sin embargo, el fondo posee gran valor respecto a la figura que, en el caso de los *objetos gráficos identificativos*, sensiblemente, permite que se observe con mayor o menor tamaño, más cercano o lejano, más impactante o de menor impacto, considerando su configuración, tamaño y posición (Gillam, 1980). Cuando se examina la configuración, es preciso referirse a la organización del objeto que, en los objetos de análisis de diseño, tal como se señaló anteriormente, está relacionado con la simetría de los elementos gráficos. Si se exploran las definiciones del objeto según su tamaño, se debe considerar que este es

relativo con respecto a la comparación que se haga con otras cosas. Es decir, reflexivamente, es grande con relación algo pequeño pero que tan pequeño es eso que se percibe junto a lo grande. Mientras que la posición abarca la distribución de los elementos en la totalidad de la composición, por ejemplo, en la superficie de la fachada edificada.

A partir de esas relaciones sobre la estructura plástica y los principios gestálticos para la disposición de los elementos es posible adentrarse en los factores que no permiten interpretar la significación de los objetos, más allá de la configuración morfológica expuesta en las fachadas seleccionadas.

### **3.2. Introducción sobre la significación gráfica identificativa representada en una fachada**

Independiente del tipo de soporte que contenga el objeto de diseño que se analice, cuando se trata la significación impresa sobre éste, es necesario cuestionarse bajo qué parámetros se establece esa interpretación. De este modo se define si la lectura recurre más a una interpretación iconográfica o si conlleva un corte semiótico. Cuando se refiere a la iconografía, metodología de soporte desarrollada desde el campo de la historia del arte, se asume que se busca estudiar no sólo las representaciones figuradas, sino, también, sus significados.

Hadjinicolaou (1981), ante las debilidades que detectara en el método iconográfico propuesto por Panofsky (que no permite señalar diferencias concretas entre las fases iconográfica e iconológica de análisis y cuyos resultados dependen, sobre todo, de la postura del analista), estableció su propuesta para la lectura de los elementos alegóricos o simbólicos presentes en una obra. Bajo este planteamiento Hadjinicolaou (1981) diferencia tres tipos de significaciones en una obra. Una primera significación, llamada inicial o prenatal, determinada por el creador de la obra; en segundo lugar, las significaciones marcadas en la obra por el primer público al que se destinó la creación; y, finalmente, las significaciones señaladas por los públicos ulteriores. El conocimiento de estas tres interpretaciones permite establecer la realidad desde la cual una obra

puede ser valorada. Cuando se considera este conjunto de opiniones se puede comprender no sólo el tema y el método empleado, sino, además, la actitud del propio autor ante la obra que lleva consigo valores funcionales a su ideología.

Aunque la iconografía, como método y técnica, surgió alrededor de la Historia del Arte, en la actualidad su campo de trabajo se ha ampliado hacia las producciones que poseen imágenes. De este modo, considerando la *multidisciplinariedad* por la que transita, la iconografía establece, por ejemplo, relaciones que sustentadas en posturas semióticas abrevan a los campos de la antropología, la sociología o los estudios culturales, para dar lectura otro tipo de producciones, inclusive aquellas más cercanas al diseño. Se considera en este caso al signo como componente primario para el análisis iconográfico, y desde este, se hace un recorrido crítico por la globalidad de las imágenes, dibujos o diagramas, que son parte de la composición. De ese modo, se busca reconocer los valores culturales y sociales encapsulados en cada diseño.

Se comprende, entonces, que por sí solas, las representaciones visuales no revelan un contenido simbólico, desde el punto de vista que una forma *a priori* simboliza algo; este contenido simbólico se encarna por la articulación en un lenguaje simbólico que tiene valía y puede ser entendido en un contexto delimitado. Asumiendo la terminología de Lotman (1996), esta significación es comprensible en el interior de una *semiosfera cultural* concreta en la que coexisten núcleos simbólicos, más homogéneos al centro y más deformes hacia la periferia de la estructura por el contacto constante con otras configuraciones similares. Estos espacios culturales, nombrados como *semiosfera* poseen un carácter delimitado dentro de un marco histórico-cultural y dependen de la codificación específica que se fije por quienes la integran (Lotman, 1996).

Es decir, desde una postura con base semiótica, la lectura que se desarrolla sobre los objetos de diseño, en este caso, sobre los ornamentos dispuestos en el espacio urbano puede tener múltiples interpretaciones que dependen de, si el análisis se efectúa por parte de alguien que convive en el interior del espacio estudiado o si mira estos objetos desde fuera de la frontera cultural.

El abordaje de la memoria gráfica presente en las fachadas de Tampico posee un enfoque múltiple, sociocultural, que busca, desde dentro hasta fuera del

sector geográfico determinado, analizar la síntesis gráfica y las significaciones atribuidas históricamente por los primeros públicos. Pero, también, por los públicos posteriores que actualmente observan este paisaje arquitectónico. Esta reflexión abarca, dentro del contexto histórico, los cambios estilísticos que se dieran en las fachadas y que se hacen evidentes por medio de las prácticas ornamentales.

Por esta razón, la percepción de formas materializadas a través de objetos gráficos comunicacionales y culturales en el tejido urbano, representan un testimonio sígnico de siglos pasados (siglos XIX-XX) hasta la era hipermoderna. El escrutinio sobre esas formas que tuvieron y tienen los objetos de diseño permite percibir las relaciones en ellas guardadas. Es importante, entonces, saber cómo se determinó o dónde surgió una forma representada que básicamente deriva de factores valorativos de atracción, atención o impacto visual.

A partir de esta reflexión, se busca, por ejemplo, conocer de qué manera una letra con *serif*, en forma de gota, contrasta con una *flor de lis* o *flor de acanto*, ambas con formas orgánicas, ambas con historia e inspiración francesa del *art nouveau* que decididamente implicarían su significado. De modo que, no es lo mismo una flor de acanto para un extranjero francés que está viviendo en Tampico, que, para un habitante local que la percibe como decoración de ornamentos abstractos individuales (la naturaleza impone la razón en su representación, asociación, simbolismo).

### 3.3. Análisis de modelos de escritura expuestos en fachadas

Las fachadas presentes en Tampico son una referencia de arquitectura ecléctica, en la que conviven diversos estilos, aunque en la misma es determinante la influencia francesa. Varias de estas obras podrían determinar la línea estilística que guardan los motivos y patrones seleccionados, que expresan el arquetipo de la gráfica urbana del sector, donde predominan las formas orgánicas vinculadas a la naturaleza. Cabe señalar, que al reconocer la impronta marcada por los migrantes franceses en estas representaciones, la línea de análisis estará marcada por el simbolismo occidental, aunque en su conformación pueden asociarse con otras formas y otras referencias simbólicas. Nos corresponde,

así, determinar las correlaciones que pueden existir entre los diversos modelos analizados, en los cuales las formas secuenciales expuestas pueden expresar diversos rasgos cualitativos.

Las representaciones visuales expresadas en las fachadas pueden ser agrupadas en series, y dentro de estas, dar lectura a las significaciones de los elementos que las integran. Estas series pueden estar marcadas por parámetros físicos como el color, las texturas, el dinamismo interno de los elementos o, por referencias simbólicas asignadas por los públicos que las observan, generando así una red de relaciones que permiten construir un nuevo discurso de interpretación (Cirlot, 1992).

Al referirse, por ejemplo, a las formas orgánicas, se valoran las expresiones internas o cóncavas y las externas o convexas, de movimiento y equilibrio, con orden, regularidad y tamaño o peso, en partes estructurales de los diseños. Aunque, también, si se analizan formas más rígidas y geométricas se hace referencia a su esqueleto constructivo que suele basarse en la simetría dinámica, donde “la división estructural de una figura progresivamente secuencial de áreas menores o mayores similares, que genera un efecto repetitivo con subdivisiones justificadas en un núcleo central” (Gillam, 1980, p. 62). Considerando este modo de organización de elementos en la composición, surge un sistema de relaciones variadas, dando en apariencia un ritmo visual con movimiento o equilibrio. Por esto:

[...] el esquema de movimiento, el equilibrio, la proporción y el ritmo contribuyen a la unidad de un diseño [...] el análisis permite una comprensión más clara de todos ellos, pero sólo en la práctica del diseño se llega a dominarlos, es decir, trabajando con todos los factores en relación (Gillam, 1980, p. 69).

Cuando el análisis formal se centra en la letra y los ornamentos se consideran otros indicadores (ya descritos en el apartado de la estructura plástica), por ejemplo:

1. La forma, por su exterior (convexo) y su interior (cóncavo) definiendo el volumen espacial y tamaño.

2. La posición en el espacio y su distribución horizontal, vertical o central; así como las relaciones entre los elementos y la superficie como realidad física inherente.

3. Respecto al alto y bajo relieve puede entrar como indicador de textura (a través de variaciones del material y cualidades de otro sentido entorno al tacto).

4. El movimiento o ritmo en formas estáticas que proyecta a través de las formas la apariencia de una acción o dinamismo (Dondis, 1990).

5. La proporción comprendida como la relación en la magnitud, cantidad o grado de un elemento frente a otro (Gillam, 1980).

6. La simetría o asimetría, en referencia al equilibrio visual que predomina en las fachadas (Dondis, 1990).

7. Los ornamentos, que guardan significados específicos en cada caso, y que se describen en el siguiente punto.

8. En la letra se considera el énfasis o intervención, que de acuerdo con el peso de la letra (más ancha o menos ancha) refuerza el significado, o la potencia del mensaje usando recursos de peso, definiendo al tipo como condensada, extendida, negrita, fina, itálica.

Respecto de esos indicadores citados se presenta a manera de ejemplificación en la tabla 1.

Tabla 1. Descripción visual estructural con base en indicadores potenciales. Elaborado por Lozano, 2020

FIGURA	FORMA Cónca o convexa	POSICIÓN Horizontal, vertical y central	RELACIONES Elementos y superficie
a) 	Convexa	Central	Números y ornamentos en la parte más elevada del edificio.

b)		Convexa	Central	Números y ornamentos en la parte más elevada del edificio.
c)		Convexa	Central	Letras en la parte más elevada del edificio.
d)		Convexa	Central	Letras en la parte más elevada del edificio.
e)		Convexa	Central	Números y ornamentos en la parte más elevada del edificio.
f)		Cóncava y convexa	Central	Números y símbolos en la parte más elevada del edificio.
g)		Cóncava	Central	Números en la parte más elevada del edificio.
h)		Cóncava	Central	Letras y números en la parte más elevada del edificio.
i)		Cóncava	Central	Números en la parte más elevada del edificio.

Las formas tipográficas analizadas, en su mayoría, presentan elementos geométricos reducidos a tiras alargadas (cintas) o figuras limitadas, sin embargo, con la diferencia de longitud de los distintos lados alcanzaron todas las proporciones posibles. Por ejemplo, el rectángulo, por una parte, se aproximó a un cuadrado, y por otra se convirtió en una tira alargada, tal como se aprecia en el alfabeto moderno de la escritura de bloque.

En diferentes épocas (durante los siglos XIX– XX), casi todos los países atendieron más o menos al efecto ornamental de la escritura logrado mediante el decorado de la letra en sus elementos constitutivos, algunos acarreado extravagancia en terminaciones o vértices. Estos ornamentos estuvieron inspirados en peces, aves o incluso figuras humanas; orlas, viñetas, frisos y florones (Meyer, 2004) fueron parte del ornamento tipográfico.

No obstante, Meyer (2004) considera que el ornamento geométrico es el más antiguo y fundamental, pues proviene de las primeras manifestaciones artísticas del ser humano y de sus prácticas culturales primitivas. Y, tal como lo señalaba este autor, la ornamentación se extendió a incontables espacios de aplicación, no únicamente a las expresiones artísticas plásticas. El reconocimiento de estilos, por medio de los ornamentos, constituye parte de la cultura histórica de cada sector geográfico. Por su parte, Cirlot considera que los principales elementos de ornamentación son: “espiral, sigma, cruz, olas, zigzag”, y aunque su simbolismo es estudiado de forma independiente, estos elementos comparten principios dentro del simbolismo gráfico y espacial. “Desde el punto de vista negativo, el arte ornamental es el antifigurativo, sobre todo en su versión geométrica o en la estilización de vegetales” (Cirlot, 1992, pp. 342-343).

En el transcurrir histórico, varios motivos fueron ganando espacio en el paisaje arquitectónico y se convirtieron en elementos referentes de expresión en las fachadas. Algunos relieves simbólicos como la estrella y los polígonos ordinarios o estrellados en formas regulares fueron usados ornamentalmente. La estrella, por ejemplo, fue base para rosetones; el hexágono estrellado regular se obtuvo por la unión de seis puntos regulares repartidos sobre una circunferencia.

Dentro de los signos más naturalistas y orgánicos, los animales tuvieron una representación trascendental. Cirlot señala que la presencia de los animales guarda relación con los elementos conformantes del planeta; así: “los seres acuáticos y anfibios corresponden al agua; los reptiles, a la tierra; las aves, al aire, y los mamíferos, por su sangre caliente, al fuego” (Cirlot, 1992, p. 71). Y considerando las referencias del arte simbólico, este mismo autor, considera que los motivos animales se dividen en naturales y fabulosos; siendo esta última categoría una representación de seres que “ocupan en el cosmos un orden intermedio entre los seres definidos y el mundo de lo informe” (Cirlot, 1992, p. 72). Sin embargo, ciertos animales, debido a sus propias cualidades y su asociación con la belleza o la agresividad son preponderantes en las representaciones alegóricas, entre estos se puede citar al león o al águila.

Por estas razones, por ejemplo, en el caso de los cuadrúpedos, correspondió al león, jerárquicamente en el estatus de la realeza. Hacia el león se atribuye una relación con “el oro o sol subterráneo y el sol”; por esto en las alegorías “la victoria del león sobre el toro suele significar la del día sobre la noche y, por analogía, la de la luz sobre las tinieblas y la del bien sobre el mal” (Cirlot, 1992, pp. 270-271). Sobre el león está marcada la insignia de ser el rey de los animales, es “el oponente terrestre del águila en el cielo y, por lo mismo, el símbolo del señor natural o poseedor de la fuerza y del principio masculino” (Cirlot, 1992, p. 271).

El águila ocupó el lugar preferente en la familia de las aves su tamaño y su fuerza. Es un ave que desarrolla su vida amparado por el sol, “se considera como esencialmente luminosa y participa de los elementos aire y fuego [...]. Como se identifica con el sol y la idea de la actividad masculina, fecundante de la naturaleza materna, el águila simboliza también el padre” (Cirlot, 1992, p. 57). Desde la visión eurocéntrica su significado está asociado a los dioses, el poder y la guerra; mientras que en la América precolombina se lo considera un ser espiritual que lucha contra los seres del inframundo.

De otro modo, la figura de la concha fue motivo de aceptación que data de la segunda época del renacimiento, sin embargo, se presupone que en las edificaciones de Tampico haya tenido además otra significación de arraigo al puerto. Las conchas, elementos asociados con el mar y las aguas simbolizan la ferti-

lidad, posee una relación con la luna y la mujer. Dado que su significado está aliado al de la perla, y por ende al nacimiento, “la concha es el símbolo místico de la prosperidad de una generación a base de la muerte de la generación precedente” (Cirlot, 1992, p. 143).

Además, en la decoración ornamental de una superficie plana, los navíos o embarcaciones fueron motivos ornamentales, por ejemplo, en los gremios de pescadores. Los elementos florales, las hojas y el movimiento de la naturaleza fue representado frecuentemente. Las flores tuvieron una aplicación distinguida en el arte decorativo bajo el simbolismo de las más bellas del reino vegetal. En el ornamento plano aparecieron formas más variadas, como: guirnaldas, coronas, ramilletes, entre otras; y las flores o florones más utilizadas ornamentales fueron, por ejemplo, la rosa o rosetón, la margarita, la azucena, el tulipán (Ávila, 2016, p. 55). En el simbolismo de la flor (como en otros elementos) se diferencian dos estructuras: la flor en su esencia y la flor en su forma.

Es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza [...] la flor es una imagen del centro y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma [...]. Según su color, modifican en sentido determinado su significación y lo matizan (Cirlot, 1992, p. 205).

Mientras que, las hojas son una representación alegórica de la felicidad. Cuando se muestran agrupadas en un mismo motivo alude a las personas (Cirlot, 1992). Algunos tipos, como el laurel y el olivo aparecieron en la ornamentación debido a relaciones simbólicas, por ejemplo, el culto al árbol practicado por los griegos y el laurel consagrado a Apolo simbolizó conciliación. De modo que, este último se usó como adorno para emblemas como muestra del recorrido que hace un luchador hacia la victoria –incluida la fecundación–, mientras que hacia el olivo o los ramos de olivo se marcó un simbolismo sagrado de victoria o paz.

Las cintas y lazos ondeantes con movimiento y ritmo mostraban adornos con guirnaldas y festones “o adornos a manera de guirnaldas colgantes de flores, frutas y hojas” emblemas o cartelas destinadas a integrar cualquier inscripción (Ávila, 2016, p. 51). “Las cintas circulares, anudadas, que llevaban los romanos a modo de diadema, como también las coronas de flores, son símbolos de la in-

mortalidad por su forma de círculo. Tienen también un sentido heroico, como todas las coronas” (Cirlot, 1992, p. 130). Durante la Edad Media (siglo V - siglo XV) con el estilo gótico, se presentaron como configuraciones crespas y enmarañadas, sin embargo, en el Renacimiento (siglos XV- XVI) se desplegó con trazo libre, airoso y apareció con encanto decorativo por medio de partidas en los extremos como banderola.

Como decoración en los remates superiores se usaron nichos cilíndricos (ocasionalmente) como fondos decorativos por detrás de los gráficos identificativos (nombres, iniciales, años, símbolos, escudos, etc.). Las *antefijas* o *acroteras* remataron ornamentalmente la cúspide del frontispicio o cúpula superior o curvatura, que en la antigüedad clásica se usaron en templos en diversos materiales: piedra, terracota, pintado, plástico y fundido en bronce. En ese sentido, grupos independientes de figuras y grifos alternaron con *antefijas* como tableros rematados por arriba con redondeles, arcos agudos o caras con ornamentos de palmetas (hojas de palmera estilizadas-abstractas) con decoración central. Por lo regular, las *antefijas* aparecieron en edificios monumentales de la edad moderna con decoraciones estilo clásico.

Adicionalmente, como marco de lado a lado del frontispicio, los *balaustres* fueron pequeñas columnas o pilares achatados de planta circular o cuadrada, algunas veces, simétricos con relación al eje central y otras en sentido ascendente y descendente. Esos, revistieron la forma y se desfragmentaron estilísticamente en parte central y miembros secundarios como ornamento discontinuo, es decir, remate limitado a todo un trayecto (no solo a un lugar limitado). Algunos remates, ornamentos continuos (no discontinuos) con dirección definida ascendente o descendente, fueron del arte textil como las puntillas y los flecos, y se emplearon como cintas a manera de orlas de tapices, platos y paneles, en cenefas de paredes, pavimentos y techos, así como frisos arquitectónicos. Estos elementos fueron adecuados en los remates continuos de edificaciones con palmetas unidas por arcos circulares o volutas (forma de caracol o espiral), en frisos arquitectónicos con formas de flores y cálices de loto creando texturas.

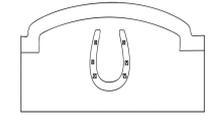
La forma circular tuvo ornamentalmente multiplicidad como forma básica en paneles orbiculares. Ocasionalmente mantuvo divisiones radiales, por líneas

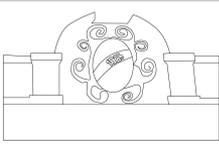
y rectas, así como arcos de círculos combinados mediante la intersección o penetración de varios círculos concéntricos. “El círculo o disco es, con frecuencia, emblema solar (indiscutiblemente cuando está rodeado de rayos)”. El círculo representa la perfección; mientras que la circunferencia simboliza “la limitación adecuada, del mundo manifestado, de lo preciso y regular” (Cirlot, 1992, pp. 130-133). Los dos elementos refieren el carácter de unidad. Conjuntamente, se refiere a otra forma simétrica, pero distinta, la coronaria o corona (con uso en la heráldica para insignias) como rama unida de los extremos y en ocasiones con flores, frutos o espigas que, simbólicamente estuvieron relacionadas con la fertilidad. Sin embargo, su significado más hondo lo representa la idea de superación, identifica un logro y visibiliza la acción de su creador. No obstante, es un símbolo, también funerario, por tanto, evoca la evolución espiritual.

El número de elementos simbólicos que se pueden encontrar en las ornamentaciones es ilimitado, empero, las formas previamente descritas resumen y agrupan los elementos principales encontrados en las fachadas sujeto de estudio (la asociación hacia estas se muestra en la tabla 2).

Tabla 2. Descripción formal y ornamental de las figuras gráficas identificativas.  
Elaborado por Lozano, 2020

<b>FIGURA</b> Gráfica identificativa	<b>FORMAS (gráficas)</b> Vectorización	<b>Identificación</b> Asociación o experiencia/ Motivos conformantes
a) 		Modelo de escritura informativo
b) 		
c) 		Modelo de escritura decorativo y ornamental

d)			
e)			
f)			Símbolo
g)			
h)			
i)			Representación animal
j)			Flores
k)			Hojas
l)			

m)			
n)			
o)			Naturaleza-conchas y caracoles
p)			
q)			
r)			Ornamentos – Escudo
s)			
t)			Ornamentos
u)			

v)			
w)			Forma simbólica
x)			
y)			
z)			

### 3.4. Otras aproximaciones de las funciones ornamentales para la revalorización del diseño gráfico

De acuerdo con indagaciones históricas y teóricas, se obtuvieron datos relacionados con formas que fueron representadas gráficamente en los objetos de diseño. Aunque, los ornamentos pueden significar la personificación de espíritus de dioses clásicos, como formas expresivas, geometrías y alineaciones de objetos, estilizados, abstractos o realistas, interrelacionados o interconectados de maneras diversas, se presentaron para adorno y revestimiento simbólico en los objetos culturales de diseño (Bruce, 1997; Frutiger, 2007). Cuando se aborda un signo colocado en un producto ornamental, muchas veces, “se oculta como unidad y se convierte por completo en parte de una estructura.

En muchas ocasiones es apenas reconocible como elemento único, pero su velada existencia hace que se intensifique la búsqueda de su sentido, de su mensaje” (Frutiger, 2007, p. 47). Ocasionalmente, se muestra de manera independiente o integrado estructuralmente a un conjunto gráfico, morfológicamente representado y simplificada su forma dentro de un cuadrado, un círculo, un triángulo, entre otros.

Como se señaló previamente, algunas formas simbólicas o simbolismos claramente reconocibles, por ejemplo, fueron extraídos de la naturaleza, como, las hojas de laurel, con significación que data de los antiguos griegos y romanos, con asociación a la inmortalidad y la victoria, limpieza física y espiritual alejada de relámpagos. El laurel en forma coronaria simbolizó poesía y excelencia en artes. Las hojas de acanto, utilizadas en edificios clásicos asociado con las artes o el amor hacia ellas, mientras que en el cristianismo simbolizaron dolor y castigo (Bruce, 1997); durante la Edad Media se les asignó este fuerte simbolismo “derivado de sus dos condiciones esenciales: su desarrollo (crecimiento, vida) y sus espinas. Estas, son símbolo de la solicitud por las cosas inferiores [...] significan la conciencia y el dolor del pecado” (Cirlot, 1992, p. 51).

Las hojas de romero fueron símbolo de fidelidad y recuerdo. Las hojas de palmera, por ejemplo, se relacionaba con el árbol de la vida, y en Egipto representó la fertilidad de las cosechas; mientras para los persas la palmera “simboliza la tierra celeste [...] y en la iconografía mozárabe y románica es alusiva a temas bíblicos” (Cirlot, 1992, p. 353). Además, la hiedra o guirnalda mantuvo asociación con la inmortalidad y la muerte por su poder de extracción de savia en árboles, que, ocasionalmente fueron combinados con lazos como simbolismo de apoyo y lucha. La guirnalda, como elemento simbólico, se relaciona con la conexión, con todo aquello que se encadena en el mundo.

En otro sentido, pero en consideración a la naturaleza, las flores como el lirio o flor de lis, significó la verdad, la sabiduría y el valor; en su disposición emblemática “tiene por base un triángulo, que representa el agua, encima se halla una cruz (conjunción y realización espiritual), ampliada con dos hojas simétricas que se enrollan sobre la rama horizontal” (Cirlot, 1992, p. 279). En

su modo abstracto, se asoció como representación emblemática de la monarquía francesa (considerada frecuentemente por el estilo nouveauniano). Otras flores, fueron las azucenas, que se consideraron asociadas a la pureza y retorno al estado original. Mientras que los rosetones, por ejemplo, eran símbolos de la eternidad, representación de juventud, pureza, perfección, amor terrenal y renacimiento; cuando se muestra solitaria, la rosa, es “un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección” (Cirlot, 1992, p. 390).

Algunos ornamentos combinaron frutas con flores y hojas. Los frutos, en general, guardan una equivalencia con el huevo, “en su centro se encuentra también el germen que representa el origen. Simboliza los deseos terrestres” (Cirlot, 1992, p. 208). Tal vez, el fruto más utilizado en ornamentos y alegorías en la uva, en forma de racimos, con un simbolismo de fertilidad y nueva vida, aunque también de sangre y sacrificio al transformarse en vino. Distintos signos, de tipo heráldico, como escudos o piezas jerárquicas de nobleza o realeza, propusieron águilas, leones o firmas circulares, semicirculares, estrellas de cinco picos, entre otras formas dispuestas sobre las fachadas.

Las olas, otro elemento frecuente en los ornamentos acoge su concepto asociado a las formas del mar, principalmente a su ritmo ondulante. Las espirales como símbolos de energía, masculina y femenina, representan la fuerza de movimientos de la naturaleza y del alma, también de la verdad como en el caso de las concéntricas; cuando crece refleja el número de oro. Desde la valoración geométrica andina “la espiral dentro de la composición gráfica crea tramas debido al movimiento en diferentes direcciones que proyecta [...] se conjuga el signo doble de escalera-espiral como parte de aquellos signos que permiten expresar la unidad en la dualidad” (Larrea, 2020, p. 198), es decir, es un signo que permite complementar opuestos, estableciendo una nueva unidad dialéctica. Adicionalmente, este signo se conjuga con el de sigma, o la figura de la S, que se encuentra en ubicación vertical u horizontal en muchos ornamentos, nombrada como “«arrollamientos» simboliza la relación y el movimiento, el ritmo en continuidad aparente” (Cirlot, 1992, p. 412).

El signo de la cruz tiene un arraigado simbolismo hacia la realidad cristiana, Este signo “establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y

celeste), pero también [...] es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra” (Cirlot, 1992, p. 154). Sin embargo, en la concepción andina varios elementos básicos como el cuadrado, la diagonal y la espiral se conjugan y sintetizan el signo de la cruz cuadrada, de este modo, la cruz une los polos verticales y horizontales, y establece un núcleo originario (Milla, 2008).

Cada uno de estos signos utilizados en la ornamentación de las fachadas que son parte del paisaje arquitectónico en algunos lugares, y también en Tampico, no sólo son un registro estilístico e histórico de los procesos que se suscitaron, sino que además proporcionan una galería de motivos que pueden ser resignificados y utilizados en nuevas producciones gráficas y visuales.

Propuestas de *lettering* y cartelismo retoman los orígenes los textos ilustrados y de los primeros tipos creados. Las cintas y los motivos grotescos, recargados de elementos florales, con guirnaldas naturales, y con presencia de animales fantásticos, constituyen además patrones para textiles y están asociados a ciertas líneas gráficas de ilustración. Este tipo de ornamentos también son usados en la actualidad en estrategias de *visual merchandising*.

