



Historia del arte y estudios de cultura visual 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas

Coordinadores

Pablo F. Amador Marrero

Oscar H. Flores Flores

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS





Historia del arte
y estudios de cultura visual.
85 años del Instituto
de Investigaciones
Estéticas

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Iván Ruiz

Director

Riánsares Lozano de la Pola

Secretaria Académica

Jaime Soler Frost

Coordinador de Publicaciones

Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas

Coordinadores

Pablo F. Amador Marrero

Oscar H. Flores Flores

Autores:

Mariana Aguirre	Elisa García Barragán
Alicia Azuela	Laura González Flores
Linda Báez Rubí	Renato González Mello
Clara Bargellini	Verónica Hernández Díaz
Fernando Berrojalbiz	Arnulfo Herrera
Emilie Carreón Blaine	Marie-Areti Hers
Helena Chávez Mac Gregor	Nasheli Jiménez del Val
Teresa del Conde	Peter Krieger
Gustavo Curiel	Rían Lozano
Alberto Dallal	Geneviève Lucet
Ana Díaz Álvarez	Jorge Alberto Manrique
Patricia Díaz Cayeros	Robert Markens
Sergi Doménech García	Daniel Montero
Deborah Dorotinsky	Louise Noelle
Rita Eder	Iván Ruiz
Pablo Escalante Gonzalbo	María Elena Ruiz Gallut
María José Esparza Liberal	Rogelio Ruiz Gomar
Elia Espinosa	Olga Sáenz
Julio Estrada	María Teresa Uriarte
Martha Fernández	Elisa Vargaslugo
Oscar H. Flores Flores	Erik Velásquez García
Jesús Galindo Trejo	David M.J. Wood



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas
México 2020

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Amador Marrero, Pablo F. (Pablo Francisco), 1971- , editor | Flores Flores, Oscar H. (Oscar Humberto) 1966- , editor | Aguirre, Mariana, autor | Azuela, Alicia, 1947- , autor | Báez Rubí, Linda, 1971- , autor | Bargellini, Clara, 1943- , autor | Berrojalbiz, Fernando, 1966- , autor | Carreón, Emilie, 1960- , autor | Chávez Mac Gregor, Helena, 1979- , autor | Conde, Teresa del, 1935-2017, autor | Curiel, Gustavo, 1952- , autor | Dallal, Alberto, 1936- , autor | Díaz, Ana, 1977- , autor | Díaz Cayeros, Patricia, 1969- , autor | Doménech García, Sergi, autor | Dorotinsky Alperstein, Deborah, 1963- , autor | Eder, Rita, 1943- , autor | Escalante, Pablo, 1963- , autor | Esparza Liberal, María José, 1957- , autor | Espinosa, Elia, 1953- , autor | Estrada, Julio, 1943- , autor | Fernández, Martha, 1952- , autor, | Flores Flores, Oscar H., 1966- autor, | Galindo Trejo, Jesús, 1952- , autor | García Barragán, Elisa, 1936-2019 , autor | González Flores, Laura, 1962- , autor | González Mello, Renato, 1964- , autor | Noelle, Louise, 1944- , autor | Hernández Díaz, Verónica, 1972- , autor | Herrera, Arnulfo, 1957- , autor | Hers, Marie-Areti, 1946- , autor | Jiménez del Val, Nasheli, 1978- , autor | Krieger, Peter, 1961- , autor | Lozano, Rían, 1980- , autor | Lucet, Geneviève, 1956- , autor | Manrique, Jorge Alberto, 1936-2016, autor | Markens, Robert, 1954- , autor | Montero, Daniel, 1980- , autor | Ruiz Gallut, María Elena, 1954- , autor | Ruiz, Iván, 1979- , autor | Ruiz Gomar, Rogelio, 1946- , autor | Sáenz, Olga, 1943- , autor | Velásquez, Erik, 1973- , autor | Uriarte, María Teresa, 1947- , autor | Vargaslugo, Elisa, 1923-2020 , autor | Wood, David M. J., 1976- , autor.

Título: Historia del arte y estudios de cultura visual : 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas / coordinadores Pablo Francisco Amador Marrero, Oscar Humberto Flores Flores ; autores Mariana Aguirre, Alicia Azuela de la Cueva, Linda Báez Rubí, Clara Bargellini Cioni, Fernando Berrojalbiz, Emilie Carreón Blaine, Helena Chávez Mac Gregor, Teresa del Conde Pontones, Gustavo Curiel Méndez, Alberto Dallal Castillo, Ana Guadalupe Díaz Álvarez, Patricia Díaz Cayeros, Sergi Doménech García, Deborah Dorotinsky Alperstein, Rita Eder Rozenchwajg, Pablo Escalante Gonzalbo, María José Esparza Liberal, Elia Espinosa López, Julio Estrada Velasco, Martha Fernández García, Flores Flores, Oscar H., Jesús Galindo Trejo, Elisa García Barragán, Laura González Flores, Renato González Mello, Louise Noelle Gras Gas, Verónica Hernández Díaz, Arnulfo Herrera Curiel, Marie-Areti Hers, Nasheli Jiménez del Val, Peter Krieger, Riánsares Lozano de la Pola, Geneviève Lucet, Jorge Alberto Manrique Castañeda, Robert Markens, Daniel Montero Fayad, María Elena Ruiz Gallut, Iván Ruiz García, Rogelio Ruiz Gomar, Olga Sáenz González, Erik Velásquez García, María Teresa Uriarte Castañeda, Elisa Vargaslugo Rangel, David M.J. Wood.

Otros títulos: 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas | Ochenta y cinco años del Instituto de Investigaciones Estéticas

Descripción: Primera edición | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020 .

Identificadores: LIBRUNAM 2083248 | ISBN 978-607-30-3325-1

Temas: Arte – Investigación | Arte – Historia | Arte mexicano | Análisis de imágenes | Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Clasificación: LCC NX280.H56 2020 |DDC 700.71 —dc23

Primera edición: 7 de septiembre de 2020

D.R. © 2020 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria
04510 Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Tel.: (55) 56622 7250, ext. 85020
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-30-3325-1 (rústica)

ISBN 978-607-30-3298-8 (PDF)

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

- 11 *Iván Ruiz*
Presentación
- 13 *Oscar H. Flores Flores*
Introducción

México antiguo y arte indígena

- 25 *Erik Velásquez García*
Reflexiones sobre la representación del tiempo en el arte maya
- 39 *Robert Markens*
Una propuesta del significado y uso de la copa con colibrí de Zaachila, Oaxaca
- 47 *Verónica Hernández Díaz*
Arte y cosmovisión. La cultura tumbas de tiro y el Gran Nayar
- 59 *Geneviève Lucet*
Un acercamiento a la arquitectura de Las Higueras
- 65 *María Teresa Uriarte*
Por los senderos del arte. Algunos caminos para el estudio del arte prehispánico
- 71 *María Elena Ruiz Gallut*
¿Tlálóc en el Caribe? La imagen del Parque Nacional Los Haitises en la República Dominicana
- 77 *Ana Díaz Álvarez*
Imágenes paradigmáticas. El cosmograma del *Códice Vaticano A*, la figura que dio origen al lenguaje cosmológico mesoamericano moderno
- 85 *Jesús Galindo Trejo*
1510, un augurio de la Conquista de México: luz zodiacal
- 89 *Fernando Berrojalbiz*
Conjunto rupestre *Cueva de las mulas*, Durango. Arte rupestre colonial. Escena del Panel 3 del Conjunto 3
- 95 *Marie-Areti Hers*
Presencias en la barranca

Nueva España

- 103 *Sergi Doménech García*
Una imagen-reliquia o *blandea* de la Santa Faz vaticana
- 111 *Pablo Escalante Gonzalbo*
El disco de la concordia
- 115 *Elisa Vargaslugo*
El retablo de la iglesia de San Mateo Xoloc: su vuelta a la historia del arte de México

- 125 *Gustavo Curiel*
Las sibilas, los temperamentos y la Justicia en un escritorio novohispano del siglo xvii
- 131 *Rogelio Ruiz Gomar*
Mi aproximación a un cuadro del periodo virreinal: el *San Juan de Mata* de Antonio Rodríguez
- 139 *Clara Bargellini*
La Gloria de Cristóbal de Villalpando en la cúpula de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla
- 147 *Patricia Díaz Cayeros*
Ornar la escultura: la *Virgen de la Defensa* y su vestimenta
- 155 *Martha Fernández*
El Retablo de los Reyes de la Catedral de México. Imagen simbólica
- 163 *Oscar H. Flores Flores*
El Sagrario de la Catedral de México y la consolidación del estípite como elemento innovador en la arquitectura de la Nueva España
- 175 *Linda Báez Rubí*
Speculanter abstraxi et exemplariter figuravit: “Ver es crear” en un cuadro del pintor novohispano Andrés López
- 187 *Arnulfo Herrera*
El Quijote en un biombo novohispano del siglo xviii

Siglo XIX

- 197 *Elisa García Barragán*
El Palacio de Minería. Sublime creación de Manuel Tolsá
- 203 *María José Esparza Liberal*
Vicente Segura y la caricatura política: *La Constitución animada* de 1860

Arte moderno

- 211 *Olga Sáenz*
Umberto Boccioni. *Formas únicas en la continuidad del espacio*, bronce, 1913
- 217 *Mariana Aguirre*
Cabeza de Amedeo Modigliani
- 221 *Jorge Alberto Manrique*
El Muralismo en la Ciudad de México, 1922-1927
- 231 *Renato González Mello*
Churrigueresco, jacobinismo, vanguardia
- 237 *Alicia Azuela*
Historia de una muerte anunciada: *El hombre en la encrucijada*

- 247 *Rita Eder*
El sueño de la Malinche: cueva/agua/lluvia
- 257 *Deborah Dorotinsky*
Dos jóvenes seri de Luis Márquez Romay
- 263 *Louise Noelle*
 Una casa en el Pedregal de Luis Barragán y su rehabilitación
- 269 *Laura González Flores*
 De los huecos de la historia. Una fotografía de Tomás Montero Torres
- 275 *David M.J. Wood*
 La quietud de la resistencia: *México, la revolución congelada*
 (Raymundo Gleyzer, Argentina/Estados Unidos, 1970)
- 281 *Teresa del Conde*
Bicicleta de Francisco Toledo
- 287 *Alberto Dallal*
 Las certeras jornadas de Martha Bracho
- 291 *Julio Estrada*
 Nombrar la escucha

Arte contemporáneo y cultura visual

- 301 *Emilie Carreón Blaine*
 Las orejas mexicanas del ratón Miguelito o La manufactura de un delirio
- 313 *Peter Krieger*
Spiral City de Melanie Smith. El potencial del arte contemporáneo
 en narraciones megalopolitanas
- 317 *Rían Lozano*
La conquista de América. Una experiencia de contagio desde la universidad
- 321 *Daniel Montero*
La verdad habita en el fondo del túnel. Luis Felipe Ortega
- 327 *Elia Espinosa*
 ¿Cómo y por qué el Bordo de Xochiaca fue decretado naturaleza
 muerta-instalación viviente, en una historia del arte actual?
- 333 *Helena Chávez Mac Gregor*
 El color de la teoría
- 341 *Nasheli Jiménez del Val*
 “Trabaja para ti”: La imagen de la Policía Federal y el espacio público mexicano
- 347 *Iván Ruiz*
Lobo
- 351 **Semblanzas**

Iván Ruiz

Presentación

Hoy, a sus 85 años de existencia, y bajo el mismo deber universitario de pertenecer a la máxima casa de estudios, el Instituto de Investigaciones Estéticas ha crecido de manera exponencial, tanto en el número de investigadores y técnicos académicos, quienes atienden las siete áreas de apoyo que lo conforman (Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Archivo Histórico y de Investigación Documental, Biblioteca Justino Fernández, Departamento de Informática, Departamento de Publicaciones, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte y Unidad Informática de las Artes), como a raíz de una descentralización que hizo posible en 2007 con el establecimiento del Centro de Extensión Oaxaca del Instituto de Investigaciones Estéticas, en donde se realizan diferentes proyectos de investigación y se resguarda la Biblioteca Beatriz de la Fuente. Con ello, además de cumplir con la tarea encomendada por sus creadores, el Instituto se ha posicionado como un referente innegable en el estudio del arte mexicano, latinoamericano y de las prácticas artísticas y culturales en el contexto global.

Este Instituto, además de ser un centro especializado en historia del arte, disciplinas afines y de frontera con las ciencias, es a su vez un espacio para el desarrollo del pensamiento humanista. Nuestro ejercicio intelectual va acompañado por una sensibilidad frente a estos

escenarios convulsos que no podemos evitar y debemos asumir en nuestros diferentes ámbitos de acción. Sólo de esta manera, un Instituto que pertenece a una red de humanidades puede encontrar sentido de frente a su longeva existencia y como parte de la vocación social que se desprende del hecho de pertenecer a la máxima casa de estudios del país y de ser una referencia en el ámbito global.

Entender la historia del arte, en el contexto actual, como un campo disciplinario en constante movimiento e interacción con otras disciplinas ha llevado a que la conformación de nuestra comunidad sea cada vez más diversa, en relación con la formación académica, los objetos de estudio y las metodologías empleadas.

De este modo, la importancia y el reconocimiento nacional e internacional del que históricamente han gozado las investigaciones llevadas a cabo en las áreas de arte indígena, arte colonial, arte moderno y contemporáneo, se han visto acompañadas por un desarrollo sustancial, en los últimos años, de proyectos punteros realizados en el campo de la ciencia de los materiales resultado del trabajo realizado desde el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) como parte del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC). En el terreno del registro, el inventario, la cataloga-

ción y la digitalización del patrimonio artístico y cultural de México gracias al desarrollo de la Unidad Informática de las Artes (UNIARTE).

Iván Ruiz

Director

Oscar H. Flores Flores

Introducción

El 20 de diciembre de 1934, Manuel Toussaint propuso a las autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de México un plan para establecer un Laboratorio de Arte a semejanza del que se había fundado en la Universidad de Sevilla en 1907 por iniciativa del profesor Francisco Murillo Herrera, catedrático de Teoría del Arte y Literatura de dicha universidad. La idea de Toussaint fue sugerida por el doctor Diego Angulo, quien entonces dirigía la institución semejante en la universidad hispalense, durante una visita de este académico a México en 1935,¹ cuando tuvo la oportunidad de relacionarse con importantes personajes del ámbito cultural de nuestro país, incluyendo a los futuros investigadores, Federico Gómez de Orozco, Rafael García Granados, Luis Mac Gregor y, desde luego, Manuel Toussaint.

Esta sugerencia, aunada a los intereses académicos que ya existían entre los eruditos mexicanos por estudiar el arte de su país, afianzaron la pertinencia y solidez de los argumentos esgrimidos por Toussaint en la carta que dirigió al rector de la UNAM, Fernando Ocaranza.

La historia de nuestras artes plásticas está por hacerse. Ha habido estimables esfuerzos aisla-

dos, pero falta un centro coordinador y autorizado. Éste puede y debe ser la Universidad, centro máximo de cultura en el país.

El Laboratorio de Arte será el Instituto de donde salgan los futuros historiadores de nuestro movimiento plástico, allí tendrá no sólo elementos para el trabajo, sino que adquirirá la disciplina necesaria y el método preciso para que su obra tenga los requisitos de seriedad y validez que se requieren en esta clase de trabajos. En la actualidad no existe un establecimiento que pueda impartir esta enseñanza, por otra parte, la Universidad que se reorganizó admirablemente dividiéndose en institutos no resolvió satisfactoriamente este asunto: el Laboratorio de Arte le dará solución perfecta.²

La propuesta de Manuel Toussaint fue acogida favorablemente como se puede constatar en la carta fechada el 20 de febrero de 1935, en la que el rector Ocaranza confirma la fundación del Laboratorio de Arte el 15 de febrero de dicho año como una filial del Instituto de Historia. Cabe mencionar que esta decisión no sólo contó con el beneplácito de la comunidad universitaria, sino que su importancia también fue

1. Elisa García Barragán, "Homenaje", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XV, núm. 59 (1988): 7-8.

2. Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas, sección: Dirección, serie: Correspondencia, caja 04, exp. 21.

avalada por las dos instituciones españolas que históricamente habían tenido una relación más cercana con nuestra máxima casa de estudios: la Universidad de Sevilla y la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como consta en las cartas dirigidas por sus respectivos titulares y que se conservan actualmente en el Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas como parte de un acervo importante de documentos referentes a los primeros años de su historia.

Esta iniciativa muy pronto se convirtió en un proyecto académico de largo aliento cuyas repercusiones han sido significativas para la cultura de nuestro país, pues a un año de su fundación el Laboratorio de Arte se transformó en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Con ello, no sólo adquirió un nuevo estatus jurídico de mayor importancia dentro de la estructura universitaria, sino que pudo consolidarse como la institución pionera en los estudios de arte mexicano y posteriormente servir de modelo para la fundación de otras instituciones latinoamericanas con objetivos e intereses académicos comunes, como el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires, fundado en 1943 a iniciativa de Mario J. Buschiazzi; el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela, impulsado por Graziano Gasparini en 1963, y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, creado en 1978 y cuya instauración pudo concretarse gracias a los esfuerzos de un destacado grupo de académicos de la Facultad de Artes de dicha universidad.

En relación con los objetivos iniciales planteados para nuestro Instituto respecto a la investigación y docencia sobre las artes plásticas puede decirse que pronto fueron superados al incorporarse los estudios relacionados con la música, la literatura y el folclor. Además, al reducido grupo de investigadores fundadores, cuyos intereses versaban principalmente en torno al arte prehispánico y virreinal, se fueron sumando nuevos académicos dedicados a otros periodos históricos y manifestaciones artísticas,

por lo que, al celebrar sus 20 años de existencia, en el Instituto ya se estudiaba el arte mexicano desde la época prehispánica hasta el siglo XX, de tal forma que para 1956 ya se habían publicado poco más de 90 volúmenes entre libros, revistas y suplementos.

Huelga decir que en las siguientes siete décadas, además de consolidarse como un centro de investigaciones especializadas sobre arte mexicano, el Instituto se ha convertido en un referente académico internacional en el que han confluído estudiosos de todo el mundo entre los que destacan figuras tan notables como Diego Angulo, George Kubler, Antonio Bonet Correa, Jan Białostocki, Francisco Stastny, Corrado Maltese, Santiago Sebastián y Jonathan Brown.

Esta presencia, así como la de otros connotados especialistas, fue posible debido a diversos factores, como la creación de seminarios de investigación y conservación (actualmente hay 18 seminarios registrados), así como al impulso y organización de conferencias y reuniones académicas; pero entre todos estos eventos tiene un lugar especial la celebración del Coloquio Internacional de Historia del Arte que este año celebrará su cuadragésima cuarta edición. Creado en 1975 por Jorge Alberto Manrique, quien dirigiera el Instituto en esos años, se ha convertido en un foro de discusión que ha traspasado las fronteras de Latinoamérica para convertirse en una reunión académica de carácter global que se caracteriza por la diversidad temática y la heterogeneidad teórica y metodológica de las propuestas en él presentadas.

Pero si recordamos las primeras iniciativas de los investigadores fundadores que se caracterizaron por la conformación de obras de carácter general y catálogos destinados al conocimiento, conservación y difusión del patrimonio cultural de México, deben resaltarse las nuevas propuestas editoriales que se fueron sumando a partir del diálogo propiciado por los coloquios internacionales, los seminarios y el consiguiente intercambio académico más constante. Igualmente importante fue la formulación de nuevos proyectos de investigación cuyos resultados se



1. Saturnino Herrán, *Retrato de Manuel Toussaint*. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020.” Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

pueden apreciar en la conformación de un corpus editorial que consta actualmente de alrededor de 850 títulos incluyendo la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, la cual, habiendo sido fundada por el poeta ateneísta Rafael López, primer director del Instituto, fue editada y publicada por primera vez en 1937. De esta manera, con sus 115 números publicados hasta el presente año, *Anales* no sólo se ha convertido en la revista más importante del Instituto, sino que se ha consolidado como la publicación periódica especializada en historia del arte más relevante de nuestro país y una de las más reconocidas en todo el ámbito hispanoamericano.

Respecto a la docencia, que para don Manuel Toussaint había sido una prioridad al fundar el Laboratorio de Arte, debemos decir que fue una actividad que no se pudo concretar de forma institucional pues, al convertirse en Instituto, la investigación fue su objetivo primordial, aun cuando todos sus miembros han impartido clases en diversas dependencias de la UNAM, como la Facultad de Filosofía y Letras, la Escuela de Verano (actualmente Centro de Enseñanza para Extranjeros), la Facultad de Arquitectura y posteriormente en la Facultad de Música y en la Facultad de Artes y Diseño. Como parte central de este compromiso que el Instituto tiene con la docencia, en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras tiene a su cargo el Programa de Posgrado en Historia del Arte en sus tres modalidades: especialidad, maestría y doctorado. Asimismo, el Instituto tuvo una activa participación en el impulso y consolidación de la “Licenciatura 100” de la UNAM, dedicada a la Historia del Arte, que se instituyó en el nuevo *campus* que se fundó en la ciudad de Morelia en 2012, de tal forma que con esta iniciativa y con la anterior apertura de una sede en el Centro de Extensión Oaxaca, el Instituto de Investigaciones Estéticas ha contribuido al conocimiento del arte mexicano en otras entidades del país.

Todo esto ha sido posible gracias al crecimiento constante que ha tenido la institución a lo largo de sus 85 años de existencia, pues de

los cuatro investigadores originales el número se ha incrementado a 65, lo que refleja también un desarrollo semejante en las líneas de investigación que no sólo estudian todos los periodos históricos (Arte indígena en América, Arte virreinal, Arte moderno, Arte contemporáneo), sino que también abarcan la literatura, las artes plásticas (arquitectura, escultura y pintura); las artes escénicas (danza, música, teatro y performance); las artes y nuevas tecnologías de la imagen (cine, fotografía, video), instalaciones y arte urbano, así como los estudios de cultura visual. Cabe mencionar que en los últimos años los temas de investigación del Instituto se han incrementado, por lo que actualmente también se han impulsado nuevos campos de conocimiento relacionadas con la Teoría del arte, el Arte mundial y los Estudios sobre técnicas y materiales.

Desde luego todo este trabajo de investigación no sería posible sin la labor de los 51 técnicos académicos que trabajan en las distintas áreas de apoyo: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Archivo Histórico y de Investigación Documental, Biblioteca Justino Fernández, Departamento de Comunicación y Promoción, Departamento de Informática, Departamento de Publicaciones, Área de Intercambio Académico y el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte. Huelga decir que su colaboración es fundamental en las distintas labores académicas que se realizan en el Instituto, pues además de llevar a cabo sus funciones específicas, también participan activamente en seminarios y proyectos de investigación del propio Instituto.

* * *

Las conmemoraciones son importantes pues son ocasiones especiales que permiten dirigir la mirada hacia un personaje, una obra o un acontecimiento histórico desde un punto de vista diferente. En otras palabras, son una oportunidad para reflexionar en torno al pasado a partir de los intereses contemporáneos en un continuo proceso de conocimiento y recono-

cimiento de una tradición de la cual somos herederos. Acorde con ello, el Instituto de Investigaciones Estéticas ha sido testigo de dos conmemoraciones en el último cuarto de siglo que han producido sendos volúmenes.

El primero fue publicado en 1998 con motivo del sexagésimo aniversario de su fundación, Martha Fernández y Louis Noelle coordinaron el libro *Estudios de arte. 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*,³ que reunió 60 artículos publicados anteriormente por todos los investigadores del Instituto, incluyendo trabajos de aquellos que habían formado parte de la primera etapa de su historia. De acuerdo con las editoras, los trabajos fueron elegidos por sus respectivos autores, mientras que los de los investigadores ausentes fueron seleccionados por ellas con base en la trascendencia que habían tenido en el estudio del arte mexicano. Por lo anterior, se puede decir que el valor de este libro radica en esta reunión de textos representativos de sus autores y cuyo acceso era limitado por diversas razones.

El segundo libro conmemorativo, titulado *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una memoria de 75 años. 1935-2010*,⁴ fue publicado en 2010 bajo la coordinación de Hugo Arciniega Ávila y Arturo Pascual Soto. En este volumen se abordan las características, objetivos y repercusiones de las distintas actividades académicas que se realizan en el Instituto y que tienen que ver con su propia naturaleza y con las tareas sustantivas de nuestra Universidad (investigación, docencia, conservación del patrimonio cultural y difusión de la cultura). Se trata pues de un texto útil e interesante que reúne 14 artículos y

dos apéndices de documentos y publicaciones escritos por investigadores y técnicos académicos del Instituto.

En 2020 se cumplen 85 años de la fundación del Laboratorio de Arte y 84 de su transformación en Instituto de Investigaciones Estéticas. A lo largo de todo este tiempo, la institución se ha venido transformando para poder cumplir satisfactoriamente con la misión para la que fue creada, de tal forma que paralelamente a la investigación y la docencia, se han venido realizando otras actividades igualmente importantes como la difusión y la defensa del patrimonio cultural y artístico de nuestro país.

Una muestra que ilustra todos estos intereses y objetivos es el libro que el lector tiene en sus manos, producto del consenso alcanzado por el Colegio de Investigadores en su sesión de agosto de 2014, en la cual se discutió la pertinencia de conmemorar en 2015 el octogésimo aniversario de la fundación del Laboratorio de Arte y se decidió por unanimidad una publicación especial. A partir de dos propuestas distintas pero complementarias que fueron presentadas por Pablo F. Amador Marrero y Oscar H. Flores Flores, ambos investigadores, fueron nombrados coordinadores de este proyecto editorial, y para ello se encargarían de compilar todos los artículos y llevar a cabo la edición del volumen en colaboración con el Departamento de Publicaciones a cargo de Jaime Soler Frost.

La primera etapa del trabajo editorial comenzó en febrero de 2015 con la recepción de los primeros artículos, la cual se prolongó hasta febrero del siguiente año. Posteriormente continuaron los trabajos de revisión y cotejo de los textos por parte de los coordinadores en colaboración con Lilia López Garduño, quien fue designada para este fin, por lo que además de realizar este trabajo corresponde a ella la corrección de estilo. El diseño y formación del libro se deben a Fabiola Wong y la obtención de los permisos de reproducción de las imágenes a Lourdes Padilla. Cabe mencionar que, por diversas razones relacionadas principalmente con la reproducción de las imágenes incluidas

3. Martha Fernández y Louis Noelle (coords.), *Estudios de Arte. 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998).

4. Hugo Arciniega Ávila y Arturo Pascual Soto (coords.), *El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una memoria de 75 años. 1935-2010* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010).

en el libro y diversas modificaciones realizadas por los autores a sus respectivos artículos, su publicación sólo pudo concretarse hasta el presente año que coincide con los 85 de existencia de nuestro Instituto desde su fundación como Laboratorio de Arte.

En el proyecto editorial que culmina con esta obra colectiva hemos reunido un importante número de artículos que permiten apreciar la heterogeneidad temática de las líneas de investigación del Instituto, así como la pluralidad de enfoques metodológicos y marcos teóricos que son empleados por todos sus miembros. Con base en el formato que fue acordado en el Colegio de Investigadores, cada uno de ellos seleccionó una obra para escribir un breve ensayo en el cual destacaran tanto la singularidad de la pieza seleccionada como la metodología empleada para su análisis. No obstante, es necesario aclarar que desde que se discutió la estructura del libro y se definió las características que deberían tener los trabajos, se acordó que se trataría de un volumen en donde cada investigador pudiera mostrar, mediante el análisis de una obra artística o una imagen, sus intereses intelectuales y líneas de investigación con el objetivo de que los lectores (se pensó sobre todo en los estudiantes) conocieran las distintas formas de abordar un problema desde la perspectiva de la historia del arte, la curaduría, la crítica de arte, los estudios de género, la musicología y los estudios de cultura visual, por citar sólo algunos de los enfoques empleados en los ensayos.

Ésta es también la razón por la cual se trata de textos breves en donde se privilegia la reflexión y la interpretación, lo que explica que en la mayoría de los textos los autores no hayan incluido un aparato crítico exhaustivo y erudito, todo lo contrario, pues con base también en los acuerdos tomados por el Colegio de Investigadores, las citas se redujeron a las referencias indispensables.

En el caso de las imágenes, la idea original era incluir solo una en cada artículo, pero debido a las necesidades intrínsecas de cada

trabajo, en algunos se incluyeron varias. Otro aspecto que debe mencionarse es la calidad de algunas de las fotografías que ilustran el libro, pues debido a las dificultades actuales en la obtención de las imágenes y la autorización de reproducción, así como el problema de que algunas de las obras analizadas tuvieron un carácter efímero (como las instalaciones y carteles publicitarios) o de obras cuyo estado de conservación no es bueno (como es el caso de las fotografías antiguas y secuencias cinematográficas), las reproducciones no son siempre óptimas por lo que en esos casos, por cuestiones editoriales, se reprodujeron en un formato menor.

Acorde con lo expresado en los párrafos anteriores, el objetivo de este libro no era hacer una historia del arte a través del análisis de “obras maestras” o “grandes iconos del arte”, todo lo contrario, pues como se ha dicho, es una obra que pretende mostrar la pluralidad temática y la heterogeneidad de líneas de estudio que se desarrollan en el Instituto mediante una selección de obras artísticas y de imágenes contemporáneas que sin tener ese carácter canónico son analizadas por su interés y significados dentro del campo de los estudios culturales.

Al ser una obra colectiva, el libro consta de 44 artículos y está estructurado en cinco secciones a partir de un ordenamiento cronológico, a saber: México antiguo y arte indígena; Nueva España; Siglo XIX; Arte moderno del siglo XX, y Arte contemporáneo y estudios de cultura visual. Dentro de cada sección, los ensayos también están ordenados conforme a un criterio cronológico. Cabe mencionar que aun cuando la mayor parte de los textos son referentes al arte mexicano, también hay algunos dedicados a obras de arte europeo. Todos los trabajos fueron escritos por los investigadores del Instituto (si bien se incluyen los ensayos de dos académicos que actualmente ya no forman parte de éste pero que lo eran en el momento en que se inició el proyecto editorial). Se trata pues de contribuciones originales escritas expresamente para este libro, por lo que deben considerarse en su conjunto como un esfuerzo de colabora-

ción por parte de todos los autores por difundir sus conocimientos y líneas de investigación de una manera breve y concisa.

Mención especial tienen los nombres de Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde y Elisa García Barragán, quienes, al igual que Elena Isabel Estrada de Gerlero, lamentablemente fallecieron durante el proceso de edición de este libro y para el cual los primeros tres entregaron sus respectivos ensayos que pueden contarse entre sus últimas colaboraciones para el Instituto. Sirvan estas líneas para recordarlos como grandes maestros e investigadores.

* * *

La primera parte del libro está dedicada al México antiguo y arte indígena y consta de diez interesantes ensayos: “Reflexiones sobre la representación del tiempo en el arte maya” de Erik Velásquez García; “Una propuesta del significado y uso de la copa con colibrí de Zaachila, Oaxaca”, a cargo de Robert Markens; “Arte y cosmovisión. La cultura tumbas de tiro y el Gran Nayar”, de Verónica Hernández Díaz; “Un acercamiento a la arquitectura de Las Higueras”, de Geneviève Lucet; “Por los senderos del arte. Algunos caminos para el estudio del arte prehispánico” de María Teresa Uriarte; “¿Tlalóc en el Caribe? La imagen del Parque Nacional Los Haitises en la República Dominicana”, de María Elena Ruiz Gallut; “Imágenes paradigmas. El cosmograma del *Códice Vaticano A*, la figura que dio origen al lenguaje cosmológico mesoamericano moderno” escrito por Ana Díaz Álvarez; “1510, un augurio de la Conquista de México: luz zodiacal”, por parte de Jesús Galindo Trejo; “Conjunto rupestre *Cueva de las mulas*, Durango. Arte rupestre colonial. Escena del Panel 3 del Conjunto 3”, de Fernando Berrojalbiz, y, por parte de Marie-Areti Hers, “Presencias en la barranca”.

La segunda parte del libro aborda el Arte en el virreinato de la Nueva España y consta de once sugerentes ensayos: “Una imagen-reliquia o *blанда* de la Santa Faz vaticana”, de Ser-

gi Doménech García; “El disco de la concordia”, por Pablo Escalante Gonzalbo; “El retablo de la iglesia de San Mateo Xoloc: su vuelta a la historia del arte de México”, por Elisa Vargaslugo; “Las sibilas, los temperamentos y la Justicia en un escritorio novohispano del siglo xvii”, de Gustavo Curiel; “Mi aproximación a un cuadro del periodo virreinal: el San Juan de Mata de Antonio Rodríguez”, de Rogelio Ruiz Gomar; “*La Gloria* de Cristóbal de Villalpando en la cúpula de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla”, por Clara Bargellini; “Ornar la escultura: *La Virgen de la Defensa* y su vestimenta”, de Patricia Díaz Cayeros; “*El Retablo de los Reyes* de la Catedral de México. Imagen simbólica”, de Martha Fernández; “El Sagrario de la Catedral de México y la consolidación del estúpite como elemento innovador en la arquitectura de la Nueva España”, escrito por Oscar H. Flores Flores; “*Speculanter abstraxi et exemplariter figuravit*: ‘Ver es crear’ en un cuadro del pintor novohispano Andrés López”, de Linda Báez Rubí, y de Arnulfo Herrera, “El Quijote en un biombo novohispano del siglo xviii”.

La tercera parte del libro está dedicada al Arte mexicano del siglo xix y consta de dos ensayos, “El Palacio de Minería. Sublime creación de Manuel Tolsá” escrito por Elisa García Barragán, y “Vicente Segura y la caricatura política: *La Constitución animada* de 1860” por María José Esparza Liberal.

La cuarta parte del libro está dedicada al Arte moderno del siglo xx y consta de trece ensayos: “Umberto Boccioni. *Formas únicas en la continuidad del espacio*, bronce, 1913”, de Olga Sáenz; “*Cabeza de Amedeo Modigliani*”, por Mariana Aguirre; “El Muralismo en la Ciudad de México, 1922-1927”, escrito por Jorge Alberto Manrique; “Churrigueresco, jacobinismo, vanguardia”, de Renato González Mello; “Historia de una muerte anunciada. *El hombre en la encrucijada*” de Alicia Azuela; “*El sueño de la Malinche*. cueva/agua/lluvia”, por Rita Eder; “*Dos jóvenes seri* de Luis Márquez Romay”, de Deborah Dorotinsky; “Una casa en el Pedregal de Luis Barragán y su rehabilitación”, por Louise Noelle; “De los huecos de

la historia. Una fotografía de Tomás Montero Torres”, escrito por Laura González Flores; “La quietud de la resistencia: *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, Argentina/Estados Unidos, 1970)”, de David M.J. Wood; *Bicicleta de Francisco Toledo*”, por Teresa del Conde; “Las certeras jornadas de Martha Bracho”, por Alberto Dallal y, de Julio Estrada, “Nombrar la escucha”.

La última parte del libro está dedicada al Arte contemporáneo y cultura visual y consta de ocho ensayos: Emilie Carreón Blaine, “Las orejas mexicanas del ratón Miguelito o La manufactura de un delirio”; “*Spiral City* de Melanie Smith. El potencial del arte contemporáneo en narraciones megalopolitanas”, escrito por Peter Krieger; “*La conquista de América*. Una experiencia de contagio desde la universidad”, por Rían Lozano; “*La verdad habita en el fondo del túnel*. Luis Felipe Ortega”, de Daniel Montero; “¿Cómo y por qué el Bordo de Xochiaca fue decretado naturaleza muerta-instalación viviente, en una historia del arte actual?”, de Elia Espinosa; “El color de la teoría”, de Helena Chávez Mac Gregor; “Trabaja para ti: La imagen de la Policía Federal y el espacio público mexicano”, por Nasheli Jiménez del Val, y por último “*Lobo*”, escrito por Iván Ruiz.

Como se ha podido apreciar a partir de la lectura de los títulos aquí consignados, los ensayos reunidos en este volumen no solo reflejan el modo de pensar de sus autores, sino también la forma en que interactúan con sus objetos de estudio, ya sean obras de arte, imágenes o artefactos culturales. En este sentido, la heterogeneidad de los temas se corresponde con la pluralidad de propuestas de análisis e interpretación, sin que ello implique que en esta obra colectiva no haya una unidad dentro de su diversidad, como se podrá apreciar en la forma en que están estructuradas las cinco secciones, donde los diversos artículos dialogan entre sí mostrando la diversidad de temas y problemas propios de cada periodo de la historia del arte mexicano, lo que nos invita a repensar el pasado a partir de ópticas distintas que nos permi-

tan comprender nuevos campos de relaciones del entorno artístico, cultural y visual a partir de enfoques propios de la historia del arte y de los nuevos andamiajes intelectuales desarrollados por las prácticas culturales contemporáneas.

Así pues, a manera de ejemplo, el arte contemporáneo suele ser visto como una zona de conflicto en donde el concepto mismo de arte es puesto en entredicho, lo que supone un supuesto enfrentamiento entre la historia del arte y el estudio de las imágenes; por el contrario, creemos que esta propuesta editorial contribuirá a establecer un nuevo diálogo entre las imágenes y otros artefactos visuales con el concepto mismo de arte, pues si estamos de acuerdo en que en el transcurso del tiempo los objetos artísticos se modifican, de igual manera cambia la forma en éstos son vistos y en consecuencia analizados. En este sentido, si partimos de la idea que todo arte es contemporáneo si se considera que cada generación lo interroga desde su propio presente, coincidiremos en que los análisis de las obras estudiadas también lo son, pues el diálogo continuo entre pasado y presente es tan complejo que solo a partir de la implementación de los últimos marcos de referencia de otras disciplinas como la arqueología, la filosofía, la lingüística, la semiótica, la sociología y de los estudios culturales y de género, aunados a las propuestas metodológicas canónicas de la estética y de la historia del arte han enriquecido las diversas líneas de interpretación del arte mexicano y de los estudios visuales.

Como se ha dicho ya en esta introducción, este libro no pretende ser un recorrido cronológico de “temas selectos” del arte mexicano, se trata más bien de una propuesta diferente en la que arte e historia, textos e imágenes, personajes y obras dialogan entre sí a partir de nuevas lecturas de viejos problemas. Pero tampoco se trata de una revisión del arte mexicano, sino de una reflexión sobre el papel que el arte y las imágenes han tenido a lo largo de nuestra historia, desde el pasado remoto del México antiguo hasta nuestro pasado reciente en los albores del siglo XXI. Así pues, los trabajos reunidos en este

volumen también pueden ser vistos como una propuesta colectiva que, sin lugar a dudas, contribuirá a la construcción de una nueva historia del arte mexicano mediante una selección temática que, no obstante su diversidad, será una herramienta para poder trazar líneas generales para interpretaciones diferentes, en las que los estudios de cultura visual enriquecerán la forma en la que nos podemos vincular con las imágenes y las obras artísticas.

Confiamos que la efeméride que hoy celebramos con la publicación de este libro, no solo permita constatar y reafirmar una tradición editorial iniciada en 1937, sino que también contribuya a propiciar nuevas discusiones y propuestas sobre nuestro quehacer cotidiano en una institución cuyas publicaciones han demostrado que los objetivos planteados por Manuel Toussaint, su ilustre fundador, se han alcanzado, pues el antiguo Laboratorio de Arte no sólo se ha con-

vertido en el centro de investigaciones que le ha dado a la Historia del Arte un lugar preponderante dentro del ámbito cultural mexicano, sino que gracias a las clases impartidas por sus académicos también ha cumplido con la vocación docente con la que fue fundado.

En este sentido, *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas* es un libro conmemorativo que tiene un doble carácter, pues si bien es un reflejo de las líneas de investigación y docencia, así como de los enfoques teóricos y metodológicos de sus autores, también está destinado a un público universitario interesado en el arte y en los estudios de la imagen.

Al celebrar el octogésimo quinto aniversario de su fundación con la publicación de este libro, el Instituto de Investigaciones Estéticas mira con orgullo el pasado, pero dirige sus pasos de manera segura hacia el futuro.

México antiguo y arte indígena

Erik Velásquez García

Reflexiones sobre la representación del tiempo en el arte maya¹

Las concepciones del tiempo constituyen un tema añejo en la investigación mayista, que por lo menos data de 1864, cuando Charles Étienne Brasseur de Bourbourg publicó la *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa (ca. 1566), y gracias a ella pudo identificar los jeroglifos de los días y de los meses en los códices mayas (Ayala Falcón 1985, 16-17; Coe 2010, 99-107). Estudiosos como Joseph T. Goodman (1905), Ernest Förstemann (1906), Silvanus G. Morley (1915), John E. Teeple (1925), Juan Martínez Hernández (1926), J. Eric S. Thompson (1960), Heinrich Berlin y David H. Kelley (1961), Miguel León-Portilla (1968), Floyd G. Lounsbury (1978), Yoshiho Yasugi y Kenji Saito (1991), Peter L. Mathews (2001), David S. Stuart (2004), Alexandre Tokovinine (2010), Simon Martin y Joel Skidmore (2012), Guillermo Bernal Romero (2016) y Nikolai Grube (2018), entre otros, se han ocupado del estudio de diver-

sos aspectos y problemas del calendario maya. Y hoy día contamos con renovadas miradas que, desde la lingüística, revaloran las fechas escritas en las inscripciones bajo la perspectiva de que cumplen la función sintáctica de adverbios de tiempo (Sanz Castro 2001, 69; 2003, 125; Lacadena García-Gallo 2010, 14). No obstante, existen pocos esfuerzos sistemáticos por abordar la representación del devenir en la iconografía o imaginería no verbal del arte maya.

Uno de ellos fue emprendido por Dmitri Beliaev (2011), quien notó que en muchas culturas “arcaicas” es importante la noción del “tiempo mítico” como parte de la explicación sobre el origen del mundo y los rituales. Dicha noción remite a momentos ambiguos o imprecisos, pues pertenece a los mismos ámbitos de las experiencias oníricas que, paradójicamente, escapan a cualquier medición y por lo tanto son una especie de “pre-tiempo”. Bajo esta perspectiva, Beliaev observa que los mayas antiguos se comportan como una cultura muy extraña, en virtud de que sus narrativas mitológicas tienen fechas muy precisas, lo que constituye un aparente contrasentido en relación al resto de los pueblos, para quienes los acontecimientos de esa naturaleza no se pueden fechar. Ello remarca la condición de que para los mayas no hubo en realidad diferencia entre el tiempo profano y el tiempo mítico, pues los acontecimientos

1. Se ofrece la versión original de la ponencia presentada el 28 de abril de 2014 en las Jornadas Académicas “Imagen Antigua-Imagen Moderna”, organizadas conjuntamente por los institutos de Investigaciones Estéticas e Históricas de la UNAM. Versiones más amplias pueden encontrarse en Erik Velásquez García (2017; aceptado para publicación). Agradezco a los editores de este último libro (aceptado para publicación), así como al *Journal de la Société des Américanistes* (2017), por concederme el permiso de publicar esta versión primigenia, cuyas adiciones recientes residen en el aparato crítico.

de los hombres y de los dioses se ubican en el mismo *continuum* temporal de la Cuenta Larga (véase Lacadena García-Gallo 2004).

No obstante, Beliaev aventura la sospecha de que, al menos en algunas épocas y regiones restringidas, los artistas mayas idearon una convención para señalar el tiempo mítico, produciendo escenas cuyas fechas son incongruentes o imposibles desde el punto de vista de la mecánica del calendario maya. Tal es el caso de varios episodios mitológicos plasmados en las vasijas estilo códice, que fueron producidas en el norte de Petén y sur de Campeche entre 672 y 751 d.C.² Un atributo de dichas imágenes es que las fechas jeroglíficas que las acompañan violentan la correspondencia aritmética que debe existir entre el día del calendario adivinatorio de 260 días (*tzolk'in*) y el numeral del calendario solar de 365 días (*ha'ab'*). Este recurso de alterar las fechas pudo haber sido una estrategia deliberada para marcar que la escena tiene lugar en un tiempo distinto, de carácter numinoso (Guenter 2004).³

Otro ejemplo que puede citarse es el del llamado Vaso de la Serie Inicial de la Estructura A-I Uaxactún (Smith 1955, vol. II, fig. 72b; Carter 2015; Boot, 2016), que a primera vista contiene la imagen de una corte maya ordinaria del periodo Clásico Tardío, donde el gobernante entronizado es la figura principal (fig. 1). No obstante, la fecha de Cuenta Larga que acompaña a la escena se ubica en el año 256 a.C., mucho antes de las primeras dinastías mayas conocidas. Del mismo modo esa Cuenta Larga debería conducirnos a una Rueda Calendárica 13 Ajaw 3 Sek, pero lo que está escrito es una fecha deliberadamente incorrecta: 8 Ajaw 13 K'ank'in.⁴ Los recursos para marcar

que el acontecimiento tiene lugar en el tiempo sagrado de los ancestros no se acaban ahí. Antes bien, conviene llamar la atención sobre la pintura roja que sirve como fondo a la escena, cuyo pigmento plausiblemente derivó de la hematita (Fe_2O_3), material telúrico y pesado, procedente del inframundo e indicador –según Alfredo López Austin (1989, vol. I, 70)⁵– del “otro tiempo”, el anecuménico (*vid.* López Austin 2015a; 2015b), el de los antepasados. Además debemos advertir que las imágenes que se ubican a la derecha de la fecha de Serie Inicial comparten las convenciones habituales para representar a los gobernantes mayas dentro de sus cámaras abovedadas (Houston 1998), no así las que se observan a la izquierda, donde notamos dos elementos que parecen trascender lo intramundano: el felino que sostiene un bulto sagrado (Carter 2015, 4) y la pintura corporal negra de los visitantes, color de la sacralidad en Mesoamérica (Nava Román 2009). Además portan grandes tocados, un cuchillo ritual excéntrico y andamios en la espalda que simbolizan los niveles verticales del cosmos (Houston *et al.* 1992; Helmke, entregado a publicación).

Esta estrategia de representar el tiempo presente, humano y mundano en el lado derecho de la composición, pero el pasado en la mitad izquierda de la misma, ha sido notada recientemente por Stuart (2013), usando como ejemplo la imagen del Monumento 171 de Toniná (fig. 2). Una pelota de hule y una

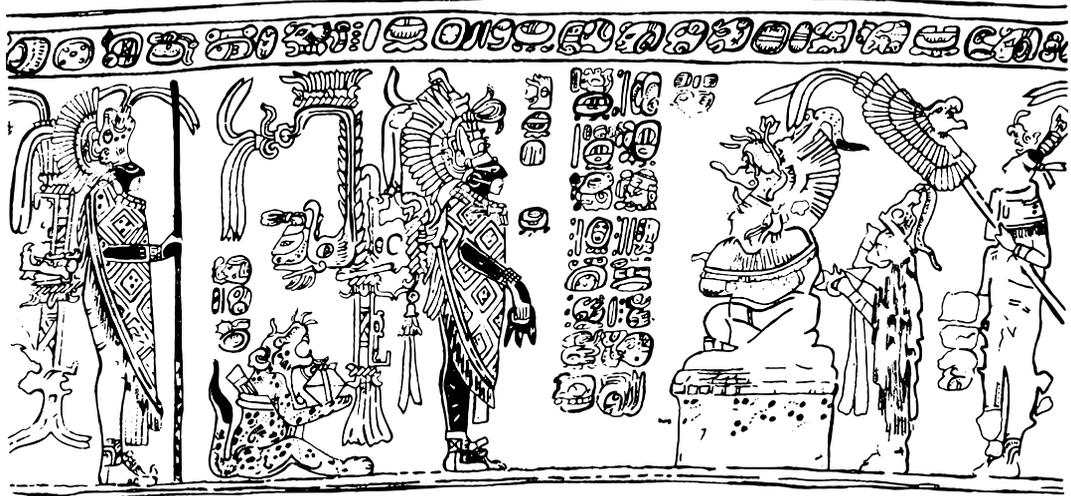
relacionada con el problema de esta fecha y ofrece una interpretación muy completa sobre este vaso y el contexto histórico donde fue producido en la primera mitad del siglo VII; véase también Boot (2016, 2-3).

5. Dicha pintura roja es propia de todas las vasijas del llamado estilo de El Zotz (*ca.* 550-650), donde comúnmente se representaban espíritus *wahyis* y otros seres del anecumeno, como también ocasionalmente humanos, *vid.* Carter (2015, 6-7). Alexandre Tokovinine (2012, 290) asocia el color rojo con las calidades de calor o fiereza, componentes anímicos de origen solar. Dicho sea de paso, el calor y la fiereza son atributos de diversos seres *wahyis* (*vid.* Sheseña Hernández 2010). Erik Boot (2016) enfatiza la vinculación del personaje principal y legendario del Vaso de la Serie Inicial de Uaxactún con el este. Y esa puede ser otra de las razones por las que el fondo del vaso es rojo, color vinculado con el oriente.

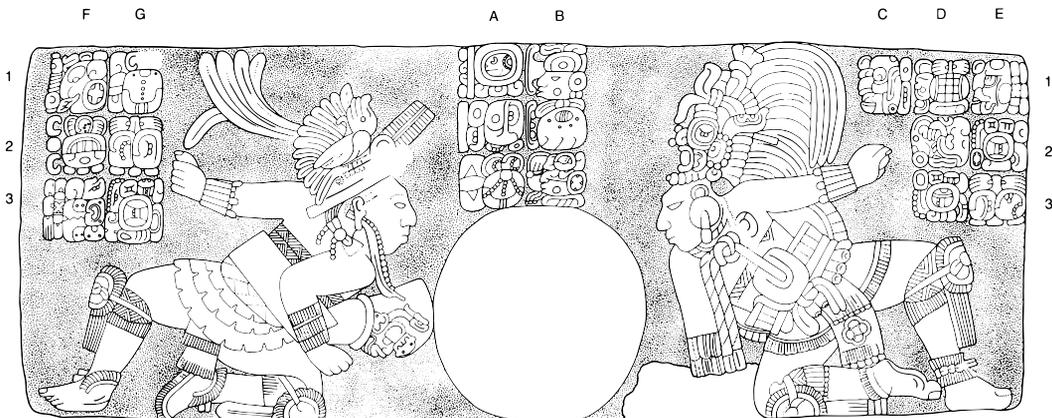
2. Dorie J. Reents-Budet, Simon Martin, Richard Hansen y Ronald L. Bishop fecharon las vasijas de estilo códice entre 672 y 731 d.C. *apud* Ana García Barrios (2006, 129). Aunque tal vez sea más prudente considerar un *k'atuun* de duración más, llegando tentativamente hasta 751 d.C.

3. Son de la misma opinión Juan Ignacio Cases Martín y Alfonso Lacadena García-Gallo *apud* García Barrios (2006, 133).

4. Nicholas P. Carter (2015) ha reunido la historiografía



1. Vaso de la Serie Inicial de la Estructura A-I de Uaxactún; tomado de Nikolai Grube y Simon Martin, "The Coming of Kings. Writing and Dynastic Kingship in the Maya Area Between the Late Preclassic and Early Classic", en *Notebook for the XXVth Maya Hieroglyphic Forum at Texas, March 2001* (Austin: The University of Texas at Austin-Maya Workshop Foundation, 2001, II-13).



2. Los gobernantes de las ciudades aliadas Calakmul (K'ihnich Yihch'aak Chapaht) y Toniná (K'ihnich B'aaknal Chaahk) juegan a la pelota; Monumento 171 de Toniná (dibujo de David S. Stuart; tomado del blog *Maya Decipherment*: <https://decipherment.files.wordpress.com/2013/06/tna-m-171-re-numbered.jpg>. Secretaría de Cultura-*INAH*-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

inscripción con la fecha 727 d.C. dividen la escena en dos mitades. A su derecha observamos al gobernante contemporáneo de Calakmul, Yuhkno'm Took' K'awiil (ca. 702-731), mientras que a la izquierda se ubica el fallecido señor de Toniná: K'ihnich B'aaknal Chaahk (688-704). Uno de los textos jeroglíficos de este bajorrelieve menciona al mandatario vivo y vigente de Toniná: K'ihnich Yihch'aak Chapaht (723-739), lo que sugiere que él patrocinó la escena en el año 727. Stuart supone que el soberano de Calakmul mencionado y representado en este documento pudo haber jugado a la pelota con ambos reyes de Toniná –el fallecido y el vigente–, y que esta manipulación de los tiempos en el texto y en la imagen tuvo el propósito de refrendar la alianza de Toniná con Calakmul, evocando un ritual ejecutado por el gobernante fallecido.

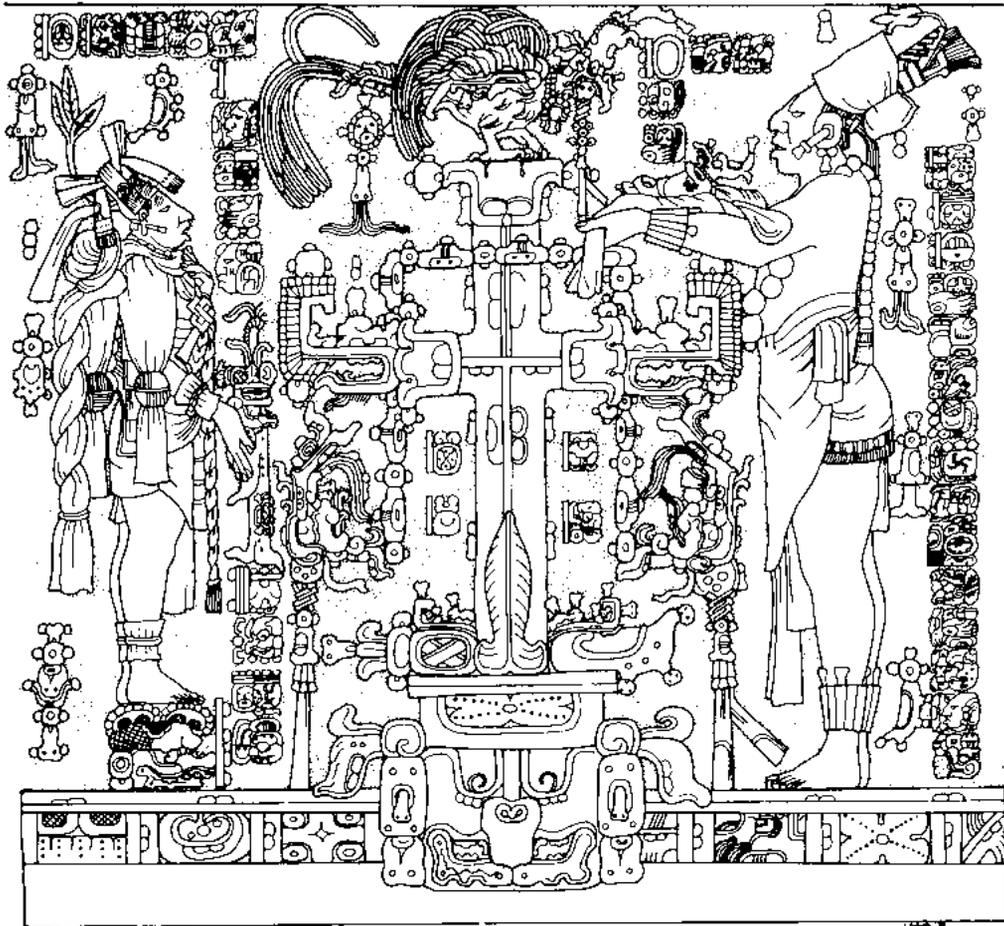
Conviene mencionar que en ambas escenas analizadas (figs. 1 y 2) la imagen “antigua” se ubica en el flanco izquierdo de la composición, con personajes cuyos rostros miran hacia la derecha, mientras que la imagen “moderna” o contemporánea ocupa el ala derecha respecto al espectador, espacio reservado para las figuras principales de la composición pues, como ha sugerido Stephen D. Houston (1998), el campo pictórico no era un espacio neutral o uniforme, sino dividido jerárquicamente según los cánones del arte maya. Del mismo modo, conviene apuntar que los rostros de los personajes de las imágenes contemporáneas voltean hacia la izquierda, presentando la misma orientación que los jeroglifos de la escritura maya, como si los individuos del pasado se encontraran en anti-imágenes que se regían por una lógica inversa.

Otras escenas que juegan con el tiempo presente y el pretérito presentándolas en el mismo plano, son las que aparecen en los famosos tableros de la Cruz, Sol y Cruz Foliada (vid. Robertson 1991), donde la imagen del contemporáneo K'ihnich Kaan B'ahlam II (684-702), a la presunta edad de 57 años, se encuentra del lado derecho del elemento temático central,

ubicada sobre una banda celeste con símbolos diurnos, mientras que del lado izquierdo observamos al mismo personaje cuando sólo tenía seis años, edad en la que eran designados los futuros herederos al trono (fig. 3). Conviene advertir que en esas escenas de la infancia, que evocan el pasado, el niño se encuentra de pie sobre una banda con símbolos nocturnos, lo que sugiere una relación entre cielo diurno y presente, por un lado, y entre cielo nocturno o pasado, por el otro. Además, es preciso advertir que el infante de la imagen “antigua” se encuentra envuelto en telas con nudos y entrelaces, semejante al muerto que observamos en los funerales grabados en el célebre Vaso trípode de Berlín (vid. Kerr 2000, 972). Como Stuart (1996, 156-157) ha sugerido, la práctica prehispánica de atar o envolver objetos, cuerpos o sustancias usando tela o papel, pudo tener el propósito de contener el tiempo y la esencia divina en el interior de esos continentes.

Un ejemplo más complejo de esta manipulación de tiempos se encuentra en la escena grabada en la Plataforma del Templo XXI de Palenque (vid. Bernal Romero 2003; Stuart 2006, 184-190; Stuart y Stuart 2008, 228-229). La imagen (fig. 4) ilustra una ceremonia ocurrida en 736 d.C., pero el protagonista de la misma es el rey K'ihnich Janaab' Pakal I (ca. 615-683), quien llevaba casi 53 años de muerto. Por si fuera poco, las glosas dicen que ‘el señor de cinco *k'atuunes*, señor del árbol, K'ihnich Janaab' Pakal, rey divino de Palenque, es el representante del ser numinoso Ch'a... Ukokan Kaan', un ancestro legendario que supuestamente gobernó en 252 a.C. (Bernal Romero 2003, 10; Garza Camino *et al.* 2012, 236). Finalmente, Janaab' Pakal se hace acompañar por dos de sus descendientes en el mando: K'ihnich Ahku'l Mo' Naahb' III (721-736), comitente de la obra, y el príncipe Upakal K'ihnich Janaab' Pakal, que gobernaría después de él (ca. 742) (vid. Martín y Grube 2008, 174; Garza Camino *et al.* 2012, 247-249).

La yuxtaposición de tiempos –pero también de espacios– es notoria en la escena del



3. Escena central del Tablero del Templo de la Cruz de Palenque, Chiapas, México; dibujo de Linda Schele; tomado del The Linda Schele Drawings Collection: http://research.famsi.org/schele_list.php?rowstart=60&search=Palenque&num_pages=27&title=Schele%20Drawing%20Collection&tab=schele.



4. Imagen tallada en la Plataforma del Templo XXI de Palenque, Chiapas, México; dibujo de David S. Stuart; tomado de Stuart, "The Palenque Mythology. Materials to accompany presentations by David Stuart, Peter Mathews, Alfonso Morales, Erik Velásquez García and Guillermo Bernal Romero", en *Sourcebook for the 30th Maya Meetings* (Austin: The University of Texas at Austin-Department of Art and Art History-The Mesoamerican Center, 2006), 85-194, 187.

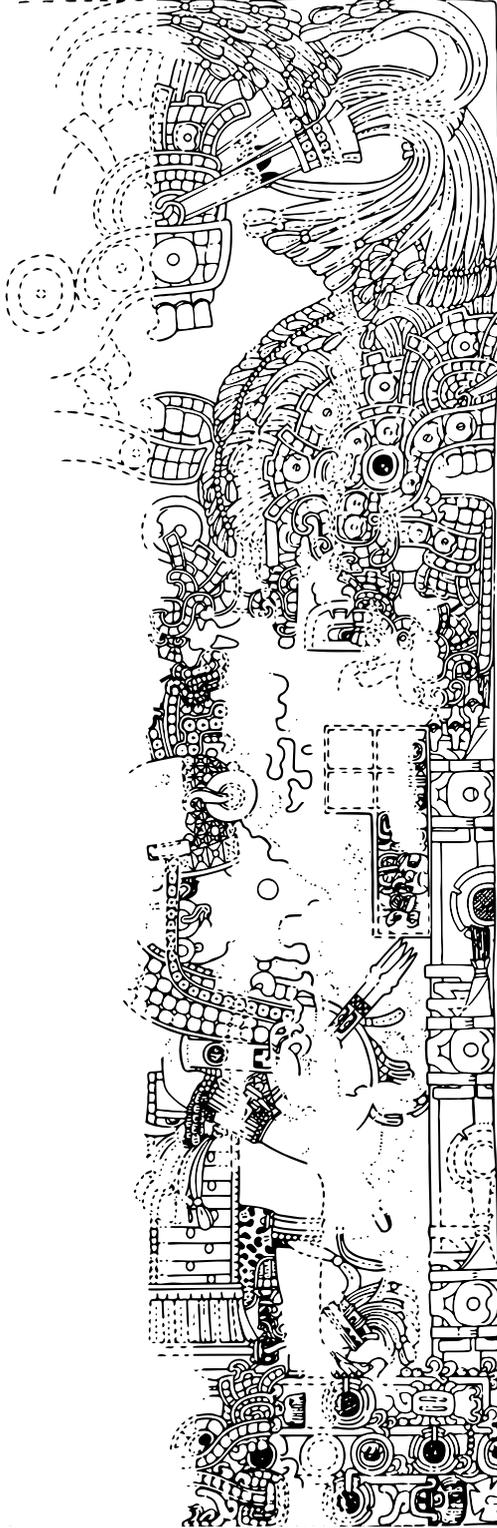
Dintel 2 del Templo 1 de Tikal (fig. 5), donde el gobernante Jasaw Chan K'awiil I (682-734) personifica a un ancestro divinizado mediante una máscara de “rayos X” (Velásquez García 2007, 12-15; 2009b, 362-366); la representación está ambientada con vegetación del centro de México y la identidad del soberano se confunde con la del presunto señor teotihuacano Jaatz'o m Kuy o Búho Lanzardados (Proskouriakoff 1999, 28-33; Stuart 2000, 490; Montgomery 2001, 149-152; Guenter 2002, 226-227; Nielsen 2003, 244-245; Martin y Grube 2008, 45; Pallán Gayol 2011, 191-214; Nondédéo *et al.* 2019), quien se dice vivió dos siglos y medio antes (de 374 a 439).

Este ir y venir de tiempos y momentos puede advertirse en escenas de juego de pelota (*vid. v. gr.* Schele y Miller 1986, 250, 252, 255, 257-261, 263-264), donde la postura corporal del jugador (figs. 2 y 6), con el cuerpo inclinado, a punto o después de golpear el balón y apoyado en una sola rodilla, representa un instante elocuente sabiamente elegido por los artistas mayas, pues es el que con más eficacia sugiere lo que sucedió inmediatamente antes o lo que acecería en el segundo siguiente. En una segunda dimensión temporal, Andrea J. Stone (1995, 198) ha sugerido que este tipo de escenas también representan dos momentos: 1) el rebote de la pelota por los taludes de la cancha y 2) el rito ulterior de arrojamiento de cautivos por las gradas de un edificio asociado con la cancha, pero distinto a ella, ya que los espacios destinados para el juego generalmente carecen de escalones (*vid.* Velásquez García 2015, 267). Dicha combinación visual simultánea de momentos sucesivos llegó a convertirse en una convención muy conceptual, pues “la forma escalonada también aparece en el jeroglifo de ‘juego de pelota’” (fig. 7). Debido a que las evoluciones que realizaba el cuerpo humano cuando era arrojado por las gradas de un edificio fueron equiparadas metafóricamente por los mayas con las del esférico de caucho, dichas escalinatas fueron consideradas simbólicamente como juegos de pelota (Stuart 2003, 26).

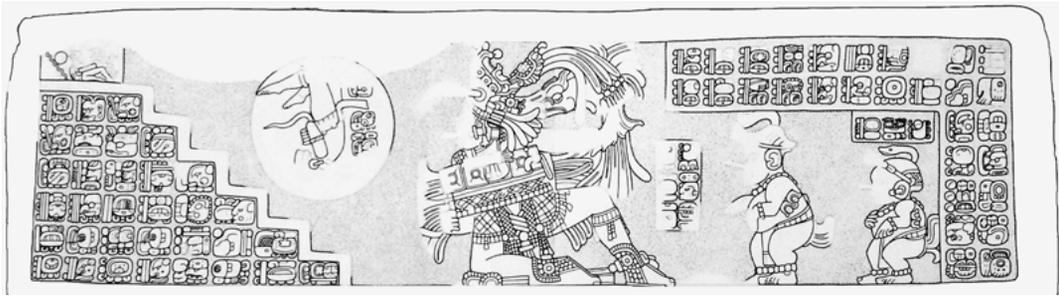
Ingredientes mucho más profundos en esta yuxtaposición de tiempos fueron añadidos por los sabios escultores de Yaxchilán, quienes en el Escalón VII de la Escalera jeroglífica 2 (fig. 6) ubicaron un partido del gobernante Yaxuun B'ahlam IV (752-768) y el posterior sacrificio por rodamiento de un cautivo en el marco del mismísimo orden cósmico (*vid.* Stuart 2003, 27; Stuart 2011, 246-247), pues la inscripción jeroglífica asociada alude a tres contiendas de pelota mitológicas donde la víctima siempre fue el dios del maíz. De acuerdo con la propia inscripción, dichos acontecimientos del pasado profundo, que eran revitalizados por el gobernante vigente, tuvieron lugar en el Ihk' Waynal, ‘Lugar de la cavidad subterránea negra’, es decir, en la mitad oscura del universo, sitio de los ancestros y, por lo tanto, región por excelencia del pasado.

A este respecto, conviene recordar que la gran escalinata jeroglífica de la estructura 26 de Copán (*vid.* Baudez 1994, 217-232; Proskouriakoff 2002, 33-35; Fash 2001, 139-151; Stuart 2005, 382-386; Martin y Grube 2008, 208) contiene una crónica de la dinastía gobernante local, cuyos peraltes (fig. 8) retroceden en el tiempo en la medida que uno asciende por las gradas. De hecho puede sugerirse que se trata de un cronograma que conduce desde el presente –ubicado al nivel de la plaza– hasta el pasado numinoso de los ancestros, quienes eran venerados en el santuario superior (Velásquez García 2011).

Volviendo a las escenas de juego de pelota, Stuart (2003, 27) ha planteado que cada una de las decapitaciones del dios del maíz en el Ihk' Waynal era seguida por un sustantivo *ahaal*, “despertar”, que en el lenguaje literario de estos mitos –y aún en los libros coloniales de Chilam Balam (*vid.* Montolú Villar 1989, 22; Velásquez García 2009a, 56)– equivale a una nueva creación u ordenación del mundo, génesis del tiempo y fin de la intrascendencia divina, zona liminar entre el tiempo-espacio del anecúmeno y del ecúmeno (López Austin 2015a, 32; 2015b, 30-36). De manera que el origen del cosmos



5. Dintel 2 del Templo 1 de Tikal, tomado de Christopher Jones y Linton Satterhwaite, *Tikal Report, No. 33, Part A, The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monument* (Filadelfia: The University of Pennsylvania Museum, 1983), fig. 69.



6. Escalón VII de la Escalera Jeroglífica 2 del Templo 33 de Yaxchilán, Chiapas, México; dibujo de Linda Schele, tinta sobre mica, 22.9 x 61 cm, La Colección de Dibujos de Linda Schele, Ancient Americas at LACMA, Los Ángeles County Museum of Art. Secretaría de Cultura- INAH -Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

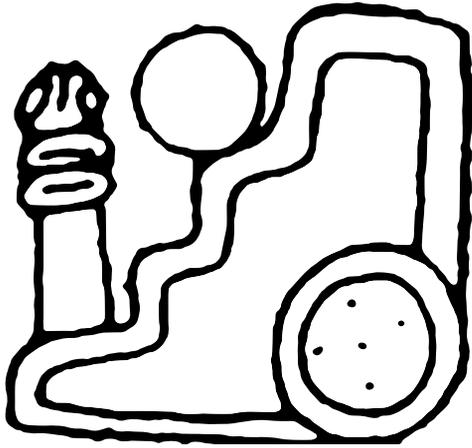
está también implicado en la escena del escalón VII de Yaxchilán (fig. 6).

La yuxtaposición de momentos en una imagen cuya visualidad es aparentemente sincrónica, se encuentra en innumerables escenas mayas. Un ejemplo son los llamados platos del danzante de Tikal (Reents-Budet 1994, 197-198), que aparentemente representan la danza perpetuada por el dios del maíz cada vez que estaba a punto de renacer o germinar. Erik Boot (2003) ha observado que, en algunos de esos platos, el llamado danzante de Tikal usa protectores sobre el cuerpo semejantes a los que llevaban los jugadores de pelota (figs. 2 y 6). En la Estela 1 de Bonampak (*vid.* Mathews 1980, 63) el mismo dios del maíz emerge por la hendidura del cerro del sustento, cuya cavidad es semejante al jeroglifo maya para juego de pelota (fig. 7). El renacimiento de este dios, como árbol o planta primigenia del maíz, es símbolo también del ordenamiento del tiempo y del espacio, lo mismo en mitos mayas precolombinos que coloniales (Velásquez García 2009a). Todos estos momentos sucesivos, prefiguración los unos de los otros, pueden hallarse en la vasija K5226 (fig. 9), donde el numen del maíz danza mientras renace desde el interior de la montaña del alimento, cuya fisura es una conjugación de la cancha para el juego de pelota con las gradas donde eran arrojados los cautivos. Más interesante aún es el hecho de que el

joven recién nacido sostiene entre sus brazos un par de serpientes de cuyas fauces surgen los llamados Dioses Remeros, un par de ancianos quienes en el panteón maya eran patronos de los momentos liminares (Velásquez García 2010) y estaban asociados con la creación (Vail y Hernández 2013, 81).

Una última estrategia para representar la sucesión del tiempo en el arte maya, en parte distinta al recurso de yuxtaposición, es la metonimia, es decir, el desplazamiento de la causa por su efecto (Beristáin Díaz 1997, 327). Se trata de un recurso habitual en la imaginería maya,⁶ contexto de las artes visuales donde puede definirse simplemente como el desplazamiento de la causa por su efecto (Carrere González y Saborit Viguer 2000, 306). Un ejemplo didáctico se encuentra en la Estela 3 de Aguateca (fig. 10), cuyo texto menciona que el asunto principal de la escultura es un final de periodo calendárico donde el gobernante en turno celebró dos ritos: *uchokow ch'aaj*, ‘asperjó incien-

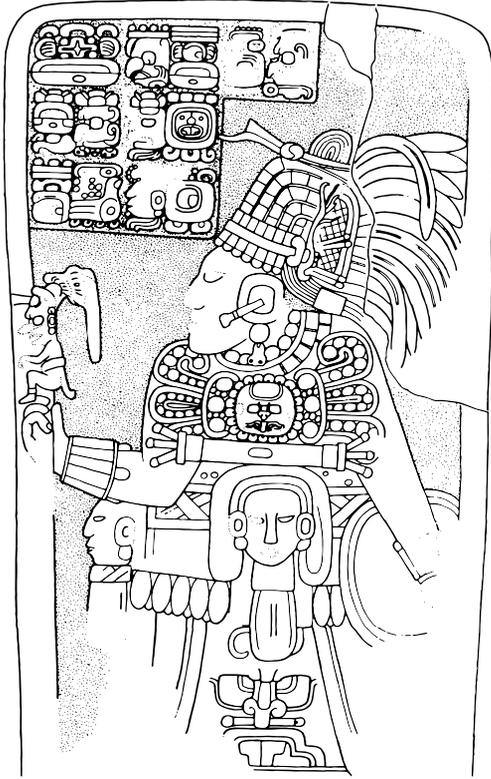
6. Lacadena García-Gallo (2009, 41) detectó este recurso retórico en las inscripciones mayas y lo definió como la “referencia al todo [...] por la parte”. Un buen ejemplo de metonimia es la famosa frase de muerte documentada por Tatiana A. Proskouriakoff (1963, 163), y que hoy podemos leer como **K'A²-yi u-SAK-ik³-li**, *k'a²[aa]y usak ik³[aa]l*, ‘su aliento puro se perdió’, en virtud de que el extravío del aliento vital aparentemente equivale al fallecimiento del individuo completo. Propongo la identificación del recurso de la metonimia en la imaginería maya no verbal.



7. Sustantivo *jalaab'*, 'juego de pelota'; Dintel 1 del Templo de los Cuatro Dinteles de Chichén Itzá (C8), Yucatán, México; tomado de Ruth Krochock, "Hieroglyphic Inscriptions at Chichen Itzá, Yucatán, México: The Temples of the Initial Series, the One Lintel, the Three Lintels, and the Four Lintels", en *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 23-25 (Washington: Center for Maya Research, 1989: 10).

8. Dibujo reconstructivo de la gran escalera jeroglífica de la Estructura 10L-26 de Copán, Departamento de Copán, Honduras; tomado de Proskouriakoff, *An Album of Maya Architecture* (Mineola: Dover Publications, Inc., 2002), 35.

9. Dios E o Jun Ixiim naciendo de la cima de una montaña, que a su vez constituye la sima de la cancha de un juego de pelota; está ataviado como jugador de pelota e invoca a dos dioses ancianos, quienes surgen de las mandíbulas de serpientes; vaso K5226; Los Ángeles County Museum of Art; fotografía de Justin Kerr; tomada del archivo fotográfico de Kerr: http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=5226.



10. Estela 3 de Aguateca, Departamento de Petén, Guatemala; dibujo de Ian Graham; tomado de Graham, *Archaeological Explorations in El Peten, Guatemala* (Nueva Orleans: Tulane University-Middle American Research Institute, 1967), 17.

so', y *uch'amaw K'awiil*, 'recibió el cetro del dios K'awiil'. En la escena no se encuentran representadas ninguna de las dos ceremonias como tal, sino el efecto inmediato de haber recibido el cetro del dios K'awiil, pues ya lo sostiene con la mano derecha. Este desvío o desplazamiento entre dos momentos diferentes (el que está mencionado en el texto y el que está representado en la imagen) es lo que explica por qué no existe relación uno a uno entre imagen y texto. El texto ayuda a comprender la imagen y esta última ayuda a entender el texto, pero no a través de una simple descripción verbal de la escena o de una representación de lo que está escrito, sino de una sucesión de causa y efecto.

to. No hay razón para esperar que los artistas mayas usaran siempre los textos como si fueran glosas enunciativas de la iconografía.

Conclusiones

La representación del tiempo en el arte maya es un tema de gran complejidad que se encuentra exigüamente explorado. La presencia de textos jeroglíficos enriquece sumamente la discusión de este fenómeno visual, pues nos permite realizar análisis simultáneos sobre la relación entre la imagen verbal (texto) y la no verbal (iconografía). Como hemos podido apreciar en este trabajo, los artistas mayas solían evocar distintos tiempos en sus obras plásticas, usando recursos retóricos como yuxtaposición, metáfora, metonimia y seguramente otros que están por detectarse. De singular importancia para los gobernantes mayas era justificar la autoridad de sus acciones políticas, rituales y militares en el marco del orden cósmico que otorga el respeto a las tradiciones de los dioses y ancestros. La imagen "antigua", para ellos, se ubica en la mitad oscura del mundo, en el *anecúmeno* o *k'uyel*, región onírica del pasado, de la noche, del cielo estrellado y de los ancestros, que era percibida mediante los ojos clarividentes del sueño y posiblemente del trance. La imagen "moderna", por su parte, pertenecía al ámbito del *ecúmeno* o *b'aalkaaj*,⁷ al presente inmediato, a la vigilia, al cielo diurno y podía aún ser percibida con los sentidos ordinarios, pero era sólo consecuencia o efecto de las causas antiguas.

Esta imagen se completa cuando conside-

7. Alfredo López Austin (comunicación personal, 26 de septiembre de 2015) ha adoptado esos términos mayas yucatecos a sugerencia del lingüista H. Ramón Arzápalo Marín. En opinión mía, el vocablo *k'uyel* es semejante a la palabra *ch'ulel* de los choles y grupos tzeltalanos; deriva de la raíz *k'uh* o *k'u'*, 'entidad sagrada', más un posible sufijo abstractivador o de abstracción cualitativa /-el/, mientras que *baalkaaj* se compone de las voces *baal*, 'tapar, resguardar' o 'cubrir', más probablemente *kaaj*, 'pueblo' o 'poblado', dando como resultado un sustantivo compuesto: *baalkaaj*, 'cobertura del pueblo'. *K'uyel* significaría, pues, el ámbito de los seres divinos, mientras que *baalkaaj* equivale al "mundo con los que en él viven" (Ciudad Real 2001, 76).

ramos el punto de vista lingüístico que se deriva del análisis de las inscripciones jeroglíficas, donde las formas verbales incompletivas son extraordinariamente raras y el estilo literario favoreció el aspecto completivo (Lacadena García-Gallo 2010, 14-15). Esto incluso en verbos que a través de las fechas están ubicados en el futuro, como *uhlo'm*, donde el gramema *-o'm* sólo indica un tipo de participio para predicados ubicados en el porvenir, pero que ya se han completado. De ahí que la traducción literal de esta expresión sea: 'habrá de ocurrir' o habrá ocurrido' (Lacadena García-Gallo 2010, 20), no simplemente 'ocurrirá'. Ello indica por otro camino que para el hombre maya el presente, y aún el futuro, ya se habían consumado en el pasado, aunque es muy probable que esta afirmación no pueda generalizarse a todos los grupos mayances de las épocas moderna y contemporánea, sino sólo a los mayas precoloniales. Al menos por lo que se refiere a las lenguas chujeanas, la palabra *tza'ani* equivale a "futuro", pero significa literalmente 'lo que está detrás' (Schumann Gálvez 1981, vol. I, 135; Velásquez García 2009a, 68, n. 56). El presente, y aun el futuro, ya se habían consumado en el pasado.

Bibliografía

- Ayala Falcón, Maricela, *El fonetismo en la escritura maya* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas, 1985).
- Baudez, Claude F., *Maya Sculpture of Copán. The Iconography* (Norman/Londres: University of Oklahoma Press, 1994).
- Beliaev, Dmitri, "El tiempo histórico y el tiempo mítico en las narraciones mayas clásicas", ponencia presentada en el marco de la VII Mesa Redonda de Palenque. *Los mayas y las concepciones del tiempo* (Palenque: no publicada, 2011).
- Beristáin Díaz, Helena, *Diccionario de retórica y poética* (México: Editorial Porrúa, 1997).
- Berlin, Heinrich y David H. Kelley, *The 819-Day Count Color-Direction Symbolism among the Classic Maya* (Nueva Orleans: Tulane University-Middle American Research Institute, 1961).
- Bernal Romero, Guillermo, *El trono de Ahkal Mo' Nahb' III. Un hallazgo trascendental en Palenque, Chiapas* (México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia/Nestlé México/Secretaría de Desarrollo Social, 2003).
- . "The 63-Day Cycle in Maya Culture: Discovery of a New Calendar Factor", en *The Role of Archaeoastronomy in the Maya World: the Case Study of the Island of Cozumel* (México: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2016), 111-123.
- Boot, Erik, "An Annotated Overview of "Tikal Dancer Plates", *Mesoweb* (San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2003), disponible en línea: www.mesoweb.com/features/boot/TikalDancerPlates.pdf.
- . "On the Preclassic Origin of the Kaanu'l Dynasty: The Uaxactun Vase and Lamanai Stela 9 Revisited", manuscrito inédito, 17 de noviembre de 2016.
- Carrere González, Alberto y José Saborit Viquer, *Retórica de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2000).
- Carter, Nicholas P., "Once and Future Kings: Classic Maya Geopolitics and Mythic History on the Vase of the Initial Series from Uaxactun," *The PARI Journal*, XV, 4 (primavera de 2015): 1-15.
- Ciudad Real, fray Antonio de (atribuido), *Calepino maya de Motul* (México: Plaza y Valdés Editores, 2001).
- Helmke, Christophe, "An Analysis of the Imagery and Text of the Cuychen Vase", en Christophe Helmke (ed.), *Speleoarchaeological Investigations in the Maya River Valley, Belize* (San Francisco: Pre-Columbian Mesoweb Press, entregado a publicación).
- Coe, Michael D., *El desciframiento de los glifos mayas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).
- Fash, William L., *Scribes, Warriors and Kings. The City of Copán and the Ancient Maya* (Nueva York: Thames and Hudson, 2001).
- Förstemann, Ernest, *Commentary of the Maya Manuscript in the Royal Public Library of Dresden* (Cambridge: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, 1906).
- García-Barrios, Ana, "Confrontation Scenes on Codex-Style Pottery: An Iconographic Review", *Latin American Indian Literature Journal. An Review of American Indian Texts and Studies*, XXII, 2 (2006): 129-152.

- Garza Camino, Mercedes *et al.*, *Palenque-Lakamha'. Una presencia inmortal del pasado indígena* (México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México/Fideicomiso Historia de las Américas 2012).
- Goodman, Joseph T., "Maya Dates", *American Anthropologist*, 7 (1905), 642-647.
- Graham, Ian, *Archaeological Explorations in El Peten, Guatemala* (Nueva Orleans: Tulane University-Middle American Research Institute, 1967).
- . *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions, vol. 3, part 3. Yaxchilán* (Cambridge: Harvard University-Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 1982).
- Grube, Nikolai, "The Forms of Glyph X of the Lunar Series", *Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya* (Research Note 9, 2018).
- Grube, Nikolai y Simon Martin, "The Coming of Kings. Writing and Dynastic Kingship in the Maya Area Between the Late Preclassic and Early Classic", en *Notebook for the XXVth Maya Hieroglyphic Forum at Texas, March 2001* (Austin: The University of Texas at Austin-Maya Workshop Foundation, 2001), II-1-II-53.
- Guenter, Stanley P., "Under a Falling Star: the Hiatus at Tikal", tesis de Maestría (Bundoora: La Trobe University-Faculty of Social Sciences-School of Archaeology, 2002).
- . "Gobernantes preclásicos en la Cuenca del Mirador", ponencia presentada en el marco del XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala (Guatemala: no publicada, 2004).
- Houston, Stephen D., "Classic Maya Depictions of the Built Environment", en Stephen D. Houston (ed.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture. A Symposium at Dumbarton Oaks, 7th and 8th October 1994* (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998), 333-372.
- Houston, Stephen D. *et al.*, "Image and Text on the 'Jauncy Vase'", en Justin Kerr (ed.), *The Maya Vase Book* (Nueva York: Kerr Associates, 1992), vol. 3, 498-512.
- Jones, Christopher y Linton Satterthwaite, *Tikal Report, No. 33, Part A, The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monument* (Filadelfia: The University of Pennsylvania Museum, 1983).
- Kerr, Justin, *The Maya Vase Book* (Nueva York: Kerr Associates, 2000), vol. 6.
- Krochock, Ruth, "Hieroglyphic Inscriptions at Chichen Itzá, Yucatán, México: The Temples of the Initial Series, the One Lintel, the Three Lintels, and the Four Lintels", en *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 23-25 (Washington: Center for Maya Research, 1989).
- Lacadena García-Gallo, Alfonso, "Tiempo histórico y tiempo mítico entre los mayas del periodo Clásico (ss. II-IX d.C.)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIX, 1 (2004): 83-106.
- . "Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua", en Antje Gunsenheimer *et al.* (eds.), *Texto y contexto: perspectivas intraculturales en el análisis de la literatura maya yucateca* (Bonn: Shaker Verlag Aachen, 2009), 31-52.
- . "Gramática maya jeroglífica", cuaderno de trabajo, talleres de escritura jeroglífica maya, en el marco de la 15a Conferencia Maya Europea (Madrid: Museo de América, 2010).
- Landa, fray Diego de, *Relation des choses de Yucatan de Diego de Landa* (Paris: Mme. Ve Belin, 1864).
- León-Portilla, Miguel, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1968).
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989), 2 vols.
- . "Ecumene Time, Anecume Time: Proposal of a Paradigm", en Anthony F. Aveni (ed.), *The Measure and Meaning of Time in Mesoamerica and the Andes* (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015a), 29-52.
- . "Tiempo del ecúmeno, tiempo del anecúmeno. Propuesta de un paradigma", en Mercedes de la Garza Camino (coord.), *El tiempo de los dioses-tiempo. Concepciones de Mesoamérica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas, 2015b), 11-49.
- Lounsbury, Floyd G., "Maya Numeration, Computation, and Calendrical Astronomy", en *Dictionary of Scientific Biography*, vol. XV (Nueva York: Charles Scribner, 1978), 759-818.
- Martin, Simon y Nikolai Grube, *Chronicle of the Maya Kings and Queens. Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya* (Londres: Thames and Hudson, 2008).
- Martin, Simon y Joel Skidmore, "Exporing the 584, 286 Correlation between the Maya and European Calendars", *The PARI Journal*, XIII, 2 (otoño de 2012): 3-16.

- Martínez Hernández, Juan, *Paralelismo entre los calendarios maya y azteca. Su correlación con el calendario juliano* (Mérida: Compañía Tipográfica Yucateca, 1926).
- Mathews, Peter L., "Notes on the Dynastic Sequence of Bonampak, Part 1", en Merle G. Robertson (ed.), *Third Palenque Round Table, 1978, Part 2* (Austin/Londres: University of Texas Press, 1980), 60-73.
- . "The Inscription of the Back of the Stela 8, Dos Pilas, Guatemala", en Stephen D. Houston *et al.*, *The Decipherment of Maya Hieroglyphic Writing* (Norman: University of Oklahoma Press, 2001), 394-418.
- Montgomery, John, *Tikal. An Illustrated History of the Ancient Maya Capital*, (Nueva York: Hippocrene Books, Inc., 2001).
- Montolú Villar, María, *Cuando los dioses despertaron (conceptos cosmológicos de los antiguos mayas de Yucatán estudiados en el Chilam Balam de Chumayel)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989).
- Morley, Sylvanus G., *An Introduction to the Study of the Maya Hieroglyphs* (Washington: Smithsonian Institution-Bureau of American Ethnology, 1915).
- Nava Román, Rosario, "El color negro en la piel y su poder político en el mundo mesoamericano", tesis de Maestría en Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-Posgrado en Historia del Arte, 2009).
- Nielsen, Jesper, "Art of the Empire: Teotihuacan Iconography and Style in Early Classic Maya Society (A.D. 380-500)", tesis doctoral (Copenhague: University of Copenhagen-The Department of American Indian Languages and Cultures-The Institute of History of Religions, 2003).
- Nondédéo, Phillippe *et al.*, "Teotihuacanos y mayas en la 'entrada' de 11 Eb' (378 d.C.): nuevos datos de Naachtún, Petén, Guatemala", *Revista Española de Antropología Americana*, núm. esp. 49 (2019): 53-75.
- Pallán Gayol, Carlos, *Breve historia de los mayas* (Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L., 2011).
- Proskouriakoff, Tatiana A., "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part I", *Estudios de Cultura Maya*, III (1963): 149-167.
- . *Historia maya* (México: Siglo XXI Editores, 1999).
- . *An Album of Maya Architecture* (Mineola: Dover Publications, Inc., 2002).
- Reents-Budet, Dorie J., *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period* (Furham/Londres: Duke University Press, 1994).
- Robertson, Merle G., *The Sculpture of Palenque. IV: The Cross Group, the North Group, the Olvidado, and Other Pieces* (Princeton: Princeton University Press, 1991).
- Sanz González, Mariano, "Breve análisis del clítico ch'orti' -ix. Una aportación al debate epigráfico sobre 'tiempo-aspecto' en las inscripciones mayas clásicas", *Mayab*, 14 (2001): 67-70.
- . "El preclítico α en 'Los Papeles de Paxbolón', *Revista Española de Antropología Americana*, 33 (2003): 121-132.
- Schele, Linda y Mary E. Miller, *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art* (Nueva York/Fort Worth: George Braziller, Inc./Kimbell Art Museum, 1986).
- Schumann Gálvez, Otto, "La relación lingüística chuj-tojolabal", en Mario Humberto Ruz Sosa (comp.), *Los legítimos hombres. Aproximación antropológica al grupo tojolabal* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas, 1981), vol. I, 129-169.
- Sheseña Hernández, Alejandro, "Los nombres de los nagueles en la escritura jeroglífica maya: religión y lingüística a través de la onomástica", *Journal of Mesoamerican Languages and Linguistics*, II, 1 (2010): 1-39.
- Smith, Richard E., *Ceramic Sequence at Uaxactun, Guatemala* (Nueva Orleans: Tulane University-Middle American Research Institute/Carnegie Institution of Washington, 1955), 2 vols.
- Stone, Andrea J., *Images from the Underworld. Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting* (Austin: University of Texas Press, 1995).
- Stuart, David S., "Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 29/30 (1996): 148-171.
- . "The Arrival of Strangers': Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History", en David Carrasco *et al.* (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage from Teotihuacan to the Aztecs* (Niwtot: University Press of Colorado, 2000), 465-512.
- . "La ideología del sacrificio entre los mayas", *Arqueología Mexicana*, XI, 63 (2003): 24-29.
- . "New Year Records in Classic Maya Inscriptions", *The PARI Journal*, V, 2 (otoño de 2004): 1-6.

- . “A Foreign Past. The Writing and Representation of History on a Royal Ancestral Shrine at Copan”, en E. W. Andrews y W. L. Fash (eds.), *Copán. The History of an Ancient Maya Kingdom* (Santa Fe/Oxford: School of American Research Press/James Currey, 2005), 373-394.
- . “The Palenque Mythology. Materials to accompany presentations by David Stuart, Peter Mathews, Alfonso Morales, Erik Velásquez García and Guillermo Bernal Romero”, en *Sourcebook for the 30th Maya Meetings* (Austin: The University of Texas at Austin-Department of Art and Art History-The Mesoamerican Center, 2006), 85-194.
- . *The Order of Days. Unlocking the Secrets of the Ancient Maya* (Nueva York: Three Rivers Press, 2011).
- . “Tonina’s Curious Ballgame”, *Maya Decipherment. Ideas on Ancient Maya Writing and Iconography* (Austin: blog digital, 2013); disponible en línea: <https://decipherment.wordpress.com/2013/06/11/report-toninas-curious-ballgame/>.
- Stuart, David S. y George E. Stuart, *Palenque. Eternal City of the Maya* (Londres: Thames and Hudson, 2008).
- Teeple, John E., “Maya Inscriptions: Glyphs C, D, and E of the Supplementary Series”, *American Anthropologist*, 27 (1925): 108-115.
- Thompson, J. Eric S., *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction* (Norman: University of Oklahoma Press, 1960).
- Tokovinine, Alexandre, “The Western Sun: An Unusual Tzolk’in-Haab Correlation in Classic Maya Inscriptions”, *The PARI Journal*, XI, 2 (otoño de 2010): 17-21.
- . “Writing Color. Words and Images of Colors in Classic Maya Inscriptions”, *Res. Anthropology and Aesthetics*, 61/62 (primavera/otoño de 2012): 283-299.
- Vail, Gabrielle y Christine Hernández, *Re-Creating Primordial Time. Foundation Rituals and Mythology in the Postclassic Maya Codices* (Boulder: University Press of Colorado, 2013).
- Velásquez García, Erik, “La máscara de ‘rayos X’. Historia de un artilugio iconográfico en el arte maya”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 90 (primavera de 2007): 7-36.
- . “Imagen, texto y contexto ceremonial del ‘Ritual de los Ángeles’: viejos problemas y nuevas respuestas sobre la narrativa sagrada en los libros de Chilam Balam”, en Geneviève Le Fort *et al.* (eds.), *The Maya and their Sacred Narratives: Text and Context of Maya Mythologies. 12th European Maya Conference. Geneva, December 2007* (Mark Schwaben: Verlag Anton Sauwrein, 2009a), 55-74.
- . “Los vasos de la entidad política de ‘Ik’: una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico”, tesis doctoral (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Estéticas-Posgrado en Historia del Arte, 2009b).
- . “Los Dioses Remeros mayas y sus posibles contrapartes nahuas”, en Laura van Broekhoven *et al.* (eds.), *The Maya and their Neighbours. Internal and External Contacts Through Time. Proceedings of the 10th European Maya Conference. Leiden, December 9-10, 2005* (Markt Schwaben: Verlag Anton Sauwrein, 2010), 115-131.
- . “Reflexiones sobre el tiempo histórico en las inscripciones mayas”, ponencia presentada en el marco de la *VII Mesa Redonda de Palenque. Los mayas y las concepciones del tiempo* (Palenque: no publicada, 2011).
- . “El juego de pelota entre los mayas del periodo Clásico (250-900 d.C.). Algunas reflexiones”, en María Teresa Uriarte Castañeda (ed.), *El juego de pelota mesoamericano. Temas eternos, nuevas aproximaciones* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2015), 251-326.
- . “Algunas reflexiones sobre la representación del tiempo en la imaginería maya antigua”, *Journal de la Société des Américanistes* (JSA), núm. espec. (2017): 361-396, disponible en línea: <https://journals.openedition.org/jsa/15502>.
- . “Algunas reflexiones sobre la representación del tiempo en la imaginería maya antigua”, en Valentina Vapnarsky *et al.* (eds.), *Compasses y texturas del tiempo maya. Lo dicho, lo escrito y lo vivido* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas, aceptado para publicación).
- Yasugi, Yoshiho y Kenji Saito, “Glyph Y of the Maya Supplementary Series”, en *Research Reports on Ancient Maya Writing* 34 y 35 (Washington: Center for Maya Research, 1991), 1-12.

Robert Markens

Una propuesta del significado y uso
de la copa con colibrí de Zaachila, Oaxaca

Introducción

Hay una copa diminuta de cerámica que ocupa su propia vitrina en la Sala Oaxaca como tesoro arqueológico en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. No obstante su tamaño, su presentación aparte de otras obras es merecida, puesto que la pieza posee una belleza tanto sutil como arrolladora, la cual surge de la combinación de su forma excéntrica, los diseños geométricos pintados en su exterior, y un delicado colibrí de barro modelado que posa con fineza en su borde (fig. 1). La vasija, conocida popularmente como la copita con colibrí, fue descubierta por el arqueólogo Roberto Gallegos Ruiz (1978) en 1962 durante sus excavaciones en la acrópolis antigua de la Villa de Zaachila, ubicado cerca del centro del valle de Oaxaca en el estado de Oaxaca. A pesar del encanto del objeto y su importancia como ejemplar destacado del arte cerámico prehispánico, no conozco ningún estudio que profundice en los símbolos del recipiente, así como en sus significados y en el uso que tuvo.¹ Esto es

1. Marcus Winter (Winter y Carmona 2001) argumenta, en el estudio más completo hasta la fecha, que la vasija se usó para hilar algodón; basa su argumento en su forma y en la presencia de machetes o plegaderas de hueso usados para tejer telas, también encontrados en la tumba. Alfonso Caso (1969) descubrió un juego semejante de objetos en la Tumba 7 en Monte Albán. Hilar algodón y tejer prendas de vestir

curioso porque esta pieza en particular se presta a tal análisis; a diferencia de muchas obras magníficas de arte prehispánico en exhibición en los museos del mundo, la copita con colibrí fue encontrada a través de excavaciones controladas, así que se conocen su procedencia y contexto. Yo creo que se puede aprender mucho acerca del significado y el uso de la vasija al reunir e integrar información de su contexto junto a un análisis de los símbolos que se encuentran tanto en la pieza como en documentos históricos de la época colonial temprana, como los mapas y títulos primordiales. Finalmente, tomo en cuenta creencias relacionadas con los símbolos que siguen cobrando vida hoy en día entre los pueblos tradicionales de Oaxaca, las cuales están preservadas en la tradición oral y los estudios etnográficos. En este apartado, propongo que la copita con colibrí sirvió en ritos de autosagrado relacionados con la guerra y llevados a cabo por los gobernantes de Zaachila, posiblemente el Señor 5 o 9 Flor.

Contexto de descubrimiento y descripción de la vasija

La copita con colibrí fue descubierta en la Tumba 1 de Zaachila, la cual es una de dos tumbas

fueron tareas femeninas. Creo que el pajarito posado en el borde de la copita hubiera estorbado en la acción de hilar.

que ocupan la cima de un montículo de unos 5 m de altura, ubicado en el corazón de la acrópolis antigua del pueblo (Gallegos 1978, fig. 17). Las dos tumbas contienen los restos humanos de unas trece generaciones de la familia reinante de Zaachila, quienes gobernaron lo que era el señorío más poderoso del valle de Oaxaca durante gran parte del periodo Posclásico Tardío (1200 d.C.-1521 d.C.) (Oudijk 2008). Las tumbas y sus contenidos son testigos mudos del gran poder político y del poder adquisitivo de los gobernantes, puesto que las ofrendas funerarias reúnen un verdadero tesoro de objetos exquisitos y altamente valorados. Además de la copita con colibrí, Gallegos (1978) recuperó joyas confeccionadas de oro y plata, máscaras y escudos de madera incrustados con plaquitas de turquesa, piedra verde y concha, y objetos de hueso grabado, entre otros tesoros (Winter y Carmona 2001).

La copita con colibrí es un ejemplar fino de la cerámica policroma del estilo llamado Mixteca-Puebla elaborada durante el periodo Posclásico Tardío (1200 d.C.-1521), por diversos grupos étnico-lingüísticos situados en lo que es hoy el centro y sureste de México, como son los zapotecos, mixtecos, popolocas, chochos y nahuas entre otros. Entonces el estilo Mixteca-Puebla no era producto de un solo grupo étnico, y por ello el estilo también ha sido denominado “estilo internacional” (Robertson 1970). Se explica su origen en parte por la dinámica política del Posclásico, que giró en torno a la formación de alianzas entre miembros de la clase gobernante de los señoríos ubicados en diversas regiones (Pohl 2007, fig. 2). El rey o reina de un señorío iniciaba y cimentaba alianzas con otros reinos de cerca y de lejos mediante el intercambio de cónyuges y bienes suntuarios, con el fin de agrandar su renombre y poder a través de guerras de conquista lanzadas contra rivales; el señorío derrotado pagaba tributo en especie y servicio a los vencedores. Otros factores que también contribuyeron al surgimiento del estilo internacional del Posclásico fueron el aumento en comercio de larga distancia y el en-

cuentro de diversos grupos en centros de peregrinación como Cholula (Escalante Gonzalbo 2013, 303).

La cerámica policromada, que en parte define el estilo Mixteca-Puebla del Posclásico, parece, a primera vista, uniforme en cuanto a su área de producción y consumo; sin embargo, los arqueólogos reconocen variantes regionales. La copita con colibrí pertenece al tipo cerámico que Michael D. Lind (1994) denominó Polícromo Pilitas, el cual fue confeccionado en el área comprendida por la Mixteca Alta y el valle de Oaxaca. La vasija mide 7.6 cm de altura y 9.7 cm de diámetro y fue modelada con una pasta café fina en forma de cajete semiesférico con la pared-borde ligeramente curvo-convergente. Al cajete se le agregó una base pedestal cónica y baja. Finalmente se modeló un pequeño colibrí, dotado de un pico delgado y alargado, que se colocó sobre el borde de la copita. Con su cola levantada y el pico inclinado hacia el fondo de la copa, el ave da la impresión de haberse parado ahí momentáneamente con el fin de tomar de su contenido. Después de modelar la vasija y cuando estuvo oreada, se bruñeron las superficies con cuidado y se les aplicó una capa de barro excepcionalmente fino (*terra sigillata*), preparatorio para su decoración con pintura. Las vasijas policromas del estilo Mixteca-Puebla fueron a veces pintadas en más de un paso con pigmentos derivados de minerales, plantas e insectos. Con cada aplicación de pintura, la vasija habría sido cuidadosamente bruñida y cocida, tal vez hasta tres veces según John Pohl (2007).

Los pigmentos fueron aplicados en el exterior de la copita creando tres principales bandas o campos circunferenciales de decoración. De acuerdo con la ilustración de la copa, tipo *roll-out*, publicada por Gallegos (1978, 6 y 7), se llenó el campo superior que empieza en el borde con cuatro cabezas de animales, cada una está presentada de perfil y boca arriba. Los animales son un venado con cuerno y la lengua sacada, una serpiente emplumada con una ceja prominente, un águila y otra ave que puede ser águila también, pero por su pico distinto su identificación



1. *La copita con colibrí*. Museo Nacional de Antropología, México. Secretaría de Cultura-*INAH-Méx.* “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

no es segura. La segunda banda de decoración presenta cinco grecas escalonadas las cuales están pintadas de rojo, rosa y beige o café. El elemento espiral de cada greca es circular. La última banda de decoración está colocada sobre la base pedestal y consiste en doce grecas escalonadas entrelazadas y pintadas de colores distintos; rojo, rosa, beige y café o anaranjado. Las espirales de las grecas en esta banda son rectangulares y en este sentido son distintas y contrastan con las de

la banda central. El interior de la copa está pintado de un color café-rojizo obscuro.

Cuando Gallegos excavó las Tumbas 1 y 2 sobre la cima del Montículo A, registró los restos humanos de 27 individuos que a mi parecer representan tal vez trece parejas o generaciones de reyes y reinas de Zaachila, aunque no hay datos publicados sobre el sexo de los individuos debido al estado avanzado de deterioro del material óseo. En la Tumba 1 se encontraron ocho

entierros primarios de adultos acostados en la antecámara de la tumba y dos entierros primarios de adultos en posición decúbito dorsal extendidos en la cámara principal. De estos últimos, uno estuvo colocado al centro del sepulcro y el segundo estuvo acostado cerca de uno de los muros laterales de la tumba. Se encontró un esqueleto más, un entierro secundario o abultado, en una esquina de la cámara principal. Los dos entierros primarios que ocupaban el centro de la tumba probablemente eran una pareja real, tal vez los fundadores de la dinastía reinante en Zaachila durante el Posclásico Tardío; sus descendientes y parientes afines, también reyes, fueron enterrados tiempo después, generación tras generación, en la antecámara de la tumba. Se encontró la copita con colibrí al lado del individuo que ocupaba el centro de la cripta, a la altura de la cadera (Gallegos 1978) (figs. 37 y 50). Estaban las plegaderas de hueso utilizadas en el telar de prendas de vestir aparte, en uno de los nichos en la pared de la tumba (Gallegos 1978, fig. 37).

Interpretación de los diseños en la copita con colibrí: grecas, cabezas de animales y el colibrí

1. La greca escalonada es uno de los motivos más ampliamente difundidos en el tiempo y espacio mesoamericano y por ende ha llamado la atención de varias generaciones de académicos. No obstante, su significado es elusivo puesto que el diseño es geométrico y por lo tanto abstracto; por ello muchas de las interpretaciones son de carácter intuitivo. En un estudio reciente sobre el significado de la greca escalonada (Markens 2013) partí de la premisa de que el signo, aunque abstracto, tiene propiedades icónicas que ayudan a su desciframiento. Resumo el argumento aquí.

La greca escalonada está presente en dos variantes en obras de arte y arquitectura en Oaxaca prehispánica; en uno, la línea escalonada está pegada a una espiral que es circular, en la otra, la espiral es rectangular. Ambas formas son prominentes en la vasija con colibrí. Se observa frecuentemente en los títulos primordiales y ma-

pas de la época de la colonia temprana que las espirales rectangulares y circulares aparecen con frecuencia en los cauces de ríos y ojos de agua pintados en ellos (Russo 2005); además, las dos formas, la espiral circular y la rectangular, aparecen muchas veces en la misma fuente de agua. Si las espirales tienen propiedades icónicas, entonces se parecen a los remolinos que forman en corrientes de agua y tienen un significado relacionado con el agua. La línea escalonada de la greca parece relacionarse con la serpiente, una propuesta que desgloso a continuación.

En Oaxaca y más allá en Mesoamérica hay actualmente una estrecha relación entre las fuentes de agua y la serpiente, la cual se remonta al pasado prehispánico. Por ejemplo, los pueblos tradicionales de Oaxaca frecuentemente relatan hoy en día que una gran serpiente reside dentro de un cerro o monte sagrado (Barabas 2005; Parsons 1936), el cual también está lleno del agua y las plantas y animales que sustentan a la comunidad. Asimismo, algunos investigadores (López Austin y López Luján 2009) argumentan que algunas de las pirámides prehispánicas fueron concebidas como montes sagrados. Si ellos tienen la razón y algunas pirámides fueron construidas como maquetas de montes sagrados verdaderos, no es sorprendente encontrar imaginería de serpientes integradas en el diseño de sus exteriores, como se observa en el Templo de Kukulkán en Chichén Itzá; ahí dos serpientes enmarcan dos de sus escalinatas. Otros ejemplos sobresalientes con imaginería del ofidio son las pirámides gemelas en el Templo Mayor en la Ciudad de México y la Pirámide de la Serpiente Emplumada en Teotihuacán. Las escalinatas de estas pirámides decoradas con imaginería serpentina se parecen a una serpiente en movimiento y son iconos del cóctalo sobrenatural que mora en su interior húmedo. Por lo anterior concluyo que el elemento escalonado de la greca tiene el valor de “serpiente” y que la greca escalonada representa un ente sobrenatural que persiste en la mente de los pueblos tradicionales de Oaxaca; por lo pronto lo llamaré la Serpiente de

Agua, pero la interpretación requiere de una afinación adicional.

La Serpiente de Agua figura de una manera prominente en los relatos de los zapotecos, mixtecos y mixes entre otros (González 2013; Lipp 1991; Monaghan 1995; Parsons 1936). Se cree que vive en las montañas sagradas o en las nubes y desata trombas y diluvios, los cuales provocan una destrucción terrible. Sólo otro ente sobrenatural, la Serpiente de Fuego, también conocido como el rayo, puede apaciguarla o vencerla. De hecho, los zapotecos y huaves del Istmo aseveran que estos entes son enemigos mortíferos condenados a un combate eterno (Ramírez 1987; Signorini 1997). Esta leyenda argumenta que las dos serpientes representan los dos aspectos contrarios de la humedad: su aspecto dañino manifestado en huracanes y diluvios y su aspecto benéfico en forma de lluvia.

En un trabajo anterior (Markens 2014) planteé que la greca con la espiral circular representa la Serpiente de Agua y la que tiene la espiral rectangular representa el rayo o la Serpiente de Fuego por lo siguiente; observo que sólo la greca con espiral rectangular aparece en los escudos de guerra, como en la famosa joya conocida como el chimalli de Yanhuiltán, confeccionada de oro con incrustaciones de placas de turquesa, y en los escudos de guerra de los mexicas ilustrados en documentos coloniales. De hecho, la variante de la greca con la espiral rectangular es el motivo que más se aplicó a las fachadas de los palacios y templos de la clase gobernante y se plasmó también con frecuencia en sus joyas, prendas de vestir y otras pertenencias personales, como la copita con colibrí. Los gobernantes al asociarse a la Serpiente de Fuego mediante la greca escalonada hacían referencia a su habilidad de controlar las fuerzas dañinas de la naturaleza y, por lo general, a desatar la guerra contra sus enemigos. De hecho, la imaginaria de las esculturas de estuco que adornan los muros de la Tumba I indica que los reyes enterrados ahí tuvieron la facultad de transformarse en la Serpiente de Fuego, la cual fue su nagual. Este punto lo retomaré más adelante.

Regresando a la vasija con colibrí, las dos bandas inferiores están decoradas con grecas escalonadas; la de más abajo presenta grecas escalonadas con espirales rectangulares y la central tiene espirales circulares. Con base a lo anterior, son referencias a las Serpientes de Fuego y Agua y, en conjunto, hacen referencia a la guerra. Ahora se considerarán los animales que aparecen en la banda superior de la copa y el colibrí posado en su borde.

2. La banda superior perfila las cabezas de cuatro animales: un venado, una serpiente emplumada con una ceja prominente, un águila y otra ave que puede ser otra águila, pero su identificación no es segura. Debido a que la cerámica hecha al estilo Mixteca-Puebla era una vajilla de lujo, destinada en su mayoría al uso de la élite y la clase gobernante (Pohl 2007); así sugiero que sus símbolos están vinculados de alguna forma con las cualidades y/o prerrogativas de los miembros de esta clase social. El significado del venado es elusivo, pero cabe notar que la imagen del venado es una de las que más decora el tipo cerámico Polícromo Pilitas usado en el servicio de comida durante el Posclásico Tardío (Lind 1994); los soportes de los platos trípodes frecuentemente se rematan en pezuñas de venado y su cara está pintada en el interior de platos y otras formas. Se ha argumentado en otro contexto (Markens 2014) que los gobernantes prehispánicos del valle de Oaxaca se concibieron y presentaron en obras de arte como los “dueños” de los recursos vitales almacenados en el monte sagrado (las plantas, animales y agua). De hecho, a partir del periodo Clásico la imagen estándar del poder político en el valle de Oaxaca es la de un señor o señora parado o sentado sobre una plataforma que a veces está configurado como un monte sagrado, lo que implica que el monte y sus recursos estuvieron asociados o bajo el control del gobernante. Hoy un vestigio de este complejo sigue ampliamente difundido entre los pueblos tradicionales de Oaxaca; aseveran que todos los recursos del monte sagrado están bajo el control de un ente sobrenatural conocido como el “dueño”, inclusive la fuente más

importante de carne, el venado (Miranda 2009). Si los antiguos gobernantes se consideraban “dueños” de los recursos del monte, tal vez se podría explicar la alta frecuencia de imaginería del venado pintado sobre la cerámica de lujo, tipo Polícromo Pilitas, usada para servirles la comida.

La cabeza de la serpiente emplumada con la ceja prominente que aparece en la banda superior de la copita es una imagen de la Serpiente de Fuego; el águila es un ente sobrenatural afín, denominado el *yaha*. Los códices mixtecos, como el Zouche-Nuttall, ilustran a los gobernantes de los señoríos disfrazados como Serpiente de Fuego o *yaha* en sus guerras de conquista; indican la facultad del gobernante de transformarse en sus naguales por motivos de guerra.

3. Finalmente, hay que considerar el significado del colibrí posado en el borde de la copita. Durante el Posclásico Tardío en el México central el colibrí fue un símbolo por excelencia del sacrificio humano y el autosangrado, por las características de su pico delgado y puntiagudo. Miller y Taube (1993, 98) observan que el colibrí está frecuentemente asociado a perforadores de hueso usados para hacerse sangrar en imágenes aztecas; el perforador está coronado por una flor sobre la que el colibrí está sobrevolando, y de la que toma el néctar de sangre.

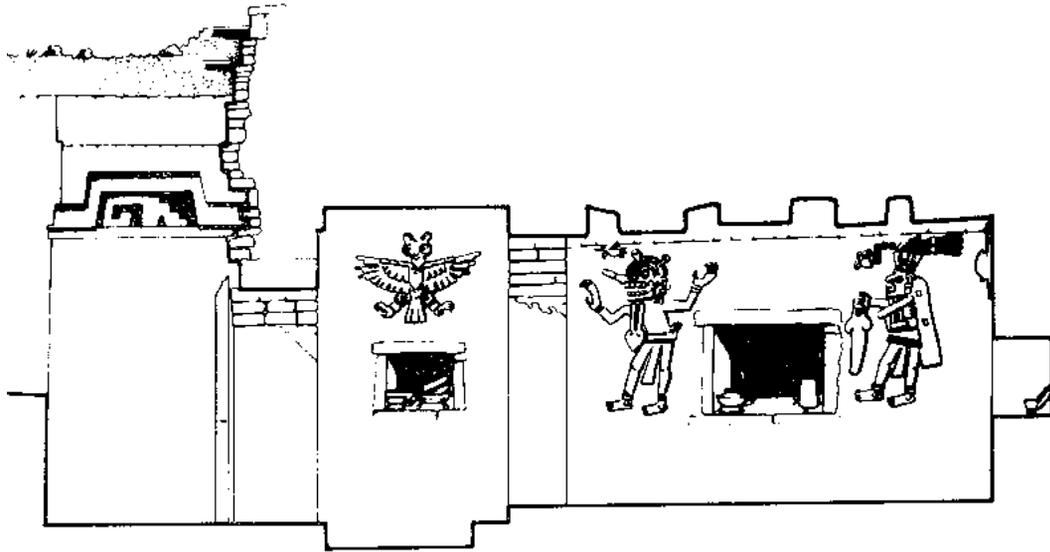
Resumiendo la imaginería sobre la copita del colibrí, interpreto el mensaje codificado en la pintura así. 1. Las dos bandas de grecas escalonadas hacen referencia a las Serpientes de Agua y Fuego, y juntos a la guerra. 2. Las cabezas en la banda superior remiten a la facultad del rey de transformarse en su nagual, la Serpiente de Fuego y otro ente sobrenatural afín el águila o *yaha*. La cabeza del venado posiblemente hace referencia al gobernante como “dueño” de los recursos vitales bajo su resguardo. 3. El colibrí era un símbolo de sacrificio y autosangrado. Propongo que la pequeña copita con colibrí fue usada en ritos de guerra que incluyeron actos de autosangrado por parte del rey y que el pequeño recipiente sirvió para recibir ofrendas de su sangre. Es por esta razón que el colibrí parece haber llegado al borde del contenedor para tomar el líquido vital.

Consideraciones finales

Finalmente vale la pena considerar brevemente algunas de las decoraciones que adornan los muros de la Tumba 1 ya que comunican un mensaje congruente con el pintado en la copita con colibrí la relación del poder político, nagualismo y la guerra.

La Tumba 1 es única en el valle de Oaxaca por las siete esculturas de estuco en relieve que decoran los muros de su interior. También hay adornos o motivos a tener en cuenta que están integrados en la fachada de la tumba y los muros del cubo de acceso. Creo que los relieves y otros motivos codifican un mensaje que está ordenado desde la entrada hasta el fondo de la tumba y que puede ser “leído” de una manera análoga a un “texto” (fig. 2).

Al pararnos ante la fachada de la Tumba 1 encontramos un diseño de mosaico sobre el dintel de la entrada y en los muros laterales del cubo de acceso; grecas escalonadas con la espiral rectangular. Las grecas escalonadas establecen una relación estrecha entre los difuntos enterrados adentro y la Serpiente de Fuego o rayo. Al avanzar por el umbral de la tumba, llegando a la antecámara, hay relieves de dos búhos, uno a cada lado del recinto. Éstos en otros contextos son presagios de guerra y muerte, pero aquí también advierten que uno está pasando al dominio del inframundo. En seguida se encuentran dos relieves de Pitao Pezelao, el señor del inframundo, uno en cada muro. Pasando a la cripta, se encuentran los relieves de dos gobernantes, el Señor 5 Flor a la izquierda y el Señor 9 Flor a la derecha, quienes parecen haber sido gobernantes de Zaachila. Se encontró la copita con colibrí con uno de los entierros primarios en la cámara principal de la tumba, y este difunto puede corresponder a uno de los dos reyes retratados en las paredes. El muro del fondo de la tumba porta el último relieve. Se trata de un señor situado horizontalmente como si volara y usa el disfraz de la Serpiente de Fuego; porta el yelmo en forma de una gran serpiente, la cual tiene una ceja prominente y la nariz enroscada. La nariz tiene forma idéntica a la espiral rectangular de las grecas con espiral rectangu-



2. Corte transversal de la Tumba 1, Zaachila. Tomado de Gallegos Ruiz, 1978, fig. 37.

lar que aparecen en la fachada y en el cubo de acceso a la tumba. El relieve reitera el mensaje de la entrada: la facultad de los gobernantes enterrados ahí de transformarse, en momentos de guerra, en su nahual, la Serpiente de Fuego.

La propuesta que aquí se presenta es que la copita de colibrí sirvió en ritos de guerra que incluyeron actos de autosangrado. Para la corroboración de mi tesis, ésta puede ser puesta a prueba. Si es así, el esqueleto asociado con la copita con colibrí debe ser masculino. Por el deterioro de los huesos, era imposible determinar el sexo del individuo en la época de su descubrimiento, en los años 1960. Hoy análisis de ADN del esqueleto pueden resolver esta duda. Si de verdad la copita funcionara como recipiente de ofrendas de sangre humana, el análisis químico de residuos debería detectar proteínas en su fondo compatibles con la sangre humana. Al contrario, si la copita fue utilizada para hilar algodón, como señala Marcus Winter, se esperaría que el esqueleto fuera femenino y que la copita presentara desgaste en el fondo, congruente con actividades para hilar algodón.²

2. Doy las gracias a Michael Lind, Cira Martínez López, John Pohl y Marcus Winter por sus valiosos comentarios.

Fuentes bibliográficas

- Barabas, Alicia M. 2006. *Dones, dueños y santos: Ensayo sobre religiones en Oaxaca*. México: CNCA-INAH/Miguel Ángel Porrúa.
- Caso, Alfonso. 1969. *El tesoro de Monte Albán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. 2013. "The Mixteca-Puebla Tradition and H.B. Nicholson." En *Fanning the Sacred Flame: Mesoamerican Studies in Honor of H.B. Nicholson*, editado por M. Boxt y B. Dillon, 293-308. Boulder: University Press of Colorado.
- Gallegos Ruiz, Roberto. 1978. *El Señor 9 Flor en Zaachila*. México: UNAM-IIA.
- González Pérez, Damián. 2013. *Las huellas de la culebra: Historia, mito y ritualidad en el proceso fundacional de Santiago Xanica, Oaxaca*. Oaxaca: Colección Diálogos: Pueblos Originarios de Oaxaca.
- Lind, Michael D. 1994. "Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles." En *Mixteca Puebla: Discoveries in Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, editado por H. Nicholson y E. Quiñones Keber, 79-99. Culver City: Labyrinthos.
- Lipp, Frank J. 1991. *The Mixe of Oaxaca: Religion, ritual and healing*. Austin: University of Texas Press.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. 2009. *Monte sagrado: Templo Mayor*. México: INAH/UNAM.
- Markens, Robert. 2014. "Análisis del conjunto arquitecto-

- tónico de las Tumbas 1 y 2 de Zaachila.” En *Zaachila y su historia prehispánica: memoria del 50° aniversario del descubrimiento de las tumbas prehispánicas de Zaachila, 1962-2012*, compilado por I. Vicente Cruz y G. Sánchez Santiago, 75-98. Oaxaca: Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca-Ayuntamiento de La Villa de Zaachila.
- Miller, Mary y Karl Taube. 1993. *An illustrated dictionary of the gods and symbols of ancient Mexico and the Maya*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Miranda Segura, Hugo. 2009. *El venado: ¿víctima o ser sobrenatural?* Oaxaca: Colegio Superior de la Enseñanza Integral-Intercultural de Oaxaca.
- Monaghan, John. 1995. *The covenants with earth and rain: Exchange, sacrifice, and revelation in Mixtec sociality*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Oudijk, Michel. 2008. “The Postclassic period in the Valley of Oaxaca: The archaeological and ethnohistoric records.” En *After Monte Albán: Transformation and negotiation in Oaxaca, Mexico*, editado por J. Blomster, 95-117. Boulder: University Press of Colorado.
- Parsons, Elsie Clews. 1936. *Mitla: Town of the souls and other Zapoteco-speaking pueblos of Oaxaca, Mexico*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pohl, John M. D. 2007. *Narrative Mixtec ceramics of ancient Mexico*. Princeton: Princeton University Art Museum.
- Ramírez Castañeda, Elisa. 1987. *El fin de los montíocs: tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar*. México: INAH.
- Russo, Alejandra. 2005. *El realismo circular: Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*. México: UNAM-IIE.
- Signorini, Ítalo. 1997. “Rito y mito como instrumento de previsión y manipulación del clima entre los huaves de San Mateo del Mar (Oaxaca, México).” En *Antropología del clima en el mundo prehispánico*, tomo II, editado por M. Goloubinoff, E. Katz y A. Lammel, 83-97. Quito: Abya-Yala.
- Winter, Marcus y Marta Carmona M. 2001. *Tesoros de Oaxaca*. México: Gobierno del Estado de Oaxaca.

Fuentes hemerográficas

- Markens, Robert. 2013. “El significado de la greca escalonada en la imaginería prehispánica de Oaxaca: Una base del poder político.” *Cuadernos del Sur*, año 18/35: 67-81.
- Robertson, Donald. 1970. “The Tulum Murals: The International Style of the Late Postclassic.” *Verhandlungen des 88 Internationalen Amerikanisten-Kongresses* 2: 77-88.

Verónica Hernández Díaz

Arte y cosmovisión. La cultura tumbas de tiro y el Gran Nayar

Acerca del Occidente de México, las comparaciones y los vínculos entre la antigua cultura de las tumbas de tiro y las actuales del Gran Nayar no son recientes; entre una variedad de enfoques, desde tiempo atrás han sido detectadas semejanzas en diversas expresiones materiales y el establecimiento de analogías etnográficas ha permitido inferir valores ideológicos respecto a vestigios de un desarrollo milenario gravemente afectado por el rezago en las investigaciones multidisciplinarias y en la conservación de su legado artístico y arqueológico.¹ Siguiendo una metodología de conocimiento apoyada en la noción de la tradición

1. Los *wixaritari* o huicholes (sing.: *wixariha*), los *náayarite* o coras (sing.: *náayari*), los nahuas o mexicaneros y los tepehuans del sur (*o'dam* y *audam*) constituyen el Gran Nayar (cfr. Jáuregui 2008). Como parte de los enlaces diversos que se han planteado entre estas sociedades y la cultura tumbas de tiro, en los años de 1920 una de las menciones tempranas atribuye las esculturas de los estilos San Sebastián e Ixtlán del Río —localizados en las actuales entidades de Nayarit y Jalisco— a los huicholes (Basler y Brummer 1928, IV, 26-28), sin embargo, entonces se desconocía la antigüedad de esta cultura prehispánica y la premisa se basaba en la idea de una ocupación territorial sin cambios por parte de las poblaciones indígenas; en este orden de ideas, y asimismo con base en algunas semejanzas estilísticas, las obras del estilo Comala —de Colima— se adjudicaron a los purépechas (Lumholtz 1973 [1902], 313). En la vía de las analogías etnográficas desarrollé consideraciones extensas en Hernández Díaz 2011, trabajo en el que también realizo abordajes historiográficos sobre el tema.

mesoamericana,² algunos hallazgos me permiten avanzar en lo que aportan dichas comparaciones y analogías, y argumentar con mayor solidez ciertas líneas de continuidad cultural entre sociedades distanciadas temporalmente. Con base en la perspectiva de la historia del arte y el estudio de vastos corpus de objetos, he logrado vincular de manera inédita vasijas prehispánicas con objetos que plasman un mito cosmogónico registrado en la región cultural Gran Nayar, lo cual confirma, a mi parecer, nexos históricos.

En lo elemental, el presente ensayo se sustenta en que el sistema del arte es uno de los componentes principales en la interpretación y organización del mundo por parte de las sociedades y, en tal sentido, se subraya la acepción literal de cosmovisión como visión del cosmos, por cuanto a su visualización tangible en el arte. En un recorrido que va de lo pretérito a lo contemporáneo planteo consideraciones estilísticas e iconográficas a partir de una maqueta que reproduce un complejo propio de la arquitectura de superficie del pueblo que también construyó masivamente la arquitectura subterránea en la forma de tumbas de tiro y cámara, en un territorio que abarca Nayarit, Jalisco, Colima, el sur de Zacatecas y partes colindantes

2. López Austin 1980, entre otros títulos de este historiador y teórico.



1. Maqueta de un guachimontón con escena ritual. Cultura de las tumbas de tiro, estilo Ixtlán del Río, Nayarit, cerámica. Reproducción, The Art Institute of Chicago, CCO 1.0.

de Michoacán, del 300 a.C. al 600 d.C. (*cf.* Hernández Díaz 2013); enseguida toco lo referente al mito aludido y hacia el final establezco relaciones entre tal complejo arquitectónico con la configuración y el simbolismo de las más importantes construcciones ceremoniales de los huicholes. Se trata de una apretada síntesis, con el énfasis puesto en el pasado mesoamericano, en la que procuro exponer que los pueblos indígenas con bagaje de tradición mesoamericana que integran el Gran Nayar son herederos directos de una de las culturas mesoamericanas más representativas de la región occidental.

El espacio arquitectónico de una escena ritual

En el arte cerámico de la cultura tumbas de tiro destacan las esculturas de un repertorio extenso de imágenes arquitectónicas que reciben el nombre de “maquetas” (Von Winning 1972). La que apreciamos aquí muestra sobre una plataforma un complejo de arreglo circular y concéntrico conocido como *guachimontón* (fig. 1), un tipo de arquitectura ceremonial que consta de un edificio de base circular rodeado por un patio anular, a su vez circundado por una serie de construcciones de planta rectangular y con espa-

cios interiores. Las maquetas de guachimontones fueron conocidas al menos una década antes que sus vestigios arquitectónicos, cuyo pleno descubrimiento científico y adscripción cultural se debe a Phil C. Weigand, quien inició sus investigaciones en 1969 y comenzó a publicarlas en 1974.³ Las piezas cerámicas nos aproximan al tipo de edificios hechos con materiales perecederos que conformaba el círculo exterior de los conjuntos, es decir, los de planta rectangular que suelen conservar los basamentos y que a mi juicio también se replicaron como maquetas individuales con uno o dos niveles y uno o varios cuartos, consideradas como representaciones de casas, aun cuando seguramente prevalecieron sus usos religiosos (Hernández Díaz 2018).

Los guachimontones muestran un diseño singular en Mesoamérica, a la par que comparten elementos sobresalientes en otras culturas de esta macroárea. Se sabe que en la cima del edificio central pudo erigirse un poste para ejecutar un ritual del tipo del volador (Weigand 2008, 33, 44, 45; Beekman 2005, 76), en el que un individuo asciende y desciende por el que simboliza un eje del cosmos y comunica los tres estratos principales de su estructura vertical: inframundo, tierra y cielo. Esta ceremonia igualmente fue representada en las esculturas de maquetas, al igual que escenas del juego de pelota en canchas con el esquema típico de dos estructuras alargadas y paralelas con un patio en medio, mismas construcciones que los arqueólogos han registrado en sitios con guachimonto-

3. Al menos desde finales del siglo XIX algunos estudiosos estuvieron en contacto con tales complejos; al parecer la pionera es Adela Breton, quien a partir de su estancia en 1896 en Jalisco dejó un valioso testimonio gráfico de ello. No obstante, estos contactos no produjeron su identificación como un modelo formal de arquitectura con amplia distribución en el territorio de las tumbas de tiro y cámara, como sí lo hizo posteriormente Weigand. Por lo que toca a las esculturas que los representan, en una edición alemana de 1959 Hasso von Winning analiza la maqueta de un guachimontón, entonces propiedad de un coleccionista, la cual refiere como “cuatro casas con una construcción redonda en el centro”; esta obra pudiera ser la primera imagen de este tipo difundida en medios impresos, por tanto, de modo previo al conocimiento arqueológico de las construcciones originales.

nes (Hernández Díaz 2016); de hecho hay algunos, como los guachimontones, en Teuchitlán, Jalisco, en los que las edificaciones de ambas formas arquitectónicas están directamente integradas (*cf.* Weigand 1993). Rasgos como los anteriores me han llevado a resaltar la originalidad y plena integración de la cultura tumbas de tiro en Mesoamérica.

En cuanto a las representaciones tridimensionales de arquitectura en el panorama del arte mesoamericano, las esculturas de guachimontones, canchas y la mayoría de las maquetas modeladas en la cultura tumbas de tiro resultan extraordinarias por recrear a los usuarios y las actividades que ahí tenían lugar y, además, porque no sólo se ven los protagonistas, también los espectadores. Son imágenes que enfatizan lo comunitario, una cualidad que he advertido entre los valores estilísticos del arte y en otras prácticas de este pueblo; no se trata de una colectividad igualitaria, pero sin duda la concepción de la comunidad trasciende los elementos que aluden jerarquías socioeconómicas de los individuos.

En la maqueta que recorreremos, la plataforma define la concepción circular del espacio; además de circular, la estructura del complejo arquitectónico es quincuncial, con el centro cardinal y las cuatro edificaciones circundantes que completan el arreglo del espacio en alusión a los rumbos solsticiales percibidos en el plano terrestre a partir del movimiento aparente del astro. Los escultores de la zona nayarita de Ixtlán del Río replicaron, en un estilo propio, la convención mesoamericana para plasmar en una imagen esquemática la organización horizontal del nivel terrestre a partir del recorrido diario y anual del Sol. Los cuatro cuerpos del edificio central reiteran la referencia al plano medio del cosmos, su forma insinúa un movimiento ascendente y helicoidal; arriba se ve un hombre de pie, sostiene una vara de mando y luce un tocado de largas plumas, respectivamente, como símbolos de su estatus de gobernante en vínculo con el *axis mundi* y con lo celeste. Puesto que se halla en el centro de la composición y el nivel que alcanza supera

la altura de los edificios con techos elevados —incluso con las aves que se posan arriba—, el dirigente se confirma como eje del cosmos y su figura solitaria condensa el ritual del poste y el volador antes mencionado. Alrededor del gobernante, tanto en los cuerpos de la construcción en donde se yergue, como en la plaza y el interior de los cuatro recintos de planta rectangular y con techos de cuatro aguas, se despliega un suceso animado y concurrido en el que intervienen figuras humanas con alturas, posiciones, tocados e indumentarias diferentes. Entre la variedad de acciones que realizan, las figuras observan expectantes al protagonista, se abrazan en parejas y un grupo integrado por hombres y mujeres danza en círculo, al ritmo de los músicos que tocan instrumentos varios: grandes trompetas de concha, flautas, sonajas y un huehuatl.

Resalta la vitalidad de la escena, valor expresivo en el que Beatriz de la Fuente insistió en sus apreciaciones histórico-artísticas sobre este acervo escultórico en cerámica. Acerca de las maquetas del estilo Ixtlán del Río la autora formuló en lo particular una aguda definición binaria para destacar la relación intrínseca tiempo-espacio que se percibe en la magistral configuración de los volúmenes y espacios arquitectónicos a través del movimiento virtual y del desplazamiento temporal de los habitantes:

Me parece oportuno anotar que encuentro en las maquetas de Nayarit dos rasgos infrecuentes en la plástica mesoamericana: el primero se refiere al aspecto formal; las maquetas son un conglomerado de unidades volumétricas que se desplazan virtualmente en un espacio ordenado por volúmenes mayores, las casas, y limitado por la plataforma de sostén. Revelan, pues, una conciencia espacial de la masa, que incorpora la dimensión temporal. No se trata, como en casi todas las esculturas prehispánicas del logro de una relación única en donde la masa está circundada por el espacio; por el contrario, en las maquetas los volúmenes se multiplican, y el espacio las hiere en distintas direcciones creando innume-

rables relaciones. El espacio penetra, se mueve, se encierra y se abre, y, sin embargo, no es un espacio amorfo, pues está ordenado y limitado por los volúmenes que lo enmarcan. La relación de los volúmenes menores, las figuras, con el espacio, produce la percepción del movimiento virtual y del desplazamiento temporal. La animación y el dinamismo están no sólo figurados en las actitudes de los personajes, sino son creados efectivamente con los elementos formales.⁴

Siguiendo con el recorrido por este microcosmos, las siete guacamayas o loros que coronan las construcciones con techos altos enfatizan el estrato celeste alcanzado por el actor principal de la composición. Los niveles superior y terrenal del cosmos son aludidos directamente en la obra, en tanto, su ubicación original al modo de una ofrenda en una tumba subterránea nos conduce al ámbito inferior y lo implica; la imagen y su contexto expresa la conexión entre los tres estratos, así como entre los vivos y los muertos, lo sobrenatural y lo humano, y el tránsito del Sol por la bóveda celeste y el inframundo oceánico. Esta asociación se robustece si tomamos en cuenta que bajo algunos guachimontones fueron cavadas tumbas de tiro o se les encuentra dentro de las mismas zonas.

La disposición en quince del conjunto arquitectónico en articulación con lo circular y concéntrico materializa plásticamente un concepto investido de ideas míticas. En los relatos cosmogónicos mesoamericanos la configuración de la tierra y la del universo en su totalidad es obra de las deidades y los ancestros primordiales; en consonancia con ello he planteado que la organización geométrica y en mayor medida simétrica de los guachimontones registrados en indagaciones arqueológicas expresa la idea que se tenía de ese cosmos divinamente estructurado, en contraste con el caos y lo amorfo del espacio ajeno y desconocido (Hernández Díaz 2015). Este entramado de imágenes de arquitectura con complejas significaciones se inscribe

4. Beatriz de la Fuente 2017 [1974], 137.

en el sistema ideológico y estético de la cultura tumbas de tiro dio origen a vasijas decoradas con motivos geométricos, que a mi modo de ver también hacen ostensible la estructura del universo imaginada y construida culturalmente.⁵

Otras imágenes de los estratos del cosmos

En lo cuantitativo, las vasijas cerámicas son la ofrenda más importante que acompañó a los difuntos en las tumbas de tiro y entre ellas pondré el acento en las decoradas. Considero que las imágenes pintadas, grabadas o en bajorrelieve en las superficies de los recipientes materializan una realidad intangible: el cosmos o sus segmentos principales en su estructura vertical y horizontal. Los recursos formales empleados por los artistas son geométricos y un número muy reducido de motivos figurativos de apariencia zoomorfa esquemática y con rasgos sobrenaturales; el soporte no es fortuito, la forma de los recipientes sirvió para expresar la organización de un universo que se evoca esférico.

En parte de las vasijas destaca el diseño del quincunce; en algunos ejemplos, como en un cajete resguardado en el Museo Arqueológico Tlallan, en Jalisco (fig. 2), de los vértices de un cuadrado central se proyectan apéndices que se curvan a la derecha y sugieren dinamismo y una rotación permanente dado que la pintura se inscribe en un orden-espacio circular indicado por el contorno de la vasija. Este contorno adquiere la mayor relevancia al enmarcar la representación conceptual de una experiencia vivencial, en palabras de Michel Melot (2010, 19) “la realidad cercada deviene en imagen” y la imagen mental ya no es incontrolable sino que se constituye en objeto. El repertorio de imáge-



2. Cajete con diseño quincuncial. Cultura de las tumbas de tiro, estilo Ameca-Etzatlán, Jalisco, cerámica. Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jalisco. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Verónica Hernández Díaz.

nes de la superficie terrestre incluye el motivo tablero de ajedrez, la cruz formada por cinco rombos y formas circulares con puntos en el interior que, y en ello coincido con Francisco Valdez entre otros autores, representan la planta circular y concéntrica de los guachimontones.

Respecto a los motivos figurativos he identificado de modo novedoso al llamado “monstruo de la tierra”, la entidad mítica femenina semejante a un saurio que separa el inframundo marino del estrato terrestre y constituye la superficie de este nivel; en las formas bidimensionales pintadas en las vasijas muestra un aspecto geométrico y esquemático, siempre desde una vista superior y con las extremidades a los lados, las cuales pueden tener apariencia serpentina. De otra parte, se hallan las figuras esquemáticas de batracios y otras que parecen ajolotes, las cuales expresan el nivel limítrofe entre la tierra y el inframundo, dado que son animales con cualidades terrestres y acuáticas.

Es oportuno recordar que para los mesoamericanos el inframundo se concibe como un ámbito marítimo y es el lugar primigenio; en

5. En mi tesis de doctorado (Hernández Díaz 2011) pongo a consideración un extenso trabajo de análisis e interrelación estilística e iconográfica de diversas expresiones artísticas de la cultura tumbas de tiro; parte sustancial de lo que presento aquí sobre las vasijas decoradas y su identificación como cosmogramas, cuyo imaginario incluye el “monstruo de la tierra”, la serpiente bicéfala del inframundo y otros motivos zoomorfos tiene su origen en esa investigación.



3. Tabla decorada con estambre, con el venado como Sol y la gran serpiente bicéfala que representa al mar y al inframundo. Cultura wixarika. Museo Nacional de Antropología, INAH, Ciudad de México (pieza retirada temporalmente). Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Foto: Verónica Hernández Díaz.

las vasijas cerámicas de la cultura tumbas de tiro se representó por medio de líneas onduladas o franjas de rombos cada uno con líneas diagonales en su interior que remiten a corrientes de agua y, en lo figurativo, según lo he detectado, como una serpiente gigante con una o dos cabezas —una en cada extremo— de forma romboide o triangular. En diversos relatos míticos y en el imaginario plástico del México antiguo y de algunos pueblos indígenas actuales, la serpiente tiene múltiples advocaciones, entre ellas las vinculadas con el agua ya sea en el mar, la tierra o el cielo. Así, entre los *náayarite* (coras) y *wixaritari* (huicholes) una serpiente bicéfala es el monstruo que habita o representa el océano que rodea la tierra y es el inframundo (Lumholtz 1973 [1902], 234; Preuss 1998 [1906], 109; Gutiérrez 2002, 84, 85; Neurath 2002, 34-36). Su existencia concierne a la alternancia del día y la noche, puesto que al atardecer esta entidad devora al Sol en su trayectoria



4. Vaso-arca del diluvio cósmico. Cultura de las tumbas de tiro, estilo Comala, Colima, cerámica. Museo Regional de Guadalajara, Jalisco. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Verónica Hernández Díaz.

por el poniente, con la ayuda de Venus el astro Solar logra vencerla y renacer en el oriente por la mañana, de manera que durante la noche el Sol recorre el cuerpo del ofidio; entra por unas de sus fauces y sale por las otras (fig. 3).

Dirigiremos la atención a uno de los vasos cilíndricos con imágenes en bajorrelieve de dicha serpiente bicéfala cuyo cuerpo traza un arco bajo el cual aparece una figura humana (fig. 4). Sobre estos motivos Peter T. Furst mencionó hacia 1973 (106) que simbolizan el tránsito del Sol por el inframundo, con la figura humana como el Sol y la serpiente como el cielo nocturno; y en 1998 (173) propuso que la serpiente pudo servir como una especie de puente a los chamanes, ya que con sus cabezas podía ver hacia el mundo de los dioses y al de los humanos y animales. Orientada igualmente hacia los motivos decorativos otra especialista en el Occidente, Lorenza López Mestas (2011, 296-297) retoma consideraciones de Virginia Smith sobre Izapa quien relaciona

las serpientes bicéfalas con el culto a la fertilidad debido a su asociación con motivos acuáticos. En mis pesquisas he identificado que en estos vasos se plasmó una mítica inundación universal cuyo primer registro oral integral fue hecho por Carl Lumholtz en los últimos años del siglo XIX entre los huicholes y coras (1973 [1902], 191-194).⁶

En la superficie exterior y cerca de la boca de la vasija se repite cuatro veces el motivo de la serpiente con el cuerpo arqueado, bajo cada una se halla la figura esquemática de un hombre de pie.⁷ El mito asociado pertenece a la categoría de los relatos cosmogónicos, trata de una de las creaciones del mundo y la humanidad a partir de un evento de destrucción. En lo sustancial, se narra que un sembrador llamado Watákame fue advertido por la diosa Madre de la Tierra de una gran inundación y para resguardarse, le indicó tallar en un tronco una caja y que llevara consigo granos de maíz, frijoles, fuego, tallos de calabaza para alimentarse y una perra negra. El universo se llenó de agua y la caja flotó por cinco años, al sexto la caja se detuvo en una montaña y comenzó a secarse todo y brotó la vegetación; Watákame inició la preparación del terreno para cultivarlo; eventualmente la perra se transformó en una mujer y ambos se convirtieron en la pareja ancestral de la nueva humanidad.

En su trabajo de campo Lumholtz adquirió una réplica de esa caja o “arca” tallada en madera con su contenido: esculturas en madera del hombre y de la perra, tallos de calabaza y bolsitas de tela bordadas que resguardaban semillas (fig. 5). El exterior del “arca” tiene varios motivos pintados, entre ellos una red de serpientes. Por medio de comparaciones con los vasos de cerámica que antes describí de la cultura de



5. “Arca del diluvio” con su contenido y desplegado de los motivos pintados en el arca. Cultura wixarika. Tomado de Lumholtz, 1973, 193 y de Lumholtz, 1986, fig. 219. Edición digital: María Teresa Marín.

tumbas de tiro he descubierto que representan el arca del diluvio cósmico: el universo está cubierto de agua, de ahí que la gran serpiente bicéfala se halle arriba y por los cuatro lados del cuerpo cilíndrico; y por medio de un artificio artístico en la misma superficie exterior podemos ver que en el interior se encuentra el ancestro de la humanidad. El mito se mantiene vigente entre los huicholes, coras y mexicaneros (Hernández Díaz en prensa b).

El pasado antiguo y el presente indígena del Occidente de México

Por lo menos desde el siglo XVI los coras y huicholes habitan la sección norte del territorio de las tumbas de tiro, ubicada en la porción meridional de la Sierra Madre Occidental; hacia el poniente y el sur su geografía sagrada llega hasta la costa nayarita y los valles lacustres de Jalisco (*cf.* Hernández Díaz 2011). Tienen, junto con los tepehuanos del sur y los mexicaneros, un sustrato cultural común denominado en términos regionales Gran Nayar (Neurath 2002, 55-56). Al inicio del ensayo he dicho que las comparaciones con la cultura tumbas de tiro ya se han plan-

6. Poco tiempo después el etnólogo Konrad Theodor Preuss registra ese mito entre los coras y mexicaneros (1998 [1910], 323-325). Tuve oportunidad de exponer este tema en el XXXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Animalística* (celebrado en 2014). Véase Hernández Díaz en prensa a.

7. Este tipo de decoración en vasos cilíndricos del estilo Comala presenta algunas variantes, la más representativa es la descrita.

teado antes,⁸ si bien, desde un análisis histórico artístico dirigido a esta cultura y puesto en relación con los aportes imprescindibles de otras áreas de conocimiento, ha sido posible establecer otras asociaciones con sociedades indígenas contemporáneas, que desde mi perspectiva implican lazos históricos. En éstos, resalta asimismo la adscripción a una familia lingüística, la yutoazteca, que para el periodo prehispánico sale a la luz gracias a los estudios de glotocronología de Leonardo Manrique, entre otros. Por lo demás, la arquitectura también nos permite reconocer esa larga continuidad cultural.

El principal complejo ceremonial arquitectónico huichol recibe el nombre de *tukipa* (fig. 6) y exhibe notables semejanzas formales con el guachimontón prehispánico, tal como varios autores lo han advertido. En un trabajo

8. Extiende algunas notas. José Guadalupe Zuno marca un antecedente notable, pues en una publicación de fines de la década de 1950 menciona el parecido formal entre las construcciones que años después se conocerían como guachimontones y los *tukipa* o complejos arquitectónicos ceremoniales de los huicholes. Los estudios etnográficos de Lumholtz y Preuss llevaron al destacado historiador del arte Hasso von Winning a entender el motivo de rombos concéntricos pintado en las maquetas cerámicas como símbolos mágicos que protegían a sus moradores de lo dañino (1972, 17). Como especialista en el Occidente indígena, tanto en la cultura tumbas de tiro como en la etnia huichol, Peter T. Furst (1973, 1974 y 1975) especialmente trató de explicar las esculturas femeninas con ademanes peculiares de dicha cultura a través del sistema de gestos huichol; asimismo, señaló el parecido de algunas maquetas cerámicas con los *tukipa*. Acerca de estos mismos complejos huicholes, Weigand mencionó que su configuración fue influenciada por la arquitectura ceremonial de planta circular identificada en la zona de Bolaños, que a su vez él deriva de los guachimontones en la modalidad que distingue en los valles lacustres de Jalisco, en donde ubica la que llamó “tradición Teuchitlán”; cabe notar que Weigand mostró adhesión a la idea de que los pueblos del Gran Nayar son descendientes de la cultura Chalchihuites (Weigand 1993, 372-376). Con base en las similitudes entre dichos complejos arquitectónicos, el arqueólogo Christopher Beekman (2008) ha explorado interesantes comparaciones con los sistemas de organización social en torno a esos recintos ceremoniales. Johannes Neurath (2002, 62-64), especialista en la etnografía *wixarika*, refiere en términos generales que en las maquetas cerámicas originarias de las tumbas de tiro se figuraron rituales que remiten a los realizados por el pueblo indígena actual. Por lo que a mi respecta (2011, 2015, 2018), he interpretado los guachimontones, las maquetas y vasijas decoradas a la luz de la cosmovisión y el arte huichol y cora.

publicado quizá el primero en señalarlo es José Guadalupe Zuno en 1957; posteriormente Peter T. Furst apunta el parecido de los *tukipa* con algunas maquetas cerámicas —como la antes vista— y Weigand menciona que la composición de los *tukipa* fue influenciada por los conjuntos circulares edificados en torno al cañón de Bolaños⁹ ubicado en el que fuera el sector norteño del territorio de la cultura tumbas de tiro y que ahora se inscribe en el Gran Nayar. Detallo a continuación algunas similitudes y diferencias entre los dos complejos arquitectónicos.

Ambos se componen de un edificio de planta circular, un patio o plaza, una serie de edificios de planta ortogonal y un acomodo general de tipo circular, si bien en los *tukipa* el acomodo no es concéntrico, ni simétrico, ni perfectamente circular y el edificio principal no es un volumen sólido y se ubica hacia un lado del recinto. En la revisión de los planos de sitios con arquitectura circular y concéntrica registrados principalmente por María Teresa Cabrero en la zona de Bolaños, se distingue un distanciamiento de la simetría propia de la modalidad ejecutada en el altiplano lacustre central de Jalisco: las construcciones emplazadas en torno al patio o la plaza circular suelen presentar un patrón disperso y sus dimensiones son muy diferentes; también es común que éstas se levanten sobre plataformas bajas individuales y no sobre una banqueta compartida. Por último, un rasgo estilístico muy peculiar consiste en que en lugar de un altar o un montículo sólidos, el edificio circular central esté constituido por muros concéntricos, con el nuclear de mayor diámetro, a la manera de un cuarto interior más espacioso que los otros corredores anulares que se forman. Esto último en particular apunta directamente hacia el edificio principal de los *tukipa*, llamado *tuki*, el cual es de base circular y con espacio interior.

La arquitectura de los *tukipa* es de adobe o piedra con techos de zacate; los edificios de planta rectangular presentan techumbres a dos aguas, algunos se erigen sobre basamentos pira-

9. Véase la nota anterior.



6. Tukipa, centro ceremonial wixarika, Tierra Morada, Mezquitic, Jalisco. Dibujo: Verónica Hernández Díaz, basado en fotografía de Arturo Gutiérrez del Ángel. Digitalización: María Teresa Marín.

midales de piedra; se denominan *xirikite* en plural y *xiriki* en singular. De acuerdo con Johannes Neurath (2003, 101, 105) son adoratorios parentales: están dedicados a la veneración de familiares muertos de determinados grupos familiares unidos tanto por la línea del padre como de la madre; se les encuentra también como edificios individuales en los ranchos.

Para los huicholes los *tukipa* son modelos arquitectónicos del universo; de acuerdo con su cosmovisión el *tuki* es una réplica del inframundo, del mar y de la parte más antigua del universo, también es la fogata central de este gran templo-casa de los dioses. El patio es el ras de la tierra, se asocia con el desierto de Wirikuta y el punto cardinal central. Los *xirikite* se vinculan con el Sol, la luz, el cielo y la creación; cada uno es un templo que representa importantes lugares sagrados y destinos de peregrinación; los habitan quienes personifican a los antepasados deificados. El patio, junto con los *xirikite* elevados son el supramundo y el desierto ubicados “arriba”, en el oriente (Gutiérrez 2002, 63-65).

La analogía de la construcción geométrica del *tukipa* con un cosmograma nos conduce a otra imagen geométrica del arte del Gran Nayar que también tiene ese sentido de representa-

ción: el llamado “ojo de dios”. Respectivamente, entre los huicholes y coras estos objetos planos de forma romboidal y concéntrica a partir de tejidos textiles sobre dos varas perpendiculares que trazan una cruz reciben los nombres de *tsikiri* y *cháanaca*. De su polisemia destaca en particular que cada imagen es un mapa reducido de su geografía ritual (Kindl 2003, 105); entre los coras *cháanaca* se traduce como “mundo” y se asocia con el mito de la creación del mundo por parte de la diosa madre y la danza del mitote (Preuss 1998 [1908], 257-258; Guzmán 2002, 90). Plasman un nivel del cosmos estructurado por los dioses, cuyo diseño geométrico nos remite a las imágenes en las vasijas de la cultura tumbas de tiro referidas en el apartado anterior.

En cuanto a las expresiones arquitectónicas, he mencionado la relación del edificio central del guachimontón con el *axis mundi*; el *tuki* no se localiza al centro del *tukipa* pero igualmente ha sido asociado con un eje del mundo, en términos más específicos con un árbol cósmico, el centro del universo y la reunión de todos los rumbos en uno solo (Gutiérrez 2002, 59-64). De tal modo, ambos conjuntos arquitectónicos guardan en su edificio central, ya sea sólido o hueco, la idea del núcleo del cosmos.

Para la sociedad huichol los *xikirite*, o templos-casas, son espacios familiares de primera importancia. Su forma y materialidad nos conduce a las maquetas cerámicas de edificios individuales considerados casas y desde luego a los que rodean el edificio circular escalonado en las maquetas de guachimontones. La asociación de los *xiriki* con linajes bilaterales también recuerda la presencia constante de parejas y familias en las obras escultóricas del pueblo de las tumbas de tiro, y dado que los primeros se conciben como las casas de los antepasados puede detectarse un vínculo con el ámbito funerario del que proceden las representaciones de arquitectura en cerámica (Hernández Díaz 2018).

Nuevas claves en la comprensión del arte de la cultura tumbas de tiro

Una primera impresión respecto a las escenas en las maquetas como la que tiene lugar en la que representa el guachimontón es que plasman la vida cotidiana secular, y es en este sentido como predominantemente se ha entendido el arte de estilo realista de la cultura tumbas de tiro. No obstante, en las maquetas no se identifican cocinas, dormitorios, ni espacios sanitarios o de trabajo y no todos los individuos que participan de las escenas simulan estar comiendo, sólo unos cuantos y quizá no se estén alimentando. De manera semejante, las funciones residenciales de los guachimontones hasta ahora no son tan claras: por lo que toca a lo arqueológico se ha reportado la ausencia o escasez de fogones, manos y metates (Weigand, 2008; Beekman 2005).

Se hace necesario dejar de lado ciertas ideas sobre esta cultura. Entre los diversos testimonios de su cosmovisión se advierten rituales domésticos con atributos de sacralidad, expresiones de veneración a los antepasados, afanes de vitalidad y de fortalecimiento de lo comunitario y de la dinámica social a través de una elaborada aspiración a la perpetuidad en un ámbito sobrenatural y religioso (Hernández Díaz 2014). Las maquetas, al igual que las

imágenes escultóricas exentas, las vasijas de estilo abstracto y la arquitectura subterránea y de superficie, constituirían obras dotadas de complejos significados, usos y funciones, como los que se reconocen en el arte de las sociedades que hoy atestiguan la vigencia de lo mesoamericano. La persistencia de algunas expresiones propias de la cultura tumbas de tiro en el Gran Nayar no se entiende como una supervivencia arcaica,¹⁰ sino como parte de un sistema ideológico-estético dotado de dinamismo, que mantiene su eficacia en una cosmovisión cimentada en contextos históricos cambiantes.

Fuentes bibliográficas

- Beekman, Christopher S. 2005. "Nuevos enfoques acerca de la tradición Teuchitlán. Investigaciones actuales en Llano Grande y Navajas, Jalisco". En *El antiguo Occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, editado por Eduardo Williams et al., 73-91. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Beekman, Christopher S. 2008. "Linajes y casas en el Formativo y el Clásico. Los casos de Navajas y Llano Grande, Jalisco". En *Tradición Teuchitlán*, editado por Phil C. Weigand, Christopher Beekman y Rodrigo Esparza, 167-190. Zamora: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- Fuente, Beatriz de la. 2017. "Arte prehispánico funerario: el Occidente de México" [1974], en Beatriz de la Fuente, *Obras*, t. 9, *El arte de Oaxaca, el Occidente, Xochicalco y mexicana*, editado por Verónica Hernández Díaz, 61-143. México: El Colegio Nacional.
- Furst, Peter T. 1973. "West Mexican art: secular or sacred", en *The Iconography of Middle American Sculpture*, editado por Dudley T. Easby, Jr., 98-133. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- . 1974. "Ethnographic analogy in the interpretation of West Mexican art", en *The archaeology of West Mexico*, editado por Betty Bell, 132-146. Ajijic, Jalisco: Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México.
- . 1975. "House of darkness and house of light: sacred functions of West Mexican funerary art", en

10. Sobre esta perspectiva histórica acerca de las sociedades indígenas, véase Medina Hernández 2001.

- Death and afterlife in pre-Columbian America. A conference at Dumbarton Oaks, October 27th, 1973*, editado por Elizabeth P. Benson, 33-68. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections-Trustees for Harvard University.
- . 1998. “Shamanic Symbolism, Transformation, and Deities in West Mexican Funerary Art”. En *Ancient West Mexico. Art and Archaeology of the Unknown Past*, editado por Richard F. Townsend, 191-203. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- Gutiérrez, Arturo. 2002. *La peregrinación a Wirikuta*. México: Conaculta-INAH/Universidad de Guadalajara.
- Guzmán, Adriana. 2002. *Mitote y universo cora*. México: Conaculta-INAH/Universidad de Guadalajara.
- Hernández Díaz, Verónica. 2011. “Entre la vida y la muerte. Estudio estilístico del arte de la cultura de tumbas de tiro”, tesis de doctorado en Historia del Arte, México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- . 2013. “Muerte y vida en la cultura de tumbas de tiro”, en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México*, Ángel Aedo et al., 78-132. México: UNAM-IE/INAH/CEMCA.
- . 2014. “Las imágenes de la realidad en la cultura de las tumbas de tiro: entre lo mortal, la perpetuidad y las identidades comunitarias”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen: creación-manifestación-percepción*, editado por Linda Báez y Emilie Carreón, 445-474. México: UNAM-IE.
- . 2015. “La imagen del cosmos en la configuración del paisaje en la cultura de tumbas de tiro”, en *XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del paisaje en las Américas*. editado por Louise Noelle Gras y David Wood, 139-164. México: UNAM-IE.
- . 2016. “El juego de pelota en el arte de la cultura de las tumbas de tiro: una expresión inframundana en el Occidente mesoamericano”, en *El juego de pelota mesoamericano. Temas eternos, nuevas aproximaciones*, coordinado por María Teresa Uriarte, 205-250. México: UNAM-IE-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- . 2018. “Elogio de lo doméstico: la representación de la vivienda en el arte de la cultura de las tumbas de tiro”, en *La casa mexicana: un estudio sobre las distintas formas de habitar*, coordinado por Louise Noelle, 13-41. México: UNAM-IE.
- . En prensa a. “La fauna y los estratos del cosmos en el arte de la cultura de las tumbas de tiro del Occidente mesoamericano”, en *XXXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Animalística*, editado por Pablo Amador. México: UNAM-IE.
- . En prensa b. “Imágenes y relatos de un mito milenario en el Occidente indígena de México”, en *XLI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Entre imagen y texto*. México: UNAM-IE.
- Jáuregui, Jesús. 2008. “La región cultural del Gran Nayar como campo de estudio etnológico”, *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 82: 124-150.
- Kindl, Olivia. 2003. *La jicara huichola. Un microcosmos mesoamericano*. México: INAH/Universidad de Guadalajara.
- López Austin, Alfredo. 1980. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2 t.
- . 1994. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Mestas Camberos, Martha Lorenza. 2011. “Ritualidad, prestigio y poder en el centro de Jalisco durante el Preclásico tardío y Clásico temprano. Un acercamiento a la cosmovisión e ideología en el Occidente del México prehispánico”, tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Guadalajara, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Lumholtz, Carl. 1973 [1902]. *Unknown Mexico. A record of five years exploration among the tribes of Western Sierra Madre; in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and among the Tarascos of Michoacan*. Glorieta, Nuevo México: The Río Grande Press, vol. II.
- Melot, Michel. 2010. *Breve historia de la imagen*, traducido por María Condor. Madrid: Siruela.
- Medina Hernández, Andrés. 2001. “La cosmovisión mesoamericana: una mirada desde la etnografía”, en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, coordinado por Johana Broda y Félix Baez Jorge, 67-163. México: Conaculta/Fondo de Cultura Económica.
- Neurath, Johannes. 2002. *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*. México: Conaculta-INAH/Universidad de Guadalajara.

- . 2003. “La maison de Lévi-Strauss y la casa grande wixarika”, en *Flechadores de estrellas*, coordinado por Jesús Jáuregui y Johannes Nuerath, 99-112. México: Conaculta-UNAM/Universidad de Guadalajara.
- Preuss, Konrad Theodor. 1998. *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros*, compilado por Jesús Jáuregui y Johannes Nuerath. México: CEMCA/INI.
- Weigand, Phil C. 1993. *Evolución de una civilización prehispánica: arqueología de Jalisco, Nayarit y Zacatecas*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Weigand, Phil C. 2008. “La tradición Teuchitlán del Occidente de México. Excavaciones en Los Guachimontones de Teuchitlán, Jalisco”, en *Tradicón Teuchitlán*, editado por Phil C. Weigand, Christopher Beekman y Rodrigo Esparza, 29-62. Zamora: El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- Winning, Hasso von. 1972. “Ceramic house models and figurine groups mounted on slabs”, en *Anecdotal Sculpture of Ancient West Mexico*, Hasso von Winning y Olga Hammer, 16-30. Los Ángeles: The Ethnic Arts Council.

Geneviève Lucet

Un acercamiento a la arquitectura de Las Higueras

Las Higueras es un pequeño pueblo de Veracruz poco visitado actualmente, pero que fue la sede de una población con una fuerte presencia en el Museo de Antropología de Xalapa, en la sala 3 se puede admirar una vistosa estructura proveniente de esta cultura prehispánica.

Ahí podemos ver una pequeña edificación cruciforme, de dos cuerpos superpuestos y que luce, en cada uno de sus lados y pisos, unas espléndidas representaciones policromas. Una puerta ubicada en el centro del muro más alargado lleva a un cuarto diminuto, de extensión y forma difíciles de definir; este umbral, con un magnífico sol pintado sobre el piso, parece contradecir la inexistencia del interior. En las superficies externas del monumento, se distinguen varias escenas con personajes: en particular mujeres caminando con ropa de tela ligera y transparente que parece flotar con el viento, una anciana jorobada con bastón y músicos que acompañan festejos y rituales.

Llama la atención las múltiples capas de estuco superpuestas —se han contado hasta cuarenta— mismas que podemos ver en los cantos de los paneles que conforman cada superficie. Estas capas forman una especie de hojaldre por el que sabemos que la construcción fue estucada y pintada muchas veces. Cuando los restauradores desprendieron estas pinturas de

su soporte, hicieron una división por zonas y separaron, cuando fue posible, las distintas capas. En el momento de reconstruir el conjunto, el museógrafo (Morante López 2005) buscó una coherencia de las fases pictóricas pero las diferencias en los motivos, el uso del color y el estilo de los trazos nos demuestran que no le fue posible mostrar únicamente las pinturas de una sola fase, y que las representaciones expuestas corresponden a distintas épocas.

Las fotografías que se exhiben alrededor de la estructura nos indican su procedencia y el contexto inmediato que rodeaba esta edificación cuando fue descubierta. Se encontraba en la parte superior de un montículo y estaba enterrada debajo de un jacal donde habitaba una familia que gozaba, desde allí, de una vista privilegiada, por ser de los pocos puntos prominentes del pueblo. Al percatarse de la presencia de elementos prehispánicos, los habitantes empezaron a excavar en búsqueda de un tesoro, destruyendo, a su paso, los murales que se interponían en su exploración. Finalmente, en 1968 el INAH decidió iniciar la investigación arqueológica. Así, apareció una edificación totalmente recubierta de pintura mural con una riqueza pictórica que despertó el interés de todos los estudiosos, aunque desafortunadamente encontraron que sería imposible su conservación en el sitio, por lo que se decidió su desprendimiento

para llevarla a un lugar más seguro y protegido (Arellanos Melgarejo 2006).

Con el cambio al Museo de Xalapa se preservaron los murales, pero al separar las edificaciones se perdió la posibilidad de comprender el manejo del espacio arquitectónico y las maneras en que se combinaba con su basamento piramidal, dado que ambos, ahora distanciados, conformaban un todo integrado en un contexto constituido por edificaciones, plazas y los elementos del paisaje natural.

Estos edificios fueron ideados, diseñados y construidos como un solo objeto y así se deben estudiar para posibilitar su entendimiento e interpretación, ya que eran el sustrato para un tejido social que definió su escala, su orientación y se volvió el marco de su percepción y significado cosmogónico. Desgraciadamente, es poca la información disponible sobre el entorno urbano, porque el pueblo moderno ha recubierto el asentamiento prehispánico. Solamente se observan, abajo de algunas de las construcciones actuales, unas subestructuras antiguas y, en la cercanía del montículo donde se encontraba la pintura, la presencia de un cerrito que parece haber sido la pirámide más alta del lugar.

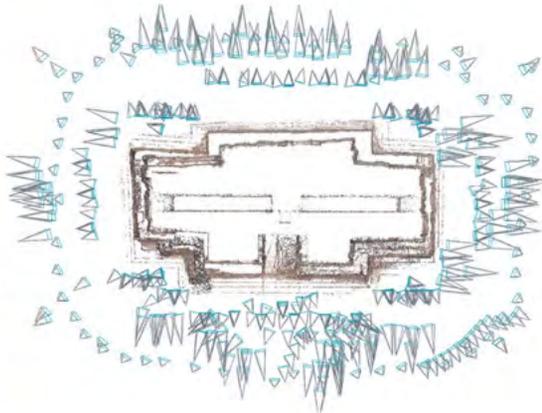
Así que la primera parte del estudio consiste en reconstruir, de manera digital y en un todo congruente, el complejo pirámide-adoratorio-entorno cercano, lo cual se puede hacer solamente a partir de un registro preciso de toda la información e integrando arquitectura y pintura.

Para medir y registrar un sitio existen varias herramientas. La más adecuada para esta situación que implica el modelado virtual del conjunto y de sus murales es la fotogrametría, es decir, la técnica que permite obtener medidas precisas a partir de fotografías (Albertz 2001). Desarrollada en el siglo XIX, en la actualidad la fotogrametría es una técnica que utiliza la fotografía digital y que se procesa con sistemas de cómputo; estos avances han mejorado drásticamente la forma de trabajo y los resultados gráficos los cuales son, ahora, modelos tridimensionales a escala y con color, como si cada uno de los píxeles registrados en el plano

de la fotografía volviera a encontrar su posición en el espacio y que la fotografía se volviera tridimensional. Se procesa toda la información contenida en las imágenes y la neutralidad del resultado se garantiza porque no se interponen criterios de selección. Esto resulta muy conveniente para la documentación de las estructuras arqueológicas la que requiere de la mayor objetividad posible, descartando todo análisis que pudiera sesgar el trabajo e impedir interpretaciones más acertadas; así, es una aportación valiosa para el conocimiento de las construcciones antiguas.