La catalogación de los motivos ornamentales presentes en las fachadas de Tampico puede ser considerada una base de la producción gráfica en la actualidad, retomando el pasado, revitalizando una parte de su historia y resignificando una nueva propuesta de diseño.

### 3.5. Conclusiones

Las gráficas identificativas históricas emergieron de la cultura dominante y contuvieron estilizaciones de valores sociales, mitos y tradiciones, así como, adhirieron pautas sociológicas para la elite con la distinción social. De modo que, las huellas dominantes y residuales se analizaron por medio de esos objetos históricos culturales contextuales resultados del proceso de modernización. Lo discursivo contemporáneo se transformó en tradicional histórico. La moda en la gráfica identificativa se llevó como memoria de estilo ornamental,

decorativo con raíz en lo nacional, neocolonial, y materiales característicos de la época.

La notoriedad de esos objetos ubicados en la parte superior de la fachada arquitectónica mantuvo expectación discursiva representada en la forma y la temporalidad materializada, de este modo el diseño gráfico identificativo articulado con la arquitectura es testimonio de problemas socioculturales y económicos en la historia de una ciudad.

Las gráficas identificativas fueron sensibles a los movimientos socioeconómicos y políticos del momento con la determinación de los nombres y los materiales en que fueron hechas, con nombres que tuvieron aires sintéticos de identificación sin un significado concreto, pero con ligadura a un nombre personal, fecha de origen, cultura, etc. El diseño gráfico identificativo histórico en esos objetos culturales de diseño estableció patrones estéticos que se tradujeron en gustos, valores sociales y mitos, de calidad, sociabilidad y estatus, en la sociedad de Tampico. En otras palabras, integraron y excluyeron a grupos sociales de la realidad contextual y su identidad.

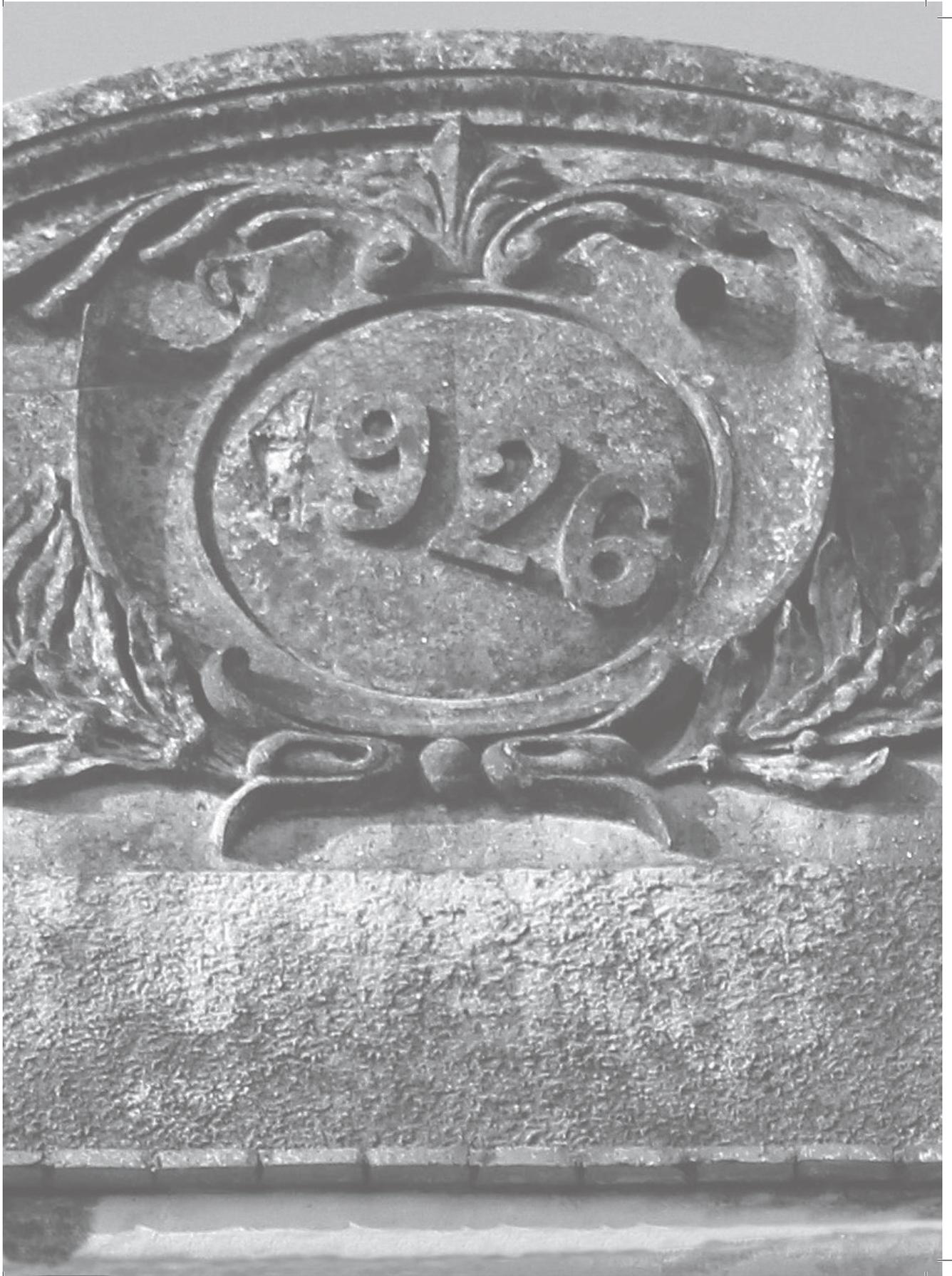
La complejidad de los objetos de diseño o gráfica identificativa derivó en una clasificación material, tecnológica y estilística, producto de las condiciones materiales, emocionales y económicas que se suscitaron. El diálogo costumbrista y tradicional expresado con formas y colores arquitectónicos históricos, las curvas o trazos libres, los nombres metafóricos, entre otros. Las texturas, materiales y lenguajes en la historia y el contexto, articulados y desplazados, formaron la identidad visual del paisaje urbano en Tampico. La identidad originaria apareció como articulación de elementos representativos de identificación con esa realidad social.

La práctica actual del diseño y la vectorización realizada a partir de las imágenes relevadas posibilitó la comprensión de la cultura visual y ornamental de la época y permitió establecer una memoria narrativa y simbólica del diseño expuesto en las fachadas. En otras palabras, este trabajo es resignificativo por medio de la articulación del diseño, la cultura y la memoria tampiqueña.

## Bibliografía

- Ávila, E. (2016). *Tampico, rincones de antiguo esplendor, edificaciones históricas 1890-1930*. México: Libroteca.
- Bruce, M. (1997). *El libro ilustrado de signos y símbolos*. México: Ed. Diana.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Dondis, D. (1990). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frascara, J. (2000). *Diseño gráfico y comunicación* (7<sup>a</sup> ed.). Buenos Aires: Infinito.
- Frutiger, A. (2007). *Signos, símbolos, marcas y señales; elementos, morfología, representación, significación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hadjinicolaou, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI.
- Garone, M. (2016). “De florones y cruces: breve historia del ornamento tipográfico en la edición colonial”. En *De la piedra al píxel: reflexiones en torno a las edades del libro* / Marina Garone Gravier, Isabel Galina Russell y Laurette Godinas (editoras). México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gillam Scott, R. (1980). *Fundamentos del Diseño*. Argentina: Ed. Víctor Leru, S.A.
- Larrea, A. (2020). *Trama, aunque sea urdimbre*. Tesis Doctoral. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (Traducción por Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.
- Meyer, F.S. (2004). *Manual de ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*. Lima: Ediciones Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra.
- Mukarovsky, J. (1977). “El arte como hecho semiológico”. En *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili. Recuperado en <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Mukarovsky%2C%20EL%20ARTE%20COMO%20HECHO%20SEMIOL%C3%93GICO.pdf>
- Pepe, E. (2017). *Identidad regional. El diseño aborígen como elemento identitario*. Mendoza: Ediciones de la Utopía.
- Valdés de León, G. (2010). *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño*. Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo.







## Capítulo 4

### El color y su significación discursiva en fachadas históricas

Jimena Vanina Odetti<sup>6</sup>

Rebeca Isadora Lozano Castro<sup>7</sup>

#### 4.1. Introducción

La historia de Tampico íntimamente ligada al petróleo y al comercio, contiene fachadas consideradas con *gráficas identificativas*, representadas por un corpus de 104 objetos culturales de diseño (advertidos en capítulos anteriores) que cumplen con el elemento identificador y significador del diseño: *el color*. Esas edificaciones, como edificios grandes multifamiliares (de tres a cinco plantas) con comercios en su primera planta, o más pequeños como casa habitación (de una o dos plantas) se encuentran dispersas en el primer sector del centro histórico de la ciudad, pero también algunas en zonas aledañas; que, para esa época (principios del siglo XX) correspondían a los límites de la urbanidad. Han estado expuestas por lo menos medio siglo en la vía pública formando parte del *color* en el paisaje urbano del sector histórico de la ciudad y zonas aledañas (algunas más dispersas).

---

<sup>6</sup> Doctora en diseño, Universidad de Palermo, y profesora e investigadora de tiempo completo de la Unidad Académica de Puerto Vallarta, Instituto tecnológico Mario Molina Pasquel y Henríquez, jimena.odetti@vallarta.tecmm.edu.mx

<sup>7</sup> Doctora en diseño, Universidad de Palermo, y profesora e investigadora de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma de Tamaulipas, rebecadylan@hotmail.com / rilozano@uat.edu.mx

El diseño arquitectónico antiguo consideraba en su planeación el espacio, ubicación y soporte, pero también el *color* que tuvo coincidencia plena con la época, la corriente arquitectónica (estilo) y los materiales de construcción en su elección, así como imaginarios sociales correspondientes a culturas extranjeras (estadounidenses, inglesas, belga, holandesa, alemana, entre otros) preferentemente (Ortiz y Ortiz, 2015). Eso, porque la mayor parte de los objetos encontrados tienen su origen de construcción por colonización de la clase dominante, burguesía local y extranjera, en el periodo del auge petrolero y comercial de la zona que duró del año 1911 a 1938 (Zorrilla y Ortiz, 1994). En ese sentido, la arquitectura, la gráfica identificativa y su color, no se adaptaron a la estructura local, sino que la cultura e identidad extranjera fue respetada y se hizo parte del contexto local (como se presenta en la figura 1).



Figura 1. Gráficas identificativas en Tampico

Sin embargo, con el paso de los años, el uso de nuevos materiales y la transformación social en constante movimiento con influencias y construcciones ideológicas, propiciaron algunos cambios en el *color* de origen. Así como, el término de ese período de bonanza económica que duró tan solo 15 años hasta la expropiación petrolera encabezada por el presidente Lázaro Cárdenas en el año 1938. Fue así como las empresas extranjeras de la élite de familias burguesas que mantuvieron la explotación del petróleo regresaron a sus países de origen. Eso, ocasionó que las edificaciones fueran traspasadas a otros dueños con otras ideas, otros cuidados en su mantenimiento, otras funciones asignadas al edificio mismo. Por ejemplo, de casa habitación pudo pasar a ser de usos comerciales, y eso se vio representado en su fachada y colores.

De modo que, el color construido en la edificación fue alterado en sustitución del original y no contó con una significación posterior para el edificio, pero si, probablemente, para la sociedad. El valor de la memoria acumulada por medio del color fue resignificado discursivamente en la fachada expuesta como parte de la arquitectura; cambió su mediatización en la vía pública. Es decir, mantuvo o no, una representación simbólica con noción de significación discursiva jerárquica por poder social de la clase dominante. Los colores dominantes corresponden a: marrón claro o beige con intensidad discreta; el color rojo sobre amarillo terroso, pero también color oro; el color azul atenuado y relacionado con la indumentaria de la época; el color gris correspondiente a la textura epocal; el color natural de los materiales de construcción en ocasiones gris por el concreto o rojizo por el ladrillo; el color rosa o palo de rosa atenuante; el color blanco con simbolismo burgués o político ocasionalmente; entre otros. Los tonos observados advierten no ser de la brillantez y saturación que los actuales en la construcción.

#### **4.2. El color como elemento significativo y de identidad en edificaciones históricas**

El color aparece en este apartado, como un dispositivo a estudiar desde la construcción social de un discurso visual, pero también desde la configuración de un conjunto de elementos que ayudaron a construir la identidad de un sector

social en la época en que fueron concebidas estas edificaciones y particularmente estas gráficas identificativas. En Este sentido, se sostiene que el estudio de las gráficas seleccionadas y sus colores, conforman un legado cultural para la ciudad de Tampico, digno de resaltar y rescatar, como parte de su historia y de su configuración de identidad cultural.

Uno de los lenguajes que forma parte de este legado cultural es la arquitectura y su relación con los mensajes visuales que comunica. Entre ellos aparece el color como un elemento significativo que transmite emociones y expresiones de un modo de vivir y percibir el universo simbólico de un pueblo (Odetti, 2012).

El abordaje teórico que articula este trabajo se organiza en torno a dos grandes ejes, la Identidad cultural, como concepto clave del análisis de los colores en las fachadas y las gráficas identificativas seleccionadas y su enlace con el sistema semiótico que soporta y configura dicha identidad. El planteo de una configuración de identidad a partir del conocimiento de ciertos colores y su interpretación, se fundamenta desde la concepción semiótica de la cultura, y como análisis de caso se presenta la semiótica visual que conforma el uso, elección, aplicación e interpretación de ciertos colores en el corpus seleccionado.

El eje rector de este trabajo se ubica dentro del análisis y la interpretación de los colores en las gráficas como signos de una identidad cultural desde una perspectiva semiótica. El elemento “color” forma parte del sistema de signos que constituyen la semiótica visual, que permite analizarlos como un sistema que representa las maneras en las que una sociedad organiza su percepción sobre el mundo y sobre la vida.

Donis A Dondis explica cómo los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos, la manera poderosísima el color, la materia prima de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas. “La estructura de la percepción de estos elementos visuales está conformada por la fuerza que determina que elementos visuales están presentes y con qué énfasis” (1987, p. 54).

Dondis sostiene que el color tiene una afinidad más intensa con las emociones y está cargado de información siendo “una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común.” (1987, p. 64). Por lo tanto, constituye una valiosa fuente de comunicación visual. “En una cultura, compartimos y nos comunicamos produciendo nuevas construcciones de sentido, entre otros elementos, a través del color” (Odetti, 2012).

En este proyecto, el análisis y estudio cromático de las gráficas seleccionadas, se ubica dentro de los estudios sintácticos del color, donde se busca la identificación de las unidades elementales, sus reglas de transformación y organización y sus leyes de combinación para formar unidades mayores con sentido “gramatical” visual. En este sentido se toman a los numerosos sistemas de orden de color desarrollados, que son algo más que “diccionarios” de colores, para organizar el estudio cromático. Las variables para la identificación y definición de todos los colores posibles, las leyes de combinaciones e interacciones de los colores, las armonías en las agrupaciones cromáticas, y cada aspecto que hace posible hablar de una gramática del color.

Los sistemas de orden del color son como diccionarios, con una organización que opera no sólo en el plano de la percepción, sino también en el plano del significado. En los sistemas de ordenamiento del color, los colores se clasifican según sus particularidades de tinte, claridad y saturación, pero esta organización produce adicionalmente que los significados asociados con los colores también se relacionen. Entonces, mientras que los diccionarios lexicográficos están solamente organizados en el nivel sintáctico, los “diccionarios” de color, además de lo sintáctico, también conllevan un ordenamiento en lo semántico (Caivano, 1995).

Para este trabajo se ha seleccionado trabajar con el Sistema Natural de los Colores (NCS) cuya teoría supone, en resumen, “que la visión del color funciona por medio de un mecanismo inhibitorio sobre la base de seis sensaciones elementales agrupadas en tres pares de opuestos: blanco-negro (o claro –oscuro), amarillo-azul y rojo-verde” (Caivano J. L., 1995, p. 33). Se seleccionó el sistema NCS ya que es considerado un medio universal para la descripción e identifi-

cación de los colores como los experimentamos visualmente. En este sistema cada color tiene una única notación específica para describir cómo el color se relaciona con los cuatro colores básicos: amarillo, rojo, azul y verde; así como en blanco y negro, en la oscuridad, blancura y cromaticidad.

Se tomaron en cuenta los colores en un análisis desde el cual los mismos operan como símbolos, identificando en el sistema de orden del color su particularidad, para poder compararlos entre sí y relacionarlos con la identificación de estos como signos de una identidad cultural.

### 4.3. Análisis cromático de las fachadas

Las *gráficas identificativas* seleccionadas en el color surgieron a partir de un diseño flexible con diferentes hallazgos en el proceso investigativo a partir de una metodología de tipo cualitativa mediante la comparación y la descripción de datos. La realidad social se abordó bajo la dialéctica de sus propias manifestaciones con la comprensión de la complejidad del objeto de estudio, para la clasificación de los discursos y el momento de síntesis. La muestra representativa considerada en el grupo extensivo de *gráficas identificativas históricas* fue reducida numéricamente por su significativa variabilidad con el universo reflejado en las variantes predominantes de color.

En efecto, existieron variaciones en la gama tonal de acuerdo con factores de la época, influencias culturales, de actualizaciones o restauraciones posteriores, entre otros. Sin embargo, existieron coincidencias en rasgos de estilo que aproximaron la agrupación de esos objetos de diseño, y permitieron acercarse al núcleo colorístico para la matriz descriptiva con su explicación.

Respecto de las fuentes primarias documentales (del archivo histórico e IMPELAN) y secundarias con entrevistas realizadas a historiadores de la ciudad, en el capítulo dos referidas, permitieron reconstruir la historia por medio de hallazgos de imágenes históricas donde, en comparación analítica, salieron a la luz similitudes y diferencias en la sistematización del *color, tonalidad e intensidad* de algunas edificaciones. Es decir, la sustitución de un *color por otro* o, *un tono tenue por otro más brillante* que distanciaron la significación de origen

en las *graficación identificatoria* de las fachadas de acuerdo con las condiciones de *circulación y reconocimiento* en el discurso social (Verón, 2004).

Para el análisis cromático de las fachadas seleccionadas, se trabajó a partir de la selección de los colores predominantes en la muestra escogida, para identificar las escalas cromáticas de cada una de las gráficas identificativas, el resultado fue, la nomenclatura desde el *sistema de ordenamiento del color Natural Color System*, de cada uno de los pigmentos.

Las figuras de la 2 a la 20 muestran las gráficas identificativas históricas seleccionadas y su respectiva escala cromática

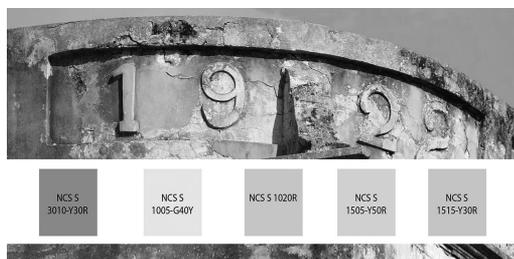


Figura 2. Escala cromática de la muestra considerada; 1er. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 3. Escala cromática de la muestra considerada; 2do. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 4. Escala cromática de la muestra considerada; 3er. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 5. Escala cromática de la muestra considerada; 4to. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 6. Escala cromática de la muestra considerada; 5to. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.

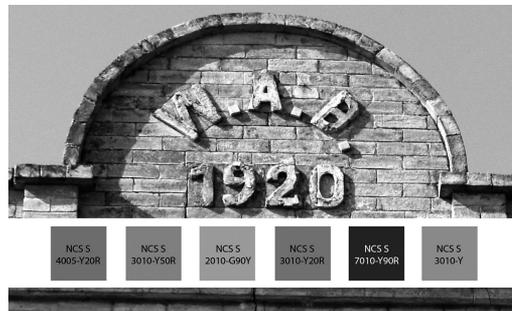


Figura 7. Escala cromática de la muestra considerada; 6to. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 8. Escala cromática de la muestra considerada; 7mo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.

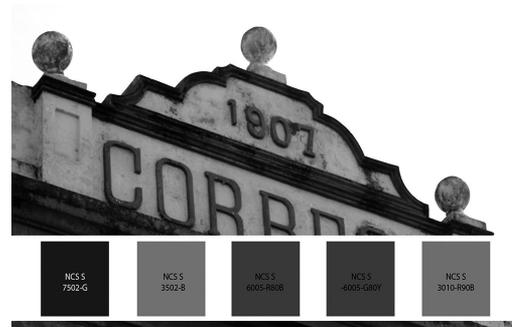


Figura 9. Escala cromática de la muestra considerada; 8vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 10. Escala cromática de la muestra considerada; 9no. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.

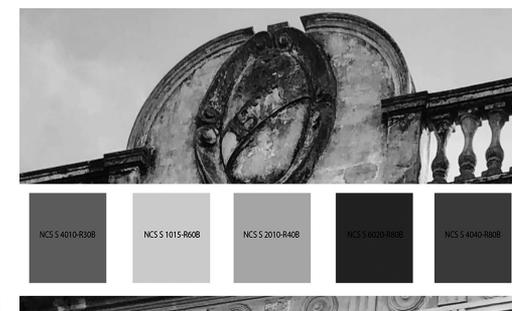


Figura 11. Escala cromática de la muestra considerada; 10mo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 12. Escala cromática de la muestra considerada; 11vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 13. Escala cromática de la muestra considerada; 12vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 14. Escala cromática de la muestra considerada; 13vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 15. Escala cromática de la muestra considerada; 14vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.

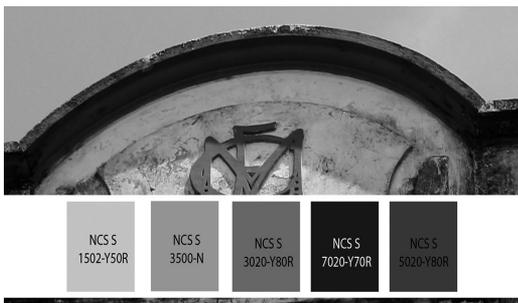


Figura 16. Escala cromática de la muestra considerada; 15vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.

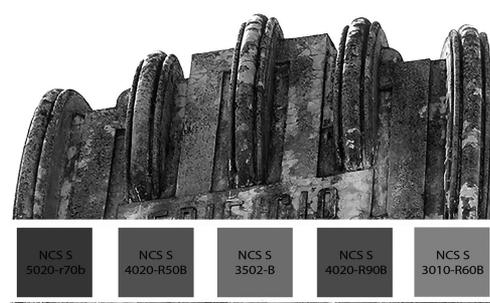


Figura 17. Escala cromática de la muestra considerada; 16vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.

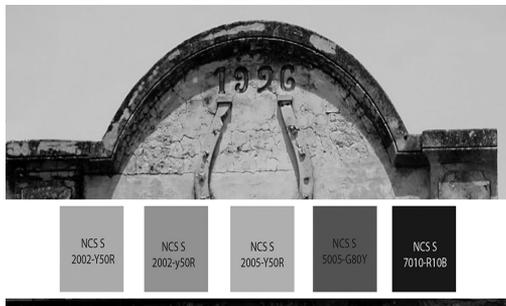


Figura 18. Escala cromática de la muestra considerada; 17vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 19. Escala cromática de la muestra considerada; 18vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 20. Escala cromática de la muestra considerada; 19vo. ejemplo  
Fuente: Elaboración propia.

Cómo puede observarse, el trabajo metodológico de estudio cromático se fundamenta la detección de los colores predominantes en las gráficas identificativas, para luego señalar desde el sistema de ordenamiento NCS, su posible nomenclatura.

#### 4.4. Colores predominantes, comunes y significativos en las Gráficas Identificativas de las fachadas históricas de Tampico

Una vez realizado el trabajo de ordenamiento y selección de cada escala cromática, se procedió a estudiar y buscar las correlaciones cromáticas, para iden-

tificar aquellos colores que se presentan en forma constante y pueden significar la presencia de cierto código cromático en la historia de estas fachadas.

Por código cromático en este proyecto, se define al concepto como los esquemas de color que son atribuidos a un determinado mensaje, en este caso arquitectónico y gráfico. Para entender los códigos cromáticos es necesario conocer las dimensiones del color, y los conceptos que ayudan a explicar el color. Estas dimensiones desde el estudio de los ordenamientos del color, como el NCS, pueden medir el matiz o croma, que es el elemento que permite clasificar los colores por ejemplo como rojo, azul, amarillo, etcétera. El valor lumínico de un color, esto es el grado de claridad u oscuridad de éste y la intensidad o saturación, que señala el grado de pureza de un color, generalmente en relación con el gris. La cantidad de pureza de un pigmento genera una mayor percepción de brillantez.

En esta publicación se pretende abrir un espacio para el análisis de los códigos cromáticos en el estudio de estas fachadas y sus gráficas, que generan identidades cromáticas, que pudieron ser utilizadas para enfatizar el carácter de los edificios, o para acentuar sus formas. En este caso no se pretende realizar un análisis desde lo funcional, sino comenzar a estudiar estos colores desde el universo de lo simbólico como transmisor de ideas, como generador de un lenguaje visual que pudo estar relacionado con la organización de una determinada estructura social, o de poder hasta revelar la vigencia de determinados gustos o necesidades estéticas. Desde aquí, la presencia del color como recurso cultural resulta fundamental en la comprensión de los contextos patrimoniales que así lo destacan como son las fachadas y gráficas estudiadas.

El análisis de repetición y presencia de códigos cromáticos, comunes y significativos en la muestra seleccionada permitió ubicar 28 variaciones cromáticas, estudiadas desde el elemento croma, que van desde los tonos amarillos ocres, pasando por los rojizos y rozados, los neutros cálidos hasta llegar a acentos de colores azulados y la presencia dominante de acromáticos en escalas grisáceas.

De estas variaciones cromáticas, se encontraron 44 variables lumínicas entre ellas, las que predominan y funcionan como fondo de fachadas y gráficas, representan tonos intermedios de valor luz, con colores más saturados y de

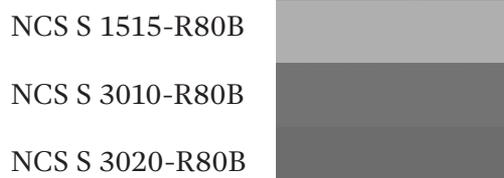
presencia lumínica, más baja u oscura, en las zonas que se pretenden destacar o funcionan como acentos visuales. De todos los colores identificados estos fueron los tres tonos que presentaron mayor repetición desde el elemento pigmentario, la saturación e iluminación de estos en las fachadas (como se observa en la figura 21).



Figura 21. Colores identificados (3 tonos) considerando: pigmento, saturación, iluminación  
Fuente: Elaboración propia.

Esta escala se organiza en torno a los colores neutros que comienzan desde un tono intermedio cálido, pasando por cierta acromía grisácea, para llegar a un acento más oscuro de tono azulado. Se muestran algunos otros hallazgos, ordenados en paletas de colores predominantes por la repetición en las fachadas y gráficas en cuanto a croma y valor lumínico.

Escalas Predominantes: correspondientes a la presencia pigmentaria y con la variación lumínica detectada, ordenadas de mayor a menor presencia. Con el mayor número de coincidencias se observan estas dos escalas cromáticas en las que claramente puede observarse la gama de cromas grises-azulados y neutros cálidos grisáceos con valores lumínicos intermedios y algunos acentos más oscuros y saturados (como se observa en las figuras 22 y 23).



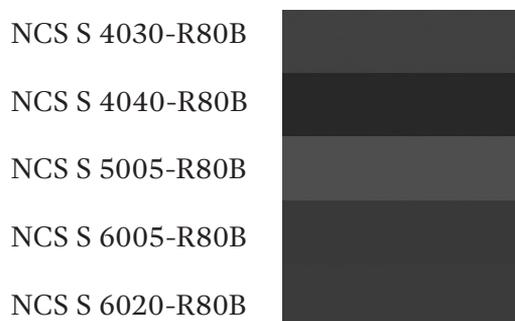


Figura 22. Escalas cromáticas con valorización lumínica intermedia, oscuridad y saturación  
Fuente: Elaboración propia.