La fotogrametría utiliza fotografías capturadas principalmente de forma terrestre o aérea, pero puede también trabajar con imágenes submarinas. Afortunadamente, el arribo de los drones o UAV (*Unmanned Aerial Vehicle*) al mercado masivo ha favorecido que la fotogrametría aérea se encuentre al alcance de investigadores particulares con pocos recursos, otra ventaja es que ofrece un mayor nivel de detalle con relación a lo que se obtenía desde helicópteros. La combinación de ambos métodos, el terrestre para la estructura que ahora se encuentra en el museo y la fotografía aérea para captar el basamento original en el pueblo de Las Higueras (fig. 1), resultó ideal para nuestro caso de estudio. En particular pudimos registrar la plataforma superior que desgraciadamente sufrió casi una destrucción total con el retiro de la pintura mural, y conseguimos una información sumamente valiosa que no era visible desde la altura del ojo humano. Resuelta la ubicación del adoratorio con relación a la pirámide, la superposición de las dos estructuras, de manera virtual y tridimensional, nos ofrece una visualización integral de la información disponible.

Toda esta documentación nos permite iniciar la fase del estudio mediante la observación y el análisis detallado de cada uno de los elementos que por ahora se entremezclan en un caos visual. La representación tridimensional hace posible separar tres áreas de información visual: la de los rellenos estructurales que se hicieron con piedras bolas y cuyo rodamiento



1. De arriba hacia abajo: Estructura de Las Higueras, reconstruida en el Museo de Antropología de Xalapa: vista del muro sur, como ortofotografía del lado izquierdo y como nube de puntos del lado derecho; detalle del mismo; esquema del registro fotogramétrico en el que se observa la ubicación de las cámaras para la captura de las imágenes y la planta de la construcción; modelo tridimensional del sitio, obtenido con fotogrametría aérea, se observa del lado izquierdo el montículo no excavado y del lado derecho la estructura donde se encontraba el adoratorio pintado. (Geneviève Lucet e Iraís Hernández). Secretaría de Cultura-*INAH*-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

motivó otra categoría de información que son los derrumbes a consecuencia de los drásticos cambios climáticos que alternaban tiempos de lluvias torrenciales con otros de sequía; finalmente, la tercera área visual corresponde a los estucos que conformaban el acabado final de las subestructuras. A lo largo de su historia los edificios de Las Higueras han sido sujetos a varias intervenciones; algunas fueron solamente para reparación, lo que se expresa en la cantidad de capas de estuco, mientras que otras modificaron de manera importante sus medidas y formas.

El siguiente paso consiste en dividir el objeto arquitectónico en varios elementos ordenados de acuerdo a una secuencia cronológica relativa, esta fragmentación de las formas genera un resultado que suele ser poco vistoso y que recurre a métodos de análisis estratigráficos como los planteados por la “Arqueología de la Arquitectura”. Raramente la información es suficiente para integrar una configuración completa de la construcción porque aparecen varias secuencias para cada elemento y que no necesariamente presentan una correlación o similitudes temporales, esto dificulta la obtención de resultados además de que, en muchos casos, no hay pruebas para establecer con certeza sus correspondencias cronológicas. Después de este análisis, es posible presentar planteamientos de reconstrucción para reintegrar los elementos faltantes para cada fase constructiva, ésta es una técnica de reconstrucción que se conoce como anastilosis.

En Las Higueras, solamente se ha excavado una cuarta parte de la pirámide y existen suficientes indicios para determinar que la construcción era simétrica con relación a su gran escalera central, con esta suposición se podrá restituir, de manera virtual, la fachada completa. Además, el montículo muestra que la estructura estaba aislada y podemos establecer, de manera aproximada, su extensión para reconstruir los taludes de las laderas que siguen recubiertas de tierra. Para hacer la reconstrucción hipotética contamos con dos grandes recursos: la simetría de las construcciones y la secuen-

cia repetitiva de un elemento arquitectónico. Sin embargo, aún realizada de manera digital, la anastilosis es una actividad que debe ser aplicada con cautela y solamente en circunstancias en las cuales existen suficiente información y un conocimiento de la lógica formal. La búsqueda de la reconstrucción completa al estado original que, según Viollet-le-Duc puede ser mejor que la auténtica (1854). Es atractiva ya que regresa la construcción a un aspecto visual que pretende corresponder a su aspecto inicial antes de las transformaciones y destrucciones del edificio pero, si se carece de datos que sustenten los criterios de reconstrucción, debe ser descartada de actividades cuyos objetivos son de orden académico. Sin embargo, el seguimiento de un riguroso método para analizar los vestigios es un proceso que, por sí mismo, aporta información relevante pues implica dilucidar los principios que rigen la edificación misma, es decir su lógica constructiva y formal, los cambios y modificaciones que recibió durante su existencia y, en algunas ocasiones, las razones de las modificaciones.

Al obtener una visión integral de la construcción y sin mezclar elementos de las diferentes etapas de sus transformaciones cronológicas se cuenta con la información necesaria para estudiar los criterios estéticos que los constructores aplicaron para hacer el diseño y para definir la forma de cada uno, la composición del conjunto, las proporciones y la jerarquía de los elementos. Se trata de un estudio formal desligado de connotaciones sociales, históricas e interpretativas, así que por sí sólo, su aportación es limitada. Sin embargo, se vuelve interesante cuando se reubica en un contexto más amplio y se establecen criterios estéticos ligados a fenómenos históricos y culturales.

Con relación al diseño de las edificaciones de Las Higueras y en consideración a la poco usual configuración del adoratorio, nos preguntamos cuáles fueron las razones que los constructores tuvieron para salir del trazo rectangular que aparece en la mayoría de los templos y utilizar una solución en cruz para la

banqueta periférica y los anchos muros que se superponen a ella: no sabemos si las razones fueron estructurales, simbólicas o si corresponden a la necesidad de contar con una separación de superficies para plasmar un discurso complejo de manera pictórica. Asimismo, las reducidas dimensiones del espacio interno llevan a pensar que los oficios rituales involucraban a pocos oficiantes y que la importancia ritual del recinto residía en la carga simbólica de la construcción misma, pero se trata de una simple conjetura que tendré que sustentar, empezando por la estimación de las dimensiones internas del cuarto.

Finalmente, la integración del adoratorio al basamento piramidal vuelve a ubicar los murales en un contexto geográfico que favorece el estudio de las representaciones pictóricas tomando en cuenta su orientación con relación a los fenómenos astronómicos, para buscar significados ligados a la relación espacio-tiempo. Para este estudio, se puede recurrir a las herramientas de simulación de iluminación, para observar la transformación del edificio a lo largo de un día y durante todo el año, lo que modifica su aprehensión visual. En términos generales, el modelo digital del edificio abre la posibilidad de trabajar factores ligados a la percepción, por ejemplo su presencia en el campo de visión de la vida cotidiana de los habitantes para saber si representaba un hito urbano. Podemos también estudiar los accesos y movimientos de la gente en su cercanía, o la secuencia del recorrido desde las viviendas has-

ta el pequeño recinto superior, viendo como el templo ritual superior aparece y desaparece del campo visual.

En síntesis, se trata de un trabajo que empieza recopilando información con métodos tecnológicos basados en la fotogrametría, sigue con la representación de la arquitectura y de la pintura en tres dimensiones para entender su secuencia constructiva y finalmente realizar análisis formales buscando los métodos creativos de sus constructores y la percepción de la edificación en su contexto. El objetivo es ubicar la arquitectura de Las Higueras como un fenómeno histórico y cultural más amplio, detectando las particularidades y similitudes con otros sitios arqueológicos, lo que nos llevará a entender mejor los significados, las relaciones interculturales, las influencias e identidades en el marco mesoamericano.

Fuentes bibliográficas

- Albertz, Jörz. 2001. "Albrecht Meydenbauer - Pioneer of Photogrammetric Documentation of the Cultural Heritage." In *18th International Symposium CIPA 2001*, 19–25. Potsdam (Alemania).
- Arellanos Melgarejo, Ramón. 2006. *Las Higueras (Acacaco): Dinámica Cultural*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- Morante López, Rubén. 2005. *La pintura mural de Las Higueras, Veracruz*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- Viollet-le-Duc, Eugene. 1854. "Restauration". In *Dictionnaire Raisoné de L'architecture Française Du XIe Au XVIe Siècle*. París: Bance.

María Teresa Uriarte

Por los senderos del arte. Algunos caminos
para el estudio del arte prehispánico

Hace 85 años nació este Instituto con el propósito de estudiar el arte universal y mexicano. Al paso de los años nos hemos vuelto especialistas en el estudio del arte de nuestro país. El arte prehispánico ha sido una de las líneas de investigación que le han merecido al instituto variados reconocimientos. La doctora Beatriz de la Fuente, quien fuera mi maestra, recorrió diversos acercamientos y yo aprendí de ella algunos; otros han llegado a mi vida simplemente por curiosidad.

Con ella aprendí el valor de los catálogos. Reunir un amplio corpus para el estudio de una región o de una cultura nos permite obtener un panorama amplio sobre aquellos rasgos que deseamos resaltar y que configuran un estilo. En lo personal, me adhiero al concepto de estilo formulado por Meyer Schapiro: “se entiende la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— del arte de un individuo o de un grupo”. El término se aplica también al conjunto de la actividad de un individuo o de una sociedad; se habla de estilo de vida, “del estilo de una civilización” (Schapiro 1962, 7-12).

Otra de las herramientas que ella me enseñó es la de describir con minucia, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, aquello que deseamos entender, sea una figura, una pintura o un relieve. Es notable cómo el ojo se acostum-

bra a mirar de una nueva manera las manifestaciones plásticas precolombinas con esta forma de acercamiento. Se percibe lo que no se había visto y con ello podemos aventurarnos a una siguiente etapa: la interpretación.

Por ella conocí el trabajo de Erwin Panofsky, que algunos dirán que ya es anticuado. Sin embargo, a mí me sigue funcionando y aunque he trabajado con aproximaciones un poco más recientes como Walter Benjamin o Aby Warburg —ninguno de ellos muy reciente tampoco—, no han sustituido mi acercamiento a la preiconografía, la iconografía y la iconología, tal como lo plantea Panofsky.

Uno de los trabajos sobresalientes de mi maestra fue *Las cabezas colosales olmecas*, publicado en 1975 por el Fondo de Cultura Económica y recientemente reeditado por El Colegio Nacional. La aportación más innovadora de la doctora fue su aproximación a un análisis estructural de estas colosales esculturas. En su trabajo demuestra que, el hecho de que los habitantes de San Lorenzo y La Venta fueran capaces de formular estas piezas denota una planeación y el conocimiento de la geometría aplicada a la creación de una obra escultórica desde el 1200 a.C.

Es muy interesante el trabajo de la doctora Genèvive Lucet quien publicó, en el volumen V de *La pintura mural prehispánica en México* co-

rrespondiente a Cacaxtla, conclusiones muy interesantes sobre la relación de la posición de la plataforma sobre la que se construyó el núcleo de este sitio y su exacta distancia entre el Iztaccíhuatl y La Malinche. Esto denota una aguda observación y un reiterado y detenido trabajo de campo. A partir de la información obtenida con el registro del sitio hizo un estudio de su arquitectura, de las etapas constructivas y de sus transformaciones durante su tiempo de ocupación. La doctora Lucet encuentra que Cacaxtla está ubicado a la misma distancia de La Malinche que del Iztaccíhuatl, también estudia los principios que rigieron la composición arquitectónica y la traza. Asimismo muestra cuáles son los elementos que podemos considerar como propios y característicos del sitio. En este análisis que integra desde el posicionamiento del lugar hasta el detalle de su construcción, podemos ver que la arquitectura de Cacaxtla fue concebida y realizada con el mismo cuidado que su pintura y que tiene también rasgos presentes en el área maya.

Mediante reconstrucciones virtuales, recreé el contexto arquitectónico en el cual se integraron las representaciones pictóricas para poder valorar la percepción que se tenía de ellas. Se visualiza que algunas fueron claramente realizadas para rituales de carácter privado, mientras que otras son parte de rituales abiertos a grupos numerosos aunque selectos (Lucet 2015).¹

Como dije antes, en el estudio de la aritmética, en la medida de la tierra, en la percepción de la simetría o de las proporciones, los seres humanos han buscado expresar en sus obras aquello que consideraron como bello. Por esta razón, buscar en este camino dará siempre frutos interesantes y es una senda que no podemos dejar de lado al estudiar el arte precolombino. Sobre todo si tomamos en cuenta que hay numerosos estudios relacionados con la estatura media que debieron de tener los habitantes de Mesoamérica.

La unidad básica de medición parte de las medidas del ser humano y se relaciona con sus

construcciones y los planos de sus ciudades. Los estudios que conozco, además de los de la doctora Lucet, incluyen el que publicó John E. Clark en 2001. En él, menciona que las ciudades tempranas de La Venta, Chiapa de Corzo, Monte Albán y posiblemente Kaminaljuyú tienen “un conjunto especial escala 1:4.” En este artículo propone que existe un eje de orientación básico norte-sur y ejes perpendiculares este-oeste. En todos los casos que él estudia, las ciudades son dos veces más largas que anchas y su base es la “brazada indígena” que según el autor, tiene una medida de 1.54 m (Clark 2001, 183-209). En Oaxaca según Winter y Flannery aún en nuestro tiempo se usa la brazada o *yaguén* que mide entre 26 y 27 cm, según ellos en varios monumentos se puede encontrar esta base de medida (Marcus y Flannery, 1996, 21).

Iconografía e iconología

En la interpretación, además del trabajo de Erwin Panofsky (Panofsky 1955) me ha ayudado el trabajo de Mircea Eliade. Para mí ha sido una herramienta invaluable su conocimiento en el ámbito de las religiones comparadas. (Tanto como los trabajos de James Frazer o Claude Lévi-Strauss). Me ayudan a entender aun a tiempo pasado algunos de los campos de estudio que he recorrido a lo largo de mi vida profesional. Las culturas de Baja California adquirieron un nuevo panorama cuando comparé las fuentes del siglo XVIII y los estudios de Eliade. La relación entre las ceremonias de iniciación o de ritos tribales que publiqué en *Historia y arte de la Baja California* (Uriarte 2015, 107-108). Adquirieron un nuevo sentido a la luz de sus trabajos. En él aparecen evidencias históricas que comparadas con la obra de Eliade nos dan una visión comprensiva de culturas casi desaparecidas. Mi libro lo hice con parte de las tesis de licenciatura y maestría. Como la primera fue en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se mueve en el terreno de la historia y la antropología. Sin embargo, la historia del arte no deambula por senderos muy apartados y la historia comparada de las religiones nos

1. Véase también Lucet (2013, 19-109) y (2015, 249-259).



1. *Mural de la batalla*, muro poniente, personaje 6P, Cacaxtla, Tlaxcala. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Ricardo Alvarado y Patricia Peña, 2010.

permite transitar entre estos terrenos y encontrarle sentido a lo que vemos. La tesis de maestría fue en el Posgrado en Historia del Arte y es sobre la pintura rupestre de Baja California. En ella estudié sobre todo los métodos de análisis sobre la percepción visual que me abrieron un nuevo panorama sobre el fenómeno visual y la manera cómo percibe el ser humano (Gibson 1974). El trabajo de Ernst Cassirer (1984) sobre la antropología filosófica me permitió acercarme a la forma de comprender el entorno en las culturas de la Antigua California.

También me he apoyado en la mitología griega y los trabajos de Robert Graves fueron particularmente útiles, por ejemplo para encontrar la relación entre los segundos nacimientos

y la agricultura. Sobre esto volveré más tarde.

Los segundos nacimientos están presentes en la mayoría de las culturas del mundo: aves y serpientes comparten esta característica ya que ambas especies son ovíparas y tienen dos nacimientos, cuando son expulsados de la cloaca materna y cuando rompen el cascarón (Eliade 2007, 86-87; Eliade 1999, 84-86). Por ello, están relacionados con el re-nacimiento de un novicio después de una ceremonia iniciática. En el ámbito mesoamericano el ejemplo que a mí me gusta usar más es el de Quetzalcóatl, porque todo su concepto es la unión de los contrarios, lo cual según Eliade se equipara a los seres evolucionados (Eliade 1992, 374-376). Este personaje mítico inasible y complejo es la encarnación de la unión

de los opuestos: el ave celeste y la serpiente telúrica. Ambos con dobles nacimientos. Su avatar cósmico es Venus, planeta dual que tiene una fase matutina y una vespertina. La palabra *coatl* en náhuatl también alude a lo doble, de ahí viene la palabra cuate, tal vez derivado de ese doble nacimiento de las serpientes. Se deben resaltar en este sentido las innumerables representaciones de serpientes emplumadas que muestran un rostro humano en las fauces: símbolo de renacimiento y de profundo significado iniciático.

Dionisio es en el mundo griego la encarnación de los segundos nacimientos agrícolas.

Según Eliade una muerte iniciática es necesaria para el comienzo de la vida espiritual (Eliade 2007, 15). La muerte ritual es representada generalmente por la oscuridad, la noche cósmica, la matriz telúrica, y el estómago de un monstruo. Todas estas imágenes también se relacionan con la germinación y la embriología, así como con el reino de los muertos y los ancestros. En las sociedades agrícolas la tierra es considerada como la fuente esencial de vida, y por ello, el cuerpo humano es asimilado como semilla que debe ser enterrada para que pueda germinar.

En la mitología clásica se consideraba que Dionisio había tenido dos nacimientos. Dionisio fue el hijo de Zeus y de Semele, quien para algunos era la diosa de la tierra (Graves 1984) y para otros una mortal, hija del rey Cadmo de Tebas (Otto 2006). Antes de que ella diera a luz, Zeus lanzó a Semele un relámpago matándola al instante, pero no dejó que el hijo pereciera y ramas frescas de hiedra lo protegieron del calor. Zeus rescata al retoño, aún inmaduro, se lo cose al muslo para que crezca en el cuerpo celestial (por eso también lleva el título de “Metrotraphes” traducido como “criado en el muslo”) y cuando se cumplió el número de lunas lo trajo al mundo. Así surge el dios nacido dos veces, también considerado el dios del embriagador delirio y de la trágica paradoja.

El consumo ritual de hongos, asociado a los cultos dionisiacos implica un “doble nacimiento” ya que se ingiere de dos formas: tomado directamente o bebiendo la orina filtrada y los

estados alterados de conciencia corresponden a iniciaciones místicas y dobles nacimientos.

Con frecuencia los dobles nacimientos se vinculan con la agricultura por el orden natural de muerte y regeneración de las plantas. En este sentido específicamente he estudiado el llamado *Mural de la batalla* de Cacaxtla, que yo propongo que fue una escenificación de la muerte del maíz.

En el mundo precolombino el maíz estaba personificado en una deidad que aparece representada en los murales de San Bartolo con varios de los rasgos que habrá de conservar a lo largo de los siglos. William Saturno y Karl Taube tienen un detallado estudio de estas características durante el Formativo (Saturno y Taube 2008, 287-318). Algunas de ellas se conservaron a lo largo del tiempo. También sucedió que al paso de los años se agregaron otras. Entre las más notables destacan las siguientes: la deformación craneal que altera la forma natural del cráneo para semejarlo a una mazorca de maíz es la primera de ellas. También una línea longitudinal sobre las mejillas, un mechón sobre la frente y el cabello largo, comúnmente rojizo.

Por lo general durante el periodo Clásico, sobre todo en la zona maya la deidad llevaba diversas joyas de piedra verde, según Taube como alegoría de la foliación de la planta. Los huesos y dientes están asociados con la deidad. Tal vez por el mito transcrito en el *Popol Vuh* de que los huesos de los gemelos maravillosos fueron molidos y recobraron la vida y por los “dientes” de la mazorca. Casi siempre la deidad se representa con una falda de rombos, los gobernantes mayas que buscaban encarnarla, la usaban. Un ejemplo de ello es K'inich Janaab' Pakal de Palenque, que en la lápida de su sepulcro está vestido como el dios.

Estos rasgos comunes de la deidad del maíz en la zona maya me ayudaron a plantear la nueva hipótesis sobre el mural de *La batalla* puesto que en él encontré que los personajes derrotados tenían muchos de estos rasgos y me convenció algo que ya había notado Román Piña Chán y es el hecho de que los personajes que llevan yelmo de ave no portan armas.

Quizás la figura que mejor encarna la conjunción de estos rasgos es la número 6 del lado poniente que es la que he elegido para ilustrar este ensayo. El lector podrá observar que si hacemos una descripción detallada de este personaje veremos que lleva la diadema de placas de piedra verde que es común en las representaciones del dios del cereal en el área maya. Tiene el cabello tonsurado y presenta deformación craneana. Esta práctica ahora sabemos que era para que la cabeza de los seres humanos se asemejara a la mazorca. Tiene líneas longitudinales sobre el rostro, que llevan las deidades del maíz. Su orejera tiene forma de flor amarilla, es muy compleja porque en la base lleva otra especie de floración o de elemento vegetal que remata con puntos blancos. También lleva nariguera de características similares. Su cabello es rojo y muy largo, como si fuera un elote.

Lleva el medallón rodeado de lo que podrían ser huesos, con esta joya aparece casi siempre esa deidad, y en sus brazos porta brazaletes de láminas de piedra verde. Es herido por una lanza que deja los intestinos fuera. Así está representado el dios en la lámina 19 del *Código de París* y en la 49 del de *Dresden*, de manera que los personajes que vemos en el mural con los intestinos fuera reproducen imágenes que existieron en el imaginario de la zona maya.

Éste es el personaje que mejor representa los rasgos de la deidad, aunque hay muchos de los protagonistas de estas escenas, con yelmo de ave, que muestran características similares. Pienso que esto puede haber sido una recreación ritual de las que era común que se celebraran en Mesoamérica.

En este breve ensayo he tratado de compartir los caminos que he seguido para realizar mis investigaciones como historiadora del arte y espero que puedan ser útiles para otros colegas presentes y futuros.

Fuentes bibliográficas

Cassirer, Ernst. 1984. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Clark, John E. 2001. "Ciudades tempranas olmecas." En *Reconstruyendo la ciudad maya: el urbanismo en las sociedades antiguas*, editado por Andrés Ciudad Ruíz, Josefa Iglesias y María del Carmen Martínez, 183-209. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.
- Eliade, Mircea. 1992. *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Era.
- . 1999. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- . 2007. *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Gibson, James J. 1974. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Graves, Robert. 1984. *Los dos nacimientos de Dionisio*. Barcelona: Seix Barral.
- Lucet, Geneviève. 2013. "Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio." En *La pintura mural prehispánica en México: V. Cacaxtla. Tomo II. Estudios*. Editado por María Teresa Uriarte Castañeda, 19-109. México: UNAM-IIE.
- Marcus, Joyce y Kent V. Flannery. *Zapotec Civilization: How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley*. Londres, Thames and Hudson, 1996.
- Otto, Walter F. 2006. *Dionisio: Mito y culto*. Traducido por Cristina García Ohlrich. Madrid: Ediciones Siruela.
- Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City: Doubleday Anchor Books.
- Schapiro, Meyer. 1962. *Estilo*. Buenos Aires: Paidós.
- Taube, Karl y Saturno, William. 2008. "Los murales de San Bartolo: desarrollo temprano del simbolismo y del mito del maíz en la antigua Mesoamérica." En *Olmeca. Balance y perspectivas*, editado por María Teresa Uriarte y Rebecca González Lauck, 287-318. México: UNAM.
- Uriarte, María Teresa. 2015. *Historia y arte de la Baja California*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-Instituto Sudcaliforniano de Cultura.

Fuentes hemerográficas

- Lucet, Geneviève. 2015. "Dimensioning at the Epiclassic Site of Cacaxtla, Tlaxcala, Mexico: An Expression of Pan-Mesoamerican Complex Thinking." *Latin American Antiquity* 26/2: 249-259.

María Elena Ruiz Gallut

¿Tláloc en el Caribe? La imagen del Parque Nacional Los Haitises en la República Dominicana

*Con amor a mi mamá, mis abuelos y tíos en recuerdo de su infancia
en Santo Domingo como exiliados de la Guerra civil española.*

Una breve mirada a los inicios poblacionales de La Española

Los testimonios arqueológicos y lingüísticos indican que, hace ya seis mil años, el arco que forman las islas del archipiélago de Las Antillas sirvió de puente para diversos movimientos migratorios provenientes fundamentalmente de la cuenca del río Orinoco, en la hoy Venezuela, aunque diversos estudiosos sugieren también una posible migración en tiempos prehispánicos desde las costas continentales de Belice, en la actual península de Yucatán (Cucina 2003).

A pesar de la importancia que tiene la propuesta anterior para la comprensión de los fenómenos de expansión cultural, y por ello su mención en este espacio, tales datos aún no encuentran salidas completamente claras debido, sobre todo, a la falta de estudios sistemáticos, más profundos y específicos sobre el tema. Sin embargo, lo que se apoya en cimientos seguros es que, de esos desplazamientos, al menos tres alcanzaron lo que Cristóbal Colón llamó La Española, actualmente la República Dominicana.

Durante la última de dichas oleadas, un grupo humano que forma parte de los taínos, aquéllos que el almirante encontró a su llegada a la primera tierra desconocida para los navegantes europeos, se asentó en la región oriental de la isla, en la Bahía de Xamaná. Conocidos

como macorixes [macoriges] y ciguayos, ambos de la familia lingüística de los arahuacos, provenientes del norte de Sudamérica, estos grupos poblaron el este y noreste insular. A principios de 1493, el propio Colón tuvo un encuentro con los que serían los últimos individuos ciguayos en esta zona, antes de que quedara nuevamente despoblada, por lo que desafortunadamente se perdió una información más profunda sobre su cultura (López 2015).

A pesar de ello, un legado fundamental de su pensamiento religioso se reúne y esconde en las miles de imágenes grabadas o pintadas en las rocas y cuevas, en los abrigos rocosos y los sitios escarpados y de difícil acceso del territorio dominicano. Este breve acercamiento se suma a los esfuerzos que se realizan para su conservación y conocimiento, y se basa en una de tales evidencias.¹

La Bahía de Samaná, San Lorenzo y el Parque Nacional Los Haitises²

Hacia el sureste de la provincia de Hato Mayor, en las costas orientales, se localiza la maravi-

1. Sabemos que una parte importante de la naturaleza y de los restos arqueológicos de la Bahía de Samaná sufren destrucción por las embarcaciones de mediano y gran tamaño que llevan a turistas a visitar las cuevas con petroglifos y que destruyen a su paso los manglares.

2. Poco se ha escrito sobre la Bahía de Samaná y sus evidencias arqueológicas (López 2015).

llosa Bahía de Samaná,³ conocida, registrada y admirada en tiempos colombinos. A ella se integra la llamada Bahía de San Lorenzo, misma que conjunta, dentro de su región geográfica, a Los Haitises, declarados parque nacional y que conforman un área de 1600 km² (López 2009). Es en Los Haitises donde la diversidad biológica dominicana encuentra su máxima expresión, y donde la naturaleza se convierte en el contexto que respalda el desarrollo de pensamientos religiosos. Es aquí, por ejemplo, donde se da mayor muestra del manglar caribeño rojo y blanco, exuberancia vegetal, que lanza y teje sus raíces entre el aire y el agua.

Aquí donde con voz propia, los enormes peñascos rompen la horizontalidad azul del mar, donde las costas de altas paredes rocosas, profusas en huecos, son ámbitos propicios para el desarrollo de la vida animal, así como para la práctica del ritual, que liga la actividad humana con los escenarios simbólicos.

Un lugar insuperable para una entidad sagrada del agua y las cuevas

La cueva La Arena, pequeña en dimensiones, se abre a la Bahía de San Lorenzo. Hoy día se llega a ella por medio de una embarcación y forma parte, junto con otras cuevas, del área que conserva pinturas y grabados rupestres, del recorrido turístico de esta parte de Los Haitises. Adolfo López Belando, quien ha llevado un registro sistemático del arte rupestre de la República Dominicana, da cuenta de las características de la cueva:

La cueva La Arena se desarrolla paralela al acantilado en el mismo borde del mar. La caverna tiene cinco aberturas al exterior, pero la entrada principal se localiza al lado de una hermosa playa de reducidas dimensiones. La caverna tiene un desarrollo aproximado de 940 m y en algunas zonas se localizan charcos o pequeñas lagunas de agua de mar que se filtra o penetra por las aberturas de la cueva cuando rompen las olas en épocas de temporales. En la caverna se han

localizado hasta el momento 22 pictografías, seis petroglifos y dos bajorrelieves (López 2009).

Figura que antecede una de las cinco entradas de este espacio, la principal y mayor que mira y se abre hacia el mar, se manifiesta aquí como guardiana que se ubica en el umbral de un ámbito totalmente húmedo, pétreo y sonoro, y anuncia con su presencia las particularidades de su propia naturaleza.

Trabajada como un bajorrelieve directamente sobre un *espeleotema* o depósito mineral que ocurre en las cuevas luego de su formación, la imagen de un personaje que muestra rasgos antropomorfos se asienta en el acceso cavernoso. A poco más de dos metros sobre el nivel del suelo, un rostro que aprovecha la propia volumetría de la roca para resaltar la intención de sus elementos plásticos y figurativos se instala mirando hacia el horizonte marino. Los ojos del rostro se esconden detrás de dos gruesos anillos que no se muestran de forma totalmente simétrica y cuyas profundidades en la talla no son iguales, aspecto que a nuestro parecer favorece una mirada mucho más humanizada que intimidante. Un volumen labrado conforma la nariz, por debajo de la cual se observan lo que semejan tres largos y abultados dientes. Apenas visible de su lado izquierdo, se aprecia un elemento que se ubica entre la nariz y los dientes, mismo que se forma por una franja horizontal que remata de forma enroscada, hacia afuera y hacia arriba. La imagen toda emerge de la porosidad de la calcita, que la dota de una cualidad física particular. En ella se integran no sólo la definición de los rasgos anatómicos descritos, sino que el semblante todo recupera la materialidad de su esencia simbólica, corpórea y tangible, que le confiere un sentido alegórico: la figuración en la piedra nombra el espacio al tiempo que lo sacraliza.

Por debajo de éste mira otro rostro, igualmente antropomorfo, integrado visualmente por dos orificios a manera de ojos y una hendidura de lo que pudiese ser una boca semiabierta, que parece sonreír. Por su cercanía e indudable vínculo con lo tallado en la parte superior del relieve, podemos decir que, sin duda, esta segunda

3. Llamada por Colón Golfo de las Flechas (López 2015).



1. Tláloc en la cueva La Arena, República Dominicana, Parque Nacional Los Haitises. Foto: María Elena Ruiz Gallut, marzo de 2014.

representación complementa el mensaje al que se alude en la entrada de la cueva La Arena.

¿Tláloc?

Las imágenes visuales son una construcción mental que posibilita al ser humano trascender una realidad particular, a partir de la cual elabora una explicación del mundo. Dicha explicación atribuye a la imagen un poder específico que la ubica dentro de una *praxis* social y cultural, la cual trasciende y alude involuntariamente a la dimensión del *anthropos* (Solares 2011). Las diversas versiones de tal realidad, creadas en las organizaciones sociales pasadas, atienden precisamente a las redes que teje el hombre entre el entorno físico y el interior, es decir, con las ideas. En ese sentido, forman parte de la *imaginación simbólica*, entendida gracias a la idea de Durand de identificar al imaginario con “el mito, el arte y el pensamiento religioso” (Solares 2011,14), mismo que posibilita a las imágenes incursionar tanto en mundos materiales como espirituales, entrelazándolos. Ahora bien, esta condición de sobrepasar lo meramente natural y adentrarse en el proceso de la representación de la reflexión humana, ofrece la oportunidad de acercamientos a ciertos aspectos sobre la función y utilización de una imagen. A este punto de vista sumamos la idea de que la cosmovisión debe ser entendida como un medio de expresión y estructuración del pensamiento religioso, que aparece como fenómeno histórico y social de larga duración en las culturas prehispánicas (López 1996).

La comprensión de la imagen de la entidad sagrada conocida como Tláloc pertenece a este conjunto de razonamientos. Conocido en el mundo mesoamericano a través de la presencia de elementos constitutivos, tanto emblemáticos como distintivos, la presencia de Tláloc se manifiesta vinculada al ejercicio del poder, en sus esferas divinas y terrenales. Así la encontramos referida en incontables apariciones que denotan su principal y mayor advocación: su naturaleza sagrada. A causa de tal connotación, que traspassa los terrenos en los que se mueve

nuestro pensamiento occidental, el Dios de la Lluvia se manifiesta también como responsable del trueno y la tormenta, de los mantenimientos, como señor de las cuevas y montañas, de los espacios acuáticos y del inframundo, y se erige como una de las divinidades que contemplan mayor número de tareas y esferas de acción. Así, se relaciona con la lluvia pero se instala en los abrigos rocosos y cavernas, rodeado de agua, ofreciendo lecturas que dan cuenta apenas de sus dos principales y complementarias esencias: la acuática y la telúrica, tierra y agua, que se dividen en las muchas transfiguraciones según las especificidades de cada situación, relacionada con sus dos campos de acción.

Tláloc se presenta entonces mediante una serie de conexiones “simbióticas y dialécticas”, entre las que destacan por una parte su condición acuática, misma que encuentra equilibrio en la segunda, la telúrica o aquella relacionada con las muchas vías de reconocer y acercarse a la tierra. De su(s) nombre(s), “camino bajo la tierra”, “cueva larga bajo la tierra” o “el terroso”, se desprende la relevancia que tienen sus nexos y cualidades vinculadas con esta faceta (López 1996; Botta 2009; Ruiz 2015). Todas sus menciones comparten las formas constitutivas de la imagen: anteojeas y bigotera, a las que pueden añadirse dientes, colmillos, lirios acuáticos y lenguas bifurcadas. De esa forma, las responsabilidades particulares y compartidas, en las que subyace primordialmente la jerarquía sagrada, se mantienen en los elementos representativos e identitarios.

Su naturaleza, que pertenece al ámbito del imaginario colectivo, es también condición manifiesta en tiempos y espacios diferentes. Sus muchas apariciones en la geografía mesoamericana dan cuenta de su fortaleza religiosa: “la obra colectiva [sagrada] se materializa para ser usada [precisamente] en el *espacio sagrado*” (Quintero 2013). De tal forma, la imagen de Tláloc es utilizada en la conformación de los escenarios geográficos ceremoniales, en los que es posible asumir un control simbólico de la práctica ritual, “creando una puesta en escena de la cos-

movisión” (Botta 2009), y materializando tanto conceptos como esferas de acción: es el espacio que se nombra con la presencia de la imagen y, al tiempo, es la imagen requisito indispensable, que se apropia del espacio y que extiende y propaga significados: “En una imagen simbólica, el significado es inagotable, se mantiene abierto a la interpretación constante y siempre evoca un sentido que es hierofánico” (Quintero 2013).

Algunas consideraciones finales

La representación de Los Haitises, en la que identificamos a Tláloc, se apoya en lo que aquí apenas hemos apuntado:

Su ubicación geográfica y particular a la entrada de la cueva La Arena, que ofrece espacio idóneo para su presencia.

Su contundente materialidad, recuperada de las formas naturales de la condición y forma de la roca, le confiere una morfología específica que supone un aporte significativo a su lectura.

Por lo anterior, el señalamiento de la condición telúrica del dios, que refuerza y recrea las condiciones del espacio sagrado, entorno húmedo y rocoso correspondiente al inframundo.

Finalmente, la integración de las características formales de la deidad, reconocidas aquí y sin duda en la imagen que presentamos.

Así y de manera contundente, esta imagen se relaciona con aquéllas que pertenecen al posclásico mesoamericano: a los aros sobre los ojos se añade la presencia determinante de la bigotera que, de igual forma que los anillos oculares, se incluye como parte de las formas calificativas que acompañan invariablemente al dios. Los dientes completan la identificación.

Si tomamos en cuenta la importancia de la imagen simbólica, en la que los opuestos complementarios dan sentido a la imagen, observamos que la imaginación, como reina de las facultades, posee un poder antropológico, ontológico y fenomenológico (Quintero 2013); y educados y apoyados hoy en apenas reconocer a Tláloc en lo arriba mencionado, la configuración de Los Haitises nos remite a una asimilación de conceptos y formas inmediata, misma que aquí sugerimos.

Cabe observar, por último, que al momento no tenemos datos de su fecha de elaboración, pero que existe la posibilidad de que los ciguayos, aquel grupo que habitó esta parte de la geografía dominicana a la llegada de Colón, hayan tenido referencias de su existencia. ¿Será pues que en tiempos prehispánicos ocurrió el mismo fenómeno cultural, a pesar de la aparente lejanía geográfica de las sociedades que produjeron la representación que presentamos? Habrá que profundizar sobre todo aquello que puede desprenderse de esta imagen que, evidentemente, califica de manera excepcional un espacio muy particular.⁴

Fuentes bibliográficas

- Álvarez Nazario, Manuel. 1996. *Arqueología lingüística. Estudios modernos dirigidos a la reconstrucción del arahuaco taíno*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- López Austin, Alfredo. 1996. *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM.
- Quintero, Jennie. 2013. “La imagen simbólica en Gilbert Durand. El arte más allá de la idolatría y la iconoclastia.” En *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica*, coordinado por Rosa María Lince y Julio Amador, 227-245. México: UNAM.
- Ruiz Gallut, María Elena. 2015. “Tláloc, la imagen: apariencias y evocaciones.” Artículo presentado en el coloquio Alrededor de la lluvia: Imágenes pasadas y presentes. San Salvador, El Salvador, 9 al 12 de septiembre, 2014.

Fuentes electrónicas

- Botta, Sergio. 2009. “De la tierra al territorio. Límites interpretativos del naturismo y aspectos políticos del culto a Tláloc.” *Estudios de cultura náhuatl* 40: 175-200. Consultado el 2 de marzo, 2015. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn40/ecn040.html>.

4. Quiero manifestar aquí mi más profundo agradecimiento al arqueólogo Adolfo José López Belando, el especialista en el arte de las culturas antiguas caribeñas, que fue para mí bastón en la visita que realicé en 2014 a la República Dominicana y que sigue siendo guía en mis acercamientos a ellas.

- Cucina, Andrea, Fernando Luna Calderón, Rita Vargiu y Alfredo Coppa. 2003. "Las poblaciones caribeñas desde el tercer milenio a.C. a la conquista española: las filiaciones biológicas desde la perspectiva antropológica dental." *Estudios de Antropología Biológica* XI, 2: 913-928. Consultado el 2 de febrero, 2105. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/eab/article/view/43249>
- Fernández de Oviedo, Fernando. 2007. *Historia general y natural de las indias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 30 de enero, 2015. <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=360>.
- López Belando, Adolfo José. 2009. "El arte rupestre en el parque nacional Los Haitises" *Rupestweb*. Consultado el 15 de marzo, 2015. <http://www.rupestweb.info/haitises2.html>.
- Solares, Blanca. "Gilbert Durand. Imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 56, 211:13-24. Consultado el 30 de abril, 2015. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmpys/article/viewFile/30241/28095>.

Ana Díaz Álvarez

Imágenes paradigmas. El cosmograma del *Códice Vaticano A*, la figura que dio origen al lenguaje cosmológico mesoamericano moderno

Evitando caer en la trampa de las definiciones, iniciaré este ensayo subrayando la que a mi parecer es una de las principales labores que debe cumplir el historiador del arte: hacer hablar a los objetos artísticos. Y es que las cosas, al igual que las personas, guardan secretos en sus cuerpos. En este sentido es posible afirmar que el historiador del arte es como un buen conversador, pues observa, escucha, y sabe cómo acercarse a la pieza, su objeto de estudio, para hacer las preguntas adecuadas y obtener respuestas concretas. Con los datos obtenidos a partir del contacto directo con las obras y la investigación de archivo, es posible reconstruir historias: historias de objetos, de personas, de épocas, o de conceptos. Así, una pintura no sólo nos revela aspectos sobre las concepciones estéticas de su época, sobre los temas de moda del momento, o sobre la identidad de su autor. También aporta información relevante que nos permite comprender dinámicas económicas, configuraciones sociales, experiencias sensoriales o tecnologías y formas de conocimiento; nos revela la manera en que se construyen y transforman los discursos, en que se mueven los conceptos en el tiempo y el espacio, en contextos uni y pluriculturales. En el caso que presentaré en este estudio, el análisis de una pintura permitirá hacer un seguimiento puntual de las estrategias que permitieron a un grupo de intelectuales na-

huas del siglo XVI reconfigurar el discurso cosmológico prehispánico para actualizarlo bajo los nuevos principios ontológicos y teológicos del momento, y así crear un nuevo paradigma.¹

A continuación presentaré un ejemplo de cómo se puede establecer el diálogo con una obra producida hace poco más de cuatro siglos. Más que buscar el significado simbólico oculto detrás de una imagen, me propongo mostrar cómo se puede hacer el seguimiento del proceso de construcción de una nueva figura, en cuyo cuerpo toma forma un nuevo modo de ver y entender el mundo. El objeto de estudio de este trabajo es una imagen colonial quimérica, que resultaba coherente tanto con los principios de organización del mundo cristiano, como con los mexicanos, aunque estrictamente hablando no pertenece a ninguno de estos universos. Esta imagen, cuya presencia misma se tomó como evidencia de originalidad prehispánica a lo largo de cinco siglos, ha jugado un papel importante en la construcción del discurso colonial, y así sirvió a varios propósitos. En su época

1. Para un estudio de esta imagen, véanse Díaz (2011) y (2009); Anders, Jansen y Reyes (1993); Seler (1990). Otros trabajos relevantes para entender las dinámicas que permitieron la construcción de imágenes y discursos transculturales en las fuentes coloniales tempranas son: Kubler y Gibson (1951); Escalante (2003); Magaloni (2004); Nielsen y Sellen (2009).

de creación, permitió a los intelectuales indígenas entrar en conversación con las autoridades del Vaticano y presentarles una versión de su historia contada de una manera novedosa, tomaron como modelo la cosmología organizada en la *Divina comedia* (Díaz 2009; Nielsen y Sellner 2009). En el siglo XIX, la pieza permitió a los científicos e intelectuales reconstruir una teoría cosmológica mexicana acorde con los principios de organización de las altas civilizaciones euroasiáticas, lo que justificó la grandeza cultural de los nativos americanos (Seler 1990). Posteriormente, a lo largo del siglo XX, la imagen se ha consolidado como uno de los principales referentes conceptuales que sustentan la unidad cultural mexicana, así sirve de punto de anclaje del discurso estatal que sustenta la relación vertical entre el estado mexicano y los grupos indígenas contemporáneos.²

La obra

El objeto del presente estudio es la imagen que abre la primera sección del *Códice Vaticano A*. Se trata de una imagen ideal para iniciar la descripción del cosmos y la mitología de los antiguos mexicanos porque reproduce la forma que le atribúan al cielo y presenta al dios creador en toda su potestad, sentado por encima de su creación.

2. En este trabajo se utiliza el término “mexicano” para referirse a dos grupos diferentes. En su sentido histórico permite nombrar a los habitantes de México-Tenochtitlan (siglos XIV-XVI), quienes a su vez formaban parte de una gran variedad de grupos nahuas que se movieron y asentaron en el centro de México —erróneamente denominados aztecas—. En el caso de las sociedades contemporáneas, el término mexicano identifica a quienes contamos con la nacionalidad otorgada por el Estado mexicano, cumpliendo así una función ideológica. El México “antiguo” que sirve como modelo al estado moderno es un centro urbano idealizado que permite apelar a una identidad común milenaria que nos une como compatriotas. Pero se trata de una identidad artificial que responde a una estrategia del estado moderno, interesado en erradicar las diferencias étnicas de una nación multicultural, a partir de la imposición de una identidad originaria prehispánica basada en un modelo estatal centralizado religioso-militar. De este modo podría distinguirse entre los mexicanos históricos y los míticos.

La figura abarca dos páginas del códice, presenta una composición extraña porque aparece cortada por la mitad para ubicar la parte superior en el verso de una página y la parte inferior en el recto de la siguiente hoja (figs. 1a y 1b). Este aspecto debe ser tomado en cuenta al momento de hacer el análisis, pues es un acto deliberado del pintor por dividir el espacio. El fragmento superior de la imagen muestra una sucesión de nueve niveles celestes, cuyo nombre y descripción se ofrece a través de glosas escritas en italiano, colocadas junto a cada una de las divisiones celestes. Así, el pintor nos indica que el cielo está dividido en niveles verticales, representados como fragmentos rectangulares, que contienen diferentes elementos en su interior (colores, objetos, personajes y astros).

CIELOS/CAUSAS (*Códice Vaticano A*, fol. 1v, en Anders, Jansen y Reyes 1996)

11. *Teotl. tlatlahuhca quasi dicat cielo rosso* (Traducción adaptada: dios rojo)

10. *Teotl. cocauhca (cozauhca) q[uasi] d[icat] cielo giallo a...* (dios amarillo)

9. *Teotl. yztaca. q[usai] d[icat] cielo bianco* ... (dios blanco)

8. *Yztapal nanazcaya. q[uasi] d[icat] cielo delle rose...* (donde crujen las lajas de obsidiana)

7. *Ylhuicatl. xoxo uhca. Q[uasi] d[icat] cielo verde...* (cielo verde)

6. *Ylhuicatl. yayauhca. q[uasi] d[icat] cielo verde e negro...* (cielo negruzco)

5. *Ylhuicatl. mamahuacoca...* (cielo de la constelación *mamahuatzli*)

4. *Ylhuicatl. huixtutla...* (cielo de sal)

3. *Ylhuicatl. tunatiuh...* (cielo de sol)

(*Códice Vaticano A*, fol. 2r, en Anders, Jansen y Reyes 1996)

2. *Ylhuicatl. tz[i]tlalicoe...* (cielo de la diosa de la falda de estrellas)

1. *Ylhuicatl tlalocaypanmeztli...* (cielo del dios de la lluvia o Tlalocan, donde está la luna)

Encima y por fuera de los nueve niveles celestes, aparece un personaje antropomorfo masculino sentado sobre una estera. El hom-



1. "Omeyoca". a) folio 1v: los nueve cielos superiores y la glosa explicativa de la imagen. b) folio 2r: los dos cielos inferiores, la tierra y los ocho niveles del inframundo. *Códice Vaticano A*, ff. 1v y 2r. © Biblioteca Vaticana.

bre porta un tocado que consiste en la diadema de turquesa, propia de los señores mexicanos —entre ellos los *ilatoani*—, por lo que el personaje aquí pintado se distingue como un señor del más alto rango. El tocado está adornado por un par de mazorcas, similares a las que lleva en las manos y las que se asoman de la estera sobre la que se sienta el personaje. Su naturaleza sobrehumana queda asentada al ubicarlo por encima de los estratos del cielo, rigiendo la composición del cosmos. Hasta aquí, los elementos gráficos nos han revelado información importante que permite identificar al personaje como un señor del maíz. Estos datos se aclaran y se complementan con la glosa que aparece escrita en la parte superior de la imagen. En ella el escriba ofrece una breve introducción que sirve de guía para comprender la imagen que se despliega en ambas láminas, con lo que inicia la exposición de la cosmografía nahua.

En la página contigua, en la parte superior de la lámina, se pintaron los dos niveles celestes más bajos del cosmos mexicano. Por debajo de ellos aparece la tierra, representada como un campo con magueyes. Finalmente se integraron, debajo de la tierra, los ocho niveles del inframundo que, al igual que los pisos celestes, se representaron por medio de espacios rectangulares superpuestos. Es importante señalar que la imagen continúa hacia el verso de la lámina, donde aparecen los cuatro señores del inframundo con sus mujeres, por lo que el cosmograma no está dividido en dos, sino en tres fragmentos (láms. 1v-2v). En esta lámina continúan las glosas explicativas y concluye la explicación de la composición del cosmos (Díaz 2009). Así, el pintor nos ofrece una imagen completa del universo, que abarca el cielo con sus regentes, la tierra y el inframundo con sus señores.

El método

Hasta aquí se ha presentado una descripción muy sencilla de nuestro objeto de estudio. Sin embargo, para realizar un buen análisis de la imagen es preciso tomar en cuenta varios aspectos con el fin de reconstruir los diferentes niveles de significación que ofrece la obra. Por cuestiones de espacio, en este estudio expondré sólo el análisis de la mitad superior del cosmos, la que abarca el cielo.

En primer lugar, la figura se debe abordar como una pieza completa y autónoma, y observar cómo las formas se articulan en ella para transmitir mensajes concretos. Es preciso señalar que, en general, los mensajes escritos difieren de los registrados en imágenes en tanto que los segundos contienen información que puede decodificarse a través de procesos intelectuales y sensibles —a excepción de la poesía—. Es por eso que las imágenes abarcan registros más complejos que los textos, mismos que sólo resultan comprensibles al integrar el análisis de los contenidos (datos) y las formas (aparición visual). De este modo, partimos de la premisa de que forma y contenido tienen el mismo peso y son indispensables al momento de integrar el análisis.

En segundo lugar, el estudio de la imagen requiere que la obra se ubique en su contexto para comprender mejor su sentido. La gran ventaja de trabajar con figuras pintadas en libros es que generalmente contamos con suficientes datos de contexto para el análisis, lo que permite hacer un seguimiento detallado de la función que cumplen las imágenes dentro del volumen. De este modo se obtienen datos complementarios que permiten ubicar la pieza dentro de un sistema de referencias mayor que se articula a diferentes escalas, pues la imagen puede formar parte de una serie, de un capítulo, de un libro (de uno o varios volúmenes), de un género, de una tradición literaria y de un tipo de discurso. Al tomar en cuenta todas estas esferas y entender la manera en que se generan relaciones transversales entre los distintos elementos, es posible comprender la forma en que nuestro objeto de estudio se vincula con otras imá-

nes, otros textos, otras piezas, otros géneros. La integración de estos aspectos otorga solidez a la metodología.

Una vez expuestos estos principios, es posible regresar a la imagen e integrar la información que permitirá comprender lo que ahí sucede. La figura está pintada en un manuscrito del siglo XVI, dentro de una obra colectiva cuya composición y compilación se atribuye al dominico Pedro de los Ríos. Para la producción de este manuscrito se hizo una recopilación que abarcó aspectos de la historia, los mitos, el calendario y otros datos que resultaran relevantes para escribir un tratado sobre las costumbres y vida de los nativos. La investigación no se limitó al territorio de México-Tenochtitlan, pues abarca información de diferentes comunidades indígenas provenientes de sitios tan apartados como Oaxaca y Querétaro, lo que muestra el interés del autor por incluir la mayor cantidad de datos para conformar una historia universal de los indios de la Nueva España —ello se revela en el título original de la obra: *Indorum cultus, idolatria et mores*, es decir: “Culto, idolatría y costumbres de los indios” (Anders, Jansen y Reyes 1996, 11)—. Este códice fue compuesto con el objetivo de enviarse a Roma, para informar a las autoridades eclesásticas sobre la historia, las prácticas y costumbres de los nativos del Nuevo Mundo.

La imagen pintada en las primeras láminas del códice es única, porque no se conoce ningún ejemplar prehispánico, ni colonial, que reproduzca la misma distribución de elementos. Y aunque sería posible atribuir la ausencia a la destrucción de códices, tampoco existen vestigios de esta figura en otros objetos de los que conforman la cultura visual y material nahua (piedra, pintura mural, cerámica, textiles, etc.). Éste es un dato importante, tomando en cuenta que se trata de una imagen cosmológica, y que por lo tanto debería estar reproducida y usada con mayor frecuencia. De hecho, su ausencia dentro de otras obras coloniales producidas por religiosos hace dudar de su autenticidad; de tratarse de una imagen prehispánica se hubiera incluido en el libro VII del *Códice Florentino*,

dedicado a la cosmografía y la historia natural. Esta imagen hubiera sido ideal para introducir el tema de la cosmografía, que inicia con la descripción del sol, la luna y los astros, para pasar a la cuenta del tiempo. Sin embargo, la imagen tuvo que ser sustituida por una rueda calendárica que mostrara los grupos de 52 años y el mundo (espacio-tiempo) dividido en cuatro regiones.

Por lo anterior, la figura del *Códice Vaticano A* no parece tener un referente directo en la tradición indígena —lo más cercano es la imagen del *Rollo Selden*, donde aparecen ocho estratos celestes superpuestos, pero todos presentan una sucesión de estrellas en su interior, lo que contrasta con la propuesta conceptual cosmológica que presenta el pintor del *Códice Vaticano*—. Si ésta es una nueva imagen, ¿con qué herramientas contamos para su abordaje? Como observa Kubler en su estudio de la creatividad de las formas, las invenciones no son ocurrencias extraordinarias, aisladas, sino que se producen a partir de variaciones selectivas que se derivan de primeros trabajos, a través de sucesiones concatenadas (Kubler 1962, 62-29, 130). Así, para reconocer la figura que pudo dar origen a nuestro objeto de estudio, fue preciso analizar un corpus de imágenes prehispánicas y europeas para poder hacer un seguimiento de la transformación de las formas. Poco a poco, la pista se fue dirigiendo a las figuras presentes en las cosmografías medievales, que precisamente son imágenes que explican la composición del cosmos, y se ubican en los capítulos de apertura de diferentes géneros, como las cosmografías y los libros de crónicas y de cómputo.

Mediante un análisis minucioso de la estructura del texto, así como de los temas, el contenido y el formato de las imágenes pintadas en el *Códice Vaticano A*, fue posible identificar que esta obra tomó como modelo de referencia uno de los libros más famosos de la época. Un referente conocido por las autoridades eclesiásticas, cuyo formato sería comprensible para los lectores europeos, además de que permitiría estructurar la narrativa cosmológica con cohe-

rencia, bajo los principios epistemológicos del mundo moderno. Se trata del libro de crónicas, entre cuyos ejemplares más famosos se encuentra el *Liber Chronicarum* de Hartmann Shedel, mejor conocido como la *Crónica de Núremberg* (1493). En esta obra se narra la historia universal, abarca desde el inicio de los tiempos hasta la época contemporánea al autor.³ La narración toma como hilo conductor el texto bíblico e inicia la exposición con el Génesis. De este modo, el autor introduce una explicación cosmológica que sustenta el origen del mundo y del hombre, y a su vez sienta las bases para explicar el sentido de la historia y del devenir humano. La primera imagen del volumen aparece en este capítulo de los orígenes, se trata de una serie de siete figuras que muestran la creación del mundo en siete días; la última lámina de esta serie es un cosmograma detallado que presenta el cosmos ordenado en esferas concéntricas celestes, en cuyo centro se ubica la tierra. Este esquema es presidido por el dios del Viejo Testamento, quien ocupa la esfera más externa, generalmente ubicada en la onceava capa del cielo.

Son varias las razones que permiten suponer la influencia de este tipo de repertorios cristianos en la composición de la imagen de apertura del *Códice Vaticano A*. Éstas se exponen con detenimiento en otro lugar (Díaz 2009; Díaz 2011) y se resumen a continuación. El dato más evidente es el uso de convenciones europeas para representar al sol y la luna, lo que permite que un lector entrenado en la tradición visual medieval sea capaz de reconocer estos elementos a primera vista, sin mayor dificultad. Sin embargo, este dato no resulta tan significativo como lo es la presencia de once niveles celestes en la composición, dado que este número no tiene antecedentes en ninguna de las tradiciones indígenas de esta parte del continente, pero como se ha mencionado anteriormente, concuerda con el número estandarizado de los niveles ce-

3. En ocasiones se incluía también el registro del final del mundo, como aparece descrito en el Apocalipsis. Véanse las últimas láminas de la *Crónica de Núremberg*.

lestes en los cosmogramas cristianos.⁴ Si leemos la glosa explicativa de la figura encontraremos que los antiguos mexicanos creían que el cielo tenía nueve divisiones (*Códice Vaticano A*, f. 1v). Esto explica la razón por la que el pintor cortó la imagen para que aparecieran nueve pisos representados en la primera lámina y dos en la segunda, pues de este modo integra dos tradiciones en una misma composición. Esta estrategia también permite comprender un aspecto que sólo quien conozca la cultura visual nahua puede identificar, pues en el nivel más superior del cielo representado en el folio 2r —el nivel que correspondería al segundo dentro de la cuenta de once pisos—, aparece la única imagen celeste prehispánica de este esquema. Este fragmento de cielo, designado como Citlalicue (“Estrellas [en] su falda”), hace referencia al nombre de una de las diosas creadoras más importantes del panteón nahua. Esta personificación femenina del cielo tiene su contraparte en Coatlicue (“Serpientes [en] su falda”), la encarnación de la superficie terrestre. La deidad Citlalicue aparece en esta imagen representada de manera abstracta, como una banda compuesta por cuatro bandas blancas horizontales superpuestas, sobre las que se ubican cuatro estrellas representadas bajo la convención nahua: como ojos con córneas blancas y párpados rojos entrecerrados, que dejan ver la mitad de la retina. Debajo de esta banda cuelgan otros seis ojos estelares pendiendo de membranas rojas triangulares. Esta manera de pintar el cielo es coherente con las convenciones prehispánicas —como se puede observar en otros códices, pero también en cerámica, textiles, murales, relieves de madera, estelas—. Considero que esta banda puede ser una representación esquemá-

4. Es preciso señalar que en la larga tradición cosmográfica que dio origen al discurso cosmológico cristiano del siglo XVI es posible encontrar diferentes versiones sobre el número de esferas celestes que componen los estratos superiores. Sin embargo, uno de los modelos más populares consta de once pisos, y su contenido es: agua, aire, fuego, los siete planetas y la capa más externa que equivale al primer motor, el móvil del cosmos ($3 + 7 + 1 = 11$).

tica de la falda de estrellas que da su identidad a Citlalicue. Por lo tanto, este pequeño fragmento de cielo, que de manera velada remite a la deidad celeste en una forma no antropomorfa, es el verdadero rostro del cielo prehispánico. Como trato en otro lugar, la banda-falda con estrellas es un elemento que, bajo el análisis minucioso, aporta información relevante sobre una cosmología que no tiene referentes en la ontología cristiana ni en la epistemología derivada de las tradiciones grecolatinas. Pero éste es otro tema que por su extensión no puedo presentar en este texto (Klein 1982).

Finalmente es preciso señalar que en la glosa explicativa que acompaña la imagen se encuentran varios errores y señalamientos que muestran que los compositores de esta sección tenían la clara intención de generar un diálogo entre la cosmología medieval y la mexicana. Así, encontramos errores en la traducción del nombre del dios regente del cielo, Ometecuhtli, (“2-dios”), cuyo nombre es traducido como el “señor trino”, haciendo alusión a las tres personas de la Santísima Trinidad. Si contrastamos esta referencia con la imagen, donde hemos podido identificar a Tonacatecuhtli (el señor el maíz) por los atributos iconográficos, notaremos que esta asimilación entre el dios creador y aquél se basa en que el último da al hombre su carne como sustento (consustanciada en la planta de maíz); así podemos observar una referencia directa con el Cristo Pantócrator, que aparece en algunos de los cosmogramas cristianos y sustituye la figura del padre (Keber 2002). De este modo, podemos seguir mencionando una serie de elementos que reflejan el alto grado de sofisticación del discurso cosmológico que el pintor de esta secuencia nos está presentando. Finalmente, esta imagen no puede leerse sola, pues forma parte de un corpus más extenso, donde las imágenes y los textos se entretajan para contar una historia; la del Nuevo Mundo.

No se trata, por lo tanto, de una burda copia o de una simple hibridación de conceptos, sino de una compleja reelaboración formulada para explicar a los ojos de los recién llegados

una muestra de la realidad indígena reinterpretada. Un ambicioso proyecto donde se reformularon códigos y se abrió el paso a nuevas alternativas discursivas, a partir de la selección de formas y la sutil transformación del lenguaje plástico. El mundo se volvió a crear en manos de los pintores, quienes construyeron un cielo indígena tan sólidamente edificado que, aún en la actualidad, algunos la consideran la única imagen originalmente indígena que muestra la composición de los cielos bajo la tradición prehispánica.

Para cerrar este ensayo cabe mencionar que el cosmograma del *Códice Vaticano A* sigue siendo utilizado como figura didáctica que permite exponer y unificar el discurso cosmológico prehispánico mexicano. Así, el esquema novohispano funciona como un emblema que unifica la metafísica indiana, a expensas de anular la diversidad regional que se revela en el estudio de otras fuentes; pues la diversidad cultural y etnolingüística de los grupos que habitaron estas tierras antes de la llegada de los españoles dio origen a una gran variedad de tradiciones e historias que no pueden ser sintetizadas en una sola imagen. Eso se debe a que su cosmos tiene muchos rostros, muchas voces, que hoy siguen silenciadas.

Fuentes bibliográficas

- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García. 1993. *Religión, costumbres e historias de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*. México: Sociedad Estatal Quinto Centenario/ADEVA/Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, Ana. 2011. "Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México central." Tesis doctoral, UNAM.

- Escalante Gonzalbo, Pablo. 2003. "The Painters of Sahagún's Manuscripts: Mediators Between Two Worlds." En *Sahagún at 500: Essays on the Quincentenary of the Birth of Fr. Bernardino de Sahagún*, editado por John F. Schwaller, 167-191. Berkeley: Academy of American Franciscan History.
- Magaloni, Diana. 2004. "Images of the Beginning: The Painted Story of the Conquest of Mexico in Book XII of the Florentine Codex." Tesis doctoral, Universidad de Yale.
- Schedel, Hartman. 1493. *Liber Chronicarum (Crónica de Nuremberg)*. Nuremberg: The John Carter Brown Library.

Fuentes hemerográficas

- Díaz, Ana. 2009. "La primera lámina del *Códice Vaticano A*. ¿un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 95: 5-44.
- Klein, Cecelia. 1982. "Woven Heaven, Tangled Earth: A Weaver's Paradigm of the Mesoamerican Cosmos." En *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics*, editado por Anthony Aveni y Gary Urton. *Annals of the New York Academy of Sciences* 385: 1-35.
- Kubler, George. 1962. *The Shape of Time*. New Heaven: Yale University Press.
- Kubler, George y Charles Gibson. 1951. "The Tovar Calendar." *Memoires of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* XI.
- Nielsen, Jesper y Toke Sellner. 2009. "Dante's Heritage: Questioning the Multi-Layered Model of the Mesoamerican Universe." *American Antiquity* 93: 399-413.
- Quiñones Keber, Eloise. 2002. "Tonacatecutli and Tonacacihuatl; Aztec Deities of Transcendence and Tonalli." *Latin American Indian Literatures Journal* 9, 1: 172-86.
- Seler, Eduard. 1990. "The World View of the Ancient Mexicans." *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology* 5: 3-23.

Jesús Galindo Trejo

1510, un augurio de la Conquista de México: luz zodiacal

Introducción

El movimiento aparente de la bóveda celeste, como un fenómeno regular y predecible, permitió al observador mesoamericano elaborar un sistema calendárico propio y peculiar que lo acompañó por varios milenios. Sin embargo, cierto tipo de eventos celestes rompían esporádicamente ese orden establecido por los dioses y eran interpretados como señal de algún acontecimiento nefasto que afectaría a los soberanos y a los pueblos. Tales eventos podrían ser eclipses, cometas, explosiones de supernova, etc. Ante la mirada atenta del experimentado sacerdote-astrónomo, quien escudriñaba continuamente el firmamento con aguda percepción, se registraron esta clase de eventos en documentos o en piedras labradas.

Un caso representativo sucedió en el año 1516 cuando se observó el célebre cometa de Motecuhzoma. El soberano mexica recibió de Nezahualpilli la interpretación fatal de que se acercaba el fin de su reino. Seis años antes, crónicas y representaciones pictóricas dieron fe de la aparición de un extraño fenómeno de luz en el cielo. De acuerdo a las representaciones en varios códices se podría tratar de un raro evento celeste resultado de la conjunción de varias circunstancias relacionadas con la actividad solar. En este breve ensayo intento plantear los argumentos con los que se podría explicar ese registro prehispánico a

partir del surgimiento de luz zodiacal de una excepcional intensidad.

Descripción de la observación en 1510

El padre fray Bernardino de Sahagún reseñó lo que le narraron sus informantes mexicas:

Diez años antes que llegasen los españoles a esta tierra, y según otros once o doce, apareció una gran cometa en el cielo, en la parte del oriente, que parecía como una gran llama de fuego muy resplandeciente, y que echaba de sí centellas de fuego. Era esta cometa de forma piramidal ancha de abaxo, y íbase ahusando hacia arriba, hasta acabarse en un punto. Parecía en medio del Oriente. Comenzaba a aparecer un poco después de la media noche, y se llegaba hasta la mañana. La luz del Sol la encubría, de manera que saliendo el Sol no parecía más. Según algunos, viose un año entero; y según otros, cuatro años arreo. Cuando aparecía de noche esta cometa todos los indios daban grandísimos alaridos y se espantaban, esperando que algún mal había de venir (Sahagún 1989, 301).

Aunque el franciscano se refiere a un cometa, ciertamente su descripción de la forma piramidal con su parte aguda arriba no correspondería al aspecto y dirección de una cauda cometa. En otra obra, el mismo Sahagún hace una



1. Evento celeste del año 1510. *Códice Mexicanus* núm. 23-24, lám. LXXV. Bibliothèque nationale de France, París, Département des Manuscrits Mexicain 23-24.

descripción más precisa y presenta un dibujo del fenómeno:

Diez años ante que viniesen los españoles desta tierra: pareció en el cielo, una cosa maravillosa y espantosa: y es que pareció una llama de fuego, muy grande y muy resplandeciente: parecía que estaba tendida en el mismo cielo, era ancha de la parte de abaxo, y de la parte de arriba aguda, como quando el fuego arde parecía que la punta de ella llegaba hasta el medio del cielo, levantábase por la parte del oriente, luego después de la media noche y salía con tanto resplandor que parecía el día: llegaba hasta la mañana entonces se perdía de vista quando salía el Sol, estaba la llama en el lugar que está el Sol a medio día esto duró por espacio de un año cada noche: comenzó en las doce casas y quando parecía a la media noche toda la gente gritaba y se espantaba todos sospechaban que era señal de algún gran mal (Sagahún 1976, 408).

La imagen asociada a este pasaje muestra a cinco personajes señalando a una flama triangular y arriba en el fondo aparecen numerosas

estrellas de estilo occidental. En el *Códice Mexicanus* núm. 23-24, lám. LXXV, para el año 5 *Tochtli* (1510) aparece la frase: “*tlahuizcali hualmoquetzaya*” (vino a levantarse la aurora) junto con un glifo rectangular seccionado representando a la tierra y encima de ésta un diseño triangular con apariencia de una flama (Mengin 1952, 458). El *Códice Telleriano-Remensis* reporta para el año 1509 (4 *Calli*) este fenómeno de manera similar, aparece una especie de larga voluta del color del fuego y gris que une a la tierra con una bóveda celeste conteniendo siete estrellas. Acompañando a esta representación se escribió:

Año de Cuatro Casas y de 1509 vieron una claridad de noche que duró más de cuarenta días dicen los que la vieron que fue toda esta Nueva España que era muy grande y muy resplandeciente y que estaba a la parte de oriente y que salía de la tierra y llegaba al cielo... ésta fue una de las maravillas que ellos vieron antes que viniesen los cristianos y pensaban que era Quezalcoatl al cual esperaban (Quiñones-Kerber 1995, 42).

La actividad solar

Nuestra estrella, el Sol, como la más importante fuente de luz y calor para la Tierra, fue motivo de una profunda veneración en Mesoamérica. Admiraron sobre todo su movimiento aparente, obvio y regular, que fue el generador del tiempo y con ello del sistema calendárico. Algunos de aquellos eventos celestes que en ocasiones sembraban el temor en el hombre mesoamericano involucran al mismo Sol. Ejemplos espectaculares son las auroras boreales, los cometas y por supuesto, los eclipses. Otro fenómeno, cuya causa es el Sol y que sólo en ciertas ocasiones favorables puede llegar a manifestarse de manera muy llamativa, es la llamada luz zodiacal. El Sol, formado por materia incandescente, en su mayoría hidrógeno, genera su energía en su núcleo al crear por fusión helio a partir del hidrógeno. Las elevadas temperaturas y presiones que reinan ahí permiten esa transmutación de la materia. Al girar el Sol en torno a sí mismo y estar inmerso en un campo magnético se provocan diversos fenómenos electromagnéticos que tienen repercusión en la atmósfera solar. Ésta es la región de donde proviene toda la energía que llega a la Tierra. Resultado de esta compleja configuración, dichos fenómenos se revelan como manchas solares, emanaciones de materia incandescente en forma de grandes nubes y explosiones violentas enviadas en todas direcciones por el Sol. Gracias a que la Tierra posee un escudo magnético, este intenso flujo de energía es desviado y, como mucho, se dan perturbaciones en las comunicaciones o la excitación de las capas superiores de la atmósfera terrestre. Esto último da lugar a la emisión de luz multicolor, creándose así las auroras boreales. Toda esta serie de eventos energéticos de gran dinamismo es lo que se conoce como actividad solar. Ésta se sucede en una secuencia de once años en promedio, con momentos de máxima y de mínima actividad. Un índice del nivel de actividad lo determina el número de manchas solares, las cuales representan lugares en la atmósfera del Sol donde el campo mag-



2. Evento celeste del año 1510. *Códice Florentino*. Libro duodécimo, capítulo I. Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, MS. Med. Palat. 220, c 408r. Su concessione del MiBACT. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

nético se encuentra fuertemente intensificado. A partir de inicios del siglo XVII, se ha registrado dicho número y se conoce suficientemente la evolución de la actividad solar. Realizando un análisis de los anillos que se forman cada año en los árboles centenarios es posible seguir la secuencia de la actividad solar, ya que aquéllos se acumulan aproximadamente cada once años. Además, estudiando el contenido en tales anillos de ciertos elementos radiactivos que se generan en la atmósfera terrestre como consecuencia de los flujos solares y en los hielos polares extraídos en el Ártico, ha sido posible rastrear el comportamiento de la actividad solar a lo largo de muchos milenios. De acuerdo a este tipo de investigaciones se sabe hoy que ha habido periodos de muy baja actividad, uno de los cuales sucedió precisamente entre los años 1460 y 1550, cuando prácticamente no hubo manchas solares ni se registraron auro-

ras boreales, es el llamado Mínimo de Spörer (Jiang y Xu 1986, 162).

Posible causa del fenómeno observado en Mesoamérica en 1510

La luz zodiacal es un brillo difuso, comparable al de la Vía Láctea, producido por la reflexión de la luz solar en las partículas del polvo desprendido de cometas y asteroides que se encuentran aproximadamente en el mismo plano de la órbita de la Tierra, conocido como la Eclíptica. Generalmente, en condiciones adecuadas de oscuridad, se puede observar la luz zodiacal antes de la salida y después de la puesta del Sol en forma justamente de un triángulo luminoso cuya base es casi paralela al horizonte. La intensidad de la luz zodiacal varía con el ciclo de actividad solar, es mayor alrededor de los mínimos de manchas solares. Por otra parte, el máximo de intensidad de la luz zodiacal precede, en aproximadamente dos años, al mínimo de actividad solar (Asaad 1967, 86). Según la reconstrucción de los ciclos de actividad solar para el siglo XVI calculados por Letfus, el mínimo de manchas solares sucedió en 1513 (Lefus 1993, 382).

Considerando la descripción del evento celeste, reportado por numerosas crónicas escritas poco después de la Conquista, y tomando en

cuenta los análisis en torno al comportamiento del Sol en el siglo XVI, planteo que probablemente el evento del año 1510 se trató de un episodio extraordinario de luz zodiacal que sucedió bajo circunstancias excepcionales de un mínimo histórico de actividad solar.

Fuentes bibliográficas

- Quiñones Keber, Eloise. 1995. *Codex Telleriano-Remensis*. Austin: University of Texas Press.
- Sahagún, Bernardino. 1976. *Códice Florentino 1576*. Libro duodécimo. Tomo III. Florencia: Giunti Barbèra.
- . 1989. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Tomo II. Editado por J. García Quintana y A. López Austin. México: Conaculta.

Fuentes hemerográficas

- Asaad, A. S. 1967. "Decrease of the Zodiacal Light Brightness with Increasing Solar Activity." *The Observatory* 957: 84-86.
- Jiang, Yaotiao y Xu, Zhentao. 1986. "On the Spörer Minimum." *Astrophysics and Space Science* 118: 159-162.
- Lefus, V. 1993. "Solar Activity in the Sixteenth and Seventeenth Centuries." *Solar Physics* 145:377-388.
- Mengin, Ernest. 1952. "Commentaire du Codex Mexicanus Nos. 23-24 de la Bibliothèque Nationale de Paris." *Journal de la Société des Américanistes* XLI: 387-498.

Fernando Berrojalbiz

Conjunto rupestre *Cueva de las mulas*, Durango.

Arte rupestre colonial. Escena del Panel 3 del Conjunto 3

El arte rupestre es una expresión artística diferente que tiene un valor único. Este arte está en relación íntima con el paisaje, se realiza teniendo en cuenta el entorno natural en el que se halla, marcando y modificando ese ambiente, contribuyendo a crear un paisaje cultural, en unión con otros sitios de arte rupestre, con cerros, ríos, manantiales, bosques, pastizales, y con casas, edificios, pueblos, fortalezas, santuarios y otros lugares edificados por el hombre. Es parte de una cosmovisión plasmada en un territorio y estos sitios constituyen lugares sagrados. Además, normalmente estas expresiones estaban relacionadas con rituales y ceremonias desde la época prehispánica, por lo que eran parte de una experiencia estética singular.

En el caso que nos ocupa, los tepehuanes, uno de los pueblos que encontraron los españoles a su llegada a los territorios del actual estado de Durango, siguiendo tradiciones que se remontaban muchos siglos antes, realizaron obras de arte rupestre en diversas etapas de la época colonial. En ellas plasmaron cuál era su sentir, su explicación de los acontecimientos tan estremecedores que estaban viviendo; con sus propios modos de representar, reflejaron ese nuevo mundo que llegaba, incluso incorporaron novedades plásticas.

A diferencia de otras expresiones, como las de los códices coloniales, esculturas o pinturas

murales en edificios coloniales, estas obras están en el lugar para el cual fueron concebidas dentro de la cosmovisión indígena; lugares especiales, sagrados, que nos hablan de las relaciones muy singulares con el entorno que los rodea, nos hablan de cómo estos lugares participaban de la construcción de los paisajes culturales de dichos pueblos (Chippindale y Nash, 2004) y cómo estaban siendo reformulados debido a la conquista.

Desafortunadamente, esta forma de expresión artística, el arte rupestre colonial, incluso dentro del ámbito del estudio del arte rupestre, ha sido relativamente marginada, por considerar que no refleja las tradiciones autóctonas más puras, ya que está mezclada con elementos europeos.

Sin embargo, estas obras, realizadas en general dentro de tradiciones plásticas propias, retoman elementos de las recién llegadas culturas y, de diferentes modos y grados, las integran a su propio discurso y a su tradición visual. Pero lo hacen por su voluntad, por sus necesidades, debido a sus propios procesos sociales y culturales. No se realizaron por indicación de los grupos invasores o recién llegados, ni bajo su supervisión, dirección o control, ni siquiera en un ámbito espacial o cultural que les es propio a los conquistadores, sino en lugares sagrados dentro de la cosmovisión indígena. Por tanto, estas obras rupestres realizadas en procesos

de contacto, conquista y colonización, son una fuente de información única y privilegiada para conocer el pensamiento y el arte de estos pueblos en esas épocas, pueblos relegados a un papel secundario en la historia tradicional.

Las formas de adopción, modificación, integración, atribución de significado, reinterpretación y reelaboración de las novedades plásticas y de representación pueden ser muy variadas y complejas (Gruzinski 2003, 172-180). Era especialmente el arte rupestre, el tipo de arte que les proporcionaba más libertad de expresión, donde se puede estudiar mejor la originalidad de las diversas formas de desarrollo cultural y de expresión artística que estaban emprendiendo pueblos como los tepehuanes a partir de la Conquista (Challis 2009).

En este texto voy a comentar a manera de síntesis el estudio que estoy realizando de una de estas obras de arte rupestre colonial, *La cueva de las mulas*, conjunto de pinturas que se encuentra en una pequeña cueva del Cañón de Molino, dentro del amplio valle de Guatimapé, en el centro del estado de Durango, y cuya realización yo atribuyo a los tepehuanes. Me centraré en un grupo de figuras de uno de los paneles más interesantes de la obra.

Registro

El registro de esta obra comprende varios niveles y diferentes trabajos: la recolección de informaciones geográficas, geológicas, ecológicas del lugar, la identificación del tipo de arte rupestre, la realización de un plano de la cueva y la ubicación de las expresiones rupestres en el mismo, la recolección de información sobre las condiciones generales en que se hallan las expresiones (tanto afectaciones naturales como antrópicas que sufren las imágenes).

A continuación, se realiza una primera organización de las expresiones en diferentes unidades: conjuntos, paneles, grupos, motivos, siguiendo una combinación de criterios, para fines del análisis. Las expresiones que se analizan en este texto corresponden a una parte del Panel 3 del Conjunto 3 del sitio.

La toma de fotografías se lleva a cabo en diferentes escalas teniendo en cuenta las distintas unidades en que se ha dividido la obra: panorámicas generales de todos los conjuntos si es posible, de cada conjunto, de los paneles, de agrupaciones de motivos y de cada motivo.

En el caso de *La cueva de las mulas* la toma de fotografías se enfrentó a varias dificultades al ser un tipo de arte muy diferente al occidental. Una de las grandes dificultades es que las paredes son rugosas, totalmente irregulares y pueden cambiar de dirección abruptamente en un espacio muy corto. Al encontrarse en el interior de una cueva, la luz con que se observan las imágenes cambia drásticamente según el lugar que ocupen, más o menos cercanas a la entrada, según las irregularidades y la orientación de esa parte de la pared y según la hora del día y la estación del año. A esto se añade que las expresiones de esta cueva son de muy reducido tamaño, de las más pequeñas que conozco en el norte de México. Además, el estado de conservación de la mayoría de los motivos es malo, están muy despintados, por lo que es difícil reconocerlos. Por tanto, esta labor de toma de fotografías y de realizar algunos dibujos *in situ* se convirtió en una persecución de sombras en la pared, en donde se utilizaron diversas técnicas de fotografía y se usaron diferentes tipos de iluminación.

Esta persecución no acaba ahí, sino que continúa al realizar el análisis de estas fotografías en la computadora, en la que se utilizan varios programas para realzar y hacer más evidentes las imágenes, aunque en algunos casos ni la tecnología más avanzada puede ayudar.

Después de procesar estas fotografías en la computadora se realizan los dibujos en la misma. Es necesario señalar que, desde el mismo momento de la toma de fotografías, y después, en la etapa del dibujo, se obtienen imágenes que, aun con la pretensión de ser lo más objetivas posibles, constituyen una interpretación de las obras. Nunca el registro realizado por dos investigadores coincidirá exactamente, pero se tratará de dos interpretaciones de la obra he-

chas con rigor y cada una aportará diferentes elementos.

Análisis de las formas de expresión

En cuanto a la técnica utilizada, todas las expresiones son pinturas en color negro. La mayoría tienen un tamaño pequeño, alrededor de los cinco centímetros. Algunas expresiones pueden alcanzar un tamaño alrededor de los 15 centímetros. La pintura ha sido aplicada a la pared sin ninguna preparación previa de la misma. La mezcla de pigmento parece que estaba en estado bastante líquido y ha sido aplicada mediante un pequeño pincel. Probablemente al pigmento se le ha añadido algún aglutinante, pero de momento no hemos podido conocer cuál es. Está previsto un análisis minucioso de pigmentos en el proyecto de investigación de este sitio.

Los motivos representados corresponden a zoomorfos y antropomorfos, como se observa en la imagen que estamos analizando. La gran mayoría de los motivos han sido plasmados como figuras rellenas de color, en tinta plana, sin resaltar el contorno, aunque unos pocos han sido realizados mediante el dibujo de la silueta en su totalidad o en partes de la figura.

A primera vista parecen figuras simples, incluso esquemáticas, reducidas a las formas esenciales, a lo que se une que el trazo es de apariencia torpe. Sin embargo, con una observación detenida, se reconoce la voluntad de realizar algunos detalles con precisión en gran parte de las figuras. Así podemos observar que las orejas de algunos équidos han sido exageradas en su tamaño, con la intención de identificar expresamente qué animales son. De éstos, los plasmados sin jinete, seguramente mulas, todos llevan carga. En la representación de los cuadrúpedos (posiblemente caballos) con jinetes las riendas han sido dibujadas con minuciosidad, y también se ha tenido un especial cuidado en plasmar los sombreros, como también una lanza en el caso del jinete más grande. Es necesario considerar lo diminuto de estas imágenes para darse cuenta de la habilidad de

estos pintores al realizar dichos detalles sobre la pared accidentada de esta cueva. Estas formas de expresión creo que tienen una gran relación con el mundo europeo: el pequeño tamaño de los motivos, combinado con la técnica a pincel, sugieren influencia del mundo de las misiones, donde se hacía gran uso de grabados en los libros (Donahue-Wallace 2009, 301; Bargellini 2009, 79). Por otra parte, coincide con la importancia de la palabra escrita y de los libros en el movimiento de la rebelión de los tepehuanes entre 1616 y 1618.

En la mayoría de las imágenes la perspectiva adoptada es el perfil, aunque en el caso de los jinetes parece que el tronco del cuerpo e incluso la cara se representan de frente o en escorzo de tres cuartos. En cambio, en el caso del ave del extremo izquierdo, se trata de una vista dorsal con las alas extendidas, aunque la cabeza se representa de perfil. Por tanto, se observa la utilización de diferentes perspectivas.

Un aspecto particular de la representación de los humanos es que su rostro aparece de frente, lo que únicamente plasma el contorno, y en reservado el centro, sin ninguna representación de los rasgos faciales. Este recurso expresivo también aparece en otros personajes humanos representados en otras partes de este conjunto de *La cueva de las mulas*, por lo que parece un elemento del estilo del artista o artistas que pintaron esta obra.