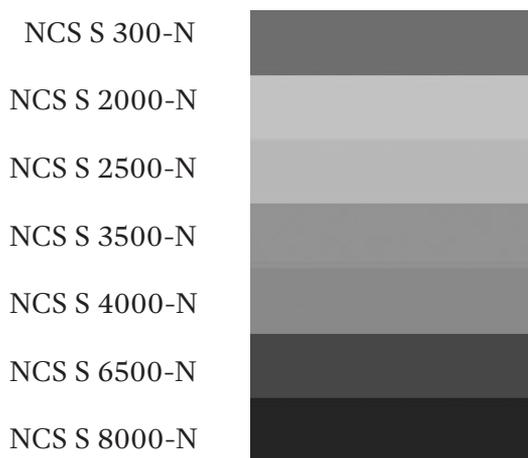


Figura 23. Escalas cromáticas con valorización lumínica intermedia, oscuridad y saturación  
Fuente: Elaboración propia.

En un segundo término se encontraron las siguientes escalas, nuevamente con la presencia de cromas azulados y grisáceos, de valor lumínico de intermedio a oscuros y con una clara predominancia de temperatura del color fría (como aparece en la figura 24 y 25).



Figura 24. Escalas cromáticas con valorización lumínica intermedia, oscura y fría  
Fuente: Elaboración propia.

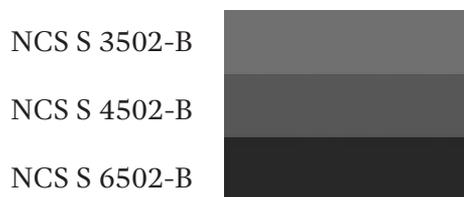


Figura 25. Escalas cromáticas con valorización lumínica intermedia, oscura y fría  
Fuente: Elaboración propia.

En tercer lugar, aparecen dos escalas cromáticas más cálidas, con tonalidades que van desde los neutros amarillentos a los rosas, en una luminosidad donde prevalece la claridad con acento de saturación y valor lumínico intermedio en el neutro cálido ocre (como se presenta en la figura 26 y 27).

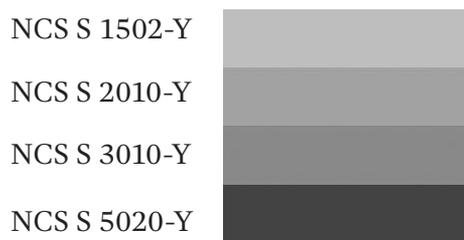


Figura 26. Escalas cromáticas cálidas, luminosidad, saturación y valor lumínico  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 27. Escalas cromáticas cálidas, luminosidad, saturación y valor lumínico  
Fuente: Elaboración propia.

Por último, en menor medida, pero con presencia de coincidencias significativas se encuentran las siguientes escalas cromáticas, en las que se puede observar una combinación de cromas azulados grisáceos y neutros rosados, el valor lumínico de ambas escalas es en general claro con algunos acentos de saturación y oscuridad (como se presenta en la figura 28 y 29).

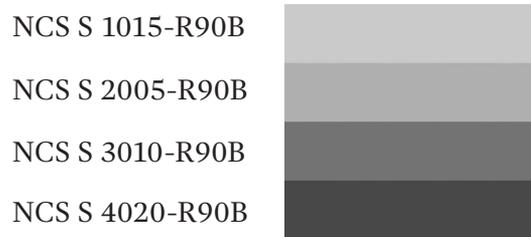


Figura 28. Escalas cromáticas con coincidencias en saturación y oscuridad  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 29. Escalas cromáticas con coincidencias en saturación y oscuridad  
Fuente: Elaboración propia.

Tal ejercicio de detección y clasificación de los colores y valores lumínicos que predominan en las fachadas y gráficas identificativas de la ciudad de Tampico, tiene la intención de abrir un espacio de estudio, nunca antes abordado, en dónde el color puede significar relaciones a estudiar con el período histórico de estos edificios, con los materiales con los que fueron construidos, pero también con los gustos y los elementos simbólicos que otorgan a ellos y a sus fachadas de un aporte a la conformación de la identidad cultural de la ciudad.

Los estudios cromáticos de estas características también pretenden abrir un espacio de reflexión y otorgar herramientas de análisis para posibles restauraciones y rescate del patrimonio cultural que significan estas edificaciones en la vida urbana. Por ejemplo, la sobriedad y neutralidad, con saturación e intensidad en los colores que se acostumbraron en la época como terrosos, fríos y cálidos, con influencia de movimientos artísticos (como *art nouveau*, *art déco*, entre otros, anteriormente referenciados) como inspiración, el cosmopolitismo de las épocas consideradas dentro de la temporalidad abordada, así como el deseo firme por la modernidad fue representado en el color.

Eso, se observó en el color de origen, es decir, el natural de los materiales, como defensa de la tradición y cierta contraposición con el anhelo por la originalidad. Su ubicación periférica fue influencia indudable de colores provenientes de la cultura extranjera, donde, a semejanza de los estilos europeos se traspolaron y entremezclaron como color local en Tampico.

## Conclusiones

El estudio del color y la significación discursiva en fachadas históricas de la ciudad de Tampico abre un espacio de observación y de identificación en la presencia de ciertos códigos cromáticos que pueden aplicarse a los análisis en la relación con la arquitectura y la conformación de una identidad, cultural y cromática de la ciudad. Se subraya como una de las conclusiones aquí expuesta, cómo el color representa uno de los aspectos que de forma más categórica condiciona la realidad que nos rodea.

Como parte de las metas del análisis y el proceso del trabajo se pretende contribuir con las herramientas y metodologías utilizadas para aportar mayores datos sobre el material documentado, especialmente de las fachadas y gráficas con las cuales se ha trabajado, y el proceso de detección del catálogo de colores para su preservación y posibles futuras restauraciones, así como también contribuir a la generación de nuevos proyectos que vinculen al color, la arquitectura y las gráficas históricas como signos de identidad, con la gestión del patrimonio cultural de la región.

Dentro de los postulados teóricos que enfatizan la estructura del trabajo es importante resaltar el concepto de identidad cultural que conlleva la aceptación de esta como:

[...] un hecho simbólico construido por un discurso social común, que sólo puede ser efecto de representaciones y creencias, social e históricamente condicionadas, y supone un percibirse y un ser percibido que existen en virtud del reconocimiento de los otros, de una mirada exterior (Odetti, 2012).

Los ejes conceptuales planteados aquí pueden servir de guía para establecer una relación entre los códigos cromáticos identificados en forma objetiva, tanto desde la medición del color como desde la perspectiva semiótica de estudio de sus significaciones en la relación con el contexto histórico en que fueron construidos, para vincularlos como elementos de una identidad cultural, conformada, comunicada y resaltada en la gestión del patrimonio cultural de la ciudad como factor de desarrollo para la comunidad y la región.

Se concluye que el color tampiqueño o local cosmopolita de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, mantuvo predominio en los elementos pigmentarios con pigmento, saturación e iluminación, a partir de cromas grisáceos azulados, neutros cálidos a los neutros rosados y neutros ocre, con valoración lumínica intermedia, oscura y saturada. Eso, indudablemente, define a éste desde la historia hacia la contemporaneidad para la comprensión, respeto y continuidad memorística colorimétrica.

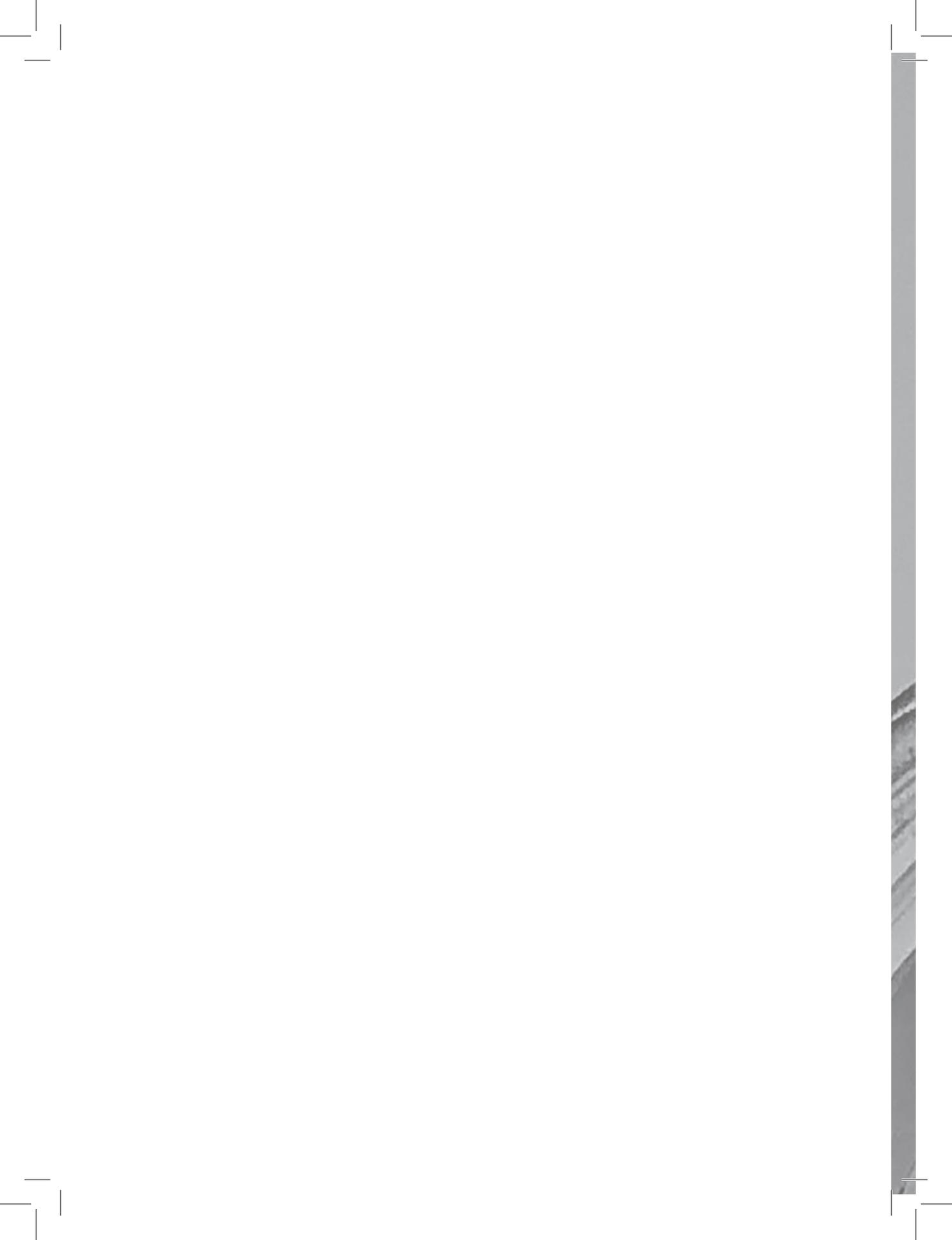
En la ciudad de Tampico, existe la oportunidad de tomar elementos como el color, para acentuar esta sensación de pertenencia, muchas veces inconsciente, primero entre la comunidad ligada directamente a estas edificaciones y desde allí, hacia un público que puede comenzar a desarrollarse y a descubrir en esta zona de la ciudad una oportunidad de conocimiento y reconocimiento cultural.

### **Bibliografía**

- Caivano, J. L. (2006). "La investigación sobre color en la arquitectura: Breve historia, desarrollos actuales y posible futuro". *COLOR research and application*, 31(4), 350-363.
- Caivano, J. L. (1995). "Sistemas de orden de color". *Serie Difusión* (12).
- Dondis, D. A. (1987). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Embrechts, J. J. (1988). "Développement d'une nouvelle approche paramétrique du rendu des couleurs". *Application à l'analyse et à la conception d'ambiances colorées*. Embrechts, Jean-Jacques 1988. Université de Liege.
- Green-Armytage, P. (2002). The future of color in the visual arts, architecture, and design. *Proceedings of the SPIE.*, 4421, 1028-1031. doi:10.1117/12.464739
- Mahmoudi, K., & Shakiba Manesh, A. (2005). *Principles of color in architecture and urbanism*. Tehran: Heleh Publications.
- Meerwein, G., & Mahnke, F. (2007). "Color-Communication in Architectural Space". Berlin: Birkhouser.
- Odetti, J.V. (18 de noviembre de 2012). *Códigos cromáticos: Identidad cultural en las haciendas mexicanas. El caso del Valle del Tequila en Jalisco*. Saltillo, Coahuila, México.
- Ortiz, O. y Ortiz, G. (2015). *Ensayo panorámico de la literatura en Tamaulipas. Tomo II. De finales del siglo XIX a 1940*. Ciudad Victoria, Gobierno del Estado de Tamaulipas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.itca.gob.mx/wpcontent/>
- Traven, B. (2009). *El tesoro de Sierra Madre*. Trad. López Mateos, Esperanza. Barcelona, El Acantilado.
- Verón, E. (2004). *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, (pp. 99-133; pp. 140-156; pp. 193-198). España: Editorial Gedisa.

Verón, E. (2005). *Fragmentos de un tejido*, (pp. 193-198). Barcelona, España: Gedisa.

Zorrilla, J.F. y Ortiz, F.J. (1994). “El noreste”. En Piñera R., D. (coord.) *Visión histórica de la frontera norte de México; Vol. 5. “De la Revolución a las 2da. Guerra Mundial.* Universidad Autónoma de Baja California – Instituto de Investigaciones Históricas; Editorial Kino – El Mexicano.







## Capítulo 5

### Propuesta reglamentaria para la conservación y resignificación del patrimonio gráfico identificativo de Tampico

María Luisa Pier Castelló<sup>8</sup>

Rebeca Isadora Lozano Castro<sup>9</sup>

#### 5.1. Antecedentes de Tampico

Para establecer la importancia de la ciudad de Tampico en ámbitos como cultura, sociedad, economía y arquitectura, entre otros aspectos, se exponen algunos datos obtenidos de la página oficial del gobierno de Tamaulipas, a partir de los cuales se situó contextualmente la investigación.

Ante el hecho histórico de la existencia de *cinco Tampicos*, damos cuenta de la ubicación de cada uno de ellos:

1) *El Tampico indígena* fue un pequeño poblado de huastecos ubicado en la margen sur del río Pánuco, cerca de donde se encuentra la actual Ciudad Cuauhtémoc.

2) *La Villa de San Luis de Tampico* se fundó a petición de fray Andrés de Olmos y por licencia del virrey Luis de Velasco, el 26 de abril de

---

<sup>8</sup> Maestra en comunicación académica, Universidad de Autónoma de Tamaulipas, y profesora e investigadora de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma de Tamaulipas, mpier@docentes.uat.edu.mx

<sup>9</sup> Doctora en diseño, Universidad de Palermo, y profesora e investigadora de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Autónoma de Tamaulipas, rebecadylan@hotmail.com / rilozano@uat.edu.mx

1554, con vecinos de Santiesteban de Pánuco, consolidándose como villa hasta 1560. Esta villa constituyó el Pueblo Viejo de Tampico, donde se ubica en la actual población de Ciudad Cuauhtémoc.

3) Debido a los ataques de los piratas, los habitantes de la Villa de San Luis Tampico emigraron a un lugar situado a dos kilómetros al norte de la actual Villa de Tampico Alto, Veracruz, que, por ser llamado joya u hondonada, lo nombraron Tampico Joya. Fueron varias las emigraciones sobresalientes tras el ataque del pirata Laurent Graft o Lorencillo, en el año 1684, y la del año 1738, donde tuvo lugar el último incendio de la Villa de San Luis de Tampico. La insalubridad y el descuido en que se encontró el Cristo de Tampico o Señor de las Misericordias, y el afán de haber recurrido a las personas dispersas entre Joya, Pueblo Viejo de Tampico y los ranchos Fray Matías Terrón y Salvador de Tampico, motivaron al coronel José de Escandón a visitar el lugar. Fue así como, mediante la elección, ordenó el traslado a las lomas o ranchos (antes mencionados) ubicados en el actual Tampico Alto, Veracruz.

4) El 15 de enero de 1754, se trazaron las calles y se fundó la nueva población con el nombre de la Villa de San Luis de Tampico, después Tampico Alto Veracruz. Se repobló la antigua Villa de San Luis o Pueblo Viejo de Tampico, y se fundó la Villa de Altamira el 2 de mayo de 1749, con la concesión de la aduana a Pueblo Viejo. Eso, redundó en menoscabo de los vecinos de la Villa de Altamira, que recibieron las mercancías con costes alterados lo que provocó una querrela. Algunos por conservar la aduana y otros, los de Villa de Altamira, por establecer otra que los beneficiara en una nueva población en la margen del río Pánuco.

5) Los de Pueblo Viejo, recurrieron al general Manuel Gómez Pedraza y los de Altamira al general Don Antonio López de Santa Anna que al volver de rebelarse en contra del emperador Iturbide por el Plan de Casa Mata otorgó un permiso provisional para fundar una nueva población al lado norte del río Pánuco, siendo esta población la actual ciudad de Tampico Moderno. Eso, ocurrió el 12 de abril de 1823, con el nombre de Santa Anna Tampico, en honor a quien dio el permiso

para la nueva población. La veneración por Santa Anna se reconoció en el nombre de la ciudad que pasó a ser de habla popular en los documentos Santa Anna de Tamaulipas, olvidándose del nombre de Tampico. Eso perduró hasta la declinación del santísimo con la promulgación del Plan de Ayutla en el año 1824.

a) *Localización*: El municipio de Tampico cuenta con una extensión territorial de 92.73 kilómetros cuadrados, abarcando el 0.08 por ciento, de la totalidad del estado; colinda al norte con la ciudad de Altamira, al este con el municipio de Madero, al sur con Tampico Alto, Veracruz, y al oeste con la población de Ébano en el estado de San Luis Potosí.

b) *Hidrografía*: Los ríos que confluyen en la parte suroeste de Tampico son: el Pánuco y el Tamesí. La unión de esos ríos forma una de las corrientes más caudalosas de la república mexicana, que desemboca en el Golfo de México; otros cuerpos de agua los constituyen la laguna del Chairel, Carpintero y numerosas vegas y esteros.

c) *Clima*: El clima predominante es de tipo tropical subhúmedo, cálido y extremo, con temperaturas promedio anuales de 24°C, que alcanza un promedio de 36.8°C y como mínimo de 9.7°C. Los vientos predominantes en otoño e invierno son los denominados con lenguaje popular, nortes, mientras que en las otras estaciones varían de sur a norte. Por ser una región expuesta a los fenómenos de tipo hidrometeorológico, son comunes los ciclones y vientos huracanados. La precipitación anual varía de 788.6 a 1044.10 milímetros cúbicos y el mes más lluvioso es julio por encima de los 1000 milímetros cúbicos.

d) *Monumentos arquitectónicos*: El crecimiento de la ciudad de Tampico, entre los años 1849 y 1886, la extendió por el suroeste de la laguna del Carpintero y los bordes del canal de la Cortadura. En el año 1853, existían 487 casas, algunas de mampostería, otras de madera y palapa. Entre sus edificios principales estaban la aduana marítima, las casas municipales o consistoriales, cinco escuelas, el hospital civil, una cárcel, un mercado, dos garitas y un teatro; además, del muelle y cuatro plazas. En el año 1856 por iniciativa del ingeniero M. Bonneville de

nacionalidad francesa, se inició un proyecto para renovar las aguas estancadas en la laguna del Carpintero hacia el canal de la Cortadura. El proyecto se detuvo por los problemas militares derivados de la Intervención Francesa. Tres años más tarde (en el año 1859) Tampico tuvo entre 6000 y 7000 habitantes, sus calles fueron ortogonales y las casas eran de uno a dos pisos; existieron algunas portadoras de portales blancos al frente. Las principales casas pertenecieron a comerciantes extranjeros.

La compañía Waters Pierce Oil Co., fue una planta de refinación en Tampico en la que se trataron aceites importados en 1889; precisamente el inicio de la época de oro de Tampico. En el año 1890, el puerto contó con 180 manzanas; en el lado norte existieron *laderas de regadío regadas con bombas de vapor*. Siendo así que, durante la Primera Guerra Mundial y con el potencial petrolero de la Faja de Oro, Tampico se convirtió en un emporio petrolero de rango mundial. Ese desarrollo económico atrajo a migrantes de diversos países (en capítulos anteriores referidos). Las construcciones originales del puerto fueron substituidas hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, por ejemplo, el Palacio Municipal (como se ejemplifica en la tabla 1); una construcción de un piso con portales y techo de teja que se transformó en los años cuarenta en el edificio actual.<sup>10</sup>

Tabla 1. Ejemplificación de monumentos arquitectónicos patrimoniales de Tampico con gráfica identificativa

<p>a) La Escuela Ignacio Manuel Altamirano, construida en el año de 1929. Fuente: Imagen con captura propia.</p>	
--	--

<sup>10</sup><https://www.skyscrapercity.com/threads/tampico-centro-hist%C3%B3rico.962890/>

<p>b) Palacio Municipal, que data de 1928. En el balcón principal del segundo nivel tiene una réplica de la Campana de Dolores; edificio que albergaba las instalaciones de la primera central telefónica. Fuente: Imagen con captura propia.</p>	
<p>c) La Catedral, hermoso edificio construido a fines del siglo XIX, tiene planta basílica en forma de cruz latina y de estilo neoclásico. Fuente: Imagen con captura propia.</p>	
<p>d) Antiguo Edificio del Palacio Municipal, posteriormente fue la Academia de Policía y actualmente es la sede del DIF. Fuente: Imagen con captura propia.</p>	
<p>e) Edificio de Telégrafos Nacionales, data de 1908. Fuente: Imagen con captura propia.</p>	

Actualmente, la zona histórica de Tampico cuenta con edificaciones que han carecido de la conservación, sin embargo, esas huellas visibles representan a México y a la opulencia de la clase dominante de la época del auge petrolero (1911-1938). Que por medio de las *gráficas identificativas* (nombre, fecha, siglas, símbolos, entre otras) conducen a la estructura y superestructura representada socialmente (como se presentan en la figura 1 y 2).



Figura 1. *Collage* de edificaciones arquitectónicas consideradas Patrimonio Cultural Edificado con gráficas identificativas en Tampico  
Fuente: Elaboración propia.



Figura 2. *Collage* de gráficas identificativas en Tampico  
Fuente: Elaboración propia.

En aspectos arquitectónicos y gráficos identificativos, se conserva la influencia de corrientes arquitectónicas y estilísticas con diferencias marcadas entre: los tipos de construcción; niveles de construcción; uso de modelos de escritura; uso del color; gusto por los ornamentos; entre otros aspectos. Definitivamente, por deterioro climatológico, falta de mantenimiento y restauración especializada, algunos se encuentran en estado de abandono, pero otros, aún mantienen grado de conservación óptimo.

## 5.2. Hallazgos recuperados de la etnografía implementada

Los hallazgos encontrados en la visita de campo y descripción de los inmuebles construidos en el auge petrolero de la ciudad resultaron ser construcciones que presentan características formales a tomar en cuenta para su estudio conservación y resignificación.

Descripción de los pasos considerados para obtener las huellas que conducen a la reflexión crítica en propuestas culturales que apoyen la conservación de esos objetos culturales de diseño como patrimonio materializado y construido a partir de edificios históricos.

Es importante aclarar que el relevamiento se realizó con un primer corpus de edificaciones con inscripciones seleccionadas, posteriormente cambió, como resultado de las visitas en sitio por parte del responsable técnico del proyecto. Finalmente, los gráficos identificativos presentaron un incremento de 84 a 104, que fueron considerados por su contenido comunicacional en el registro inicial con variantes en los datos obtenidos.

#### 1. Procedimiento llevado a cabo:

- a) Las edificaciones que se analizaron fueron previamente seleccionadas por la doctora Rebeca Isadora Lozano Castro, responsable técnico del proyecto de investigación.
- b) Los puntos de referencia y estudio fueron registrados en un plano para el trazado de rutas a seguir y optimizar tiempo e insumos.
- c) Posteriormente, debido a la cantidad de sitios a visitar, se llevaron a cabo varias visitas de campo, en diferentes fechas programadas para cada una de las edificaciones señaladas en el Centro Histórico (CH) de Tampico.
- d) Fue así como se realizó un *relevamiento de fichas técnicas* (como se ejemplifica en la tabla 2) en todas las ubicaciones (por sectores) de las fachadas y las *gráficas identificativas* existentes. Eso fue llevado a cabo por los doctores José Adán Espuna Mújica, Víctor García Izaguirre y la maestra María Luisa Pier Castelló (2019).
- e) Asimismo se registraron en sitio, datos de importancia para su análisis por medio de fichas estructuradas para cada una de las edificaciones con *gráficas identificativas*.

Tabla 2. Ejemplo del formato de ficha técnica para el relevamiento de datos en campo

No.	4-59-217	Año	1922	IMÁGEN
Tipo de edificación:	Habitacional.			
No. de niveles:	3			
Estilo de Edificación:	Neoclásico con reminiscencias <i>Art Nouveau</i> .			
Época de Construcción:				
Estado de Conservación:	Adecuado			
Características de la Gráfica:	Numérico, dentro de un marco rectangular, en alto relieve, ubicado al centro de la azotea.			
Historia Socio-cultural				
Este edificio, de principios de los años 20 presenta reminiscencias neoclásicas, sobre todo en la ornamentación de sus jambas y dinteles, aunado a sus cornisas, fue un edificio de departamentos pequeños, para trabajadores, tomando en cuenta su ubicación a la zona industrial conocida como la Isleta y de las vías del Tranvía para ir a las diferentes refinerías petroleras que existían en la zona de la zona de Doña Cecilia, sitio que en 1928 se convirtió en la Villa de Doña Cecilia y en 1930 en Ciudad Madero. Presenta una "espadaña" en la parte superior, donde se colocó la fecha de culminación del mismo.				
Observaciones				
El edificio no presenta tanto deterioro, pero si se pudo observar descuido, sobre todo en los departamentos, afectado por el uso y función de vivienda en su historia. Los locales comerciales de la planta baja presentan un mantenimiento adecuado.				

2. Hallazgos encontrados en la visita de campo con la información fragmentada en 6 categorías:

- a) Tipo de edificación
- b) Número de niveles construidos
- c) Estilo de edificación
- d) Elemento de la gráfica visual

e) Estado de conservación del inmueble

f) Año de construcción.

3. Datos precisos que dejan en claro aspectos de carácter arquitectónico en la categorización propuesta:

a) Tipo de edificación

*Los edificios presentaron usos diversos:*

- *Los edificios residenciales privados* como viviendas privadas, que son las que mejor conocemos todos.
- *Los edificios residenciales públicos:* hoteles, residencias.
- *Los edificios con usos sanitarios:* hospitales, clínicas, centros de atención primaria.
- *Edificios educativo:* universidades, academias
- *Edificios religiosos:* monasterios, iglesias.
- *Edificios deportivos y lúdicos:* polideportivos, teatros.
- De uso comercial, industrial, agrícola, administrativo, etc.

De modo que, las funciones de los edificios dependieron de su función.<sup>11</sup> Según los edificios registrados fueron 12 indicadores (como se presentan en la tabla 3).

---

<sup>11</sup><https://www.certicalia.com/blog/tipos-de-edificios>

Tabla 3. Indicadores obtenidos en el relevamiento etnográfico

Tipo de edificación	Número encontrado	Ejemplos
Habitacional	32	
Comercial	6	Botica Americana
Comercial/habitacional	10	
Multifamiliar	19	
Educativa	3	Escuelas
Salud	2	Antiguo Hospital Civil Tampico Beneficencia Española
Pública	6	Palacio de Gobierno Edificio del DIF Tampico Telégrafos Correos Bomberos Escuela
Religioso	1	Catedral de Ciudad Tampico
Recinto Social	2	Antiguo Casino Tampiqueño Actual Casino Tampiqueño
Hotel	1	Actualmente Casa Moral
Sindical	2	Edificio Sindical Gremial Sindicato de Panaderos
Rastro de la Ciudad de Tampico	1	Actualmente Casa de la Cultura de Ciudad Tampico
<b>TOTAL</b>	<b>85</b>	
<b>GRÁFICOS IDENTIFICATIVOS</b>	<b>104</b>	

## b) Número de niveles construidos

El número de niveles que cada una de las edificaciones tuvo en el momento su construcción fue variable y se observó que, con el paso del tiempo, en algunos casos construyeron más niveles sobre la construcción original (como se presenta en la tabla 4).

Tabla 4. Indicadores según los niveles de construcción correspondientes

No. de niveles construidos originalmente	Número encontrado
1 Nivel	12
2 Niveles	42
3 Niveles	19
4 Niveles	8
5 Niveles	1
<b>TOTAL</b>	<b>82</b>
<b>GRÁFICOS IDENTIFICATIVOS</b>	<b>104</b>

## c) Estilo de edificación

Por la época de repoblación en la ciudad y el período de auge petrolero (finales del siglo XIX y principios del siglo XX), en las edificaciones que conformaron el registro se encontraron diferentes estilos de construcción. A continuación, se describen brevemente los estilos representativos dispuestos,<sup>12</sup> tomando fragmentos de texto que los ejemplifica:

a) El *neoclásico* (aproximadamente del año 1715 al 1820): La opulencia y la ostentación se consideraron primordiales por los arquitectos neoclásicos. En vez de eso, prefirieron inspirarse en la cultura clásica, como sus colegas renacentistas. Fue una vuelta a la simplicidad que se plasma en líneas limpias y elegantes, grandes edificios, enormes columnas y proporciones perfectas; donde, lo que predominó fue la simetría.

b) El *art nouveau* (traducido significa arte nuevo): El movimiento surgió a finales del siglo XIX y se prolongó hasta las primeras décadas

<sup>12</sup><https://www.pisos.com/aldia/el-estilo-art-nouveau/61374/>

del siglo XX. Fue un estilo decorativo que se desarrolló durante la Belle Époque y se caracterizó porque rompió con lo anterior y no se continuó con las tendencias de estilos anteriores como el barroco, el romanticismo o el renacimiento. Este estilo tomó el diseño industrial y lo dotó de especial belleza.<sup>13</sup>

c) El *modernismo* (aproximadamente del año 1885 al 1910). Fue reconocido por su arquitectura decorativa, próspera y por su reivindicación artística. Surgió en un momento donde se restauró el romanticismo que rodeó al diseño en contraposición a la producción en masa de edificios simples y pragmáticos. Se trabajó el hierro forjado y las vidrieras fueron un ejemplo de creatividad y una forma de ir más allá de los estilos dominantes de la época.

d) El *art déco* (aproximadamente del año 1925 al 1940): Se originó en Francia en la década de 1920 y, se hizo popular en todo el mundo durante el período de entreguerras. Originalmente, llamado Style Modern, aludió a los materiales modernos utilizados, como el cemento, el hierro y el cromo. La arquitectura deconiana se define por una intrincada mezcla estética de motivos tradicionales, patrones geométricos y colores vivos. Así como el uso de líneas rectas y limpias, y decoraciones de cerámica o metal; símbolos de glamur, exuberancia y optimismo, no sólo arquitectónico sino también diseño de interiores, la moda y las artes visuales.

e) El *funcionalista*: Significó el principio de que los edificios se diseñaran basándose únicamente en el propósito y la función del edificio.<sup>14</sup> Ese principio fue menos evidente de lo que pareció, y significó una cuestión de confusión y controversia dentro de la arquitectura moderna. Los puntos de vista funcionalistas eran típicos de algunos arquitectos del renacimiento gótico, en particular, Augustus Welby

---

<sup>13</sup><https://www.hisour.com/es/functionalism-in-architecture-28224/>

<sup>14</sup>[https://www.ecured.cu/Racionalismo\\_arquitect%C3%B3nico](https://www.ecured.cu/Racionalismo_arquitect%C3%B3nico)

Pugin que escribió “no debe haber características sobre un edificio que no sean necesarias para su comodidad, construcción o propiedad [...] todo ornamento debe consistir en el enriquecimiento de la construcción esencial del edificio”.

A raíz de la Primera Guerra Mundial, surgió un movimiento internacional de arquitectura funcionalista como parte de la ola del Modernismo. A partir de ahí, las ideas se inspiraron en gran medida en la necesidad de construir un mundo nuevo y mejor para la gente, expresado en términos generales y enérgicos por los movimientos sociales y políticos de Europa después de la guerra extremadamente devastadora.

La arquitectura funcionalista a menudo se vinculó con las ideas del socialismo y el humanismo moderno; donde, no sólo los edificios y casas se diseñaron en función de la funcionalidad, sino la arquitectura también se usó como medio para crear físicamente una mejor calidad de vida para las personas en el buen sentido.

f) El *racionalista*: Como corriente arquitectónica nacida en Europa a raíz de las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. El *racionalismo* centró su interés en una nueva estética que se fundamentó en el uso de determinados materiales de construcción como vía para ponderar arquitectónicamente una visualidad técnica y estandarizadora, que a su vez se convirtió en rechazo a toda ornamentación vacía y gratuita<sup>15</sup> y por el uso de las formas geométricas simples con criterios ortogonales y la concepción dinámica del espacio arquitectónico.

g) La *industrial*: Cobijó a los edificios que fueron construidos o adaptados a la producción industrial, cualquiera que fuera su rama.<sup>16</sup> Su objetivo fue la funcionalidad en consideración del volumen y la forma de la edificación, de donde, con la organización de la producción y

---

<sup>15</sup><http://salaarquitectos.com/blog/arquitectura-industrial/tendencias-en-arquitectura-industrial/>

<sup>16</sup><http://salaarquitectos.com/blog/arquitectura-industrial/tendencias-en-arquitectura-industrial/>

maquinaria elegida. Sin embargo esa teoría se ha transformado y con el tiempo se redefinió en edificios industriales con estilo y estética distinta a lo estimado con anterioridad.

h) Los edificios híbridos son estructuras capaces de albergar programas dispares, de promover la interacción de distintos usos urbanos y combinar las actividades privadas con la esfera pública.<sup>17</sup>

Todos aparecen ejemplificados en la tabla 5 de acuerdo con las observaciones y hallazgos recuperados de la pesquisa etnográfica en zonas concurrentes.

Tabla 5. Estilos observados en las edificaciones históricas con gráficas identificativas registradas

<b>Estilo de edificación</b>	<b>Número encontrado</b>
Neoclásico	52
<i>Art Nouveau</i>	2
<i>Art Decó</i>	6
Modernista	4
Funcionalista	4
Tradicional	1
Racionalista	2
Industrial	1
Híbrido	5
Indefinido	1
Ecléctico	7
<b>TOTAL</b>	<b>85</b>
<b>GRÁFICOS IDENTIFICATIVOS</b>	<b>104</b>

<sup>17</sup><https://noticias.arq.com.mx/Detalles/11620.html#.XsHkp3VKjIU>

## d) Elemento de la gráfica visual

Los elementos encontrados en las fachadas, principal o lateral aparecieron en alto relieve, bajo relieve o, en algunos casos, elementos que entre mezclaron el alto y bajo relieve; además de algunos elementos pintados.

Las formas encontradas fueron diversas e incluso, se observaron mezclas entre ellas formando el conjunto en una sola gráfica visual; los elementos formales detectados se presentan en la tabla 6.

Tabla 6. Formas recurrentes observadas en las edificaciones históricas con gráficas identificativas

<b>Numéricos</b>	<b>Frecuente de casos</b>
Tipográficos	15
Tipográfico/numérico	49
Ornamentales	4
Figuras geométricas	4
Rosetones	1
Guirnaldas	4
Medallones	11
Figuras simbólicas	6
Elementos naturales	1
Elementos marítimos	1
Escudo masón	4
Escudos familiares	3
Escudos de armas	1
Escudo nacional	1
Escudo del ayuntamiento	3
Símbolos religiosos	1
<b>TOTAL</b>	<b>104</b>

## e) Estado de conservación de las edificaciones

Debido al paso del tiempo, exposición a aspectos climatológicos, por falta de interés de los propietarios o falta de recursos económicos, las edificaciones se encontraron en muy diversas situaciones, desde deterioradas hasta conservadas y/o remodeladas recientemente (como aparece en la tabla 7).

Tabla 7. Estado de conservación de edificaciones históricas con gráficas identificativas

Estado de conservación	Número encontrado	Detalles y/o comentarios
Pésimo	3	
Malo	9	
Regular	29	
Bueno	20	
Excelente	11	
Restaurado	2	
<b>TOTAL</b>	<b>74</b>	

## f) Año de construcción registrado

Durante el proceso etnográfico se encontraron construcciones que datan de finales del siglo XIX, mediados del siglo XX; como se presenta en la tabla 8 y figura 3. Sin embargo, se hace la advertencia que algunas de las fechas no corresponden con el año de construcción, es decir, fueron alteradas en su restauración o por fines de otra índole durante la homologación del centro histórico de la ciudad (1993).

De modo que los hallazgos encontrados concluyeron que el estado de conservación presenta un deterioro considerable, sin embargo, demuestran los materiales avanzados para aquella época. Además, sacan a la luz huellas desde aspectos socioculturales, económicos y políticos (en capítulos anteriores abordados), hasta los de identidad, entre otras cosas.

Tabla 8. Algunos de los años recuperados en las edificaciones históricas con gráficas identificativas

Año de construcción	Número de edificios encontrados construidos en el año indicado
1897, 1908, 1909, 1915, 1918, 1929, 1930, 1932, 1933, 1934, 1936, 1939, 1941, 1944, 1945, 1946, 1949, 1950, 1955, 1965, 1968	1 de cada uno
1927 1928	2 de cada uno
1916 1922	3 de cada uno
1925 1926	4 de cada uno

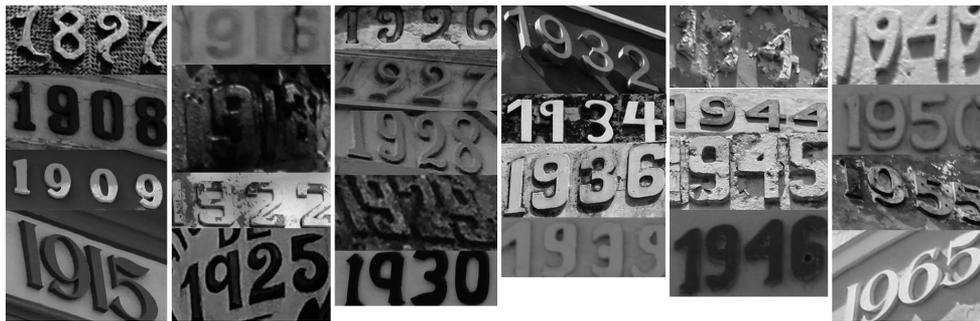


Figura 3. Ejemplos de gráficas identificativas con años recuperados en las edificaciones históricas, advertidas en la Tabla 8

Fuente: Elaboración propia.

Definitivamente, la materialidad arquitectónica y gráfica es testimonio histórico cultural del Patrimonio Edificado de Tampico, México. Por eso, es necesario protegerlo para su conservación con propuestas de estatutos regulados política y culturalmente que garanticen la permanencia historiográfica comunicacional y arquitectónica tampiqueña.

### **5.3. Revisión del Reglamento para la preservación del patrimonio edificado de la ciudad de Tampico, Tamaulipas**

Tomando como referencia el Reglamento para la preservación del patrimonio edificado de Tampico, a continuación, se señalan algunos de sus aspectos que se consideraron relevantes para tomarse en cuenta y un breve análisis de estos:

El capítulo I indica los términos y las definiciones que se encontraron a lo largo del cuerpo reglamentario para la comprensión a cabalidad el documento.

#### *Capítulo I. Disposiciones generales*

ARTÍCULO 1. El presente reglamento establece las normas conforme a las cuales las autoridades municipales competentes ejercerán sus atribuciones para la identificación, protección, conservación, restauración, aprovechamiento y recuperación de los edificios, monumentos y espacios urbanos, que integran el Patrimonio Edificado del Centro Histórico de la Ciudad de Tampico, Tamaulipas, con el objeto de satisfacer las necesidades de la sociedad actual y de preservarlos para las generaciones futuras dentro y fuera del Centro Histórico de acuerdo a sus características particulares.

Para los efectos de este Reglamento se entenderá como:

- I. ADECUACIÓN: A la intervención que se realiza en edificios, monumentos y espacios urbanos que solamente satisface las necesidades de servicio y especiales requeridas para un uso específico.
- II. AYUNTAMIENTO: El R. Ayuntamiento de Tampico.
- III. CONSERVACIÓN: Acción de investigar, salvar, mantener, proteger, custodiar o cuidar de su permanencia.

CONTEXTO URBANO: El entorno o ambiente exterior de algún objeto en imagen, se refiere al entorno o edificación natural de algún punto o espacio de la Ciudad.

- IV. PATRIMONIO EDIFICADO: Inmueble o Monumento con valor estético relevante, atendiendo a características de representatividad,

inserción en determinada corriente estilística, significación en el contexto urbano, grado de innovación, materiales, técnicas utilizadas, así como aquellas que sean una creación arquitectónica que ofrece el testimonio de la civilización o de una fase representativa de la evolución de nuestro Municipio y aquellos que han adquirido con el tiempo un significado cultural.

IMAGEN URBANA: Aspectos, forma o imagen de poblados y de la Ciudad, fisonomía urbana.

LEY FEDERAL: La Ley sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.

INAH: Al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

INBA: Al Instituto Nacional de Bellas Artes.

LEY DE EQUILIBRIO ECOLÓGICO Y PROTECCIÓN AL AMBIENTE DEL ESTADO DE TAMAULIPAS: La legislación sobre la ecología de la entidad.

LEY: Ley del Patrimonio Histórico Cultural del Estado.

PATRONATO: Patronato de Protección, Consolidación y Conservación.

COMITÉ: Comité Técnico de Protección, Consolidación y Conservación.

ESTADO: El Gobierno del Estado de Tamaulipas.

MUNICIPIO: Circunscripción territorial del Municipio de Tampico.

DIRECCIÓN GENERAL DE PLANEACIÓN URBANA Y ECOLÓGICA: A la Dirección General de Planeación Urbana y Ecología del R. Ayuntamiento de Tampico.

INTEGRACIÓN: Acción de armónicamente elementos arquitectónicos o urbanos inexistentes en los bienes del patrimonio edificado y que deben poseer características formales o materiales.

V. INTERVENCIÓN: Cualquier acción que se ejecute sobre un bien patrimonial y que afecte a sus condiciones físicas.

**RECUPERACIÓN:** A la acción que al quitar sobre posiciones al inmueble o Monumento muestra su volumetría original interior o exterior.

**REGLAMENTO:** Reglamento para la Preservación del Patrimonio Edificado de la Ciudad de Tampico, Tamaulipas.

**REHABILITACIÓN:** A la intervención que permite la recuperación de las condiciones óptimas estructurales y especiales, sin alterar sus características y su entorno.

**REINTEGRACIÓN:** A la acción de reubicar en su sitio original, aquellos elementos arquitectónicos e históricos que se encuentran fuera de lugar.

**RELEVANCIA ESTÉTICA:** Edificaciones de características formales de gran calidad.

**RESTAURACIÓN:** Al conjunto de acciones realizadas en un Inmueble o Monumento para su conservación de acuerdo con sus características originales.

**VERNÁCULO:** Manifestaciones culturales de la población doméstica, nativa o particular de la comunidad, región o País.

**CATÁLOGO DEL PATRIMONIO EDIFICADO:** Registro sistematizado de los inmuebles y espacios declarados como Patrimoniales en el que se describen detalladamente con el fin de proteger sus características.

**CENTRO HISTÓRICO:** Según la Declaratoria de Reservas, Usos y Destinos el Plan Director del Estado de Tamaulipas contenida dentro del Plan Subregional de Desarrollo Urbano del Área Metropolitana del Río Pánuco, Publicada en el Periódico Oficial el 8 de octubre de 1994, EL CENTRO HISTÓRICO comprende los límites siguientes: Al Norte: Calle Obregón, al Sur: Calle Héroes de Nacozari, al Oeste: Calle General San Martín y al Poniente: Calle Sor Juana Inés de la Cruz.

**VI. ZONA PATRIMONIAL:** Área que adquiere relevancia por la densidad de edificios de valor Histórico o Artístico que contiene.

ARTÍCULO 2. El Ayuntamiento, de oficio o a petición de parte tiene facultades para declarar Patrimonio Edificado, Inmuebles o Monumentos en el Municipio, a través del Comité Técnico.

ARTÍCULO 3. Los propietarios, inquilinos o posesionarios de bienes catalogados como Patrimonio Edificado, deberán cumplir todo lo establecido por este Reglamento, en lo que se refiere a construcción, restauración, demolición, integración, excavación y/o cualquier otro tipo de intervención física en dichos inmuebles.

El capítulo II indica la competencia que las autoridades tienen en temas referentes al uso de anuncios, como: en su colocación o retiro; la suspensión de obras que no cumplen las condiciones estipuladas, como es el caso de la licencia expedida por el INAH (El Instituto Nacional de Antropología e Historia ) o el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) o la autoridad que corresponda; la autorización, supervisión y opinión previa a cualquier modificación; cambio de uso o demolición de inmuebles con valor histórico o patrimonial; autorización de proyectos de restauración y consolidación de inmuebles históricos, artísticos o de valor patrimonial. De igual manera, precisa cómo se debe conformar el Patronato de protección, consolidación y conservación. Por último, lo que debe registrarse en la creación del registro Municipal de Patrimonio Edificado.

### *Capítulo II. Competencia de las autoridades*

ARTÍCULO 4. Es competencia de la Dirección de Obras Públicas:

- I. Otorgar o negar permisos previos para la colocación de anuncios, rótulos, postes, líneas de conducción eléctrica, telefónicas o de cualquier otra índole, en los términos de la Ley.
- II. Ordenar que se retiren anuncios, letreros, rótulos o elementos similares, colocados en contravención a las disposiciones contenidas en la Ley.
- III. Ordenar la suspensión de las obras que no reúnan las condiciones requeridas o de las que se ejecuten sin las autorizaciones y requisitos especificados en la Ley, y en caso necesario, la demolición

o modificación a costa del propietario, de las obras realizadas sin autorización o violando los términos de la concedida.

ARTÍCULO 5. La Dirección de Obras Públicas negará permisos para realizar obras en los bienes adscritos al patrimonio histórico y cultural, o en los que se encuentren dentro del Centro Histórico, si no se cuenta con la autorización o licencia expedida por el INAH, INBA, o la autoridad según corresponda, y tendrán las siguientes facultades conjuntas:

- II. Autorizar, supervisar y opinar previamente a la modificación física, cambio de uso o demolición de inmuebles, que pudieran tener valor arquitectónico histórico o Patrimonial.
- IV. Autorizar los proyectos de restauración y consolidación de los bienes inmuebles históricos y artísticos y de valor patrimonial.
- VII. Ordenar la suspensión de las obras que no reúnan las condiciones requeridas por la autoridad competente.

*De los patronatos de protección, Consolidación y Conservación*

ARTÍCULO 10. En el municipio deberá funcionar un comité integrado cuando menos por: el Cronista local, por un representante del Colegio de Arquitectos, por un representante del Colegio de Ingenieros Civiles, por un representante de la Unidad Académica de Arquitectura, Diseño Gráfico y Urbanismo, por un representante del Fideicomiso Centro Histórico de Tampico y por dos personas expertas en la materia y que tengan conocimientos en urbanismo, arte, historia o arquitectura, así como en consolidación, conservación o restauración de monumentos.

ARTÍCULO 11. Con la finalidad de tener conocimiento exacto, fiel y objetivo del Patrimonio Edificado y del Centro Histórico, se crea el Registro Municipal de Patrimonio Edificado, que estará a cargo de la Dirección de Obras Públicas.

En el Registro se inscribirán todos los datos catastrales, registrales y demás características que la Dirección de Obras Públicas considere conveniente para su identificación, conocimiento y defensa.

El capítulo III da cuenta de aspectos que deben hacer los propietarios de bienes declarados Patrimonio Edificado, así como medidas que deben considerar los dueños de terrenos colindantes en cuestiones como: conservación, restauración, remodelación, rehabilitación y financiamiento o apoyos técnicos para la realización de las obras referidas.

*Capítulo III. De la Delimitación de la zona patrimonial y de la declaratoria de patrimonio edificado*

ARTÍCULO 15. Los propietarios de bienes declarados patrimonio edificado, los que se encuentren colindantes a ellos y de los que forman parte del contexto, deberán conservarlos y en su caso, restaurarlos, remodelarlos o rehabilitarlos previa autorización de la Dirección de Obras Públicas.

ARTÍCULO 16. El R. Ayuntamiento auxiliará a los propietarios de los inmuebles a que se refiere el artículo anterior para conseguir financiamiento y/o apoyos técnicos para realizar las obras.

ARTÍCULO 17. Los propietarios de bienes colindantes o relacionados visualmente a un bien considerado patrimonio edificado, que pretenda realizar obras de excavación, cimentación, demolición o construcción, que pueda afectar las características de los inmuebles declarados como Patrimonio Edificado, deberán obtener el permiso de la Dirección de Obras Públicas, quien lo expedirá una vez satisfechos los requisitos que se le impongan destinados a que no se afecte el Patrimonio Edificado.

ARTÍCULO 18. Los propietarios de bienes inmuebles adscritos al patrimonio histórico y cultural que mantengan conservados, y en su caso que restauren, en los términos de la Ley podrán solicitar que se les otorguen estímulos administrativos, estatales o municipales, con base en el dictamen técnico que expida el Ayuntamiento de conformidad con el Reglamento.

El capítulo IV instruye sobre la actuación que se debe ejercer ante una propiedad catalogada como Patrimonio Edificado. Es decir, si se cuenta con más de un propietario, su uso, la colocación de nuevo material mobiliario, entre otros

aspectos. Así como consideraciones sobre las nuevas construcciones que modifiquen la imagen urbana y las reglas que están designadas para casos específicos sobre edificaciones de la Zona Patrimonial y/o declarados Patrimonio Edificado.

*Capítulo IV. De las edificaciones de la zona patrimonial y/o declarados patrimonio edificado*

ARTÍCULO 21. En caso de que una sola edificación catalogada como Patrimonio Edificado tenga dos o más propietarios, esta no podrá ser subdividida físicamente. Y en su caso de ser intervenida deberá respetar formalmente un solo cuerpo en su fachada. La intervención de interior estará sujeta al dictamen del Comité Técnico.

ARTÍCULO 25. La colocación de mobiliario nuevo en la Zona Patrimonial deberá poseer formas y materiales contemporáneos que no alteren la perspectiva visual del entorno.

ARTÍCULO 27. La construcción en la Zona Patrimonial de edificios que por su género y dimensión modifiquen la imagen urbana tales como gasolineras, centros comerciales, etc. Deberá ser autorizada previo dictamen del Comité Técnico.

ARTÍCULO 32. Todos los inmuebles sitios en la Zona Patrimonial y además los declarados

Patrimonio edificado se someterán a las reglas siguientes:

- I. No se autoriza la demolición de elementos arquitectónicos originales. Preferentemente deberán restituirse los faltantes de los cuales se tenga testimonio.
- II. Se permitirán adaptaciones en los espacios originales interiores, siempre y cuando resulten indispensables para el proyecto de adecuación y no dañen o alteren la estructura o la fisonomía exterior del inmueble.
- III. La estructura original se deberá conservar y, en su caso, liberarla de elementos agregados y/o consolidarla y/o restituirse los elementos faltantes, estos trabajos deberán ser preferentemente con ma-

teriales originales, en caso de existir agregados que no pongan en peligro la estabilidad del inmueble, podrán permanecer.

- IV. Se permitirá la apertura de marcos interiores siempre y cuando sea requerimiento indispensable del proyecto de adecuación y que no dañe la estructura de edificio y no afecte el exterior.
- V. Cuando los elementos (cantera, pisos, pintura, entre otros) presenten un alto grado de deterioro y no pueden ser consolidados, podrán ser restituidos con materiales de las mismas características de los originales.
- VI. Las instalaciones de los inmuebles deberán ser colocadas de tal manera que no dañen la estructura, ni los complementos originales, ubicándose en el lugar menos visible.
- VII. Deberán consolidar la ornamentación existente y completarla en los tramos faltantes, la fachada deberá conservarse y en su caso propiciarse la recuperación original de la misma, incluyendo el color.

El artículo analizado del capítulo V deja clara la información referente al uso de pintura sobre las fachadas.

Capítulo V. *Obras Nuevas en la Zona Patrimonial*  
(y los edificios fuera de ella)

ARTÍCULO 44. En los edificios de la Zona Patrimonial, no se permitirá pintar dibujos, logotipos o figuras sobre las fachadas. La pintura deberá ser mate y de color semejante a la gama tradicional de la Zona Patrimonial.

El capítulo VI muestra la reglamentación sobre el uso de anuncios, ubicación, dimensiones, formas, colores y materiales permitidos, como pauta a seguir para la homologación visual de los inmuebles.

Capítulo VI. *Anuncios en la Zona Patrimonial y en el Patrimonio Edificado*

ARTÍCULO 45. Solo se permitirán anuncios rectangulares, los rectos y semicirculares para los marcos en forma de arco y deberán colocar los anuncios en la planta baja dentro de la parte superior de los marcos y a partir de la imposta de los marcos y en planta alta en el tercio inferior de los marcos, en todo caso su colocación será reversible. Previa a la colocación de anuncios se requerirá la autorización del Comité Técnico.

ARTÍCULO 46. En las construcciones históricas o artísticas no podrán dañarse los elementos arquitectónicos y/u ornamentales.

ARTÍCULO 47. Únicamente se autorizará como máximo la colocación de un anuncio por vano.

ARTÍCULO 48. Los materiales permitidos en la elaboración de los anuncios son madera, lámina metálica y forja y con dimensión adecuada al vano. Previa a la colocación de anuncios se requerirá la autorización del Comité Técnico.

ARTÍCULO 49. En ningún caso se permitirá el uso de gas neón o el uso de luces intermitentes en los anuncios. La iluminación de los anuncios, en su caso, deberá estar integrada al anuncio y ser indirecta.

ARTÍCULO 50. Los anuncios en madera, lámina metálica y forja podrán tener dos colores como máximo y de color mate.

ARTÍCULO 51. Cuando un comercio o razón social tenga varios vanos, todos los anuncios deberán ser uniformes en forma y color.

ARTÍCULO 52. Los anuncios únicamente podrán tener el nombre o razón social y el principal giro del negocio y por ningún motivo se colocará en el avía pública.

ARTÍCULO 53. En la Zona Patrimonial y en el Patrimonio Edificado no se autorizarán anuncios: de tipo unipolares, bipolares, carteleras dobles o sencillas, pantallas electrónicas, de bandera, en tapiales, azoteas, muros laterales de colindancia, en toldos o en mantas.

Dado en el Salón de Cabildos del R. Ayuntamiento de Tampico, Tamaulipas, a los 2 días del mes de marzo del año 2000.