Varios son los recursos utilizados para dotar de una sensación de movimiento los motivos de esta imagen, que parecen formar parte de una escena. Entre ellos se pueden destacar la posición y forma de las patas de los animales; el gesto de los brazos de los jinetes; la manera de representar la rienda en el jinete de mayor tamaño, como si estuviera volando al aire; la superposición de las mulas, pero siempre una un poco más adelantada que la anterior, como si representara la acción de moverse hacia una dirección; y finalmente, el ave volando en un extremo de la escena reafirma la marcha de todas las figuras, una escena de una recua de mulas en movimiento dirigidas por jinetes a caballo.



1. Detalle del Panel 3 del Conjunto 3 del sitio de arte rupestre la *Cueva de las mulas*, Durango. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Fernando Berrojalbiz. Proyecto PAPIIT (IN402717).

Se puede apreciar que todos los motivos que aparecen en esta imagen están relacionados para formar una acción, participan de la misma narrativa. Analizando la composición de la escena, se observa que se puede dividir en dos mitades mediante una línea vertical que atravesaría por delante del jinete mayor y de los dos situados por encima y por debajo de éste. Del lado del jinete más grande todos los motivos se dirigen hacia la izquierda y en el otro lado todos se dirigen hacia la derecha. Sin embargo, parece estar funcionando al mismo tiempo otro esquema organizativo por el cual todos los motivos se sitúan alrededor del jinete de mayor tamaño, como si éste fuera el punto central. No creo que sea una casualidad que éste sea el motivo representado con más detalles, el único jinete en esta escena con lanza o pica, por lo que es notorio que se quiere resaltar el papel de este jinete en la caravana, el líder o personaje de más rango de este grupo. Este tipo de

composiciones irradiantes a partir de algún motivo o motivos centrales se ha observado en otras partes de esta cueva.

Iconografía

La iconografía general del sitio consiste, a grandes rasgos, en escenas de cacería de venados o équidos por hombres con arco, de ganadería de équidos cuidados por jinetes con picas, grupos relacionados con comercio y expediciones, escenas bélicas, escasos motivos cristianos y animales de una simbología especial en la cosmovisión tepehuana.

En la escena que se está analizando, gran parte de los animales son cuadrúpedos que en sus lomos llevan un bulto o carga. Otro de los pocos detalles que los caracterizan son sus largas orejas, que los diferencian de los animales montados por jinetes con riendas y que portan sombrero, plasmados con orejas más cortas. Así, se comprende que los primeros son mulas o bu-



2. Dibujo de la escena de la recua de mulas del Panel 3 del Conjunto 3 del sitio de arte rupestre la Cueva de las mulas, Durango. Dibujo: Daniel Herrera Maldonado y Fernando Berrojalbiz. Proyecto PAPIIT (IN402717).

ros y los segundos caballos. En este detalle se aprecian las dotes de observación y aprendizaje del artista o artistas indígenas y sus habilidades de pintor para expresarse con pocos detalles.

La figura central y de mayor tamaño corresponde a un jinete a caballo, portando su lanza o pica. Es el único que tiene un arma. Detrás, tres mulas seguidas por otro jinete a caballo. Estos dos jinetes son los únicos que tienen riendas y portan sombrero, por lo que podría tratarse de los dos personajes de mayor rango en este grupo, españoles o criollos. Existen otros cuatro jinetes, pero parece que están montando mulas y no llevan riendas, ni armas ni sombrero, además de que están representados con un tamaño menor. Uno de ellos parece que lleva una especie de capa o ropaje muy ancho. En resumen: la escena parece corresponder a una caravana comercial, o un convoy que transporta carga.

Otro de los ámbitos más interesantes del análisis iconográfico ha sido la indumentaria. Una cantidad considerable de personajes portan sombrero, pero lo más interesante es que todos son del mismo tipo, sombreros de cubilete con faldas, es decir con alas, los mismos que

portan los dos jinetes en la escena que analizo. Este tipo de sombrero se puede ubicar a fines del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII (Russo 2006, 67). Esto se suma a las informaciones que resultan del análisis de la iconografía de toda la obra: apuntan en general a un periodo entre finales del siglo XVI y primera mitad del XVII.

Contexto arqueológico e histórico

En la cueva no existe depósito de suelo, por lo que no aporta información arqueológica. Por las prospecciones realizadas en el Cañón de Molino sabemos que había asentamientos de los tepehuanes en la zona a la llegada de los españoles. Según las informaciones históricas, la conquista y posterior apropiación de los territorios duranguenos por los españoles estuvo relacionada estrechamente con la localización y explotación de minas, así como los establecimientos de estancias agrícolas y ganaderas, sobre todo para surtir a los reales mineros (Punzo 2007).

El valle de Guatimapé se encontraba muy próximo al Camino Real de Tierra Adentro (Berrojalbiz 2014) hasta la mitad del siglo XVII,

primero como el camino de Zacatecas a las minas de Santa Bárbara y Topia, y posteriormente se extendió hasta Nuevo México. Por él transitaban caravanas comerciales con enseres o materiales para los reales mineros. También las expediciones de conquista hacia el norte recorrieron dichos caminos. Estas expediciones y caravanas seguramente causaron una gran impresión, por lo aparatoso de su composición, a los indios que contemplaron o sufrieron su paso. Toda esta cantidad de personas y animales en movimiento debía ser un espectáculo extraordinario para la región en la segunda mitad del siglo XVI en las tierras duranguenas, especialmente para los tepehuanes.

Autoría de tepehuanes

Las razones por las que creo que se trata de una obra realizada por indios tepehuanes de la época colonial son las siguientes: a) el espacio elegido para realizar la obra: una cueva, que además se ubica en un lugar apartado, el Cañón de Molino. Este tipo de lugares eran los espacios sagrados de los tepehuanes y los utilizaron para escapar del control de los españoles; b) el tipo de representación: pintura aplicada sobre una superficie rocosa muy accidentada, sin ninguna preparación, y con la mayoría de los motivos de reducido tamaño; c) se observa una concepción unitaria de un discurso complejo en este conjunto rupestre; d) destaca en la obra la casi ausencia de motivos cristianos; e) la apropiación de espacios y paisajes sagrados de otras sociedades (rasgo habitual de los tepehuanes en otras áreas) ya que en el Cañón de Molino hay numerosas expresiones de culturas anteriores; f) la abundancia de representaciones de équidos.

Un nuevo orden del universo

Hasta el momento, en mi estudio observo en la obra un intento por conciliar y acomodar las antiguas creencias y simbolismos con los nuevos acontecimientos, las nuevas formas de vida y las nuevas creencias. Creo que es un intento de encontrar un lugar para lo nuevo y lo viejo

en su sistema simbólico, por lo que se trata de la construcción de un nuevo orden del universo, de una nueva historia. Y esa reflexión es lo que se plasma en las paredes de esta cueva.

Fuentes bibliográficas

- Bargellini, Clara. 2009. "El arte en las misiones del norte de la Nueva España." En *El arte de las misiones del norte de la Nueva España*. Catálogo de la exposición, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Universidad Nacional Autónoma de México, editado por Clara Bargellini, 54-93. México: Conaculta/Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- Challis, Sam. 2009. "Taking the reins: the introduction of the horse in the nineteenth century Maloti-Drakensberg and the protective medicine of baboons." En *The Eland's People: Essays in Memory of Patricia Vinnicombe*, editado por Patricia Vinnicombe, Peter Mitchell y Benjamin Smith, 104-107. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Chippindale, Christopher y George Nash. 2004. *The Figured Landscapes of Rock Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Donahue-Wallace, Kelly. 2009. "Pintura en piel." En *El arte de las misiones del norte de la Nueva España*. Catálogo de la exposición, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Universidad Nacional Autónoma de México, editado por Clara Bargellini, 297-303. México: Conaculta/Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- Gruzinski, Serge. 2003. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492 - 2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Punzo, José Luis. 2007. "Los habitantes del valle de Guadiana. 1563-1630. Apropiación agrícola y ganadera. Una estrategia de poder." Tesis de maestría, Universidad Juárez del Estado de Durango.

Fuentes hemerográficas

- Berrojalbiz, Fernando. 2014. "The Impact of a Colonial Road on the Rock Art of Northern Mexico." *Rock Art Research* (Australia) 31, 1: 81-91.
- Russo, Alessandra. 2006. "A tale of two bodies. On aesthetic condensation in the Mexican colonial graffiti of Actopan, 1629." *Res: Anthropology and Aesthetics* 49/ 50: 59-79.

Marie-Areti Hers

Presencias en la barranca

El sol aún no ha penetrado en la barranca cuando llegamos al pie de las pinturas. Una vez más recorrimos el lecho rocoso del arroyo para apreciar mejor cada motivo, inclusive los más desvanecidos, antes de que la luz cegadora del sol nos dificulte la observación. Sin duda, la localización primero y luego el registro de cada sitio de arte rupestre requiere tiempo y paciencia, para estar frente a las obras en el momento idóneo del día y del año, para observar y reconocer las formas en el aparente caos del soporte rocoso, para familiarizarse con el entorno. Cuando uno llega a un sitio la primera vez, en general guiado por una persona del lugar, solamente alcanza levantar un registro parcial de las pinturas o de los grabados. Luego cada visita puede aportar algo nuevo.¹

En este caso, regresamos para registrar mejor una figura muy singular: un gran *wema*, una imponente cabeza de antepasado, un ancestro otomí que se asoma en la roca (fig. 1). En la visita anterior, con los rayos del sol a la vertical, los fuertes contrastes no permitían apreciar en toda su fuerza esa imponente presencia. A mitad de altura de la pared rocosa, en un flujo pi-

roclástico, una bomba volcánica sobresale por sus grandes dimensiones, su superficie lisa y su forma que evoca una cara. Los gases que contenía cuando se formó, ahuecaron la bomba y se escaparon por un orificio circular que dota a la piedra de un gran ojo abierto. En la parte inferior, otro orificio natural, alargado, evoca una boca (fig. 2). Con tres trazos anchos de pintura, se completó la figura: uno para remarcar el orificio circular, otro gran círculo al lado para crear el otro ojo y una banda vertical para subrayar el vértice natural que presenta la roca a manera de nariz. Una mínima intervención del hombre hizo presente al ser sobrenatural petrificado que se asoma, domina desde lo alto de su mirada, habla con la boca entreabierta. Una presencia sobrecogedora.

El sol ya ilumina la mitad de la barranca, frente a las pinturas. Un centzontli se paró en lo alto de un garambullo, observa a los intrusos y nos cautiva con la cascada de sus cantos cristalinos. La barranca subyuga todos nuestros sentidos, con los perfumes de la tierra húmeda, el correr del agua entre los charcos en medio del lecho pedregoso, la frescura de la sombra y la fuerza de las rocas que nos rodean. Los flujos piroclásticos recortados por la barranca atestiguan la violencia petrificada y enmudecida de la formidable actividad volcánica que hace millones de años dio forma al paisaje de la región, crean-

1. Este trabajo se realiza en el marco del proyecto *Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria identitaria* (PAPIIT IN 402113). Nos guió el señor Cosme Ramírez de Caltepanitla, municipio de Tecozautla, Hidalgo.



1. Caltepanitla, Tecozautla, Hidalgo. Pintura rupestre sobre bomba volcánica. Vista general. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Isela Peña. Proyecto Arte y Comunidades Otomíes: Metamorfosis de la Memoria Identitaria. Proyecto PAPIIT (IN402113).

do la gran caldera circular del Hualtepec. Enmarcada en este escenario natural, la cabeza del gigante *wema* dialoga con otras figuras pintadas sobre la roca, dispuestas en tres conjuntos cercanos uno de otro, a lo largo del arroyo de Doñhé, donde nos encontramos, a la orilla del pueblo de Caltepanitla (municipio de Tecozautla). En el lugar de cada uno de esos conjuntos las paredes rocosas son particularmente impresionantes.

En el primero, aguas arriba, grandes oquedades dan a la pared la apariencia de un imponente rostro. Aguas abajo, cerca del tercer conjunto de pinturas, la montaña respira: un soplo de aire sale de una oquedad a manera de respiradero. Entre esos dos sitios, junto al gran *wema*, el flujo piroclástico se extiende al pie de una amplia covacha en la cual varias personas pueden adentrarse. Todas las facetas de la roca han sido pintadas, subrayando así la importan-

cia que ha de haber tenido el lugar preciso. Al lado, un arco natural formado por la pared rocosa también parece tener vida propia, tomando la forma de un personaje erguido según los juegos de luz y sombra a lo largo del día, y, ahí también, con algunos trazos de pintura se dio vida propia a la roca.

Como en innumerables sitios de arte rupestre se trata no solamente de un arte que transforma el entorno natural en un paisaje construido, inteligible, sino que también incorpora las formas naturales en el propio discurso, como un medio expresivo más. Arte que incorpora el soporte rocoso y arte inserto en el paisaje: de ahí viene uno de los problemas más delicados en el registro del arte rupestre. Del mismo modo que el estudio de la arquitectura no puede restringirse al de una fachada sino que tiene que abarcar un espacio en movimiento, en el del



2. Caltepanitla, Tecozautla, Hidalgo. Pintura rupestre sobre bomba volcánica, detalle. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Isela Peña. Proyecto Arte y Comunidades Otomíes: Metamorfosis de la Memoria Identitaria. Proyecto PAPIIT (IN402113).

arte rupestre, el simple registro bidimensional de las figuras es en cierta medida una burda reducción de un fenómeno vivencial que abarca las múltiples facetas de las relaciones de una comunidad dada con su medio, desde la subsistencia hasta su concepción del mundo.

Para ubicar el gran *wema* en su contexto podemos relacionarlo con los otros motivos pintados en su cercanía o en el mismo arroyo, pero también en el ámbito más amplio de una tradición pictórica que hemos llamado la Pintura Blanca del Mezquital.

En las innumerables barrancas que bajan de la caldera del Hualtepetl, corren los arroyos que dan vida a la región. Prácticamente en cada una de ellas, hace siglos, la población otomí dispersa en rancherías cercanas al agua pintó una asombrosa cantidad de conjuntos rupestres (Monterrubio 1992 y Acevedo 2002). A pesar de

la particularidad de cada uno de ellos, podemos reconocer una tradición regional consolidada, que se caracteriza por la selección de los lugares, la técnica, el estilo y la iconografía (Lerma *et al.* 2013 y Lerma *et al.* 2014, 53-70).

Aún no se han definido satisfactoriamente los límites espaciales y temporales de esa tradición, pero en el Mezquital, en esa parte del estado de Hidalgo, se puede fechar *grosso modo* entre la incorporación de la región al poderío de la Triple Alianza en el siglo xv y luego al de la Nueva España. Aún no disponemos de elementos para establecer unas fechas límites porque en algunos casos encontramos testimonios excepcionalmente tardíos como la imagen del ferrocarril. Una de las características más singulares de esa tradición es que no solamente se trata de un arte abierto al tiempo como lo son las manifestaciones rupestres en general, sino

que desafía la manera tradicional de establecer la cronología al no reflejar un corte tajante entre el periodo prehispánico y colonial. Al contrario, en múltiples ocasiones, se combinaron en una misma ejecución y en un mismo panel, motivos de tradición mesoamericana como sería por ejemplo la pirámide con su templo y otros propios del cristianismo como una iglesia o un jinete.

De esa manera, esa tradición constituye una fuente privilegiada y excepcional para adentrarnos en la manera en que una población indígena vivió esa época de profundas transformaciones y expresó a través de sus propias imágenes lo que le pareció lo más importante, lo más vital para su existencia: su vida ritual, sus relaciones con la divinidad. Este arte rupestre nos ofrece la posibilidad de observar la gestación de un cristianismo profundamente mesoamericano, en este caso otomí. Se trata, en efecto, de un territorio que desde tiempos remotos ha sido y sigue siendo poblado por comunidades otomíes, y por ende el estudio de esas manifestaciones rupestres presenta gran ventaja puesto que legítimamente se puede recurrir a fuentes históricas y etnográficas para ubicarlas en su contexto.

En el caso de los *wema*, de esos seres presentes en la roca misma, tenemos varios casos más de su presencia en sitios de la tradición de Pintura Banca del Mezquital y también de la Sierra Madre Oriental (Hernández Ortega 2013 y España 2015). A la luz de la tradición otomí actual, sabemos que se trata de seres ancestrales quienes, en tiempos de la creación, después del diluvio quedaron petrificados cuando salió el sol. Su morada es la del Señor del Mundo, de todas las cosas, de las nubes y los vientos, de las semillas y los animales. Su presencia en las barrancas es inherente al culto a los ancestros, a la manera en que los otomíes conciben el pasado no como una cosa que quedó atrás sin retorno, sino que está al frente, presente, como fuente de vida. La barranca es la morada de los antepasados y por eso es el lugar indicado para las peticiones de lluvia y de vida, tema que domi-

na la mayoría de los sitios de este arte rupestre (Valdovinos 2009 y Peña 2015).

En el caso de la barranca del Doñhé, el énfasis parece haber sido puesto también sobre otro de los temas centrales de este arte: la pertenencia de la comunidad ñhãñhũ u otomí al cristianismo, pero un cristianismo asumido como propio, sin negar sus raíces características. Así lo expresan con elocuencia las representaciones de edificios religiosos, como lo podremos apreciar al acercarnos a dos ejemplos del mismo sitio (fig. 3).

En el primer caso, aunque un escurrimiento ha deslavado parte de la figura, reconocemos todavía que se trata de un gran conjunto visto desde dos perspectivas distintas. El amplio atrio está visto en planta rodeado por la barda perimetral provista de altos merlones. En la entrada al atrio, se alza una gran cruz sobre un pedestal de dos niveles con un nicho en la base. Atrás de la cruz, se levanta una alta bóveda o el arco de la puerta de la iglesia. Al interior del atrio, dos hileras de pequeños trazos rectos parecen aludir de modo muy sintético a una asamblea de fieles o quizás representan lápidas funerarias. La iglesia no se encuentra en el centro del atrio sino en una esquina para que la composición se adapte ingeniosamente al espacio disponible sobre la cara lisa y vertical de la roca en un lugar donde se aprecia la imagen desde lejos.

En otra cara de la roca, no visible desde abajo, se aprecia otra iglesia desgraciadamente más deslavada que la anterior por estar menos protegida de la intemperie. La barda del atrio está provista de altos merlones en los dos lados largos y al interior hay indicios ya muy borrados de que también había hileras de trazos o puntos. Curiosamente, el acceso al atrio está marcado por lo que podría ser una escalera o camino oblicuo escalonado de varios niveles, sugiriendo que el santuario está en lo alto de un promontorio. La escalera lleva a la cruz, ahora apenas visible, erguida sobre un pedestal también de dos niveles. La iglesia tiene sus particularidades. Su alta y estrecha fachada está dividida en dos partes: un arco de medio punto domina la amplia entrada y una fina cuadrícu-



3. Caltepantra, Tecozautla, Hidalgo. Pintura rupestre, cerca del anterior, con detalle de dos de los motivos. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Fernando Navarrete. Proyecto Arte y Comunidades Otomías: Metamorfosis de la Memoria Identitaria. Proyecto PAPIIT (IN402113).

la recubre toda la parte superior. Quizás para evocar un gran “chimali”, una de estas grandes estructuras ligeras con las cuales se ornan las fachadas de las iglesias en las fiestas patronales, tejidas con innumerables flores de cucharillas.

Las diferencias entre las dos iglesias tan cuidadosamente detalladas a pesar de las pequeñas dimensiones de las figuras sugieren que son representaciones precisas de iglesias particulares. A futuro un estudio histórico pormenorizado de las múltiples construcciones religiosas de la región podrá quizás dar algunas precisiones al respecto para identificar estas iglesias y las otras pintadas en el lugar. Por ahora, solamente podemos aseverar que se representaron cons-

trucciones levantadas en el siglo XVI pero, obviamente no podemos precisar cuándo se plasmaron esas imágenes en la roca. Su presencia en este lugar puede ser vista como una proclamación, una manera de equiparar dos ámbitos sagrados, una identidad que se niega a poner la antigua tradición a la nueva religión.

Al singularizar cada una de las iglesias representadas, esas pinturas rupestres introducen una dimensión temporal a escala humana aunque indisociable del tiempo mítico: junto a la iglesia se levanta un personaje de grandes dimensiones, un gigante. Lleva un carcaj y un faldellín, atuendos a la usanza antigua. Pero es un guerrero singular porque lo que a primera vista

parecería un escudo, sugiere más bien ser uno de esos complejos cosmogramas que perviven en los rituales actuales. Y, sobre todo, tiene los pies proporcionalmente enormes, atributo propio de los *wema*. La presencia de ese personaje mítico al lado de un gran santuario nos remite directamente a un testimonio que recogimos por parte de personas conocedoras de la tradición otomí, en la comunidad de El Mayé de Ixmiquilpan: los *wemas* son los que construyeron el conjunto conventual y pintaron sus muros. En esa roca tenemos así conjugadas dos dimensiones temporales: la histórica de una iglesia particular, y el *wema* de los tiempos inmemoriales de la creación (Vite 2012). De esa manera, el arte rupestre nos ofrece una ventana no solamente sobre la manera en que una comunidad se ha insertado en su paisaje sino también sobre la manera en que entretejió el tiempo de los hombres y el de los seres sobrenaturales.

El sol abrasador ya no permite observar claramente las pinturas. Nos retiramos de la barranca. En otras visitas, quizás lograremos resolver algunos de los enigmas que nos han presentado esas imágenes plasmadas en la roca. Guardamos la secreta esperanza de encontrarnos un día ante el viborón, la gran serpiente constrictora que ha inspirado la imagen de la *Bok'ya*, la divina serpiente de lluvia, la dadora de vida plasmada tantas veces en las pinturas de esas barrancas, en las peticiones de lluvia dirigidas a la divinidad durante tantas generaciones.

Ahora, el lazo en esta comunidad se ha roto. La tradición se ha perdido. Las barrancas perdieron su sentido sagrado. La serpiente se teme y se mata. El olvido ha transformado esos espacios en no-lugares, las pinturas se enmudecieron. Los *wema* aguardan.

Fuentes bibliográficas

Acevedo Sandoval, Otilio Arturo, Manuel Alberto Morales Damián y Silvana Valencia. 2002. *Pintura rupestre del estado de Hidalgo*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

- España Soto, Domingo. 2015. "Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental. Aportes para una historia regional", tesis de licenciatura en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. <http://132.248.9.195/ptd2015/mayo/304265651/Index.html>
- Gress Carrasco, Rocío. 2008. "Voces de roca: El arte rupestre del valle del Mezquital como fuente histórica", tesis de licenciatura en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. <http://132.248.9.195/ptd2012/marzo/0677919/Index.html>
- Hernández Ortega, Nicté Hortensia. 2013. "Imágenes del cristianismo otomí: el arte rupestre de El Cajón, estado de Hidalgo", tesis de licenciatura en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- Lerma, Félix, Nicté Hernández y Daniela Peña. 2014. "Un acercamiento a la estética del arte rupestre del valle del Mezquital, México", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 19 (1): 53-70. Santiago de Chile.
- Lerma, Félix, Rocío Gress y Yoko Villaseñor. 2013. "El arte rupestre del valle del Mezquital: Huellas de la historia viva del pueblo hñāhñū". En *Historia del arte en Hidalgo*. Editado por Manuel Morales y Angélica Velásquez. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Lorenzo Monterrubio, Carmen. 1992. *Pinturas rupestres en el estado de Hidalgo*, 2 tomos. México: Gobierno del Estado de Hidalgo/Instituto Hidalguense de la Cultura (Colección Lo Nuestro).
- Peña, Daniela. 2015. "Negrura de lluvia entre dioses. El arte rupestre de El Boyé", tesis de licenciatura en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. 2015. <http://132.248.9.195/ptd2014/junio/099224060/Index.html>
- Valdovinos Rojas, Vanya. 2009. "Bok'ya, la serpiente de lluvia en la tradición nāhñū del valle de Mezquital", tesis de licenciatura en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- Vite Hernández, Alfonso. 2012. "El mecate de los tiempos: continuidad en una comunidad hñāhñū del valle del Mezquital", tesis de licenciatura en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. 2012. <http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/099335672/Index.html>

Nueva España

Sergi Doménech García

Una imagen-reliquia o *blansea* de la Santa Faz vaticana

Este grabado, o imagen-reliquia, de la Santa Faz, visto no sólo como manifestación artística sino como parte de la cultura material o producto social, se descubre como revelador de prácticas sociales, de la promoción de diversas costumbres culturales, así como del estatuto y definición de la imagen religiosa. El objeto es portador de connotaciones relativas a la representación de la imagen sagrada y del culto a las reliquias que, en un sentido diacrónico, hace propia la tradición del icono proveniente del cristianismo oriental, así como de la transmigración de un tipo determinado, el del verdadero retrato de Cristo de tradición *non manufacta* o *acheiropoietas*, cuya confección se defendía —por medio de leyendas— como de origen sobrenatural. La estampa, fechada en el siglo XVII, aunque probablemente sea anterior en una centuria, reproduce el perfil del rostro de Cristo, su *vera icona*, y el de la lanza del Longinos con la que, según las escrituras, se hirió en el costado al crucificado. Ambas representaciones son reliquias de la Pasión veneradas durante siglos en Roma, en San Pedro del Vaticano, piezas que, habiendo sido expuestas de forma puntual al público, atrajeron durante la Baja Edad Media a un número ingente de peregrinos que visitaron la Ciudad Santa. En sí mismo, también este grabado en seda es una reliquia, en los términos que estos objetos eran definidos en su época.

La reliquia de la Santa Faz de San Pedro del Vaticano se defiende como la imagen original del rostro de Cristo impreso de forma milagrosa —como imagen *non manufacta*— en un lienzo. En la tradición del cristianismo de Occidente ocupa el papel del *Mandyllion* del rey Abgar de Edesa, primera reliquia del rostro de Cristo de origen oriental, con sus similitudes y diferencias. La leyenda de la Verónica proviene de los textos apócrifos conocidos como *Actas de Pilatos*, en concreto de aquéllos que integran el conjunto de fragmentos y cartas identificadas como escritos complementarios, y su gran popularización y difusión tuvo lugar por medio de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Según la leyenda, el rostro de Cristo se había quedado estampado en el paño con el que una mujer, Verónica, santa ficticia cuya etimología —verdadera imagen— delata la intencionalidad de la leyenda, había enjuagado el rostro de Jesús camino del calvario cuyo sudor y sangre estamparon milagrosamente la faz del salvador. Esta reliquia fue resguardada por la mujer —que los apócrifos identifican con la hemorroisa de los evangelios—. El emperador Tiberio, aquejado de lepra, mandó a Velosiano que fuese “en busca de algún discípulo de aquel que se llamaba Cristo y Señor” para que “en nombre de Dios” le curase de su enfermedad. A su llegada, Velosiano se entrevistó con

aquellos judíos que lo habían conocido y llegó hasta él la noticia de la existencia de un lienzo con la imagen de la “faz del Señor”. Velosiano la tomó y envolvió en un lienzo de oro, la colocó en un estuche y la selló con su anillo asegurándose así que nadie más podría ver aquella imagen hasta que se descubriese ante el César. Fue puesta en presencia del emperador Tiberio, el cual se postró de rodillas y la adoró, así quedó sanado de su enfermedad.

Formalmente, a pesar de sustentarse la imagen de la Santa Faz o Verónica en Occidente a partir de una leyenda distinta relacionada con la Pasión de Cristo, el tipo —tanto compositivo como iconográfico— responde en origen al modelo del *Mandyllion* de Edesa: una figura frontal del rostro de Cristo, aún sin la corona de espinas, atributo iconográfico que aparecerá en la Santa Faz o Verónica a partir del siglo XVI. Desde el siglo X fue esta tipología cristológica, con estos rasgos, la que tuvo una gran difusión y a ella responden el resto de obras que la imitan o reproducen fielmente. De tal forma que la Santa Faz o Verónica¹ fue el equivalente occidental del *Mandyllion*, con sus similitudes y diferencias, y entre ellas existe un cruce de tradiciones e intenciones. Ambas dan testimonio físico de la presencia del Hijo de Dios en la tierra y de la existencia de una imagen suya que sirve de consuelo hasta su segunda venida. Tampoco debe olvidarse que el retrato cumple una función sustitutiva —es la presencia de una ausencia— y, con ello, de consuelo ante la imposibilidad de encontrarse frente a la persona retratada. Su ostentación legítima a la Iglesia que la poseía como heredera de Cristo y la capacidad de multiplicación de sus poderes taumatúrgicos amplía la autoridad existente sobre la imagen. Asimismo, como señala Gerhard Wolf (1999, 220), por un lado, la historia del *Mandyllion* en la tradición oriental identifica este icono como la principal reliquia cuya

1. Otro asunto es el de la identificación de la Santa Faz con el nombre de Verónica que, si etimológicamente responde al significado de “verdadero retrato”, es cierto que con el tiempo terminó identificando tanto al retrato de Cristo como a su portadora.

posesión ostenta el poder imperial, definido como heredero del imperio romano. Por otro lado, la Verónica se resguarda en el Vaticano, cuya veneración e impulso de su devoción por parte de Inocencio III contribuiría a prestigiar la Basílica de San Pedro como sede y cabeza de la Iglesia.

La fuente más antigua en referirse a la existencia de un lienzo con la Santa Faz de Cristo en Occidente es una crónica de finales del siglo X donde se afirma que el papa Juan VII había mandado construir una capilla a la Virgen María en la que se había ubicado la Santa Faz (Wolf 2000, 103). Hasta el siglo XII se tiene otra referencia, ofrecida por el *Ordo benedictus canonicus* (1143), documento que recoge la costumbre del papa por postrarse frecuentemente ante una reliquia o Sudario de Cristo. No obstante, según Marta Crispí (2008, 58), las referencias que este documento contiene no permiten asegurar que esta reliquia tuviese representado el rostro de Cristo.

La devoción a la Santa Faz, o divino rostro de Cristo, vivió un despliegue devocional a finales de la Edad Media. En la última década del siglo XII, con ocasión de la visita del rey francés Felipe Augusto a Roma, en 1191, el cual regresaba de su viaje a Tierra Santa, ésta fue expuesta junto con otras reliquias para que fuese admirada por el monarca. En 1196, bajo el pontificado del papa Clemente III, se construye un cimborrio en el que se exponía una tela de lino con el rostro de Cristo estampado (Crispí 2008, 57-58).

La relevancia pública de esta reliquia tiene lugar a principios del siglo XIII debido al impulso de su devoción por parte de Inocencio III. En 1208 estableció una procesión pública por las calles de Roma de la reliquia de la Santa Faz, por medio de la bula *commemorandades nuptias salutare*. La efigie vaticana era venerada, desde su partida en San Pedro, por las calles de la ciudad hasta la llegada al hospital del Santo Espíritu, que había sido fundado por el propio pontífice (Crispí 2008, 58). En 1216, estableció también un oficio propio para el velo verónico.



1. Imagen-reliquia de la Santa Faz y de la punta de la lanza de Longinos, estampa en seda al aguafuerte y buril, 29 x 24.3 cm, anónimo, siglo xvii. © Biblioteca Nacional de España, CC BY-NC-SA 4.0.

A mediados del siglo XIII, el papa Inocencio IV instauró la plegaria *Ave facies praeclara*, la cual fue seguida en el primer tercio del siglo siguiente por otra oración, *Salve sancta facies*, atribuida a Juan XXII.² Estos gestos fueron claves para la difusión de la imagen, muy especialmente por el hecho que iban acompañados por la promulgación de indulgencias. La Santa Faz parece haber sido la primera imagen en tener la potestad de ofrecer indulgencias, las cuales se podían ganar si se rezaba algunas de estas dos oraciones en presencia de la Santa Faz o de una de sus reproducciones. Así, Inocencio IV concedió indulgencia de cuarenta días por rezar la oración *Ave facies praeclara*. Éstas fueron creciendo exponencialmente en el tiempo puesto que con el rezo del *Salve sancta facies* se llegaron a conceder hasta diez mil días de indulgencia (Hand 1992, 14). La Santa Faz romana, como garante espiritual de la gracia divina en la tierra, sirvió para atraer a los peregrinos que vieron en ella una meta espiritual de su peregrinaje a Roma, lo que inició la exposición pública de esta reliquia, así como el especial énfasis en la difusión de réplicas del rostro de Cristo.

Los *Mirabilia urbis romae* —obra en latín escrita en el siglo XIII y destinada a los peregrinos que visitaban Roma, donde se indicaba los monumentos y las reliquias que debían visitarse— dan testimonio de la exposición pública de la Santa Faz, como se puede ver en xilografías de ediciones de los siglos XV y XVI. Se trataba de una reliquia destinada a convertirse en reclamo para peregrinos lo que apunta un asunto importante sobre su difusión, a partir de reproducciones que siguen miméticamente sus lineamientos. Como parte de este programa, se realizaron una gran multiplicidad de copias de la Santa Faz vaticana en libros de horas, trípticos portátiles, estandartes procesionales, portapaces, monedas o pequeñas insignias de

peregrinos, lo que se puede llamar afecto por la imagen.

La producción de objetos —de mercancías— tal y como define Kopytoff (1991, 89) es un proceso cultural y cognitivo, y supone que estas producciones quedan marcadas culturalmente y definidas como un tipo particular de cosas. Además, un mismo objeto puede ser considerado mercancía —objeto que posee valor de uso y de cambio— en un momento y perder esta categoría en otro. Lo cierto es que la Santa Faz grabada en tela que nos ocupa en este breve ensayo fue, en unas categorías mercantilistas distintas a las actuales, un objeto de consumo. En la definición de la trayectoria vital de esta estampa en seda debe atenderse a su carácter como reliquia para tomar conciencia de la percepción que se tuvo de la misma. Esta pieza fue concebida como una reproducción fiel de ambas reliquias pasionales, tanto de la Verónica como de la lanza del Longino, aunque adquiere una relevancia significativa en el caso de la primera. La tradición recogida en la mayoría de historias sobre la llegada de réplicas de la Santa Faz nos informa que era habitual que los cardenales tuviesen el privilegio de poseer un ejemplar tocado del original vaticano de la Verónica, esto significa que no sólo se trataba de reproducciones fidedignas, sino que habían estado en contacto directo, generalmente por superposición, convertidas así en reliquias de contacto. Estas copias circularon con facilidad en época bajomedieval, se continuó esta tradición durante los siglos XVI al XVIII, y se mostraron de forma pública y privada, lo que contribuyó a la fama del original y promovió su devoción. Se trata, por tanto, de un objeto móvil que interactuaba con el público de su época por medio de una costumbre y gestualidad propia, en este caso no definida pero que se convertía igualmente en un sencillo acto ritual. De igual forma, la semejanza con el modelo vaticano del verdadero retrato de Cristo establece su relación con el culto a las reliquias, la teoría de la imagen de la difusión de esta tipología y su circulación. Estos aspectos definen el objeto

2. La oración dice así: “Salve sancta facies / nostri Redemptoris / in qua nitet species / divini splendoris / impressa in panniculo / nivei candoris / dataque Veronicae / signum ob amoris.”

y la imagen —en su tiempo— como dotados de cierta singularidad, algo revelado tanto por el soporte elegido para la reproducción como por el modelo que remedan.

Las reliquias son objetos que formaron parte del cuerpo de una persona santa —huesos, cabello, etc.— o estuvieron en contacto con ésta. Entran en esta categoría los restos de los santos, de Cristo y la Virgen, y los objetos que les pertenecieron o que guardaban alguna relación directa o inducida. Estos objetos estaban dotados de cualidades sobrenaturales y se les atribuían generalmente poderes salvíficos. Fueron vistos como testimonio de la salvación y, en su materia, participaban ya de la gloria. El origen de su veneración se encuentra en los años iniciales del cristianismo y en el contexto de las persecuciones, por lo que eran guardados con estima los objetos de los primeros mártires. Tuvieron un gran despliegue en época medieval, periodo en el que existió un comercio importante de reliquias. En este mercado, las que tenían una cotización más alta eran aquéllas relacionadas con Cristo y los apóstoles.

Existía además un tipo determinado de reliquias en las que encajan muy diversos objetos. Son las llamadas reliquias de contacto, también conocidas como *blan-dea*, que alcanzaban su función constituyente por medio del contacto directo con los restos del santo o con otra reliquia. Pero en este tipo de réplicas de la Santa Faz existe un componente más a tener en cuenta que está en relación no sólo con el hecho de haber guardado contacto directo con el original, sino por reproducir fielmente su traza, la cual estaba en sí misma dotada de trascendencia.

En la relación entre imagen y reliquia la primera alcanzó un lugar equivalente al de la segunda. La aparición de las reliquias se había iniciado con los sepulcros de los santos, sus restos corporales y objetos cercanos a ellos, pero, en último lugar, aparecieron también las imágenes como objetos cuyo uso y estatuto fue similar e incluso equivalente al de las reliquias. Esto se debió al alto prestigio que obtuvo la

imagen, encontrándose nuevamente el origen de ello en el mundo bizantino (Belting 2009, 84-89). Algunas imágenes se apoderaron de las características funcionales de las reliquias, que cumplieron con una misma efectividad, y eso fue posible gracias al poder de la imagen como prueba de autenticidad. Por medio de estas imágenes y réplicas se hacían también extensibles los poderes taumatúrgicos.

La resurrección y posterior ascensión de Cristo en cuerpo y alma limitaba la existencia de reliquias de Cristo a aquellos objetos que estuvieron en contacto directo con él,³ y fueron los relacionados con su Pasión los que alcanzaron el más alto nivel de repercusión. Es el caso de la *Vera cruz* encontrada por santa Elena, o la lanza de Longinos. Pero las que adquirieron gran notoriedad durante la Baja Edad Media, y ocuparon gran parte de los recursos retóricos y apologéticos tras el concilio de Trento, fueron aquellas reliquias que se consideraron *acheiropoietas* o *non manufactas*, producidas por el contacto directo con el cuerpo de Cristo, como son la sábana santa de Turín o la Santa Faz que nos ocupa.

En la Santa Faz confluyen varios conceptos. Desde el origen de la propia reliquia —ya con el *Mandylin*— se encuentra el hecho de que, en ella, hay una noción de presencia real de Cristo. Esta teoría bizantina del icono, relacionada con la propia justificación de la imagen sagrada en el cristianismo, manifiesta que al tratarse de un retrato fiel y *acheiropoietas*, éste se convierte en testimonio real de Cristo. Así, al mostrar la imagen del Hijo de Dios guarda parte de su presencia. Estas imágenes creadas de forma espontánea por el propio Cristo eran en sí mismas una manifestación divina y fueron vistas como una extensión de la encarnación (Pereda 2007, 128). Eran imágenes trascendentes, pues en sus delineamientos estaba presente la forma exacta en la que se había

3. No obstante, existieron algunas reliquias corporales de Cristo como el Santo Prepuccio, las lágrimas de Cristo o el Santo Ombligo. Ninguna de ellas tuvo una relevancia al nivel de las reliquias de la Pasión.

encarnado el Hijo de Dios y, por ello, fueron defendidas en ocasiones como imágenes inmanentes, portadoras, por tanto, de las cifras de la divinidad y que compartían con ella parte de su naturaleza.

El modelo en el que mejor se evidencia esta concepción es en la realización de las réplicas. La base de todo ello es la presencia de un arquetipo de cuya existencia son prueba tanto los iconos que se defienden como copias directas y fidedignas de un verdadero retrato *non manufacto* de Cristo, como el resto de reproducciones. Al mismo tiempo, estas copias afirman que en este arquetipo existe una delineación esencial y que, por tanto, lo genuino o carismático no se encuentra exclusivamente en una realización particular y física (Kessler 2000, 84), sino que existe una clara capacidad de transmisión. Estas réplicas eran portadoras de algo trascendente en la imagen, en tanto que al reproducir la forma exacta de su auténtico rostro estaban manifestando una parte de la divinidad, no sólo su materialidad.

Regresando nuevamente a la estampa sobre seda objeto de estudio de este ensayo, el estatuto de esta imagen queda definido por todos estos aspectos. De un lado, como reproducción fiel del “original” vaticano de la Santa Faz garantiza la posesión de esa esencia propia del lineamiento exacto del rostro trascendente de Cristo. Asimismo, se trata de una reliquia por contacto, lo que aumenta aún más su notoriedad. Esta afirmación está sustentada en un semblante más de este objeto, pues, en uno de los extremos del grabado existe un pedazo de tela sobre el cual aparece un cuño, o sello de lacre, con un escudo cardenalicio. Este tipo de señales eran conocidas con el nombre de *auténticas*, cuya presencia certificaba la veracidad de una reliquia. Con total seguridad, este sello indicaba que se trataba de unas reproducciones tocadas del original, por tanto, que habían estado en contacto real con los originales vaticanos. Lo usual de estas prácticas indica tanto el origen de la estampación como la intención de otorgarle veracidad a la misma. Objetos sagrados e imágenes reli-

giosas —iconos y reliquias— se convirtieron en agentes investidos de un especial carisma que les confería relevancia dentro del sistema de valores que operaba en el cristianismo. Esto no sólo afectaba a la Verónica vaticana, sino incluso a sus reproducciones seriadas —cuya ejecución respondía a un programa controlado— y tuvo que buscar la forma de encajar la existencia de otras tantas imágenes que decían compartir una misma naturaleza —como son las reliquias de Jaén y Alicante que se defendieron como originales, al igual que la de Roma— y reclamaban, por tanto, la legitimidad de un mismo estatuto de primitiva autenticidad. Como asidero discursivo, la breve definición de la biografía cultural de la estampa de la Biblioteca Nacional de Madrid desvela los distintos caminos de este tipo de imágenes-reliquia así como su percepción y relevancia.

Fuentes bibliográficas

- Belting, Hans. 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Crispí i Canton, Marta. 2008. “La Santa Faz de Cristo en la pintura gótica catalana. Iconografía y fuentes textuales.” En *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, 57-67. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares.
- Fernández González, Etelvina. 2001. “Del santo *Mandylion* a la Verónica: sobre la *vera icona* de Cristo en la edad media”. En *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, editado por María Luisa Melero Moneo, Francesca Español Beltrán, Anna Orriols i Alsina y Daniel Rico Camps, 353-371. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Kessler, Herbert L. 2000. “Configuring the invisible by copying the Holy Face.” En *Spiritual seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, editado por Herbert Kessler, 64-87. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kessler, Herbert L. y Gerhard Wolf, eds. 1998. *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bolonia: Nuova Alfa.

- Kopytoff, Igor. 1991. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso." En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 89-122. México: Grijalbo.
- Morello, Giovanni, y Gerhard Wolf, editores. 2000. *Il volto di Cristo*. Milán: Electa.
- Pereda, Felipe. 2007. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons.
- Schönborn, Christoph. 1999. *El icono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Wolf, Gerhard, y Colette Dufour Bozzo, Anna Rosa Calderón Masetti, editores. 2004. *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bizanzio a Genova*. Milán: Skira.

Fuentes hemerográficas

- Hand, J.L. 1992. "Salve sancta facies: Some Thoughts on the Iconography of the *Head of Christ* by Petrus Christus." *Metropolitan Museum Journal* 27: 7-18.
- Wolf, Gerhard. 1999. "La vedova di Re Abgar. Un sguardo comparatistico al Mandilion e alla Veronica." *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 69: 215-243.

Pablo Escalante Gonzalbo

El disco de la concordia

Este disco de cerámica¹ tiene un diámetro aproximado de 36 centímetros y un grosor de 3.2. Se puede sujetar con las manos y manipular, pero no fue hecho para eso; pesa 4 kilos y 76 gramos. No es una patena como alguna vez pensé. Se trata de un ornamento realizado con el propósito de decorar algún muro o el altar de una capilla. Nunca llegó a usarse; de haber ocurrido así la pieza no habría llegado entera hasta nosotros, la mezcla que necesariamente se habría usado para fijarla en el muro se habría adherido al disco. Ni el reverso ni los bordes presentan desprendimientos. Lo que sí es probable que haya ocurrido es que otros discos idénticos a éste, es decir, realizados a partir del mismo molde, se hayan empleado en la decoración de capillas e iglesias en pueblos del valle de México en los cuales trabajaban los franciscanos. Este disco fue elaborado en

1. Para un estudio extenso de esta pieza (catalogada con el número 95851, colección Starr, Field Museum, Chicago), véase Pablo Escalante Gonzalbo, “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo xvi en el valle de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XL, núm. 113 (2018): 81-116. doi: <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2018.113.2659>. Agradezco infinitamente la ayuda que me están prestando en el estudio de esta y otras piezas de la colección Starr, en el Field Museum de Chicago, a Gary Feinman, Chris Philipp, Cassie Pontone y Julia Kennedy.

el año 1558, en un taller adjunto al convento del pueblo de San Juan Teotihuacán. Hay suficiente información sobre su procedencia y sobre su contexto para establecerlo así.

Las imágenes

El disco está formado por dos dispositivos de imágenes.² El hecho de que exista esta división de las imágenes en dos grupos, uno circular y otro vertical, es altamente significativo. El dispositivo vertical se encuentra superpuesto al circular, formando una especie de primer plano. El barro favorece considerablemente este efecto de superposición. Casi podría parecer que el conjunto vertical ha sido colocado por pastillaje sobre el sistema de círculos antes de la cocción de la pieza, pero no es así, la superposición estaba prevista en el molde.

El sistema de círculos sucesivos parte del centro y llega hasta los bordes del disco, forma cinco círculos concéntricos. Cada uno de ellos se construye con la sucesión de un mismo motivo, en forma radial, hasta que el círculo se cierra. El primer círculo está formado por la repetición de un motivo cuadrangular, como un dentículo, con un hueco en su centro. Si suponemos la vinculación entre el primer círculo y el centro

2. Para un estudio extenso de esta pieza, véase Escalante (2018).

liso, tenemos una figura con la apariencia de una flor. Los mismos artistas que hicieron esta pieza diseñaron otras en las cuales el centro no aparece liso sino saturado de pequeños puntitos que simulan las anteras de una gran flor abierta, muy parecida a un girasol. Aun sin las anteras, la flor abierta de amplio centro que se forma en el medio de nuestro disco se asemeja también a un girasol, llamado en náhuatl *chimalxóshitl* (o flor de escudo, por su similitud con un escudo de guerra).

El segundo círculo está formado por una serie de ganchos idénticos que miran en una misma dirección. El diseño coincide con representaciones indígenas del líquido que fluye, como por ejemplo las que aparecen en el cuello de algunos de los jugadores de pelota de Dainzú. El tercer círculo se forma con la exposición radial de un motivo con forma de trenza. El trenzado es común también en la iconografía mesoamericana, aparece en diferentes imágenes sagradas; por ejemplo en los marcos de algunas escenas teotihuacanas alusivas a la lluvia y la germinación. Suele llamársele *malinalli* y se interpreta como la representación indígena de la sucesión de las fuerzas sagradas, subiendo y bajando a la tierra por medio de flujos giratorios que se acoplan, uno descendente y otro ascendente.

El cuarto círculo consiste en una sucesión de formas muy parecidas a las del primero, pero en el interior de los dentículos no hay sólo un hueco sino un pequeño relieve, como una diminuta espina o caña. Coincide con las representaciones mesoamericanas de la pluma, y en particular del extremo amplio de la pluma de águila, que aparece esquematizada en numerosos diseños.

El quinto círculo, que forma la orla, resulta de la repetición de un pictograma indígena consistente en un pequeño gancho y un grupo de flecos o barbas. Se trata del pictograma empleado en los códices para representar los pequeños manojitos de plumas de pecho de garza que se pegaban en el cuerpo de las víctimas sacrificiales. El pictograma suele aparecer en el cuerpo de los cautivos, pero también puede figurar sobre el escudo o *chimalli* e incluso sobre

pequeñas banderitas de papel portadas por los prisioneros. Dejemos ahora por un momento el dispositivo circular.

El sistema o dispositivo vertical tiene menos elementos que el circular. Partiendo de la base del disco y en dirección al centro hay una figura integrada por tres franjas juntas. El grupo de franjas crea la forma de un trapecio. En la cúspide de dicho trapecio se levanta la figura central del primer plano: una cruz latina. En cuanto a las franjas que constituyen el trapecio, están a su vez formadas por dentículos muy similares a los que surgen como pétalos en el primer círculo del disco. La progresión vertical de estas pequeñas formas sugiere —sólo sugiere— un torrente o flujo en cascada.

El significado

Todos los motivos desplegados en el sistema circular pueden compararse con diseños prehispánicos y varios aparecen casi idénticos a las representaciones antiguas. En su conjunto producen un mensaje coherente relacionado con el sacrificio: la flor abierta (que vemos en el centro) es metáfora de la herida sacrificial, y el girasol en particular se asocia con el escudo del guerrero; las olas de líquido alrededor de la flor corresponden con representaciones de la sangre que fluye. El trenzado o *malinalli* alude a la comunicación con el mundo sagrado, tal como la que ocurre en el acto sacrificial. Las plumas de la penúltima banda podemos verlas como un ornamento indígena común, relacionado con las celebraciones religiosas de diferente contenido. El motivo repetido en la orla es el símbolo inequívoco del sacrificio humano, prácticamente equivale a la palabra sacrificio en el lenguaje pictográfico del Posclásico.

La forma de trapecio que asciende en el primer plano funciona sin duda como una plataforma para la cruz. Lo que puede discutirse es la identificación misma del trapecio. Es verdad que recuerda la silueta de una montaña (por lo tanto, un calvario). Las cuatro bandas, provistas de una gran cantidad de piecicillas, dan lugar a un efecto de torrente, decíamos, lo cual, aso-



1. Disco de arcilla, ca. 1558, con motivos sacrificiales indígenas y una cruz cristiana. Teotihuacán, México. Field Museum of Natural History, colección Starr, Chicago, Illinois, número de catálogo: 95851. Foto: Pablo Escalante Gonzalbo.

ciado a la cruz, hace viable el mensaje de “ríos de sangre”, una visión metafórica de la preciosa sangre de Cristo.

Sin embargo, la forma del trapecio corresponde también con representaciones indígenas del altar, como la de Ocotelulco o la del *Códice Fejérváry Mayer*, y coincide con uno de los tipos comunes de piedra de sacrificio o *téchcatl*.

El sentido

En realidad, la única forma que no tiene origen prehispánico en el disco es la cruz, pero al mismo tiempo es el símbolo que unifica y da sentido a todo el conjunto. Las referencias a la sangre y al sacrificio, aun expresadas en términos del lenguaje indígena del Posclásico, se dirigen a la cruz y al sacrificio de Cristo.

La yuxtaposición de símbolos de las tradiciones mesoamericana y cristiana corresponde con la estrategia de sincretismo emprendida por los frailes, especialmente franciscanos, y comunicada y compartida con los artistas y colegiales indígenas, especialmente nahuas. Tal yuxtaposición, que en el caso de nuestro disco tiene una expresión mecánica en la superposición aparente de la cruz sobre la pasta de arcilla, ocurrió habitualmente en conjuntos semánticos que se consideraron compatibles, en los cuales era factible establecer analogías.

Establecer una analogía entre el sacrificio indígena y el sacrificio cristiano fue el mayor desafío del pensamiento sincrético que caracterizó a la cultura de la evangelización de la Nueva España durante décadas (al menos entre 1533 y 1585). Dicha analogía se estableció visualmente de varias maneras. La empleada en el disco de cerámica que comentamos es una de las más audaces, por usar intensivamente los símbolos indígenas y transformar totalmente su significado mediante la colocación de la cruz.

El sincretismo cristiano-indígena del siglo XVI se construyó sobre la base de un intenso y complejo diálogo intercultural, sostenido por los frailes y por los indígenas que estudiaron con ellos, especialmente en el colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, y ampliado a los artistas indígenas que trabajaron en diferentes escuelas, pero especialmente en la de San José de los Naturales.

Nuestro disco no surgió de San José sino de un modesto taller de artistas cristiano-indígenas en las cercanías de la antigua ciudad de Teotihuacán.

Si la concordia implica un acto de conformidad, un convenio entre quienes tienen pun-

tos de vista originalmente distintos, no encuentro mejor manera de llamar a este disco. En él se expresa la aceptación de los frailes para emplear el repertorio de los símbolos indígenas en la nueva liturgia, en la decoración de los nuevos espacios de culto; y en él se pone de manifiesto, también, la aceptación de los indios del símbolo de la cruz como centro de su imaginario sacrificial, y receptor de su piedad.

Epílogo

Una pieza como ésta, técnica y estilísticamente tan ligada al pasado prehispánico y con diversos símbolos del repertorio indígena antiguo, pero en la cual se hace presente una imagen cristiana, representa muy bien el sentido general del arte cristiano indígena del siglo XVI. El término “cristiano indígena”, que originalmente escogió Manuel Toussaint, tiene el mérito de subrayar la presencia de ambas tradiciones. La proporción y la forma en que ambas tradiciones se hacen presentes varían, pero el resultado es similar: estamos frente a obras de transición, en las cuales vemos, todavía, dos tradiciones distintas.

Estas obras son, por lo tanto, algo muy distinto de obras mestizas: se definen justamente porque la mezcla no se ha producido todavía. Representan la etapa que precede al arte y a la cultura mestizas.

Fuentes hemerográficas

Escalante Gonzalbo, Pablo, 2018. “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XL, núm. 113, 81-116. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.113.2659>.

Elisa Vargaslugo

El retablo de la iglesia de San Mateo Xoloc:
su vuelta a la historia del arte de México

En el pueblo de San Mateo Xoloc en el municipio de Tepetzotlán, Estado de México, se encuentra el pequeño pero interesante templo de San Mateo que conserva entre otros elementos su fachada original. En ella subsisten las representaciones de san Pedro y san Pablo, excelentes muestras de oficio tequitqui —en su añejo significado, aunque somos conscientes de los cambios que su interpretación ha tenido en las últimas décadas—, que lucen sobre las pilastras y, a su vez, están apoyadas sobre peanas que enmarcan la puerta de acceso. Tienen como singularidad que ambos personajes se nos muestran como papas, esto es fácilmente diferenciable con la identificación de las tiaras reservadas para los príncipes de la Iglesia. Estos elementos, de carácter escultórico, permiten determinar que la capilla es obra del siglo XVI, creada como iglesia de cierta importancia social, dada la gran cruz de piedra que preside su atrio.

Al introducirnos en el templo comprobamos cómo su nave rectangular es sumamente sencilla, aunque algunos elementos, como el gran arco pétreo del presbiterio o la interesante pila bautismal, vuelven a insistir en ese pasado esplendoroso. De igual forma y en sintonía con dicho lucimiento, se impone la belleza de su único retablo, el mayor, cuyo valor artístico e interés cultural son de primer orden. Se trata

de una creación de alta categoría a la que ahora damos nuevo espacio, después de un primer e insuficiente acercamiento ya que éste quedaba centrado únicamente en la figuración de los naturales como donantes (Vargaslugo 2005, 247-287).¹

La incursión de este retablo en la historia del arte se la debemos a Guillermo Tovar de Teresa (Tovar de Teresa 1982, 278-279), quien en su momento lo analizó y propuso su temporalidad entre 1630 y 1640. Esto estableció como una obra de interés sobre la que poner acento al tratarse de uno de los pocos retablos conservados o localizados que, según él, corresponde al Manierismo, a caballo entre el Renacimiento y el Barroco.

Con dichos antecedentes, en esta ocasión pretendemos profundizar en las relaciones formales que presenta dicho retablo, aportando nuevos pareceres que complementan lo referido. Para ello y como ejercicio fundamental del historiador del arte, nos impusimos el esfuerzo de volver al retablo y frente a él darnos el *tiempo lento* que las obras reclaman para poder ser comprendidas. Ello nos ha aportado, a través de un análisis profundo y detallado, los elementos para su mayor valoración, a la que ahora damos paso, y de la que incluso adelantamos una

1. Reproducciones en Vargaslugo (2005, 286-287).

de nuestras conclusiones, al señalar este retablo, sin duda alguna, como una obra de capital importancia para el patrimonio y la historia del arte de México.

La estructura

La estructura del retablo, como puede admirarse en la fotografía general elegida, es de excepcional refinamiento. Trabajada en madera tallada, resaltan en esta magnífica creación formas estructurales y ornamentales de gran finura a lo largo y ancho de todas sus partes, que se ven ordenadas y revestidas de minuciosos motivos, especialmente geométricos. Con estas nutridas y finas formas labradas, los entablamentos se definen, enmarcando las secciones de cada uno de los tres cuerpos del retablo, cuya parte central vertical se señala en su centro por una mayor preponderancia y mediante la presencia de unos estupendos frontones abiertos, los que además de reforzar y adornar la estructura, insisten en destacar esa calle. En los primeros cuerpos del retablo se abren dos nichos en la parte central. En el más alto se conserva su calidad ornamental y una bóveda de medio punto a modo de venera donde se mantiene la magnífica imagen tallada del santo patrono Mateo. En la hornacina inferior se ha perdido lo que en origen debió contener y que suponemos, por su ausencia y por las relaciones formales que luego estableceremos, posiblemente fue un importante sagrario.

El tercer cuerpo, ornamentado con las mismas formas que todo el retablo, constituye a la vez su remate. Se compone, horizontalmente, de tres secciones, de las cuales la central es la más grande y alta para dar apoyo a la forma curvilínea, de medio punto, en la que termina la traza. Sobre esta zona, que es la parte más alta de la estructura, se generan tres remates circulares, tallados y dorados en madera. Como es funcional, el más alto, que surge del centro del tercer frontón, es el que determina el medio punto en que finaliza la composición vertical del retablo.

Las tres calles verticales que constituyen el cuerpo del retablo están definidas y limitadas

por unas columnas corintias, de fuste liso, ahora pintadas de blanco y adornadas con algunas líneas negras, muy delgadas, como para producir el efecto de una naturaleza pétreo, mientras que en el cuerpo superior estos soportes se convierten en trabajadas pilastras. En cuanto al gusto por el uso de este tipo de columnas blancas, de entrada nos sugirió su relación con piezas similares en el ámbito hispano; el mejor ejemplo es el retablo realizado por Alonso Martín Celada para la iglesia de San Pedro, en la localidad sevillana de Carmona, España —que por cierto es también un retablo próximo al de nuestro interés en cuanto a su trazado—. Si bien esta primera relación nos pareció muy sugerente, por lo que nos quedamos con sus paralelismos generales, la evaluación *in situ* de las señaladas columnas finalmente quedó acotada a su tallado liso, ya que su observación detenida, especialmente en las partes de deterioros, finalmente nos ofreció una realidad muy diferente a la hasta ahora señalada. En origen se trataban de una policromía de imitación pétreo en suaves tonalidades crema, que igualmente fuimos encontrando casi ocultas en otras partes del retablo. Esta importante apreciación, sumada al hecho de que igualmente comprobamos que en muchas otras zonas ha sido repintado —ocultando el juego de cromatismos originales donde se combinan contrastados jaspeados con espléndidos dorados bruñidos perfilados y profuso picado de lustre—, nos llevó finalmente a relacionarlo con ciertas referencias documentales aportadas en la bibliografía centrada en la primera mitad del siglo XVII, donde se habla justamente de las citadas especificaciones, según lo pudo anotar Pablo Amador.

Por todo lo anterior y gracias a un cuidadoso análisis comparativo con otros referentes, podemos establecer su cercanía con modelos formales vigentes en la cronología señalada, y más concretamente con las décadas centrales de dicha centuria. Así, son lógicos los paralelismos que se pueden establecer con otras obras —conservadas o no—, de ese momento. Entre éstas, el ejemplo más elocuente quizás esté en



1. Retablo mayor de la iglesia de San Mateo Xoloc, Tepetzotlán, Estado de México. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Edición digital: Teresa del Rocío Melchor González, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM, 2019.

las múltiples similitudes que encontramos con la traza que subsiste del desaparecido retablo poblano de Santa Teresa, concertado por Francisco de la Gándara como escultor y ensamblador, además del dorador José de Cuéllar, el 15 de enero de 1626, y dada a conocer por Efraín Castro Morales (Castro 1969, 119-130). Además, tal y como nos señala Pablo Amador con un trabajo en curso, los gustos compartidos también son evidentes con otras piezas poblanas y capitalinas de ese momento; con los retablos del ensamblador Lucas Méndez se pueden señalar otros tantos puntos de contacto.

Para concluir con este epígrafe, descubrimos ahora unos detalles de singular relevancia que vuelven a insistir en la importancia que reclamamos para este retablo. Se trata de sendas cartelas bellamente esgrafiadas, que se sitúan al centro de los pináculos laterales que coronan el retablo. Pese a la dificultad de su percepción, se distinguen lo que creemos son glifos de localidad. Éstos están compuestos por el reconocible *tepetl* (cerro), de ellos surgen formas vegetales y se combinan con el nombre de la localidad Xoloc, escrito en castellano.

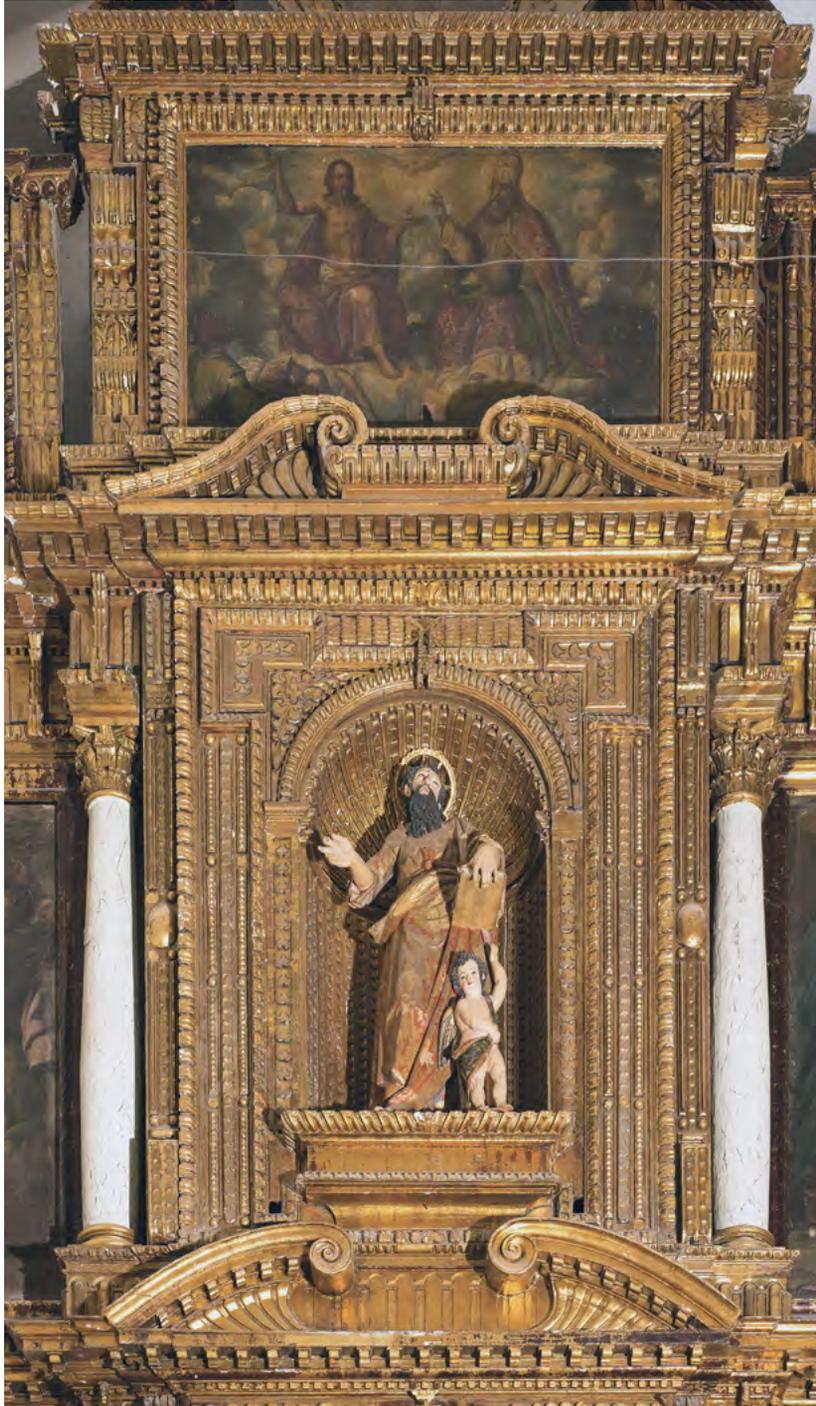
El santo patrono y las pinturas

Como quedó anotado, en la hornacina central luce una bella escultura de san Mateo, el santo patrono del lugar, dotada de un fuerte y a la vez fino naturalismo, con expresión de intensa vida espiritual. Al respecto, coincidimos con Tovar de Teresa al estimarla como una pieza notable por su composición y expresión. Esta escultura es una magnífica talla realizada por algún escultor de quien desafortunadamente no tenemos información, pero que entronca con el gusto y modelos desplegados en la imaginería novohispana durante la primera mitad del siglo XVII. Son notables las manos del personaje, quien aparece acompañado del emblemático pequeño ángel: se nos antoja ver en su diseño ciertas reminiscencias de posturas clásicas que aquí se adaptan con gran acierto. De él destacamos igualmente, y como parte del desempeño del oficio de su escultor, que para enfatizar el suave movimiento

dentro del nicho y en el ambiente de la escena, saca un poco sus piecitos fuera de la base, detalle que nos retrae igualmente a fórmulas clásicas. A su vez, es de destacar cómo la imagen conserva sus estofados originales, elaborados trabajos donde se combinan los pinceles con los dorados y repicados de lustre para obtener las calidades características de los ricos tejidos labrados, que emulan y que refieren igualmente a la temporalidad que le establecemos. El realismo que caracteriza a estas figuras armoniza estupendamente en calidad y finura con el *realismo* que se produce en todas las pinturas del retablo, que pasamos ahora a analizar.

El ciclo pictórico

Se trata de siete excelentes pinturas al óleo que manifiestan un tono de sólida expresividad en la composición. Si bien entre ellas se perciben ciertas diferencias e incluso manos ejecutoras distintas, no por ello dejan de estar en relación. Entre los conjuntos que podemos establecer al agrupar los lienzos, de entrada y por su relación tanto formal como iconografía, consideramos primero aquellas magníficas pinturas que flanquean la hornacina de san Mateo y que describen evidentemente escenas de la vida del santo. La siguiente agrupación correspondería a las telas inferiores, en las que se representa a san Francisco de Asís y a san Diego de Alcalá, ambos con sendos retratos de donantes a sus pies, y que de igual forma mantienen múltiples paralelismos en su ejecución, pero son algo distantes a las anteriores. Con este último grupo, vinculamos las dos pinturas que rematan cada una de las calles laterales y en las que, de igual forma, aparecen retratos de donantes. Éstos están acompañados por preciosas y finas figuras angelicales que, a su vez, se relacionan desde el punto de vista de la huella de los pinceles, tratamiento del retrato y cromatismos. Finalmente y como pieza por la que sentimos gran afecto estético, el cuadro que culmina la calle central. Éste representa a la Santísima Trinidad cuya visión deleita al san Mateo que en uno de los vértices inferiores la contempla a la hora de escribir sobre su Evan-



2. Retablo mayor de la iglesia de San Mateo Xoloc, Tepotzotlán, Estado de México. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Edición digital: Teresa del Rocío Melchor González, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM, 2019.

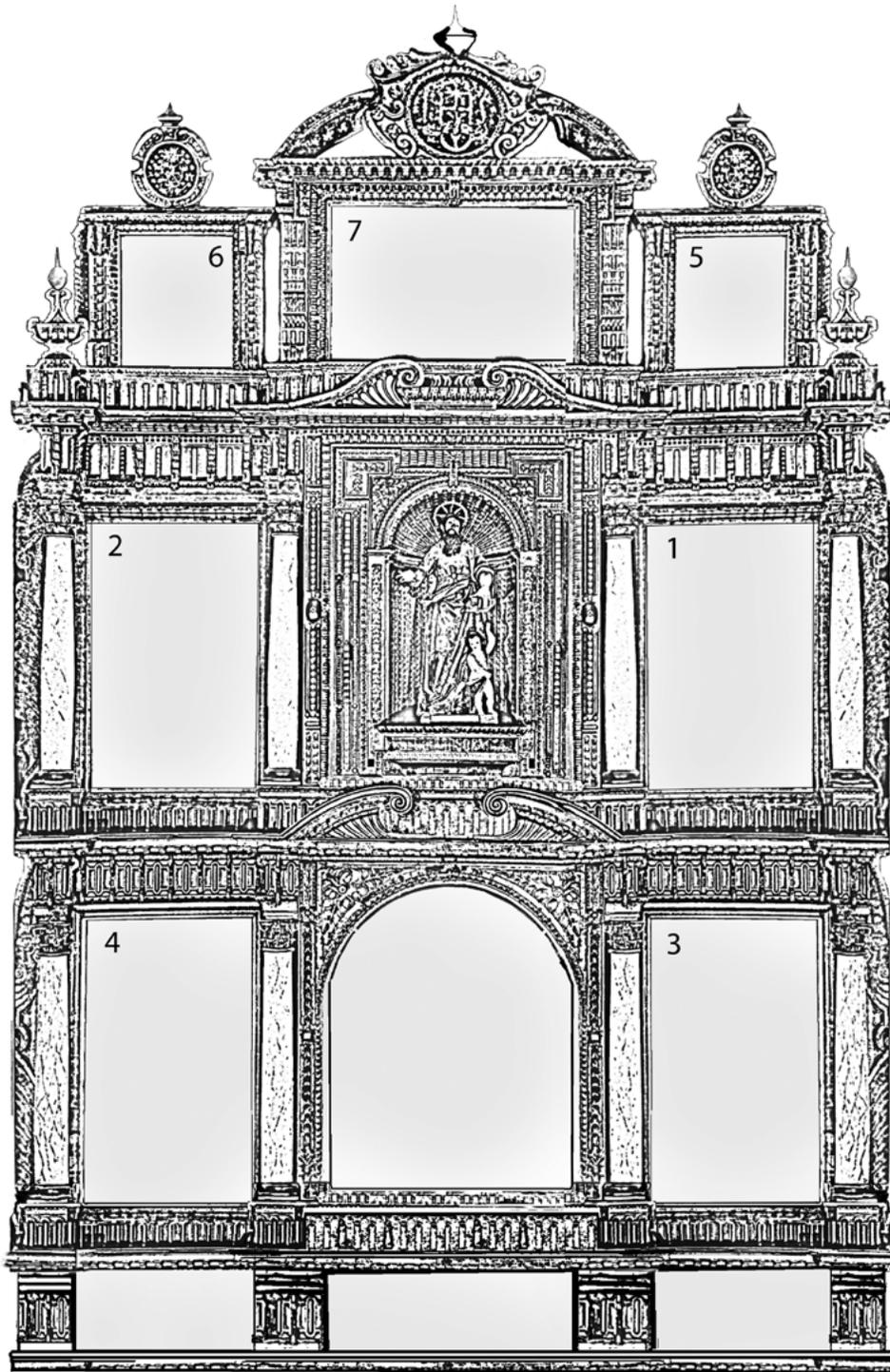
gelio. No queremos olvidar que el conjunto de pinturas quizás debió ser mayor, ya que entendemos que los espacios vacíos en la parte de la predela, ambos en línea con las calles laterales, bien pudieron haber albergado otras telas, tal vez con representación de los apóstoles como es frecuente en este momento histórico.

En cuanto al primero de los conjuntos estipulados, el lienzo que hemos enumerado como 1, representa el momento en que Jesucristo le hace evidente a Mateo su desagradable ocupación de recaudador de contribuciones en Jerusalén, y lo convoca a seguirlo como discípulo cercano. Este instante, tan maravillosamente conseguido por su autor, queda a su vez remarcado por el sublime detalle de la luz que emana de la boca de Cristo y que es, sin duda alguna, una bellísima forma de reflejar las más preciosas palabras. El tratamiento del rostro y cuerpo de Mateo revela la gran habilidad del pintor, quien logró estupendamente la referida expresión de angustiada sorpresa con la que el santo voltea a ver a Jesucristo que lo exhorta. Su figura es una de las más hermosas y expresivas de toda la pintura del retablo, y nos permitimos añadir; una de las mejores de la pintura novohispana coetánea. Destaca, como parte sobresaliente de la composición, la imagen del Salvador cuya presencia se impone mediante una serena belleza y viril figura. Aquí se combina la gestualidad de la elaborada mano que alza hacia el que será su discípulo y, a la vez, la singularidad de la forma de reflejar el habla, como ya dijimos. La escena proyecta una notable fuerza expresiva y al frente de la composición se ven las cajas con las monedas que manejaba Mateo. Un detalle muy curioso es que las monedas hayan sido de forma irregular, a la manera de los *estáteros* en oro y plata que siglos antes circulaban en Mileto. También merece la pena nombrar la correcta realización de los espacios arquitectónicos y el detalle de diferentes barcos de vela que navegan en la costa cercana, prácticamente imperceptibles y trabajados con mínimos toques de pincel, que están tras la figura del futuro apóstol.

El tema de la pintura opuesta (número 2) representa el martirio de san Mateo quien aparece revestido con túnica azul y manto rojo, hincado frente a una imagen de Cristo crucificado, colocado en un pequeño altar. En paralelo, un soldado que está de espaldas y elegantemente ataviado, le da muerte desde atrás con una lanza que atraviesa el corazón del santo y cuya punta a su vez nos dirige simbólicamente a sus manos en postura de oración. Un ambiente angustioso domina la escena y en el fondo se ve un paisaje arquitectónico que acentúa el realismo de la composición conjugándola con la tela opuesta.

La escena del lienzo número 3, y con eso iniciamos el segundo grupo, se ocupa de san Diego de Alcalá quien está orando a los pies de una imagen de Nuestra Señora, concretamente el icono sevillano de Nuestra Señora de la Antigua, a la que profesó devoción. Tuvo san Diego gran fama de milagroso y de especial protector de los niños. La representación de estos atributos compone la escena, pues en ella aparece el santo en oración y una madre de rodillas quien gesticula ante el milagro de la salida de su hijo de un horno, sin daño alguno. Una media imagen de la misma Virgen de la Antigua, aquí sin la necesidad de los dorados del icono al tratarse de verdadera Virgen y no su retrato, aparece en la parte alta del muro fronterero de la escena, como para insistir en su poder milagroso, siendo ella, como reclamaba el santo, quien verdaderamente fue la ejecutora del milagro.

El lienzo número 4 se ocupa de san Francisco de Asís. Está representado nada menos que en el momento en que, de rodillas, recibe la impresión de las llagas de Cristo, en el monte Albornia, donde oraba acompañado de su compañero, quien leía con atención. Dos ángeles sostienen el cuerpo en éxtasis del santo en cuya mano derecha ya se ve un estigma. Los ángeles, con elegantes túnicas de vivos colores, extienden con alto movimiento sus grandes alas, lo que da un feliz efecto sobrenatural a la escena, mientras el referido compañero aparece sentado en el suelo con un libro en la mano y los ojos



3. Reconstrucción del retablo de San Mateo Xoloc, Tepetzotlán, Estado de México. Dibujo: Pedro Ángeles Jiménez, 2015.

cerrados porque, de acuerdo con la tradición, se durmió en esos momentos. El rostro de san Francisco tiene una expresión viril de piedad, diferente de la dulzura con que se le representa en general. No olvidamos las figuras de sendos donantes al calce de ambos santos a los que, por su importancia, daremos el espacio necesario más adelante.

En las pinturas 5 y 6, que hemos agrupado conjuntamente con las anteriores, lucen preciosas representaciones de ángeles con grandes y aparatosas alas, sobre parcial fondo oscuro y bellos paisajes. La riqueza cromática es impactante. No obstante y pese a la elocuencia de estas pinturas, no ha sido posible reconocer en ellas algún mensaje en especial, a lo sumo, la identificación de una espada que porta el ángel en el cuadro de la izquierda. Pudiera parecer que el papel de ambas obras es únicamente el de flanquear la significativa representación de la Trinidad que ocupa, lógicamente, el punto más alto del retablo, y a su vez, proteger de alguna manera a los dos personajes retratados, mismos a los que volveremos.

En cuanto a la pintura más alta, la número 7, es una preciosa, elocuente y del todo excepcional, representación de la Trinidad con san Mateo. La sólida calidad plástica que la caracteriza se admira de inmediato. Es una versión solemne y singular. El Padre Eterno, vestido con suma elegancia, bendice a Mateo, quien sentado en el suelo y acompañado por el ángel, muestra un texto que, como ya adelantábamos, es el principio de su Primer Evangelio que inicia con las siguiente frase que ha sido muchas veces registrada: *Liber generationis Jesu-Christi...* La obra proyecta colores fuertes, sobrios, y un dibujo de logrado realismo.

Este retablo resulta una creación excepcional dentro del conjunto de obras de esta naturaleza de la primera mitad del siglo XVII en México, por su carácter fino muy sobrio que corresponde claramente con los retablos y modelos que se conservan de esa época. Las pinturas, como se ha visto, están colocadas dentro de una estructura geométrica fina y discreta, cu-

yos marcos cuadrangulares no interfieren, con formas o movimientos, en la superficie “plana” que produce el conjunto de las pinturas, y que hacen del retablo uno sólido. En general los retablos mexicanos del momento, como el de Xoloc, son, al igual que los españoles, coetáneos, decididamente barrocos, con ornamentación y con movimientos dinámicos y diseñados con varios cuerpos y partes, como el de los *Santos Justo y Pastor* que se encuentra en la Catedral de México. De acuerdo con varios especialistas españoles (Halcón 2009, 129-200), al parecer en un tiempo se aconsejaba diseñar los retablos menos ornamentados, a fin de que los fieles entendieran mejor el desarrollo de los temas religiosos narrados mediante la pintura. Éste parece ser el caso del retablo que nos ocupa.

Como se ha ido señalando, la calidad de la pintura en esta obra es de excepcional importancia. Tiene oficio de primer orden, magníficas representaciones de cuerpos, rostros y gestos; estupendo tratamiento del color y original representación de los asuntos narrados. Aunque por el momento ha sido imposible señalar algún autor para esta pintura, puede ser que éste fuera coetáneo o tuviera alguna familiaridad con Gaspar de Angulo, pintor español autor del *Cristo atado a la columna* que se encuentra en el templo de Culhuacán, Ciudad de México, según lo considera Pedro Ángeles. Esta propuesta coincide en su cronología con la que hemos señalado para este retablo.

La familia mexicana

Todo el valor artístico de este hermoso retablo se acrecienta con su significado social, pues contiene en sus lienzos los aludidos cuatro retratos de personas de la sociedad indígena. Los inferiores representan los bustos de una señora, a los pies de la escena donde aparece san Francisco, y de un hombre —tal vez se trata de un matrimonio, algo habitual en estas realizaciones—, a los pies de la representación de san Diego de Alcalá. En los de arriba, en cada uno de los dos lienzos del remate que acompañan al de la Trinidad, se ven sendos personajes. En

el lienzo número 6 se pintó la cabeza de un joven sobriamente vestido de negro con cuello de encaje. Mientras que en el lienzo número 5, el personaje, muy semejante al anterior, parece cubierto con una tilma blanca anudada al hombro. El conjunto indica “la presencia” de una familia indígena con posibilidades económicas que probablemente pagó los costos del retablo y cuya importancia en la sociedad local debió ser grande. Al respecto, y aunque no deja de ser una mera hipótesis, la relación entre las figuras de los adultos y los santos junto a los que están representados, quizás pueda ser entendida como sus nombres de pila, Francisca y Diego, algo que es frecuente en este tipo de pinturas.

Desde hace ya muchos años, cuando di a conocer por primera vez la existencia del precioso retrato de una niña indígena donante en una pintura religiosa del siglo xvii en un culto lienzo atribuido a Antonio Rodríguez, he localizado varias decenas más de retratos de personajes indígenas incluidos en pintura de retablos. Ello significa que debieron existir muchas obras de este género y que por desgracia los retablos que las contenían fueron destruidos para dar entrada a las complicadas modas arquitectónicas de los retablos del siglo xviii, o a las sobrias expresiones neoclásicas del siglo xix.

Para concluir, cabe señalar que lamentablemente no fue posible dar con algún documento en el que constara el origen de este espléndido retablo. Quedan en pie muchas dudas, entre

ellas la de su autoría, lo que en definitiva esperamos resolver en próximos estudios. Ello constituye una invitación para continuar las investigaciones en torno a él y su deseable restauración profesional ya que, tal y como hemos pretendido destacar en este ensayo, estamos ante una obra fundamental de la historia del arte de México.

Fuentes bibliográficas

- Halcón, Fátima. 2009. “El retablo sevillano de la primera mitad del siglo xv.” En *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, editado por Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio, 129-200. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Tovar de Teresa, Guillermo. 1982. *Renacimiento en México. Artistas y retablos*. México: SAHOP.
- Vargaslugo, Elisa. 1992. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México: UNAM.
- . 2005. “El indio como donante de obras pías.” En *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos xvi al xviii*, editado por Pedro Ángeles Jiménez, Elisa Vargaslugo y Jaime Morera, 247-287. México: Fomento Cultural Banamex / UNAM-III-DGAPA.

Fuentes hemerográficas

- Castro Morales, Efraín. 1969. “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626.” *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas* 38: 119-130.
- Vargaslugo, Elisa. 1969. “Una pintura desconocida del siglo xvii.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 38: 119-130.