#### **5.4. Recomendaciones para la conservación y resignificación histórica de edificaciones en Tampico, Tamaulipas**

Dado que, el análisis realizado en sitio obtuvo datos concluyentes y la revisión a profundidad del Reglamento para la Preservación del Patrimonio Edificado de la ciudad de Tampico, Tamaulipas, presentó normas para el correcto mantenimiento de esas infraestructuras, se considera necesaria una actualización conducente. No todos los inmuebles visitados están catalogados como patrimonio histórico de la ciudad, pero se consideraron con el mismo tratamiento para este caso de estudio porque revelan parte importante de la cultura, historia y sociedad de la época en que fueron construidos a través de signos lingüísticos y gráficos.

De acuerdo con las discusiones en torno al trabajo MERCOSUR Cultural (2019-2020) resultaron acuerdos en torno a consideraciones del Patrimonio Cultural, Diversidad Cultural, Economía Creativa, Industrias Culturales e Información Cultural, que conducen a la actualización sobre nuevas recomendaciones que protejan el Patrimonio a nivel mundial con la adaptación al universo digital. Al respecto, la UNESCO <sup>18</sup>(consultada el 20 de marzo 2020) profundizó en repensar políticas culturales con planes de acción común como “aunar esfuerzos para incrementar la disponibilidad de datos estadísticos y cualitativos fiables y comparables sobre las políticas culturales y su impacto” (Brito, 2019).

Precisamente, es posible que se conciban políticas de cultura que se integren a la protección digitalizada mediante archivo bibliográfico digital y audiovisual. Las plataformas de distribución son un respaldo patrimonial sobre la memoria histórica y bien cultural mexicano, en este caso, tampiqueño. De acuerdo con Alejandro Grimson (2014) en su libro de compilación sobre Culturas Políticas y Políticas Culturales, la articulación contemporánea entre la cultura, la política y la economía, es un reflejo de la construcción del nexo cultura-desarrollo donde, a partir de ahí, se pueden implementar políticas culturales como cruce entre lo social y lo cultural (políticas públicas de la cultura). García Canclini

---

<sup>18</sup>[http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/unesco\\_invited\\_to\\_re\\_shape\\_culture/](http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/unesco_invited_to_re_shape_culture/)

(2001) y Santillán (2007) afirman que las políticas buscan satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas de la sociedad en un entorno cultural contemporáneo caracterizado por la heterogeneidad, el conflicto y el cambio.

La investigación generada con objetos culturales de diseño es un esfuerzo por la aproximación que derivó en el valor significativo y memorístico de esos, como parte del patrimonio sociocultural historiográfico edificado. La realización del análisis de la información recabada consta que es emergente la implementación de políticas culturales que democratizen los objetos gráficos que forman parte de la edificación, como agentes históricos arquitectónicos, y no siendo excluidos como parte insignificante de ellos.

A continuación, se enlistan sugerencias que pudieran considerarse para ser incorporadas en el Reglamento que rige la Preservación del Patrimonio Edificado, con base en las reflexiones y conclusiones obtenidas en el estudio realizado.

*Referente a los aspectos generales del inmueble:*

- I. En caso de que un inmueble haya sido dividido, por renta o venta, homologar los tonos del color en su fachada tomando como base el color original relacionado a la paleta de color de la gama cromática sugerida;
- II. En el caso de que un inmueble haya sido dividido, por renta o venta, el uso de los modelos de escritura debe ser los mismos en todos los locales como respeto a su visibilidad gráfica;
- III. Para los locales comerciales que se encuentran en la planta baja (de los edificios) se debe utilizar el mismo color que unifique el conjunto gráfico-arquitectónico;
- IV. Queda prohibido la utilización de mantas publicitarias en las fachadas de las edificaciones que dañen la infraestructura y se interpongan con el paisaje histórico;
- V. Es preciso regular los tipos de materiales (digitales o mano alzada) en la rotulación sobre las fachadas de los inmuebles.

*Referente a los gráficos identificativos del inmueble:*

- I. La consideración de un relevamiento fotográfico profesional (con drone) que capture con una perspectiva paisajística y de altura, las gráficas identificativas de los inmuebles en Tampico;
- II. Con correspondencia del cronista de la ciudad realizar un análisis de las gráficas identificativas y los elementos que las componen para una explicación considerada de su representación signica para la época de su construcción y lo que comunicaron como convencionalismo social, para la generación de un archivo historiográfico digital;
- III. Una vez realizado el levantamiento, las gráficas identificativas de los inmuebles deben restaurarse con consideración a los datos gráfico-estilísticos (por medio de imágenes históricas originales) su mantenimiento semejante a como fueron originalmente;
- IV. Los colores utilizados en las graficas identificativas que son pintadas a mano deben respetar los tonos de la paleta de color sugerida (en el capítulo 4), por medio del análisis de códigos cromáticos con significación histórica;
- V. Las edificaciones que sean aprobadas para restaurarse deben considerar el asesoramiento de especialistas en conservación de monumentos históricos, que conduzcan y supervisen la mano de obra experta, con la intervención de herramientas y materiales adecuados.

## **Bibliografía**

- Brito, L. (2 de julio de 2019). Cumbre Cultural de las Américas de 2019 en el marco del Mercado de Industrias Creativas Argentinas (MICA). Recuperado de [http://www.unesco.org/new/es/media-services/single\\_view/news/unesco\\_invited\\_to\\_re\\_shape\\_culture/](http://www.unesco.org/new/es/media-services/single_view/news/unesco_invited_to_re_shape_culture/)
- García Canclini, N. (2001). "Definiciones en transición". En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Daniel Mato (comp.). Buenos Aires: CLACSO.

- García Peña, M. (s.f.) “Tipos de Edificios”. Recuperado de <https://www.certicalia.com/blog/tipos-de-edificios>
- Grimson, A. (Ed.) (2014). “Culturas políticas y políticas culturales”. Argentina: Ediciones Böll Cono Sur. Lordloya (21 de septiembre de 2009) Blog de Tampico| Centro Histórico. Recuperado de <https://www.skyscrapercity.com/threads/tampico-centro-hist%C3%B3rico.962890/>
- Ley del Patrimonio Histórico y Cultural del Estado de Tamaulipas. LVIII Legislatura, H. Congreso del Estado de Tamaulipas, Decreto 149, 1997. Recuperado de <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/636.pdf>
- S/A. (5 de mayo del 2018). “Tendencias en Arquitectura Industrial”. Recuperado de <http://salaarquitectos.com/blog/arquitectura-industrial/tendencias-en-arquitectura-industrial/>
- S/A. (S.F.). “Edificios híbridos”. Recuperado de <https://noticias.arq.com.mx/Details/11620.html#.XsHkp3VKjIU>
- S/A. (S.F.). “El estilo *art nouveau*”. Recuperado de <https://www.pisos.com/aldia/el-estilo-art-nouveau/61374/>
- S/A. (S.F.). “Funcionalismo en arquitectura”. Recuperado de <https://www.hisour.com/es/functionalism-in-architecture-28224/>
- S/A. (S.F.). “Racionalismo arquitectónico”. Recuperado de [https://www.ecured.cu/Racionalismo\\_arquitect%C3%B3nico](https://www.ecured.cu/Racionalismo_arquitect%C3%B3nico)
- S/A. (S.F.). “Página oficial del Gobierno de Tampico. Tampico”. Recuperado de <http://www.tampico.gob.mx>
- Santillán Güemes, R. (2007). “Hacia un concepto operativo de cultura”. En *Artes e industrias culturales: debates contemporáneos en Argentina / coordinador Oscar Moreno*. Caseros: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2010, pp. 35-49.
- Tendencias en Arquitectura Industrial. (5 de mayo del 2018). Recuperado de <http://salaarquitectos.com/blog/arquitectura-industrial/tendencias-en-arquitectura-industrial/>



## Anexos

Tabla 1. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 1-11 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas.

Correlación de objetos de análisis con el archivo histórico catalogado				
#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
1	008		1916	Avenida Hidalgo entre calle Reforma y Plutarco Elías Calles.
2	012		Escuela I. M. Altamirano	Calle Tamaulipas esquina Dr. Alfonso G. Alarcón.
3	---		FHG	Calle José de Escandón entre Dr. Alfonso G. Alarcón y Dr. Carlos Canseco.
4	---		FHG	Calle José de Escandón entre Dr. Alfonso G. Alarcón y Dr. Carlos Canseco.
5	---		1926	Calle José de Escandón entre Dr. Alfonso G. Alarcón y Dr. Carlos Canseco.
6	---		1945	Calle Alvaro Pérez y Pérez entre Esperanza y José de Escandón.
7	---		1923	Calle Venustiano Carranza entre Alvaro Pérez y Pérez, y Avenida Cuauhtémoc.
8	019		Hospital Civil	Calle Altamira entre Dr. Alfonso G. Alarcón y Dr. Carlos Canseco.
9	---		N. B. P. Año 1922	Calle Dr. A. Matienzo entre Venustiano Carranza y Tamaulipas.
10	043		Escudo Nacional	Calle Dr. A. Matienzo entre Tamaulipas y Alvaro Obregón.
11	024		Emblema	Calle Altamira entre Dr. A. Matienzo y Dr. Carlos Canseco.

Tabla 2. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 12-20 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas

#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
12	---		Símbolo de herradura	Calle Dr. A. Matienzo entre Altamira y Emilio Carranza.
13	---		1927	Calle Dr. A. Matienzo entre Altamira y Emilio Carranza.
14	136		W. A. B. 1920	Calle Emilio Carranza entre Sor Juana Inés de la Cruz y Dr. A. Matienzo.
15	175		1923	Calle Sor Juana Inés de la Cruz entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón.
16	089		Escuela Primaria Gabino Barreda	Calle 20 de noviembre entre Altamira y Emilio Carranza.
17	088		Escudo de Armas de Tampico embarcación en el agua, palmeras y estrella H. Ayunt.de 1925	Calle Cristóbal Colón entre Altamira y Emilio Carranza.
18	124		Escudo embarcaciones (2) y perro en el agua, palmeras y estrella	Calle Cristóbal Colón entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón.
19	---		Estación de Bomberos	Calle Salvador Díaz mirón entre 20 de septiembre y Cristóbal Colon.
20	---		Edificio Antiguo Casino Tampiqueño	Calle Fray Andrés de Olmos entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón.

Tabla 3. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 21-28 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas

#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
21	087		Mural religioso Símbolo de un cordero	Calle Emilio Carranza entre Cristóbal Colon y Fray Andrés de Olmos.
22	---		CT	Calle Salvador Díaz mirón entre Fray Andrés de olmos y Benito Juárez.
23	---		EM 1897	Calle Benito Juárez entre Salvador Díaz Mirón y Francisco I. Madero.
24	159		Joyeria Casa Moral desde 1930	Calle Francisco I. Madero entre Benito Juárez y Aduana.
25	160		1907 Correos	Calle Francisco I. Madero entre Benito Juárez y Aduana.
26	161		Telégrafos Nacionales 1908	Calle Francisco I. Madero entre Benito Juárez y Aduana.
27	154		Edificio Alicia	Calle Francisco I. Madero entre Benito Juárez y Aduana.
28	117		Edificio La Palma	Calle Héroes del Cañonero entre Aduana y Gral. C. López de Lora.

Tabla 4. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 29-36 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas.

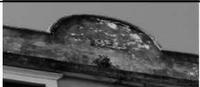
#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
29	155		1932 ARCIM	Calle Francisco I. Madero entre Aduana y Gral. C. López de Lara.
30	---		1965 Edificio Madero	Calle Francisco I. Madero entre Aduana y Gral. C. López de Lara.
31	218		1909	Calle Francisco I. Madero entre Gral. C. López de Lara e Isaura Alfaro.
32	---		1955	Calle Héroes de Cañonero entre Aduana y Gral. C. López de Lara.
33	171		Edificio Diligencias 1915	Calle Héroes de Cañonero entre Aduana y Gral. C. López de Lara.
34	126		1897	Calle Cristóbal Colon entre Francisco I. Madero y Héroes del Cañonero.
35	053		Eseuela Juana Asbaje y Ramirez 1926	Calle Sor Juana Inés de la Cruz esquina Álvaro Obregón.
36	100		Edificio Rimar	Calle Fray Andrés de Olmos entre Altamira y Álvaro Obregón.

Tabla 5. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 37-45 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas.

#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
37	079		Rosa S. Cuesta 1965	Calle Altamira entre Benito Juárez y Aduana.
38	---		S U	Calle Altamira entre Aduana y Gral. C. López de Lara.
39	080		M. G. 1922	Calle Altamira entre Aduana y Gral. C. López de Lara.
40	197		1946	Calle Altamira entre Gral. C. López de Lara e Isauro Alfaro.
41	199		1927	Calle Altamira entre Gral. C. López de Lara e Isauro Alfaro.
42	---		Edificio Zilack Símbolo de la estrella de David 1944	Calle Emilio Carranza esquina Aquiles Serdán (entre Isauro Alfaro y Aquiles Serdán).
43	---		Símbolo de la herradura (invertida) 1949	Calle Aquiles de Serdán entre Altamira y Emilio Carranza.
44	201		Edif. JASKILLE	Calle Altamira esquina Aquiles Serdán (entre Altamira y Emilio Carranza).
45	---		Edificio J. Municha 1922	Calle Aquiles Serdán entre Altamira y Emilio Carranza.

Tabla 6. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 46-53 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas

Correlación de objetos de análisis con el archivo histórico catalogado				
#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
46	---		Edificio MANDELBAUM	Calle Emilio Carranza esquina Aquiles Serdán (entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón).
47	228		1916	Calle Aquiles Serdán entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón.
48	---		1946	Calle Salvador Díaz Mirón entre Aquiles Serdán y Gral. San Martín.
49	---		1941 ICIE	Calle Salvador Díaz Mirón entre Aquiles Serdán y Gral. San Martín.
50	241		1925	Calle Salvador Díaz Mirón entre Simón Bolívar y Héroes de Chapultepec.
51	---		1920 PL BL	Calle Salvador Díaz Mirón entre Héroes de Chapultepec y 2 de enero.
52	244		1925	Calle Salvador Díaz Mirón esquina con Ignacio Zaragoza.
53	---		R. A. Mayo 1925	Calle Francisco I. Madero entre Isauro Alfaro y Aquiles Serdán.

Tabla 7. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 54-61 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas

Correlación de objetos de análisis con el archivo histórico catalogado				
#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
54	---		Símbolo de triángulo-círculo 1922 Gremio Unido de Alijadores S. C. DE R. L. 1928	Calle Isauro Alfaro entre Salvador Díaz Mirón y Francisco I. Madero.
55	---		1950	Calle Héroes del Cañonero entre Aquiles Serdán y Gral. San Martín.
56	---		ER	Calle Héroes del Cañonero entre Aquiles Serdán y Gral. San Martín.
57	---		1921	Calle Gral. San Martín entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón.
58	---		1916	Calle Gral. San Martín entre Altamira y Emilio Carranza.
59	217		1922	Calle Gral. San Martín entre Altamira y Emilio Carranza.
60	203		1926 Símbolo Herradura	Calle Altamira entre Gral. San Martín y Simón Bolívar.
61	204		1930	Calle Altamira entre Gral. San Martín y Simón Bolívar.

Tabla 8. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 62-70 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas

Correlación de objetos de análisis con el archivo histórico catalogado				
#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
62	---		L. A. 1934	Calle Altamira entre Héroes de Chapultepec y 2 de enero.
63	237		Edificio 1916 VILLAMIL	Calle Altamira entre Héroes de Chapultepec y 2 de enero.
64	---		1936 M V	Calle 2 de enero entre Álvaro Obregón y Altamira.
65	---		1945	Calle Emilio Carranza entre Héroes de Chapultepec y 2 de enero.
66	248		1928	Calle Emilio Carranza entre Simón Bolívar y Héroes de Chapultepec
67	250		Edificio TOTA 1926	Calle Emilio Carranza entre Héroes de Chapultepec y 2 de enero.
68	216		1925	Calle Emilio Carranza entre Gral. San Martín y Simón bolívar.
69	238		C. R. B 1916	Calle Simón Bolívar entre Altamira y Emilio Carranza.
70	---		1939 ET	Calle Emilio Carranza entre Aquiles Serdán y Gral. San Martín.

Tabla 9. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 71-79 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas

#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
71	229		Escudo 1918	Calle Salvador Díaz Mirón entre Isauro Alfaro y Aquiles Serdán.
72	---		Edificio Tampico 1944	Calle Emilio Carranza entre Gral. C. López de Lara e Isauro Alfaro.
73	213		Las Novedades	Calle Emilio Carranza entre Gral. C. López de Lara e Isauro Alfaro.
74	102		CEM	Calle Fray Andrés de Olmos entre Tamaulipas y Alvaro Obregón.
75	---		CTM FTT Símbolo estrella 1943	Calle Venustiano Carranza entre Cristóbal Colón y Fray Andrés de Olmos.
76	---		SPBRE (septiembre) 1952	Calle sor Juana Inés de la Cruz entre Salvador Díaz Mirón y Francisco I. Madero.
77	---		192?	Calle Dr. Alfonso G. Alarcón entre Pedro J. Méndez y La Paz (calle Dr. Alfonso G. Alarcón esquina La Paz).
78	---		1936	Calle Dr. Alfonso G. Alarcón entre Pedro J. Méndez y La Paz.
79	121		1929	Calle Francisco I. Madero entre Dr. Alfonso G. De Alarcón y Dr. Carlos Canseco.

Tabla 10. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 80-86 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas

#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
80	094		Recreo Tampiqueño 1926	Calle Tamaulipas entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez.
81	058		Escudo 1925	Calle Tamaulipas entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez.
82	---		1922	Álvaro Obregón entre Fray Andrés de Olmos y Benito Juárez.
83	069		Beneficencia española año 1922	Avenida Hidalgo entre Zacatecas y calle Francita.
84	025		1942	Calle Altamira entre Dr. Carlos Canseco y Dr. A. Matienzo.
85	112		1899 (Las Novedades)	Calle Aduana esquina con Francisco I. Madero.
86	113		1939 Botica Americana	Calle Aduana entre Salvador Díaz Mirón y Francisco I. Madero.

Tabla 11. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 87-95 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas

Correlación de objetos de análisis con el archivo histórico catalogado				
#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
87	---		1944	Calle Aduana entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón.
88	---		Edificio Lorenzo 1942	Calle Aduana entre Alvaro Obregón y Altamira.
89	---		El Mundo (1918)	Calle Alvaro Obregón entre Aduana y Gral. César López de Lara.
90	---		L.P. 1924	Calle Pedro J. Méndez entre Cristóbal Colón y Fray Andrés de Olmos.
91	036		Barquito 1915	Calle Pedro J. Méndez entre Cristóbal Colón y Fray Andrés de Olmos.
92	---		Heleodora V. de Fernández HVF Casa Fernández	Calle 20 de noviembre entre Emilio Carranza y Salvador Díaz Mirón.
93	010		Rastro de Ciudad 1922	Calle Lauro Aguirre entre Corona y Ave. Miguel Hidalgo.
94	245		J.A.M. 1921	Calle 2 de enero esquina con Díaz Mirón.
95	200		1928	Altamira entre López de Lara y Isauro Alfaro.

Tabla 12. Correlación del registro gráfico a partir del archivo histórico con hallazgos obtenidos en el campo. Se presentan en orden cronológico referenciado de 96-104 objetos de análisis del corpus de 104 gráficas identificativas relacionadas.

#	# Archivo Histórico	Objetos de análisis (gráficas identificativas) en su materialidad gráfica	Inscripción	Ubicación
96	196		1922	Calle Altamira s/n esquina con Iturbide (la Isleta).
97	210		Gremio Unido de Alijadores	Calle Salvador Díaz Mirón entre Gral. C. López de Lara e Isauro Alfaro.
98	092		DIBELLA	Calle Benito Juárez entre Emilio Carranza y Altamira.
99	194		1920 FMAZA	Calle Isauro Alfaro esquina con Héroes del Cañonero.
100	039		DM & C	Calle José de Escandón entre Dr. Alfonso G. De Alarcón y Dr. Carlos Canseco.
---	---		C.T.M.-F.T. U.E.R.Y.S. SECC. 2 S.I.T.I.H.G.A.	Calle Benito Juárez esquina con Tamaulipas. Esta edificación no entra para análisis por su temporalidad del año 1971, sin embargo, importante por ser parte del circuito de Gremios y Sindicatos en pro de los derechos de los Trabajadores.
101	---		1923	Calle Díaz Mirón entre Dr. Alfonso G. De Alarcón y Dr. Carlos Canseco.
102	086		FJG	Calle Díaz Mirón entre Aduana y Gral. César López de Lara.
103	090		Templo Bethel (Primer Iglesia Bautista 1876)	Calle Emilio Carranza esquina Benito Juárez.
104	---		Edificio Appedole 1946	Calle Héroes de Cañonero (ahora calle Rivera).

Tabla 13. Ejemplo de la categoría Distinción, en el análisis de aspectos sociodiscursivos; estilo de vida y estilo de época.

Categoría: a) Distinción	Identificación
<p>1.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa pertenece a una edificación posiblemente de tipo casa habitación que fue construida en el año 1924 (información recogida por el INAH, 1984), y corresponde a características arquitectónicas de los años veinte del siglo XX. Para esa época (1925) se comenzó a usar el cemento como material básico y la tecnología era de importación con maquinaria exenta de impuestos. Ese material (cemento) resultó ser propagandístico (1925-1930) como estrategia de difusión para el modernismo arquitectónico, entre otros aspectos. En la época porfiriana la ciudad de Tampico significó zona idónea para establecimiento con conectividad terrestre y náutica para la importación y exportación comercial. En ese sentido, como liga comercial, con la conexión de los buques comerciales de Inglaterra, Nuevo Orleans, Nueva York, Galveston, Tampico, Veracruz, Progreso, La Habana; como una liga asiática para el comercio en torno al Golfo de México.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa está materializada en un edificio de tres niveles que presenta algunas alteraciones (no mayores) en su nivel inferior por usos de tipo comercial. Los vanos de todos sus accesos y puertas ventanas son rectangulares rematados por un dintel a manera de cornisa (algunos figurados), con excepción del acceso principal en el nivel inferior que es semicircular (con madera, herraje y fragaluz). Se caracteriza por poseer un balcón corrido con herraje tanto en el segundo como en el tercer nivel, y una cornisa lineal con un pretil como balastradas que, tramo a tramo, presentan bases con remates en forma de esferas; al centro un remate decorativo figurado con copas estilizadas.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa se encuentra en un edificio tipo casa habitación multifamiliar. Su dueño original (de los dos edificios existentes) fue don Florentino H. Garza, funcionario mexicano de la <i>Mexican Gulf Petroleum</i>, así lo afirman los dueños actuales. Se construyó en el año 1925 y contiene las siglas del dueño original <i>FHG</i>. En ese sentido, de acuerdo al experto en historia de la arquitectura mexicana Enrique de Anda (1990, pp. 42-44), en los años veinte del siglo XX aún no existían los programas de vivienda de interés social y apoyos para la iniciativa privada en programas de urbanización, así como fraccionamientos residenciales. Pero, es verdad que un emprendimiento de esa índole representaba una oportunidad de estabilidad social donde no la había; sin embargo, cuando sucedió fue un negocio lucrativo para el estado.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa forma parte de la construcción arquitectónica que tiene dos niveles con temporalidad en su construcción a partir del año 1920. La fachada se conserva en buenas condiciones desde la planta arquitectónica hasta el ligero declive del terreno. Esta, se encuentra adornada con relieves lineales que la cruzan transversalmente, así como una cornisa lineal que separa el primer del segundo nivel. Además, se compone por un eje en torno a un vano compuesto integrado por un espacio central rectangular como portón, con un herraje estilizado y columnas que soportan un dintel con adorno de piedra clave (con dos vanos en forma semicircular adheridos en ambos lados de las columnas). En el nivel superior destaca la composición centrada donde se sitúan dos vanos alargados por los lados del vano principal, así como otros en ventanas. También, cuenta con una cornisa lineal soportada por adornos, ménsulas y un pretil que al centro forma el frontispicio (donde se encuentra la gráfica identificativa) con las iniciales del que fue su propietario. Ésa, se ensancha y agudiza con ornamentos orgánicos a manera de molduras que forman volutas o remates circundantes (como caracol).</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>De manera coronaria está presente el frontispicio o gráfica identificativa con escudo en la superficie de la fachada, que contiene la inscripción MG 1922 correspondiente al año de construcción y las iniciales de su propietario Sr. Manuel García. Esa edificación es indicio de la necesidad del crecimiento vertical por parte de la clase media en la ciudad de Tampico. En ese sentido, existen otras huellas localizadas en calle Tamauilpas y Venustiano Carranza, donde se encuentran departamentos o edificios multifamiliares de origen obrero, hechos por el constructor Rojas. Los modelos que fueron muy utilizados en el Tampico en la época del auge petrolero fueron: habitacional multifamiliar, comercial y oficinas; asimismo la arquitectónica doméstica unifamiliar alejada de la zona centro (habitadas mayormente por residentes extranjeros) y consistente en un núcleo central circundado por jardines. Sin embargo, algunas familias burguesas tampiqueñas que vivieron en esa zona lo hicieron en edificaciones de tipo tradicional. De manera reflexiva, se advierte que, actualmente, en el año 2019 ha vuelto la tendencia de megaproyectos de edificaciones verticales.</p>

	<p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa complementa una edificación de cuatro niveles que se construyó en la época del “considerado” auge petrolero de Tampico. Este edificio, originalmente, tuvo un uso de tipo multifamiliar, sin embargo, mas tarde su nivel inferior se destinó a fines comerciales. Por eso, se pueden observar en su fachada anuncios comerciales contrastantes a su armonía arquitectónica. En su estructura arquitectónica cuenta con tres unidades: una central y dos laterales, sobre las que figuran vanos en la parte baja de sus puertas (modificadas). Mientras que, los tres niveles de balcones son idénticos en su disposición, el segundo y tercer nivel son similares. Es decir, parecidos, compuestos por una amplia puerta tipo ventana, flanqueada por otras dos más angostas. Todas ellas, con jambas a manera de pilastras decoradas con estrías que continúan en el dintel, y son interrumpidas por tramos de barras tipo piedras clave. En ese caso, los balcones son volados construidos de material con balastradas laterales y adornos de filigrana con figuras diagonales. En el cuarto nivel, los vanos mantienen las mismas proporciones pero de formas cuadrangulares con antepecho contenidos con balastradas. Por último, en la parte superior del edificio contiene un amplio techo volado sostenido con ménsulas, cuya unión con la fachada se acompaña por una discreta cornisa con denticulos. Ahí, se ubica un pretil en los dos extremos con remates y un tipo frontispicio central a base de balastradas. Esas, flanquean un escudo donde fueron talladas las iniciales del propietario y año de construcción.</p>
<p>4.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa mantiene en su remate la inscripción: N.A.P. Año 1922. De modo que, la época en que se construyó como parte importante de la edificación, existieron clases dominantes que impusieron su cultura: la estadounidense e inglesa, que trasladaban sus costumbres y practicaban vigorosos ejercicios a su nostalgia al Tampico colonizado. Eso, sin intentar, la integración con el folklor y color local, en un intento de aprecio y respeto a sus tradiciones, cultura e identidad. Por eso, la arquitectura que se promovió y habitó fue reflejo de motivaciones colonialistas por parte de esas culturas extranjeras (hegemonía cultural como lucha de fuerzas).</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa de estilo Ecléctico, de la época del imaginario auge petrolero y comercial en el puerto, se caracteriza por su abundante diversidad de elementos decorativos y ornamentales en su fachada. La edificación que engloba al conjunto construido ha conservado su planta arquitectónica original. El primer nivel de ese, se caracteriza por su sencillez construida con la sucesión de vanos en sus accesos y ventanas, enlazados con el borde del rodapié y dinteles tipo cornisa. El segundo nivel, presenta profusamente la distribución de vanos en puertas y ventanas correspondientes en las tres secciones (una central y dos laterales): la primera, compuesta por tres vanos, bordeados con gruesas jambas tipo pilastras y coronados todos por un dintel corrido decorado con ornamentos romboides, además, el acceso a un balcón sostenido por ménsulas y contenido por balastradas; las otras dos secciones, laterales, presentan vanos: uno central compuesto por jambas tipo pilastras y por un dintel rectangular en forma de repisa, y otros dos, con el mismo tipo de jambas pero con un capital a manera de frontón. Por un lado, en la parte superior de la materialidad, presenta el entablamiento de un friso con base en paneles arabescos, que tramo a tramo conforman la presencia de un diván. Por otro lado, presenta una cornisa lineal con pretil que contiene pilares y balastrada que, en el centro, conducen un remate con frontispicio o gráfica identificativa con tres semicírculos en su borde delineados con moldura, donde están grabadas las iniciales del que fue su propietario y fecha de construcción.</p>