Gustavo Curiel

Las sibilas, los temperamentos y la Justicia en un escritorio novohispano del siglo XVII

El grandioso mueble de escribir de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca, bautizado como el Escritorio de las sibilas, los temperamentos y la Justicia, que se conserva en el Museo Nacional de Historia, INAH, incluye en su interior dos “galerías de arquitectura” soportadas por columnas abalaustradas exentas y varios cajones o gabinetes.¹ En los fondos de las galerías, los artistas del barrio de Analco alojaron las figuras de las sibilas de la Antigüedad, hieráticas matronas que se alternan con elaborados y fantasiosos grutescos de magistral calidad en el oficio dispuestos en los frentes de los cajones. Todo ello ejecutado en exquisita taracea de limoncillo sobre fondos de granadillo y pasta de zulaque.² Si bien las sibilas fueron doce, en el

escritorio que se comenta solamente aparecen diez. Además, dos de las imágenes sibilinas no exhiben los nombres que las identifiquen. Únicamente ocho de las profetizas incluyen inscripciones que las personifican y remiten a los oráculos más famosos de la Antigüedad.

En la galería superior de esta caja de escribir aparecen, de izquierda a derecha, las dos figuras sin el correspondiente texto que las distinguen; luego se observa a la “Sibilla Evropa”, la “S. Delfica” y la “S. Libica”. En la galería inferior se aprecian las imágenes de las siguientes profetizas: “Cvmana”, “Helespontica”, “Aegiptia”, “Tibvrtina” y “Eritraea”. Una de las figuras sin inscripción lleva una cruz, por lo que puede ser identificada con la sibila “Pérsica”, en tanto que la otra presenta un problema de identificación insalvable, pues al no portar ningún atributo iconográfico, puede tratarse de la sibila “Cvmaea”, la “Phrygia” o la del oráculo de Samos. En el mensaje de este mueble, las sabias mujeres anuncian la llegada del Mesías y la promesa del pacto de redención que Jesús ofreció a la humanidad. Todo ello bajo el gobierno de la figura de una mujer que encarna a la “justicia divina”, imagen que ocupa el frente del cajón central del escritorio, el más importante de to-

1. Sobre los muebles del barrio de Analco de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca —antes catalogados como obras de la ciudad de Oaxaca—, véase Curiel, Aymes, Urréchaga y Quintanar (2011). En especial el capítulo “Arte y erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca”, pp. 15-65. El escritorio que se comenta corresponde a una etapa temprana de la producción villalteca. El mueble se sitúa en los últimos 30 años del siglo XVII. El nombre que recibe es una etiqueta moderna, producto de las discusiones en el Seminario de Ebanistería de la Villa Alta, Oaxaca, bajo la coordinación de Gustavo Curiel e Hilda Urréchaga. La caja de escribir perdió la tapa abatible; el programa iconográfico no está completo.

2. Las maderas fueron identificadas por la bióloga Alejandra Quintanar Isaías del Departamento de Biología de la Universidad Autónoma Metropolitana. Se trata de granadillo (*Platymiscium* sp.), madera de limón (*Citrus* sp.) y cedro rojo

(*Cedrela* sp.). Las incisiones para formar las figuras fueron rellenas con una pasta negra, denominada zulaque.



1. *Escritorio de las sibilas, los temperamentos y la Justicia divina*. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, INAH. Número de inventario 10-1414780/16. 51.8 x 81.2 x 42.4 cm. Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca. Segunda mitad del siglo XVII. Pasta de zuluague. Granadillo (*Platymiscium sp.*), madera de limón (*Citrus sp.*) y cedro rojo (*Cedrela sp.*). Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Ricardo Alvarado Tapia. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

dos. Hay que destacar que esta virtud aparece desprovista de ropajes que le cubran el torso. Lleva en la mano derecha una balanza holandesa con el fiel en el centro, en tanto que con la izquierda blande una espada: símbolos propios de la justeza, la rectitud, la igualdad y el buen juicio. A sus pies se dispusieron las imágenes de tres dados, tal vez en alusión al azar con que se aplica esta virtud. Una inscripción, en la parte baja, dice: “Vstisiae”. Cesare Ripa informa en su *Iconologia overo Descriptione dell’Imagini Universali* (Roma, 1593) que la justicia divina es una

Mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro [...], sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza. [...] Las balanzas significan que la Divi-

na Justicia marca la pauta de todas las acciones, mostrándose con la espada las penas que les aguardan a quienes fueron delincuentes. [...] la espada y la balanza (uno de cuyos instrumentos puede afectar la vida, como el otro a las humanas posesiones, con ambas cosas se pueden también representar los honores mundanos, que tan pronto se acrecen como desaparecen del todo; siendo concedidos o arrebatados en virtud de la Divina Justicia, según los méritos de los hombres y conforme a la enorme severidad de los juicios y resoluciones divinas (Ripa 2007, 9-10).

Esta virtud, agrega Ripa, debe de ser recta y “la espada en alto simboliza que [...] no debe plejarse ni desviarse hacia ninguno de sus lados”.



2. *Escritorio de las sibilas, los temperamentos y la Justicia divina*, detalle. Foto: Ricardo Alvarado Tapia. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

Ahora bien, las sibilas villaltecas que pueblan los gabinetes del escritorio fueron tomadas de los grabados que ilustran la exitosa obra de Balthasar Porreño, natural de la ciudad de Cuenca, España, y cura de las villas de Sacedón (La Alcarria) y Córcoles (Guadalajara), quien nació en 1579. Su texto, titulado: *Oráculos de las doce sibilas. Profetisas de Christo Nuestro Señor entre los gentiles*, salió a la luz en Cuenca en 1621 y fue dedicado a don Lorenzo de Figueroa, caballero de la Orden de San Juan, embajador de esa religión en la corte de su majestad y comendador de las encomiendas de Pasos Arrentears y Peñalén. Otras obras de Porreño son: *Vida de Santa Librada* (Cuenca, 1627); *Vida del cardenal don Gil Álvarez de Albormoz* (Cuenca, 1623); *Dichos y hechos del rey don Felipe II* (Sevilla, 1639); *De la limpia concepción de Nuestra Señora* (Cuenca, 1620); además de otros manuscritos, como lo son: *Elogio de los*

cardenales de España; Historia de los arzobispos de Toledo e historia episcopal y real de España. Se pueden citar también como obras suyas: *La venida de Santiago a España; Vida del cardenal don Pedro González de Mendoza; La historia de Cuenca; Vida de don Nicolás Antonio* y el apéndice 18 a la *Crónica del rey don Alonso VIII*.

Como se observa, el sentido de los mensajes sibilinos fue desterrar la idolatría por medio del anuncio de la llegada del Salvador. Así lo informa fray Hortensio Félix Paravicino, predicador de Felipe III y provincial de la Orden de la Santísima Trinidad, quien otorgó la licencia para la impresión del texto de Porreño. Dice el fraile que “con los *Oráculos de las doce sibilas* [...] antes resplandece más la verdad y gloria de nuestra Religión, viéndose servida con el testimonio de los profanos, materia tan tratada de los padres [de la Iglesia]”. Porreño añade



3. Baltasar Porreño. *Sibila egipcia*, grabado. Tomado de Domingo de la Yglesia, *Oracvlos de las doce sibilas. Profetisas de Christo Nuestro Señor entre los gentiles*, Cuenca: 1621. Reprografía: Gustavo Curiel.

que las sibilas fueron mujeres “que negaron los Dioses de la Gentilidad”, y que “se salvaron y son santas”. Prosigue este autor: “En común dicen dellas que fueron mujeres llenas de Espíritu de Dios, [...] que guardaron perpetua virginidad y que supieron las cosas que estaban por venir”; además, las sibilas “hablaban por revelación divina por no haber conocido varón”. Un punto de relevancia, a decir de Baltasar Porreño [1621], es que las figuras que ilustran su obra son, ante todo, el

[...] verdadero retrato de las sibilas, y las divisas que tienen son muy al propósito de sus profecías, como se verá en el discurso de cada una de ellas: y así digo que de cuantas pinturas de Sibila he visto en el discurso de mi vida, ninguna he

visto jamás que sean más propias ni más ciertas, y movido de esta seguridad tomé la pluma para escribir destas ilustrísimas mujeres, para que de aquí en adelante los pintores se acomoden a esta pintura, y las pinten deste talle, pues éste es el propio, el más conforme a la verdad y propiedad que se requiere.

Esto precisamente fue lo que hicieron los artistas del barrio de Analco de la Villa Alta en el escritorio que se analiza.

Santiago Sebastián fue el primer historiador que vinculó los grabados de la obra de Porreño con una serie de sibilas novohispanas (Sebastián 1982, 51-76). Se trata de doce óleos, pintados por Pedro de Sandoval, para el salón general de la Real y Pontificia Universidad de México, obras que ahora se custodian en el Palacio de Minería de la UNAM.³ Estos cuadros, fechados en la segunda mitad del siglo XVIII, permiten constatar, según Sebastián, la vigencia que tuvieron los grabados incluidos en la obra de Porreño a más de siglo y medio después de ver la luz, en 1621. Sebastián aclara que hubo una edición previa, en la cual se informaron los grabados de la edición de Cuenca. La serie de sibilas inicial fue hecha por el grabador Crispin van der Passe y se publicó en la ciudad de Colonia en 1601 (Sebastián 1982, 52).⁴

Van der Passe nació en Arnemuiden, ca. 1564, y murió en Utrecht, en 1637. Su obra lleva por título: *Sibyllarum icones elegantissimi...* Este grabador se relacionó en Amberes con el afamado Christopher Plantin y con el pintor y

3. Las pinturas de Sandoval fueron dadas a conocer por Francisco de la Maza. Véase Maza (1968).

4. Véase la página titular de la obra de Passe en: Nesbit (1964). La portada dice: “XII. Sibyllarvm Icones Elegantissimi, a Crispiano Pafsaeo Zelando delineati ac tabulis aeneis in lucem editi. Quibus varioru de eisdem autorum testimonia praefixa sunt ex quibus curiosus Lector, quid, quantumque de eis earumque quae vulgo circum feruntur scriptis sentiendum sit, facile cognoscere poterit. In gratiam & honorem praefantif simi ac nobilissimi herois Ioannis Liskirchij, magnificae Agrippinensis Rein. Consulis dignissimi, Antiquitatum observantissimi Domini ac patroni sui plurimum observandi et colendi. MDCL.”

grabador Martín de Vos, de quien fue pariente político. Sebastián agrega: “Los grabados de la obra española son los mismos de Crispin van der Passe, salvo que algunos están invertidos y naturalmente se ha perdido la exquisita calidad de los originales.” (Sebastián 1982, 54) Es posible —Sebastián no lo informa— que los grabados de la obra de Porreño salieran de la mano de un tal P. de Torres, personaje que aparece mencionado en la portada del tratado sibilino, justo abajo del nombre de Domingo de la Iglesia quien, seguramente, fue el impresor de la obra.

Ahora bien, recientemente se ha descubierto que la serie de grabados europeos en que se informan los óleos de Pedro de Sandoval de la antigua universidad no son los que aparecen en la obra de Porreño, como lo supuso Santiago Sebastián, ni tampoco lo fueron los grabados de Crispin van der Passe. Hubo, pues, una serie más que se nutrió de los grabados de Passe, hecha por Jacques Granthomme II y Jacob van Heyden, la cual vio la luz en París, en 1607. La sorprendente serie francesa, de altísima calidad, está fuertemente vinculada con las imágenes de Passe. Las sibilas de la Real y Pontificia Universidad de México son casi idénticas a los grabados de Granthomme y Heyden.⁵

En el caso del escritorio de la Villa Alta, las imágenes sibilinas derivan claramente de los grabados de la edición española. Todo indica que esta obra fue la fuente que usaron los artistas del barrio de Analco para realizar el escritorio. Un cambio importante es que, en el mueble de escribir, la mayoría de las sibilas llevan un libro, en alusión a sus escritos y profecías cristológicas. Hay algunos cambios y coincidencia, sobre todo en lo tocante a los atributos iconográficos que aparecen en las ediciones de

1601, la de 1607, y en la de 1621. Por ejemplo, la sibila europea —incluida en la edición de Cuenca— ha cambiado en el escritorio la rama de olivo por otro elemento vegetal y no se incluyó el resplandor en el cielo que alude a la comunicación que esta profetisa tuvo con Dios.

Tanto la imagen de la sibila Tiburtina de Porreño como la del escritorio novohispano son casi iguales. La gestualidad, la ropa, el pelo, el tocado y las posturas de las manos, son muy parecidas en ambas versiones. Otra de las sibilas villaltecas muy similar a su correspondiente de la edición de Cuenca es la del oráculo de Egipto. Esta profetisa porta un cetro en señal de que Cristo había de ser rey o en alusión al reino de la Iglesia en la tierra. El cetro también significa la llegada al mundo del que había de ser rey de Israel (rey de reyes). Tanto el sombrero, como el cetro y el libro de los escritos proféticos del escritorio del Museo Nacional de Historia se corresponden con la versión de Porreño. Se puede concluir entonces que los ebanistas de la Villa Alta tuvieron en sus manos los grabados que ilustran la obra de Porreño. Tal vez los dominicos, desde su casa de la ciudad de Oaxaca, subieron a la Sierra Norte un ejemplar del libro del escritor español.

Ahora bien, las sibilas y la Justicia del escritorio del Castillo de Chapultepec van acompañadas de otro erudito mensaje. Se trata del ciclo de los temperamentos del hombre. De nueva cuenta son figuras femeninas las que personifican los cuatro humores de Hipócrates. Sus imágenes ocupan los frentes de los cajones de las esquinas superior e inferior. La figura superior izquierda, que correspondería al temperamento colérico, se ha perdido o nunca se hizo; ahora aparece allí una reposición moderna que nada tiene que ver con el discurso médico. El cajón superior derecho despliega a la Melancolía, figura que lleva como símbolo un pergamino. En la parte baja, a la izquierda, se representó al *Plhegma* (humor flemático), por medio de una mujer a la que acompañan un arco y un carcaj. Junto a ella se dispuso un yelmo con una garzota (todo indica que este humor está relacionado con el temperamento

5. La página titular de Jacques Granthomme y Jacob van Heyden, París, ca. 1607, fue ejecutada por Jacobus Honervogt, y dice a la letra: “XII. Sibyllae, Ordine, Inscriptione & Forma elegantiori quam antehac umquam. Ex antiquiss monumentis restitutae & propriis Oraculis re odita.” Agradezco a la doctora Marcela Corvera Poiré, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, su gentileza al haberme dado a conocer los grabados parisinos. Éstos pueden ser consultados en <http://colonialart.org>. Véase Pessca, Galería 10. Las sibilas del Palacio de Minería.

guerrero). Para cerrar el discurso, en el frente del cajón inferior de la derecha se localiza una mujer con el torso desnudo que encarna al temperamento sanguíneo, hecho que deja ver un especial gusto por la representación del cuerpo femenino desnudo en las imágenes villaltecas, pues se perciben, de manera clara, sus senos y pezones; a su vera fue colocada una planta de difícil identificación. La inscripción que acompaña a esta figura y da sentido al discurso dice: *Sangvis*.

Por último, en la tapa superior del mueble se aloja un escudo de la Orden de Santo Domingo, liliado y con cuatro estrellas, dentro de una cartela, que incluye una rica peana de grutescos en las que habitan figuras humanas. Este símbolo de la heráldica religiosa alude al patrocinador del mueble: un alto personaje de la Orden de Predicadores, que también pudo haber sido el director intelectual de los eruditos mensajes allí contenidos. Ya que se trata de un mueble de altísima calidad en el oficio (erróneamente se ha adjudicado a un ebanista europeo) y el programa de las sibilas aparece bien pergeñado en lo tocante a sus inscripciones y atributos, se puede pensar que el escritorio fue “cabeza de

serie” de un grupo de muebles villaltecos más tardíos. Con el paso del tiempo, al igual que lo que sucedió con las representaciones de los grutescos villaltecos, las sibilas y sus crípticos mensajes se agotaron para dar paso a las imágenes de mujeres, desprovistas de la erudita carga simbólica del programa original.

Fuentes bibliográficas

- Curiel, Gustavo, Carla Aymes, Hilda Urréchaga y Alejandra Quintanar. 2011. *Taracea oaxaqueña. El mobiliario de la Villa Alta de San Ildefonso*. México: Museo Franz Mayer/UNAM/Artes de México/UAM-The Getty Foundation.
- Maza, Francisco de la. 1968. *Mitología clásica en el arte colonial de México*. México: UNAM.
- Nesbit, Alexander, editor. 1964. *200 Decorative Title-Pages*. Nueva York: Dover Publications.
- Porreño, Balthasar. [1621]. *Oráculos de las doce sibilas. Profetisas de Christo Nuestro Señor entre los gentiles*. Cuenca: Domingo de la Iglesia.
- Ripa, Cesare. 2007. *Iconología II*. Madrid: Akal.

Fuentes hemerográficas

- Sebastián López, Santiago. 1982. “Iconografía de las sibilas del pintor novohispano Sandoval.” *Boletín de Monumentos Históricos* 7, 51-76.

Rogelio Ruiz Gomar

Mi aproximación a un cuadro del periodo virreinal:
el *San Juan de Mata* de Antonio Rodríguez

A lo largo de mi ya larga carrera profesional he tenido ocasión de ver y estudiar numerosos cuadros del periodo virreinal. Independientemente del impacto inicial que sólo las obras de gran calidad son capaces de producir, en todos los casos —esto es, aun en los cuadros de poco mérito— son tres los aspectos que desde el primer vistazo trato de dilucidar, a veces sin siquiera proponérmelo y no necesariamente siempre en el mismo orden: tema, autor y época. El método iconográfico es imprescindible para ahondar en lo referente al asunto o tema. En tanto que para lo relacionado con el autor y la época, es necesario analizar con cuidado los aspectos tanto técnicos y materiales (tipo de soporte, base de preparación y pigmentos, entre otros), como el lenguaje plástico presente en la obra a estudiar, esto es, dibujo, tipo de pincelada, composición, manejo de rostros, manos y telas, así como empleo de colores, juegos de luces y sombras, o el modo de distribuir las figuras y de sugerir los escenarios y planos de profundidad; en virtud de que cada época y cada autor emplea soluciones más o menos reconocibles a la hora de construir sus espacios, de plasmar los rasgos de los rostros (ojos, nariz, boca, cejas, pómulos), o de trabajar la caída o el drapeado de los paños.

En este breve ensayo quiero referirme a un cuadro en concreto sobre el que ya me he ocu-

pado en otras ocasiones,¹ para intentar compartir este proceso cognoscitivo y ejemplificar qué es lo que voy tratando de observar y cuáles los puntos de interés que llaman mi atención, al entrar en contacto con una obra.

Al elaborar en el ya lejano año de 1979 el catálogo de la colección de pintura del Museo Regional de Querétaro (INAH), pude conocer de cerca tanto las muchas obras que se encontraban en salas de exhibición y oficinas (más de un centenar), como las igualmente numerosas arrumbadas en bodegas. Se trataba, como es fácil imaginar, de un acervo en el que tenían cabida cuadros de diferentes épocas (desde principios del siglo xvii hasta principios del xx) y de variadas dimensiones (grandes, medianos y pequeños); de enorme calidad o de escaso mérito; algunos estaban firmados —así por afamados pintores, como por artífices menos conocidos o totalmente desconocidos—, y muchos más carecían de autor. De sobra está decir que de los que correspondían al periodo virreinal la mayoría presentaba temática religiosa; lo cual no tiene nada de extraño en una época y sociedad en que imperaba la religión cristiana. Sin ningún orden en particular fui avanzando en su estudio, y fue así que llegué a tres lienzos que en un principio no despertaron mayor interés en mí, pero

1. Ruiz (1983; 1986, 149).

que pronto atrajeron toda mi atención. A simple vista, estaba claro que habían formado parte de una misma serie, y ya con cuidado observé que dos de ellos ostentaban firma, pero que en la parte legible sólo se detectaba el apellido del autor.

Se trataba de tres cuadros que compartían no solo características formales sino también aspectos técnicos y materiales;² obras que según pude deducir de los valores plásticos que exhibían, habrían sido ejecutadas por algún pintor activo hacia la segunda mitad del siglo XVII. En cada uno de ellas se encontraba representado un varón con aureola, vestido con hábito monacal y ubicado en un espacio abierto. Uno vestía hábito negro con capucha y estaba acompañado por un cuervo en la parte baja. El hábito del segundo era igualmente negro, con pesado manto del mismo color, lucía una cruz de oro sobre el pecho, y en el cielo se destacaba una columna resplandeciente. Por su parte el tercero vestía un hábito blanco y negro, como el de los dominicos, y junto a él se distinguía un ciervo con una cruz entre las astas; cruz en rojo y azul que se repetía en el hábito y en el celaje. Así pues, variaban sus indumentarias, así como los animales y objetos que les acompañaban, pero había algo que compartían: los tres personajes llevaban báculo. Echando mano del método iconográfico (en este caso del arte cristiano), era fácil establecer que los tres habían sido santos, pues lucían aureola de santidad, que pertenecían a diferentes órdenes religiosas, y que, a juzgar por el báculo, habían sido obispos.

Para identificar quiénes pudieran ser esos tres santos obispos, había que intentar ahondar justamente en la indumentaria y los atributos que los diferenciaba. El que menos problemas presentó fue el religioso que portaba hábito negro y estaba acompañado por un cuervo, que resultó ser san Benito. Sigo sin saber a ciencia cierta quién es el religioso que también luce há-

bito negro, y está acompañado por una columna resplandeciente. La propuesta que entonces presenté, sujeta a rectificación, y que aún sigo teniendo como más viable, es la de que puede tratarse de san Columbano, religioso irlandés continuador y al mismo tiempo rival de san Benito, que fundó varias casas en Europa. Pero, de hecho, averiguar la identidad del personaje representado en el tercero de los cuadros fue la tarea que más dificultad presentó, hasta el punto de que me vi obligado a reencauzar las pesquisas en varias ocasiones. Se trata de un hombre de edad madura, con cerquillo tonsurado, poblado bigote y barba abundante, vestido con hábito y escapulario blancos y una especie de esclavina de color negro, abierta por delante, que cubre hasta medio pecho. Sujeta un libro con la mano izquierda y un báculo con la derecha. Junto a él se observa claramente a un ciervo con la cruz en medio de la cornamenta e inscrita en un círculo; emblema que se observa de nueva cuenta, tanto sobre el escapulario como suspendido sobre el cielo en la parte superior de la composición.

En virtud de que la presencia del mencionado ciervo con la cruz en medio de las astas parecía ser la mejor pista a seguir, busqué a qué santo pudiera corresponder. Pronto encontré que correspondía a una visión presente en la vida de san Eustaquio. Según la fábula popularizada por la *Leyenda dorada*, y luego recogida por la tradición, Plácido, general del emperador Trajano, andaba un día de cacería y al alcanzar al ciervo que perseguía y quedar frente a él, advirtió que presentaba un crucifijo resplandeciente entre los cuernos, el que, al igual que a san Pablo camino a Damasco, le reclamó: “Plácido, ¿por qué me persigues?” A continuación, le advirtió que vendrían pruebas duras para él y su familia, que todo lo perdería, pero que al final tendría la gloria. Convertido por el milagro, se hizo bautizar con su mujer y dos hijos, con el nombre de Eustaquio. Después de haber perdido su fortuna y a su familia, recuperó todo y volvió a ser nombrado general. Pero, al ascender Adriano al trono y él negarse

2. Son pinturas ejecutadas al óleo sobre lienzo, y con medidas bastante similares (169 × 106 cm).



1. Antonio Rodríguez, *San Juan de Mata*, Museo Regional de Querétaro. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia". Reprografía digital: Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

a sacrificar a los dioses, fue sometido a tormento y a morir dentro de un buey de bronce.³

Otro santo igualmente relacionado con un ciervo cruciforme era san Huberto. Lo que se narra de él data del siglo xv, y por lo tanto no está recogido en la *Leyenda dorada*; sin embargo, el pasaje relativo a su conversión por la aparición de un ciervo milagroso parece estar copiada de la leyenda de san Eustaquio. Hijo del duque de Aquitania, había sido designado montero mayor, y andando de cacería un viernes santo se separó del grupo al lanzarse tras un ciervo. Después de seguirle por un día, al fin quedó frente a él y pudo ver que entre sus cuernos brillaba un crucifijo. Conmovido por la visión, tiempo después se consagró a Dios y en 705 fue elegido sucesor del obispo Lamberto, en Maastricht, aunque luego trasladó la sede episcopal a Lieja. Murió en 727 (Réau 1997, 90-94).

La presencia del ciervo coincidía con ambos, pues de los dos se contaba la misma visión milagrosa, por lo que a menudo se dificulta diferenciarlos, pero amén de que ninguno de los dos parece haber sido popular en América, evidentemente no podía tratarse de ninguno de ellos, porque san Eustaquio debía vestir como soldado romano y san Huberto como cazador; y aunque el segundo sí había sido obispo, lo que explicaba la presencia del báculo, tampoco se justificaba el hábito monacal señalado. Decidí buscar entonces con más cuidado entre los dominicos. Tampoco tuve suerte, pues no encontré a ninguno que llenara todos los requisitos; varios habían sido obispos, pero ninguno estaba relacionado con la presencia del ciervo.

A punto ya de desistir, reparé en un dato que me había confundido; todos los autores y manuales de iconografía que revisaba indicaban que el báculo es un elemento referido a los obispos y a los abades como emblema de autoridad, control y jurisdicción, el cual derivaba del cayado de los pastores encargados del cuidado de sus ovejas, y que por eso se aplicaba a los pre-

lados que debían vigilar a sus feligreses. Pero, al reparar en que ni san Benito ni san Columbano habían sido obispos y, sin embargo, igualmente portaban báculo, no tardé en caer en la cuenta de que también, por extensión, este elemento se podía aplicar a los “patriarcas” o fundadores de órdenes, en tanto cabezas visibles y guías de sus respectivas comunidades. Fue así que, a poco de buscar entre los fundadores de órdenes, finalmente encontré que el personaje de esquivada identidad, resultaba ser alguno de los dos fundadores de la Orden de la Santísima Trinidad: san Juan de Mata o san Félix de Valois. En efecto, el pasaje de la visión de un ciervo con la cruz entre las astas también estaba presente en los orígenes de la orden trinitaria, y a ésta corresponde la indumentaria que viste el personaje y el diseño de la cruz que aparece hasta en tres ocasiones en la pintura: era obvio, pues, que se trataba de alguno de los dos santos mencionados. Sin embargo, a causa de lo vago de las noticias que hay de cada uno, así como de la dificultad de deslindar lo real de lo fantástico en torno a ellos y de los acontecimientos que se dieron en la fundación de dicha orden, no es fácil pronunciarse a cuál de los dos corresponde la efigie.

Esta institución se fundó en 1198, y se originó en las revelaciones que recibió Juan de Mata (1160-1213). Nacido en Provenza, se graduó en teología en la Universidad de París, donde explicaba a Pedro Lombardo. El día que ofició su primera misa, en 1193, vio aparecer un ángel vestido de blanco, con una cruz mitad roja mitad azul, que rompía las cadenas de dos esclavos. De esta visión tomó conocimiento de que debía dedicarse a la tarea de rescatar cristianos que estaban en poder de los musulmanes, ya sea canjeándolos o pagando rescate. Antes de poner su obra en acción, fue a buscar a Félix de Valois al bosque de Gandelu, donde hacía vida de ermitaño con algunos compañeros, y con ellos se preparó mediante la oración. En ese sitio, al que llamaron Cerfroid (ciervo frío), se levantó luego la casa matriz de la orden (Schenone 1992, vol. 1, 322).

3. Véase De la Voragine (1982, 688-694) y Réau (1997, 485-487).

Se cuenta que un día, estando juntos, vieron un ciervo con una cruz roja y azul entre las astas, igual a la que le había sido revelada en su visión a Mata, con lo cual decidieron ir a Roma a solicitar la aprobación pontificia para concretar el proyecto de fundar una nueva orden, para la que eligieron esa cruz como símbolo característico. Al principio Inocencio III no manifestó ningún interés en el proyecto pero, después de haber experimentado la visión de la misma cruz sobre una blanca tela al celebrar misa en San Juan de Letrán, decidió aprobar los estatutos y hábito de la nueva orden en diciembre de 1198 (que por lo tanto es anterior a la de la Merced). Su hábito es igual al de los dominicos, compuesto por una túnica y escapulario de color blanco, al que se agregan una capa negra con esclavina y capucha del mismo color, con la diferencia de que los trinitarios llevan la insignia de la orden —la cruz griega, de rojo y azul sobre fondo blanco— tanto sobre el escapulario como en el lado diestro de la capa. El blanco simboliza la luz del Padre, el azul la lividez del Hijo crucificado y el rojo el fuego del Espíritu Santo (Schenone 1992, vol. 1, 65-66 y vol. 2, 524).

Aunque en 1362 los trinitarios consiguieron una bula del papa Urbano VIII que reconocía como santos a Juan de Mata y Félix de Valois, la iconografía rezagada de este par de varones del siglo XII no comienza hasta el siglo XVII, especialmente en el caso del primero, a raíz de la traslación de sus reliquias a Madrid en 1655.

Despejada la incógnita del asunto o tema, los siguientes puntos que debía esclarecer eran los referentes al tiempo en que estos tres lienzos fueron elaborados y al autor de los mismos. Líneas arriba comenté que dos de los tres cuadros están firmados (los de *San Benito* y *San Columbano*): "...Rodríguez ft". Esto es, se lee con claridad el apellido y la clásica fórmula abreviada en latín de *fecit* o *faciebat*. El dato era muy importante, pero no suficiente como para dilucidar a qué pintor apellidado Rodríguez pertenecían. Por ello me pareció

útil avanzar, de manera paralela, en la datación de los cuadros, así fuera de manera aproximada, a fin de acotar el periodo en el que aquél había actuado. La vía más recomendada para conseguirlo era observar los datos relevantes del lenguaje plástico que presentaban.

Varios puntos llamaban mi atención. La fuerte presencia o monumentalidad de las figuras era el primero. Este efecto conseguido por el pintor, al hacer que las figuras quedaran dispuestas en el primer plano y ocupando prácticamente toda la superficie pictórica, era un dato valioso. Como también lo fue la factura de vena naturalista que exhibían las telas, y el suave juego de luces y sombras que subrayaba la corporeidad de los volúmenes. Bastaron estas notas para convencerme de que había que buscar al autor de los cuadros entre los buenos pintores activos en la Ciudad de México hacia la segunda mitad del siglo XVII. Mas, ¿cómo es que deduje que éstos eran el ámbito espacial y el marco temporal en que debía buscar? En buena medida, porque a través de los años había aprendido que éstas eran las notas que caracterizaban la producción novohispana de ese tiempo, pero de manera particular la que practicaban los artífices del pincel en la capital del virreinato. Soluciones plásticas, que habría que añadir, se entendían como parte de la impronta o resonancia del arte sevillano en general, pero más concretamente de ese lenguaje que hemos aceptado en llamar "zurbaranesco". Mismo que se dejó sentir en la producción pictórica de la Nueva España a partir de mediados de dicha centuria, aunque no necesariamente deriva de los modelos y modos del gran pintor extremeño y figura central de la pintura en Sevilla que fue Francisco de Zurbarán.

Como hemos dicho, los cuadros nos muestran a tres santos varones, de cuerpo entero y talla poco menor que la natural. Pero conviene reforzar el notable sentido de monumentalidad que presentan las figuras, conseguido por el pintor al hacer que cubran casi toda la superficie pictórica, y al disponerlas en el primer plano y hacer que sus recios volúmenes se recorten

ante delicados paisajes de bajo horizonte y/o los amplios celajes del fondo. Pues bien, todos estos recursos pictóricos no son exclusivos ni necesariamente derivan de Francisco de Zurbarán, pero sí nos remiten al tipo de figuras que éste tanto utilizó en la representación de figuras aisladas; así como también en lo que toca a esa idea de verosimilitud que advertimos en el trabajo de las telas, con pliegues que buscan efectos naturales. Y como decimos, estos rasgos están presentes en la pintura novohispana, pero únicamente en un periodo corto: no los encontramos antes de mediados del siglo XVII, y muy poco después de iniciado el siglo XVIII. Resumiendo, el lenguaje pictórico empleado en este cuadro bien pudiera ubicarse hacia 1670-1680, y más aún si tomamos en cuenta la seguridad y soltura en el trazo y las pinceladas que exhibe.

Hemos comentado que dos de los cuadros están firmados por "...Rodríguez ft"; pero habría que agregar que en uno de ellos se lee, en trazos ya casi perdidos, algo antes de dicho apellido que, sin forzar mucho los rasgos, sigo pensando que puede corresponder a la forma abreviada del nombre de Antonio: "Ant". Y es que resulta que uno de los pinceles que trabajaba en esas coordenadas espacio-tiempo es Antonio Rodríguez, un artista que pese a su importancia ha recibido poca atención de parte de los estudiosos.

Es bien sabido que este artífice sabía imprimir noble presencia a sus figuras, especialmente a las cabezas que trabajaba con buen oficio y habilidad. Pues bien, la cabeza del personaje que ahora nos ocupa quizá carece de fuerza, pero presenta una mirada llena de dulzura y unción; pese a todo, gana mucho con el buen modelado de las carnes y el simple pero bien aprovechado recurso de envolver dicha cabeza en un pálido resplandor con el que consigue, además, resaltarla del celaje del fondo. Notas que están presentes en la producción de Antonio Rodríguez y que acusan la buena escuela recibida en el taller de su suegro y maestro José Juárez. Del mismo modo, a este pintor convienen esas telas que caen en amplios pliegues y

que, pese a su factura suelta y convencional, adquieren valor casi táctil, merced al correcto manejo del claroscuro. Telas que participan de esa apariencia que se introdujera en nuestro medio hacia mediados de esa centuria con la llegada a la Nueva España tanto de Sebastián López de Arteaga como de obras de carácter zurbaranesco; y es que ese drapeado y el interesante juego de luces y sombras con que adquieren volumen y acabado naturalista Antonio Rodríguez también las aprendió en el taller de José Juárez.

Por otro lado, es posible advertir en estos tres cuadros cuánto es lo que se ha atemperado el claroscuro que privaba en las décadas anteriores; y eso es justo lo que falta en la obra conocida de nuestro pintor. En efecto, tanto en los cuadros que nos ocupan como en el resto de la producción de Antonio Rodríguez, es fácil percibir ese cambio de orientación que se daba hacia la época señalada en la pintura novohispana y que responde al gradual resurgimiento de la tradición luminosa sobre la modalidad claroscuro, la cual, pese al tremendo impacto y resonancia que había tenido desde mediados de esa centuria, ya veía pasar sus mejores momentos y empezaba a ceder terreno frente a los ensueños colorísticos de Baltasar de Echave Rioja, Pedro Ramírez, Juan Sánchez Salmerón, Juan Correa y Cristóbal de Villalpando.

Por último, también en el delicado manejo de los paisajes en los fondos, se ve que el pintor había sabido asimilar el esquematismo e idealización de lo practicado por célebres correligionarios de su tiempo, como Juan Correa, así en la soltura y sensibilidad, como en la sapiencia artística de su concepción y aceptable dominio técnico de ejecución.

Líneas arriba decíamos que Antonio Rodríguez no ha merecido mucha atención de parte de los estudiosos, con todo y que se trata de un artífice que desempeñó un papel de cierta trascendencia en el desarrollo de la pintura novohispana y de haber gozado de bastante prestigio en su tiempo, como se desprende de lo que expresara fray Matías de Escobar cuando, al ocuparse del convento de San Agustín

en la actual ciudad de Morelia, asentó que al final de cada pasillo del claustro bajo estaban cuatro lienzos en medio punto, guarnecidos de grandes marcos dorados “del mejor pintor de esta América, el Ticiano de este Nuevo Mundo, Antonio Rodríguez” (De Escobar 1924, 418).

Activo en la segunda mitad del siglo XVII, produjo una obra no exenta de mérito, pero sin alcanzar gran calidad. Seguramente por ello este pintor ha sido entendido como mero eslabón o gozne generacional en la célebre familia de *los Juárez*, pues no sólo fue yerno y discípulo de José Juárez, sino padre de ese par de brillantes pinceles que cerraron la dinastía: Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. Además, habría que tomar en consideración que desempeñó un importante papel en la reorganización del gremio de pintores y en la obtención de nuevas ordenanzas para el mismo. El 1 de agosto de 1681, en compañía de José Rodríguez Carnero y en nombre de los pintores y doradores activos en la Ciudad de México, acudió ante las autoridades para solicitar un traslado de las antiguas ordenanzas, que venían desde mediados del siglo XVI y ya eran letra muerta; las nuevas fueron aprobadas por el virrey conde de Paredes el 17 de octubre de 1686, y promulgadas públicamente el 28 de abril del año siguiente.

A diferencia de otros artistas contemporáneos suyos, de quienes poseemos una abundante producción, la obra conocida de Antonio Rodríguez es bastante escasa: apenas un puñado de cuadros, entre los cuales el cuadro de *Ánimas*, que ocupa el testero de la sacristía de la iglesia conventual de Churubusco, es considerado el de más aliento. De aquí la importancia de encontrar que en Querétaro se conservaran tres cuadros suyos, que han venido a enriquecer el corto catálogo de su obra.

Valga, por último, una aclaración. Se recordará que dos de los cuadros están firmados con el apellido y la abreviatura del clásico *fecit o faciebat*. ...Rodríguez ft; y que antes, en trazos ya casi perdidos, se lee algo que pudiera corresponder a la forma abreviada de Antonio: Ant^o, tal y como solía signar nuestro artista. Sin embargo,

hay una diferencia que no puedo explicar ni dejar de señalar. Él firmaba Rodríguez, con ese al final, y en estos cuadros de Querétaro aparece escrito Rodríguez, con zeta al final. Así, a menos que se encuentren argumentos más convincentes para concederle a otro pintor apellidado Rodríguez la autoría de estos cuadros —verbigracia José Rodríguez Carnero—, considero que podemos seguir atribuyéndoselos a Antonio Rodríguez, pues, como hemos visto, a él corresponden la aceptable factura de rostro y manos, el suave claroscuro para modular las carnes y valorar los volúmenes, y el tratamiento de las telas. Estos tres cuadros, junto con otros más, fueron trasladados en 1988 a una nueva sede, tras inaugurarse el Museo de Arte, en el exconvento de San Agustín de la dicha ciudad de Querétaro.

Aunque sin haber alcanzado una certeza absoluta, el camino que seguimos para acercarnos a estos tres lienzos nos permitió dilucidar el tema, autor y época de los mismos. El acercamiento fue eficaz, pero hay que decirlo: básico. Y es que, desafortunadamente, quedan muchas incógnitas por resolver. Hemos supuesto que formaron parte de una serie y que ésta representaba a fundadores de órdenes pero, aunque esto no pasa de ser una mera conjetura —pues en otras series similares estos tres santos no fueron incluidos—, sería imposible saber el número de cuadros que la conformaban. Por otra parte, los resultados alcanzados no agotan la lectura de los mismos ni nuestro deseo de saber más sobre ellos. Habría que intentar ir más adelante. Es importante reconocer que no sabemos para dónde fueron elaborados, como tampoco sobre si su ejecución obedeció al encargo de un particular o de alguna hermandad o corporación; ni cuál fue el costo de los mismos, ni la suerte que han corrido hasta nuestros días. Del mismo modo si quisiéramos indagar con qué intención fueron elaborados, o qué impacto pudieron provocar en los fieles, sería necesario abrirnos a otras expectativas, tomar distintos caminos y hacer una investigación de otro tipo y de mayor amplitud y profundidad.

Fuentes bibliográficas

- Escobar, Matías de. 1924. *Americana thebaida*. México: Imprenta Victoria.
- Réau, Louis. 1997. *Iconografía del arte cristiano. Los santos, de la A a la F*. Tomo II, vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- _____. 1997. *Iconografía del arte cristiano. Los santos, de la G a la O*. Tomo II, vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ruiz Gomar, Rogelio. 1986. "Las colecciones de pintura del Museo Regional de Querétaro." En *Museo Regional de Querétaro. 50 años*, 113-235. Editado por Carlos Arvizu García, J. Antonio Servín Lozada,

- Eduardo Loarca Castillo y Rogelio Ruiz Gomar, Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Schenone, Héctor. 1992. *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vols. I y II. Argentina: Fundación Tarea.
- Vorágine, Santiago de la. 1982. *La leyenda dorada*. Tomo II. Madrid: Alianza.

Fuentes hemerográficas

- Ruiz Gomar, Rogelio. 1983. "El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIII, 51: 25-36.

Clara Bargellini

La Gloria de Cristóbal de Villalpando en la cúpula de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla

La pintura de Cristóbal de Villalpando que cubre la cúpula de la Capilla de los Reyes en el ábside de la Catedral de Puebla fue reconocida como extraordinaria desde la época de su creación. En el sermón *Panegírico funeral* de 1699 que conmemora la persona y el gobierno de Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla entre 1680 y 1699, el sacerdote José Gómez de la Parra informa: “el señor canónigo don Cristóbal Francisco del Castillo [...] solicitó que la bóveda del altar de los Reyes se pintase al óleo y, buscado el más diestro y perito maestro, se pintó en ella la gloria que, en la verdad, la Capilla está hecha un cielo” (Maza 1964, 11). Aunque breve, este texto es elocuente, tanto por lo que dice como por lo que no dice. En las siguientes páginas voy a utilizarlo como punto de partida para examinar algunos de los hechos y juicios acerca de Villalpando y su obra, pero también para volver a ver esta extraordinaria pintura.

El primer hecho que se resalta en el *Panegírico* es la autoría y autoridad del mecenas: el canónigo Cristóbal Francisco del Castillo. A él se atribuye la idea de que se pintase la cúpula arriba de la Capilla de los Reyes. Sin embargo, el interior de la cúpula no estaba en blanco cuando el canónigo hizo su solicitud al Cabildo de la catedral. En el texto más antiguo que se refiere a la obra, todavía en ciernes, el Cabildo dio su permiso el 16 de noviembre de 1688 para que

“el canónigo Castillo haga en la Capilla de los Reyes toda la obra de pintura que pareciere al propósito, quitando los ángeles de yeso” (Maza 1964, 101). No debe extrañar que el canónigo iba a hacer y deshacer, porque la iniciativa de un comitente poderoso era necesariamente decisiva para semejante proyecto. Se trataba, primero, de quitar las yeserías que decoraban la cúpula, a la manera usual en Puebla y sus alrededores, como todavía puede verse en un ejemplo tan sobresaliente como la entonces recién terminada iglesia de San Cristóbal, dedicada el 8 de diciembre de 1687 por el mismo obispo Fernández de Santa Cruz. Después de dejarla desnuda de sus relieves, la cúpula catedralicia se cubriría con figuras pintadas.

El proyecto de sustituir relieves con pinturas trae a la mente las polémicas europeas acerca del *paragone* —la comparación competitiva entre la escultura y la pintura—. Aunque la iniciativa de sustituir las yeserías por pinturas sólo podía llevarse a cabo con el apoyo de alguien con la autoridad y medios del canónigo Castillo, vale preguntarse, como lo hizo Francisco de la Maza, si no hayan contribuido las opiniones del propio pintor, Cristóbal de Villalpando. Lo considero probable, aunque en los dos documentos de la época apenas citados, acerca de la planeación y ejecución de las pinturas, al que hoy en día llamamos su autor, o sea, al pintor,



1. Cristóbal de Villalpando, *La Gloria*, cúpula de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla, 1688-1689. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Marco Antonio Díaz, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

no se le menciona por su nombre, aunque el texto del *Panegírico* lo alaba como “el más diestro y perito maestro”. Son palabras que hacen eco a las del nombramiento de Villalpando como veedor del gremio de pintores en la Ciudad de México en 1686, por poseer “las partes y calidades de ciencias y conciencias para dicho ejercicio”; es decir, de tener los conocimientos tanto prácticos como intelectuales para ejercer su oficio con maestría (Bargellini 2012, 131). No está por demás recordar que antes de 1688 Villalpando había pintado la magnífica *Transfiguración* para la propia Catedral de Puebla (en 1683) y cuatro enormes lienzos para la sacristía de la Catedral de México, además de unos angelitos sobre las paredes del mismo lugar (entre 1684 y 1688). Es decir, poseía, sin duda, los saberes técnicos y el entendimiento religioso e intelectual para emprender el trabajo de la

cúpula poblana. De todos modos, su nombre como pintor de la cúpula sólo aparece en un documento escrito más de 30 años después de su muerte, acaecida en 1714. En 1746, Antonio Bermúdez de Castro volvió a dar crédito al canónigo Castillo en una frase que recuerda el *Panegírico*, pero que también incluye el nombre del pintor: Castillo “solicitó que se pintase en la parte interior de la bóveda la hermosura de la gloria, que pintada de mano del insigne maestro Villalpando, está tan hermosa que parece un cielo” (Maza 1964, 11).

Hasta aquí hemos dado unos pasos en la exploración de los papeles del mecenas y del artista en la planeación de la pintura en la cúpula de la Capilla de los Reyes de Puebla. Necesariamente la relación entre ellos tiene que haber sido cercana, en cuanto concierne la obra, porque se trataba de un proyecto novedoso para la Nueva

España. Aunque se habían hecho pinturas sobre bóvedas desde el siglo XVI, no se conoce una cúpula pintada anterior a ésta y muy pocas posteriores. Seguramente el canónigo y el pintor tuvieron que intercambiar ideas, probablemente también examinaron dibujos o grabados mientras conversaban acerca del tema a representar. Tomadas las decisiones básicas de crear la obra y de representar en ella “el cielo”, la iniciativa y los procedimientos pasaron más a manos del pintor. Finalmente, los escritos que he estado citando también comentan el impacto de la obra. En los relatos más tempranos, los autores cierran con apreciaciones sobre el resultado de la comisión. Repito sus expresiones: en 1699 Gómez de la Parra declara que, “se pintó en [la cúpula] la gloria que, en la verdad, la Capilla está hecha un cielo”. En 1746, Bermúdez de Castro añade el nombre del pintor, como acabamos de señalar, y exclama que en la cúpula estaba representada “la hermosura de la gloria... que parece un cielo”.

Hay que centrar la atención en entender estas dos expresiones que describen la cúpula en los documentos tempranos: “la gloria” y “un cielo” —ciertamente muy relacionadas entre sí, aunque no iguales—. La necesidad que en general sentimos, desde la invención de los museos modernos en el siglo XVIII, de darles títulos a las obras de arte para identificarlas y definir las de una vez por todas, como debe ser en cédulas de sala y en catálogos, puede limitar nuestra comprensión de creaciones complejas más antiguas. Es el caso de la cúpula pintada por Villalpando. Aunque permanece en el lugar para el cual fue creada, ha pasado de estar integrada al culto religioso de finales del siglo XVII a ser parte del mismo culto, pero a través de más de tres siglos en los que las manifestaciones de la religiosidad católica han experimentado muchos cambios. Además, definida por lo menos desde el siglo XVIII como una obra de arte creada por un artista conocido, la cúpula ha adquirido otras funciones y otros públicos, distintos a los de su contexto inicial.

Tal vez, la evidencia más clara de los diferentes matices de comprensión que ha tenido

durante su larga historia la cúpula de la Capilla de los Reyes poblana es que se le han asignado varios títulos, pero ninguno fijo. En su estudio pionero de 1964, Francisco de la Maza la llama la *Adoración de la Eucaristía en el cielo*. Sin embargo, con su acostumbrada perspicacia, se da cuenta que hay problemas y recopila títulos de textos anteriores al suyo, como la *Hermosura de la Gloria* de Bermúdez de Castro, y el *Recibimiento que hicieron los ángeles en la Gloria a María Santísima* de Echeverría y Veytia. Además, sugiere posibilidades nuevas (*Apoteosis de la Eucaristía, El Antiguo y el Nuevo Testamento ante la Eucaristía* (Maza 1964, 102). Siguió otras sugerencias: *Alegoría de la Eucaristía* (Sodi 1969, 80), *La Coronación de la Virgen* (Monterrosa 1988, I, 83), *La Virgen de la Asunción* (Burke 1992, 37). Todos estos títulos, tal vez con la excepción de Echeverría y Veytia, consideran la iconografía de la pintura como si fuera independiente de su contexto. En la monografía reciente sobre el pintor, propuse la *Glorificación de la Virgen*, porque la Virgen en el cielo de la cúpula protagoniza el desenlace de los temas marianos del retablo mayor (Gutiérrez Haces *et al.* 1997, 218-221).

Al hacer ahora un intento más de comprender la temática de la cúpula, es necesario, para empezar, recordar las características del espacio donde se encuentra la pintura y volver a observarla. Se trata de una cúpula elíptica, no redonda, con una linterna abierta en el centro, por la cual entra la luz del sol. En la base de la cúpula se abren cuatro óculos que aumentan la entrada de la luz natural. Al nivel de estos óculos y todo alrededor de la pared del arranque de la cúpula, corre un pasillo muy estrecho, con barandal, desde donde se puede ver la obra de cerca. En el intradós del óculo oriente está la firma en grandes letras mayúsculas: “Invento Xptoval de Villalpando”; “Año de 1688” está en el óculo poniente. En 1997 se registró por primera vez que, sobre el último “8” de la fecha, el artista había pintado un “9” (Gutiérrez Haces *et al.* 1997, 381), seguramente porque acabó la obra en 1689. Es evidente por el tamaño de las letras y en el detalle del cambio de fecha que al

pintor le importaba registrar tanto su autoría como el año de terminación de la obra.

Vista de cerca, la pintura impresiona por la soltura y tamaño de las pinceladas. No se puede sino admirar la insólita habilidad y maestría del artista para formar y sugerir figuras en el espacio celeste, para que unas se vean con claridad aun desde lejos, y otras apenas puedan distinguirse, invitando más bien a imaginarlas. Delineados con precisión en la base de la cúpula, están unos sencillos pedestales cuadrangulares de color gris, coronados por esferas azules, sobre las que se apoyan y juegan unos angelillos semidesnudos. Los pedestales con sus esferas son los únicos elementos geométricos de la composición, y pueden leerse como metáforas visuales del espacio de la Capilla toda, con sus paredes rectas coronadas por el globo celeste. En la parte inferior de este cielo se ven a los santos, reconocibles muchos de ellos por sus apariencias y atributos: apóstoles, mártires, vírgenes y también profetas y personajes del Antiguo Testamento. Igual que sucede en las figuras de los ángeles que están doquiera, las formas de algunos santos van desvaneciéndose entre las nubes y en la profundidad de la pintura.

Directamente arriba del retablo mayor de la Capilla de los Reyes de la catedral, en un eje que crea la impresión de verticalidad, se ve la figura de la Virgen María entre dos arcángeles quienes la ayudan a sostener una custodia, con el cuerpo sacramentado de su hijo. El propio Jesús y Dios Padre están arriba y a los lados de la custodia, mientras el Espíritu Santo en forma de paloma está más arriba, entre los dos, y directamente debajo del óculo central de la linterna de la cúpula. Esta identificación de las figuras, aunque somera, deja entender las razones detrás de los diferentes títulos que se han dado al conjunto en tiempos recientes, todos basados fundamentalmente en la iconografía. Sin embargo, el estudio del tema de la cúpula debe rebasar la identificación de sus elementos individuales y considerar el conjunto con ojos abiertos a su complejidad artística, dirigida a crear una experiencia visual descomunal. Avan-

zaremos, en otras palabras, si tratamos de ver la iconografía en relación al posicionamiento, la escala, los colores y la definición de todos los elementos, y al manejo de las luces y sombras. También, como veremos, hay que ligar la creación de la cúpula a otros aspectos de la vida cultural y artística de su entorno en 1689.

Como acabo de señalar, las figuras más importantes de la cúpula están en relación directa con el Altar de los Reyes, dedicado por el obispo Palafox en 1649. Villalpando, 40 años después, alineó sus figuras principales con los temas marianos de las dos pinturas centrales del retablo. En otras palabras, el eje central de la figuración en la capilla inicia en los lienzos de la *Inmaculada-Asunción* al centro del retablo y en la *Coronación de la Virgen* en su remate. Sigue hacia arriba, a través de la Virgen pintada en la bóveda, la presencia de Jesús en la hostia de la custodia y la paloma del Espíritu Santo, para culminar en el óculo central de la linterna en lo alto de la cúpula. El óculo no sólo admite la luz del sol, dejando que la iluminación de la composición tenga una relación directa y cambiante con la luz real del cielo. También está rodeado por rayos de luz pintados en la superficie de la cúpula a su alrededor. Este Sol, cuya luz no se altera, lleva de vuelta hacia el retablo a través de una serie de elementos circulares: el pequeño halo rojo fuerte de la paloma, las guirnaldas de angelillos alrededor del Espíritu Santo y del Sacramento, la forma de la propia hostia, el círculo implícito en el abrazo de la Virgen que sostiene la custodia, y el gran círculo del cúmulo de nubes en el que se para María. Es un Sol divino, que recuerda el que Villalpando pintó como metáfora de Cristo entre santos y los coros angelicales, en una sorprendente y única *Anunciación*, custodiada en el Museo de Guadalupe, Zacatecas (Gutiérrez Haces *et al.* 1997, 318-321).

Villalpando no sólo utilizó el círculo en el eje vertical entre el retablo y la linterna, sino que era también muy consciente de la forma circular que quería enfatizar en la cúpula toda. Haciendo que la luz, tanto la real como la pintada, originara en el óculo redondo al centro, y

sugiriendo movimientos circulares en las nubes del conjunto, el pintor logró que el espectador percibiera la bóveda como circular, no elíptica como en realidad lo es. A todo esto, Villalpando añadió otros recursos pictóricos para fortalecer la percepción de la cúpula como esfera celeste. Sólo algunas figuras se distinguen por sus colores fuertes, formas definidas y mayores dimensiones: los elementos centrales que acabo de describir, los arcángeles, los santos en el primer plano alrededor de la base de la bóveda y algunos angelillos que vuelan cercanos al óculo central, que sirven para crear la impresión de mayor profundidad en el espacio de la cúpula. Las demás figuras, para simular su alejamiento en la profundidad de las nubes y del cielo, pierden color y tamaño y están envueltas en luces. Todo esto se hace de manera aleatoria, libre de sugerencias geométricas, justamente para aumentar la sensación de un gran espacio celestial que resiste mediciones precisas. La referencia constante hacia este fin es el énfasis en la luz del S/sol central que ilumina desde arriba pero también desde atrás, poniendo en relieve algunas figuras y nubes para incrementar la sensación de un espacio profundo.

Los recursos pictóricos de grandes pinceladas y luces contrastantes junto con detalles exquisitos, explayados magistralmente por Villalpando en la cúpula poblana, indican que, junto con notables conocimientos teológicos, el pintor tenía gran experiencia en la creación de efectos de luz y profundidad. Aunque no conoció obras europeas en cúpulas y bóvedas, debe haber tenido nociones acerca de algunas de ellas a través de conversaciones con personas que sí las conocían en Europa, pero también por algunas pinturas y grabados. Un ejemplo relevante para la cúpula de Puebla es un óleo sobre cobre resguardado en la Capilla del Ochavo de la propia catedral angelopolitana que reproduce la *Anunciación* que Federico Zuccari pintó, entre 1566 y 1571, en el ábside de la iglesia jesuita de Santa María Annunziata en Roma (Komanecy 1999, 32, 34-5, fig. 2.1). La pintura romana y su iglesia fueron destrui-

das en el siglo xvii para dar lugar a la construcción de la iglesia de San Ignacio, pero evidentemente se consideró importante guardar su memoria. La lámina en el Ochavo es sólo una de las copias de la composición que se conservan y, además, fue grabada por Cornelius Cort entre 1566 y 1571 (Buccheri 2014, 89, fig. 4.8), así que Villalpando también la pudo haber conocido por ese medio. Zuccari dividió la *Anunciación* en un nivel celeste y otro terrestre. Arriba y al centro, sobre una plataforma de nubes y acompañados a los lados por muchos ángeles, se ven a Dios Padre y al Espíritu Santo dentro de halos de luz. Directamente debajo de ellos, un haz de la misma luz que los rodea irrumpe entre las nubes e ilumina a la Virgen en su casa de Nazareth. Es evidente que se trata de la manifestación de Dios Hijo. El protagonismo de la luz en la obra de Zuccari debe haberle interesado a Villalpando y la cúpula de Puebla es evidencia de ello.

Un estudio reciente resalta el gran impacto del diseño de aparatos y maquinaria de teatro en la creación de visiones celestiales para las pinturas de cúpulas y bóvedas italianas de los siglos xvi y xvii, como la del propio Zuccari (Buccheri 2014, 71-93). Resulta que las escenografías teatrales en la corte de los Medici en Florencia fueron pioneras en invenciones para representar la luminosidad celestial. Artistas florentinos, incluyendo a Zuccari, llevaron estos conocimientos a Roma y a España. Un recurso teatral importante era esconder la fuente de iluminación detrás de algún elemento del escenario, para que se pudieran observar los efectos de la luz, sin que el público viera su origen preciso. Así un foco superior podría variar en intensidad e iluminar personajes tanto por detrás como por el frente. En pintura, se representaron estas iluminaciones. El tema amerita más investigación, pero abre posibilidades inexploradas para entender las obras de nuestro pintor, especialmente la cúpula de Puebla en la que el S/sol, constituido por dos luces diferentes —la pintada y la natural— tiene un papel fundamental.

Las representaciones teatrales novohispanas se han estudiado más por sus argumentos y personajes que por el impacto de sus recursos visuales, pero las noticias acerca de la creación de la cúpula poblana han revelado un particular de mucha importancia en cuanto a su relación con una obra teatral: el año de terminación de la pintura, 1689, que fue recalcado por el pintor, fue el mismo del estreno en la Catedral de Puebla de una serie de villancicos dedicados a la Concepción de María. La fecha precisa del estreno fue el 8 de diciembre, fiesta de la Inmaculada, y la autora de los versos fue Sor Juana Inés de la Cruz (Gutiérrez Haces *et al.* 1997, 218-221; Bargellini 1999). Llama la atención que los villancicos parecen declamar en algunos versos lo que la pintura representa. Por ejemplo, en el Villancio 5, María es “trono de Dios Soberano” y “de la Trinidad asiento”, que es justamente su papel en la pintura de Villalpando. Además, así como el pintor se explaya en juegos de luz, Sor Juan enfrenta los misterios y contrastes entre lo que se ve con los ojos del cuerpo, de la mente y de la fe: “Que siendo siempre María/ de toda mancha desnuda,/ no cupo en su ser la duda,/ sino en nuestra grosería./ Que como nube que a Apolo/ esconde el claro arrebol,/ no es obstáculo del Sol,/ sino de la vista solo,/ así aquella disonancia/ que el punto controvertía,/ no fue tiniebla en María,/ sino de nuestra ignorancia.” En el Villancico 7, Sor Juana parece referirse al curioso detalle de la sombra de la custodia sobre el rostro de la Virgen en la pintura de Villalpando: “Morenica la esposa está, porque el Sol en el rostro le da”. La “S” mayúscula indica que se trata, no del sol natural, sino de una metáfora de Dios, presente en la custodia en forma de sol. Tanto la poetisa como el pintor tendrían en mente el *Cantar de los cantares*, pero las coincidencias plantean la posibilidad de que pudieron haber conversado sobre las imágenes verbales y visuales. Vistos y leídos con atención, tanto los versos de Sor Juana como los elementos de la pintura de Villalpando hacen pensar que la poetisa y el pintor, se hayan o no conocido personalmente, se

regocijaron en múltiples niveles de las mismas metáforas, centradas en interpretaciones y representaciones de la L/luz.

Han faltado en los estudios de la obra de Villalpando la apreciación de sus muy posibles —diría probables— participaciones artísticas en el mundo de las fiestas y representaciones teatrales virreinales. Hasta ahora no conozco documentación que haga mención específica acerca de ello, pero los indicios son múltiples, especialmente en la cúpula poblana. Además de compartir la conciencia de los conocimientos teológicos y los sentimientos religiosos de su época, mismos que Sor Juana sabía expresar tan bien en palabras, el “diestro maestro” Villalpando tenía habilidades (“ciencias”) que lo hacían muy apto para crear escenarios, vestuarios, lienzos de fondo y efectos teatrales para comunicar con eficacia esos conocimientos. Lo había hecho un ilustre antecesor suyo, Luis Lagarto, participando de manera importante en obras teatrales, tanto en la Ciudad de México como en Puebla, entre 1592 y 1606 (Tovar 1988, 33-45; Ramos Smith 2011, 162, 168-171), e indudablemente hubo otros. La presencia tan marcada y abundante de la música en la cúpula y otras obras suyas señala que Villalpando también entendía ese aspecto de los eventos religiosos y litúrgicos. Además de sus conocimientos teológicos y musicales, Villalpando parece haber dejado en la cúpula catedralicia un testimonio extraordinario de las luces que iluminaban el teatro religioso novohispano. Hasta donde tengo conocimiento, la suya es la única cúpula de su época, tanto en América como en Europa, que combina la luz natural y la luz pintada de una manera tan explícita y sabia.

Para concluir, quiero regresar al título de la obra de Villalpando en la cúpula poblana, considerando el contexto de lo que muy probablemente fue su develación formal el 8 de diciembre de 1689, acompañada por el estreno de los villancicos de Sor Juana. Por medio de su arte, Villalpando, en compañía virtual de la monja y con la presencia real de los músicos y cantantes que participaron en el evento,

demonstró el poder de la colaboración multimedia. Ya se ha visto que las discusiones alrededor del título de esta gran pintura se han manifestado más que nada en tiempos relativamente recientes. En parte, esto ha ocurrido porque no nos hemos dado cuenta que las expresiones usadas en los primeros textos acerca de la obra de Villalpando en la cúpula tenían un significado preciso. Dicen que Villalpando pintó una “gloria”. En efecto, en las representaciones teatrales religiosas, “la *gloria* era un especie de andamio, cubierta en su frente por nubes u otro elemento, que por lo general transportaba personajes celestiales” (Ramos Smith 2011, 94), y lo que se representaba allí era “el cielo”, tal como se asienta en los primeros documentos que hacen referencia a la cúpula pintada de la catedral poblana. Los que vieron la cúpula mientras se cantaban y representaban los versos de Sor Juana tuvieron una experiencia que desgraciadamente no se puede volver a vivir; no tenemos la música, ni conocemos el vestuario, ni la coreografía de aquella ocasión. Hay que añadir que tampoco somos personas de finales del siglo XVII, así que mucho se nos escaparía de todos modos. Sin embargo, las percepciones y sensibilidades cambian y con ellas los estudios y los conocimientos. Además, y ésta es la mayor fortuna, todavía se puede ver y contemplar la complejidad y maestría de esta obra de Villalpando, hecha para perpetuar la importancia y vigencia de aquel día en 1689 y todo lo que

podía significar, pero también para dejar al futuro una visión abierta a las sugerencias de la imaginación.

Fuentes bibliográficas

- Bargellini, Clara. 1999. “Cristóbal de Villalpando at the Cathedral of Puebla”, en Luis de Moura Sobral. *Struggle for Synthesis: The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*. Lisboa: Ministerio de Cultura: 129-136.
- . 2012. “El artista ‘inventor’ novohispano”, en Patricia Díaz Cayeros, et al. *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México: UNAM-IIE: 121-138.
- Buccheri, Alessandra. 2014. *The Spectacle of Clouds, 1439-1650: Italian Art and Theatre*. Farnham UK: Ashgate.
- Burke, Marcus. 1992. *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco*. México: Azabache.
- Gutiérrez Haces, Juana, et al. 1997. *Cristóbal de Villalpando*. México: Fomento Cultural Banamex.
- Komanecy, Michael, et al. 1999. *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*. Oxford: Oxford University Press.
- Maza, Francisco de la. 1964. *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México: INAH.
- Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera. 1988. *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles. Catedral de Puebla*. México: Gobierno del Estado de Puebla/INAH.
- Ramos Smith, Maya. 2011. *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: Conaculta.
- Sodi Pallares, Ernesto. 1969. *Pinacoteca Virreinal de San Diego*. México: La Prensa.

Patricia Díaz Cayeros

Ornar la escultura: la *Virgen de la Defensa* y su vestimenta

Vestir, desnudar, cubrir o revelar; destacar, homogeneizar, honrar o humillar; vincular, alejar, centrar o difundir. Éstas son tan solo algunas de las funciones que lo ornamental (o su ausencia) adquiere al vincularse con la escultura devocional. Lo ornamental o el ornamento aparecen una y otra vez en el arte ya sea que se entienda histórica o teóricamente; o bien que se piense como objeto, acompañamiento, modelo, patrón o estilo. Sin embargo, su evidente papel en el eficaz funcionamiento de las imágenes de culto (y, en particular, de la escultura) no le ha valido un apartado significativo en la historia del arte. Ya sea que se mire hacia el virreinato de la Nueva España o desde una perspectiva más amplia es un tema al cual se le ha prestado poca atención y una categoría que a lo largo del tiempo ha sido vista tanto con aprecio y reconocimiento como con rechazo o indiferencia.

Con base en un avance de investigación presentado en el III Coloquio Encrucijada (Cádiz, 2012) y aprovechando la inspección detallada que permitió la restauración de la Virgen de la Defensa en la ENCRYM¹ así como su exhibición en el Museo Nacional de las Interven-

ciones, en el año 2014,² en este breve ensayo me propongo volver a la historia de esta emblemática imagen a partir de su ajuar. Las fuentes impresas, documentales y plásticas que la refieren muestran un rápido ascenso devocional a partir de su instalación en el Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla en 1676. El vínculo con su primer propietario (el anacoreta Juan Bautista de Jesús) y con el obispo don Juan de Palafox, su largo viaje por el continente americano así como su ornato, conformaron una identidad que ayudó a la difusión de su culto a partir de copias o retratos a los que no se les ha puesto mayor atención. Esta imagen no sólo servirá para entender mejor tres pinturas y una escultura poco, o nada estudiadas, sino también para evaluar la historiografía y metodologías de análisis de la escultura novohispana, en general, dentro de la disciplina de la historia del arte a partir de una obra clave.

El análisis de los textos que han nutrido la historia de esta talla así como el empleo de otras fuentes documentales, del objeto en sí y de su

1. La obra fue restaurada en la ENCRYM en agosto de 2014 bajo la responsabilidad de los restauradores Fanny Unikel, Mercedes Murguía y Luis Amaro.

2. Estas dos actividades dieron pie al surgimiento, en septiembre de 2014, del proyecto de investigación colectivo e interdisciplinario "Restauración y estudio de la *Virgen de la Defensa* de la Catedral de Puebla", en donde colaboramos miembros de la ENCRYM-INAH y el IIE-UNAM. Mi participación ha consistido en el estudio de la historiografía e historia de la pieza, así como del análisis de su vestimenta.

vestimenta y contexto ornamental permiten armar un rompecabezas que a la larga facilitará la mejor comprensión de las particularidades de obras escultóricas paradigmáticas y su papel en la conformación de una identidad poblana y de su proyección dentro y fuera de la Nueva España. Acertadamente, el historiador Antonio Rubial ha señalado que el caso de la *Virgen de la Defensa* no corresponde con el surgimiento de un santuario autónomo en torno a una imagen que nace de un fenómeno de sustitución sobre un centro de peregrinación prehispánico y tampoco se vincula con un protagonista indígena. En cambio, es una pieza ubicada dentro de un ámbito urbano español, en una capilla vinculada a un templo. Asimismo, se encuentra asociada con un eremita de origen peninsular asentado en la zona. Por lo mismo, no es posible asociarla con el proceso de consolidación de una evangelización insuficiente. Por el contrario, Rubial la concibe como un instrumento de conformación de una identidad local. Es decir, le parece que más bien sirvió para reforzar en una ciudad (Puebla), sentimientos de identidad patria (Rubial 2009, 213-39). En este mismo sentido, el estudio del ajuar de la Virgen ayudará a afinar la cronología de la difusión de su culto más allá de las fronteras locales.

De las fuentes escritas a la obra como fuente: el auge de la devoción

La pieza en cuestión es una talla en madera, policromada, de la Inmaculada Concepción de poco más de 60 cm de alto cuya manufactura novohispana (no evidente a partir de una mera inspección morfológica) ha quedado acreditada recientemente.³ A diferencia de la Virgen de

3. Por sus rasgos morfológicos muy bien podría catalogarse como obra española; sin embargo, el análisis realizado en 2014 a raíz de su restauración que tuvo lugar entre agosto y diciembre de dicho año por el Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada (STREP) de la ENCRYM-INAH evidencian la presencia de madera de ayacahuite, un pino mexicano. Los responsables de dirigir el análisis material y técnico de la pieza fueron los restauradores Fanny Unikel, Mercedes Murguía y Luis Amaro, de la ENCRYM y Pablo F. Amador, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Zapopan en Jalisco, de los Remedios de Naucalpan o de la Conquistadora de Puebla, no forma parte de ese conjunto de piezas cuya manufactura local o importación en el siglo XVI hizo que en los siguientes siglos fueran vinculadas con las primeras conquistas exitosas del territorio novohispano. En cambio, se inserta en empresas de conquista posteriores y no exclusivamente novohispanas. Se le acreditará como defensora de animales, almas y enfermos aun antes de dejar la ciudad de Puebla y viajar por el continente americano para regresar después de una ausencia de 30 años y seguir obrando milagros. Curiosamente, es una pieza que el obispo Juan de Palafox alejó físicamente de su primer contexto local (una pequeña ermita en el cerro de Atlahuítec) sin tener claro el destino que le daría y, posteriormente, la distanció de la ciudad de Puebla y del virreinato de la Nueva España al permitir y promover que saliera del territorio novohispano con el caballero aragonés Pedro Porter de Casanate; primero hacia California y, posteriormente, hacia Perú y Chile.⁴ No sorprende que este “hurto sacro” que tuvo lugar el 7 de marzo de 1646 provocara que Juan Bautista pusiera otra efigie en el mismo sitio, que le otor-

4. El cronista poblano Diego Antonio Bermúdez de Castro relata que el 18 de marzo de 1639 el carmelita fray Francisco de Cristo (en ese entonces director espiritual del anacoreta), le envió una carta solicitándole dirigirse al cerro de Atlahuítec con el objetivo de ubicarlo en un sitio menos agreste. Salgado de Somoza refiere que Juan Bautista había estado con anterioridad en esta zona y a su regreso intentó habitar la misma cueva que había dejado años antes. Sin embargo, la encontró ocupada por otro ermitaño que después fue a Manila con el objetivo de buscar, sin éxito, el martirio en Japón. Es posible que se tratara de Diego de los Santos Lijero, anacoreta estudiado por Antonio Rubial, a quien se le acredita haber traído de Manila la imagen milagrosa de la *Virgen de la Guía* la cual al momento de su muerte, en 1648, pasó a la parroquia de Tlaxcala. La habitación o choza en donde vivió Juan Bautista de Jesús estaba conformada de una sepultura rodeada de textos (o “desengaños para su enseñanza y memoria de su mortandad”) y 12 calaveras con sus respectivos huesos cubiertos (para que los visitantes no los vieran). Se afirma que solía rezar a diario la Oración del Santo Sudario. El dato resulta interesante porque lo vincula con la devoción que en el obispado de Puebla debió generar la llegada de Turín de una copia auténtica de la sábana santa, la cual pasó a posesión de la catedral.



1. *Virgen de la Defensa*, Catedral de Puebla (Altar de los Reyes), madera tallada y policromada, novohispana, 60 cm aprox., probablemente primer tercio del siglo XVIII. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

gara igual título y que se le acreditaran similares milagros.⁵ Así, la memoria debió mantenerse en el sitio y coadyuvar a que tres décadas después (en 1676) la talla original regresara fortalecida a la ciudad de Puebla. A partir de la publicación de su historia, en 1683, se insertó de lleno en la historia de la catedral tomada de la mano de la fama y figura no sólo del anacoreta Juan Bautista de Jesús sino también, paradójicamente, del prelado que promovió su distanciamiento de la capital.⁶ En este sentido, Pedro Salgado de Somoza dirá que la Divina Providencia hizo que aquello que parecía un estorbo para la propagación de la devoción hacia esta imagen terminara por convertirse en un medio para su expansión. Argumenta que si el prelado la hubiera enviado a algún convento ya no habría sido posible sacarla.⁷ En cambio, la decisión de alejarla permitió que amparara a otras provincias y reinos así como que regresara a Puebla para ser colocada en un majestuoso trono en la capilla real (Salgado de Somoza 1845, 44).

Las primeras noticias sobre esta Virgen se deben al dueño primigenio de la pieza, el anacoreta peninsular Juan Bautista de Jesús (1599-1660) quien llegó al puerto de Veracruz en 1621. Sabemos que por orden del doctor Andrés Saens de la Peña (cura vicario de Tlaxcala y después canónigo en las catedrales de Michoacán y Puebla) escribió dos manuscritos. Uno, autobiográfico, finalizado después de 1650 y otro, específicamente dedicado a la historia de

la escultura, redactado en 1646. Aún así, la relación más temprana, completa y pormenorizada con la historia de la *Virgen de la Defensa* que ha llegado a nuestras manos es la que elaboró otro de los confesores del dueño primigenio, el licenciado Pedro Salgado de Somoza. Éste publicó su texto en la Angelópolis el año de 1683 con base en los manuscritos arriba mencionados.⁸ Que la obra fuera reimpressa en las ciudades de Sevilla (1686), Puebla (1790)⁹ y México (1845) deja ver, por un lado, el amplio interés por impulsar, mantener vigente y difundir esta devoción local y, por otro lado, el deseo de hacerla resurgir.¹⁰ Esto es lo que se deduce del texto decimonónico en donde los editores literalmente afirman en su introducción que desean revivir un fervor que en gran medida se ha perdido pues consideran que los beneficios divinos que la ciudad recibió por medio de dicha imagen se desconocen o se han “echado en olvido”. De igual manera, contrastan la situación con el entusiasmo que, en 1676, generó su llegada a la catedral y con la devoción que le tuvo el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, quien celebraba misa todos los sábados en su altar y administraba el sacramento de la penitencia en su capilla (ambos datos tomados del propio texto reimpresso). Tan solo un siglo antes, la pieza era presentada en el *Zodiaco Mariano* como “una de las más célebres de la Nueva España, y [...] de todo el mundo”. Sin embargo, Juan Antonio de Oviedo y Francisco de Florencia también

5. La nueva imagen colocada en la ermita fue mandada hacer por Juan Bautista de Jesús en el tamaño y facciones semejantes a la original y con el mismo nombre pero que se desconoce su paradero. Sin embargo, los jesuitas Florencia y Oviedo consideraron que muy bien pudo permanecer en la casa del cura y vicario de Tlaxcala Antonio González porque ahí murió el anacoreta el 23 de marzo de 1660 (1995, 27).

6. No sorprende, como afirma Rubial, que después de “expropiarle” la imagen, Palafox reuniera a una junta de teólogos para examinar la ortodoxia de Juan Bautista de Jesús pues la abundancia de ermitaños insumisos y engañadores hacía necesario tomar algunas precauciones. Sin embargo, salió bien librado.

7. Recordemos que esto sucedió con el Cristo de Ixmiquilpan, otro tipo de “hurto sacro” que tampoco evitó la propagación de su culto.

8. *Breve Noticia de la Devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa, colocada en el tabernáculo del suntuoso Retablo de la Capilla de los Santos Reyes, de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles: con un epitome de la vida del venerable anacoreta Juan Bautista de Jesús.*

9. En su “Advertencia” a la nueva reimpression de 1845, los editores afirman que emplearon la reimpression que la obra tuvo en 1686 en Sevilla añadiendo que otra reimpression salió a la luz en Puebla el año de 1760. Sin embargo, de esta última no hay más noticias. No la he localizado en bibliotecas y José Toribio Medina no la registra (en su obra sólo aparece la de 1790). Es posible que se trate de un error de los editores. José Toribio Medina, *La imprenta en Puebla de los Angeles*, México, UNAM, 1991 (1908).

10. Todas las citas textuales de este texto provienen de esta última edición.

consideraron que la historia de esta imagen ameritaba aún mayor difusión. Fue así como los jesuitas justificaron el apartado que le dedicaron en su magna obra a pesar de declarar su absoluta deuda con las dos relaciones que les antecedían y en donde ya se narraban sus prodigios (es decir, la del ermitaño Juan Bautista y la de Salgado de Somoza).¹¹ Resulta evidente que aunque se acepta que los acontecimientos milagrosos de esta imagen tuvieron lugar hacia 1646 el clímax de su culto ha de ubicarse entre 1683, cuando la publicación de su historia inició un proceso de ascenso devocional, y 1845, cuando —por el contrario— una nueva reimpression evidenciaría su decaimiento e intento de recuperación. Sin embargo, el estudio de la pieza dentro de su contexto ornamental permitirá hilar más fino. Entre otras cosas, será posible agregar mayores detalles dentro de dicho periodo de apogeo de aproximadamente siglo y medio.

La imagen regresó a la catedral con cuatro blandones, una lámpara y una columna de plata con la que, se afirma, el almirante Porter quiso excitar en las Indias la memoria de la imagen del Pilar de Zaragoza. Todos los elementos aparecerán registrados en los inventarios de la catedral pero este último se convirtió en uno de sus rasgos iconográficos y reaparecerá en sus retratos. En el siglo XVIII Juan de Villa Sánchez narra, por ejemplo, que en las grandes solemnidades (como la venida de virreyes) esta talla se sacaba de su capilla y se llevaba al altar mayor sobre una columna de plata, de tres cuartas de altura lo cual hacía parecer que su advocación era la de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. (1962, 32). Los inventarios también refieren la llegada de una corona de plata que ornamentó a su réplica; una Virgen empleada “para la demanda” (es decir, como Virgen peregrina).

A pesar de que la imagen regresó con objetos valiosos, no se registran vestidos. En cam-

11. En efecto, además del texto de Somoza existía la autobiografía del propio eremita en donde éste insertó un apartado dedicado específicamente a la historia de la *Virgen de la Defensa*, escrito unos pocos años antes. Francisco de Florencia y Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, p. 210.

bio, se afirma que su llegada en mayo de 1676 propició la búsqueda de un maestro para renovar sus vestiduras (figuradas) ya que sus múltiples viajes las habían “deslucido”.¹² Tal fue la devoción hacia esta imagen desde los primeros momentos de su regreso que el maestro artífice responsable de su restauración —por respeto— la intervenía arrodillado en su taller.¹³ Además, para evitar desorden, se apresuró a restaurarla pues los fieles iban a su casa a darle la bienvenida y adorarla. Éstos llenaban tanto la casa como la calle pues le llevaban luces, aromas y flores y le rezaban el rosario. Finalmente, la Virgen fue colocada con toda solemnidad en su nuevo templo y capilla hacia el 24 de mayo, no sin que antes obrara algunos milagros de sanación y de pasar —en secreto— por distintos monasterios de monjas que la solicitaron y a los que se llevó en un coche, oculta y acompañada de una dignidad de la catedral y de dos sacerdotes.

La obra y sus copias escultóricas y pictóricas

Después de su entrada en la catedral, el aprecio hacia la Soberana imagen se tradujo en la renovación y un creciente número de sus vestimentas y joyas. Esto se evidencia desde la primera vez que aparece mencionada en los inventarios de la catedral (esto tuvo lugar en 1712, fecha del primer inventario realizado después de su llegada a la catedral) (Díaz Cayeros 2012 y Díaz Cayeros. En prensa). En este año de 1712, su extenso ajuar lo encabezaba un manto azul de raso con rosas bordadas y añadidos de perlas, joyas y piedras preciosas, el cual se abrochaba con un pectoral “guarnecido de perlas con diez diamantillos y una joya —en medio— de oro con un jacinto”. Dicho manto seguirá apareciendo en los inventarios a lo largo de más de cincuenta años.

Cabe recordar que, a pesar de la popularización que el fenómeno de cubrir con velos o

12. Éste es un aspecto que sí confirmó la inspección realizada por los restauradores en el año 2014.

13. Curiosamente en el texto puntualmente se afirma que el artífice se limitó a hacer lo que se le pidió, evidenciando que fue responsabilidad del clero el grado de intervención que la pieza recibió.

vestir imágenes tuvo en Europa y en América en este periodo, solo las de mayor devoción contaron con ajuares propios y tan lujosos. En el caso de la catedral poblana, un recorrido por la totalidad de sus inventarios muestra que solo unas pocas esculturas son relacionadas con vestimentas precisas y que, dentro de este grupo, son aún menos los casos (todos ellos marianos) de las piezas que reunieron un considerable ajuar con vestimentas textiles descritas con gran detalle. Sin duda, la imagen más importante dentro de este rubro fue la *Virgen de la Defensa*.¹⁴

La *Virgen de la Defensa* contó con textiles que cubrieron por completo cada una de las telas representadas en las policromías de la talla y que aparecen mencionados con los términos de “túnica”, “vestido” (sobre el manto representado en la talla), “manguillos” (sobre los brazos) y “zapato”. Además, por encima de todo esto portaba un lujoso manto. Por un inventario posterior (de 1743) es posible saber que se encontraba ubicada en un tabernáculo o vitrina “casi fuera del sagrario” y que se cubriría con una cortina (encarnada) de tela de tisú. Con pequeñas diferencias que atestiguan faltantes o añadidos, la descripción de 1743 del lujoso manto de la *Virgen de la Defensa* coincide con aquella realizada en 1712. Asimismo, se mencionan otros dos mantos también descritos con anterioridad. En este nuevo inventario, la segunda imagen de la *Virgen de la Defensa* sigue apareciendo pero ya no se le vincula con una

14. El inventario de 1743 evidencia que el único ajuar de la catedral que en aquel momento llegó a competir con el de la *Virgen de la Defensa* fue el de la *Señora de la Concepción*. A diferencia de la *Defensa*, su paradero actual es desconocido. Esta caía bajo la responsabilidad de los plateros y aparece descrita como una talla estofada como de una y cuarta varas de alto y ubicada sobre un trono compuesto de una nube y una peana de plata “lisa en blanco” con sobrepuestos dorados. A pesar de que el mencionado inventario de 1743 tiene secciones dedicadas específicamente a describir las alhajas de otras esculturas tales como la *Virgen de la Encarnación*, san Cayetano, Nuestra Señora del Carmen y san Eligio, sólo menciona textiles en el caso de las vírgenes de la *Defensa*, la *Concepción* y los *Gozos*. Esta última se trató de una imagen “estofada de oro”, colocada hacia 1734 y con mucho menor ajuar.

corona como antes. En cambio, se afirma que no tenía “adorno alguno” y se le da el apelativo de “enfermera”, dándonos idea de sus funciones y funcionamiento así como de la constante distancia que a través de la ornamentación se estableció entre el original y la copia.

No será sino hasta el inventario de 1776 cuando se mencione un nuevo manto para la *Virgen de la Defensa*. Será precisamente éste el que parece representarse (con ciertas licencias de los pintores) en tres lienzos del siglo XVIII localizados en el Museo Nacional del Virreinato, la parroquia de Santiago Apóstol en Tonalá (Jalisco) y el templo de San Juan Chapultepec en la ciudad de Oaxaca, respectivamente.¹⁵ Por límites de espacio, no es posible profundizar en las implicaciones de estas tres copias pero sí vincularlas con la devoción hacia la imagen poblana. En un futuro será importante analizarlas también en el marco de la devoción a la *Virgen de la Defensa* en Juanacatlán dentro del municipio de Tapalpa. Se afirma que, en 1642, los aborígenes de Juanacatlán y Temajac se pusieron en marcha hacia el centro de México para denunciar las vejaciones sufridas y que —en Puebla— Palafox les obsequió la imagen que actualmente resguardan diciéndoles que sería su defensa. En cualquier caso, las pinturas en México, Jalisco y Oaxaca parecen representar la *Virgen de la Defensa* con el rico manto de capichola (es decir, seda) y gran cauda que en 1776 aparece registrado como “nuevo”. Una pieza con una enorme cantidad de joyas y más de doce mil perlas que formaban patrones en forma de “S” a decir de la propia documentación.

La gran cantidad de documentación que existe con descripciones del ajuar de la *Virgen* permite entender que los pintores han representado bajo el suntuoso manto con cauda otro manto de tela (y no la talla policromada como podría suponerse). A este manto que corresponde con el manto tallado se le denomina “vestido” en los inventarios. Asimismo, vemos

15. Agradezco a Pablo Amador que llamara mi atención en torno a los dos primeros cuadros.

la representación de los textiles que conformaron la túnica blanca y, por lo menos, una manga. A diferencia de otras imágenes de culto, la tradición de cubrir la talla en todos sus detalles pervive en el caso de la *Virgen de la Defensa*. Es decir, en las pinturas vemos la talla cubierta por un “vestido”, una manga y una túnica así como por un riquísimo manto con cauda (ésta aparece cortada en la representación del Museo Nacional del Virreinato y completa en las pinturas de Tonalá y Oaxaca). Los lienzos también muestran un lujoso elemento que unía las dos mitades de la capa a la altura del cuello y que quizá se trata de la “pechera” descrita también en los inventarios. De este elemento, también textil y perteneciente al manto bordado de perlas, se especifica sus dimensiones: una cuarta de largo (es decir, como 20 cm) y tres dedos de ancho, así como sus materiales: capichola azul bordada de oro. Por último, los lienzos muestran la columna de plata, sus coronas (imperial o real), collares de perlas, pulseras y otras joyas que también tienen correlación en textos escritos. En el caso de la pieza de Tepozotlán, la pintura parece también mostrar con mayor detalle una gran joya (pectoral) que obsequiará a la catedral el ilustrísimo Santiago Echeverría [1787-1789] y que en 1782 (fecha de un nuevo inventario de la catedral) ya no aparece mencionado. Esto podría quizá explicar su ausencia en dos de las tres pinturas y dar pautas para sus fechas de elaboración. Con estas vetas abiertas hacia la necesidad de una mayor investigación, la historia artística de la escultura es puesta en diálogo con un contexto social, político y cultural más amplio.

Finalmente, cabe regresar a las copias escultóricas que se hicieron de esta pieza y con las que la original marcó semejanzas y diferencias. Se desconoce el paradero de la que hizo Juan Bautista de Jesús; sin embargo, los jesuitas Florencia y Oviedo suponen que debió pasar a manos del licenciado Antonio González Lazo (cura vicario de la ciudad de Tlaxcala y, posteriormente, racionero de la catedral), debido a que el eremita pasó su última enfermedad en su casa. Por otro lado, Bermúdez de Castro refiere

la existencia de una segunda copia. Afirma que el señor arcediano doctor don Andrés Sáenz de la Peña ordenó que la imagen de la *Virgen de la Defensa* fuera copiada con el mismo tamaño, hermosura y primor, “trasunta por original tan bello y habiéndolo conseguido la mantuvo en su poder hasta su fallecimiento”. Afirma que esta otra pieza tuvo diferentes poseedores hasta llegar a manos del señor deán doctor don Gaspar Isidro Martínez de Trillanes quien la donó al convento de religiosas capuchinas de Puebla. Por otra parte, y como se ha mencionado con anterioridad, los inventarios de la Catedral de Puebla evidencian que la *Virgen de la Defensa* contaba con una réplica usada “para la demanda”; es decir, como Virgen “peregrina” y como “enfermera” y que si bien al principio se le colocó una corona de plata perteneciente a la imagen original (y que la catedral recibió procedente del reino de Chile) no parece haber contado con joyas o vestimentas. Independientemente de que esta pieza pudiera tratarse de una tercera copia (o de la primera copia), es relevante mencionar que —sin ser una reproducción literal— hay un enorme parecido entre la *Virgen de la Defensa* y una escultura que todavía hoy se conserva en la sala de tapices de la catedral, en un nicho que solía coronar el facistol del coro en donde originalmente hubo una escultura de marfil y no esta pieza. Sin duda, la imagen del facistol remeda la *Virgen de la Defensa*; sin embargo, solo una mayor investigación permitirá dilucidar si la Virgen peregrina que los inventarios registran en 1712 coincide con la segunda imagen que poseyó el eremita y si es posible asociarla también con la imagen que actualmente conserva la catedral, asumiendo que la segunda copia sí llegó al convento de capuchinas y que esta pieza no se trate de una tercera copia.

Presentar esta bien conocida pieza desde la historia del arte ha permitido definir sus particularidades a partir de por lo menos cuatro mecanismos materiales que testimonian arraigo y difusión: la talla en sí y sus intervenciones, su ubicación en un nuevo contexto geográfico y de culto, su vestimenta y sus retratos (escultóricos y

pictóricos). Se trata de un particular caso de Virgen viajera y de hurto sagrado. Tomar esta pieza para el presente volumen es sugerente no sólo porque, a diferencia de otras imágenes de culto novohispanas, es un caso peculiar de Virgen viajera escasamente estudiado que no fue hecha exprofeso para ser vestida pero que poseyó un ajuar extraordinario que al tiempo de velarla le dio identidad. Simultáneamente, el análisis de dichas pertenencias ha permitido historiar la difusión de su culto hacia el año de 1776 abriendo rutas futuras de investigación más allá de la diócesis de Puebla. Finalmente, su análisis dentro de su contexto ornamental permite profundizar en temas fundamentales y amplios dentro de la historia del arte como lo son la copia, los verdaderos retratos o la función y funcionamiento del arte religioso.

Fuentes bibliográficas

- Bermúdez de Castro, Diego Antonio. 1985. *Theatro Angelopolitano*. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla.
- Díaz Cayeros, Patricia. 2012. "Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional". *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*. Puebla: Fundación Amparo.
- . En prensa. "Vestir lo sagrado. Sobre el atavío de las imágenes escultóricas novohispanas". *Memorias del Congreso Internacional Encrucijada III* (Cádiz 2012). México: UNAM-IIE.
- Florencia, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo. 1995 (1755). *Zodiaco Mariano*. México: CNCA.
- Rubial, Antonio. 2009. "Imágenes y ermitaños. Un ciclo hierofánico ignorado por la historiografía". *Anuario de Estudios Americanos* 66, 2: 213-239.
- Salgado de Somoza, Pedro. 1845. *Breve Noticia de la Devotísima imagen de Nuestra Señora de la Defensa, colocada en el tabernáculo del suntuoso Retablo de la Capilla de los Santos Reyes, de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles: con un epítome de la vida del venerable anacoreta Juan Bautista de Jesús*.
- Villa Sánchez, Juan de. 1962. *Puebla sagrada y profana: informe dado a su muy ilustre Ayuntamiento el año de 1746*. Puebla: Letras de Puebla.

Martha Fernández

El Retablo de los Reyes

de la Catedral de México. Imagen simbólica

La arquitectura es fundamentalmente espacio, de manera que para comprenderla cabalmente es necesario recorrerla, vivirla y no solamente contemplarla; sin embargo, la arquitectura también es una imagen que refleja el momento histórico, artístico y cultural en el que fue producida y, por lo mismo, es susceptible de ser leída y analizada desde esa perspectiva. La *imago* de un edificio, transmite mensajes simbólicos diversos que pueden ser de poder, de riqueza o de fe; de carácter profano o religioso; de vanguardia artística o de tradición local.

El *Retablo de los Reyes* de la Catedral de México, por ser un mueble devocional, es también una imagen de múltiples significados simbólicos, pero no solamente por la iconografía de los santos representados en él, sino también por su ubicación y sus soluciones formales y espaciales. Sin duda, es un referente paradigmático del movimiento artístico y cultural que se conoce como Barroco. Su diseño fue realizado por Jerónimo de Balbás, artista gaditano que había dejado obra importante en España; lo construyó de 1718 a 1725, fue dorado diez años más tarde por Francisco Martínez y finalmente dedicado el año 1737.

El mueble se adapta a la planta semihexagonal del presbiterio, pero no se ajusta a él, sino que Balbás sobrepuso un complicado esquema de líneas entrantes y salientes, en las

que descansa el monumento. Éste se encuentra estructurado a partir de cuatro pilastras estípites exentas de orden monumental, que sirven de marco a una caja de tres calles, cuyas peanas se encuentran flanqueadas por estípites de menor tamaño. En la calle central se localizan dos grandes pinturas de Juan Rodríguez Juárez que representan la *Adoración de los Reyes* y la *Asunción de la Virgen*, mientras que en las laterales se acomodan esculturas de santos, reyes y reinas, así como otras imágenes sagradas. El retablo concluye con una bóveda esquifada o en cuarto de esfera, asimismo sobrepuesta, que le imprime al mueble un muy marcado sentido ascensional. En ella, Dios Padre, preside todo el conjunto. Al momento de su dedicación, el 23 de septiembre de 1737, la *Gazeta de México* la calificó como una “Obra celeberrima, que, sin alguna controversia, es la más lucida, y costosa de la America, pues al de su singular delicada escultura se agrega el primor de la majestuosa capilla, en que se ajuntó, y colocó, que [...] uno, y otro motivan cuydados á la vista, y silencios á la admiración” (*Gazeta de México* 1737, núm. 118).

Esas características no responden únicamente al gusto formal por la solidez de los *zoclos*, á imitación de los jaspes, la constancia, y firmeza de los *bancos*, la elevación y robustez de los *estípites*, lo volado, y capaz de las repizas, el ayre, y gallardía

de las estatuas, crespó, y prolixo de la *talla*, proporción, y hermosura de los *triumphos*, bien dorado, y bruñido de los *frisos*, pulidez, y amplitud de las *cornizas*, destreza, y valentía de las *pinturas*, claros, y oscuros de los *lienzos*, colorido y estoso [escorzo] de los *bultos*, engaze, y trabazón de las *junturas*, hendidos, y escarceos de las *molduras*, sumptuosidad, y acierto de su *todo...* (*Gazeta de México* 1737, núm. 118)

como se comenta en la *Gazeta de México*, sino que también contienen un simbolismo. El *Retablo de los Reyes* de la Catedral de México, como todo retablo, es la manifestación en la tierra de paradigmas revelados; y sus elementos y soluciones arquitectónicas así lo dejan ver. Esto es, que, en este retablo, como en cualquier otro, existe una clara vinculación entre la forma y el símbolo. Planta, alzado y composición obedecen a un mensaje simbólico determinado y para descubrirlo es necesario conocer el origen y significado de cada una de sus soluciones formales; la ubicación del retablo e incluso el objetivo con el que fue levantado.

El presbiterio

El retablo se ubica en el presbiterio de la Catedral de México, un espacio que tiene su propia historia. El proyecto que realizó Claudio de Arciniega para la Catedral de México, contemplaba una capilla de planta semihexagonal, cubierta con bóvedas de nervaduras; pero entre 1635 y 1640, el arquitecto Juan Gómez de Trasmonte sustituyó esa cubierta por una bóveda esquinada “compuesta de tres paños guarnecidos de molduras, que suben desde los principios de su nacimiento, hasta la clave, donde cierran en un florón dorado, de hermoso relieve, y follaje...”, como la describiera Isidro Sariñana en 1668 (Sariñana 1968, 31). Una bóveda de un cuarto de esfera, que cierra el presbiterio a modo de hornacina.

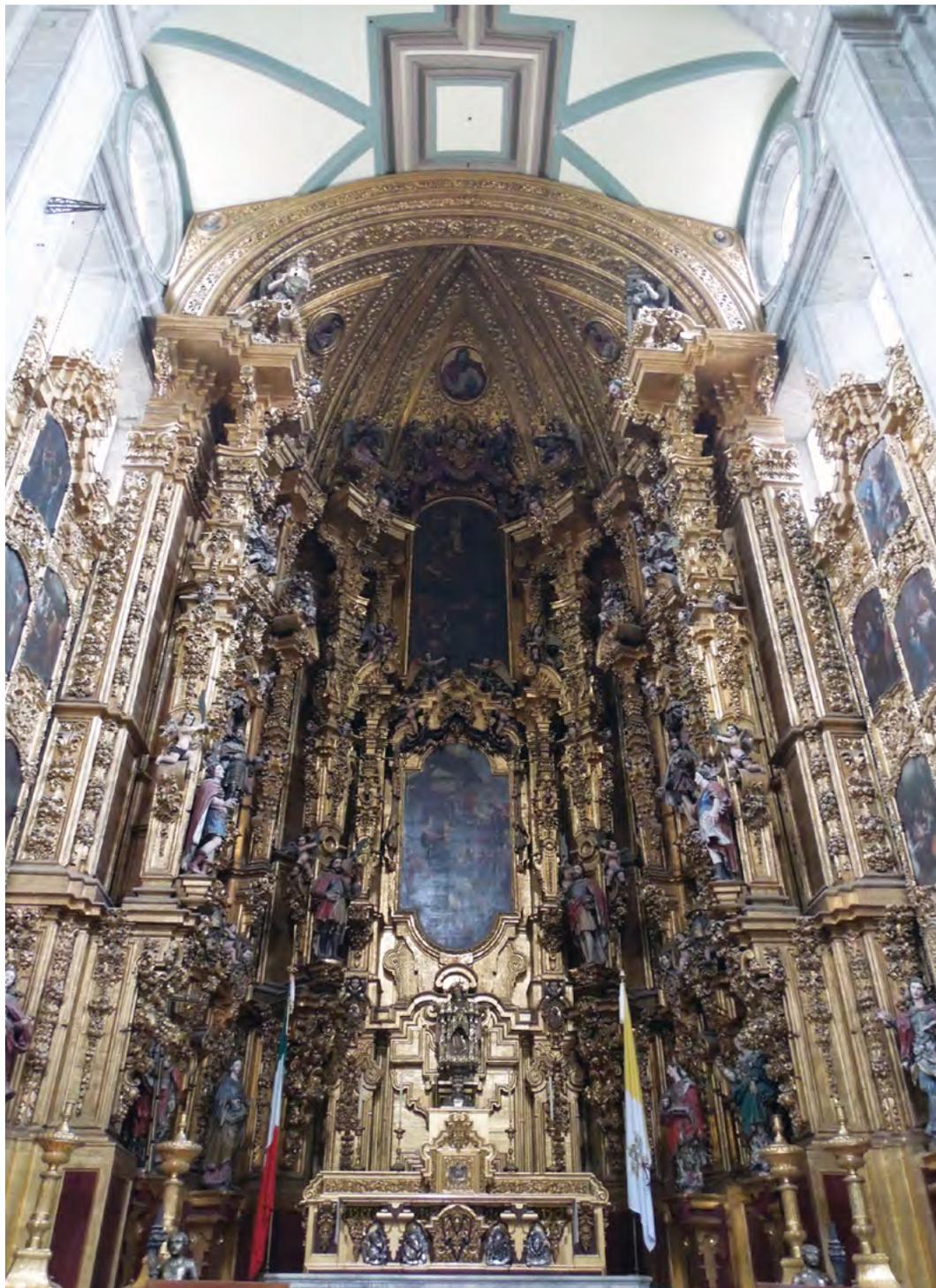
Es la capilla más importante de la catedral y lo es no solamente por haber sido concebida como la capilla real, sino porque es en la que culmina el camino de ascensión a Dios desde

la Portada del Perdón; es, por lo tanto, el *Sanctasantórum*. Esta tradición deriva de la imagen que se tiene del templo diseñado por Dios y construido por el rey Salomón, descrito en el Libro Primero de los Reyes (1 Reyes 6: 2) como un templo de planta rectangular que medía “sesenta codos de largo, veinte de ancho y treinta de alto”, en el cual se distinguían tres secciones en orden de importancia: el *ulam* o vestíbulo, el *hekal* o nave, y el *debir* u oráculo. El *ulam* y el *hekal* juntos, formaban el “Santo”, en tanto que el *debir* constituía el “Santo de los Santos” o “*Sanctasantórum*”, donde se colocó el Arca de la Alianza. El *debir* estaba separado del *hekal* por medio de “dos puertecitas de madera de olivo” con “sus postes o columnas” de “cinco caras” y una cortina, y se significaba su importancia por medio de gradas (1 Reyes 6: 31). La división tripartita del templo señala sus tres grados de santidad, los cuales están vinculados con el camino de ascensión hacia Dios, que proviene de la identificación del Monte Sión con el templo para la tradición judeocristiana, de donde la idea de la ascensión resulta clara.

La forma rectangular de la planta de la Catedral de México parece proceder de esta tradición bíblica; incluso tiene marcadas sus tres secciones o grados de santidad: el *ulam* se encuentra en el trascoro y está limitado por el Altar del Perdón; el *hekal* está constituido por el cuerpo de la nave, incluido el coro de canónigos y el altar mayor. El *debir*, obviamente, es el presbiterio, elevado también por medio de gradas y ocupado desde el siglo XVIII por el *Retablo de los Reyes*.

El hexágono

La forma semihexagonal del muro absidal que cierra el presbiterio, el cual fue esencialmente respetado por Balbás al diseñar el retablo, tiene enorme importancia para el cristianismo. El número seis “corresponde a los días de la creación, a las obras de misericordia”, es la obra de la creación hecha en seis días (Beigbeder 1995, 332-333; Becker 2001, 90). Pero quizá lo más importante es la relación entre ese número y el crismón, anagrama de Cristo usado por los



1. *Retablo de los Reyes* de la Catedral de México. Secretaría de Cultura-*INAH-Méx.* “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Foto: Martha Fernández.

cristianos y signo que adoptó Constantino en la famosa batalla del puente Milvio contra Majencio, en el año 312 (Beigbeder 1995, 332-333; Biedermann 1993, 127-128; Esteban 1998, 199).

El crismón está formado con las letras griegas *chi* (X) y *ro* (P), las primeras de la palabra *Xristos*, Cristo. Varios estudiosos explican que al llevar ese símbolo una barra vertical, la de la *ro*, y una cruz, la *chi* o *ji*, se forma un motivo de seis u ocho brazos, inscritos en un círculo (tácito o virtual), que forma la rueda cósmica, cuya naturaleza solar es innegable y se explica porque la imagen cósmica del Verbo es el sol. “La combinación de la cruz, el monograma y el círculo designa a Cristo como síntesis espiritual del universo. Él es todo, Él es el principio, el fin y el centro intemporal: es el ‘sol victorioso’ e ‘invencible’ (*sol invictus*); su cruz rige el cosmos y lo juzga.” Por eso, muchas veces aparece el crismón flanqueado por las letras alfa y omega, y por ello también el monograma de Cristo es signo de victoria (Beigbeder 1995, 332; Burckhardt 2000, 54-56). Entonces, la forma semi-hexagonal que adopta el muro testero de la catedral se encuentra relacionado con el crismón de seis brazos y todo su significado cosmológico y cristiano.

El altar

Aunque exenta del retablo, lo más importante es la mesa del altar. Por ello, para poder comprender el simbolismo del *Retablo de los Reyes*, debemos antes hablar de esa mesa que simbólicamente está situada en el “centro del mundo” y a escala representa el “eje del mundo”; centro y eje reproducidos en todo templo cristiano como piedra fundamental, piedra angular y pilar axial que une los tres niveles del universo: inframundo, tierra y cielo. En las iglesias cristianas todo altar representa, primero, el centro del mundo y segundo, la piedra angular que es el mismo Cristo. Como afirmó Pedro: “Para vosotros, pues, los creyentes, es honor, mas para los incrédulos esa piedra, desechada por los constructores y convertida en cabeza de esquina, es ‘piedra de tropiezo y roca de escándalo’”

(1 Pedro 2: 7-8). Si Cristo es el centro del mundo y su piedra angular, el altar es Cristo.

Ese simbolismo se reproducía también en el templo de Jerusalén, pues dentro del Santo de los Santos, el Arca de la Alianza descansaba en una piedra, la llamada “piedra *shethiyâh*”. En la medida en que el templo cristiano reemplazó al de Jerusalén, el altar mayor se convirtió en síntesis de todos los altares que tenía aquel templo: el de los holocaustos, en el que es sacrificado el “Cordero de Dios”; la mesa de los panes de la preposición, es decir, el pan eucarístico, y también el altar de los perfumes, en el que se quemaba incienso (Hani 2000, 94).¹

En cuanto a los retablos que cubren, protegen o enmarcan los altares, también reproducen el sentido simbólico no sólo de la mesa misma, sino de todo el templo, como imagen de la “Jerusalén Celeste” y “Cuerpo Místico de Cristo”. A ese significado simbólico de carácter general, se agregan aquellos otros simbolismos de carácter particular, identificables no solamente por la iconografía de las escenas e imágenes en ellos representadas, sino también por su estructura y composición.

La hornacina

El *Retablo de los Reyes*, como he dicho, tiene forma de un nicho u hornacina. El nicho es un símbolo universal que representa la caverna sagrada. Igual que todo símbolo, esa caverna tiene un doble significado: por un lado guarda relación con la muerte y, por otro con el nacimiento, con los orígenes. En este sentido se hermana con la tradición de la montaña sagrada: caverna y montaña como disposiciones opuestas y complementarias que convergen en un mismo simbolismo. Ambas son un *centro* en el que se unen los tres niveles del universo. Al ser un *centro*, las grutas y cuevas son también símbolo de la caverna del mundo: su bóveda corresponde al cielo, como la cúpula; mientras que sus muros corresponden a la tierra, como la parte cúbica del templo (Burckhardt 2000, 90). En toda

1. Primera edición: 1978.

arquitectura sagrada, el nicho es una forma de *Sanctasanctorum*, lugar de la epifanía divina (Burckhardt 2000, 90).

Una de las tradiciones bizantinas informa que Cristo había nacido en una cueva, pues en Palestina frecuentemente las grutas eran utilizadas como establos (Beigbeder 1995, 134; Hani 2000, 104; Becker 2001, 70), creencia que adoptaron *Los evangelios apócrifos* en dos de sus libros: el de la “Natividad” y el de la “Infancia de Jesús” (*Los evangelios apócrifos* 1979, 207-208, 261-262). Igualmente incluyeron, de acuerdo con el *Evangelio árabe de la infancia*, la circuncisión, “esto es, el día octavo, el niño hubo de someterse a esta prescripción de la Ley”, la ceremonia tuvo lugar en la misma cueva (*Los evangelios apócrifos* 1979, 311). Es importante hacer notar que actualmente en Belén, tanto la Iglesia ortodoxa griega como la católica occidental, veneran una cueva como lugar de nacimiento del Niño. La vinculación de la cueva con el origen de la vida, propició también la relación entre las grutas y el seno materno (Becker 2001, 70; Husain 1997, 96-97).

Si esto es así, resulta que concretamente los retablos hornacinas, por su forma, pueden simbolizar el origen del universo en general y del mundo cristiano, en particular; muy concretamente, el nacimiento de Jesús, por ello no es gratuito que la pintura del primer cuerpo del *Retablo de los Reyes* de la Catedral de México represente precisamente la Adoración de los Reyes, es decir, en última instancia, el nacimiento de Cristo, Rey de Reyes.

Las pilastras estípites

Como he dicho, el retablo tiene cuatro pilastras estípites de orden monumental que dan estructura y unidad al retablo. La pilastra estípite se ha relacionado con la representación abstracta de un ser humano: el estípo (o sea la pirámide invertida) correspondería a la parte del cuerpo que va de la cadera a los pies; la sección de cubos, sería el pecho y el capitel (como su nombre lo indica), la cabeza. De acuerdo con las tradiciones antiguas, la tierra no podía flotar por sí sola sobre

las grandes aguas del abismo, de donde surgió la idea de que se encontraba apoyada sobre pilares. De ahí deriva el hecho de que los antiguos concibieran la estructura del cosmos como la de una arquitectura gigantesca. Obviamente, si la tierra tenía sus pilares, otro tanto sucedía con la bóveda celeste, por las mismas razones arquitectónicas (Champeaux y Sterckx 1992, 74-76).

En muchos pueblos de la Antigüedad, se pensó que los pilares que soportaban la tierra estaban a su vez sostenidos por animales míticos. Para la cultura judeo-cristiana el mundo, concebido como un cubo, se encontraba custodiado por cuatro ángeles o arcángeles: Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel, que a su vez sostenían el cielo (Champeaux y Sterckx 1992, 91-92). En la visión apocalíptica de Ezequiel, estos ángeles se transformaron en cuatro vivientes que Dios le envió como anuncio de las órdenes que le daría con respecto al pueblo de Israel; y en esa visión se basó san Juan al describir los cuatro vivientes en el Apocalipsis (5: 6-9).

Tales entes fueron identificados con los cuatro evangelistas: el águila corresponde a Juan, el león a Marcos, el toro a Lucas y el hombre a Mateo (Hani 2000, 81-82), por lo que éstos se convirtieron en pilares de la Iglesia y del mundo; del mundo habitable, que para el cristiano no es otro que el de la Iglesia de Cristo. Esto es, que los cuatro evangelistas vienen a ser los sucesores de los ángeles que custodiaban al mundo (Biederman 1993, 34, 446). Tal deducción se encuentra fundamentada en san Irineo, quien afirmó que “existiendo cuatro regiones del mundo y cuatro vientos principales, y estando la Iglesia difundida por toda la Tierra, y teniendo ella por soporte y sostén el Evangelio y el Espíritu de Vida es natural que tenga cuatro columnas que inspiran por todas partes la incorruptibilidad y dan vida a los hombres”.²

Esto quiere decir que las columnas de las iglesias representan a los evangelistas. Todas las columnas; más aún cuando las portadas o

2. San Irineo: *Adversus haereseis*, III, 2,8: PG 7, 885. Citado por Plazaola (1996, 114).

los retablos son tetrástilos. Es posible entonces pensar que esas pilastras estípites del *Retablo de los Reyes* representan simbólicamente a los cuatro evangelistas.

El oro

El *Retablo de los Reyes* también está cubierto con hoja de oro. El oro representó siempre lo inalterable, lo eterno, lo perfecto, debido a que resiste el ataque de la mayoría de los ácidos (Becker 2001, 244). Por su color, siempre se relacionó con el Sol y, a partir del siglo IV, éste fue identificado con Cristo; idea que tuvo éxito en el mundo moderno gracias a las teorías científicas de Nicolás Copérnico y Galileo Galilei (Esteban 1998, 99 y 133). Además, de acuerdo con el segundo libro de las Crónicas (2 Crónicas 3: 4-10), todo el interior del templo de Salomón estaba cubierto de oro de Parvaim (González 1976, 73-96) y Juan describe la Jerusalén celestial, el paraíso de los cristianos, como una “ciudad de oro puro, semejante al vidrio puro” con su plaza, también “de oro puro, como vidrio transparente” (Apocalipsis, 21 y 22).

La importancia de esta última imagen radica en que, como ya mencioné, la catedral, igual que toda iglesia o capilla cristiana, también simboliza la Jerusalén celestial. De acuerdo con Juan F. Esteban Lorente, “el templo cristiano es mística y litúrgicamente la imagen de la Jerusalén celeste, el cielo mismo, aunque esté expresado de diferentes maneras según los tiempos...” Idea a la que se une toda la tradición veterotestamentaria de los templos levantados de Moisés a Salomón, pero no como una cuestión de sometimiento textual, sino como “una realidad trascendente, más allá de lo material y de la inspiración literaria” (Esteban 1998, 181).

De esta manera, los retablos dorados tienen significados polisémicos, pues representan los muros del templo de Salomón y los de la Jerusalén celestial; pero obviamente, también simbolizan a Cristo y la luz divina que emana de Él, como “Sol *invictus*”: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida” (San Juan 8:12). Signifi-

cados todos que comparte el *Retablo de los Reyes* de la Catedral de México.

La iconografía

Como dije antes, la Capilla de los Reyes fue concebida como capilla real, de ahí su nombre y, desde luego, también la iconografía de su retablo. Para comprenderla mejor, es necesario recordar que los emperadores y reyes tradicionalmente fueron considerados como la imagen misma de Dios en la tierra. La historia de tal idea para el mundo cristiano se comienza a manifestar en el siglo IV; en el siglo V, concretamente el 25 de agosto del año 450, se incluyó en la liturgia la coronación del emperador Marciano, lo que la convirtió en el símbolo de unión del emperador con Dios. Pero la cristianización total del ritual imperial se produjo a partir del siglo X, cuando se incorporó la unción del príncipe con el Santo Crisma (Hani 1998, 155).

La importancia de la unción radica en que recordaba el bautismo, por lo que el emperador se convertía en el “Ungido del Señor”, a la manera de los reyes de Israel. Por tal razón fue adoptada tanto en Oriente, como en Occidente. La unción entonces se convirtió en el nuevo signo de la “elección divina” (Hani 1998, 155). De ahí que la capilla más importante de la catedral se dedicara al rey de España y que la ceremonia de su dedicación se realizara el 23 de septiembre de 1737, día del cumpleaños del príncipe de Asturias, futuro rey Fernando VI.

En conjunto, el *Retablo de los Reyes* representa el paraíso cristiano, pero también es —como expliqué antes— la imagen de la tierra cubierta por el cielo, lo que explica los diferentes niveles que se distinguen en su iconografía. En el plano más cercano al banco, están las reinas que alcanzaron el grado de santidad: a la izquierda, Isabel de Hungría, Elena y Margarita; a la derecha, Isabel de Portugal, la emperatriz Cunegunda y la princesa Edita. En el siguiente nivel, están los reyes: Enrique, Luis rey de Francia y Hermenegildo, a la izquierda; Eduardo, Fernando rey de Castilla y León, y Casimiro, a la derecha. En medio de ellos, la pintura con la Adoración de los Reyes.

En un tercer plano aparecen san José, padre de la Virgen y santa Teresa de Ávila. Al centro, la pintura con la Asunción de la Virgen, patrona de la catedral. Esta pintura penetra ya en la zona del remate pero de una manera peculiar, pues mientras los apóstoles reunidos en torno al sepulcro vacío de María se encuentran todavía en la caja del retablo, la figura de la Virgen transportada por ángeles, queda ya colocada en el remate.

Se tiene, pues, que el cuadro sirve de liga entre las partes constitutivas del retablo, del mismo modo que es el puente que el arte ha establecido entre la tierra —simbolizada por los apóstoles y santos reyes que pueblan el retablo— y el cielo, representado por la solemne presencia del Todopoderoso al centro del remate, y en el que María es el enlace entre el cielo y la tierra, entre Dios y su Iglesia, entre el Padre y nosotros (Ruiz 1986, 25).

La tradición de presentar a la Virgen precisamente entre los dos mundos viene, por lo menos, del arte románico, donde la Virgen de la Asunción, “habiendo concluido la ascensión interior, íntima podríamos decir, de la iglesia terrestre, prosigue su carrera hacia el verdadero cielo del que la bóveda del edificio terrestre no era más que una representación simbólica” (Champeaux y Sterckx 1992, 178).

Pero antes de llegar al cielo, encontramos cuatro ángeles portando símbolos de la letanía lauretana, apoyados sobre la cornisa de cada uno de los estípites. Ni su número ni su colocación fueron gratuitos. En el capítulo 18 de su libro, Enoc explica: “Vi los tesoros de los vientos y vi que con ellos Él ha adornado toda la creación y los cimientos de la Tierra... vi cómo los vientos extienden el velo del Cielo en lo alto y cómo tienen su puesto entre el Cielo y la Tierra: son las columnas del Cielo...” (*El libro de Enoc* 2006, 39-40) Además, como advertí en su momento, según la tradición judeocristiana, el mundo está custodiado por cuatro ángeles que apoyan el cielo. De donde puede interpretarse

que los ángeles colocados en el retablo entre la tierra y el cielo son los cuatro vientos que hacen girar la tierra; los cuatro puntos cardinales; los soportes de la bóveda celeste, o sea, los equivalentes en el cielo de los evangelistas en la tierra. Y también son los seres que ayudan a Dios a extender el manto del cielo.

Porque precisamente al centro del retablo, justo sobre la Asunción de la Virgen, se abre un medallón con un querubín rodeado por ángeles que sostienen un cortinaje vinculado con esa idea. En la tradición judía —que retoma otras más antiguas— el cielo era una tienda; así, para mostrar la omnipotencia creadora de Dios, Isaías afirmó: “Él tiende los cielos como un toldo / y los despliega como una tienda de morada.” (Isaías 40: 22) En la tradición romana, el dios Coelus tenía la función de extender el manto curvo del cielo. Todo ello fue asimilado por el cristianismo a partir del siglo VI, junto con la imagen del tabernáculo que Moisés levantó al pie del Monte Sinaí, primera revelación del templo judío, la cual tuvo que ser una tienda levantada a base de pieles y telas multicolores, como correspondía a un pueblo nómada que caminaba en busca de la tierra prometida (Éxodo 31: 1-11).

De esta manera,

el manto a veces significa el firmamento, otras la cúpula que es su símbolo arquitectónico; otras la separación tierra-cielo, en relación con el velo del santuario, otras el mundo celeste. En este último caso, el velo está con frecuencia curvado hacia abajo y es transportado al cielo por ángeles que llevan al personaje que se halla en su interior (Champeaux y Sterckx 1992, 83).

En concreto, el cortinaje que sostienen los ángeles en el *Retablo de los Reyes* simboliza el manto del cielo que Dios extiende sobre la tierra ayudado por los ángeles. A los lados de ese conjunto se encuentran también medallones con los monogramas de Jesús y de María.

Finalmente, el cielo, presidido por el Padre, es su trono, tal como Isaías, hace decir a

Yahvé: “Los cielos son mi trono / y la tierra la alfombra de mis pies...” (Isaías 61:1) Por su parte, san Mateo afirmaba: “Pues yo os digo que no juréis de modo alguno: ni por el *Cielo* porque es el *trono de Dios*, ni por la *Tierra*, porque es el *escabel de sus pies*; ni por *Jerusalén* porque es la *ciudad del gran rey*” (Mateo 5: 34-35). Pero en el trono del *Retablo de los Reyes* no está solo, lo acompañan los cuatro padres de la Iglesia: san Agustín, san Gregorio Magno, san Ambrosio y san Jerónimo.

Esta rica iconografía ayuda entonces a comprender el simbolismo arquitectónico y espacial del retablo en su conjunto. Dios Padre, desde su Trono, acompañado por los padres de la Iglesia, extiende el cielo sobre la tierra, representada como una caverna. Ese mundo habitable es finalmente la Iglesia de Cristo, nacido en una cueva y cuyo nombre se encuentra simbólicamente expuesto en el semihexágono de su planta. El mundo cristiano está sostenido por los estípites que son los evangelistas, mientras que el cielo está soportado por ángeles. El rey de España, imagen misma de Cristo en la Tierra, estaría arropado por santos reyes y reinas que ya están en el paraíso. María, en su Asunción, se presenta como el enlace entre Dios y los hombres. Un retablo barroco del siglo XVIII en la Nueva España que con su propio lenguaje formal y artístico, manifiesta la persistencia del simbolismo en la tradición iconográfica del cristianismo occidental desde sus más remotos orígenes. Es una obra de arte, tenida en alta estima, pero también era y es un objeto de culto, y para comprenderlo es necesario adentrarse en esa tradición religiosa que propició su existencia, así como las cualidades y características que admiramos y disfrutamos en la actualidad.

Fuentes bibliográficas

- Becker, Udo. 2001. *Enciclopedia de los símbolos*. Traducido por José Antonio Bravo. México: Océano.
- Beigbeder, Olivier. 1995. *Léxico de los símbolos*. Madrid: Encuentro.
- Biedermann, Hans. 1993. *Diccionario de símbolos*. Traducido por Juan Godo Costa. Barcelona: Paidós.

- Burckhardt, Titus. 2000. *Principios y métodos del arte sagrado*. Traducido por Esteve Serra. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Champeaux, Gérard de y Sterckx, Dom Sébastien. 1992. *Introducción a los símbolos*. Traducido por Abundio Rodríguez. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Esteban Lorente, Juan F. 1998. *Tratado de iconografía*. Madrid: Itsmo.
- Los evangelios apócrifos*. 1979. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de los Santos Otero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. [1ª. reimp. de la 3ª. ed.]
- Hani, Jean. 1998. *La realeza sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*. Traducido por Francesco Gutiérrez. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- . 2000. *El simbolismo del templo cristiano*. Traducido por Jordi Quingles. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. (Sophia Perennis: 5) [1ª. edición: 1978].
- Husain, Shahrukh. 1997. *La diosa, creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Traducido del inglés por Margarita Cavándoli. Singapur: Duncan Baird Publishers.
- El libro de Enoc*. 2006. Traducido por Florentino García M. México: Lectorum.
- Plazaola, Juan de. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ruiz Gomar, Rogelio. 1986. “Capilla de los Reyes.” En *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, 16-43. Coordinado por Esther Acevedo. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/Fomento Cultural Banamex.

Fuentes hemerográficas

- Castorena y Ursúa y Sahagún de Arévalo. 1950. *Gacetas de México*, introducción de Francisco González de Cossío, vol. III: 1732 a 1742, México, Secretaría de Educación Pública (Testimonios Mexicanos. Historiadores 6).
- Gazeta de México*. Desde primero, hasta fines de septiembre de 1737, núm. 118.
- González Galván, Manuel. 1976. “El oro en el barroco.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII/45: 73-96.
- Sariñana, Isidro. 1969. *La Catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México*. Editado por Francisco de la Maza. México: IIE-UNAM. (Suplemento 2 del núm. 37 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*).

Oscar H. Flores Flores

El Sagrario de la Catedral de México y la consolidación del estípite como elemento innovador en la arquitectura de la Nueva España

Respecto a los estípites, los abandonaría encantado si no me hubiera ocurrido cien veces no percibir sino la mitad de una figura. Son ornamentos de bastante buen gusto en un bosquecillo frondoso que sólo dejan percibir la parte inferior.

Denis Diderot

A mediados del siglo xx, Diego Angulo afirmaba lo siguiente con relación al notable desarrollo que el estípite había alcanzado en la Nueva España:

Nacido en su modalidad barroca dieciochesca, al parecer ya en los últimos años del siglo xvii, en la capital de la monarquía e introducido en Sevilla, pasa probablemente de allí a la Ciudad de México, donde arraiga con tal fuerza y pujanza que más semeja planta autóctona que trasplantada, pues no en vano fue en las ricas tierras del Anáhuac donde produjo sus frutos más sazonados (1950, t. II: 551).

Como ha sucedido en otras ocasiones, las ideas del historiador del arte español no sólo fueron pioneras, sino que en términos generales continúan teniendo vigencia, como lo han confirmado los trabajos publicados en años recientes, gracias a los cuales se conoce más sobre la trayectoria de los artistas españoles y novohispanos que emplearon y difundieron el estípite como parte de un lenguaje formal y compositivo, aunado al descubrimiento de documentos e impresos de época, en los cuales se describen retablos y portadas de edificios en los que se utilizó este elemento arquitectónico.

Todo ello ha permitido tener una visión más amplia sobre este tema; no obstante, toda-

vía no se cuenta con un estudio que aborde el problema desde un punto de vista teórico que permita comprender cómo, cuándo y por qué la utilización del estípite, un elemento artístico foráneo, fue aceptado y utilizado en el virreinato con una profusión que no tuvo parangón en otras regiones de la geografía artística del mundo hispánico. Por esta razón, el objetivo de este ensayo es abordar estas y otras interrogantes, a fin de entender la importancia del estípite como factor innovador en la arquitectura novohispana del siglo xviii.

Siendo el arte una forma de expresión del individuo y asumiendo que el lenguaje, al igual que las diversas manifestaciones artísticas (y en este caso específico la arquitectura) son *hechos sociales*, tomaré como marco teórico de referencia las ideas de Ferdinand de Saussure sobre la naturaleza del signo lingüístico, la analogía y la innovación, como lo he hecho ya en otra ocasión en un trabajo dedicado a explicar el desarrollo de la pintura en los territorios de la monarquía hispánica, durante los siglos xvi, xvii y xviii (Flores y Fernández, 2008, 186-335). Asimismo, consideraré también los planteamientos de otros autores como Pierre Francastel, Peter Burke, José Ortega y Gasset, Fernando Marías, Sigfried Giedion, Aldo Rossi y Jorge Alberto Manrique, a fin de poder establecer paralelismos que permitan comprender cómo el estípite, además de

ser un elemento formal característico de una modalidad arquitectónica concreta, se convirtió también en un factor de identidad artística del virreinato. Para ello, a semejanza de los lingüistas que para poder explicar un fenómeno de la lengua deben reconstruir el proceso que lo produjo, en las siguientes líneas haré lo propio a partir de las noticias históricas que desde mi punto de vista son las más relevantes para poder ilustrar el problema que estoy planteando: el estípite como innovación arquitectónica.

tiene la Cathedral por la parte del Oriente el magnifico Sagrario, dedicado el Martes nueve de este presente mes de febrero, año de setecientos sesenta y ocho; obra tan peregrina y costosa, que no obstante á no estar finalizada en su interior, compite con su Metropolitana, y aún le excede en los dos sobervios exteriores frentes que tiene, mirando á el oriente, y Medio Dia, trabajados de orden compuesto con tales delicades del arte, que no cede ventajas toda la labor de cantería, á las subtilezas, que permite la docilidad de la madera para los mayores esmeros (Rubial, 1990, 176).

Esta breve descripción realizada por Juan Manuel de San Vicente en su *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del Nuevo Americano Mundo*, publicada en Cádiz en 1778, es quizá la primera referencia al Sagrario Metropolitano al poco tiempo de haber sido concluido por el arquitecto español Lorenzo Rodríguez en 1768. En ella llama la atención la ausencia de elementos caracterizadores que permitan comprender el aspecto formal de las portadas del edificio. A este respecto, no se puede soslayar la importancia que en una descripción tiene el significado de un concepto, pues si se toma en cuenta que “el signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen” (Saussure, 2006, 102), estaríamos de acuerdo en las limitaciones que tiene una descripción tan imprecisa de la portada del edificio. Por ello, es más factible que, al referirse a ella como “peregrina”, él estuviera empleando

un adjetivo más común, pero sobre todo más significativo para su época.

Efectivamente, sabemos que en el siglo XVIII dicho término hacía referencia a una “obra extraña, pocas veces vista y adornada de singular perfección, hermosura y excelencia” (Alonso, 1988, t. III: 3222), lo cual refleja muy bien la impresión que debido a su aspecto, pero sobre todo por su singularidad formal, el Sagrario debió ejercer sobre los habitantes de una capital novohispana en constante transformación. Pero si este adjetivo nos ayuda a comprender los referentes estéticos de la sociedad barroca, es más ilustrador el paralelismo que San Vicente establece entre la labor de cantería y la talla en madera, pues demuestra cómo, a los ojos de sus contemporáneos, era evidente esta relación entre la habilidad técnica de los artífices para realizar obras notables independientemente de su materialidad o tipología, para poder comprender los “sobervios exteriores” que Lorenzo Rodríguez había realizado y que tanta admiración habían causado entre los artistas novohispanos que fueron testigos de su construcción.

Si tomamos en cuenta que toda acción de reconocimiento y de descripción se apoya en un acto de la memoria mediante el cual le atribuimos a un hecho u objeto un significado que permite vincularlo con la realidad (Francastel, 1988, t. I: 90), no sería fácil explicar la ausencia del término “estípite” en esta descripción, pues además de ser un concepto común en los documentos y en la literatura de la época, como elemento arquitectónico su uso estaba lo suficientemente extendido en los más importantes retablos que se habían construido en la Ciudad de México desde que fue empleado por Jerónimo de Balbás en el *Retablo de los Reyes* de la Cathedral Metropolitana entre 1718 y 1723. Por lo tanto, habría que pensar más en un criterio de elección consciente por parte del cronista (en este caso de una fórmula convencional), que en una carencia de herramientas culturales que le permitieran elaborar una descripción a partir de *adjetivos* y no de *conceptos*. Si toda selección implica también una exclusión, esto



1. Guillermo Kahlo, *Sagrario Metropolitano*, Ciudad de México, ca. 1904-1908. Serie: Templos de propiedad federal. Colección Federico Mariscal-Centro de Información Fotográfica-Facultad de Arquitectura-UNAM. Reprografía digital: Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

no significa una negación por parte del individuo, sino más bien una preferencia derivada de diversas opciones que, en su conjunto, están destinadas a satisfacer los intereses y necesidades de la colectividad de la cual forma parte, por lo que al describir la fachada del Sagrario como “peregrina”, es decir como un “todo”, se puede afirmar que san Vicente privilegia el *conjunto* frente al *detalle*, que en este caso concreto correspondería con los estípites que no están mencionados.

Pero si he insistido en explicar y justificar la ausencia del término “estípite” para describir la portada en cuestión, se debe al hecho de que, si bien es cierto que su incorporación a los léxicos antiguos es bastante tardía (por ejemplo Alonso de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicada en 1611 no la incluye, mientras que en el *Diccionario de autoridades* de 1732 ya se define como un “Term. de Arquitectura. Especie de columna o pilastra a manera de pirámide la punta hácia abaxo”); ello no implica que en la práctica cotidiana no fuera empleado con anterioridad. A este respecto, debe considerarse que antes de que una nueva palabra sea sancionada y aceptada, y en consecuencia pueda ser incluida en un diccionario, viene precedida de un largo tiempo en que se ha utilizado cotidianamente por la colectividad. Este proceso de carácter lexical sería semejante al que en las artes sigue un elemento formal o incluso iconográfico, el cual desde que se emplea por primera vez como un motivo aislado, hasta que se incorpora como parte central de un estilo, transcurre un lapso en el que su presencia se consolida.

Acorde con ello, el estípite, como elemento formal y compositivo característico del Barroco novohispano, estuvo presente en el virreinato desde épocas muy tempranas, como se demostró en un estudio señero publicado hace casi sesenta y cinco años (Villegas, 1956), en el que el autor hace un extenso recorrido por la historia del arte novohispano (incluyendo sus antecedentes españoles) con el objetivo de identificar libros y edificios que en los siglos xvi

y xvii habían incorporado estípites en sus portadas. Pero como el propio investigador lo señaló en su momento, formalmente éstos están vinculados con los hermes clásicos del Renacimiento y con los programas decorativos del Manierismo y en consecuencia su vinculación con la modalidad barroca es sólo indirecta, por lo que tendremos que esperar hasta el primer tercio del siglo xviii para poder encontrar las primeras menciones escritas y ver cómo la incorporación del estípite en retablos se consolida.

La referencia más temprana que he localizado sobre el estípite (en su acepción barroca) en la Nueva España está fechada el 2 de diciembre de 1709 y procede de un documento redactado por el maestro ensamblador Mateo de Pinos. En él presentaba un proyecto para hacer el *Retablo de los Reyes* de la Catedral de México. Se trata de un manuscrito de carácter excepcional por la riqueza de información que contiene, pues incluye aspectos de sumo interés para comprender el sustrato intelectual de un maestro que para fundamentar teóricamente su propuesta, recurre a la autoridad de los principales tratadistas como Vitruvio, Palladio, Vignola, Cattaneo, Scamozzi, Urdeman y fray Lorenzo de San Nicolás. Asimismo, contiene una descripción pormenorizada sobre cuestiones técnicas y estructurales de la obra.

Una parte central del documento corresponde a la composición del retablo, el cual constaría de tres cuerpos donde estarían colocadas de manera alternada pinturas y esculturas; el primero sería de orden corintio con columnas dóricas compuestas que a juicio del maestro no eran “comunes en el reino” y columnas tritóstilas cuyo primer tercio estaría adornado de “exquisitas y preciosas labores” y “lo restante salomónico con labores de tulipanes y follajes”. Hasta aquí el retablo no aparenta ser distinto a los que se estaban construyendo desde el último tercio del siglo xvii; lo novedoso se encuentra en los siguientes dos cuerpos y el remate que, siendo de orden compuesto, incluirían alternadamente columnas salomónicas y “estípites compósitos que este género de

columna no permite otra variación, así irán con exquisitas frutas y bandas, y en el medio una hoja que le ciña, con un collarín que amarre dichas hojas” (Tovar de Teresa, 1990, 74).

Huelga decir la importancia que tiene esta noticia, pues por primera vez se incluye el término “estípite” para hacer referencia a un elemento arquitectónico, el cual es descrito en términos formales pero también semánticos, pues el sólo hecho de decir que es un tipo de columna que no permite variaciones, implica que está codificada morfológicamente como parte integral de un “lenguaje” artístico específico. En otras palabras, si retomamos el concepto de Barroco como un “estilo”, el estípite sería entonces un “estilema”, cuyo uso estaría normado en la gramática arquitectónica de dicho estilo, entendido éste, en su sentido más amplio, como un sistema de valores culturales donde formas y contenidos son portadores de significados concretos.

Ciertamente, ambos conceptos están relacionados, pero ello no implica que sean inseparables, sobre todo porque el estípite como elemento arquitectónico solamente está vinculado a una etapa concreta del Barroco, que en el caso de la Nueva España estaría presente en los dos primeros tercios del siglo XVIII, mientras que otros soportes como la columna salomónica tendría una presencia más larga. En efecto, tradicionalmente se ha aceptado que fue a mediados del siglo XVII (concretamente entre 1646-1649), en el *Retablo de los Reyes* de la Catedral de Puebla, cuando se utilizó por primera vez y continuó empleándose durante casi todo el siglo XVIII, por lo que estaríamos hablando de una simultaneidad de lenguajes artísticos y no de una sucesión cronológica de estilos; una idea que estuvo presente en la historiografía de la arquitectura virreinal hasta los años noventa, cuando autores como Martha Fernández, Guillermo Tovar de Teresa, Joaquín Bérchez, Rene Taylor y Juana Gutiérrez Haces, a raíz del descubrimiento de nuevas noticias documentales y la formulación de interpretaciones diferentes sobre el desarrollo arquitectónico en el virrei-

nato, no sólo pudieron constatar la convivencia de lo que se ha dado en llamar el Barroco estípite y el Barroco salomónico, sino que incluso demostraron que en sus etapas de desarrollo más tardías coincidieron con el surgimiento de otras modalidades arquitectónicas como el anástilo y el neóstilo.

En otras palabras, el empleo consciente, por parte de un artista, de un repertorio formal asociado a una modalidad estilística específica independientemente de su denominación, es correlativo a la existencia de otros repertorios que no fueron considerados para ser empleados. Siendo un hecho que la simultaneidad de tendencias artísticas dentro de la arquitectura novohispana del siglo XVIII es evidente, como problema tiene su explicación en la contemporaneidad de fenómenos artísticos diversos que forman parte del sistema de creencias y vigencias de las distintas generaciones que no sólo compartieron tiempo y espacio, sino también preferencias artísticas. En este caso concreto, esta heterogeneidad estilística responde a “la contemporaneidad de lo diferente” (Marías, 1992, 20), que permite que fenómenos culturales diversos puedan coincidir cronológicamente en un mismo ámbito geográfico.

En términos generales, en todas las latitudes, la arquitectura local suele tener una dinámica propia que permite un desarrollo particular que propicia el surgimiento de una identidad arquitectónica; en consecuencia, la introducción de un nuevo estilo, considerado como un sistema orgánico e innovador, suele introducirse de forma gradual, pues una nueva modalidad artística, al igual que un nuevo lenguaje, para que pueda utilizarse correctamente debe ser aprendido y para ello tiene que ser comprendido.

Acorde con ello, la Nueva España no fue la excepción, pues a lo largo del siglo XVII se había desarrollado y consolidado una personalidad artística local, la cual se hizo evidente tanto en el ámbito de la pintura como en la arquitectura, de tal forma que así como renombrados artífices como Cristóbal de Villalpando pudieron asimilar las influencias pictóricas foráneas

y conciliarlas con las procedentes de su propia tradición, un proceso semejante se dio en la arquitectura, donde hubo maestros como Cristóbal de Medina Vargas que, a partir del estudio de los tratados europeos y los edificios novohispanos, pudo desarrollar un estilo propio, por lo que en ambos casos, aun cuando no se trata de artistas coetáneos, la contemporaneidad de sus obras más importantes en la década de 1680-1690, fue decisiva en los derroteros que siguió el arte virreinal en el último tercio del siglo xvii y el primero del xviii, por lo que con toda propiedad se puede decir que, durante los años que preceden a la aparición del estípite, el arte novohispano, debido a sus particularidades, ya había alcanzado una identidad propia, producto de una tradición local, como lo han señalado los historiadores Jorge Alberto Manrique, Juana Gutiérrez Haces, Martha Fernández, Rogelio Ruiz Gomar y Nelly Sigaut.

La fortaleza de la tradición y la identificación con una serie de valores culturales son factores fundamentales para que una innovación pueda ser aceptada por los artistas, como creadores de las obras, y por los comitentes y patronos que las encargan y patrocinan. Pero incluso otros sectores de la sociedad que sólo participan de manera indirecta en esta dinámica, requieren tiempo para poder apreciar y comprender las novedades; por lo que se puede resumir que, antes de que una nueva tendencia sea recibida por la colectividad, pasa por un proceso previo de asimilación para que artífices y clientes sean receptivos a incorporarlas y, de esa manera, la innovación pasa a ser un eslabón más en esa cadena viva de tradición de la cual habla E. H. Gombrich.

A este respecto, hay autores que consideran que el carácter colectivo de la arquitectura puede ser un freno a la innovación (Burke 1993, 70), argumento con el cual disiento, pues si bien es cierto que el taller era el sitio donde se transmitían los conocimientos teóricos y prácticos de la profesión y el entorno laboral en el que se perpetuaban las fórmulas y convencionalismos avalados por los antiguos maes-

tros, por esos mismo factores podía ser también el medio que propiciaría la renovación basada precisamente en la vigencia de la tradición.

Si partimos del hecho de que todo cambio tiene su origen en un sujeto determinado, mientras sea un hecho aislado y no trascienda del ámbito individual al colectivo no se convierte realmente en una innovación (Saussure 2006, 139). Desde mi punto de vista, el papel desempeñado por la colectividad representada en este caso por el sistema gremial, además de fijar las normas y preceptos en que se sustentaba su práctica cotidiana, también podía ser el vehículo que fijaba y transmitía la innovación. En este orden de ideas, las columnas salomónicas y las columnas tritóstilas con estrías móviles que empleó Cristóbal de Medina Vargas en el segundo cuerpo de la fachada de la Catedral de México entre 1684 y 1689, los paramentos trapezoidales de la fachada de la Basílica de Guadalupe realizada por Pedro de Arrieta en 1709; o la incorporación del estípite como elemento compositivo por parte de Jerónimo de Balbás a partir de 1718, serían claros ejemplos de cómo se lleva a cabo lo que el estudioso ginebrino denomina “hecho evolutivo” que precede al surgimiento y consolidación de un cambio lingüístico o innovación. Si se traslada este esquema al ámbito arquitectónico novohispano, coincidiríamos con Saussure en que toda innovación va precedida de dos momentos distintos: cuando surge en el individuo y se considera un “hecho evolutivo” y cuando se convierte en un “hecho de lengua”, es decir, cuando es adoptado por la colectividad. Pero también es cierto que, antes de que se dé esta última situación, tiene que ser asimilada por varios individuos para que se vuelva de uso cotidiano.

Una propuesta semejante, aunque en términos arquitectónicos, sostiene que en la práctica edilicia se puede hablar de “novedades” que pueden tener un carácter efímero o permanente y que son definidas como “hechos transitorios” y “hechos constitutivos” (Gedion 2009, 54-55). En el primer caso estaríamos hablando de movimientos artísticos con mayor o menor

éxito que rara vez logran consolidarse y permanecer en la cultura arquitectónica, y en el segundo, se trataría de aquellas tendencias que, debido a la importancia de sus aportaciones o a la vigencia de sus propuestas, terminan convirtiéndose en elementos que por su significado y trascendencia contribuyen a enriquecer la tradición o incluso pueden ser el inicio de una nueva. En coincidencia con la teoría de las generaciones de José Ortega y Gasset y por ende con las ideas que Fernando Marías ha desarrollado en torno al arte español del Renacimiento, los “hechos transitorios” y los “hechos constitutivos” pueden coexistir en un mismo espacio y época, pero la continuidad de la tendencia sustentada en los “hechos constitutivos”, por su trascendencia, tiene mayores probabilidades de convertirse en un “hecho de lengua” y consecuentemente consolidarse como una innovación, en este caso, arquitectónica.

Continuando en esta línea argumentativa, donde la arquitectura se explica a partir del estudio de los procesos, debe considerarse también que un modelo formal, por sí mismo, es solamente un “hecho aislado”, por lo que sólo tiene sentido si se convierte en un “hecho acumulativo”, es decir, si está inserto en una tradición local, que a lo largo del tiempo ha conformado un corpus a partir de una secuencia de acumulaciones (Manrique, 2007-2, 183). Todo esto se ve concretado en el surgimiento y aceptación de una tendencia arquitectónica que por sus características novedosas puede considerarse como una innovación, dando por supuesto que en el arte, si se trata de un elemento formal característico de un estilo (estilema) o en la lengua, si se piensa en un elemento lingüístico de carácter lexical (lexema), sólo tienen validez en tanto forman parte de un sistema integral cuya morfología está plenamente codificada, tanto por su estructura compositiva como por su vocabulario formal. Por lo anteriormente expuesto, debe quedar claro que cuando me refiero al empleo del estípite como elemento innovador en la práctica edilicia del virreinato, lo estoy considerando como

parte de una nueva tendencia orgánica e innovadora que articula de manera coherente una gramática arquitectónica concreta, que en el ámbito académico mexicano ha sido definida por diversos estudiosos como “Barroco estípite” o incluso como “Churrigueresco”, con todas las salvedades e implicaciones que ambos términos conllevan.

Una vez expuestas las ideas de Saussure, Gedion, Ortega y Gasset, Marías y Manrique, quiero explicar brevemente en términos arquitectónicos (y considerando únicamente las obras más importantes que se llevaron a cabo en la Ciudad de México y que por diversas razones pueden ser consideradas como hitos), cómo se llevó a cabo este proceso de innovación en la arquitectura virreinal en los dos primeros tercios del siglo XVIII.

La primera referencia al estípite fue hecha por Mateo de Pinos en 1709 en su citado proyecto para el Retablo de los Reyes (aun cuando la obra no fue realizada, no deja ser un antecedente importante). El segundo momento significativo del proceso de incorporación de este elemento, se encuentra en Jerónimo de Balbás quien sí llevó a cabo la realización de su proyecto para dicho retablo de 1718 a 1724. Posteriormente el propio maestro realizó otras obras en la misma catedral, como el *Altar del Perdón* en 1735-1736 y el *Altar Mayor o Cíprés* entre 1741 y 1743, donde el estípite no solamente fue incluido, sino que incluso en el caso del *Cíprés* fue utilizado de una forma completamente novedosa y distinta a las obras que le precedieron (Flores 2014, 214-217). Por la misma época se construyeron importantes edificios donde los arquitectos emplearon el estípite tímidamente, como se puede apreciar en la fachada de la iglesia de Santo Domingo que incluyó los primeros estípites en piedra en la Ciudad de México en 1736; posteriormente se incorporaron en la fachada del colegio chico del Colegio de San Ildefonso en 1740 o el Palacio Arzobispal de 1743. Finalmente, el último paso que consolidó la utilización del estípite y propició su difusión (es decir, cuando se tornó

colectivo y en términos de Saussure dejó de ser un *hecho evolutivo* para convertirse en un *hecho de lengua*), se dio entre 1749 y 1768 cuando se edificó el Sagrario Metropolitano por parte de Lorenzo Rodríguez, quien lo incorporó como el elemento compositivo más importante en la decoración de sus portadas.

Así, aun cuando el proceso de gestación y consolidación del uso del estípite en la capital virreinal llevó casi cincuenta años, desde que se mencionó por primera vez en un documento y posteriormente fue establecido y utilizado profusamente en retablos de madera, hasta que finalmente se empleó, primero de manera aislada en algunas fachadas edilicias, antes de consolidarse de forma espectacular en las del Sagrario (lo que en términos de Burke podría ser considerado como consecuencia de un retraso ocasionado por el carácter colectivo de la arquitectura), es una situación que refleja más bien una dinámica muy particular, que a semejanza de la lengua, tiene sus propios tiempos.

A este respecto, aunque refiriéndose a la época del Renacimiento, el autor señala que “El hecho de que la arquitectura fuese una empresa colectiva debió de actuar como freno a la innovación. En la medida en que los artesanos eran adiestrados por otros artesanos aprendían a ser fieles a la tradición como a las técnicas” (1993, 70). Esta reflexión podría resumirse en lo que Fernando Marías ha llamado “La vigencia inercial de la arquitectura” (1992, 23), que desde mi punto de vista tiene su explicación en la funcionalidad inherente a la propia obra arquitectónica, al carácter cerrado y conservador del sistema gremial, a las preferencias artísticas de los clientes y sobre todo a la fortaleza de la tradición, cuya principal característica sería el hecho de ser “un producto heredado” (Saussure 2006, 106).

Así pues, dentro de este contexto, el arte, al igual que la lengua, comparten esta característica, por lo que no es extraño que los procesos artísticos suelen desarrollarse de manera análoga al fenómeno lingüístico. Acorde con ello, el hecho de que la lengua y, en este caso,

la arquitectura sean un legado cultural que forma parte de la tradición no quiere decir que no sean susceptibles de modificaciones, las cuales, como dice el ginebrino, no están sujetas a las generaciones, por lo que el cambio lingüístico, al igual que las transformaciones estilísticas, suelen convivir simultáneamente, como lo hacen los coetáneos y contemporáneos en una misma época.

Esta dinámica está estrechamente relacionada con la utilización de los conceptos de “tradición” y de “recepción” por parte de los estudiosos de la arquitectura medieval y del Renacimiento, pero si bien ambos conceptos son “categorías seguras”, el concepto de “innovación” no lo es tanto, y eso se debe principalmente a que no ha sido analizado, pese a ser continuamente utilizado (Brenk, 2009, 14). A este respecto, dicho autor hace hincapié en la importancia de diferenciar las innovaciones de las variaciones; las copias de las derivaciones, una problemática que no es posible abordar en este ensayo, pero que es importante tenerla presente por las implicaciones que tiene con nuestro tema.

La catedral es, por su importancia, el referente obligado para los artistas, por lo que no es extraño que sea la fábrica catedralicia, y en este caso el Sagrario, el centro de donde irradian las innovaciones artísticas ya consagradas, primero entre los maestros locales que la emplean en otros templos de la ciudad y después hacia otras regiones periféricas (Manrique 2007, 100) esto sucedió primero con las columnas salomónicas cuando fueron utilizadas por Cristóbal de Medina Vargas en la fachada catedralicia entre 1684-1686 y después con los estípites monumentales que Jerónimo de Balbás empleó como elementos centrales en el *Altar de los Reyes* entre 1718 y 1723. En consecuencia, puede afirmarse que al ser la Catedral Metropolitana el lugar donde las novedades artísticas fueron incorporadas por primera vez en la capital y al haber sido propuestas por artífices de reconocido prestigio, ambos factores contribuyeron a que la columna salomónica en un primer momento y

el estípite posteriormente, se configuraran en un canon que además de ser normativo fuera preceptivo. Este mismo carácter paradigmático de la catedral fue compartido por el Sagrario, que a decir de Juan de Viera, en su *Breve compendiosa narración de la Ciudad de México* escrita en 1777: “Sus dos portadas, una al Sur y otra al Oriente pueden ser pauta de la arquitectura y escultura; pues allí en el orden compósito se dejan ver maravillosos estípites, cornizas, frisos, roleos, y hermosísimas estatuas cuya escultura he visto a muchos artífices ir a copiar muchas veces” (Rubial 1990, 209).

La importancia que tiene este testimonio, escrito por uno de los cronistas más importantes de la época es fundamental, pues viene a corroborar no solamente la idea sugerida anteriormente por Manrique, sino que complementa las noticias documentales procedentes del archivo catedralicio. En efecto, en un interesante artículo, desafortunadamente poco citado, se dio a conocer una noticia cuya importancia es central para poder aquilatar la enorme influencia que Lorenzo Rodríguez tuvo en la difusión del estípite a nivel arquitectónico.

Tradicionalmente se ha mencionado el año de 1768 como la fecha de conclusión del Sagrario, de acuerdo con una inscripción de la fachada; no obstante, ésta corresponde a la dedicación del templo, pues de acuerdo con la documentación mencionada, la obra material se había concluido con varios de años de anticipación (Collier, 1963, 212). De acuerdo con la autora:

The *estípite* façade panels... began to take shape very early. Foundations and bases of both façades were in work late in 1751; during the next year the pedestal were completed and two courses of the *estípites* themselves were carved and set in place —perhaps blocked in and finished in place. It is hard to be sure about the exact sculptural method, but three times during 1753 large pieces of wood were bought for a model of the portal (Collier 1963, 213).

La trascendencia de esta noticia es fundamental por varias razones, pero las que a mí más me interesa destacar, son la temprana realización de los elementos decorativos de la fachada (incluidos los estípites) y la mención a modelos de madera de la portada. En concordancia, René Taylor va más allá de lo señalado por la autora, pues al referir la singularidad del Sagrario, menciona que “Hasta tal punto fueron sus elementos novedosos que el arquitecto, por temor a que los tallistas se equivocaran al cortar la piedra de Chiluca proporcionó a los operarios plantillas, o mejor dicho modelos de madera del tamaño exacto para que los reprodujeran puntualmente” (1990, 53-54). A partir del análisis de las noticias proporcionadas por ambos autores y confrontándolas con la consignada por Viera en su descripción, es evidente que el nuevo modelo ornamental y compositivo propuesto por el arquitecto español fue tan distinto a lo hecho y visto por los arquitectos locales, que fue imprescindible fabricar un modelo que sirviera como punto de referencia para los operarios que trabajaban en la obra.

A este respecto, vale la pena recordar lo asentado por Burke respecto a la práctica cotidiana en los talleres renacentistas, particularmente la desarrollada por los oficiales, pues se sabe que “Cuando ejecutaban un diseño que rompía con la tradición, tendían —si no se les supervisaba desde cerca— a ‘normalizarlo’, en otras palabras a asimilarlo a la tradición de la que el diseñador se estaba apartando deliberadamente” (1993, 70). Esta apreciación se ajusta perfectamente a la situación descrita por Taylor, respecto a la intención de Lorenzo Rodríguez de realizar sus modelos en madera, pues en este caso queda claro que no se trataba de la manufactura de una maqueta destinada a satisfacer las necesidades del comitente, pues, como se sabe, de acuerdo con las prácticas notariales de la época, era frecuente que los contratos fueran acompañados de dibujos y modelos (aunque para la Nueva España no se tenga certeza de la realización de estos últimos). En realidad, la pretensión de Rodríguez para hacer los modelos, era

garantizar la calidad de su trabajo mediante la réplica exacta de los diversos elementos ornamentales y compositivos de la fachada; con ello evitaría una manufactura incorrecta que, de haberse efectuado, hubiera repercutido negativamente en el resultado final.

Ejemplos de esta situación había varios en la capital novohispana, donde los arquitectos locales que habían pretendido incorporar el estípite a sus portadas, lo habían hecho de manera tímida y con una calidad mediana. Por lo tanto, es factible pensar que, al tratarse de una obra de gran envergadura, el maestro pusiera especial atención en que sus oficiales no cometieran “errores de lectura” al interpretar un dibujo, evitando con ello la “normalización” (parafraseando a Burke) de la que Rodríguez pretendía apartarse. En este sentido, es incuestionable que hasta antes de su incorporación en las fachadas del Sagrario Metropolitano, los arquitectos locales, a diferencia de los maestros retablistas, estaban muy lejos de comprender las posibilidades del estípite como elemento articulador y decorativo de un programa arquitectónico; a este aspecto, habría que agregar la falta de operarios capaces de tallar en piedra lo que hasta ese momento se había hecho principalmente en madera.

Ahora bien, si retomamos el concepto de “normalización” consignado en líneas anteriores y estuviéramos de acuerdo en que por “norma” se entiende “lo que debe ser” y “lo que es” (Lara 1976, 9), por su propio carácter monumental y protagónico, los estípites del Sagrario Metropolitano estarían muy lejos de ser un elemento tendiente a normalizarse o estandarizarse con aquellos que le precedieron, pues éstos tuvieron siempre un lugar secundario dentro de las portadas de las que formaron parte. Muy por el contrario, al ser elementos centrales de un nuevo vocabulario formal, puede afirmarse que actuaron como verdaderas *innovaciones analógicas*, pues “La analogía supone un modelo y su imitación regular. Una forma analógica es una forma hecha a imagen de una o de otras muchas según una regla determinada” (Saussure 2006,

219). De esta manera, los estípites de Lorenzo Rodríguez, debido al impacto que ejercieron sobre los arquitectos locales, además de constituirse en verdaderas innovaciones, se convirtieron también en *referentes*, como puede comprobarse por el hecho, señalado por Viera, de que otros maestros contemporáneos copiaban en la calle los diversos elementos de la fachada, una noticia por cierto excepcional, pues hasta donde yo tengo entendido, no hay registros de otros casos semejantes en la historia del arte virreinal.

El hecho de que la arquitectura del Sagrario se haya convertido en *referente* implica un valor altamente significativo, pues dentro del esquema lingüístico y semiótico desarrollado a partir de las ideas de Saussure, el *referente* formaría parte integral de la naturaleza del *signo*, que si bien es cierto en semiótica corresponde a la palabra, como se ha venido señalando a lo largo de este ensayo, también se ha aplicado al ámbito de las artes, de tal forma que el *significado* correspondería con el contenido, el *significante* con la forma y el *referente* con la tipología u objeto de representación (De Fusco 2008, 25).

Si como he venido afirmando, para que un nuevo lenguaje o un nuevo estilo pueda ser reproducido debe ser comprendido, con mayor razón se esperaría que la innovación analógica (que en el caso del estípite terminó convirtiéndose posteriormente en un referente), lleve implícito un orden gramatical que “supone la comprensión de una relación que une las formas entre sí” (Saussure 2006, 223). En consecuencia solamente un selecto grupo de obras, entre las que destacan el *Retablo de los Reyes* de Jerónimo de Balbás y las fachadas del Sagrario de Lorenzo Rodríguez, por su coherencia estructural, formal y compositivas pero sobre todo por su trascendencia, pudieron convertirse en lo que los teóricos han dado en llamar un “hecho de lengua” (Saussure); un “hecho constitutivo” (Gedión); un “hecho acumulativo” (Manrique) o en palabras de un arquitecto un “hecho urbano” (Rossi).

En el caso del Sagrario, Lorenzo Rodríguez tuvo el acierto de dirigir su mirada a las grandes

obras desarrolladas por los artistas que le precedieron, y aun siendo un maestro procedente “de los reinos de España” (como se señala en su carta de examen), debió haber tenido la sensibilidad y el talento para poder conciliar los conocimientos técnicos aprendidos en su natal Guadix, con la experiencia adquirida en su práctica profesional en el virreinato (de la cual desafortunadamente tampoco se sabe mucho). No cabe duda que el modelo principal para su magna obra debió ser el monumental *Retablo de los Reyes*, que constituyó la primera concreción de la *innovación* del estípite como parte central de la nueva tendencia artística que siguió la retabística virreinal durante la primera mitad del siglo XVIII. Con la utilización del estípite en las portadas del sagrario, Lorenzo Rodríguez fue más adelante en la consolidación de este elemento como “innovación”, al convertirse en “referente” para otros maestros de la escuadra y el compás, que al incorporar lo aprendido en sus propios edificios, posteriormente contribuyeron a su vez a difundir esta nueva tendencia arquitectónica hacia otras ciudades del virreinato (Halcón 2012).

De esta manera, el Sagrario Metropolitano, gracias a su carácter innovador, se convirtió en un auténtico hito arquitectónico en la Nueva España, pues con la incorporación del estípite como elemento central de una nueva modalidad artística, producto de una gramática arquitectónica diferente, no sólo enriqueció el repertorio formal de los arquitectos novohispanos, sino que contribuyó a consolidar la identidad artística del virreinato.

Fuentes bibliográficas

- Alonso, Martín. 1988. *Enciclopedia del idioma*. t. 3. México: Aguilar.
- Angulo Íñiguez, Diego. 1950. *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona: Salvat, t. II, p. 551.
- Brenk, Beat. 2009. “Originalidad e innovación en el arte medieval”. En *Arte e historia en la Edad Media, I. Tiempos, espacios, instituciones*. Editado por Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi. Madrid: Akal, pp. 13-67 (Arte y Estética, 76).
- Burke, Peter. 1993. *El Renacimiento italiano*, Madrid: Alianza (Alianza Forma, 117).
- Collier, Margaret. 1963. “New documents on Lorenzo Rodríguez and his style”. En *Latin american art, and the Baroque Period in Europe. Estudios in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, v. III. Editado por Millard Meiss. Princeton: Princeton University Press, pp. 203-218.
- Fernández, Martha. 2002. *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Flores Flores Oscar. 2014. “Jerónimo de Balbás en la Catedral de México”. En *La Catedral de México*. México: Fundación Cultural Bancomer, pp. 203-221.
- Flores Flores, Oscar y Lúgía Fernández Flores. 2008. “En torno a la koenización pictórica en los reinos de la monarquía hispánica. Identidad y variedades dialectales”. En *La pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Coordinado por Juana Gutiérrez Haces. Madrid: Fomento Cultural Banamex, t. 1, pp. 186-335.
- Francastel, Pierre. 1988. *La realidad figurativa, I, El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona: Paidós.
- Fusco, Renato de. 2008. *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura y el diseño*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Gedion, Sigfried. 2009. *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona: Reverte (Estudios Universitarios de Arquitectura, 17).
- Halcón, Fátima. 2012. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones.
- Herrera García, Francisco Javier (2001), *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Lara, Luis Fernando. 1976. *El concepto de norma en lingüística*, México: El Colegio de México (Serie Estudios de Lingüística y Literatura V).
- Manrique, Jorge Alberto. 2007-1. “Del Barroco a la Ilustración”. En *Una visión del arte y los artistas*, t. III. Editado por Martha Fernández y Margarito Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 61-128.
- . 2007-2. “Los procesos del arte en la Nueva España”. En *Una visión del arte y los artistas*, t. III. Editado por Martha Fernández y Margarito Sandoval. México:

- Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 181-187.
- . 2014. “Sagrario Metropolitano de la Catedral de México”. En *La Catedral de México*. México: Fundación Cultural Bancomer, pp. 313-325.
- Mariás, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus (Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte Español, 5).
- . 1992. *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid: Sílex (Introducción al Arte Español, 5).
- Maza, Francisco de la, 1985. *El Churrigüesco de la Ciudad de México*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, Aldo. 2010. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rubial García, Antonio. 1990. *La Ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.
- Saussure, Ferdinand de. 2006. *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal (Akal Universitaria, Serie Letras, 1).
- Taylor, René. 1990. “Santa Prisca en el contexto del barroco”. En *Santa Prisca restaurada*, México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, pp. 15-59.
- Tovar de Teresa, Guillermo, 1987. “Del Barroco salomónico al Barroco estípíte. Consideraciones sobre un documento relativo al gremio de arquitectos de la Ciudad de México en 1733”. En *Cuadernos de arte colonial*, núm. 3, Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura, pp. 123-128.
- . 1990. *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México*. México: Asociación Amigos de la Catedral Metropolitana.
- . 1990. “Nuevas investigaciones sobre el Barroco estípíte”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 10, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Vargaslugo, Elisa. 1986. *Portadas churrigüescas de la Ciudad de México. Formas e iconología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Villegas, Víctor Manuel. 1956. *El gran signo formal del Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Linda Báez Rubí

Speculanter abstraxi et exemplariter figuravit: "Ver es crear"
en un cuadro del pintor novohispano Andrés López

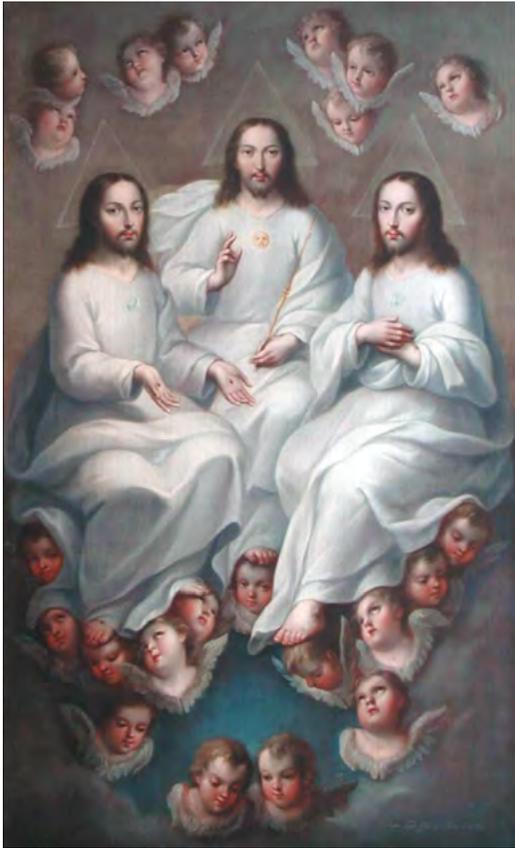
*Exhac tali sensibili apparentia, vos fratres amantissimos per quandam
praxim devotionis in mysticam propono elevare theologiam.*
Nicolás de Cusa, *De visione Dei* (1453), cap. I, n° 5

Comencemos por donde la historia del arte y de las imágenes comienza, por observar la obra artística e ingresar al espacio de interacción al que nos invita, lo que desemboca en la vivencia de una experiencia. El tratar de explicar cómo ésta se estructura determinará el modo de acercamiento a la obra plástica, pero de ninguna manera pretende ofrecer una clave de interpretación metodológica: sino que es más interesante indagar la obra en sus posibilidades de estructura abierta que presentar una solución de interpretación determinada y por lo tanto cerrada. Se trata de abrir, lejos de cerrar; de explorar, lejos de consumir.