Tabla 14. Ejemplo de la categoría Mitología, en el análisis de aspectos sociodiscursivos; estilo de vida y estilo de época

Categoría:	Identificación
a) <i>Mitología</i>	<b>Estilo de vida</b>
<p>1.</p> 	<p>La edificación donde se encuentra la gráfica identificativa o mural mitológico se diseñó por Lorenzo de la Hidalga como antigua parroquia (hoy la Catedral) en el año 1850. Después, debido a un derrumbe donde se desplomó el techo de la nave central como resultado de un rayo y se dañó la torre en el año 1917 (González Salas, 1990), fue necesaria su reconstrucción que tuvo lugar con apoyo del empresario petrolero estadounidense Eduard Doheny (de 1922 a 1928). Sin embargo, a decir del doctor Raúl Izaguirre (23 de diciembre 2019) la torre se cayó entre el año 1923 de acuerdo con la evidencia gráfica de una postal que conserva y donde, en el año 1917 aun se encontraban ambas torres. De acuerdo con el Dr. Izaguirre (23 de diciembre 2019) fue hasta el año 1928 se procedió a la reconstrucción de la torre. Finalmente, tuvo una remodelación que da cuenta de su estado actual, que duró del año 1966 a 1968. Sin embargo, no fueron las únicas intervenciones arquitectónicas y, su diseño definitivo, estuvo a cargo de los arquitectos Francisco Ruiz Garza y Juan Gochicoa. De acuerdo con el plano original de fundación de la ciudad (1823), la iglesia principal se situó donde existieron Casas Consistoriales y después, el Palacio Municipal. Sin embargo, la planta actual del templo se inició desde el año 1831 y obtuvo proporciones semejantes a las actuales hasta mediados del siglo XIX. En el año 1888 se levantaron dos de sus torres y un reloj de fabricación inglesa donado por don Ángel Sainz Trápaga. En el edificio religioso se distinguen inscripciones como: Pax Christi a 6 de octubre 1876 murió, 15 de octubre 1955, Serafín Ma. Armona y González, VI Obispo de Tamaulipas y asistente del sacro Socio Pontificio; Consagración de esta Santa Iglesia Catedral, Tampico, noviembre 12 de 1931, Serafín María Armora, Obispo de Tamaulipas; Testimonio de gratitud de la Sociedad de Tampico, de la Sagrada Mitra de Tamaulipas y del Comité de Damas Católicas al Sr. y Sra. Edward L. Doheny, insignes benefactores de esta Catedral; Ángel Playán e hijos, constructores, Washington 87 A., Monterrey, N.L.; Coronación Guadalupeña 1845 a 1945; Congreso Pio Eucarístico 1870 a 1945; La Diócesis de Tamaulipas a Fray Andrés de Olmos, fundador de la Iglesia en Tampico, 19 de agosto 1932.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La edificación materializada como iglesia parroquial (más tarde Catedral) se proyectó por el constructor Lorenzo de la Hidalga con un estilo neoclásico y mural mosaico que compone a la gráfica identificativa y distingue la parte central de su fachada (de estilo bizantino) hecho por el artista español José Ruiz. Ese, se encuentra enmarcado o flanqueado por dos torres (anteriormente, tuvo una nave y dos torres) que dan cuenta de una composición de templo clásico con cuatro pilastras (originalmente de remate dórico) que sostienen un gran frontispicio o gráfica identificativa (cuya base contiene un friso que originalmente contuvo una claraboya circular central). Por en medio, están tres vanos rematados con piteles en forma de frontispicio funcionalmente para accesos. En su restauración la edificación fue alterada en varios elementos materializados cubiertos de cantera rosada, por ejemplo: sus torres; la adhesión de una cubierta de cantera rosada; un mural mosaico bizantino (antes descrito) en el frontispicio o gráfica identificativa que representa escenas de la evangelización, del puerto, y un Cristo central. Asimismo, presenta un dintel central y dos paneles laterales que ostentan un medallón y rosetones con guimaldas, y columnas de remate corintio.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>Se advierte que, la primera presencia icónica religiosa y edificada en Tampico en el año 1876, fue una iglesia Bautista (localizada en calle Emilio Carranza esquina Benito Juárez) con libertad de credo de acuerdo con la ideología del LIC. Benito Juárez, es decir, ni católica ni cristiana. La gráfica identificativa expuesta que forma parte del conjunto edificado representa imaginarios colectivos o mitos que ejercieron fuerza en la conciencia social de Tampico. Fue así como, durante el gobierno del Gral. Porfirio Díaz apoyó a la instalación de iglesias protestantes en el país, tanto para reafirmar el sentido laico del Estado, como para contrapeso de la influencia católica y su aceptación a corrientes religiosas entre diversos sectores de la población. En su fachada expuso una inscripción en la puerta principal Lux Lucet in Tenebris.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa con inspiración gótica en la iglesia presbiteriana se localiza en el núcleo histórico de la ciudad. La edificación ha conservado sus características arquitectónicas originales y planta rectangular, aun cuando su cubierta de lámina fue sustituida por concreto y la gráfica no se encontró inscripta originalmente. En el centro de la fachada presenta una sólida torre de tres cuerpos con un remate cubierta en forma piramidal y una base que tiene una ventana ojival con dintel triangular. En la torre se ubica el acceso al templo con un vano y arco en forma ojival repetitiva en ventanas duales las torres (del segundo y tercer nivel) que terminan con un entablamiento y cornisa lineal triangular figurativa. La nave del templo en la parte superior de la fachada expone dos ventanas ojivales por cada lado y un muro ondulante fusionado con una torre.</p>

Tabla 15. Ejemplo de la categoría Memoria Acumulada, en el análisis de aspectos sociodiscursivos; estilo de vida y estilo de época

Categoría: a) Memoria acumulada	Identificación
<p>1.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa forma parte de una edificación concebida como casa habitación, conservada, como la más antigua de Tampico. Se encuentra frente al antiguo edificio del Casino Español y fue construida por don Amado N. Jáuregui, miembro de una familia de terratenientes de la Huasteca. En el año 1903, Don Jáuregui burgués ganadero, político y diplomático, fue alcalde de Tampico e integrante de la élite local organizadora de la generación del Casino Tampiqueño; donde, fue presidente, y en el año 1923 llegó a ser cónsul de Bolivia. El edificio es representativo de la época de la década de 1950, sin embargo, tiene en su remate o gráfica identificativa, la inscripción de la fecha de construcción del año 1897, así como una placa que la expone como Casa Jáuregui. En esta casa se grabó en la década de 1970 escenas de la película <i>Muelle Rojo</i>, una versión de la historia del Gremio Unido de Alijadores (R. Ayuntamiento de Tampico 1999-2000).</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa es de estilo Ecléctico Porfiriano de reminiscencias románticas y góticas, con formas originales que se alejaron de los patrones arquitectónicos estandarizados o más usados en la época. La edificación donde se encuentra materializada con ladrillo rojo aparente, se caracteriza desde su planta arquitectónica hasta el predominio de la funcionalidad en espacios interiores. Sin embargo, se distingue por la originalidad de su fachada que se compone por tres unidades: dos laterales salientes y situadas hacia la calle, y otra central al interior donde se encuentra su acceso principal; así como, una barda de material con rejas metálicas y un pequeño patio frontal. Dentro de esas unidades, existe el uso de vanos en sus ventanas y puerta principal (con jambas como columna en las ventanas de balcón con vista a la calle); dinteles retacados; elementos semicirculares en cada uno; molduras acanaladas; decorativos del tipo piedra clave; un muro aparente de piedra que las cubre desde el piso hasta el arranque de los dinteles; y las claroboyas situadas a los lados de la ventana tipo balcón. Así como, una cenefa de cantera con volutas, claroboyas circulares, detalles ornamentales, conchas y motivos vegetales sobre capiteles. En la parte superior del edificio se expone un friso decorativo con figuras sinuosas como consecución de frontispicios (algunos, resultado de una alteración posterior).</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa se distingue como remate en la fachada, con la fecha de construcción grabada del año 1922, en un edificio que fue casa habitación. Respecto a eso, el modernismo catalán en México, casi siempre fusionado con el eclecticismo afrancesado con lenguajes arquitectónicos (alternos y paralelos) se complementaron e hibridaron con cierta recurrencia hasta mediados del siglo XX (De Anda Alanís, E. J., 2008). En ese sentido, y ocasionalmente, se ha ignorado el estilo ecléctico o eclecticismo como corriente estilística de la época posterior a la dictadura del general Porfirio Díaz (primeros gobiernos de ideología postevolucionaria).</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La materialidad construida donde se encuentra colocada esta gráfica identificatoria corresponde a una edificación de dos niveles. El primero, cuenta con una pared lisa con franjas transversales ligeramente sobresalientes, y vanos rectangulares para accesos de puertas y ventanas. El nivel inferior, presenta un dintel donde la presencia de la piedra clave apunta hacia abajo. El nivel superior, contiene vanos que bordean con jambas lisas y un dintel con la figura de una cabeza al centro; al centro dos vanos que dan acceso a un balcón que cuenta con contención de concreto. Finalmente, un remate como frontispicio sobre una cornisa lineal de la que se desprende el pretil de balaustrada.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa como remate superior de la fachada, en el materialismo simbólico, corresponde a la fecha de construcción del año 1925. La gráfica complementa de manera identificatoria a un edificio tipo casa habitación. Respecto a eso, se hace hincapié que los modelos constructivos o edificados Tampico durante la época del auge petrolero fueron: habitacional multifamiliar, comercial y oficinas. Asimismo, la arquitectura doméstica unifamiliar alejada de la zona centro (habitadas mayormente por residentes extranjeros) y consistente en un núcleo central circundado por jardines. Sin embargo, algunas familias burguesas tampiqueñas que vivieron en esa zona lo hicieron en edificaciones de tipo tradicional como en este caso.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa materializada expuesta en una construcción con un solo nivel correspondiente a la década de 1920, que conserva inalterada su planta arquitectónica. La fachada se caracteriza por tener un rodapié y canaladuras figuradas en sus paredes en forma de bloques; vanos esbeltos, rectangulares, con jambas y dinteles corridos como moldura acanalada, en dos puertas y tres ventanas; esas últimas, con siluetas sofisticadas. En la culminación de la fachada se expone un friso en forma de greca con una cornisa lineal pronunciada con denticulos pequeños en la base. En esa, se alza un pretil con molduras y barras (sección tramo por tramo) donde se encuentra el frontispicio o gráfica identificativa en el centro con la fecha grabada de construcción.</p>

Tabla 16. Ejemplo de la categoría Arraigo, en el análisis de aspectos sociodiscursivos: estilo de vida v estilo de época

Categoría:	Identificación
a) <i>Arraigo</i>	<b>Estilo de vida</b>
<p>1.</p> 	<p>Durante el siglo XIX Tampico tuvo permanentemente alrededor cinco mil habitantes, una cifra que casi alcanzó los diez mil al finalizar el siglo. La ciudad de Tampico se mantuvo como enclave marítimo comercial y punto de tránsito mercantil. En ese sentido, la marcha urbana quedó contenida por la naturaleza y obras de defensa, que además, por la fiebre amarilla o vómito prieto, generó un grave problema de salud social que se resolvió hasta la década de 1920. La construcción de la gráfica identificativa y el conjunto edificado en general de tipo civil, religioso o militar, parte de la década de 1920 cuando se consolidó una etapa importante en la educación de la ciudad. El constructor de esa materialidad, fue el ingeniero Esteban Colmenares (autor de otros destacados edificios de la ciudad) quien creó una impronta arquitectónica local. Algunos de ellos son: El edificio del Gremio Unido de Alijadores y la Escuela Juana de Asbaje. Esta escuela se construyó en el ingreso reportado por el cobro de 2 % (1929-1930) de los impuestos a las transacciones mercantiles de importación y exportación que se realizaron a fines de los años veinte en esta ciudad, según el derecho del que tuvieron acceso algunas ciudades del país donde se localizó una Aduana Federal.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa o frontispicio semicircular central flanqueado por dos pabellones rectangulares enmarcada con detalles de listón, guirnalda y medallón, realza el conjunto de la edificación. Esa, con base en una arquitectura estéticamente distinguida con estilo en boga de la época (1920), con motivos Neoclásicos, semejante al diseño del Teatro Macedonio Alcalá de Oaxaca. La gráfica identificativa está compuesta por cuatro columnas adosadas de alto pedestal cuadrangular, coronadas en el segundo nivel con capitel jónico, friso y cornisa de grandes proporciones. El desplante de trazo arquitectónico se realizó en una esquina donde se levantó la fachada principal que tiene como característica una saliente semicircular de dos niveles; donde, de cada lado se prolongan dos naves rectangulares de la misma altura. La fachada es semicircular y se enmarca en cuatro estrechas columnas jónicas que encuadran los altos vanos de sus tres puertas de acceso, así como sus tres ventanas con un conjunto metafórico del frontispicio o gráfica identificativa semejante a una corona de la realeza. Destaca su amplia cornisa con pretil de borde delineado a manera de voluta desplegada con pilares rematados con capitel, cornisa y macetón, enmarcados con un detalle semicircular central con moldura de florones.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa tiene un escudo con la leyenda H. Ayuntamiento de 1925, y en otra área, el escudo de la ciudad, y constituye parte de la fachada de una obra posrevolucionaria (Lupercio, 2015). La edificación en la que se encuentra complementariamente integrada, primeramente, tuvo función de Casa Consistorial y oficinas municipales (1823) con ubicación frente a la Plaza de la Constitución o Plaza de Armas, sobre la calle del Cuartel ahora calle Colón (como símbolo de poder) y por un costado de la Catedral; ahí, se celebraron ceremonias cívicas bajo sus portales. Después, se usó como primer Palacio Municipal de Tampico construido en el año de 1925 (Izaguirre, 23 de diciembre 2019) por el arquitecto Abel Navarro durante el mandato del licenciado Emilio portes Gil. En algún tiempo, mantuvo función de cárcel preventiva, sin embargo, en el año 1975 se destinó para ser sede de las oficinas centrales del Comité Municipal; pero, al paso del tiempo fue insuficiente también en esta función. Entonces, el edificio fue espacio anexo de las instalaciones administrativas del Ayuntamiento de Tampico. Respecto a eso, se advierte que edificaciones como esta fueron financiadas con recursos públicos hacia un perfil propagandístico que destacó el poder revolucionario. En ese sentido, sale a la luz el hecho que, edificaciones públicas como esta fueron resultado de luchas de poder ideológico repensadas por intelectuales de la época. De acuerdo a Lupercio (2015) las construcciones materializaron el traspaso del poder por medio de la glorificación lucha que posibilitó el camino hacia la dictadura y creación del Partido Nacional Revolucionario. Eso, caracterizó a la arquitectura mexicana como rupturista, moderna, retórica y monumental. Sin embargo, la arquitectura ecléctica del Noreste de México (Tampico) cionó al proceso antes descrito y, aún cuando el eclecticismo mexicano fue asociado por la historiografía canónica del periodo dictatorial, la identificación pudo cuestionarse en lo respectivo a la historia (arquitectónica del Noreste); debido a la tendencia regional local desde el periodo revolucionario hasta el posrevolucionario. Por eso, hablar de eclecticismo posrevolucionario en el Noreste de México representa más una reivindicación que una contradicción.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa mantuvo un estilo porteño tropical (conjunto edificado con paredes blancas y techos de teja) pero es considerada también estilo Ecléctico, con predominio de elementos Neoclásicos y detalles Art Nouveau. En esa, aparecen detalles decorativos conformados por contornos orgánicos de características vegetales y animales, con ornamentos de influencia extranjera: francesa, inglesa y española. La materialidad arquitectónica del conjunto se compone de dos niveles, con diseño en ángulo de esquina truncoado. Todo el conjunto se encuadra con base en pilastras que se desprenden de un alto rodapié para a sostener un entablamento que presenta un friso con adornos como follaje y una cornisa. Respecto a eso, se desprende un pretil a manera de balastradas con tres frontispicios o gráficas identificativas: una, en esquina truncoada con el águila nacional con alas extendidas y, dos laterales (similares) conteniendo escudos. La edificación es de dos plantas con tres accesos conformados por la sucesión de vanos, para ventanas en el nivel inferior y para puertas y ventanas en el superior; como accesos a pequeños balcones contenidos con herrajes. En efecto, en los últimos años del siglo XIX, la imagen aristocrática que se consiguió con el lenguaje clásico se substituyó paulatinamente por una nueva de opulencia. Esa, en ámbitos conservadores aportó soluciones para el eclecticismo más rico, basado en otros estilos como el barroco y rococó. Mientras que, se originarian otras corrientes de interés en la modernidad, como el Art Nouveau, en la arquitectura residencial. El diseño Ecléctico gráfico identificativo en el antiguo Palacio Municipal, permanece profusamente decorado con elementos barrocos y poseedor de un coronamiento con un pretil de fina balastrada alternada y frontones partidos curvos, con medallones enmarcados por guirnaldas. Esa, complementa el conjunto central estructurado con pilastras gigantes y entablamentos con triglifos, régulas o gotas, que aluden al orden dórico mutular. Del mismo modo, el conjunto presenta arcos de medio punto con arcos deprimidos y vanos con dinteles rectos ornamentados, provistos angularmente de ménsulas decorativas con motivos de zarcillo encrespado; guirnaldas de flores y clave de flor de lis; y un friso decorado con cenefa de motivos de armas y una gran cornisa.</p>
3.	<b>Estilo de vida</b>

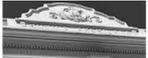
	<p>La gráfica identificativa con remate <i>Escuela Juana de Asbaje y Ramirez 1926</i>, perteneció a la época de principios de la Revolución Mexicana en el año 1914, en una escuela de educación media (primaria) para niñas. Pero, con el paso del tiempo, su servicio (enseñanza-aprendizaje) incorporó a grupos mixtos haciéndose inclusiva. La escuela es resultado testimonial de orden público existente en el Centro Histórico de Tampico de la época de auge comercial y petrolero. En su fachada, el frontispicio o gráfica identificativa soporta un círculo hueco (en apariencia) en la parte superior; que, originalmente contuvo un reloj donado por la colonia China el 15 de abril en el año 1923, con motivo de las Fiestas del Centenario en la ciudad. Sin embargo, de acuerdo con lo documentado por Eduardo Ávila en su libro <i>Tampico, rincones del antiguo esplendor</i> (2016, p. 153), el antiguo reloj que adornaba la plaza Méndez o parque Méndez fue despojado de su base siendo colocado ahí. Y, de acuerdo con datos contrastados por medio de postales de la colección del doctor Raúl Izaguirre (2019), el reloj chino aparece en el parque Méndez en el año 1939 y no en la escuela, donde solo existió la presencia del nombre (sin pretil ondulante ni hueco circular donde se colocó el reloj). De modo que, de una u otra forma que haya sido el suceso, discursivamente da cuenta de la presencia de la cultura China en la ciudad; como parte de su mestizaje, influencias, costumbres, entre otros aspectos. Esta edificación con funcionalidad para la enseñanza-aprendizaje, fue construida por la Junta Federal de Mejoras Materiales en el año 1926 (oficialmente de uso académico), de acuerdo con el proyecto y ejecución de la Dirección General de Obras Públicas por medio del ingeniero E. Colmenares (mismo que construyó la escuela Manuel Altamirano).</p>
	<p><b>Estilo de época</b></p>
	<p>La gráfica identificativa o frontispicio que combina elementos Neoclásicos y trazos del Art Nouveau, pertenece a la materialidad arquitectónica construida a partir del año 1890 (con uso académico hasta el año 1926). La fachada, que conserva su planta arquitectónica original, se compone por un amplio pórtico estructurado con base en cuatro sólidas columnas dóricas que enmarcan el acceso principal y los vanos de las ventanas centrales. Esos, sostienen un entablamiento central donde se desplanta el pretil y el frontispicio o gráfica identificativa, con el nombre de la escuela inscripto; destaca un torreón central con claroboyas circulares en sus cuatro costados. La fachada se complementa por dos segmentos situados en ambos lados del pórtico con una serie de vanos en ventanas rectangulares, tanto en el nivel inferior como en el superior. En la parte superior remata una cornisa lineal pronunciada que recorta la fachada, y un pretil ondulante que estuvo ausente hasta el año 1926 (Izaguirre, 23 de diciembre 2019).</p>

Tabla 17. Ejemplo de la categoría Capital, en el análisis de aspectos sociodiscursivos; estilo de vida y estilo de época.

Categoría:	Identificación
e) Capital	<b>Estilo de vida</b>
<p>1.</p> 	<p>La gráfica identificativa contiene la fecha de construcción y nombre, Recreo Tampiqueño 1926, que da cuenta de un lugar de recreación o club social para la clase media trabajadora de la periferia. En ese sentido, como dato relacionado, se menciona la presencia de un Sindicato Unión de Empleados de Restaurantes y Similares (UERyS) cercano a la zona (calle Benito Juárez esq. con Tamaulipas). Ahí, en el suelo de granito, se advierte la imposición de un símbolo originario de Francisco Franco, az de las falanges españolas de orden político (Sinencio, 23 de noviembre 2019). Sin embargo, la edificación se restauró, así como la gráfica identificativa y no existió la conservación de las originales.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa está materializada en una superficie construida de los años veinte del siglo XX, ubicada en esquina redondeada, con dos niveles y planta arquitectónica conservada. Las dos fachadas mantienen gran similitud con: una línea de vanos para accesos; puertas y ventanas de forma rectangular; adornos tipo piedra clave; estrechos balcones sostenidos con ménsulas; la presencia de herrería como contención. Por un lado, los vanos se vinculan por medio de una cenefa que recorre horizontalmente la parte media de su pared lisa; por otro lado, remata un pretil con balastradas a manera de frontispicio o gráfica identificativa donde está grabado el año de construcción, y debajo un festón como adorno a manera de guirnalda colgante de flores, frutas y hojas. De modo que, en la esquina se forma un remate prominente donde está estampado el nombre del edificio decorado con guirnaldas y una concha en la parte más alta.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa con escudo con <i>simbolo masónico</i> se construyó en el año 1927 por el ingeniero Esteban Colmenares (que también diseñó las escuelas Juana de Asbaje (1926) e Ignacio Manuel Altamirano (1930)). Esas edificaciones se inscriben dentro de una corriente estilística que combina elementos clásicos y funcionalistas. Todas ellas presentan remates y ordenes gigantes para un compromiso de los comitentes con su legitimación. Su compañía <i>Constructores Mexicanos S.C. de R.L.</i>, con ubicación en esquina Francisco I. Madero y calle <i>Dama</i> (hoy Isaura Alfaro) fue en honor al secretario del Gremio Unido de Alijadores en esa época. Precisamente, la calle <i>Dama</i>, tuvo su origen con una leyenda urbana sobre la figura de una mujer de tés morena a quien (supuestamente) se le debe la autorización del Gral. Antonio López de Santa Anna para poblar Tampico en medio de regímenes militares<sup>1</sup>. El Gremio Unido de Alijadores, con trabajadores de carga y descarga de mercaderías en los muelles, se disolvió, así como el Quinazo por el sistema político de oposición con superestructura (ideología) Neoliberal. El conjunto edificado, inaugurado en el año 1929 por el presidente de la república LIC. Emilio Portes Gil perteneció al Gremio Unido de Alijadores; una diligente organización obrera con injerencia directa en labores de carga y descarga del movimiento portuario de Tampico. En ese sentido, el LIC. Portes Gil se desempeñó como asesor legal de los obreros tampiqueños y después, como mandatario del estado de Tamaulipas; asimismo, favoreció siempre las acciones políticas de los Alijadores, cuyo líder (en esa época) fue el señor Isaura Alfaro. Al respecto, se advierte que el Sr. Alfaro, mazon, fue quien consolidó el Sindicato y la Cooperativa del Gremio Unido de Alijadores S. C. de R. L. Este, fue asesinado en Cd. Madero, antes Villa Cecilia, en el año 1929. En la fachada contiene una inscripción que indica: "1927 Gremio Unido de Alijadores 1928"; en el acceso: "Construyó este edificio Constructores Mexicanos S.C. de R.L., México, D.F."</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa funcionalista provista de elementos barrocos como parte del edificio del Gremio Unido de Alijadores, reproduce de manera estilizada el modelo en boga de moda para ese momento; donde, su fachada principal se situaba en ángulo de esquina clásico sobre la que se desplantaba el <i>cuerpo semicircular</i> que distinguía a ese tipo de edificaciones (como el caso de la Escuela Altamirano). Sin embargo, esa característica se transformó y, en este caso, se presentó como remate de la fachada al construirse sobre y detrás del frontispicio o gráfica identificativa con una cúpula circular formada por tres niveles; con amplios balcones semicirculares con balastrada, soportados por ménsulas y repisas decorativas con follaje, vanos rectangulares, delicados remates como el medallón y clave en forma de voluta follada; así como, estrechos paneles laterales, vanos rectangulares y de arco. Del mismo modo, en la gráfica identificativa, su pretil es elevado y profusamente decorado con pilares en forma de enorme rollos y un remate central como prolongación de esa, flanqueada por pilastras en desnivel; con bordes con forma de frontón estilizado y capitel, decorados con rosetones, volutas y rollos en los fustes, con un medallón central. En ese sentido, el coronamiento combina una balastrada con un habitáculo a modo de ático con una cubierta de cúpula ovoide que coincide con el vértice del edificio; por enfrente, un frontón partido con volutas que incluye un escudo oval decorado por guirnaldas a manera de escuadra dentro de un círculo como <i>simbolos masónicos</i>. Por aspectos de funcionalidad, en uso de oficinas, se proveyó de un ascensor como innovación de la época y un auditorio de ventilación natural. Además, como datos micro de la construcción se distinguen: la tecnología de hormigón armado; amasijos de armaduras metálicas; postes aislados de cimentación; bloques de acero; cimbras elevadas que se apoyan en la estructura; tejidos de fierro dispuestos para reforzar balcones y entrepisos; entre otros. Mientras que, en datos micro del diseño arquitectónico destacan: el tipo de obra con vértice achatado en sus dos fachadas perpendiculares; de cinco niveles; con planta baja provista de zócalo y entrecalles; el cuerpo central con molduras que simulan pilastras; el extremo superior expuesto con recia cornisa.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La gráfica identificativa en el conjunto edificado, junto al edificio <i>Correos</i>, antiguamente fueron <i>Receptoría Aduanal</i>, es decir, la primera Aduana en Tampico. Eso, hasta que durante la época denominada localmente el <i>auge petrolero</i>, en el año 1908 se constituyó el edificio <i>Telégrafos</i>, época de impulso al funcionalismo con el influjo de la ingeniería y arquitectura, europea y estadounidense. En efecto, la ubicación de la gráfica correspondiente tiene relación directa con la presencia del <i>poder</i> ejercido por parte del Estado. La materialidad edificada como tal, se levantó en un predio de propiedad federal en el trazo original de la ciudad, que, en el año 1823 fue destinado para la construcción de la Aduana Marítima. El remate gráfico expone el año de construcción (probablemente de restauración) y de la oficina que alberga <i>Telégrafos Nacionales</i> del año 1908.</p>

	<p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa en la interacción simbólica a la luz pública, contigua a la de <i>Correos</i>, probablemente fue la construcción más antigua de principios del siglo XX. Ésa, fue restaurada para funciones de oficina con Telégrafos, sin embargo, esa, diferencia de <i>Correos</i>, conserva más de los elementos originales de su planta arquitectónica. Su materialidad construida es de dos plantas con la distribución de vanos ligeramente redondeados (nivel inferior) y rectangulares (nivel superior) con acceso originalmente a puertas, ventanas y balcones individuales. Sin embargo, en su restauración e imitación de moda <i>nouveaunana</i>, se añadió una estructura de hierro; vanos bordeados con jambas, molduras y un dintel decorado estilizado con piedra clave. La gráfica identificativa o frontispicio remata al centro con el nombre y año (que apertura funciones), y una cerca de hierro con terminaciones esféricas y, por detrás, un pretil con varias buhardillas.</p>
--	---

Tabla 18. Ejemplo de la categoría Hegemonía Cultural, en el análisis de aspectos sociodiscursivos; estilo de vida y estilo de época.