La obra se caracteriza por presentarnos una composición basada prioritariamente en tres figuras antropomorfas: éstas atraen al observador precisamente por una suerte de extrañeza que se experimenta al ser partícipes de esa dinámica que acaece entre ellas, lo que se traduce en un desconcierto. Éste se experimenta al no poder atribuir cada rostro que nos mira a un cuerpo determinado —en primera instancia—, es decir a una persona diferente, porque nuestra mirada automáticamente salta de rostro en rostro para establecer comparaciones y diferencias, mas no las encuentra. No lo olvidemos: mediante el rostro identificamos en primera instancia a las personas.¹ Los rostros en la pintura los identificamos

como iguales, más allá aún: su mirada nos atrapa independientemente de dónde nos coloquemos en el espacio delante de ellas; es inútil escaparse, nos sentimos observados desde todos los ángulos posibles y en todo momento cuando vemos el cuadro (fig. 1). La aparente sencillez con la que se estructura la composición nos confunde a la vez en esa misma claridad (tres personas iguales, sedentes, sobre un sinnúmero de cabezas aladas); pero esto mismo es lo que continúa sujetando nuestra atención, pues el observador busca tener acceso a la interpretación mediante la identificación. Precisamente esto es lo que caracteriza su efecto estético: la habilidad con la que están delineados los rostros cuyas capas de pintura son de una homogeneidad apabullante. Pero ahí no acaba esa extrañeza: el momento de desconcierto aumenta pues pareciera ser que, si bien esas tres personas nos miraran desde el fondo de la pintura sin darnos un momento de respiro, llega un punto donde se separan de nosotros: nos excluyen de su esfera, de su espacio de *representación y presentación*, mas —y esto es lo extraño— sin dejarnos de ver, sin soltarnos con su mirada. De representación porque ciertamente somos conscientes de que ahí acaba la superficie material de la pintura, el umbral entre la ilusión y la realidad (o en términos de teoría pictórica válida para aquella época, la ventana o el velo de Leon Battista Alberti), mas tampoco hay elementos pictóri-

1. Para una discusión sobre el tema, véase Belting (2013).



1. Andrés López, *La Santísima Trinidad*, 1780, óleo sobre tela, 175 x 107 cm. Colección Andrés Blaisten (México).

cos que inviten al espectador a ingresar a la esfera pictórica —tan sólo esas miradas directas, inquisitivas, inmutables, son las que nos capturan—, las personas retratadas de una manera realista flotan sedentes en su espacio apoyadas sobre cabezas de querubines. La presencia de éstos, dentro de la tradición iconográfica, se vincula con las visiones y fungen como demarcadores del espacio divino (se hallan también en la parte superior) y a la vez delimitan el umbral con el espacio terreno: se hace patente que estamos ante la alegoría de una representación de la Santísima Trinidad, en este caso del pintor novohispano Andrés López (activo 1763-1811) (Toussaint 1990, 175-176).²

2. También el catálogo del mismo autor (1994).

La iconografía de su composición, definida bajo el contexto religioso del catolicismo, no nos deja duda al respecto: la representación de distintas personas pero que comparten una misma naturaleza divina y que es posible identificarlas mediante sus respectivos atributos: el sol en el pecho de Dios Padre, el cordero en el de Cristo y la paloma en el Espíritu Santo. Sobre este pintor novohispano se ha estudiado poco, en parte debido a que hasta el momento no se han encontrado suficientes documentos acerca de su actividad pictórica. Sin embargo, estas carencias no deben ser un pretexto para no abordar su obra más allá de un reconocimiento iconográfico de la temática representada. Existen otros cuadros con una composición pictórica similar, lo que indica que el modelo circuló ampliamente durante la época, mas el objetivo de este ensayo se centra en una observación diferenciada, donde se resalten las diferencias a través de un estudio formal y compositivo analítico de la obra. En este sentido nos interesa más abordar la pregunta del cómo mediante elementos pictóricos se configura, es decir se hace visible, la noción de la Santísima Trinidad: el cómo, Andrés López, en esta obra específica lo lleva a cabo. Para ello es necesario replantearse cómo estamos entendiendo la representación: ésta no simplemente imita algo,³ sino que hace visible algo que está ahí latente y que solamente se desenvuelve en el momento de interacción del observador (imaginario cultural) con los elementos plásticos ordenados de determinada manera sobre la superficie. En este sentido, la divisa bajo la que abordaremos la obra será el concebir la representación como un verdadero “acto de representación”, entendiendo bajo ello la generación de efectos y afectos dentro de los contextos culturales en que fue planeada.⁴

3. Estaría mal entender la teoría pictórica que se explicita desde el humanismo renacentista que recupera tanto el *topos* de la imaginación como facultad creadora (*invenire*) y como ensamblaje de una *varietas* en la que se eligen las partes más bellas. Recordemos aquí el pasaje de Zeuxis con respecto a escoger a las más bellas mujeres de Crotona, anécdota recogida en el tratado de Leon Battista Alberti (2006, 254-257).

4. Para este contexto y la presencia de la retórica en la tra-

Hablar de afectos y efectos de la imagen, es decir de su potencial dinámico, no resulta fuera de contexto pues dentro de la tratadística pictórica de la época que nos ocupa la idea se entiende precisamente bajo el concepto retórico de *evidentia* (*enargeia*).⁵ Si bien hasta el momento no podemos documentar con éxito la existencia de tratados de arte producidos en el virreinato novohispano, salvo fragmentos o copias procedentes de otros lados,⁶ a estas alturas no se puede descartar que una terminología pictórica circulara por la época, pues se habla del mover los afectos, del decoro de las piezas, de la dignidad de las representaciones, es decir, de toda una terminología pictórica que al ser puesta en práctica mueve las emociones del espectador.⁷ Es así como mi intención prioritaria no es la localización de fuentes iconográficas que pudieron haber estado en juego en la composición de Andrés López (no las descartaré del todo),⁸ sino más bien el modo en que mediante el manejo de los elementos pictóricos, logra visualmente hacer partícipe al espectador de una experiencia que participa de la representación de la Santísima Trinidad. Para ello es necesario tomar en cuenta las prácticas pictóricas mismas de la época, sus elementos compositivos retóricos, así como los principios teológicos que fundamentan la explicación trinitaria.

Prácticas pictóricas: el retrato en la pintura religiosa

Una de las formas iconográficas más usuales de representar a la Trinidad antes de la “era del

tadística del arte, véase Michels (1988).

5. Sobre las diversas manifestaciones del término véase Wimböck y Buttner (2007).

6. Véase Mues (2006) y Soto (2005).

7. J. Molanus (1771) y Paleotti (1990).

8. Para el registro de la iconografía trinitaria en sus modalidades antropomorfas, trifácicas, trono de gracia, etc. véase Maquívar (2006); asimismo, modelos antecedentes de representaciones trinitarias antropomorfas en De Pamplona (1970), con miniaturas procedentes del *Breviari d'Amor* en sus distintas versiones idiomáticas de los siglos XIII, XIV (Pamplona, ils. 3, 4); trinitades trifaciales con diagramas en Navarra, Guipuzcoa, Barcelona (Pamplona, ils. 23, 24); en general sobre la trinidad antropomorfa y trifácica, 14-79.

arte” en el Occidente cristiano fue el diagrama, pues el estatuto de los *schemata* durante la Edad Media contaba con un valor de conocimiento (*symblica demonstratio*) importante en la argumentación teológica.⁹ La geometría, al ser un arte liberal dentro del currículo medieval, se convirtió en uno de los medios idóneos para explicar visualmente relaciones teológicas. La preferencia de las formas figurativas antropomorfas a cambio del diagrama lo encontramos dentro de aquellas composiciones pictóricas regidas bajo parámetros estéticos derivados de la tratadística pictórica iniciada en el siglo XVI y desarrollada ampliamente a lo largo del siglo XVII, aunque tampoco puede descartarse, por los ejemplos que se conocen, que ambas formas confluyeran en una misma composición. Esta preferencia se vincula con un nuevo tipo de autorreflexión de las imágenes del que carecían las imágenes sagradas antes de la constitución de la pintura como arte liberal. El acto de reflexión sobre las imágenes mediante sus mismos elementos pictóricos demostró que éstas se concebían y presentaban como *inventio* y construcción (*dispositio* y *elocutio*): participaban de un proceso de generación del conocimiento¹⁰ donde eran capaces de mostrar no solamente algo, sino que iban aún más allá, y todavía más importante: *se mostraban a sí mismas* (Boehm 2007)¹¹ como construcciones visuales complejas (Böhme 2007, 347).

En relación a la representación de la Santísima Trinidad de López, nos preguntamos, ¿cuáles son las construcciones visuales a las que se somete el observador cuando la contempla? Si bien el hacer visible relaciones se lograba mediante el diagrama, ¿cómo lograrlo dentro del

9. Si bien nos concentraremos en la tradición cristiana de Occidente, esto no quiere decir que se ignoren influencias bizantinas que sabemos influyeron en modelos iconográficos de representación en el Occidente latino. Véase Belting (1981) y Wolf (2002).

10. Véase el clásico estudio de Alpers (1987); Belting y Kruse (1994).

11. Véase este argumento en varios ejemplos ajenos de diferentes géneros pictóricos en la obra citada.

género del retrato y de la representación de los individuos que éste tiene como reto?, ¿cómo representar el retrato de personas sagradas, como Cristo? El tipo de la Verónica aunado a una teoría del arte *quattrocenttesca* inaugura una nueva época donde dichas construcciones visuales complejas deben dar cuenta de lo sagrado, o de lo invisible, pues ésta es la tarea de la pintura en sentido albertiano: hacer presente las personas ausentes (Leon 2006, 156-160). Brevemente sea resaltada una de las tantas características del género del retrato para los fines de este estudio:¹² todo retrato conlleva en sí, mediante los elementos pictórico-plásticos que caracterizan a cada uno, indicaciones óptico-visuales que involucran al espectador, lo ponen en juego; se da una interacción (sea que ésta desemboque en un establecimiento de comunicación o de ruptura) o bien tan sólo se trate de percibir el poder de su presencia lo que es suficiente para el objetivo que nos compete. En el retrato se habla de una autorreferencia o reflexividad de la persona retratada, y esto se lleva a cabo sobre una base visible: “la apariencia de una persona retratada comprende siempre un modo de comprenderla, más exactamente: es tal. No se puede separar de la persona representada. El retrato presenta al individuo indicado, anunciado, señalado” (Boehm 1985, 34).

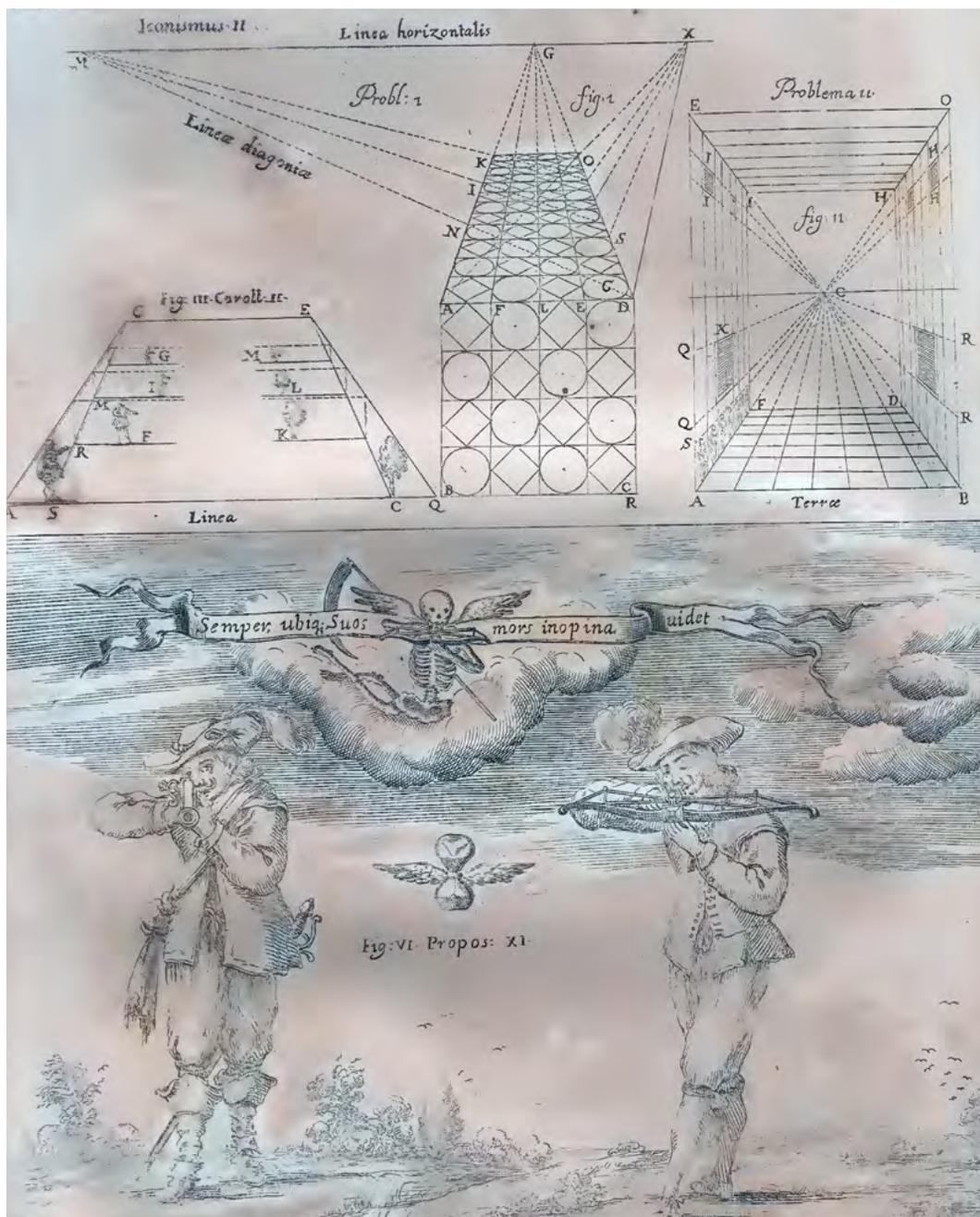
La experiencia de lo sagrado no sólo mediante el mundo visible sino más allá aún, construido pictóricamente, lo tenemos en un intento histórico memorable: en 1453, el cardenal alemán, obispo de Bresanona, Nicolás de Cusa, envía su obra, *De visione Dei*, acompañada de un icono de Cristo a los monjes de la abadía de Tegernsee. Como el título lo explicita, Cusa se vale de una pequeña tabla (*tabella*) para ejemplificar cómo, mediante ella, es posible experimentar la visión divina. Sugiere colocar el icono en un lugar fijo en la pared, de tal manera que pueda ser visto por todos independientemente de la posición que ocupen frente a él: incita a

rodearlo, a deambular delante de él, para que, dentro de esa actividad, experimenten el ser visto por su mirada, independientemente de dónde se muevan. La admiración será mayor al percatarse de que la mirada del icono (*visus iconae*), a pesar de que se dirige a cada uno de los situados en diferentes puntos del espacio (este, oeste, sur) e incluso cuando se desplazan, no deja de mirarlos: los acompaña y, al mismo tiempo, la mirada permanece inmutable (*immutabilis visus*) (Cusa 1453, cap. 1, n° 3).

Lo interesante a destacar de este pasaje tan ampliamente comentado es la manera de convertir a los monjes “de modo humano” (*humaniter*) en cosas divinas mediante una comparación (*similitudine*) que viene a ser precisamente “producto humano”, a saber: la imagen (*imago*) [de Dios] que con tan “sutil arte pictórico” (*subtili arte pictoria*) es capaz de ver todo alrededor de ella. No hay duda: Cusa resalta y valora la habilidad pictórica de producir una ilusión tan acorde con la realidad, y de la cual dan cuenta asimismo otras pinturas más (*pictae*), como la del arquero en el foro de Núremberg (fig. 2), el preciosísimo rostro del pintor Rogier [van der Weyden] en el ayuntamiento de Bruselas, la Verónica en su capilla de Coblenza y Bresanona y muchas otras más.¹³ La relación de lo que Cusa considera sutil arte pictórico se vincula con la revaloración de la pintura y su ejercicio impulsada por Alberti, quien eleva al pintor a un *alter*

13. Vale la pena reproducir el pasaje: “Pandam nunc quae vobis dilectissimis fratribus ante promiseram, circa facilitatem mysticae theologiae [...] Si vos humaniter ad divina veher contendo, similitudine quadam hoc fieri oportet. Sed inter humana opera non reperi imaginem omnia videntis proposito nostro convenientiorem, ita quod facies subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspiciat. Harum etsi multae reperiantur optime pictae (uti illa sagittarii in foro Nurembergensi, et Bruxellis Rogeri maximi pictoris in pretiosissima tabula, quae in praetorio habetur, et Confluentiae in capella mea Veronicae, et Brixinae in castro angeli arma ecclesiae tenentis, et multae aliae undique), ne tamen deficiatis in praxi, quae sensibilem talem exigit figuram, quam habere potui charitati vestrae mitto tabellam, figuram cuncta videntis tenentem, quam eiconam dei appello.” La edición consultada fue Nicolai de Cusa, *Opera omnia*. Vol. 6, *De visione Dei*, ed. Heide Dorothea Riemann (Hamburgo: Felix Meiner, 2000).

12. Existen bastantes estudios, de los más recientes y como guía: Krämer (2010) y Spanke (2004).



2. Arquero en el foro Núremberg. Tomado de Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Roma: Sumptibus Hermanni Scheus, 1646). Foto: Universidad de Granada, CC BY-NC-ND 3.0.

opifex deus, pues la pintura —como aquella de Cusa— tiene la fuerza divina de hacer las cosas ausentes presentes (Leon 2006, 156-160). Ese hacer de figuras es calificado como un gran artificio (*artificii emineant*): hacerlas tan vívidas para que finalmente acaben por atraer todas las miradas (*trarrà tutti gli occhi*). En Alberti, el poder de efecto de la imagen se basa en el principio de semejanza, la pintura es un simulacro, una forma de ficción visual que se constituye a partir de principios geométricos y calculadas estrategias retórico-visuales, donde la transferencia directa de las características de la naturaleza pone en marcha una atracción visual extrema (Wolf 2003, 201-209).¹⁴ Ahora bien, vemos que Cusa llama la atención sobre esta atracción visual que ejerce el rostro pintado (por ejemplo, el retrato de Rogier van der Weyden), sólo que ésta no resulta prioritariamente de la semejanza, como ha sugerido Gerhard Wolf (2003, 204), sino más bien de la mirada, aunque después se aluda a la forma (figura completa). El problema central de Cusa es de índole teológica y se concentra en la relación entre imagen y verdad, que en cierta forma tiene un paralelo con la teoría del arte de Alberti, pero a diferencia de éste se concentra en la dinámica de la mirada; de su espacio de acción hacia afuera y que se deduce de los observadores que se mueven. Además, la comparación del espejo con la pintura y lo que esta comparación significa dentro de la teología cristiana, en Cusa, da un giro importante al convertirse en un lugar (una superficie dinámica) de “reflexión”, donde se plantean dos cosas: el característico “pensarse –a –sí –mismo” de Dios en el momento de concebir y concebirse en su creación (reflexión),¹⁵

14. Wolf señala además que sobre la fuerza de la atracción visual de retratos verídicos en la “historia” se deja sentir la inquietud de Alberti sobre la virulencia antropológica de la semejanza, a saber, sobre un poder de afectación de la imagen incluso independiente de la belleza. Los paralelismos entre Cusa y Alberti han sido abordados ya por diversas investigaciones, véase Müller (2010) y Carman (2014).

15. Sobre las bases neoplatónicas de esto véase Beierwaltes (1985); su adaptación al cristianismo en Ivánka (1964).

y la constitución del sujeto bajo el marco de una teología de edificación cristiana (reflejo). Veamos, al referirse al ícono, Cusa dice:

Como si tú fueras un espejo viviente de eternidad que es la forma de las formas. Cuando alguien se mira en este espejo, él ve su propia forma en la forma de las formas que es el espejo —y juzga que la forma vista en el espejo es la imagen de su propia forma, porque así es el caso con respecto al espejo de material pulido. Sin embargo, lo contrario es el caso, porque en el espejo de eternidad lo que ve no es una imagen sino la verdad de la cual aquél que ve es su imagen. Por eso, en ti, mi Dios, la imagen es la verdad y el ejemplar de cada cosa que existe o puede existir.¹⁶

Para Cusa es importante que el ser humano experimente el camino de conocimiento que no se comprende simplemente como ascenso hacia lo inteligible sobrepasando lo sensible, sino que le exige al ser humano aceptar y vivir las paradojas de la manifestación divina en el mismo proceso de investigación sensible y cognoscible del mundo. Ese momento paradójico, que en principio provoca el estado de confusión en el observador, asimismo lo tenemos, *mutatis mutandis*, al observar el cuadro de Andrés López. Esa extrañeza que experimentamos se constituye también cuando juzgamos que la imagen (*simulacro*) vista en el espejo/pintura sería el reflejo de nuestra forma (original); sin embargo, no es una imagen lo que vemos sino la verdad (original) de la que nosotros, como espectadores, venimos a ser la imagen. Esto es un momento constitutivo de suma importancia dentro de la teología cristiana, pues fuimos creados a “imagen y semejanza

16. “quasi sis speculum aeternitatis vivum, quod est forma formarum. In quod speculum dum quis respicit, videt formam quam videt in speculo illo esse figuram formae suae, quia sic est in speculo materiali polito—licet contrarium illius sit verum, quia id quod videt in illo aeternitatis speculo non est figura sed veritas, cuius ipse videns est figura. Figura igitur in te, deus meus, est veritas et exemplar omnium et singulorum quae sunt aut esse possunt.” (Cusa 1453, cap. XV, 67).

de Dios¹⁷ y nuestra tarea es recuperar la visión perdida mediante una *visio*, entendiendo por ésta la capacidad de *ver* y *conocer* mediante una experiencia sensible, la revelación de la divinidad en los misterios, como el de la Santísima Trinidad en nosotros a través de Cristo. Finalmente, la representación de la Santísima Trinidad ante la que estamos conlleva la experiencia de la visión absoluta entendida como autoconstitución trinitaria, pues en ella se da la identidad entre el ver y el ser-visto (tanto en el interior de la composición, como en el exterior con el espectador). Pero también la visión absoluta es productividad: en ella ver es crear. El individuo se convierte entonces en espejo de Dios a través de la *christoformitas* tan promovida durante la alta Edad Media y que bajo los parámetros de la teoría artística del *Quattrocento* desemboca en el famoso autorretrato de Alberto Durero.¹⁸

La vinculación de Cusa con el ámbito de la *devotio moderna* y los pintores flamencos como Rogier van der Weyden y Jan van Eyck lo colocan en una posición gracias a la que sus reflexiones teológicas se han considerado influyentes en la generación de las teorías de la visualización planteadas por la pintura de su época, ya sea directa o indirectamente.

Ver es crear

No queremos decir que la Trinidad de Andrés López derive directamente de la idea de Cusa, hacen falta elementos para sostenerlo, pero el ejercicio experimental plantea paralelismos que son interesantes de vincular: la composición de López presenta, a mi manera de ver, una teolo-

17. Reproduce el texto de la Vulgata (Génesis I, 26): “Trinus et unus Deus, trinus in personis, unus in substantia, hoc facies enim personam demonstrat. Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et praesit cunctis animantibus terrae”, véase la imagen en la edición Green (1979, 91); el dibujo de la trinidad antropomorfa (*Ratschlusses der Schöpfung*) en vol. 2, fol. 8r, 13.

18. Aunque no hay que olvidar que en Durero la reflexión es aún mayor pues se plantea como autorretrato del pintor, y con ello se reflexiona sobre las premisas de la misma creación artística Filippi (2008, 147-172).

gía de la imagen y de la mirada; una reflexión de *ver* y *ser visto* en relación con la imagen representada y el paradigma teórico de espejo y constitución trinitaria, tanto en la representación como en la afectación del observador. La manera de hacer visible lo invisible, en este caso la visión absoluta trinitaria, mediante una experiencia que parte de la construcción misma de las figuras y sus aspectos formales dentro de la composición, más la interacción con el espectador que la vive como espejo vivo,¹⁹ resulta en una *con-figuración* en la que se nos guía de modo experimental hacia la “obscuridad divina”, donde se degusta en la inaccesible luz aquel misterio trinitario.²⁰ Planear una categoría pictórico-estética como la *obscuritas* en la aparente claridad de la pintura de López es válido,²¹ pues se emplea en el desarrollo de la expresión estética al articular contenidos complejos, “oscuros”, como complemento de la *perspicuitas* (claridad) (Ueding 2003, 814-874); pues la primera permite reconocer los límites relativos a las capacidades cognitivas humanas y con ello contribuye a su ampliación (Ueding 2003, 367). En la pintura de López puede decirse —y éste es el planteamiento— que acaece un entrelazamiento simultáneo de ambas categorías estéticas, para mostrar sensiblemente el dogma de la encarnación donde una *docta obscuritas*²² (misterio trinitario) se da en la *perspicuitas* (manifestación visible) de la iluminación —y claridad

19. Para el término de *speculum vivum* derivado de Cusa, véase. *De mente* c. 5 (h V n, 87, 14); *De filiatione Dei* c.3 (h IV n. 65,6 y 67,1); *De ludo globi* II (h IX n. 119,18); *De venatione sapientiae*, c. XVII (h XII n. 50,2). Asimismo, es ya utilizado en la mística renana por Ruysbroek.

20. Compárese con Cusa: “modo vos experimentaliter in sacratissimam obscuritatem manuducere... ubi dum eritis, inaccessibilem lucem adesse sentientes, quisique ex se tentabit... continue propius accedere et hic praegustare, quodam suavissimo libamine” (Cusa 1453).

21. Ejemplos de la producción pictórica entre los siglos xvi y xviii, véase Krüger (1999).

22. En la exégesis medieval se emplea como una categoría religiosa que demuestra el sentido oculto de la alegoría cristiana, otorgándole así un valor positivo que funge como principio de representación ontológico (Ueding 2003, 370).

de la composición—: ²³ *vemos a Dios a través de la imagen de Cristo* (facciones de rostro joven), lo que le está permitido a la visión humana. Sin embargo, esta certeza parece tambalearse en un juicio humano cuando caemos en la cuenta de que estamos frente a una *pictura*, lo que canaliza el sentido teológico al contrario: la imagen del rostro de frente (Dios Padre encarnado en Cristo) es el prototipo y nosotros su imagen. La composición y la realización pictórica muestran un nivel de pericia, de habilidad, de *artisticidad*, que no hacen sino demostrar la dimensión estética de la obra misma: la disposición armónica trinitaria de las figuras forma una composición circular, perfectamente calculada, cerrada en sí misma. ¿No es acaso la disposición y la forma de los elementos figurativos la que transmite aquella *circulāriter conversio* teológica, donde se hilan visual y composicionalmente de manera pictórica la noción trinitaria, avenida de la tradición agustiniana de *unitas, aequalitas y conexio*? ¿O bien, en otras modalidades teológicas derivadas de ella, como la *concordantia, differentia y contrarietas*?²⁴ Realmente no podría uno fijar una fuente teológica determinada, sino que más bien se apunta a desarrollar una concepción de *cómo* se hace visible la dinámica trinitaria dentro del género pictórico del retrato.

No es gratuito que aquí se empaten dos aspectos que tienen que ver con el origen del mismo: su derivación del término técnico de la geometría medieval en la noción de *protractio* que define el desarrollo de la diada a partir de la mónada en las matemáticas, y que en geometría se concibe como el trazo de la línea a partir del punto (Boehm 1985, 45). Analogía que

pasó al pensamiento teológico, donde el origen de las cosas, la creación, se concibe bajo términos geométrico-matemáticos: a partir de Dios (punto) se tira la línea cuyas uniones forman la superficie (creación).²⁵ En la teoría pictórica del humanismo renacentista el punto y su desarrollo en líneas y superficies es el origen de la pintura, *topos* que es retomado, entre otros, por Leonardo da Vinci al definir la imagen como categoría de significación a partir de medios matemáticos: “el principio de la pintura es el punto, derivado de éste le sigue la línea, el tercero es la superficie y el cuarto el cuerpo que se viste en esta superficie”.²⁶ Asimismo, Cusa lo expone en su discurso teológico en varios pasajes, no solamente lo piensa como geometría sino como origen real de todas las cosas creadas; y a la par, en la teoría pictórica se concibe como el origen de la pintura que comienza por el dibujo de la naturaleza; éste se concibe como “ritratto” de la naturaleza, es decir el “transporte” de los rasgos de la naturaleza mediante líneas “tiradas” sobre la superficie. Si bien el *protrahere* (delineación de una estructura a partir de algo) y su sustantivación, *portraiture*, señalan antes que nada un procedimiento (Boehm 1985, 46-47), el resultado al que se puede llegar, si se contempla desde la teoría pictórica elaborada en el humanismo renacentista cuyos elementos teóricos estuvieron vigentes hasta finales del siglo XIX, es una *pictura*.

Así, la composición de Andrés López, podría decirse que reflexiona *sobre sí misma* como pintura y lo hace ver: pone este misterio teoló-

23. Sobre este sentido en la exégesis medieval, véase Ueding (2003, 838-844).

24. Es pertinente recordar el planteamiento trinitario de Ramón Llull, basado en san Agustín, pero que elabora su propia teoría de los correlativos, donde la generación del Padre del Hijo mediante el Espíritu Santo se traduce en una relación de agente y paciente vinculados a través de la acción del verbo. Véase Llull (1978, 128-152a. Idea luliana que fue retomada por Cusa como diversos estudios han demostrado, véase las referencias en Colomer (1961, 94-98); Haubst (1952, 83).

25. Sobre esta explicación trinitaria y su vinculación con la cultura novohispana, permito remitir al lector a pasajes ejemplificativos en el estudio de la autora, Báez (2005, 155-169).

26. Al reflexionar sobre si la pintura es ciencia o no, Leonardo hace hincapié en su base geométrica: “cioè la scienza di geometria, la quale, cominciando dalla superficie de’ corpi, si trova avere origine nella linea, termine di essa superficie; ed in questo non restiamo satisfatti, perché noi conosciamo la linea aver termine nel punto, ed il punto esser quello del quale null’altra cosa può esser minore. Adunque il punto è il primo principio della geometria; e niuna altra cosa può essere né in natura, né in mente umana, che possa dare principio al punto” (Leonardo da Vinci 2000, 1).

gico (*obscuritas* mediante las figuras) delante de nuestros ojos claramente (*perspicuitas* mediante la composición) para que lo experimentemos. Esta evidencia retórica se construye en el momento de percepción (no una cualesquiera, sino una que parte y por tal se estructura según los elementos pictóricos y su ordenamiento y realización sobre la superficie). Indudablemente la composición promueve una tensión en varias direcciones: entre el espacio interior (composición) y el exterior (espectador), al interior de la composición (relación de las tres figuras), como al exterior (constitución del individuo que la contempla). La composición detona, en este sentido, una dinámica impresionante que nos lleva a varios niveles de reflexión a partir de las cualidades y calidades de lo sensible. El simple hecho de reconocer que las tres personas son idénticas de rostro formalmente pero distintas en su gestualidad corporal, y cuyas vestimentas blancas presentan pliegues que se suceden en un ritmo que une los cuerpos (no sólo los cubre), nos hace desembocar en un reconocimiento que parte de lo visible, y que apunta a algo esencial de lo que exhibe (y logra magistralmente) la pintura frente a la que estamos: la incorporación de la sacralidad de lo representado al mundo visible mediante la experiencia de la unidad en la diversidad. Es aquí donde la pintura se constituye como un “lugar de la multivalencia” que ciertamente pertenece a una estrategia estética empleada en la pintura de larga tradición: sustraerse a una reducción discursiva y abrirse al espectador como un espacio de conocimiento de lo alusivo, plurivalente, a diferencia de la representación que en sentido temático cuenta ya con relaciones determinadas, lo que muchas veces podría pensarse, erróneamente, de este tipo de pinturas. Por el contrario: nos encontramos ante una obra de arte abierta que,²⁷ a pesar de su aparente

27. Para Krüger, “la imagen se convierte aquí en un campo de reflexión abierto, impredecible cuyo sentido no se agota en la identificación de la representación con representado, sino que más allá en la experiencia que se lleva a cabo en la interacción indisoluble de ambos” (Krüger 1999, 45).

claridad temática, invita a la reflexión sobre su carácter estético-artístico en un contexto teológico determinado mediante los efectos de extrañeza que provoca. No olvidemos en este sentido una de las razones de ser de la pintura y que hemos enfatizado desde un principio: se trata no sólo de representar sino de abrir a la experiencia mediante el hacer visible.

Para finalizar: la tarea a futuro está así centrada en cómo reconstruir esos actos de representación plástica y los actos de percepción, a saber, los así llamados “actos de las imágenes” (Bredenkamp 2010) a partir de su presentación plástica misma y del sentido que generan sus elementos compositivos al ser percibidos por el espectador. Ciertamente es posible reconstruir históricamente aquello que se ha dado en llamar una *performatividad* perdida: tanto la *poiesis* pictórica del artista como la experiencia visual del observador participante (Böhme 2007, 332). Mediante este camino elegido, pero no único ni en la pretensión de serlo, es posible plantear el entendimiento de la capacidad poética de la imagen que apunta a “mostrar algo, también a simular, aparentar, crear una ilusión y a la vez demostrar los criterios y las premisas de esta experiencia” (Boehm 2006, 35). Así lo demuestra el cuadro de López donde el observador se ve implicado en la comprensión de forma productiva, y éste, cabe recalcar, no es un acto meramente de percepción subjetiva, sino que se fundamenta en la dimensión de la presentación, en las condiciones pictóricas de la obra misma: la densidad de sentido de la imagen requiere que el observador realice una experiencia con ella efectuada o llevada a cabo estéticamente en el acto de “ver” y “ser visto”. Así, en este caso novohispano, la *pictura* se convierte, dentro del discurso teológico y pictórico, en un espejo de contemplación“ en varios sentidos: primero en el sentido de que envuelve al observador en un proceso virtual continuo (abierto, inacabado) de la exposición, interpretación y comprensión que desembocan en una *configuración* y por ende a la vez *conformación* del individuo mismo como imagen de la Santísima Trinidad que se

adquiere en la *visio* absoluta ofrecida por la pintura, en la que “ver es crear”.

Fuentes bibliográficas

- Alpers, Svetlana. 1987. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Blume.
- Armella de Aspe, Virginia y Guillermo Tovar de Teresa et al. 1994. *Andrés López. Pintor novohispano*. México: Pinacoteca Virreinal de San Diego-INBA.
- Báez Rubí, Linda. 2005. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: UNAM-III.
- Beierwaltes, Werner. 1985. *Denken des Einen: Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*. Fráncfort del Meno: Klostermann.
- Belting, Hans. 2013. *Faces: eine Geschichte des Gesichts*. München: Beck.
- . 1981. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlín: Mann.
- y Christiane Kruse. 1994. *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer Verlag.
- Boehm, Gottfried. 1985. *Bildnis und Individuum über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München: Prestel.
- . 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlín: University Press.
- . 2006. “Wie Wiederkehr der Bilder.” En *Was ist ein Bild*, editado por Gottfried Boehm. 11-38. München: Fink.
- Böhme, Harmut. 2007. “Das reflexive Bild: Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst.” En *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, editado por Gabriele Wimböck, 333-365. Münster-Berlin: Lit Verlag.
- Bredenkamp, Horst. 2010. *Theorie des Bildakts*. Berlín: Suhrkamp.
- Carman, Charles H. 2014. *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*. Farnham-Surrey: Ashgate.
- Colomer, Eusebio. 1961. *Nikolaus von Kues und Raimund Llull: aus Handschriften der Kueser Bibliothek*. Berlín: De Gruyter.
- Cusa, Nicolás de. 2000. *Opera omnia*. Vol. 6, *De visione dei*, ed. Heide Dorothea Riemann. Hamburgo: Felix Meiner.
- Filippi, Elena. 2008. “Im Zeichen des Timaios: cusanus, Alberti, Dürer.” En *Das europäische Erbe im Denken des Nikolaus von Kues: Geistesgeschichte als Geistesgegenwart*, editado por Harald Schwaetzer y Kirstin Zeyer, 147-172. Münster: Aschendorff.
- Haubst, Rudolph. 1952. *Das Bild des Einen und Dreieinen Gottes in der Welt nach Nikolaus von Kues*. Tréveris: Paulinus Verlag.
- Herrad of Hohenbourg. 1979. *Hortus Deliciarum*. 2 vols. Editado por Rosalie Green. Londres: Warburg Institute.
- Ivánka, Endre. 1964. *Plato christianus: Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter*. Einsiedeln: Johannes Verlag.
- Krämer, Torsten. 2010. *Porträtmalerei-Werkbetrachtung von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart-Leipzig: Klett Verlag.
- Krüger, Klaus. 1999. “Innerer Blick und Ästhetisches Geheimnis.” En *Barocke Inszenierung*, editado por Joseph Imorde y Fritz Neumeyer, 32-50. Berlín: Edition Imorde.
- Leon Battista, Alberti. 2006. *De Pictura*, libro 3. Editado por Rocco Sinisgalli. Roma: Edizioni Kappa.
- Leonardo da Vinci. 2000. *Trattato della pittura*. Introducción de Ettore Camesasca. Milán: Neri Pozza Editore.
- Llull, Ramón. 1978. *Liber de correlativorum innatorum*. Editado por Helmut Riedlinger. Turnhout: Brepols.
- Maquívar, Consuelo. 2006. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: INAH.
- Michels, Norbert. 1988. *Bewegung zwischen Ethos und Pathos: zur Wirkungsethik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster: Lit.
- Molanus, Johannes. 1771. *De historia sacrarum imaginum et picturarum: pro vero earum usu contra abusum*. Lovaina: Typis Academicis.
- Mues Orts, Paula. 2006. *El arte maestra discorre sopra l'arte della pittura, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano. Estudios en torno al arte, I*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Müller, Tom. 2010. *Perspektivität und Unendlichkeit: Mathematik und ihre Anwendung in der Frührenaissance am Beispiel von Alberti und Cusanus*. Regensburg: S. Roderer.
- Paleotti, Gabriele. 1990. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*. Bologna: Arnaldo Forni.
- Pamplona, Germán de. 1970. *Iconografía de la Santísima*

- Trinidad en el arte medieval español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Soto, Myrna. 2005. *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*. México: UNAM.
- Spanke, Daniel. 2004. *Porträt – Ikone – Kunst*. München: Fink.
- Toussaint, Manuel. 1990. *Pintura colonial en México*. México: UNAM.
- Ueding, Gert, editor. 2003. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 6. Tübingen: Niemeyer.
- Wimböck, Gabriele y Frank Büttner, editores. 2007. *Evidentia: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Münster/Berlin: Lit Verlag.
- Wolf, Gerhard. 2002. *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München: Fink.
2003. "Nicolaus Cusanus, liest Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narziß (1453)." En *Porträt: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentare* vol. 2, editado por Rudolph Preimesberger, 201-209. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Arnulfo Herrera

El Quijote en un biombo novohispano del siglo XVIII

Ha sido difícil entender que esto de los libros prohibidos en la época colonial no fue una tajante interdicción. Con todo y los límites impuestos al comercio de libros desde la real cédula de 1531 y sus constantes reiteraciones, éstos llegaron a las tierras americanas ocultos o a la vista, y fueron leídos y comentados abiertamente, al grado que muchos lectores ostentaron en público y ante las autoridades mismas el conocimiento de aquellas páginas vetadas por la Corona, la Iglesia o la Inquisición.

Tal es el caso del Quijote como representante de las satanizadas novelas de caballerías y aquella “máscara” que, con la anuencia del arzobispo Juan Pérez de la Serna (de triste memoria) y la participación del Marqués del Valle (don Pedro Cortés), fue organizada por el gremio de plateros para celebrar la beatificación de San Isidro el labrador. La mascarada recorrió las principales calles de la Ciudad de México el domingo 24 de enero de 1621. Precedido de la Fama montada en un caballo blanco, con vestidura de tela rosada y vistoso tocado, con sonora trompa en los labios y volantes alas de variadas plumas en las ancas del corcel, venía un fastuoso desfile encabezado por un bizarro labrador montado en un caballo morcillo y, aunque con vestidura que se pretendía rústica, estaba ricamente ataviado con oro, plata y piedras preciosas, e iban con él

por grandeza y ornato, todos los caballeros andantes autores de los libros de caballerías, Don Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva, el Caballero de Febo, y otros, yendo el último como más moderno, Don Quijote de la Mancha, todos de justillo colorado, con lanzas, rodela y casco, en caballos famosos; y en dos camellos Melia la Encantadora y Urganda la Desconocida, y en dos avestruces los enanos encantados Ardian y Bucendo, y últimamente a Sancho Panza y doña Dulcinea del Toboso, que a rostros descubiertos, lo representaban dos hombres graciosos, de los más fieros rostros y ridículos trajes que se han visto...¹ (Rojas 1968, 16).

También es el caso, muy conocido, de Sor Juana Inés de la Cruz en el romance que acompañó el obsequio de un “andador de madera” que, en el entusiasmo poético de la monja, había de transformarse en un caballo de juguete para el primogénito de la virreina Condesa de Paredes:

[...]

O el ave, que à Genamides, [*sic*]
conduxo en un *Sancti amen*,
à que ministrasse el dulce
ministerio de beber.
Para que sobre sus alas

1. Citado por José Rojas Garcidueñas.



1. Autor anónimo, *Historia de don Quijote*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 211 x 560 cm, colección Banco Nacional de México.

Donde le dieron el vino con un cañuto. "Pusiéronle la mesa a la puerta de la ventana, por el fresco, y trújole el huésped de una porción del mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y ansí, una de aquellas señoras servía deste menester. Más al darle de beber no fue posible, ni lo fuera si el Ventero no horudara una caña, y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recibía en paciencia, a truco de no romper las cintas de la celada..." (*Quijote*, 1a. parte, capítulo II).

À nuestro Niño también
llevasse, no à administrar,
sino administrarle à èl.
Pero si apocrifos son,
para qué son menester?
mejor es un Clavileño
de palo, que ande, ò se estè²
[...] (1714, tomo I, 134).

Hubo otras muestras palpables de la presencia de *Quijotes* en las sociedades coloniales. Sabemos que hacia 1608, en la Nueva España, Mateo Alemán tuvo algunos problemas con el ejemplar del *Quijote* que cargaba en el equipaje con que acompañó al arzobispo fray García Guerra en calidad de secretario. También sabemos que, unos tres años antes, el 12 de julio de 1605 en la

flota que zarpó de Sevilla hacia México, en la nao llamada *Espíritu Santo*, se embarcaron varios cajones de libros donde había 262 ejemplares del *Quijote* destinados al librero Clemente Valdés. Amén de que, en ese mismo año, en esa flota y en la siguiente, se reportaron *Quijotes* en todas las embarcaciones, tanto como libro de entretenimiento para los viajeros y los marineros, como ejemplar cuyos volúmenes estaban destinados al comercio de libros. Debió tratarse de alguna de las seis primeras ediciones que se hicieron en ese año de 1605. Sobre todo la que Juan de la Cuesta tenía impresa desde finales de 1604. Así, pues, no debemos suponer que el Índice haya tenido grandes efectos sobre las lecturas de los españoles americanos y mucho menos en el rubro que atañe a los libros de caballerías.

Por tanto, no es peregrina en la Nueva España la presencia de un biombo con algunas imágenes de la novela de Cervantes. En todo

2. Sor Juana tiene más alusiones al *Quijote*. Schmidhuber, consigna cuatro (2005, 113).



2. Detalle del biombo.



3. Detalle del biombo.

caso es curiosa porque no hay muchos objetos artísticos que la rememoren y porque, al parecer, no estamos frente a la presencia de un solo biombo, sino de dos. La historia es la siguiente:

En 1965, José Rojas Garcidueñas publicó sus estudios sobre la presencia del Quijote en las artes de México,³ entre los que destacaba el capítulo sobre un biombo novohispano que por entonces era propiedad del señor Patricio A. O’Hea y que poco tiempo después pertenecería a la colección del Banco Nacional de México (Banamex). Este biombo ya había sido objeto de las averiguaciones de otro historiador del arte, compañero suyo del mismo instituto, el señor Manuel Romero de Terreros. No se sa-

3. Citado arriba, en la nota 1. El libro salió de la imprenta tres años después de las primeras presentaciones públicas de estos trabajos en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

bía absolutamente nada del posible autor de la pieza, ni del contratista o mecenas que había ordenado la obra, pero se halló un documento que parecía describir exactamente el biombo en cuestión. Dice Romero de Terreros:

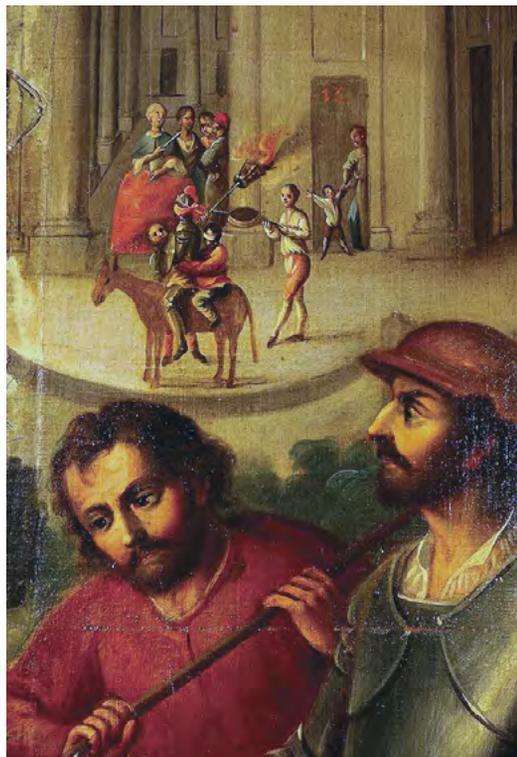
En el inventario de los bienes del capitán don Juan Hernández de Gracia, formado en México en 1704, figura un “biombo de cama, de diez tablas, de dos varas y media de alto, de la Istoría de Don Quijote de la Mancha”. Por el número de hojas y sus dimensiones, sospecho que este biombo sea el mismo que hoy posee un dilecto amigo mío, y que es de buen pincel, indudablemente mexicano. Representa no menos de catorce episodios de la inmortal novela, felizmente ejecutados, aunque los personajes visten ya trajes del siglo XVIII (Rojas 1968, 57).⁴

4. Citado por José Rojas Garcidueñas.



4. Detalle del biombo.

Aunque esta cita parece referirse directamente al biombo que tenemos en las imágenes, basta con poner un poco de atención para percatarnos que la fecha de 1704 es muy temprana para las ropas que visten las figuras representadas. Si no tuviéramos este dato, diríamos que la pieza fue pintada en el último tercio del siglo XVIII, cuando ya incluso las pelucas dieciochescas estaban pasando de moda. Por otra parte, en el inventario del capitán Hernández de Gracia no se dice que el biombo tuviera “catorce episodios”, sólo se señala que tenía diez tablas. El número de episodios es un apunte de Romero de Terreros quien quizá tenía en mente el biombo de Banamex que en una cartela pintada en la última tabla enumera explícitamente las catorce escenas pintadas. Ello podría significar que hubo otro biombo con las características generales del que tenemos actualmente y, sin ánimo de generalizar y llegar a las exageraciones, es posible que el tamaño y el número de hojas se



5. Detalle del biombo.

haya convertido en un tópico para este tipo de artículos suntuarios que proliferaron en las casas pudientes de los novohispanos y que hayan existido otras piezas de esta misma naturaleza que ya han desaparecido.

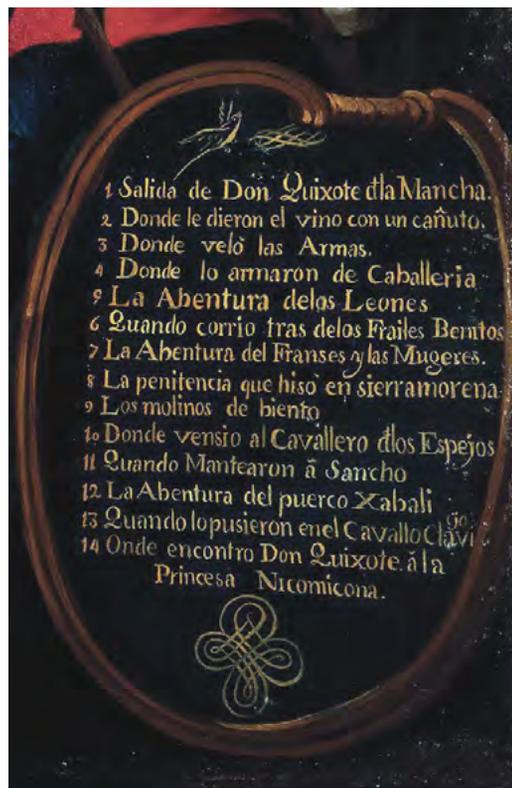
Como podemos apreciar, la selección de las escenas es un tanto arbitraria y se concentra especialmente en la primera parte. Debió ser el propietario del biombo quien eligió y ordenó los temas que debían pintarse. La lectura del biombo comienza con la primera salida de don Alonso quien, tras desempolvar y limpiar las viejas y mohosas armas que encontró entre los trebejos de su casa, logró confeccionarse un equipo ridículo con los disímiles arreos hallados y, después de considerar algunos aspectos de su salida al mundo, decidió emprender sus primeras aventuras.

Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efeto su pen-

samiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer. Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, abrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo (Cervantes 1978, vol. I, cap. II, 78-79).

Está claro que la pintura no corresponde para nada con la descripción de Cervantes, lo cual significa que el pintor no se inspiró en la lectura que seguramente no hizo, sino de la descripción que le hicieron del personaje o de algunos de los numerosos grabados que circularon desde el siglo XVIII. Ni el caballo se parece a la figura flaca de Rocinante, tan emparentada con “la muerte de los caballos”, ni se encuentra pintada la adarga antigua, ni el caballero tiene ese aspecto de larguirucho loco, hidalgo de “lanza en astillero”, nobleza que no esconde la ruina y la pobreza de una clase social en extinción. En estas dos primeras hojas, se encuentran narrados más sucesos de aquella entusiasta salida que hiciera el caballero manchego. Así, por ejemplo, se halla la llegada a la venta, un episodio que no se enuncia en la cartela de la última tabla y que bien podríamos marcar como un décimo quinto episodio que no se contabilizó en la cartela:

Pero como vio que se tardaban y que Rocinante se daba prisa por llegar a la caballeriza, se llegó a la puerta de la venta, y vio a las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando. En esto sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos —que, sin perdón, así



6. En la cartela se enuncian las escenas representadas en cada una de las hojas de biombo.

se llaman— tocó el cuerno, a cuya señal ellos se recogen, y al instante se le presentó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía la señal de su venida, y así, con extraño contento llegó a la venta y a las damas, las cuales, como vieron venir un hombre de aquella suerte armado, y con lanza y adarga, llenas de miedo se iban a entrar en la venta... El lenguaje no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa y en él el enojo, y pasara muy adelante si a aquel punto no saliera el ventero, hombre que, por ser muy gordo, era muy pacífico... (Cervantes 1978, vol. I, cap. II, 82-83).

Luego, al fondo, debajo de la mano izquierda de don Quijote que parece levantarse en ademán declamatorio, se figura el episodio “donde le dieron el vino con un cañuto”:

Pusiéronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped una porción de mal remojado y peor cocido bacalao y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y así, una de aquellas señoras servía de este menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horudara una caña, y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recebía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada... (Cervantes 1978, vol. I, cap. II, 87).

Y “nunca fuera caballero de damas tan bien servido, como lo fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino”. Aunque, en el remedo de Cervantes, el romance quedó tan parodiado como las mujeres mozas “de estas que llaman del partido” fueron transformadas en princesas, o por lo menos en imaginadas damas o doncellas que fraguó la calenturienta imaginación de don Alonso:

Nunca fuera caballero
De damas tan bien servido
Como fuera don Quijote
Cuando de su aldea vino:
Doncellas curaban dél,
Princesas del su rocino.

Y más al fondo, detrás de la escena del recibimiento que le hicieron las mujeres que venían con los arrieros y el voluminoso ventero, se puede apreciar el episodio “donde lo armaron de caballería” y que en la novela cervantina es complejísimo porque, allende de la contrahecha ceremonia de investidura caballeresca, el fragmento constituye todo un compendio de la geografía picaresca y el lenguaje de germanía que imperaba en aquellos años.

Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada

que daba a los arrieros y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual —como que decía alguna devota oración—, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya... (Cervantes 1978, vol. I, cap. III, 93).

Podríamos seguir hablando de las demás escenas, los molinos de viento, donde venció al Caballero de los Espejos, cuando mantearon a Sancho, la aventura del jabalí, la aventura de Clavileño, entre otros de los episodios enunciados en la cartela, y podemos “ilustrarlos” con los conocidos pasajes de la novela cervantina para regocijo de nuestros recuerdos y si el espacio nos lo permitiera, pero creemos que no es sustancial para esta sintética nota. Lo importante sería señalar el tipo de lectura que contiene el biombo y, por tanto, el tipo de lectura que estaban haciendo los hombres ilustrados de la Nueva España en las últimas décadas del siglo XVIII.

Está claro que el señor adinerado que pudo pagar la pintura de un biombo cuyo contenido está muy lejos de los temas trascendentes que se figuran en los biombos novohispanos conocidos, era un gran aficionado a la novela cervantina. No mandó pintar escenas que estuvieran a la altura del encuentro de Cortés y Moctezuma y la pintura de los reinos que se funden en la sociedad colonial después de la conquista cortesiana; ni mandó pintar, como el arzobispo virrey fray Payo Henríquez de Ribera, las artes liberales y los cuatro elementos como remembranza de las escenas que tenían las catedrales góticas francesas y que son una actualización de los trabajos y los días, un permanente recorda-

torio de la condición del hombre después de la caída original.

Este ricachón ilustrado mandó pintar escenas rayanas en la caricatura de una novela que, según parece por las omisiones y la poca exactitud de las representaciones, lee con la friolidad de quien ríe de las locuras de un hombre que se chifló con los amadises, los galaores, los lanzarotes, los palmerines y otros caballeros que poblaron los sitios encantados de las novelas caballerescas. Su afición por Cervantes es loable, pero los alcances de aquella lectura no tienen aún las profundidades humanistas que sólo llegarían con la revolución romántica. Harían falta muchas experiencias artísticas y muchas más decepciones históricas para entender que todos somos quijotes y que, en el fondo, cualquier risotada que nos provoque el caballero de la triste figura, va encaminada a reírnos de nosotros mismos.

Al final, el biombo que vemos es una colorida estampa y no el espejo que deseábamos.

Pero debemos resignarnos y reconocer que, por aquellos años, la sociedad novohispana no estaba leyendo la novela de Cervantes de la manera en que ya lo leían los franceses y los ingleses. Todavía no estaba en el tapete de juego la posibilidad de una lectura profunda e independiente que un siglo después haríamos, cuando los traumas de la Independencia nos quitaran el vendaje de la puerilidad.

Fuentes bibliográficas

- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1978. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia.
- Cruz, Juana Inés de la. 1714. *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Imprenta Real, José Rodríguez Escobar
- Rojas Garcidueñas, José. 1968. *Presencias de don Quijote en las artes de México*. México: UNAM.
- Schmidhuber, Guillermo. 2005. "Sor Juana Inés de la Cruz y la gran comedia de *La segunda Celestina*." En *Teatro, memoria y ficción*. Editado por Osvaldo Pelletieri, 105-118. Buenos Aires: Galerna y Fundación Roberto Arlt.

Siglo XIX

Elisa García Barragán

El Palacio de Minería. Sublime creación de Manuel Tolsá

Mi interés investigativo se ha centrado en muchas ocasiones en torno a la figura del escultor y arquitecto Manuel Tolsá. En esta oportunidad atenderé mayormente a su quehacer arquitectónico y a la obra más importante dentro de su producción edilicia, el Palacio de Minería.

Mucha tinta ha corrido acerca de la existencia y creatividad del valenciano. Imprescindible recordar lo escrito por Joaquín Bérchez en “Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo”, donde destierra mitos y concreta una biografía en base a detalles puntuales: nace el 4 de mayo de 1757 en Enguera, Reino de Valencia, España; su formación como escultor la llevó a cabo bajo la vigilancia del connotado maestro José Puchol Rubio quien le aconsejó viajar a Madrid, e inscribirse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bérchez asegura que este mentor fue un epígono de aquellos valencianos “[...] mitad escultores, mitad arquitectos de retablos y adornos [que] tuvo un claro protagonismo en el medio artístico valenciano anterior a la fundación de la Academia de San Carlos de Valencia” (Bérchez 1989, 18).

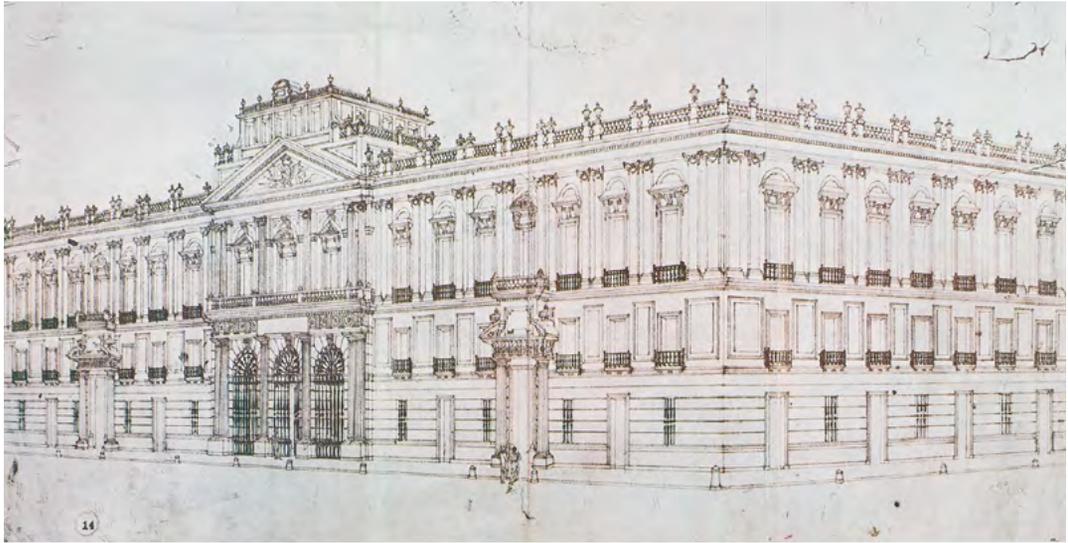
De ahí que la obra de Puchol sea difícil de encasillar en un único ejercicio profesional, pluralidad de acciones con las que contagió a Manuel Tolsá, quien ya inscrito en San Fernando reafirmó su afecto por la escultura, sin

soslayar el aprecio hacia la arquitectura, lo cual está documentado gracias a su participación en edificaciones efímeras, actividad que le permitió deambular por diversos estilos.

A pesar de trabajar bajo la dirección de un arquitecto, de moverse con una gramática ornamental y concepción lexicográfica renovada, clasicista, Tolsá por el carácter intrínsecamente fingido que reclamaban estas obras, tuvo oportunidad de moverse como un auténtico adornista, ya no enclavado en el medio artístico de su formación valenciana, aún barroco, sino en el de la corte y en el de la propia Academia de San Fernando (Bérchez 1998, 20).

La inteligencia e inquietud de Manuel Tolsá le alertan ante las diferentes atmósferas condicionadoras de la enseñanza de la arquitectura, su ingreso en San Fernando se dio cuando recién se modificaban los planes de estudio para incluir los modelos de la Escuela Barroca Romana tardía, y de las corrientes arqueologistas recuperadoras de la Antigüedad Clásica. Por ello es dable decir que el aprendizaje del valenciano se inició en torno al historicismo clasicista.

Prioritario en sus estudios fue el tratado *De Varia commesuración para la escultura y arquitectura* de Juan de Arfe y Villafañe, mismo que había sido impuesto en San Fernando por el notable



1. Manuel Tolsá (atrib.), finales del siglo XVIII, Patrimonio Universitario-UNAM. Reprografía digital: Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

arquitecto Ventura Rodríguez, director de la Academia. El escrito tenía entre otras finalidades, alejar a los artistas de “los malos usos de lo gótico” y de la “antigüedad mal entendida”.

Antonio Bonet Correa asegura que fueron igualmente importantes en la instrucción del joven valenciano, *Arte y uso de la arquitectura* de Juan Caramuel y *La arquitectura civil recta y oblicua* del mismo autor. Cabe agregar que, pese a su filiación teológica y filosófica, el tratadista aseveraba que para llevar a cabo la concepción y delineación de un edificio “se necesita una sólida formación matemática”, pues el fin primordial de la arquitectura es “crear un hábitat para el hombre y darle cobijo frente a los rigores de la naturaleza” (Bonet 1993, 208-209).

Ya en Madrid, Manuel Tolsá siguió muy de cerca las actividades docentes del escultor Juan Pascual de Mena quien, además de ser su maestro y amigo, le invitó a colaborar en la fuente de Neptuno (Plaza Cánovas del Castillo) de esa ciudad. También le sugirió que solicitara el puesto de director de la sección de escultura en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de la Nueva España, que a la muerte de José Arias había quedado acéfala.

Tolsá atendió esa sugerencia y su petición fue aprobada. Llegó a la Nueva España aureolado con el nombramiento de Académico de Mérito en escultura por la Real Academia de San Fernando (1791). En la Ciudad de México fue muy bien recibido, un entusiasta grupo de alumnos se encargó de ponerlo al tanto de las carencias en la enseñanza: estaban deseosos de aprender con el nuevo maestro el lenguaje de la tradición clásica. Lo primero fue visitar la ciudad, quería conocer sus edificios y traza urbana.

Según Francisco de la Maza, “la ciudad comenzó a transformarse de barroca en neoclásica, por fortuna permaneció más barroca que neoclásica y, por otra parte los edificios neoclásicos fueron excelentes [...] Pero fue Manuel Tolsá quien se distinguió por sus espléndidos palacios neoclásicos” (Maza 1974, 15).

A la muerte de José Damián Ortiz de Castro en 1793, autor de las torres y fachada de la Catedral Metropolitana, se le solicitó a Manuel Tolsá la terminación del proyecto. El arquitecto valenciano modificó magistralmente la cúpula y la fachada central y obtuvo por ello el nombramiento de Maestro Mayor de la Catedral.

Su actividad docente deambula entre la cultura y la arquitectura. Invita a sus estudiantes, en lugar de mantenerlos dentro del aula, a que le acompañen a observar los trabajos que realiza y los edificios virreinales paradigmáticos; una metodología diferente que le atrajo la animadversión de otros maestros, quienes lo acusaron de faltista. Sin embargo nada interrumpió su incesante quehacer.

Se le solicitaron diversos trabajos de arquitectura y fue en 1797 cuando se le encargó la construcción de la Escuela de Minas. Es necesario hacer un poco de historia, el Real Seminario de Minería recibió en 1793 por orden del virrey Revillagigedo un terreno baldío en Nilpantongo.¹ Se trataba del primer paso para un nuevo domicilio, en el cual se incluirían entre otras muchas actividades la docencia. Fausto de Elhuyar, entusiasmado con la donación, quiso celebrarla por todo lo alto, aquí una anécdota aparecida en la prensa periódica: “El director del Real Seminario ofreció a los asistentes un refresco y, pese a su consabido apego al dinero, sorprendió gratamente a los asistentes por su generosidad, ya que pagó al repostero Carmona la cantidad de veintidós pesos dos reales. Júbilo que sin duda ameritaba tal dispendio.”

En enero de 1793, para ser más exactos el día 31, se inició el edificio que albergaría las enseñanzas científicas y teóricas tan importantes para el virreinato. Se le encargó el diseño a Manuel Tolsá, quien de inmediato presentó planos y costos adecuados ante la Junta General del Seminario, instancia encargada de supervisar lo que sería la sede de la primera institución laica dedicada a la docencia.

Las autoridades designaron al maestro Esteban González, ingeniero y dibujante, autor

1. El gremio de la minería queda formalmente constituido en 1777. El profesor de mineralogía, el catalán Fausto de Elhuyar, obtuvo el nombramiento del rey Carlos III como Director General del Cuerpo de Minería en México. A petición suya se establece el Real Seminario de Minería en 1779 y en 1790 Elhuyar da a conocer el plan provisional de este seminario, faltaba únicamente el edificio que debería alojar a la institución, por ello se trató de adquirir un extensísimo terreno en Nilpantongo.

de otro proyecto, como su apoyo. Manuel Tolsá conservó el nombramiento de director general y entendió que, al ser el gremio minero el gran soporte económico del país, requería de un inmueble que demostrara la relevancia de los afanes del patronazgo de los mineros. Para llevar a buen fin tal cometido, acudió a las fuentes admiradas: en Valencia, la aduana y la iglesia del Temple y en Francia, la arquitectura de la época de Luis XIV.

En su escrutinio le vinieron a la mente las transposiciones y los ecos de los tratadistas largamente acariciados, estudiados: Vitruvio, Palladio, Vignola, Serlio, Caramuel, Scamozzi, Tomás Vicente Tosca, Juan de Herrera y por supuesto Piranesi, ecléctica información, dialéctica condicionadora del nuevo estilo, el Neoclasicismo, sin que abandonara por completo la emotividad barroca.

Viene a bien traer a colación lo afirmado por Ignacio Henares Cuéllar acerca del moderno lenguaje en el que inscribió su quehacer Tolsá: “Conviene evitar la falacia de que el neoclasicismo es un movimiento global, por cada miembro de la vanguardia estética hay cien académicos; el eclecticismo caracterizará el periodo” (Henares 1977, 150).

Hablando ya directamente del Palacio de Minería, Justino Fernández desmenuza los aciertos y los enumera paso a paso. Describe la elegantísima fachada, recalca las modalidades decorativas del nuevo estilo; por la constante presencia en varias de sus obras, puntualiza que ciertos elementos: los singulares capiteles y las balaustradas que coronan toda la construcción, dan pie a decir que son como su rúbrica.

Habría que añadir que en todo este conjunto, se permea el impacto que tuvo en Tolsá la iglesia del “Gran Domo” del Hotel Royal des Invalides de la Ciudad Luz, cuyo arquitecto Jules Hardouin Mansart se valió de las balaustradas como elemento con el cual consiguió unir las partes de sus edificios.

El ingeniero Manuel F. Álvarez a cien años de distancia, en 1910, expresa su admiración sobre el estilo del “notable edificio novohispa-

no” y resalta la “impresionante tonalidad” de su fachada. Justino Fernández detalla:

Por sus grandes líneas horizontales, por su cuerpo central con el pórtico, por las portadas laterales, por la sobriedad y la elegancia de sus proporciones, por sus soluciones llenas de gracia y dignidad, esta fachada principal es de un efecto grandioso en el que están ausentes la pesadez y la monotonía [...] cualquiera que la observe, especialmente al atardecer, cuando la luz la hiera de soslayo por el poniente, y todas sus armoniosas líneas se dibujan sobre la masa pétreo, los vanos se oscurecen y las cornisas y resaltes dan efectos de profundidad en una medida que sólo un gran artista es capaz de lograr (Fernández 1951, 55-56).

El mismo autor también enfatiza su impresión sobre el exterior de Palacio y el novedoso manejo del estilo:

Nada más grato e impresionante para el que gusta del arte arquitectónico, que contemplar una de estas fachadas laterales cuando la luz del medio día subraya las cornisas y demás elementos, entonces adquieren las formas todas su fuerza y grandeza, todo su efecto tridimensional que, no obstante su clasicismo, recuerdan las mejores de las más sobrias construcciones barrocas (Fernández 1951, 55-56).

El refinado sentimiento, lirismo, gracia y encanto en las formas, queda reiterado en el majestuoso patio central y la escalera monumental, a ambos se llega luego de atravesar el vestíbulo, clásica y suntuosa área. Justino Fernández considera la escalera como una de las partes más atractivas del interior del edificio:

[...] se aloja en un cubo de 15 metros por lado. Además del corredor del patio en la planta baja [...] hay siete arcos de medio punto almohadillados, fajados y rústicos que forman digamos el arranque propio de las rampas de la escalera [...] los tres arcos centrales, pertenecen ya al cubo; el del centro es libre, pero en la base de

los otros dos arrancan las rampas laterales hasta llegar a unas mesetas; escalones más, otra meseta y las rampa central asciende hasta el nivel del corredor superior, el cubo de la escalera a esta altura está bordeado por columnas jónicas pareadas, tres en los ángulos, que sostienen arcos muy rebajados, y entre los basamentos de los cuales corren balaustradas (Fernández 1951, 60).

Aquí un paréntesis, en ese espléndido acomodo del columnario que bordea las alturas de la escalera, Tolsá tal vez tuvo presente algunos de los aguafuertes de Giovanni Batista Piranesi.

Justino Fernández invita a caminar por el patio: hasta encontrar la escalera, subir lentamente por los escalones, cuyas cómodas huellas y peraltes obligan a ese ritmo, alcanzar la rampa central y desembocar al corredor entre la esbelta columnata, llegar hasta la puerta misma de la capilla y desde ahí contemplar el conjunto, es experimentar una de las sensaciones únicas de noble sencillez y tranquila grandeza, que proporciona la arquitectura neoclásica cuando es de semejante calidad (Fernández 1951, 60).

Es la capilla otra de las secciones sustanciales, en ella se advierte la competencia edificadora y escultórica del valenciano, quien pone en práctica sus conocimientos de la arquitectura de carácter dibujístico, de marcados acentos plásticos. Insisto, a tal aparato de conocimientos añade los azules y blancos albergadores de los profusos oros. El ritmo de las apenas resaltadas pilastras, así como los acabados en bronce dorado, dan por resultado una fusión inscrita en un cierto abarrocamiento, no sólo indicado en el altar mayor, sino en el conjunto en general.

Para Salvador Pinoncelly jerarquías y simbologías políticas han pervivido en el uso de las edificaciones desde tiempo atrás y las indica:

Antes de lo escolar, está la importancia social, el patio que remata en lo religioso (la capilla). [...] La parte escolar suponía habitación para 25 estudiantes, que requerían todos los servicios: comedor, cocina, bodegas, etcétera. Esto se hace al fondo al suroeste del edificio. En el patio bastan-

te escondido del conjunto [...] Las aulas estaban a la izquierda y derecha [...] Al frente, las salas del director, de exposiciones, de reunión del seminario de minas [...] (Pinoncelly 1969, 80).

Se han recorrido a vuelo de pájaro las principales entidades del monumento. Incuestionablemente la construcción del Palacio de Minería obedece al pensamiento de la Ilustración, del progreso, al decir de Justino Fernández:

Por su carácter de arquitectura civil ocupa un sitio de honor en la historia del arte, significa mejor que otras obras los nuevos tiempos, las nuevas ideas, la modernidad. La ciencia y la técnica mineras fueron la razón de su existencia. El Palacio de Minería es ejemplo de primer orden del espíritu del tiempo en que México surgió a la vida independiente. El magnífico y austero monumento fue realizado por Manuel Tolsá, un artista excepcional.

Fuentes bibliográficas

- Arnau, Joaquín. 2000. *72 Voces para un diccionario de arquitectura teórica*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Battisti, Eugenio. 1990. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Bérchez, Joaquín. 1987. *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim.
- . 1989. “Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo.” En *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España, siglo XVIII*. Valencia: Generalitat Valenciana, Comissió per al V Centenari del Descobriment d’Amèrica, Encontre de Dos Mons.
- . 1998. “Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo.” En *Manuel Tolsá. Nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado México-Valencia*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana-Generalitat Valenciana/Facultad de Ingeniería, Academia de San Carlos-UNAM.
- . 2008. *Fotografías Tolsá*. Valencia: Generalitat Valenciana-Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana-Museo de Bellas Artes de Valencia.
- Bonet Correa, Antonio. 1993. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza Forma.
- Bouchon, Ana María. 1989. “La escultura valenciana contemporánea a la formación de Manuel Tolsá en Valencia.” En *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*. Valencia: Generalitat Valenciana-Comissió per al V Centenari del Descobriment d’Amèrica, Encontre de Dos Mons.
- Calvo Serraller, Francisco, ed. 1982. “Ilustración y Romanticismo.” En *Fuentes y documentos para la historia del arte*. Vol. VII. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Fernández, Justino. 1951. *El Palacio de Minería*. México: IIE-UNAM.
- . 1972. *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los Reyes. El hombre*. México: IIE-UNAM.
- Fernández Arenas, José, ed. 1982. “Renacimiento y Barroco en España.” En *Fuentes y documentos para la historia del arte*. Vol. VI. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Henares Cuéllar, Ignacio. 1977. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Departamento de Historia del Arte-Universidad de Granada.
- Maza, Francisco de la. 1974. *Del neoclásico al art nouveau*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Péreau, Gabriel-Louis, l’abbé. 1756. *Description historique de l’Hôtel Royal des Invalides*. París: Chez Guillaume Desprez, Imprimeur-Libraire ordinaire du Roi & du Clergé de France, rue. S. Jacques, à S. Prosper & aux trois Vertus.
- Pinoncelly, Salvador. 1969. *Manuel Tolsá arquitecto y escultor*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1992. *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Madrid: Sílex.
- Romero de Terreros, Manuel. 1980. *El arte en México durante el Virreinato, resumen histórico*. México: Porrúa.
- Sánchez Reyes, Gabriela. 2013. “Sobre la venta del solar de Nilpantongo y las casas ahí construidas. La calle de Tacuba antes del establecimiento del Colegio de Minería.” En *200 años del Palacio de Minería, su historia a partir de fuentes documentales*, editado por Omar Escamilla. México: UNAM-Facultad de Ingeniería-División de Educación Continua y a Distancia.
- Sebastián, Santiago. 1985. “El Neoclasicismo.” *Summa Artis – Historia general del arte*, editado por Santiago Sebastián et al. Vol. XXIX. Madrid: Espasa Calpe.
- Toussaint, Manuel. 1948. *Arte colonial en México*. México: Imprenta Universitaria.

María José Esparza Liberal

Vicente Segura y la caricatura política:
La Constitución animada de 1860

Ante la gran abundancia de imágenes impresas, producto del desarrollo que alcanzó la prensa en el siglo XIX, es necesario tomar en cuenta estas expresiones artísticas. Relegadas muchas veces de la mirada de los estudiosos del arte, nuevas metodologías las han rescatado e integrado dentro del devenir de la producción cultural. Ya sea investigadores como Ernst Gombrich, Aby Warburg, Peter Burke o bien bajo la perspectiva de la historia cultural o de los estudios visuales (Anna María Guach, Keith Moxey, Nicholas Mirzoeff, W.J.T. Mitchell, entre otros) han visto en la imagen asociada a la prensa un campo de trabajo que aporta y enriquece con nuevos matices el conocimiento de la época y que ayuda a completar los procesos de producción y recepción artística.

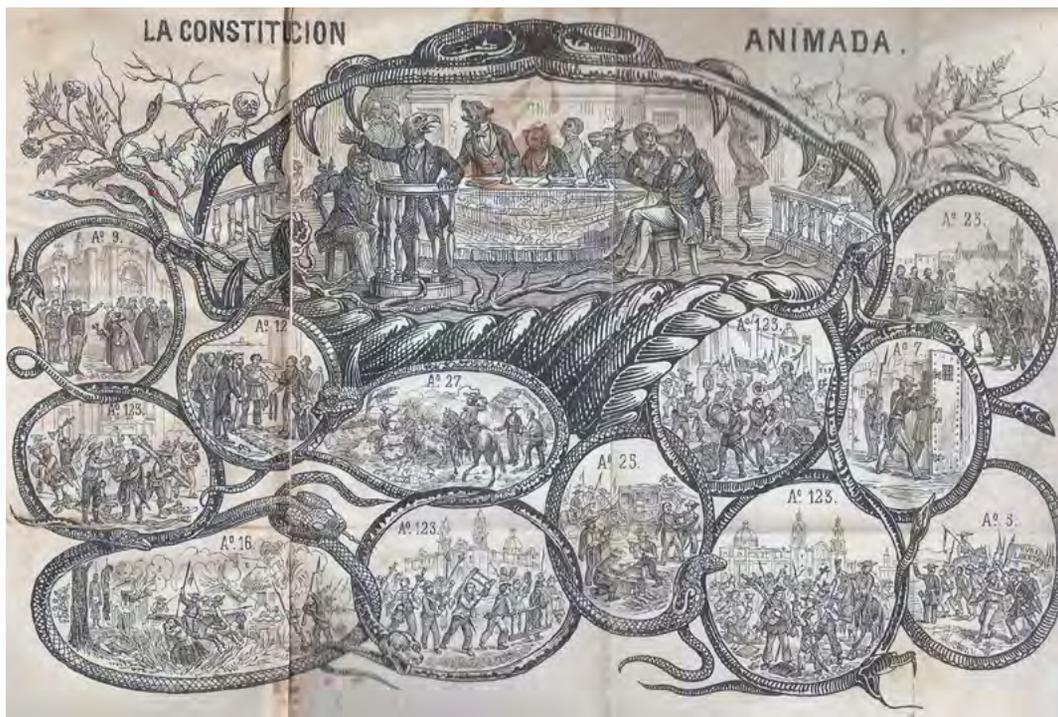
En este breve ensayo me centraré en una litografía, “La Constitución animada”, publicada en 1860 en el *Calendario reaccionario*. Voy a analizar el contexto de elaboración, la autoría, las fuentes, los recursos plásticos y su significado, con lo que pretendo desmenuzar su lectura desde diversos abordajes que hablan del carácter polisémico de la imagen gráfica.

La promulgación de la Constitución liberal de 1857 fue un hecho que revolucionó la vida del país y que significó el inicio de una guerra fratricida entre dos tendencias en su disputa por el poder: la Guerra de Reforma. En este perio-

do de polarización ideológica y social, la prensa y en concreto los calendarios van a participar en el debate público (asumiendo muchas veces posturas enfrentadas) y la imagen se va a convertir en un arma política que será utilizada por cualquier grupo o partido sin importar la ideología del mismo.

Así aparecen calendarios como el *Calendario liberal* o el *Calendario de la democracia*, ambos de 1858, que incluyen el texto de la Carta Magna; en cambio otros muestran una postura totalmente contraria. Un ejemplo de esta oposición es el *Calendario reaccionario*, publicado por Vicente Segura Argüelles y que incluye una litografía de gran tamaño que se encuentra doblada dentro del calendario. Este tipo de imágenes insertas fueron bastante frecuentes, se encontraron más de un centenar en los calendarios manuales de mediados de siglo y fue un elemento que aumentó el éxito de este género. Los calendarios tuvieron una amplia circulación, con tirajes muy elevados que superaban a los periódicos y las revistas, y constituyeron una publicación popular por su bajo precio, lo misceláneo de sus contenidos y su utilidad (Esparza 2010, 135-137).

El primero de septiembre de 1860 se anunciaba en el *Diario de Avisos* la venta del *Calendario reaccionario para el año de 1861*. Su precio era el usual, de un real la unidad, y sobre el contenido se decía lo siguiente:



1. Autor desconocido, “La Constitución animada” en el *Calendario reaccionario para el año de 1861*, México: Imprenta de Vicente Segura, 1860. Litografía. Colección particular.

Además de la multitud de artículos que contiene relativos a la historia de la demagogia en esta última época, lleva una exquisita lámina que representa la constitución animada, comenzando desde el congreso de 1857, hasta el incendio de Xochimilco por los demagogos. Editor responsable Vicente Segura Argüelles. (*Diario de Avisos* 1861, 4).

El título del calendario es explícito, la palabra reaccionario es un término utilizado en la época, todavía sin ese sentido peyorativo posterior, para encuadrar el conservadurismo o la reacción a la política liberal, y nos hace ver la posición asumida por el editor e impresor. Vicente Segura Argüelles fue cuñado de José Joaquín Pesado, es decir, hermano de su segunda mujer y, además, se casó con Guadalupe Pesado Llave, una de las hijas del primer matrimonio de Pesado. Estas relaciones familiares influyeron en su actividad por lo que se mantuvo muy cercano

al grupo conservador y en estrecho contacto con determinados literatos de la época (Niceto de Zamacois, José María Roa Bárcenas, Manuel Carpio y el propio Pesado). A pesar de que a partir de 1845 formó parte de la redacción del periódico de corte humorístico *Don Simplicio*, junto con Guillermo Prieto, Manuel Payno e Ignacio Ramírez, su posición moderada poco a poco se fue decantando hacia los conservadores, radicalizando sus críticas contra los liberales.

Muy elocuente es el testimonio de Guillermo Prieto sobre este personaje: “Guapo chico era Vicente Segura, rechoncho y expedito, franco y campechano, muy valiente y sin presunción alguna como literato, no obstante tener talento despejado e instrucción, aunque desordenada, bastante notable”.

Segura era liberal moderado; pero sea reminiscencias de educación, sea que en el personal del partido exaltado había verdaderos y capitales

defectos, Segura odiaba a los puros y afrontaba disgustos particulares con mucha frecuencia.

Por otra parte, Segura había nacido y se había criado en un círculo cristiano timorato y apegado al sistema colonial, y esto, y la influencia de personas como Pesado, Carpio y Couto determinaron su cambio con la exaltación que vivimos porque en Vicente todo era pura pasión. (Prieto 1985, 246).

Esta fama de radical le llevó a establecer múltiples polémicas con periódicos liberales, sobre todo con *El Siglo Diez y Nueve* e Ignacio Cumplido, su editor. Incluso, tal como relatan las crónicas del momento, su trágica muerte en parte fue debida a ese carácter exaltado. El 25 de diciembre de 1860, cuando el ejército liberal entró en la Ciudad de México después de la derrota de las tropas conservadoras en la batalla de Calpulalpan, lo que significó el fin de la Guerra de reforma, se produjo un hecho que acabó con la vida de Vicente Segura. Así lo relata José María Vigil:

Un solo incidente desgraciado, debido a la imprudente exaltación de don Vicente Segura Argüelles tuvo lugar en aquella ocasión. Redactor de *El Diario de Avisos*, periódico que se había hecho notable por la virulencia con que atacaba a los liberales, Segura se había ocultado en una casa de la calle del Corpus Christi, y habiéndose presentado en dicha casa el subteniente López con algunos soldados en busca de Lagarde, jefe de la policía conservadora, creyó Segura que él era a quien buscaban e hizo fuego con su pistola dando muerte al oficial; los soldados dispararon entonces sus armas sobre el agresor que quedó sin vida en el acto (Vigil 1889, 443).

Vicente Segura empezó a publicar en 1851 y gran parte de su actividad la desarrolló en la prensa periódica, primero en *El Ómnibus* (1851-1856) y a su clausura fundó el *Diario de Avisos* (1856-1861). En ese tiempo también editó el *Nuevo Mundo* (1855), semanario del pensamiento católico establecido por José María Roa Bárcenas de corta duración, y *La espada de don*

Simplicio (1855-1856), publicación política de carácter humorística cuyos redactores eran Segura y Niceto de Zamacois. Junto a ello, tuvo una importante labor en la publicación de libros, en la que destaca la obra poética de Pesado, y de calendarios anuales; algunos que otros autores impresos por encargo en su establecimiento, otros son de su autoría como el *Calendario liberal de don Liberato Garabato Panzacola*, para los años de 1852, 1853 y 1854, el *Calendario caricato* de 1856, además el *Calendario reaccionario* de 1859, 1860 y 1871, y el *Calendario del Ómnibus* de 1858.

Por esta trayectoria biográfica de Vicente Segura, resulta evidente que él fue quien encargó la imagen de *La Constitución animada*. Además, en otros calendarios ya había incluido este tipo de estampas de gran tamaño de contenido satírico en las que o bien atacaba al Congreso de 1843 o al último gobierno de Santa Anna; y en esta misma línea se sitúa *La Constitución animada*. Por desgracia no tenemos datos sobre el dibujante o el litógrafo que realizaron la obra pues no aparece firmada. Sin embargo, José Decaen había realizado la litografía que incluyó Segura el año anterior en este calendario reaccionario, al igual que la del *Calendario liberal* de 1854. Por lo que podríamos aventurar que *La Constitución animada* pudo ser elaborada en el taller de Decaen tanto por su complejidad formal como por la simpatía que mostró este litógrafo con el grupo conservador y su frecuente colaboración en sus publicaciones.