Categoría:	Identificación
e) <b>Hegemonía Cultural</b>	<b>Estilo de vida</b>
<p>1.</p> 	<p>Es redundante mencionar que, durante los años veinte, la ciudad de Tampico conoció un brillante crecimiento ligado a la presencia de compañías petroleras y comerciales, pero también la tradición del servicio médico local. En ese sentido, producto de esa tradición médica, la edificación en cuestión presenta en su fachada una gráfica identificativa con fecha de construcción del año 1922, junto con el grabado del escudo con las siglas <i>BET</i> de la institución nombrada <i>Beneficencia Española de Tampico</i>. En su patio principal se levantó un monumento con la leyenda “1840-14 de noviembre-1940”. Mientras que, de esa sociedad española de beneficencia, Don Francisco Preto y Neto (primer cónsul de España) la fundó, el arquitecto encargado de su construcción fue Bertrán de Quintana. Precisamente, este diseño arquitectónico estuvo derivado de la influencia de la cultura española en la historia de Tampico, donde, complementariamente se advierte la existencia del edificio Casino Español. La Beneficencia Española, conocida como Hospital de San Sebastián, fue la primera casa donde se atendieron españoles enfermos. A finales del año 1862 obtuvo su propio sanatorio y se mantuvo en servicio de atención popular durante la Revolución, hasta el año 1922 (Fajardo, 2003). La ubicación actual de la Beneficencia Española tuvo su origen en el crecimiento de la ciudad y, por ende, su alejamiento del primer cuadro de esta. En ese sentido, su localización mantuvo relación directa con la ruta del tranvía que transitaba por ahí (Sinencio, 23 de noviembre 2019). Definitivamente, la colonización del continente, así como en México, no sólo representó la conquista económica de territorios, sino, la cultural; de alguna forma, lo hicieron por medio del alfabeto o lenguaje como instrumento de difusión. En otras palabras, el idioma impuso una nueva cultura y se representó en la materialidad gráfica diseñada y construida como parte de la arquitectura. Al respecto, el ingeniero Ángel Playán realizó una importante labor a nivel regional, cuando se dedicaba a la construcción, con imposición estilística variada. Entre algunas obras en la zona que se le conocen, son: el Mausoleo de “La Beneficencia Española” (1927) con diseño de Miguel Giacomino; y, la Catedral de Tampico (1929).</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa forma parte del conjunto edificado de un solo nivel dedicado al uso hospitalario. Es una estructura de ladrillo que, fue y continúa, siendo objeto de modificaciones en su planta arquitectónica aún cuando su parte externa se mantiene casi intacta. En la materialidad arquitectónica destaca la presencia sucesiva de vanos para accesos y ventanas con unos dinteles de figura escalonada; con remate superior construido con bordes de ladrillo y por encima un pretil recortado, que, al centro, figuran unos frontones (extremos edificados). Se caracteriza por materiales y técnicas comúnmente utilizadas en la época, como: el uso de muros de ladrillo reforzados con estructura metálica; y, cubierta de cemento armado con varillas de hierro corrugado.</p> <p>La edificación se inspira en los pisos de viviendas de edificios multifamiliares del ensanche barcelonés, es decir, presenta una planta arquitectónica dispuesta en un eje longitudinal (de norte a sur) que no contempla patios interiores tradicionales.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>Las gráficas identificativas como parte de las fachadas de edificios históricos colocaban mensajes, como: el año de construcción; el apellido del dueño (como el caso de este edificio <i>Jaskille</i>); el apellido del constructor (en menor frecuencia). Es un edificio de usos comerciales; casa habitación multifamiliar que da cuenta de su origen judío. La letra latinoamericana, en este caso, tampiqueña, con presencia de finales del siglo XIX y principios del XX, con el discurso que da cuenta de la pluralidad de cultura en una sola ciudad como Tampico. Definitivamente, los hábitos y realidad social contextual se manifestaron y representó como parte de la comunicación expuesta en las fachadas de las edificaciones, con sus ornamentos y sus formas particulares estilísticas.</p> <p><b>Estilo de época</b></p> <p>La edificación se corresponde a la década de 1920 a 1930. La materialidad arquitectónica fue alterada completamente en su nivel inferior por el uso comercial que se le dio; se añadió un techo volado cubre sol. La gráfica identificativa o frontispicio con óculo como vano en forma circular central contrasta con el enmarcado con base en pilastras lisas que sostienen una cornisa volada y recta; sobre la que se desprende un pretil alto, afianzado, con pilares y cribado por orificios circulares. Asimismo, se observan balcones de material corridos con un barandal de material como barras transversales, que conducen una textura repetitiva en las dos fachadas laterales; los vanos de puertas y ventanas en los ambos niveles son cuadrangulares y de formas rectangulares los más pequeños.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Estilo de vida</b></p> <p>La colonización cultural por medio del lenguaje como instrumento de difusión y presencia gráfica construida materializada se percibió en objetos identificativos como ésa (cultura estadounidense, en este caso). En efecto, como cualquier manifestación de cultura, la letra (con sus formas características) y el lenguaje, se convirtió en instrumento de desarrollo y progreso, en el discurso vinculado al porfirato o modernidad porfiriana. En ese sentido, la gráfica identificativa en la fachada original, parte superior, mantuvo la inscripción 1922 Botica Americana Autrey y Autrey Sur. Sin embargo, de ésa, sólo quedó la fecha con el concepto farmacéutico extranjero Botica Americana (en un momento histórico, Hotel Pensilvania). Respecto a eso, la edificación comercial perteneció a los norteamericanos Adolfo Autrey y su hijo (del mismo nombre) que radicaron en Tampico a partir del año 1892; vinculados a una familia burguesa, exitosa en su especialidad y socialmente posicionada. La ciudad con impacto económico derivado de la extracción y explotación de petróleo al finalizar el siglo XIX (1922 y 1925) mantuvo servicios hospitalarios para los trabajadores de la Compañía de Petróleo Corona en casos de accidentes de trabajo y de enfermedades infecciosas. Con la expropiación petrolera en el año 1938, Petróleos Mexicanos (PEMEX) fundó un hospital que se encargó de servicios médicos generales, en principio como una obligación burocrática (Fajardo, 2003). Sin embargo, para el año 1928 sucedió el desplome de la industria petrolera con la emigración de capitalistas extranjeros y las edificaciones (como esta) cambiaron de dueño, sufrieron transformaciones y fueron destinadas a otros usos.</p>

	<p><b>Estilo de época</b></p> <p>La gráfica identificativa pertenece a un edificio de dos niveles construido originalmente para usos comerciales, con modificaciones en la fachada e interiores del nivel inferior. Sin embargo, por su altura, fueron conservadas las culminaciones de sus vanos originales y las ménsulas de hierro del techo volado que lo protegían. En el tope del primer nivel contiene adornos de azulejos en tonos azules, a manera de friso, que de manera central en la fachada están intercalados en los espacios. Asimismo, mantiene ménsulas decorativas hechas de material que soportan al balcón principal del nivel superior. Mientras que, los vanos en puertas y ventanas en ambos extremos como eje central de la edificación dan acceso al balcón principal. Asimismo, sucede con otros hechos de herrería con jambas lisas y un dintel lineal pronunciado que cierra la parte superior del hueco en las puertas, que conducen a un balcón individual apoyado</p>
	<p>de una serie de adornos en azulejos a manera de friso y en forma de líneas verticales. La cornisa es de tipo lineal y pronunciada con base de adornos en denticulos y la culminación en un pretil de balastradas, con la gráfica identificativa o frontispicio al centro que contiene un medallón, donde se encuentra tallado el nombre comercial del edificio y su fecha de construcción.</p>

Tabla 19. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con iniciales. Muestra de 3 casos particulares encontrados en el campo

<b>Análisis sociodiscursivo</b>	
Categorización y caracterización por medio de la imagen y el discurso social	
Producción, por medio de la imagen (por lo que tienen INSCRIPTO)	
<b>Normatividad</b>	
<b>Con iniciales</b>	
1. 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Gótica. Letras angulosas y comprimidas con raíces en la Edad Media (siglo XIII y XV en Europa) que se considera la evolución de la carolina. Estas letras mantienen trazos rotos, verticales cerrados y rítmicos con textura recargada y aspecto ornamental; prima el uso decorativo sobre la legibilidad. La ornamentación en las letras demuestra un aspecto caligráfico con anchuras de plumin de punta plana construida de gusto burgués. Remates tipográficos triangulares con la misma altura de la línea base, trazos manuales gruesos y delgados. Precisamente, los estilos de escritura reflejan el gusto estético de la época con formas expresivas, dramáticas, angulares, estrechas, altas y puntiagudas. En Alemania las góticas fueron fue uno de los modelos de escritura más utilizado en el siglo XX (Castro, 2017, pp. 70-80).</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa estructuralmente compuesta por siglas “FHG” representacionales distribuidas centralmente en composición con semicírculo que sirve de enlace a las columnas que delimitan la gráfica identificativa en la superficie edificada. Es un medio círculo estructural con dos líneas que lo sujetan por ambos lados, enmarca a la figura inscrita de tres capitales: “FHG”. Esas, mantienen cordura y realce al conjunto representacionalmente alternando como marco compuesto por direcciones curvas y rectas en un borde liso, sobre la estructura y hacia las columnas de forma armoniosa en la edificación. El diseño es determinante con una posición justificada al centro en el área tanto vertical como horizontalmente.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color rojo sobre amarillo terroso o beige, tiene relación con intensidad y brillo considerable, que muestran armonía en el conjunto. Es decir, el contraste es logrado a partir de un color con intensidad fuerte (rojo) con otro débil (amarillo de baja intensidad).</p>
2. 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Didonas. Aparecieron a mediados del siglo XVIII, creadas por Didot y perfeccionadas por Bodoni, son fácilmente identificadas por su verticalidad, sus contrastes definidos, y sus patines horizontales. Se caracterizan por presentar una modulación vertical con contrastes entre gruesos y delgados. Sus remates son usualmente cuadrados y un grosor medio a delgado.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica está incorporada a la fachada con formas sencillas, compuesta exclusivamente por el mensaje lingüístico en idioma extranjero (inglés) a partir de las siglas. Se percibe como una propuesta donde prima la idea de figura-fondo a partir de los elementos perceptivos como el sentido de las líneas y contornos que están organizados como conjunto (un todo) del sistema visual.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color amarillo simboliza tradición, amabilidad, optimismo, advertencia.</p>
3. 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Rotundas Manuales. Se caracterizan por las formas redondas y menos puntiagudas, con orígenes europeos de la época meridional. Estas, presentan afinidades con tipos romanos. Presentan inclinación y movimiento de apariencia dibujada con pincel de forma manual, inadecuadas para la composición de textos largos, pero con identificación para textos cortos con iniciales como es el caso.</p> <p><b>Anatomía del tipo:</b> La gráfica mantiene una estructura orgánica, constituida por un arco superior que engloba al conjunto. En la parte central se encuentran dispuestas las siglas constituidas con apariencia artesanal, en volumen sobresaltado, sobre un fondo elevado alternadamente del principal. Existe una conexión uniforme a través de la identidad conectiva de los elementos: simetría, orientación y convexidad; con un filete de pequeñas esferas que rematan alrededor de la moldura principal circundante del diseño.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color rosa del material al natural, transmite aspectos de encanto, transformación, ilusión, originalidad, autenticidad, entre otros.</p>

Tabla 20. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con iniciales y símbolo (o formando un símbolo). Muestra de 3 casos particulares (de 5 casos) encontrados en el campo

Con iniciales y símbolo	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Incisas o Híbridas (Maximilien Vox). Estas, son tipografías intermedias entre las romanas tradicionales y las de palo seco, con cierta modulación y usan remates. No llegan a presentar un serif, sin embargo, si poseen un sutil ensanchamiento en los trazos en sus terminaciones. La inmediatez del aquí y el ahora con el pasado, son características de estas letras representativas de la historia.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa contiene un escudo emblemático con las siglas <i>CF</i> (Casa Fernández) rematado en el centro con ornamentación decorativa a base de ornamentos constituyentes (ondulados, semiondulados, circulares, irregulares, entre otros). Es símbolo está entrelazado con dos salientes a manera de correas o cuerdas gruesas que lo sostienen en el imaginario simbólico.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color crema o beige, denota madurez y sensualidad, amabilidad, iluminación, tradición, entre otros aspectos relevantes.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Geométricas. Surgen a partir del año 1920 como consecuencia de movimientos vanguardistas europeos. Asimismo, con la apertura de la Bauhaus, Herbert Bayer es quien experimenta en inicio con ellas por medio de formas básicas. Los tipos monolineales como estos, se constituyen e inspiran a partir de líneas rectas y figuras geométricas básicas, circulares y rectangulares. Estas letras, dan cuenta de formas de la naturaleza subsistentes como respuesta contestataria a objetos lingüísticos.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa está reservada arquitectónicamente mediante una composición conformada por un círculo incluyente y tres siglas <i>CEIE</i> con estructura geométrica que suscriben al molde. El conjunto propone un objeto visual como sello que está integrado al frontispicio elevado con formas orgánicas onduladas que armonizan con el objeto.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color azul denota espiritualidad, divinidad, cualidades intelectuales y masculinas, color preferido en la indumentaria de época. Además, sostiene un contraste con el rojo en las partes convexas, que corresponden al simbolismo del fuego, feminidad (en equilibrio con el azul), control y justicia.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Romanas Garaldas (Maximilien Vox). Poseen un trazo modulado y suave con un eje oblicuo, peso medio en su apariencia en general, remates finos con la idea de pluma caligráfica y grandes aberturas. Son estructuradas, rígidas con sobriedad en sus remates, con contrastes clarooscuro.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La estructura se constituye por un elemento geométrico de pendiente piramidal enmarcado por dos columnas que encierran el objeto gráfico. El conjunto se constituye por dos siglas entrecruzadas como enredadera con el entorno decorativo por hojas de olivo y elementos compositivos, orgánicos y de la naturaleza.</p> <p><b>Valor tonal:</b> Esta, mantiene el color natural original con base en la delicadeza del material de construcción. Donde, representa el misticismo, la historia, la sobriedad, entre otros aspectos.</p>

Tabla 21. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con iniciales y año. Muestra de 3 casos particulares (de 8 casos) encontrados en el campo

Con iniciales y año	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Antiguas Simples Realistas (Maximilien Vox). Son tipos que resultaron en la revolución industrial y la necesidad de expresión, por ejemplo, en la imprenta. Se caracterizan por mantener cierta desnudez en sus trazos, con una ligera pero muy tenue modulación, con ausencia de remates. Además, poseen un eje vertical, aberturas pequeñas y de igual peso en sus trazos principales. Tienen relación con capitales griegas con grosor uniforme.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa está compuesta por un semicírculo considerado arquitectónicamente, que se sostiene por dos columnas pequeñas orientadas de cada lado. En la parte interior del conjunto está dispuesta una inscripción con siglas <i>W.A.B. 1920</i>, a dos líneas. La primera, mantiene una dirección ondulada circular como complemento del semicírculo de la estructura. La segunda, demuestra una línea estable horizontal donde se encuentra colocado el año de construcción.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color al natural con el tono del material de fondo (ladrillo) transmite ingenio, autenticidad, fidedigno.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Grotesca lineal (Vox-ATypI). El contraste en su grosor del trazo tiende a ser constante; mantiene una ligera curvatura, con cierta condensación en la anchura de los elementos tipográficos. Asimismo, se caracterizan por carecer de remates y estar alejadas en apariencia de la escritura manual; se basan en formas geométricas simples y la regularidad en el trazo.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> Precisamente, es una gráfica identificativa que continúa con la textura manejada en repetidas ocasiones, con semicírculo enmarcado. Sin embargo, en este caso, contiene un semicírculo interior planchado que resalta como doble capa donde está expuesta la composición lingüística con base en tres iniciales (J.A.M.) y el año. Esta, permanece a dos líneas curvas con justificación central. A diferencia de las dos anteriores, el conjunto demuestra movimiento por medio de la textura compositiva con bases tipográficas.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color natural original del material de la construcción, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Lineal Neogrotesca (Maximilien Vox) o Geométricas. Estas, se caracterizan por poseer caracteres sin serif con contrastes de grosor desapercibidos o menos variantes, ninguna inclinación en el trazo, y embocaduras abiertas; contraste de grosor de trazo menor que las grotescas; alejadas de la escritura a pluma en apariencia; modulación vertical; sin remates; con peso importante en su apariencia.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa instituida como parte de la fachada, contiene el año y las huellas de las iniciales que originalmente la constituyeron (P.L.B.L.). En el conjunto destaca el año, en un tamaño medio, seguido de las iniciales en una segunda línea; que están delimitadas por un entrepaño decorativo en armonía con los arcos molduras de las ventanas.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color natural original del material de la construcción, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>

Tabla 22. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con iniciales y escudo. Muestra de 2 casos particulares encontrados en el campo

Con iniciales y escudo	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Reales de Transición. El tipo de letra fue Romain du Roi, hecho por el grabador Philippe Grandjean en 1694 en Francia para la Imprenta Real. Estas letras poseen características de estilo antiguo con modulación vertical o casi vertical, con contrastes entre trazos gruesos y finos, oscilando de medios a altos. Este tipo, representa un aparente refinamiento en las formas de estilo antiguo con relación entre grosor y finura exagerados, y atenuación en los remates.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> Gráfica identificativa con escudo e inscripción de iniciales sobrepuestas entrelazadas, con una temporalidad constructiva de los años veinte del siglo XX. No presenta alteración alguna de la construcción original, pero si ha sido retocada. El diseño es de proporciones simétricas con exageración ornamental decorativa de tipo orgánico, con formas de la naturaleza, guirnalda, flores, hojas, y una flor que enmarca coronariamente el objeto. Esta gráfica en una época mantuvo el color verde de fondo y blanco claro de las figuras convexas.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color blanco está asociado con la luminosidad y tiene una significación divina con la creación. Es un color elegante que claramente puede relacionarse con gustos burgueses, con la femineidad, la elegancia y la paz. El color blanco está asociado con la luminosidad y tiene una significación divina con la creación. Es un color elegante que claramente puede relacionarse con gustos burgueses, con la femineidad y la paz.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Reales de Transición. El tipo de letra fue Romain du Roi, hecho por el grabador Philippe Grandjean en 1694 en Francia para la Imprenta Real. Estas letras poseen características de estilo antiguo con modulación vertical o casi vertical, con contrastes entre trazos gruesos y finos, oscilando de medios a altos. Este tipo, representa un aparente refinamiento en las formas de estilo antiguo con relación entre grosor y finura exagerados, y atenuación en los remates.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> Escudo simbólico compuesto por ovalo distinguido con filete ornamentado en su interior, que enmarca el conjunto emblemático conformado por siglas sobrepuestas que representan a dos palabras: Casino y Tampiqueño (CT). Icónicamente se identifica con la burguesía de Tampico, que connota selectividad y distinción para la aceptación de un grupo selecto excluyente.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color gris, corresponde a la textura de época donde (al parecer) no se disponía de un color en específico, sino, mas bien se respetaba el color del material con que se construyó y el uso escultural de formas convexas para demostrar el impacto visual contrastante. El color gris denota sentimientos sombríos, teoricismos, insensibilidad, pasado o historia.</p>

Tabla 23. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con iniciales, año y símbolo. Muestra de 1 caso particular encontrado en el campo

Con iniciales, año y símbolo	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Geométricas. Estas letras surgen a partir de principios del siglo XX (1920), como consecuencia de las protestas estéticas de movimientos de vanguardia europeos. Son tipos monolineales contruidos con base en líneas rectas y figuras geométricas como el círculo, el rectángulo y el cuadrado; remates cortos, mismo trazo y grosor. Un ejemplo es la tipografía eurostyle.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> Distribución a tres líneas con justificación centrada. Ornamentación superior, seguida de las siglas N. B. P., y el Año (con uso de la palabra) y numeración 1922. Contiene formas orgánicas, ornamentales, hechas a base de vértices curvos y geometría circundante; como el cuadrado que simboliza la tierra y el círculo a Dios. La ornamentación colocada en la parte superior de la figura mantiene una representación simbólica decorativa que armoniza distintivamente a la composición, con significaciones vinculadas a la naturaleza y el estilo francés.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color blanco está asociado con la luminosidad y tiene una significación divina con la creación. Es un color elegante que claramente puede relacionarse con gustos burgueses, con la femineidad y la paz.</p>

Tabla 24. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con iniciales y año y escudo. Muestra de 2 casos particulares encontrados en el campo

Con iniciales, año y escudo	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Lineal Neogrotesca (Maximilien Vox) o Geométricas. Surgieron a partir de los años 20, como consecuencia de protestas estéticas de movimientos de vanguardia en Europa. Estas, se caracterizan por poseer caracteres sin serif con contrastes de grosor desapercibidos o menos variantes, ninguna inclinación en el trazo, y embocaduras abiertas. Asimismo, se distinguen por mantener un constante grosor en el trazo menor que las grotescas y peso importante en su apariencia; están alejadas de la escritura a pluma; modulación vertical con ojales abiertos.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa está compuesta por molduras que rematan de cada lado que sostienen un elemento circular escudo como marco del conjunto. Ese, contiene en sus elementos una guirnalda superior e inferior, con detalles naturales, demostrando una composición orgánica que encierra a dos iniciales (MC) y el año de construcción, que mantiene conectividad, orientación y textura.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color natural original del material de la construcción con tonalidades ocres arena, dan cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad y pureza del gráfico. Ésa, demuestra elegancia y burguesía distinción con tratamiento tonal.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> De escritura o escritas, manuales. Son tipografías poco adecuadas para textos largos, con usos mayormente breves que demuestran movimiento y matices espontáneos contemporáneos. Esos tipos, imitan la escritura manual producida con plumilla o con pincel, de inspiración caligráfica. Estas, surgieron de la escuela latina y derivan de los escribas y artistas de cianotipos. Los trazos dan la apariencia de alternancia en la posición de la mano.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa está compuesta por molduras onduladas que enmarcan el entorno de la composición, un símbolo y la inscripción (conformada por dos siglas y el año de construcción). El símbolo constituye una corona (como vínculo de realeza) en la parte superior que está sostenido por dos líneas centrales: la primera, con base en siglas en movimiento por trazos libres; la segunda con el año de construcción.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color blanco de fondo en contraste con el beige en la figura denota limpieza, perfección, bienestar, entendimiento.</p>

Tabla 25. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con nombre. Muestra de 3 casos particulares (de 8 casos) encontrados en el campo

Con nombre	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Grotesca lineal (Vox-ATypI). Los primeros caracteres de palo seco del siglo XIX. Se caracterizan por mantener un contraste en su grosor del trazo constante; una ligera curvatura con cierta condensación en la anchura de los elementos tipográficos. Se caracterizan por carecer de remates y estar alejadas en apariencia de la escritura manual con regularidad en el trazo. Las letras unidad por unidad, algunas de manera más discreta, dialogan con un ritmo que va de acuerdo con las formas contextuales en la edificación.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa está reservada en la parte superior de la fachada, enmarcada y destacada, por la presencia de un cuadro reforzado con un semicírculo superior; así como otros por los lados que siguen una textura estilo Art Decó compuesta por elementos geométricos armonizados. Este objeto cultural de diseño presenta el nombre del edificio que le da personalidad y distinción social; este, justificado a dos líneas en la parte superior, seguido de un círculo de proporciones grandes que contrastan con el resto de la composición.</p> <p><b>Valor tonal:</b> Este objeto de diseño cultural materializado, da cuenta de huellas sobre el uso del color rojo que ha sido desgastado por el paso del tiempo. El color natural original del material de la construcción da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Grotesca lineal (Vox-ATypI). Los primeros caracteres de palo seco del siglo XIX con algunas coincidencias con las letras góticas. Se caracterizan por poseer contrastes en su grosor o cambios de grosor con gran peso en general; presentan modulación vertical, sin remates y cierta dureza en las curvaturas. Algunas letras manifiestan operaciones de adición, sustracción, hibridación, multiplicación de rasgos, que constituyen haciéndola única. Es decir, puede partir de una base grotesca lineal, pero incorporar o quitar ciertos elementos característicos.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa corresponde a un conjunto que expone volumetría por medio de elementos sobre puestos unos con otros, de forma impactante y contrastante con el contexto. Esos, constituyen cinco formas irregulares que abrazan a la superficie que contiene la inscripción (nombre). El elemento cultural de diseño expone el nombre con el concepto de edificio previéndolo distinguidamente, así como, estilísticamente da cuenta a la firma del arquitecto que lo diseñó. De acuerdo con datos proporcionados por el historiador Aurelio Regalado (22 de septiembre 2019) aseguró que existen dos similares en la zona evidentemente del mismo autor.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color natural original del material de la construcción, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Antigua. Se caracterizan por la ausencia de remates, y por eso, se consideran que tienen relación con las letras capitales griegas. Además, presentan trazos de grosor uniforme, donde los <i>serif</i> no existen. Sin duda, esta tipografía está adaptada a un elemento geográfico romboide. Se puede considerar un sintagma de Ferdinand de Saussure, donde dos elementos (letras) o más, se relacionan por consecución. Es decir, una mantiene seguimiento con la otra, por lo cual la palabra adquiere otro valor relacionado y asociado no solo con lo que se lee, sino, con lo que resultó formalmente de su asociación compleja. Eso, es parte del proceso activo constituido como evidencia del lenguaje.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa tiene un espacio distinguido como bloque que sale de la fachada principal, donde enmarca una moldura superior y una inferior a la superficie. En la parte central se encuentra ubicada el mensaje gráfico constituido por una figura geométrica como rombo-ovalado que armoniza y orienta al conjunto. Las letras están adaptadas a esa figura geométrica con conectividad agrupando la relación de elementos: molduras, superficie, mensaje icónico. Asimismo, presenta en su disposición cierta simetría, orientación y textura.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color natural original del material de la construcción, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>

Tabla 26. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con nombre y año. Muestra de 3 casos (de 12 casos) encontrados en el campo

Con nombre y año	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Mecanas, De Bloque Serif o Egipcias. Estas, aparecieron durante la Revolución Industrial, como tipos pensados para trabajo comerciales o publicitarios. Se caracterizan por contener poco o nulo contraste en su grosor, el interespaado es ancho y sus trazos terminales son cuadrangulares del mismo grosor que las astas. <i>Tipografías originales desde su construcción</i>, con mensajes abstractos a partir del signo lingüístico y retroalimentados con la significación discursiva del contexto.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa contiene dos elementos principales que son el concepto (Correos) y el año, justificados a manera central, a dos líneas y con diferente peso, lo que orienta el grado de importancia entre uno y otro. El peldaño superior está constituido con tres elementos circulares distintivos, que son complementados por dos columnas en ambos lados enmarcando el objeto.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color observado advierte no ser el de origen en la construcción y, por lo tanto, no constituye un referente significativo con relación a su mensaje. Sin embargo, orienta una comunicación con relación a la fortaleza, antigüedad y clasicismo, burguesía.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Romanas De Transición. (Tipo Baskerville) Corresponden al grupo de las Reales de Vox, hecho por el grabador Romain du Roi (1694), en Francia para la imprenta Real. Se caracterizan por poseer un estilo antiguo y verticalidad; contraste medio a alto entre gruesos y delgados; modulación vertical; trazos terminales ligeramente inclinados u horizontales. <i>Tipografías originales desde su construcción</i>, que tienen significado a partir de lo dicho por otro, como acto orientado con huellas de autor y destino con efecto de sentido. En otras palabras, a partir de su orientación, diagramación, presencia visual, formas, textura, dan cuenta de la presencia y poderío del estado de aquella época.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa contiene dos elementos principales que son el concepto (Telégrafos Nacionales) y el año, justificados al centro, a dos líneas y con diferente peso. El primero con una curvatura siguiendo la textura del elemento semicircular como marco posicionado en la superioridad de la fachada. Donde, el segundo (año) se dispuso centrado como brazo intermedio de las dos palabras (Telégrafos Nacionales). Asimismo, se dispone en el conjunto una figura con trazos orgánicos (con base en curvas), que es posible que represente la forma abstracta de una corona.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color blanco de fondo con contrastes en letras y filetes azulados, dan cuenta de fines empáticos y armónicos. Además, el azul es un color que se identifica con muchos y genera confianza (fidelidad); profundidad; dimensión ilimitada; entre otros aspectos.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Simples antiguas. Tipos que no presentan serifs, asemejan ciertas formas geométricas y neogrotescas. Se caracterizan por un aspecto orgánico con proporciones basadas en las mayúsculas inscripcionales romanas de los siglos XV y XVI. Sus trazos demuestran un ligero contraste entre cierta influencia caligráfica y apariencia mecánica de palo seco. "Los mensajes se captan con facilidad si las formas son buenas y se comprenden con sencillez (...) a través de las formas gramaticales y la coherencia de la escritura se logra un buen puerto" (Carpintero, 2012).</p> <p><b>Estructura icónica:</b> Este diseño está compuesto por elementos geométricos distinguidos de la época, un cintillo de círculos que conforman una textura que armoniza con el concepto y nombre ubicado a dos líneas, y el año en la parte inferior al centro, como parte de la gráfica identificativa. De acuerdo con el peso y tamaño compite el nombre (Tampico) con el año (1944), armonizado por su disposición equilibrada e impactante de acuerdo con la construcción arquitectónica majestuosa.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El uso del color rojo (y amarillo) agrada a hombres y mujeres; y fue el primer color al que se le puso nombre como colorado. El simbolismo de este color está asociado con dos experiencias principalmente: el fuego y la sangre; es decir, un significado existencial. Sin embargo, combinado con otro color como el amarillo, es posible que tenga una denotación distinta como superioridad y espiritualidad.</p>

Tabla 27. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con nombre, escudo y año. Muestra de 2 casos (de 3 casos) particulares encontrados en el campo

Con nombre, escudo y año	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> De Fantasía. Creación de formas, con vinculación al movimiento Art Nouveau o Modernismo, presentan todo tipo de contrastes, remates, entre otros aspectos. Se caracterizan por ser usadas para la rotulación y decoración. La diagramación o colocación entre texto y contexto o espacio alrededor, se hace evidente (en ocasiones como esta), para su lectura (dimensión de la palabra) y potencia gráfica (imagen). En ese sentido, es claro que su relevancia está presente en su constitución estética y la relación con otras letras.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> En primer plano, se encuentra dispuesto el año contiene un símbolo que lo cobija y constituye un marco orgánico hecho con base en formas irregulares. Es símbolo corresponde a la forma de un óvalo compuesto por formas irregulares orgánicas con terminaciones aludiendo a la naturaleza; asimetría y fluidez en los trazos. Asimismo, mantiene un remate superior e inferior con la forma de flor de Liz; sumo cuidado con el detalle y robustecido por la decoración. Estas formas vinculadas al Art Nouveau o Modernismo, presenta una clara separación con los estilos Neoclásico o Neoestilo en otras de las gráficas de este estudio. En segundo plano, y con una división de por medio llevada por una moldura, corresponde la ubicación del nombre (Botica Americana).</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color blanco tiene vinculación con la luz, la claridad, la resurrección, univocidad, positivismo, moderación y discreción, limpieza y esterilización; coincidentemente con el giro de botica inscripto en esta gráfica identificativa. Así como también, este color prevalece en la atmósfera de hospitales de manera metafórica.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Lineales Neogrotescas. Son tipos con remates ligeramente modelados que constan de trazos homogéneos y están ligeramente estrechos. Se observa el uso de versalitas en la distribución de los conceptos. Tienen un eje racionalista; contraste de grosor de trazo menor que las Grotescas; ojal abierto en algunas letras; suelen tener un peso importante en su apariencia. “La letra trazada en el espacio urbano, al concentrar múltiples comportamientos signícos, puede manifestarse un síntoma que manifiesta con vehemencia el conflicto social (...) muchas prácticas sociales, consideradas marginales, relacionadas con la protesta o con actividades contradiscursivas se realizan a través de letras (con la inspiración de algún modelo) dibujadas a mano alzada” (Carpintero 2012).</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa está compuesta por un escudo representativo con base en un círculo al centro y su símbolo representativo que es el triángulo-piramidal (con la “A” de Alijadores). Ese elemento geométrico mantiene relación con aspectos de poder, unión, grupo, equilibrio, entre otros. De cada lado caen dos extremos de guimaldas como simbolismo de la naturaleza y la ornamentación saliente que corona a la figura. Mientras que, en la parte superior existen dos ornamentos que enlazan de lado y lado a la composición, en medio los une una forma natural orgánica. En la parte inferior, la misma forma a manera de flor de Liz remata el diseño de forma envolvente como lazo. Este escudo contiene volumetría que sobresale de la fachada en esquina y lo hace más impactante a la vista.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color blanco (sobre fondo azul), tiene simbolismo político, más en consideración de la representatividad de un gremio sindical de trabajadores. De acuerdo con expertos en color, el significado político del blanco mantiene relación con la señal de rendición, pero también de fuerza, lucha y poder. Obviamente, el color de fondo azul hace la diferencia y determina cualidades específicas como: intelectualidad, ideología, frialdad, entre otros aspectos importantes. En su escudo mantiene el color oro como símbolo de poder, con significación heráldica, jerárquica, por ejemplo.</p>

Tabla 28. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con nombre, símbolo y año. Muestra de 1 caso particular (de 1 caso) encontrado en el campo

Con nombre, símbolo y año	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Garaldas. Romanas, renacentistas y sucesoras. Estos tipos están inspirados en diversos estilos artísticos, que van desde el renacimiento hasta el posmodernismo. Se desarrollaron por los eruditos y escribas en los siglos XIV y XV, con trazos modulados, suaves, finos remates y granes aberturas. Son modificaciones de los primeros tipos italianos y se caracterizan por sus contrastes en los trazos finos, gruesos y flexibles; modulación oblicua; trazos terminales inclinados; peso medio en su apariencia en general. En ocasiones, los motivos por los que se usó una u otra palabra, tienen relación con la historia, la época, clase social, entre otros aspectos.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa corresponde a formas totalmente orgánicas que se distinguen por composiciones ornamentales con lazos y almejas (probablemente distinguiendo el simbolismo social del puerto de Tampico). Se utilizan líneas curvas con ritmo y estampado floral, brindando una textura estilizada y elegancia con vinculación burguesa (en consideración a los vestuarios y textiles saturados exuberantes) y decoración de prominente vitalidad. El elemento del año se encuentra ubicado de manera independiente y enmarcado por líneas sinuosas, verticales, que dan cuenta del equilibrio, pero también de la armonía conectada con una línea ondulada superior que conecta al conjunto. En la parte inferior, al igual que el nombre, se dispusieron lazos volumétricos y ornamentados con aros que los detienen.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color azul denota espiritualidad, divinidad, cualidades intelectuales y masculinas.</p>

Tabla 29. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con nombre y símbolo. Muestra de 2 casos particulares (de 4 casos) encontrados en el campo

Con nombre y símbolo	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Fantasía. Creaciones originales con formas llamativas, con cierto tinte de modernidad para la época, con ejemplos observados principalmente en el siglo XIX y en el movimiento Art Nouveau. Se observan líneas rectas sin contraste en su grosor, con simetría geométrica adaptada a la forma dada o de inspiración. El efecto de sentido se relaciona más con lo que se oculta como ausencia comunicativa que, con lo que se expresa. Esta composición letrista como enunciado constituye discursivamente una interacción significativa del contexto de la época con su apertura mundial; como fuente de acceso a importaciones y exportaciones en su sentido aduanero, ferrocarrilero, entre otros, pero también periodístico informativo. “Ser en el mundo no tiene que ver con reconocerse en un mundo de cosas, sino con orientarse entre ellas y tomar partido” Merleau Ponty, referido por Carpintero 2012).</p> <p><b>Estructura icónica:</b> El área está compuesta por formas geométricas estilo Art Deco, con dos columnas en forma de cuadrado dispuestas a los lados y un arco o semicírculo central donde se dispuso el mensaje. La forma circular conduce y direcciona a la inscripción con justificación al centro. En la parte superior se observa una forma circular como botón coronario. A los lados de cada columna están dispuestos dos gráficos (mundos) que complementan la textura y el nombre inscripto. Sin embargo, se conoce que tuvo dos búhos como parte de su simbolismo icónico en sus extremos.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color natural original del material de la construcción, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Humanas. Tienen origen en Venecia entre 1460 y 1470, con los primeros tipos romanos derivados de los manuscritos del siglo XV. Fueron inspiración de la forma de escritura clásica. Se caracterizan por contener contrastes débiles en los trazos con la misma altura en las letras (de caja alta) y trazos gruesos; terminales gruesos e inclinados; con peso intenso en su apariencia general. Esta composición gráfica, da cuenta de la tensión resultante entre las luchas de poder (capital, estado, trabajadores) y la organización de la clase obrera a principios del siglo XX.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica está constituida por formas modernistas que mantienen convexidad, simetría, conectividad, y textura bajo la misma mancha tonal. Es un conjunto hecho con base en superposiciones lineales dispuestas con justificación centrada. En la parte superior, está el símbolo geométrico basado en un círculo y un triángulo interior circunscripto (representativo de la “A” de Alijadores); en la parte posterior, se encuentra dispuesto el mensaje lingüístico entre dos líneas base delimitadas por modulares.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color oro, simboliza capital, filosofía, deslumbramiento. Sin embargo, en consideración que se trata de la gráfica identificativa de un gremio, es preciso señalar el oro como color heráldico. Además, su significado jerárquico y simbolismo escudal.</p>

Tabla 30. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con nombre y escudo. Muestra de 1 caso particular (de 2 casos) encontrado en el campo

Con nombre y escudo	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Grotescas. Imita los primeros caracteres de palo seco; tipos sin remates que aparecen a finales del siglo XIX. Los primeros de estos tipos se crearon para trabajos de rotulación más tarde adaptados para el texto continuo. Se caracterizan por contener trazos homogéneos, ausencia de remates y ligeramente estrechez en su composición, centran su atención en las líneas. Las letras “A” presentan inclinación en sus brazos; cambios de contraste de grosor; modulación vertical; dureza en las curvas; peso de medio a grueso en su apariencia general.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa se compone por una superficie cóncava delimitada por cuatro columnas dispuestas en cada lado, con formas clásicas de región común. Es decir, cada elemento mantiene una conectividad en sus formas constituyentes como: el arco superior, escudo ornamental, el círculo inferior, la guirnalda circular sujeta por un lazo-moño e inscripción inferior; todos con una simetría vertical. Las formas están dispuestas de modo que dan la apariencia de convexidad en la figura-fondo.</p> <p><b>Valor tonal:</b> Los tonos observados advierten no ser de la brillantez y saturación que los actuales en la construcción. Sin embargo, se respetaron los colores originales: azul, amarillo y rojo.</p>

Tabla 31. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con nombre, escudo y año. Muestra de 1 caso particular (de 3 casos) encontrado en el campo

Con nombre, escudo y año	
1.	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Palo Seco. Con vuelta a la linealidad de las inscripciones griegas, ausencia de modulación y ausencia de remates. Se caracterizan por cambios en el contraste del grosor; modulación vertical; dureza en sus curvas; peso medio en su apariencia general.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica está compuesta de un arco superficial con moldura, sostenido de dos columnas, donde, en su interior (de manera justificada al centro) está dispuesto el símbolo iconográfico. Esta figura presenta varios elementos como: una estrella, un mapa, un lazo guirnalda y un listón. En la parte inferior, aparece dispuesto el mensaje numérico (año) soportando al conjunto visual. Todo esto, de forma convexa con armonía en su orientación, simetría y textura. En conjunto, presenta una alegoría del escudo de la Unión Soviética, es decir, la influencia del Partido Comunista de los Sindicatos.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color blanco en contrastación con el naranja (estos en caso preciso de haber sido los originales), demuestran suntuosidad, pasión, relación con el templario griego. Sin embargo, también mantiene significación con el rojo (naranja derivado de la gama tonal del rojo) de la revolución y el blanco de la restauración. El rojo y el blanco se relacionan con el comunismo como defensores zaristas (como el caso de la Revolución Rusa, 1918-1920). Asimismo, vinculado al contexto que acompaña a la gráfica, conduce a una significación de Libertad, del movimiento obrero y del socialismo.</p>

Tabla 32. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con escudo. Muestra de 1 caso particular (de 3 casos) encontrado en el campo

<b>Con escudo</b>	
1. 	El escudo de armas, con origen de uso en el siglo XII para identificación de linaje o envergadura, es de forma Sagomato (conocida en la heráldica), que circunda a al mensaje gráfico. Es un conjunto convexo con áreas orientadas hacia fuera donde predominan 4 partes que están dispuestas simétricamente con figuras que conectan con la realidad histórica de Tampico, como: un río donde se dispuso una canoa conducida por un poblador de la cultura originaria; unas colinas de los montes altos de Tamaulipas; unas palmeras; una estrella de cinco puntas de la esperanza; la ribera donde aparecen dos perros de agua o nutrias. En ese sentido, las figuras unifican el área interior del escudo y predominan sobresalientemente del fondo. Este diseño presenta una textura granulada con el material (granito) compuesto arquitectónicamente.

Tabla 33. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con año y símbolo. Muestra de 3 casos particulares (de 10 casos) encontrados en el campo

Con año y símbolo	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Barrocas. Son tipos modelados, con trazos modulados, ejes variables, aberturas moderadas, con apariencia de plumilla y terminaciones en gota con matices orgánicos. Letras con valor lingüístico, pero también ornamental por sus formas discursivas que constituyen una presencia decorativa artesanal gráfica. A partir de que una letra o una figura es dibujada en un muro, adquiere un significado distinto, con autor y destinatario. En ese sentido, la letra conservó una significación cultural, mística, epocal, auténtica.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa es un conjunto con distribución alineación vertical centrada, que está compuesto por un símbolo iconográfico con la forma de herradura sobresaliente de origen romano. Esta figura mantiene convexidad contrastante con el fondo de la superficie (la idea de figura-fondo) con la curvatura talón en la parte inferior y con cuatro callos (posiblemente simulando tornillos) de cada lado en la articulación de sus hombros. En la parte superior rompiendo con el tratamiento convexo, está dispuesto como huecograbado cóncavo el año; dando la intención del símbolo sosteniendo con sus brazos ese mensaje. La conectividad en la forma iconográfica con el arco superior de la estructura demuestra la orientación orgánica compositiva.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color rojo natural original que, con el material de la construcción original, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Escrita. Con imitación a la escritura manual, son un intento de reproducción de formas caligráficas grabadas. Su uso es en texto breves y se vinculan con lo formal y tradicional, pero también, con la espontaneidad.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa esta conformada por la figura convexa de un barco (posiblemente de pescadores) con armonía y conectividad de la estructura triangular que la enmarca. Asimismo, el área está dividida simétricamente por una moldura, donde, en la parte inferior se dispuso el mensaje lingüístico (numérico) con formas orgánicas en huecograbado. Está la idea que este diseño gráfico identificativo representa uno de los más antiguos en la historia de esta ciudad (Ramos, 28 de septiembre 2019).</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color natural original del material de la construcción, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Neoclásicas. Son tipografías que presentan trazos modulados, con ejes racionalistas verticales, con remates que terminan en forma de lágrima o gota, aberturas moderadas en contraste con inclinación itálica ligeramente moderada. Las primeras de ellas racionalistas aparecieron en Francia por el año 1690. Su gran valor destaca en las experiencias reunidas, los intercambios, todo conformando el discurso social visual, que presenta una conectividad con la planeación estética, pero también la expresividad cultural e influencias de origen externo.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> El diseño gráfico identificativo cumple con un estilo nouveaudiano ornamental orgánico decorativo. Está compuesto por un arco ligeramente insinuado con terminaciones (de cada lado) lineales. En medio, se presenta el mensaje enmarcado por un rectángulo con cuatro cuadrados pequeños dispuestos en cada lado que rematan el conjunto. El mensaje numérico (años) presenta conectividad con las formas convexas, que dan cuenta de una textura femenina, natural, espontánea y sutilmente sinuosa.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color natural original del material de la construcción, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>

Tabla 34. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con año. Muestra de 3 casos particulares (de 17 casos) encontrados en el campo

Con año	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Egipcia. Tipografía que surgió a principios del siglo XIX, caracterizada por la poca diferencia entre líneas gruesas y finas. Los remates suelen ser tan gruesos como las propias líneas verticales y no suelen tener soporte. Tienen apariencia fuerte y rectangular, con caracteres de anchura fija, es decir, que ocupan lo mismo horizontalmente. Sus rasgos están contenidos entro de una alineación inferior y se exageran algunos de ellos. Tipos, a veces con apariencia de pesadez y fortaleza como fuentes de palo seco con <i>serif</i> de menor variación entre las formas finas y gruesas. (Montesinos y Hurtuna, 2009, p. 99)</p> <p><b>Estructura icónica:</b> En la parte superior de la composición, círculos con flores y corazón invertido haciendo un conjunto decorativo con terminaciones orgánicas. En la parte inferior, fecha enmarcada sobresaltada por rectángulo huecograbado. Es una representación numérica con tendencia en la uniformidad del trazo grueso, punto de enlace duro en representación rectangular, con adornos simbólicos de la naturaleza. Los extremos rectos de la figura geométrica que engloba la fecha (año) representado, imponen algunas restricciones como la unión de ángulos rectos en contraste con líneas curvas de apariencia orgánica que enmarcan la composición gráfica elocuente a la femineidad.</p> <p><b>Valor tonal:</b> Azul turquesa, azul verdoso, azul maya o verde aqua; en contraste tonal con el entorno. Los términos relacionados con los colores forman parte de nuestra tradición cultural (Wong, 2006, p. 66). Se considera cálido, aun siendo un color frío, por la cantidad de azul comparado, eso puede expresar eficazmente su espacio y el modo que se relaciona con su entorno edificado. Por mantenerse superpuesto en todo el edificio (no sólo en la gráfica identificativa) expresa una ilusión de profundidad y traslación en una configuración plegada por figuras o formas sobresalientes.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Neoclásicas. Son tipografías que presentan trazos modulados, con ejes racionalistas verticales, con remates que terminan en forma de lágrima o gota, aberturas moderadas en contraste con inclinación itálica ligeramente moderada. Las primeras de ellas racionalistas aparecieron en Francia por el año 1690.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa es un conjunto lleno de recodos, curvaturas y formas irregulares (estilo Art Nouveau), es decir, una composición orgánica que se maquilla con ornamentos compositivos. En la parte superior como corona ornamental constituyen el área dos ribetes ondulados que enmarcan, y uno central con forma texturizada en conectividad. En la parte inferior a este diseño, se detalla el mensaje lingüístico (año) manteniendo la orientación, proximidad y simetría en el área.</p> <p><b>Valor Tonal:</b> El color natural original del material de la construcción, da cuenta de la simplicidad, autenticidad, genuinidad, realidad, pureza.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Grotesca, Lineales (Vox). Se caracterizan por ser sin remates, Sans Serif, con orígenes en épocas griegas y romanas; cambios en su contraste y grosor; modulación vertical; dureza en sus curvas y gran peso en su apariencia (semejante al de los tipos góticos). En el año 1816 apareció el primer tipo de estas familias.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> Es una gráfica identificativa que da cuenta de características como: convexidad, orientación, conectividad y textura en su figura y elementos que la componen. Por un lado, sutilmente la enmarca un arco con moldura sobria, que seguido presenta una moldura delicada con terminaciones ornamentales. En el fondo, se presenta una forma que armoniza en textura con el área y en su interior está dispuesto el mensaje lingüístico-numérico.</p> <p><b>Valor Tonal:</b> El color rojo (comunismo, justicia, fuego) y azul (armonía y fidelidad); el primero con relación al marxismo-leninismo. Mientras que, el anticomunismo lo vinculaba con estado socialista (como la República Popular China) como aproximaciones con significado político a partir del discurso social. Así como, Hitler el rojo por su referencia psicológica al movimiento obrero. En ese sentido, la combinación con el color azul orienta hacia su significación con relación al orgullo y la frialdad.</p>

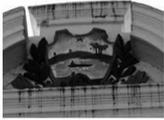
Tabla 35. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con escudo y año. Muestra de 3 casos particulares (de 8 casos) encontrados en el campo

Con escudo y año	
<p>1.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Manuales. Letras caracterizadas en el siglo XX, basadas en la simulación de letras dibujadas manualmente, con fines publicitarios e imitación de la escritura manual con pluma; el trazo variante y ondulado entre el grueso y delgado; tienen una apariencia dramática con extraña delgadez y remates redondeados. Se caracterizan por contener modulación vertical, con diversas variantes.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa es un conjunto vertical compuesto de forma convexa, con alineación vertical centrada, donde predomina un escudo de armas ovalado circunscripto con un ribete de formas orgánicas (onduladas decorativas) ornamentales. En su interior está dispuesto una figura a manera de listón donde aparece el mensaje lingüístico-numérico (año). Todo este conjunto da cuenta de una textura afrancesada o con influencia artística nouveaudiana. En ese sentido, la orientación de la figura se encuentra acogida por dos brazos con moldura que se prolongan salientes de (dos) pilares (columnas), y visiblemente aparecen como un arco que no termina por cerrarse. El escudo se encuentra integrado (sin saliente alguna) de la superficie simétrica.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color blanco en contraste con el azul tiene simbolismo con la masculinidad, elite burguesa, demostración de riqueza y poder, así como espiritualidad. Puede decirse que tiene una significación de tipo clasista, como reacción fiel del estilo griego.</p>
<p>2.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Grotescas. Tipos que fueron resultado de la imprenta, visualmente con innovación tipográfica radical a partir de los tipos móviles. Se caracterizan por un peso regular y sin contrastes en el grosor. Sin embargo, esas letras cumplen con un equilibrio visual de acuerdo con la textura de formas verticales y curvas que están representadas en su contexto gráfico-arquitectónico.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> La gráfica identificativa es un conjunto vertical compuesto de forma convexa, con alineación vertical centrada, donde predomina un escudo ovalado circunscripto con un ribete de formas orgánicas ornamentales. En su interior está dispuesto una figura a manera de listón donde aparece el mensaje lingüístico-numérico (año). Todo este conjunto da cuenta de una textura afrancesada o con influencia artística nouveaudiana. En ese sentido, la orientación de la figura se encuentra acogida por dos brazos con moldura que se prolongan salientes de (dos) pilares (columnas), y visiblemente aparecen como un arco que no termina por cerrarse. Pero, se advierte el saliente de la figura principal entre este arco inconcluso (metafóricamente abrazando al símbolo).</p> <p><b>Valor tonal:</b> El color rosa se relaciona con el encanto y la cortesía, con asignaciones socialmente femeninas, pero simbólicamente atribuido a la fuerza de los débiles. Asimismo, es un color sensible, sentimental y delicado. Fue un color muy utilizado durante el barroco, donde aparecieron criaturas vestidas de pies a cabeza (en ese color). En el año 1920, cuando fue posible producir tintes resistentes al agua hirviendo, existió la moda de vestir a las niñas de ese color. Ese cambio derivó por dos motivos: Cuando, a partir de la 2da. Guerra Mundial el color rojo desapareció de los uniformes militares, también de la moda civil masculina. Mientras que, los niños llevaron trajes de marinero teñidos con índigo artificial. El color rosa tiene relación con el estilo rococó que claramente va de la mano de la ornamentación.</p>
<p>3.</p> 	<p><b>Anatomía del tipo:</b> Itálicas de transición (clasificación Tschichold, 1952). Letras trazos terminales con lóbulo en forma de gota, trazos inclinados, estilo afrancesado de la época acorde a la composición iconográfica.</p> <p><b>Estructura icónica:</b> Escudo ovalado con elementos decorativos y guirnalda inferior que contiene fecha. La composición está contenida en una enmarcación ornamental orgánica. En la parte superior una flor de lis, mientras que en la parte inferior un moño que sujeta dos guirnalda de cada lado. Es un escudo compuesto por tres partes superior, media e inferior, presenta una flor de lis (de origen francés) que en heráldica significa una flor de lirio o iris, la cual representa un símbolo de poderío, soberanía, honorabilidad, realeza francesa (asociada al rey Luis VII en el siglo XII). En la parte media un óvalo que circunda a la fecha memorable de construcción. Finalmente, una guirnalda de hojas decorativa con lazo que realiza la composición.</p> <p><b>Valor tonal:</b> El amarillo terroso o beige, color natural de la piedra. Intensidad que parece disuelta en la superficie, generándose un contraste por el desgaste y acumulación de la textura en la edificación.</p>

Tabla 36. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con símbolo. Muestra de 1 caso particular (de 2 casos) encontrados en el campo

<b>Con símbolo</b>	
1. 	La gráfica identificativa está compuesta por el símbolo de una herradura con moldura y volumetría saliente de la superficie plana en que se dispuso. Está enmarcada por una moldura aplanada que circunda semicircularmente detenida de dos líneas rectas, representando una especie de marco contextualizado. La significación de la herradura mantiene un significado mitológico, de divinidad y magia, como talismán o amuleto, con sentido protector (incluso referido como sagrado) y para atraer la buena suerte. De modo que, ubicado en el acceso principal de una edificación, imaginariamente se pretende apelar a la fortuna para los seres que lo habitaban. Fue una creencia de la cultura popular en Alemania, Irlanda y Gran Bretaña donde el uso de la herradura era con orientación hacia arriba). Mientras que, en Europa, Medio Oriente y en la época colonial en América Latina se utilizó orientada hacia abajo.

Tabla 37. Análisis categórico formal de la producción gráfica-identificativa a partir de la normatividad y funcionalidad con dualidad gráfica. Muestra de 4 casos particulares encontrados en el campo

Con escudo y año	
1. 	2. 
3. 	4. 
5. 	6. 
7. 	8. 



*Memoria gráfica del diseño tampiqueño. Revalorización y resignificación cultural y comunicacional en fachadas históricas de Tampico* de Rebeca Isadora Lozano Castro, coordinadora, publicado por la Universidad Autónoma de Tamaulipas y Colofón, se terminó de imprimir en julio de 2021 en los talleres de Litográfica Ingramex S.A. de C.V., Centeno 162-1, Granjas Esmeralda, 09810, Ciudad de México, México.

El tiraje consta de 350 ejemplares impresos de forma digital en papel Cultural de 75 gramos. El cuidado editorial estuvo a cargo del Consejo de Publicaciones UAT.