La obra nos presenta una especie de nido de víboras en cuya boca mayor se encuentran los congresistas, retratados como animales, y en la parte inferior se van desplegando, en doce apartados cuyo marco lo conforman cuerpos de serpientes enroscadas, referencias a los artículos de la Constitución (arts. 5, 7, 9, 12, 16, 23, 25, 27 y 123). La litografía se acompaña de un poema, lo que establece una relación textual y visual muy cercana y a la vez complementaria. Así con un lenguaje irónico se describe la misma:

Reuniéronse cierto día
En la boca del infierno

Ciertos ilustres conscriptos
 Para hacer feliz al pueblo.
 Armados de sendas garras
 Y de semblantes siniestros,
 Hablaron como energúmenos
 Y por fin crearon un *cuerno*;
 Al cual un nombre sonoro
 Unánimes le pusieron:
 Se llamó *Constitución*
 [...]

 De tal insigne creación
 Salió el enjambre completo
 De sapos y de culebras,
 De vestiglos y embelecicos
 [...] (*Calendario reaccionario* 1861, 53).

La reacción a esta caricatura no se hizo esperar y en el mismo periódico donde se anunciaba el calendario, el *Diario de Avisos*, cuyo editor era el propio Vicente Segura se reproduce el 18 de septiembre: “Un papelucho de Morelia que se dice liberal y progresista, nos dedica el siguiente párrafo...”

En este calendario reaccionario, impreso por un amigo del oscurantismo, se encuentra al fin un grabado que su inventor llama *La Constitución animada*, porque en él se representa la boca del infierno y en esa boca han tenido la audacia los retrógrados de colocar al congreso de 57. Todos los ciudadanos diputados, esos padres del pueblo, están representados con figuras de animales como zorras, tigres, monos, burros, tecolotes y gatos. El presidente del congreso es una pantera y el orador una guacamaya. Sigue después el cuerno de la abundancia, nombre que dan los déspotas a la sagrada constitución de 57, y de ese cuerno salen doce grupos en que se ponen de manifiesto los actos más heroicos de la revolución liberal (*Diario de Avisos* 1861, 3).

La crítica gira en torno a la litografía, no cuestiona el texto, y refuerza la idea del impacto que la imagen tiene en un público en su gran mayoría analfabeto. Quizás se podría pensar que este comentario fue una estrategia creada

por el propio editor para dar publicidad al calendario, y una manera de hacer más explícita la descripción de la imagen pues resulta paradójico que Segura reproduzca esta nota en su periódico.

Se puede advertir en esta estampa que se agrupan distintos tratamientos formales para ilustrar dos momentos en relación con la Constitución de 1857: su elaboración en el Congreso y su aplicación. En la parte superior aparece un escenario que representa el salón de sesiones cuyos integrantes tienen cuerpo de hombre y cabeza de animal, a modo de animales humanizados. En la tribuna se encuentra un orador con cara de guacamaya y con garras que expone sus argumentos. A su lado, se coloca un diputado-perro sentado. En la mesa de la presidencia destaca una pantera de pie, que parece aullar, junto con otros animales: un gato, un burro, un simio y un jabalí. Otro burro se pasea por el recinto y en las curules se alcanza a ver a un chimpancé escuchando atentamente los alegatos de la guacamaya. El piso del recinto parlamentario es recorrido por unas gruesas raíces que desembocan a ambos lados en unas ramas sin apenas vegetación, pero pobladas de murciélagos y un par de calaveras junto con víboras que trepan por ellas, formando una especie de árboles de la muerte. Este congreso “animado” se enmarca en una gran boca de serpiente, un Leviatán, y se cierra en la parte inferior por una representación que alude al cuerno de la abundancia, tal como se señala en el texto: “Y por fin crearon un *cuerno*”.

Este recurso de representación zoomorfa fue utilizado frecuentemente en la gráfica, sobre todo con una intención satírica. Un precedente es la obra de J.J. Grandville *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, publicada en 1842 y conocida en México, al ser difundida en las revistas ilustradas. Otro ejemplo similar más cercano es la lámina “Animales parlantes” del *Calendario liberal* editado por Murguía en 1857, con dieciséis recuadros que representan diversas escenas de vida cotidiana protagonizadas por animales, con una fuerte carga crítica referida

a las costumbres. En el caso de la caricatura política existen algunas litografías anteriores con ese tema, entre ellas destaca “Sainete político” de 1844 cuyos personajes, incluyendo a Santa Anna y su primera esposa, aparecen convertidos en gatos, arquetipo de la marrullería.

La idea de asociar los rasgos físicos de los humanos con los de los animales, así como su carácter, había sido desarrollada desde la Antigüedad: ya sea a través de la tradición literaria, como en las fábulas, o en las teorías de las fisionomías de Kaspar Lavater, donde también se hacen analogías con los animales; en este caso el autor se apoya en los trabajos de Giovanni della Porta y de Charles Lebrun, entre otros.

La otra parte de la imagen se compone de doce escenas más pequeñas, circundadas por víboras y con un número en la parte superior referido a los artículos de la Constitución, en las que se relata una serie de episodios, poblados de personajes, que tienen su explicación en el texto. Éstos son de carácter narrativo, no hay caricatura sino denuncia, y ejemplifican las violaciones de los liberales a la normativa de la Carta Magna. Aparecen temas como la leva forzada, la cárcel para los escritores, la expulsión de los frailes, el robo de ganado, etc.; hechos que contravienen los principios enunciados en la Constitución. En el caso del artículo 123, quizás uno de los más debatidos porque significaba la intervención del gobierno en los asuntos de la Iglesia, la letra dice: “Corresponde exclusivamente a los poderes federales ejercer en materia de culto religioso y disciplina externa la intervención que designen las leyes”, se le dedican cuatro apartados en los que se relatan diversos saqueos a los bienes de la Iglesia. En el texto se dan referencias exactas de los expolios: el general Blanco en la iglesia de San Juan de los Lagos, Sancho en la catedral de Morelia y el general González Ortega en las catedrales de Durango y Zacatecas. Sin embargo, se puede advertir cierta ambigüedad en el significado de la imagen, pues Vicente Segura no censura la Constitución, sino que dirige sus ataques contra los congresistas y el gobierno liberal por no acatar los principios de

la misma, por lo que pareciera que defiende la Constitución.

Esta litografía continúa el viejo estilo de las imágenes publicadas en otros calendarios de Segura (*Calendario liberal* de 1854 con “Golpe de estado” y el *Calendario Caricato* de 1856 con “Trono de S.A.S.”), en donde en una misma estampa se conjuntan una variedad de episodios acompañados de texto para facilitar la comprensión de los mismos. En ellas predomina una profusión de elementos que confieren a la imagen un gran recargamiento visual. Cabe señalar que la caricatura mexicana a finales de los años cincuenta ya se había inclinado por la influencia francesa, cercana a la obra de Honoré Daumier, con un carácter sintético, de pocos personajes y centrada en una sola acción, lo que permitía una lectura más directa y sencilla. Es en *El Telégrafo* (1852-1853) y posteriormente en *Los padres del agua fría* (1856-1857), para culminar en *La Orquesta* (1861-1877), cuando esta vertiente formal de la caricatura se consagra en la prensa mexicana y pasa a ocupar un lugar privilegiado entre las publicaciones (Bonilla Reyna 2001, 94-95).

Por todo ello esta imagen es un ejemplo muy particular en el que se combinan diversos aspectos. La caricatura política es un acto de disidencia con el poder y esta acción puede venir de cualquier ideología. Si bien, en el caso mexicano, el auge de la caricatura se ha identificado con los grupos liberales, sin embargo, hubo excepciones en la que la gráfica satírica fue también ejercida por posiciones conservadoras, como en este calendario. Como dicha posición no fue la triunfante, quizás esta circunstancia puede explicar la ausencia de la litografía en las colecciones públicas y el que sólo se cuente con un ejemplar en manos de un coleccionista particular.

Además, *La Constitución animada* conjuga distintos lenguajes expresivos: un repertorio formal de la caricatura que deforma o animaliza a los integrantes del Congreso, y a la vez se vale de los recursos de la narrativa para presentar hechos puntuales. Incluso retoma elementos de la alegoría, plasmados en la gran boca

donde se sitúan los congresistas y en la presencia del cuerno de la abundancia.

Por último, la gráfica posee una inmediatez en su ejecución que permite contar con una crónica de los acontecimientos, tratados desde el punto de vista de diferentes ideologías. La caricatura ofrece otra forma de ver la historia, en este caso por la disidencia, que muestra una visión pluridimensional, distinta a la que nos ha dado la historia oficial.

Fuentes bibliográficas

Prieto, Guillermo. 1985. *Memorias de mis tiempos* [1906]. México: Porrúa.

Vigil, José María. 1889. “La Reforma.” En *México a través de los siglos*, tomo V, editado por Vicente Riva Palacio. Barcelona: Balescá-Espasa.

Fuentes hemerográficas

Autor desconocido. 1861. “Calendario reaccionario para 1861.” *Diario de Avisos*.

Bonilla Reyna, Helia. 2001. “*El Telégrafo* y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 79, 71-134.

Esparza Liberal, María José. 2010. “Los calendarios mexicanos del siglo XIX, una publicación popular.” *Boletín de Monumentos Históricos* 18, 132-146.

Arte moderno

Olga Sáenz

Umberto Boccioni. *Formas únicas
en la continuidad del espacio*, bronce, 1913

El 11 de abril de 1911, Umberto Boccioni¹ lanza el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*,² a imitación del poeta Filippo Tommaso Marinetti,³ precursor del Futurismo, quien en 1909 había sacado a la luz *Fundación y manifiesto del futurismo*, proclama difundida en francés por *Le Figaro* en París y reproducida en papel volante traducido al italiano con el fin de propagar las premisas teóricas de la primera vanguardia histórica del siglo xx. Este documento inicial está dividido en dos secciones: la primera explica la historia de la creación del movimiento, y la segunda enuncia su corpus teórico

1. Umberto Boccioni (Reggio, Calabria 1882-Verona, Italia, 1916) fue pintor y escultor e importante teórico del Futurismo italiano, y se ocupó sobre todo de definir el “dinamismo plástico”. En 1901, frecuenta el estudio de G. Balla, su maestro en pintura divisionista. Al conocer a G. Previati en Milán se interesa por retratar la figura humana y realiza obras que representan la revolución industrial del septentrión italiano, como *Taller en puerta romana*.

2. El manifiesto resulta un medio propagandístico eficaz para la distribución y difusión del cuerpo teórico de las vanguardias artísticas.

3. Filippo Tommaso Marinetti (Alejandría, Egipto, 1876-Bellagio, Italia, 1944). Al manifiesto fundacional lo secunda el *Manifiesto de pintores futuristas* en 1910, y el sucesivo *Manifiesto técnico*. Lo firman los artistas Boccioni, Carrà, Russolo, Severini y Balla, quienes se identifican con el desarrollo técnico y científico de la modernidad, y exaltan las ciudades industriales, el mito de la velocidad, influenciados por los principios *colorísticos* del Divisionismo italiano y en respuesta al estatismo del Cubismo.

en once puntos, entre los que sobresalen la glorificación a la velocidad como fuente energética de la nueva era; la exaltación al movimiento bélico como ideal renovador de la sociedad atrofiada por los valores del pasado, denominados “pasadistas”; una novedosa concepción del espacio-tiempo influido por el pensamiento de Henri Bergson; la revaloración de la locura y de la sinrazón como elementos que impulsan hacia el camino de la liberación, de origen nitzscheano; y la retórica poética de la exaltación de la era moderna, la vida urbana con la nueva producción fabril y la máquina como su protagonista principal:

Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta; cantaremos a las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas [...] el fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros; estaciones glotonas devoradas de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes; los puentes semejantes a gimnastas gigantes; piróscafos aventureros que husmean el horizonte; las locomotoras de ancho pecho [...]; y el vuelo deslizante de los aeroplanos... (Sáenz 2010, 91-92).

A estas primicias teóricas responde el documento concebido por Umberto Boccioni para

crear su poética escultórica. Inicia el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* con una crítica feroz contra la veneración que se rinde al acervo escultórico del pasado y que se profesa a escala internacional. Este fenómeno se señala con más ahínco en la cultura occidental que carga con “el peso oprobioso de Grecia y Miguel Ángel”, de la que sobresale “la grotesca idiotéz en Italia” hasta alcanzar el “montón informe de influencias que van del exceso de detalles abstrusos de Asia, al infantil y ridículo ingenio de los lapones y esquimales” (Sáenz 2010, 156-162).

En el mismo documento señala el artista la obsoleta educación de las academias, donde se oprime la libertad creativa del alumno imponiendo “el ideal clásico del periodo fidiaco y su decadencia”. Este agotamiento creativo hace que se reproduzcan esculturas públicas y privadas ajenas al gran público, fenómeno que no ha sucedido con la pintura, que se renueva de manera lenta pero persistente. Seguir con modelos del pasado en el presente crea “un monstruoso anacronismo” (Sáenz 2010, 156-162).

Dentro de esta feroz crítica, Boccioni se refiere a la obra de Constantin Meunier, quien a ojos del crítico replica las “fusiones geniales de lo heroico griego”. Émile-Antoine Bourdelle “no sabe por desgracia librarse de una cierta influencia arcaica”. A Auguste Rodin, el escultor futurista inicia reconociéndole los valores plásticos del retrato escultórico de Balzac, para rematar con la crítica a “la incertidumbre de los *Burgueses de Calais* y de todos los otros pecados miguelangelescos”. Sin embargo, rescata la obra de Medardo Rosso, como el único escultor moderno que se ocupa de “expresar mediante la plástica las influencias de un ambiente y los vínculos atmosféricos que lo atan al sujeto” (Sáenz 2010, 156-162).

Con estos principios rectores, Boccioni concibe el proyecto *Formas únicas de continuidad en el espacio*, congruente con la idea de integrar en el entorno sus formas volumétricas y extenderlas, tal como sucede en el mundo real. Así, el escultor debe iniciar las formas “desde el núcleo central del objeto que se quiere crear”, y

por ello concibe el modelado desde el núcleo central del maniquí mecánico, partiendo del tórax de donde se desprenden las fuertes extremidades inferiores fundidas con formas aladas y los pies sólidamente plantados sobre bases cúbicas. También de la parte central emerge el cuerpo superior, del que sobresalen las extremidades superiores representadas por sólidas formas abstractas de las que se eleva un elemento amorfo.

La concepción escultórica de Boccioni, al trastocar las formas tradicionales de la escultura, se rige por el principio inicial de prefigurar el núcleo central del objeto e ir creando los volúmenes que “ligan imperceptible, pero matemáticamente al infinito plástico manifiesto, y al infinito plástico interior”, utilizando todos los materiales posibles, para vincular “los planos atmosféricos que ligan e interceptan todas las cosas”. A este fenómeno el artista lo denomina trascendentalismo físico, al aprehender la esencia de los objetos tanto en su estructura formal como en su contenido (Boccioni 1997, 135-156).

Las formas escultóricas de Boccioni no permanecen cerradas dentro de su propio discurso programático; por el contrario, la obra se despliega y bifurca en los diversos planos atmosféricos y se vincula con los elementos compositivos que la acompañan. Estos elementos emergen de la propia escultura para representar su esencialidad y conectarse con los elementos externos e integrarse al todo.

Destacan la fortaleza de los cubos que sostienen los pies y las sólidas extremidades que, por su posición, indican el movimiento en marcha del maniquí, quien llega a vencer la ley de gravedad para elevarse ayudado por sus propios tobillos alados; metáfora que utiliza el escultor para permitirle al ser humano dejar atrás los valores de la moral y la religión que para Nietzsche han detenido el paso hacia la libertad de Occidente: “Atravesamos las ruinas de Europa —narra Marinetti— y entramos en Asia, dispersando a las hordas aterrorizadas de Podagra y de Parálisis, como los sembradores



1. Umberto Boccioni, *Formas únicas en la continuidad del espacio*, 1913, bronce, 117.5 x 87.6 x 38.8 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, CC0 1.0.

arrojan la semilla con un gran gesto circular.” (Sáenz 2010, 104-105).⁴

Marinetti y los futuristas utilizan el símbolo de las alas como referencia a la capacidad del hombre de romper con las leyes físicas para transitar desde su humana naturaleza hacia la perfección divina; este precepto también lo retoma Boccioni para representar al hombre alado, quien con paso firme se eleva en su peregrinaje libertario. A imitación del Zaratustra nietzscheano, Marinetti, Boccioni y sus seguidores construyeron un panteón poblado por las máquinas, para exaltar su perfección; de entre todas, el avión adquiere un significado específico al elevarse hacia las alturas (Sáenz 2010, 91-92),⁵ a semejanza del profeta, quien asciende a la montaña para alcanzar la perfección del “superhombre”.

Mi sufrimiento y mi compasión ¡que importan!
¿Aspiro yo acaso a la felicidad? ¡Yo aspiro a mi obra!

¡Bien! El león ha llegado, mis hijos están cerca, Zaratustra está ya maduro, mi hora ha llegado:

—Ésta es mi mañana, mi día comienza:
¡asciende, pues, asciende tú, gran mediodía!
(Nietzsche 1979, 430-433).

Boccioni representa al maniquí-mecánico asexual; defiende la androginia como factor que libera al hombre de la concupiscencia, “fuerza que destruye a los débiles, excita a los fuertes a gastar energía, y por lo mismo [retarda] su renovación” (Sáenz 2010, 177-180).⁶ Del tronco

4. Extraído de F. T. Marinetti, *Matemos el Claro de Luna!* Las enfermedades de podagra y parálisis representan los atavismos que aquejan a Occidente.

5. Extraído de F. T. Marinetti, *Fundación y manifiesto del futurismo*: “¡Vamos! —dije yo— ¡Vamos, amigos! ¡Partamos! Finalmente la mitología y el ideal místico han sido superados. ¡Estamos a punto de asistir al nacimiento del Centauro y pronto veremos volar a los primeros Ángeles!” (Sáenz 2010, 91-92).

6. Extraído de lo que F.T. Marinetti escribió en el *Manifiesto fundacional*: “Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto

emergen los elementos compositivos, a manera de extremidades superiores protegidas con una especie de escudo que termina con amenazantes piquetas. La mole es coronada en la parte superior por un elemento irregular cubierto con un casco prefigurando, un gorro frigio. Al frente, una aguda protuberancia geométrica franqueada por oquedades, como una metáfora de la conciencia del porvenir.

Este maniquí-mecánico refrenda el ideal bélico del Futurismo, que se presenta desde el *Manifiesto fundacional*: “la guerra única higiene del mundo”. Defiende que a través de la violencia se removerán las aguas empantanadas de las estructuras sociopolíticas y culturales de Occidente, con la intención de inducir al nacimiento del hombre nuevo. Estos ideales dan cauce a una revolución espiritual; así, los futuristas se autodefinen como “místicos de la acción”, para ratificar su desencanto frente a las circunstancias adversas de la Europa moderna. En 1915, Italia participa en la Primera Guerra Mundial, y Marinetti secunda el movimiento lanzando *La guerra única higiene del mundo*:

Nosotros afirmamos como principio absoluto del Futurismo convertirse en continuo e indefinido progreso fisiológico e intelectual del hombre.

Nosotros consideramos como superada y todavía superable la hipótesis de la fusión amigable de los pueblos y no admitimos para el mundo más que la única higiene: la guerra (Salaris 1996, 51-53).

Congruentes con esta filosofía bélica, en julio de 1915 Boccioni y el arquitecto Antonio Sant’Elia se enrolan en el batallón lombardo de voluntarios ciclistas, para partir hacia el

destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer.” A lo que responde Valentine de Saint-Point, en el *Manifiesto futurista de la lujuria*, “Respuesta a los periodistas deshonestos que mutilan las frases para volver ridícula la idea; a las mujeres que piensan lo que yo me he atrevido a decir; a aquellos para quienes la Lujuria sigue siendo sólo pecado; a todos aquellos que en la Lujuria alcanzan sólo el Vicio, como en el Orgullo alcanzan sólo la vanidad” (Sáenz 2010, 177-180).

frente de batalla donde se encontraban Marinetti y Sironi; en diciembre del mismo año Boccioni es despedido del batallón y regresa a Milán. Tan sólo es necesario echar un vistazo a los *Diarios* del artista para advertir el prematuro desencanto que sufre del movimiento bélico. Si bien, el 14 de septiembre se manifiesta enérgicamente contra los profesores, mujeres intelectuales, artistas provinciales, etc. (“cerrar en síntesis todo el ridículo de la falsedad y vulgaridad artística”⁷ [Boccioni 2003, 45]); el 18 del mismo mes confiesa: “No he encontrado mi libertad. Los hombres me oprimen las conveniencias las costumbres el aburrimiento. Mi vida interna está marcada por las pedradas que me avientan los otros.” El 12 de octubre en Milán describe su estado de ánimo: “Melancolía + aburrimiento.” “¡¡Gozo Gozo Gozo finalmente!! ¡Hoy visto! ¡Y escuchado! Cumplo 33 años 19 de octubre 1882-19 octubre 1915. Refrendado el bautismo. ¿Buen augurio?” (Boccioni 2003, 45).

No, no es un buen augurio para el “soldado-artista”, quien acompañado de Carrà, Russo y Balla, estableció los principales conceptos

7. El artista elimina la puntuación a imitación del poeta Marinetti.

de la pintura y de la escultura futurista: la simultaneidad como síntesis de lo que se recuerda y de lo que se ve; la relación con el mundo real a través de las líneas fuerza; y definió el movimiento absoluto y el movimiento relativo, la compenetración de los planos y el *complementarismo dinámico*. Le faltó vida a Boccioni para alcanzar su madurez como teórico y artista. Aun así, por su gran talento trasciende como uno de los creadores plásticos más destacados de la modernidad.

El 17 de agosto de 1916, Umberto Boccioni sufre un accidente hípico. El ambiente bélico que se vive en Europa traiciona sus ideales futuristas y, en su búsqueda por la libertad, se enfrenta a su trágico destino: la muerte.

Fuentes bibliográficas

- Boccioni, Umberto. 1997. *Pittura e scultura futuriste. (Dinamismo plastico)*. Editado por Zeno Birolli. Milán: SE Ediz.
- . 2003. *Diario*. Editado por Gabriella Di Milia. Milán: Abscondita.
- Nietzsche, Friedrich. 1979. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sáenz, Olga. 2010. *El futurismo italiano*. México: IIE-UNAM.
- Salaris, Claudia. 1996. *Dizionario del futurismo*. Roma: Editori Riuniti.

Mariana Aguirre

Cabeza de Amedeo Modigliani

Gran parte de mi labor como investigadora se enfoca en desmitificar el modernismo italiano al analizar varios discursos en torno a éste, como el fascismo, el clasicismo y el primitivismo. Actualmente me centro en el primitivismo africano, es decir, en la influencia de la escultura de este continente en el arte y cultura visual italiana. Mi punto de partida es la recepción en Italia de obras de arte que incorporaron elementos provenientes de África, como *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso, para eventualmente centrarme en la propaganda colonial fascista durante la Segunda Guerra Mundial. Parte de este proyecto analizará la trayectoria de Amedeo Modigliani, un artista que a pesar de su fama fuera del ámbito académico, cuenta con una fortuna crítica muy limitada, la cual se estableció poco después de su muerte en 1920 a los 36 años. La escultura *Cabeza* (1911-12), actualmente en el Tate Modern, representa el desarrollo del Primitivismo dentro del contexto italiano y europeo de entre guerras. Esta cabeza de piedra caliza nos remite, por ejemplo, a la importancia de las fuentes exóticas en París después de 1905, la elongación como elemento típico en la producción del artista, y su deuda con Brancusi. Sin embargo, es imperativo subrayar la importancia de la fotografía en relación a la escultura moderna y/o africana en el periodo de entre guerras para poder analizar su recepción (Grossman 2007, 291-336). Esta foto,

tomada del portal del Tate Modern, utiliza la iluminación para acentuar el contraste entre el frente y los lados de la escultura, para recordarnos que tanto la obra como sus reproducciones deben ser tomadas en cuenta. Acentuar la elegancia de este objeto parece ser la meta principal de la fotografía; su esteticismo esconde la manera en que las instituciones culturales, los galeristas, la crítica y la misma historia del arte a menudo se centran en crear narrativas que operan entre los hechos y la fantasía. Finalmente, su entrada a la colección del Tate contradice, en cierto modo, el mecanismo mediante el cual se hizo famoso el artista, pues su fama inicial se basó en sus pinturas, no en su obra escultórica.

En los escritos acerca de Modigliani, su trágica muerte y vida bohemia se repiten una y otra vez, y se alternan con su formación ecléctica, la influencia de Cézanne y Brancusi, sus fuentes primitivas y arcaicas, y su independencia de Picasso y las vanguardias. Pocos mencionan la importancia de sus influencias africanas en relación al contexto italiano, a pesar de que en 1922 la exposición dedicada a sus obras en la Bienal de Venecia coincidió con una muestra de escultura africana. Además, es necesario reconsiderar que varios de los conceptos en torno al artista surgieron gracias a la exposición curada por Lionello Venturi en la Bienal de Venecia en 1930 (Venturi 1930, 116-21).

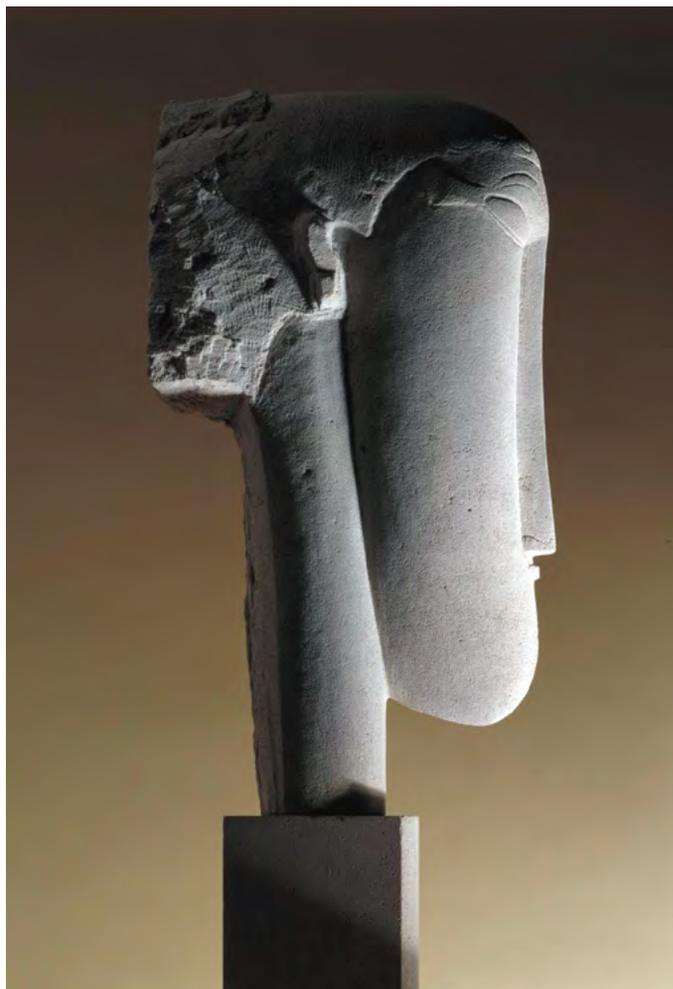
La recepción de obras como ésta en Italia fue algo accidentada, pues la vida del artista y su utilización de fuentes no europeas fueron criticadas por escritores nacionalistas. Sin embargo, estos críticos crearon rutas alternativas para poder aprovechar la fama que el artista obtuvo en Francia, al ser prácticamente el único italiano en consolidarse fuera de su país (Braun 2007, 181-205). Mientras que el origen toscano del artista fue enfatizado para minimizar su judaísmo, se entablaron dos ideas en torno a su producción: su interés en el arte del *Trecento* y *Quattrocento* italiano y la aseveración de que, a pesar de haber sido influenciado por varias fuentes, creó su propio estilo. Esto les permitió aceptarlo sin llegar a negar sus otras influencias, pues para 1930 el gobierno fascista había creado un contexto cultural que privilegiaba la tradición cultural italiana.

Es necesario regresar a la fotografía de *Cabeza* para recordar que la escultura africana es una de tantas fuentes que influenciaron a Modigliani sin olvidar que esto está directamente ligado al colonialismo europeo. Se entiende que la recepción de Modigliani en las bienales del 1922 y 1930 trataran de alejarlo o criticaran su uso de tales fuentes, pero ¿por qué no se ha analizado actualmente esto más a fondo? Es decir, si la fotografía de la escultura sirve para señalar que el artista entró dentro del canon europeo, ¿qué significa esto en relación a la elongación, deformación y los volúmenes de la escultura, los cuales descienden sin duda de alguna máscara o escultura africana, entre otras posibles influencias? Naturalmente, esto nos lleva al primitivismo en el arte francés durante las primeras dos décadas del siglo veinte. Al ver esta escultura a través de su representación fotográfica, es necesario recordar que el arte africano operaba en países sin grandes imperios coloniales gracias a la mediación de artistas como Modigliani. En Italia, su significado cambiaría, puesto que las proporciones corresponden a piezas pertenecientes a las colonias *d'altrui*, es decir, de alguien más.

Para analizar *Cabeza* dentro de un contexto histórico es necesario enfocarse en la importancia de las fuentes africanas en Francia. La pin-

tura de Modigliani fue bien recibida en París dado que, durante la primera guerra mundial y los años veinte, el arte africano se puso de moda gracias al interés de los artistas de vanguardia, los mercantes como Paul Guillaume (quien también representó a Modigliani) y fenómenos relacionados con la cultura popular como la bailarina afroamericana Josephine Baker y el jazz. Sin duda, las máscaras africanas tuvieron un papel importante en cuanto al desarrollo del arte de Modigliani, sin embargo, nuestra lectura sería más compleja al explorar la intersección del colonialismo y la representación de la sexualidad femenina como atavismo, o el significado que cobran tales fuentes en el arte de un judío italiano radicado en París. Curiosamente, *Cabeza* impone algunos límites, pues sus proporciones y detalles recuerdan igualmente a Cézanne y a la escultura etrusca y cicládica, lo cual dificulta la identificación detallada de sus orígenes africanos. Como en muchos otros casos, la misma escultura sugiere lo parcial que puede ser cada interpretación y la manera en la que el colonialismo se camufla detrás de otras fuentes.

A menos que aparezcan documentos nuevos que permitan identificar las esculturas africanas que influenciaron a Modigliani, la manera más productiva de analizar su primitivismo en piezas como *Head* sería a través de su recepción en 1922 y 1930 en la Bienal de Venecia. A pesar que Ardengo Soffici, Umberto Boccioni y Carlo Carrà habían escrito sobre el arte africano en relación al cubismo, no fue sino hasta los años veinte que el mundo del arte italiano confrontó esta corriente modernista de manera sostenida. De hecho, en 1922, además de la muestra de arte africano en Venecia, la revista romana *Valori Plastici* (1918-1922) publicó un libro acerca de este tema escrito por Carl Einstein, lo que situó la primera mitad de esta década como clave para el encuentro de Italia y la escultura africana. En general, el primitivismo italiano no se basó en una experiencia directa con el colonialismo o en un interés genuino por tales fuentes, más bien operó gracias a que varios artistas, críticos e historiadores absorbie-



1. Amedeo Modigliani, *Cabeza*, 1911-1912, piedra caliza, 89.2 x 14 x 35.2 cm. Transferida en 1983 del Victoria & Albert Museum a la Tate Gallery, Londres. © Tate, Londres/ Art Resource, Nueva York.

ron y modificaron el primitivismo francés y alemán. Inicialmente, fue un intento de recuperar terreno y analizar un fenómeno que se había desarrollado en otros países; la dispareja recepción de estas esculturas y de las pinturas de Modigliani en la bienal demuestran esto.

Es posible que las esculturas de Modigliani no fueran tan exitosas como las pinturas al ser más “primitivas”, pues era más difícil relacionarlas con artistas como Simone Martini, Sandro Botticelli y Cézanne. Sin embargo, el eclecticismo de tales piezas ha prácticamente borrado su procedencia africana, aunque también sugiere la ansiedad que las fuentes exóticas podían generar gracias a la imposibilidad de clasificarlas. La utilización

de materiales como la piedra caliza acentúa este asunto, pues distanciaba las obras aún más de la escultura moderna, en especial, de las que incorporaban elementos constructivistas. En *Cabeza*, Modigliani crea un estilo a partir de las máscaras y esculturas africanas, explota su distancia del arte occidental; mientras que Picasso se centró en la naturaleza “salvaje” de estas piezas en *Demoiselles*, Modigliani operó de otra manera, pues logró eliminar referencias claras a culturas específicas y, al mismo tiempo, retener su alteridad.

El análisis de obras como *Cabeza* no debe centrarse solamente en el contexto italiano, sino extenderse hacia una reconsideración de la historia del arte. Por ejemplo, es necesario tomar

en cuenta que tanto esta disciplina como los objetos que inicialmente estudiaba surgieron dentro de un contexto europeo, que ha llevado a fenómenos potencialmente constitutivos, como el hecho de que las influencias del arte africano en el modernismo europeo sean relativizadas y relegadas (Rubin 1984). Mientras que se ha establecido que los artistas europeos recurrieron al primitivismo para escapar del academicismo, no debe sorprendernos que el retorno al clasicismo durante la Primera Guerra Mundial haya surgido precisamente cuando los europeos afrontaban la circulación sin precedentes de objetos y/o imágenes no occidentales gracias al colonialismo y a los medios masivos. En Italia, esto se combinó con un interés por la expansión colonial a partir de la invasión de Libia en 1911, si no es que antes. A pesar de que se ha reconocido el tenor conservador del *rappel á l'ordre*, urge enfocarse en su relación con el colonialismo, pues el desarrollo paralelo de la antropología y la historia del arte durante el siglo XIX sugieren que sólo la producción europea cultural podía ser considerada arte, mientras que las obras africanas que potencialmente inspiraron *Cabeza* fueron frecuentemente relegadas a colecciones etnográficas.

Fuentes bibliográficas

- Braun, Emily. 2007. "The faces of Modigliani: identity politics under Fascism." In *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Editado por Vojtěch Jirat-Wasiutynski y Anne Dymond, 181-205. Toronto: University of Toronto Press.
- Rubin, William. 1984. "Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern." En *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal & the Modern*, 1-4. Editado por William Rubin, Nueva York: Museum of Modern Art.
- Venturi, Lionello. 1930. "Mostra individuale di Amedeo Modigliani, Sala 31." En *Catalogo illustrato della XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, 116-121. Venecia: Carlo Ferrari.

Fuentes hemerográficas

- Grossman, Wendy A. 2007. "From Ethnographic Object to Modernist Icon: Photographs of African and Oceanic Sculpture and the Rhetoric of the Image." *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 23, 4: 291-336.

Jorge Alberto Manrique

El Muralismo en la Ciudad de México, 1922-1927

El 19 de noviembre de 2010, en la sede de San Lorenzo Tezonco de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, me hicieron un reconocimiento y di una conferencia sobre los primeros pasos del Muralismo en el siglo xx en la Ciudad de México. Yo mismo he participado con otros trabajos y ahora echo mi cuarto a espadas con algunas ideas, pues no se ha publicado.

El Muralismo mexicano del siglo xx ha sido un hecho capital en el arte, al punto que da una imagen clara del arte de México rebasa las fronteras e influyó en América Latina, Estados Unidos, Europa y en el mundo.

El siglo xix fue una aspiración continua para hacer una “escuela mexicana”. Autores como Manuel Altamirano, López López, llamaban a los artistas que tendrían que pintar lo nuestro: los paisajes de las montañas y las selvas, la historia que reflejaba sus gestas y sus luchas, la gente y sus pueblos.

Varios artistas hicieron eco a los escritores. Entre todos destaca la obra de José María Velasco, que estudió en la Academia de San Carlos, renovada en 1853 con maestros españoles e italianos, y fue discípulo especialmente de Eugenio Landesio. Él pintaba lo nuestro, aunque prefería los paisajes del valle de México. Otros se ocuparon de la historia, desde los hechos del mundo prehispánico, a la Conquista como

el cuadro de Leandro Izaguirre: *El suplicio de Cuauhtémoc* (1893) o el de Félix Parra: *Fray Bartolomé de las Casas* (1876); y también con temas del pueblo.¹

Sin embargo, con excepción de Velasco, la pintura era buena, pero no tanto para hablar de una “escuela mexicana” que tuviera rasgos precisos. Así que la aspiración estaba vigente. Las preocupaciones que animaron el surgimiento del movimiento muralista estaban presentes años antes de que los pintores tuvieran acceso real a los muros.

En el Centenario de la Independencia, en 1910, en el régimen de Porfirio Díaz, se hicieron muchas obras e inauguraciones. Se montó una gran exposición de pintura española. Las enseñanzas del Dr. Atl (Gerardo Murillo) en la Academia de San Carlos, descritas como “incendiarias”, habían creado un entusiasmo extraordinario entre los estudiantes, que no sólo consiguieron que para las fiestas del Centenario se hiciera una exposición de pintura mexicana, sino que pidieron y obtuvieron muros de edificios públicos. Orozco (1972, 32) relata que habían llegado a levantar andamios en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria —ahí

1. Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte. Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, 1876, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte.

donde 12 años después Diego Rivera realizaría su primer mural— y habían decidido iniciar el trabajo en noviembre de aquel año, cuando el estallar de la Revolución dio al traste con el proyecto. De una u otra manera, ciertas ideas iban definiéndose y tomando cuerpo: la necesidad de abandonar la pintura tradicional, la de realizar un arte mexicano que tuviera alcance universal, la de crear un arte monumental.

Las primeras ideas

Los estudiantes de la Academia hicieron una huelga en 1911 como protesta contra los caducos métodos de enseñanza con el director, el catalán Antonio Fabrés, esto es, expresaba una necesidad de renovación frente al arte tradicional. Lo sucedió Alfredo Ramos Martínez y estableció como una opción, la escuela Barbizón, pintura al aire libre, en Santa Anita; había sido ciertamente un cambio positivo, pero insuficiente, con cuadros que no eran “académicos”, que se referían a la realidad, como *El globo* de Ramón Cano, o el *Paisaje de Guanajuato* de Ezequiel Negrete. El cambio debía ser radical.

Saturnino Herrán estudió en la Academia, pero aunque no viajó, pudo renovar la pintura; tomó temas del trabajo, primero, y después temas populares. Fue extraordinario en su dibujo. En 1914 el director de la Academia presentó la convocatoria de un concurso por parte del Ministerio de Educación y Cultura; y Herrán inició unos dibujos formidables así como un ensayo, gran friso destinado al Palacio de Bellas Artes, que estaba inconcluso. Esta obra, *Nuestros dioses* (1916-1917), donde se juntan la imagen de Cristo crucificado con la Coatlicue, los mexicanos de la raza, y los españoles.² Hizo muchos dibujos y un cuadro sobre el proyecto; él murió joven, no terminó.

Sin embargo, como se ha señalado en la introducción, las cosas no habrían pasado como pasaron de no haber estado José Vasconcelos al frente de la Universidad y después la creación

2. Saturnino Herrán, *Nuestros dioses*, 1916-1917; crayón acuarelado sobre papel. Museo Regional de Aguascalientes.

de la Secretaría de Educación Pública, en cuyo formidable plan de acción estaba incluida la decoración mural de los edificios públicos. José Vasconcelos que estuvo exiliado por Carranza en París, y ahí frecuentó en la Sorbona en dos amplios salones las grandes pinturas del simbolista Puvis de Chavannes (que murió en 1898). De regreso, el trinomio de Obregón, Calles y el presidente provisional De la Huerta, al rector Vasconcelos le surgió la idea de hacer murales en la Universidad

Para esta tarea Vasconcelos no contaba con artistas adecuados y se le ocurrió que invitara a los pintores que estaban en Europa y tenían un cierto prestigio. En París, Ángel Zárraga no quiso participar, pero Diego Rivera sí aceptó; antes de regresar a México fue a Italia y vio la pintura del Renacimiento, ya en México viajó con Vasconcelos a Yucatán. Diego fue un estudiante brillante en la Academia y en 1907, tuvo una beca para llegar a España, hizo cuadros muy buenos; viajó a México en 1910 y tuvo una exposición, regresó a España, ahora con un sentido más moderno en su obra; se trasladó a París, y ahí se afilió al cubismo de Picasso y Braque y su pintura fue mejor, como en cuadros *Paisaje de Mallorca* o *Paisaje zapatista*.

Orozco, después de haber estudiado en la Academia, pintaba y hacía caricaturas en los periódicos y revistas; José Juan Tablada, que conocía su obra, especialmente las acuarelas de la serie *Las casas de llanto*, sugirió a Vasconcelos que Orozco participara. Roberto Montenegro regresaba de Europa, y el secretario era amigo del pintor. En una visita a la escuela de Santa Anita, Vasconcelos conoció a Jean Charlot y a Fernando Leal. Y así se conformó el grupo de muralistas.

Los primeros temas

Pese a las ideas de nacionalismo y modernidad que circulaban, cuando los artistas accedieron a los muros realizaron obras con temas universales y abstractos. Podría parecer sorprendente, pero de hecho no lo es tanto. Pensemos que su concepto de una pintura nacional no excluía su carácter universal. Pero por otra parte en el



1. Diego Rivera, *La creación*. Antiguo Colegio de San Ildefonso. D.R.© 2020 Banco de México, “Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo”, Av. 5 de Mayo No. 2, Col. Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, 06059 Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020. Foto: Vicente Guijosa, 1993.

ambiente intelectual mexicano de principios del siglo xx eran comunes y circulaban con bastante amplitud ideas espiritualistas y teorías teosóficas, presentes en varios pensadores y desde luego en los miembros del círculo del Ateneo de 1910, precisamente cuando se formaban los artistas, ya jóvenes rebeldes entonces, que transformarían la pintura mexicana.

José Vasconcelos, el secretario de Educación que llamaba a los artistas a pintar muros, había sido miembro del Ateneo y en sus escritos filosóficos incluía tal tipo de ideas espiritualistas, especialmente en *Estudios indostánicos*, que es de 1919, Fausto Ramírez (1983, 61-62) ha mostrado que específicamente en el caso de José Clemente Orozco hay una relación entre sus temas, es decir la iconografía de sus obras, y tal tipo de pensamiento.

No debe dejarse de tener presente, además, que los artistas afrontaban por primera vez el trabajo monumental, y que de una manera natural consideraron que lo propio para una responsabilidad tan grande serían precisamente los que pueden llamarse “grandes temas”, de carácter general y trascendente. Lo sorprendente es la rapidez con que avanzaron hacia temas diferentes, históricos, políticos, críticos.

Según Anita Brenner los primeros contratos para pintura mural se firmaron hacia finales de 1922. Para marzo de 1923 Diego Rivera había terminado su obra en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria (anfiteatro Bolívar) y el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, Siqueiros invitaba a una fiesta en honor del artista y de José Vasconcelos y Vicente Lombardo Toledano “inteligentes iniciadores y

generosos protectores de este trabajo y de todos los nobles esfuerzos que se hacen para el desenvolvimiento de las artes plásticas en México” (Siqueiros 1977), uno desde la Secretaría de Educación y el otro desde la Dirección de la Escuela Preparatoria. También la fiesta era en honor de los “asistentes expertos del maestro Rivera”: Luis Escobar, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot y Amado de la Cueva. Es importante señalar que en la invitación se considera la obra terminada como “una labor que significa la resurrección de la pintura monumental no sólo en México sino en el mundo, pero que da comienzo en nuestro país”.

El tema de esa primera obra de Rivera es el más amplio y abstracto que se imagine: *La Creación*. Está realizado a la encáustica, es decir, una técnica en la que el vehículo de los colores es cera derretida con calor; y se encuentra en el nicho y los muros que lo rodean al fondo del anfiteatro (Rivera 1925). El propio artista escribió unas notas explicativas, poco después de terminado el mural, en las que con gran acuciosidad da cuenta de la composición y las diversas figuras que aparecen, sus atributos y la razón de ser de sus actitudes.

En la parte superior está un círculo azul, la luz única o energía primitiva, de la que salen tres rayos “que se objetiva en tres manos”. Al centro está, con los brazos abiertos, el Hombre o Pantocrator que surge del árbol de la vida, cuyo rostro es un autorretrato de Rivera. A los lados del nicho, en las partes bajas, dos desnudos que representan los dos principios en que se divide el árbol de la vida: varón y hembra. Arriba del principio masculino las figuras alegóricas son: el Conocimiento, la Fábula, la Poesía Erótica, la Tradición y la Tragedia; más arriba están la Prudencia, la Justicia, la Fuerza y la Continencia; en un tercer nivel, tocando la bóveda y el círculo de la Luz, la Ciencia.

En el otro lado, sobre el desnudo femenino, las alegorías son la Danza, la Música y el Canto y la comedia, sobre las que están las tres virtudes teologales: Caridad, Esperanza, Fe y haciendo simetría con la Ciencia, la Sabiduría.

Como puede verse, el tema es complejo, abstracto y en buena parte esotérico, bastante ajeno como tal a la realidad revolucionaria del país. A pesar de ello, Bertram Wolfe refiere que todo México hablaba de él antes de que hubiera sido terminado. El hecho de que fuera una pintura sobre el muro y auspiciada por el Estado debe haber influido en esa expectación pública, y también la convicción de los artistas de que se estaba iniciando algo tan nuevo e importante como el renacimiento de la pintura monumental. Pero sobre todo fue la manera artística de Diego (nueva manera en su trayectoria pictórica) la que producía la curiosidad y la controversia.

Diego recogía en el mural elementos de una muy vieja tradición de pintura monumental, incluso bizantina, en la estática composición simétrica, y del Renacimiento temprano, pero incorporaba también buena parte de las enseñanzas de la revolución artística europea de las primeras décadas del siglo; y ello para producir una obra cuya temática estaba bastante cerca del espiritualismo esotérico del que se ha hecho mención, e incluso con indudables referencias simbolistas y a la iconografía religiosa tradicional.

La simetría y reposo de la composición, así como el sometimiento de las figuras a esquemas geométricos explícitos, la casi eliminación de la perspectiva (con lo cual recupera todo el valor de las dos dimensiones de la superficie del muro) y la presencia de un colorido con tonos delicados dan a la obra un sentido de tranquilidad y grandiosidad de estirpe clasicista. Pero junto a ello hay una “ferocidad” y novedad en el tratamiento de partes particulares, especialmente de los rostros. Éstos son retrato, los más de ellos, de personas allegadas al pintor, como lo ha mostrado Xavier Moyssén (1974), pero tratados según el caso con solemnidad, dramatismo, ascetismo y aun picardía. Entre ellos y la manera rigurosa en que las figuras —aun los desnudos— se ciñen a arcos de círculo, se produce un contraste violento y buscado, que se acentúa todavía más en el tratamiento de la parte central en donde el Hombre o Pantocrator surge del árbol de la vida en el que se insertan los símbolos

del Verbo: la manera feroz en que el follaje está tratado resulta casi un homenaje al aduanero Rousseau, el pintor ingenuo francés. Esa mezcla de tradición y modernidad, de reposo y ferocidad, era lo que desconcertaba a un público acostumbrado a las buenas maneras académicas de hacer pintura y lo llevaban a hablar de la fealdad de la obra de Rivera. Eso mismo y la presencia pese al tema, de los tipos mexicanos en las figuras e incluso en alguna indumentaria (el rebozo rojo), hicieron que otros aludieran de inmediato en ella a Rivera como “uno de los más grandes pintores del mundo moderno” y encontraron que “México palpita en su obra”, según las opiniones de Pedro Henríquez Ureña y de Vicente Lombardo Toledano recogidas por Elena Lombardo y publicadas por Wolfe.

El estilo de Diego Rivera cambiaría rápidamente, pero sin abandonar del todo algunas de las cualidades que son patentes en su primera obra del Anfiteatro Bolívar.

“Los dones” de Orozco y “Los elementos” de Siqueiros

Muy poco después, en el mismo año de 1922, José Clemente Orozco iniciaba la decoración del corredor del primer piso del patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, por encargo de Vasconcelos. Alma Reed (1955) consigna una declaración del secretario según la cual Orozco habría sido el único pintor que no le hubiera consultado sobre sus proyectos, y resulta así más significativa la cierta coincidencia de tema con otros pintores que iniciaban su trabajo en los muros. Pero sabemos, especialmente por estudio de Fausto Ramírez, que él tuvo indudablemente ligas consistentes con el pensamiento espiritista y esotérico. También él, por tanto, lo primero que llevó a los muros fueron temas abstractos, universales, con sentido trascendente.

El tema de aquellos primeros frescos que Orozco mismo destruía en 1926 para sustituirlos por otros, era nada menos que *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*, el cual estaba dividido en cuatro tableros —coincidiendo con los

arcos del patio— que eran, según la denominación que estableció Justino Fernández: *Cristo destruyendo su cruz*, *Los elementos*, *La lucha del hombre con la naturaleza* y *Maternidad*.

El Cristo, gran figura con amplia túnica y rostro sereno y sombrío (rostro que Orozco conservó e incluyó en la composición posterior), tiene el sentido de uno de los grandes héroes guías de la humanidad en sus caídas, del “gran iniciado” de los teósofos. El segundo tablero tuvo dos versiones sucesivas: en la primera un hombre atlético y musculoso corría entre dos sólidas figuras femeninas desnudas y debajo de él aparecía otra mujer con elementos florales; en la segunda versión, con que el artista sustituyó muy pronto a la otra, aparecía un personaje, Tzontémoc, gran torso invertido con los brazos extendidos; en ambos casos se trata de figuras simbólicas de la relación sol-tierra, masculino-femenino. Después un hombre que luchaba con un gorila (o un oso, según Justino Fernández) significaba la parte espiritual del hombre que necesita vencer su animalidad para realizarse espiritualmente. Finalmente, la *Maternidad*, único fresco de esa serie que se conserva, tiene el sentido de hacer una referencia al milagro de la vida humana, que para los teósofos es la encarnación de un alma celestial. En toda la sección predominaban los grandes desnudos, especialmente musculosos los masculinos. Si por sus temas Orozco se relacionaba a esas líneas de pensamiento teosófico y esotérico, formalmente se remitía al antecedente de Miguel Ángel, presente en él desde los tiempos de su contacto en la Academia con el Dr. Atl; la monumentalidad del florentino era un buen punto de partida, para los afanes de un gran arte que ocupaban a Orozco. Si bien es cierto que sus grandes desnudos —que conocemos sólo por fotografía— resultaban de una dureza poco amable, salvo *La Maternidad*.

En 1925 y por encargo de un particular, Francisco Sergio Iturbe, realiza el mural *Omni(s)cienza* en la escalera de la Casa de los Azulejos. Aquí, entre dos grandes desnudos cercanos a los de la Preparatoria, representan

al “eterno masculino” y al “eterno femenino”, el uno con una descomunal espada, representa los atributos propios de fortaleza, acción, justicia, la otra en actitud reposada y pasiva, aparece un gran desnudo que mira hacia lo alto, y del cual irradian rayos. Manos divinas a cada lado tocan al hombre y a la mujer y los dotan, así, con los dones respectivos; de la unión de éstos sale la ciencia verdadera, espiritual, que irradia luz, el espíritu encarnado. Los desnudos de este fresco, más serenos que los anteriores, alcanzan ahora una indudable grandeza; impresiona la fuerza contenida que son capaces de expresar.

David Alfaro Siqueiros regresó a París cuando ya los otros pintores habían empezado su trabajo y *La Creación* de Rivera estaba cerca de su conclusión. Relata en sus memoria (publicadas póstumamente con el título de *Me llamaban el Coronelazo*) que le resultó muy insatisfactorio ver el resultado de esos primeros trabajos, especialmente el de Diego Rivera; encontraba que no se correspondían con las ideas que ambos habían conversado en París y que él había expresado en el manifiesto “A los artistas plásticos de América” de la revista *Vida Americana* (Siqueiros 1977, 144). No obstante, después de haber gestionado con Vasconcelos en esos mismos finales de 1922 el espacio de la escalera del Colegio Chico de San Ildefonso, lo primero que realizó a la encáustica, fue un tema del mismo carácter general y abstracto: *Los elementos*. Al centro aparece una mujer suspendida en el aire (mujer-ángel), que representa la humanidad; en su derredor los símbolos de los elementos que Siqueiros inventa en un esfuerzo por alejarse de la simbología tradicional: el fuego son una formas geométricas, supuestamente flameantes, el aire unas hélices, el agua unos caracoles y la tierra “con dos como huesos gigantes de alguna fruta, preconcebidamente de origen tropical”, según su propio testimonio.

La composición de *Los elementos* es extraordinariamente rígida y simétrica, con un claro sentido decorativo propiciado por el propio tema. Pero en sus formas resulta verdaderamente moderno, en el uso de un geometrismo sin conce-

siones y en la corporeidad de la figura femenina, vestida con una como toga sin mangas y la cabeza cubierta con un manto que le da un leve sentido religioso; utiliza ahí una manera de modelar el cuerpo, entre bulbosa y flamígera, que reaparecerá en la obra posterior de Siqueiros. El colorido, por otra parte, de tonos muy fuertes, contribuye a la monumentalidad del conjunto.

La historia y la vida mexicana

Simultáneamente a las obras de Rivera, Orozco y Siqueiros a las que se ha aludido, trabajaban en esos años de 1922 y 1923 Roberto Montenegro y Xavier Guerrero en la iglesia de San Pedro y San Pablo (lo que fue la Hemeroteca Nacional). Montenegro en el despacho del secretario de Educación, el Dr. Atl en el colegio del mismo nombre (murales ahora cubiertos), Fernando Leal en la escalera del patio grande de San Ildefonso. Fermín Revueltas en el zaguán de allí mismo, y en ese mismo lugar Alva de la Canal; Jean Charlot también en la escalera, frontero a Leal.

A Jean Charlot, formado en Francia, pero con origen mexicano, y a Ramón Alva de la Canal, corresponde haber iniciado los temas históricos, que tanta importancia habrían de tener en el desarrollo del muralismo. Alva de la Canal pintó en el zaguán *El desembarco de los españoles*, tema histórico pero tratado en una forma un tanto lejana, casi alegórica, con figuras que recuerdan indudablemente las del Rivera de *La Creación*, aunque no alcanza su fuerza. Jean Charlot pintó en el espacio irregular del muro del segundo tramo de la escalera, espacio que tiene muy buena visibilidad, *La matanza del Templo Mayor*; al fresco (y con alguna innovación experimental, como la aplicación de pequeñas placas de metal en la ropa de un personaje). Está inspirado en la crónica de Bernal Díaz y consigue transmitir el dramatismo del texto, a pesar de que sus formas también tienden a la geometrización y remiten al primer Renacimiento italiano, especialmente a Paolo Ucello. La sabia composición le permite representar con gran claridad y facilidad de lectura el tema

de la matanza, al que es inherente el abigarramiento de personajes. Ciertos recursos como la utilización de las lanzas rojas de los conquistadores (rectas definitivas en un mundo de curvas) y la preponderancia de ciertas figuras mayores le sirven para poner orden en la confusión de la escena. Charlot inició, junto con Rivera y Amado de la Cueva, la decoración de la Secretaría de Educación Pública, pero dejaría ahí sólo dos tableros de dimensiones modestas: *Cargadores* y *Lavanderas*, obras también magníficamente resueltas. Después abandonaría la pintura mural y más tarde el país. Pero su obra en la Preparatoria tendría efectos muy continuados en el desarrollo de la pintura sobre muros.

También el tema de una historia reciente hizo pronto presencia en dos vertientes: como representación de fiestas y costumbres populares (llevando a los muros lo que ya para esos años no era tan infrecuente en la pintura de caballete), y como testimonio y reflexión acerca de la contienda revolucionaria y de cuestiones sociales. Roberto Montenegro pintó en San Pedro y San Pablo *La fiesta de la Santa Cruz* donde muestra su interés por el arte popular; él pintó el mural en 1922, por invitación de Vasconcelos, y después hizo los murales de la oficina del secretariado. Fernando Leal pintó en la Preparatoria *La fiesta del Señor de Chalma*, a la encáustica, frente al fresco de Charlot: es una gran composición en donde hay indudables aportes de primer orden en cuanto a la búsqueda de tipos y formas mexicanas. Fermín Revueltas, en la misma técnica, realizó un mural en el zaguán del mismo edificio con el asunto de *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*. Todo esto sería incorporado en la medida en que se iban definiendo las temáticas de las obras del movimiento muralista, pero es indudable que tuvieron un impacto de la mayor importancia, especialmente en la obra posterior de Diego Rivera.

Inmediatamente después de realizar la bóveda de *Los elementos* en la Escuela Preparatoria, David Alfaro Siqueiros inicia en la misma escalera un fresco: *El entierro del obrero*, en donde la fuerza de las figuras (rostros, medias figuras alrededor de un

féretro) alcanzan un dramatismo sobrecogedor. El tema, ahora se refiere a la historia del momento y tiene una clara connotación política hecha todavía más evidente por la presencia de la hoz y el martillo sobre el ataúd. Se inicia así otro de los grandes temas de la pintura mural.

La Secretaría de Educación

Para 1923 Diego Rivera da principio a la que será una de sus obras de mayor esfuerzo, y en la cual su estilo personal se define y contribuye a la definición de toda la escuela. Ya se ha dicho que Charlot y De la Cueva iniciaron el trabajo de la Secretaría de Educación Pública junto con él, pero finalmente Rivera quedaría solo en la gran empresa. Trabajó allí de 1923 a 1928, con una interrupción larga entre 1926 y 1927, en que realizó los frescos del salón de actos de Chapingo, y otra menor, por un viaje a Moscú en 1928.

Temáticamente ha abandonado las ideas abstractas y universalistas de su primera obra y se dedica de lleno a representar y analizar críticamente la historia reciente del país, su realidad y su vida. La planta baja del primer gran patio está dedicada al *Trabajo* fundamentalmente, pero incluye también otros temas más o menos cercanos; el segundo patio comprende las *Fiestas*, pero deja lugar para tableros con actividades de trabajo y para asuntos como *El reparto de tierras*. En el segundo piso se alojan, en pequeños tableros verticales, una serie de muy variados temas que de manera muy libre ilustran dos corridos de la Revolución inscritos en listones que recorren la parte superior. Y en esa planta, en el primer patio, aparece la glorificación de algunos héroes. Todavía debe citarse una escalera interior, con una visión de la realidad física del país en sus diferentes regiones; y en otras zonas una exaltación de la futura revolución mundial. Como se verá, el programa se corresponde con las proposiciones del *Manifiesto* del Sindicato de Pintores y Escultores.

En esa primera obra maestra Diego Rivera ha abandonado el estricto geometrismo anterior. Conserva sin embargo no sólo una preocupación por las composiciones cuidadosamente

estructuradas —y a menudo con ejes paralelos y ortogonales— sino muchas veces también una sujeción de las figuras a ritmos geométricos. El hecho de utilizar el fresco (para lo cual fue de ayuda capital el conocimiento tradicional que Xavier Guerrero tenía de esa técnica tradicional empleada en México) lo llevó a modificar radicalmente su pincelada, que es ahora muy fina y le permite una gran riqueza de matices. La predominancia del dibujo se hace evidente, pero también la técnica del fresco le permitió enriquecer notablemente su paleta. Inaugura aquí varios de los recursos que permanecerían continuamente en su obra, como es el hacer explícita la carga didáctica, lo que consigue por la modificación cuidadosa de los rasgos de una persona retratada, una especie de leve caricatura, que permite significar los personajes positivos o negativos; o bien la combinación de retratos (a que siempre fue tan proclive) con tipos convencionales, especialmente tratándose de grupos indios; o al abigarramiento de figuras, sin usar el expediente de la perspectiva tradicional, que con tanto éxito volvería a emplear en Palacio Nacional.

A guisa de ejemplo pueden destacarse algunos de los tableros más famosos: en el primer patio *El trapiche*, en donde los batidores de la meza llenaban los moldes de piloncillo, se mueven a un ritmo casi musical; *La salida de la mina*, en el cual el trabajador cacheado por los capataces, con las manos en alto, es una indudable referencia a un crucificado; *La liberación del peón* donde (como ha señalado Justino Fernández) expresa en su contención reposada de tipo clasicista un intenso dramatismo; o *La maestra rural* en que predomina la ternura de la escena, lograda con un admirable sintetismo de formas. En el segundo patio *El día de muertos* que representa el abigarramiento de figuras, tipos extraordinariamente bien entendidos, con un sentido juguetón e imaginativo, pero a la vez con una muy evidente intención política. En *El reparto de tierras*, con un retrato de Frida, es admirable su capacidad para manejar los blancos de la ropa de los campesinos. En el corredor superior su humor se hace más ácido y es más abierta su intención proselitista;

ta; las composiciones de los pequeños recuadros son a veces de una maestría insuperable y hay retratos del primer orden. En general los tonos del primer patio (planta baja) son más suaves, a menudo con abundancia de sepias y olivos; en el segundo patio el color va subiendo de tono, y los corredores del segundo piso tienen un colorido notablemente más vivo. No sólo la paleta de Rivera se iba enriqueciendo, sino que hay un intencional manejo de color, por la localización de cada tablero en el edificio y por los temas de éstos, de modo que el más brillante colorido corresponde a aquellas partes en que la temática se refiere a las proclamas revolucionarias.

El sindicato

En dos años a partir de 1922 la pintura mural había dado sorprendentemente pasos de gigante, como se ha visto. Los pintores habían dado un giro de 180 grados en su temática, había definido cada uno un estilo (por más que éste siguiera cambiando con el tiempo), y habían cubierto una cantidad de metros cuadrados de pintura apenas imaginable. Es indudable que, dada la capacidad de cada uno, la experiencia de estar frente a los muros los había forzado a esos cambios radicales pero también es indudable que en ello tuvo parte muy considerable su organización en el sindicato.

En la idea de crear el sindicato, y en lo sustancial del *Manifiesto* que éste produjo, fue pieza capital David Alfaro Siqueiros, Orozco afirma que él fue quien regresó de Europa con un pensamiento teórico en ese sentido; y llega a decir: “Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos” (Orozco 1970, 62-66). En todo caso, la insólita ocurrencia de organizarse en sindicato de artistas está estrechamente relacionada con la preocupación de un arte público, la preocupación por recuperar al artista como un trabajador útil a su comunidad, la idea de un trabajo colectivo. El tiempo de México de 1923, durante el régimen de Obregón, también parecía propicio a tal empresa, por más que a Vasconcelos no le haya caído nada en gracia, según testimonio propio.

Lo cierto es que el sindicato de vida breve,

fue sin embargo un aglutinante y esclarecedor de las ideas que se estaban desarrollando. Constituyó por lo menos —y nada menos— que un punto de referencia. Orozco, que para principios de los años cuarenta critica mordazmente en su *Autobiografía* las proposiciones del *Manifiesto*, reconoce sin embargo que fue “extraordinariamente importante”, y que su influencia se dejó sentir por mucho tiempo.

El documento al que comúnmente suele hacerse referencia como Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores, lleva en realidad el título de *Declaración Social, Política y Estética* (Tibol, 1974):

El Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores a las razas nativas humilladas a través de los siglos; a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no adulan a la burguesía.

Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema antiguo y cruel, dentro del cual tú, trabajador del campo, produces alimentos para los gacznates de capataces y politicastro, mientras mueres de hambre; dentro del cual tú, trabajador de la ciudad, mueves las fábricas, tramas las telas y creas con tus manos las comodidades para rufianes y prostitutas, mientras tu cuerpo se arrastra y se congela; dentro del cual tú, soldado indio, abandona heroicamente la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate desde hace siglos sobre tu raza.

El Manifiesto o Declaración, que parece que se publicó primero como cartel para pegarse en las calles, a decir de Anita Brenner, fue luego publicado en *El Machete*, el órgano periodístico del sindicato, que después del quinto número fue cedido por éste al Partido Comunista. Sus editores principales fueron Xavier Guerrero y Siqueiros, pero también colaboraron en él Rivera, Orozco y muchos otros. Al sindicato se adherieron de hecho todos los pintores que empezaban a trabajar sobre los muros, como artistas principales o como ayudantes, de diversas ideo-

logías, pese a lo incendiario de sus publicaciones: Siqueiros, Guerrero, Rivera, Orozco, Nahui Olin (Carmen Mondragón), Carmen Foncerrada, Roberto Montenegro, el guatemalteco Carlos Mérida, el francés Jean Charlot, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva (muerto muy joven, en 1926), Fermín Revueltas (murió en 1935), Fernando Leal, Emilio Amero, Ramón Alva de la Canal, Máximo Pacheco, el escultor Ignacio Asúnsolo, Ángel Bracho, Roberto Reyes Pérez, Manuel Anaya y Ramón Alba Guadarrama.

El Manifiesto tiene un lenguaje rudo y presenta afirmaciones y proposiciones no muy fáciles de sostener, pero en él están contenidas ideas capitales fácilmente reconocibles en el rumbo que tomó la obra de los artistas, aunque entendidas de modo diverso por cada uno: un arte público y monumental, un arte incendiario, un arte atento a la realidad del país, la trinidad obrero, campesino y soldado... El sindicato fue efímero, pero su influencia perduró y marcó el desarrollo del arte mural. Quienes, aun habiéndose afiliado a él, no estuvieron en posibilidad de seguir de alguna manera los postulados del *Manifiesto* se excluyeron más o menos pronto de la corriente central del muralismo.

Orozco concluye la Preparatoria

Hacia 1926 José Clemente Orozco destruyó, con excepción de *La Maternidad*, la serie de tableros de *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*. Entre 1923 y 1927 lleva a cabo toda la obra de la Preparatoria, incluyendo la reposición del primer corredor, la escalera en su primer tramo, el segundo y el tercer piso y otros motivos simbólicos en lugares como enjutas de los arcos. En ese corto tiempo sus temas han cambiado definitivamente: ahora son la reflexión sobre el pasado inmediato, la crítica al presente y la reflexión sobre la historia del país, aunque siempre fue capaz de dotar a estos temas de un sentido general, en donde lo particular no es sino modo de referirse a los grandes problemas del hombre.

En el primer piso, junto a *La Maternidad*, pintó *La destrucción del viejo orden*, *La trinchera* y *La Nueva Trinidad*; en el último espacio *El ban-*

quiete. En los tres primeros, Orozco, ya dueño de un estilo cabal en el muro, presenta figuras de gran dignidad y dramatismo. En *La trincheira* es notable la adecuación de una composición de ejes diagonales para expresar, en la lucha de tres hombres, la tensión, la fuerza, el dolor. En todos la ejecución es de una calidad impresionante: en los cuerpos, en las manos. En *El banquete* y en los frescos del entresuelo Orozco demuestra su feroz capacidad de crítica y de sátira: en el primer caso quizá en que un artista se haya atrevido a llevar la franca caricatura a los muros. La burguesía explotadora, la mojigatería, la falsa religiosidad, los símbolos caducos o engañadores son objeto de su burla violenta.

En la escalera tiene franca entrada el tema histórico. En la bóveda del segundo tramo están las figuras monumentales de *Cortés y la Malinche*, como héroes hacedores de un nuevo mundo; después el ámbito indígena, oscuro y desconocido, y la miseria del indio. Tiene una extraordinaria fuerza la pareja de un indio escuálido y un franciscano. La cruz con una serpiente enroscada simboliza el nacimiento doloroso de una nación. En el piso alto el sentido dramático es menos estridente: *Las soldaderas*, *La despedida*, *El hombre que cava su tumba* son temas que se relacionan con la Revolución pero que se convierten en temas intemporales. La ternura es el tono dominante en estos frescos extraordinariamente tranquilos, no por ello menos trágicos.

En 1924, a la salida de José Vasconcelos de la Secretaría de Educación Pública, Orozco había sido molestado en su trabajo, por unas “damas de la Cruz Roja” y por los estudiantes, y había tenido que interrumpirlo. Lo mismo había padecido Siqueiros por su parte. En 1926 reanudó la serie de pinturas, que sólo interrumpió dos semanas para realizar en la Escuela Industrial de Orizaba (ahora el palacio municipal) un mural sobre la Revolución. Terminada la obra de la Preparatoria marcharía a Nueva York.

La Secretaría de Educación Pública y los frescos de Orozco en la Escuela Preparatoria de San Ildefonso son la culminación del primer

gran tramo recorrido por la pintura mural. En menos de seis años se había desarrollado un arte de una importancia mayúscula. Pero simultáneamente se habían producido hechos negativos. La salida de Vasconcelos de la Secretaría de Educación representó, según Orozco, un cambio desfavorable. Él y Siqueiros fueron violentamente agredidos. El régimen de Calles vio con desconfianza a los muralistas, o por lo menos fue ambivalente hacia ellos: el radicalismo o la furia de sus obras no se avenía bien con la nueva situación política. Un gobierno que procuraba la estabilización del país y su encauzamiento por vía de las instituciones, requería ciertamente de todos los elementos de un nacionalismo que contribuyera a los fines estatales, pero eludía la crítica y temía la agudización del proceso revolucionario. Siqueiros dejó inconcluso su trabajo y fue a Guadalajara, como ayudante de Amado de la Cueva, a la sombra protectora del gobernador Zuno. Orozco pudo contar con el apoyo del secretario de Educación para terminar la obra de la Preparatoria, pero, incómodo, partiría a Nueva York. Rivera, por su parte, sí fue capaz de adecuarse a la nueva situación y seguir pintando.

Fuentes bibliográficas

- Brenner, Anita. 1983. *Ídolos tras los altares*. México: Domés.
- Moyssén, Xavier. 1974. *Discurso de ingreso a la Academia de las Artes*. México.
- Orozco, José Clemente. 1970. *Autobiografía*. México: Era [1ª edición: 1945].
- Ramírez, Fausto. 1983. “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”. En *V Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orozco, una relectura*, 61-62. México: UNAM- IIE.
- Reed, Alma. 1955. *Orozco*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, Diego. 1925. “Textos sobre sus pinturas murales”, *El Arquitecto*.
- Siqueiros, David Alfaro. 1977. *Me llamaban el Coronelazo (memorias)*. México: Grijalbo.
- Tibol, Raquel. 1974. *Documentación sobre el arte mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wolfe, Bertram D. 1972. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana.

Renato González Mello

Churrigueresco, jacobinismo, vanguardia

La imagen

En este texto voy a analizar una ilustración del libro *Iglesias de México*, publicado por el Dr. Atl entre 1924 y 1927 (Atl 1924), obra en seis volúmenes, de los que cinco tienen ilustraciones y textos del Dr. Atl. Hay también textos de Manuel Toussaint y de José R. Benítez (Atl 1927), y un volumen dedicado exclusivamente a la Catedral, por Manuel Toussaint (Toussaint 1924). Las fotografías estuvieron a cargo de Guillermo Kahlo y por lo menos algunas ilustraciones, además de las realizadas por el Dr. Atl, se han reportado como obra de Jorge González Camarena.¹ En este texto breve me referiré al Dr. Atl. El volumen de Toussaint, sistemático y serio, obligaría a un examen distinto. Al final hablaré de una fotografía de Kahlo.

1. Busqué, sin resultados, alguna indicación en *Iglesias de México* sobre la participación de este último artista, aunque no tuve éxito, la participación de González Camarena se da por hecho en casi todas las publicaciones sobre este pintor, también jalisciense. La información parece venir de lo publicado por Luna Arroyo (1981, 242-256 y 338) donde especifica que González Camarena realizó “las acuarelas”. El volumen VI de *Iglesias de México* atribuye algunas acuarelas al propio Dr. Atl, y también a los alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, pero no a González Camarena. En todo caso, el testimonio de Luna Arroyo habla de una colaboración funcional y grata, por lo que pienso que los principios que aquí se señalan son independientes de la autoría individual. Agradezco a Rebeca Barquera por haberme alertado sobre este punto. Sobre otras obras de estudio del pintor puede verse Sáenz (2005, 328).

La ilustración a la que me refiero, que podría ser de Atl o de González Camarena, está en el volumen 5 (15) y muestra el interior de la Capilla del Calvario, llamada por sus mecenas Capilla de los Medina Picazo, en el templo de Regina Coeli en la Ciudad de México.² Es la ilustración más elaborada del libro, y es probable que el original fuera un *gouache*. Muestra los retablos de la capilla colonial difuminados y como en una pesadilla en la que apenas pueden reconocerse los contornos de las cosas —excepto las pechinas de la cúpula, que se destacan con nitidez—. El punto de vista que eligió el pintor es oblicuo, y coloca del lado izquierdo el retablo principal, teniendo el retablo del Calvario a la derecha (Ogaz 2011). Conocemos solamente la imagen reproducida en el libro, desconozco el paradero de la acuarela original.

Esta ilustración permite reflexionar sobre la visión de la historia de la arquitectura que tuvieron los intelectuales del siglo xx. En segundo lugar, permite decir un par de cosas sobre las alternativas plásticas del Dr. Atl, pues él mismo era un artista relevante en el momento de publicar el libro. Finalmente, permite reflexionar

2. Sobre Regina Coeli y la capilla de los Medina Picazo véase lo que dice Martha Fernández en el libro coordinado por Ruiz (2004, 170); asimismo, los textos de José de Santiago y Jorge Alberto Manrique en Bargellini (2005, 162-165 y 224-229), y Ogaz Sánchez (2011).

sobre la cultura de imágenes que se desarrolló al amparo de los gobiernos posrevolucionarios.

Arquitectura y decoración

Para Atl, esta ilustración formó parte de una larguísima reflexión sobre una categoría: el “ultrabarroco”. El “ultrabarroco” del Dr. Atl era un conjunto de construcciones que los historiadores del último medio siglo han agrupado bajo distintas clasificaciones (estípite, tritóstilo, salomónico).³ Según Atl, lo caracterizaba un desinterés marcado por la estructura del espacio y, en cambio, una intensa labor de ornamentación, tanto en los retablos como en las fachadas. A su pesar, Atl reconoció que en esa ornamentación había un sentido que escapaba a la lógica constructiva: aunque algunos retablos y fachadas tenían un orden de pilastras, cuerpos y calles, la tendencia general llevaba a la anulación de esa estructura simulada.⁴ El Dr. Atl tenía una hipótesis sobre el origen de esta arquitectura ecléctica, que le daba primacía a la ornamentación sobre la estructura. Seguramente, escribió, tenía su origen en importaciones chinas e hindúes. El Dr. Atl pensaba que la tradición española y la mexicana habrían sido incapaces de un despropósito así. Este argumento anticipa las obsesiones raciales de los años treinta. No es una línea de argumentación unívoca, pues Atl deposita en el ultrabarroco las características centrales del alma nacional, y tenía pocos deseos de desacreditar ese estilo, cuyo origen español tenía bastante claro. Pero en las conclusiones del volumen V, dedicado a la ornamentación barroca, Atl especula sin mucho remordimiento en lo que puede considerarse, en todo derecho, una teoría análoga a las que veían el origen de la civilización maya en una improbable inmigración china. Estamos ante un hiperdifusionismo racista:

3. Para una discusión de la progresión de estilos en la arquitectura colonial de México, véase Manrique (1971), González Galván (1961), Vargaslugo (1999, 107), Fernández (1990, 5-16) y Flores y Fernández (2012) discuten los textos de Atl que se analizan también aquí.

4. En este punto, sigo la reflexión de Rykwert (1981).

Las exornaciones ULTRA-BARROCAS producen la sensación persistente de obras chinas e indúes [*sic*], tanto por ciertas formas generales que encierran rítmicamente ricos detalles, cuanto por la habilidad con que están ejecutadas. La similitud entre estas obras mexicanas y las obras de ebanistería China e Indú no puede ser casual: es indudable que la influencia de oriente se ejerció desde la mitad del siglo XVII con la importación de objetos del celeste imperio, que en la Nueva España se realizó en grande escala (Atl 1925, 89).

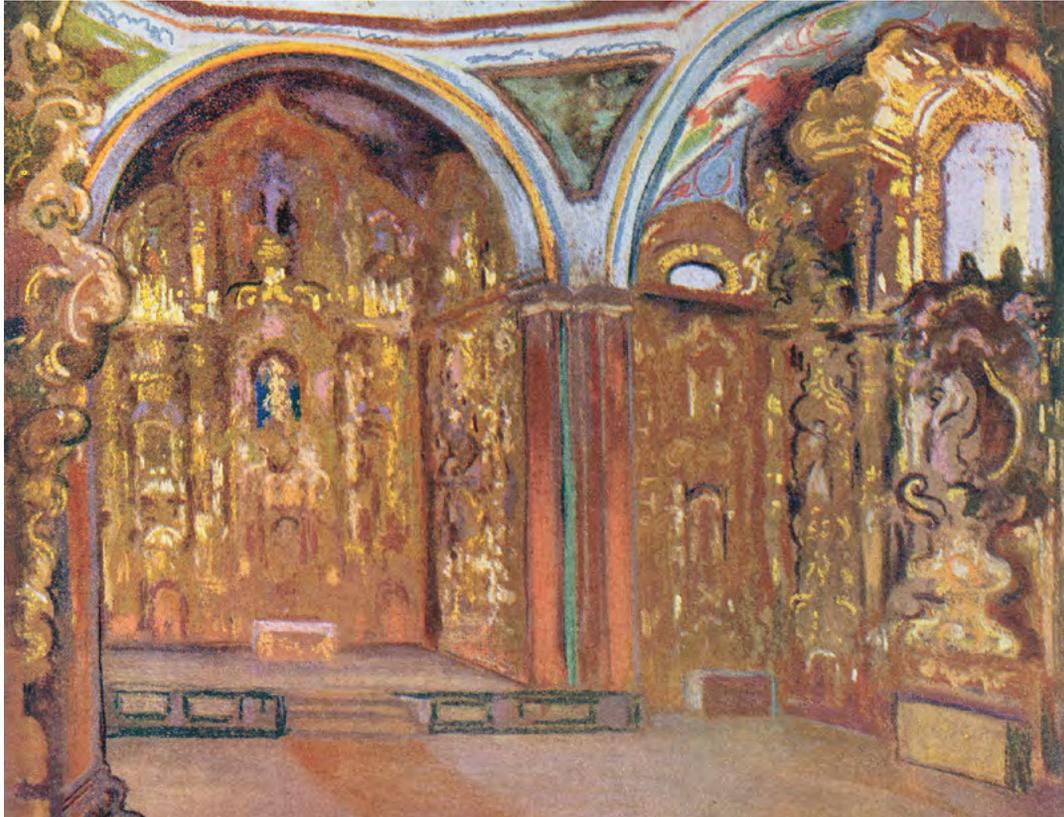
¿Qué implicaciones tenía esta atribución racial? En 1924, antes del holocausto, antes de que el propio Atl se volviera nazi, sobre la raza hablaba todo el mundo, pero sobre todo los liberales progresistas. Una contaminación racial era algo que preocupaba a los revolucionarios. Atl era uno de ellos, más allá de consideraciones estilísticas: había sido aliado político de Venustiano Carranza. Recordemos que los maderistas habían hecho una matanza en Torreón, y que los proyectos de purificación racial perduraron en los márgenes de la ideología oficial hasta bien entrados los años treinta.⁵

Pero no sólo era un problema racial, también era un problema de teoría de la pintura. Atl aseguraba que estaba en el camino de construir un arte nuevo: una pintura “síglica” que iba a deducir “las manifestaciones universales-estáticas o dinámicas —expuestas sintéticamente en forma de signos representativos”. La pintura china, junto con el arte futurista, le habían servido como inspiración para cumplir ese propósito.⁶

Atl había sido el ideólogo del muralismo mexicano. Lo incomodaba la trivialidad estructural de los edificios coloniales, y su repetición *ad nauseam* de las mismas plantas y partidos arquitectónicos. Lo enfadaba la pobreza de los diseños, a la que asociaba con lo que le parecía también la pobreza de sus materiales. Paradóji-

5. Puig analiza y narra exhaustivamente la matanza de Torreón. Puig (1992) véase también Herbert (2015).

6. Me referí con mayor amplitud a este problema en una entrada del catálogo Mello y Stanton (2013, 99).



1. *Capilla del Calvario*, templo de Regina Coeli, Ciudad de México. Tomado de Dr. Atl, Guillermo Kahlo et al., *Iglesias de México*, vol. V: *Altars* (México: Secretaría de Hacienda, 1924-1927), 15. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020. Repografía digital: Gerardo Vázquez Miranda, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

camente esta primacía de la decoración hacía bastante lógico que los edificios coloniales quedaran cubiertos de nuevas decoraciones: las de él y sus colegas. En los años veinte, cuando Atl hace las ilustraciones para su libro, no es previsible que el Estado favorezca la arquitectura funcionalista (lo hizo a regañadientes en la década siguiente, y no recurrió a ese estilo arquitectónico masivamente sino hasta la década de 1950). El estilo preferido por los obregonistas era el neocolonial, y los edificios que iban a decorar los muralistas eran coloniales.⁷ Gerardo Murillo intentaba compaginar las doctrinas

7. Aunque el neocolonial tenía también un origen en los Estados Unidos. Véase Bargellini (1995).

contradictorias del modernismo arquitectónico y la pintura mural (Golan 2009, 58 y ss).

Signac y Churriguera

El *gouache* de la Capilla del Calvario en Regina Coeli me hace pensar que el pintor Gerardo Murillo, o bien su joven colaborador, tenían otro tipo de preocupaciones. Es una ilustración ágil y brillante, con pinceladas luminosas para sugerir la decoración profusa de los retablos, haciendo énfasis en la ventana lateral y la entrada de luz, pero sin dejar ver muchos detalles en los retablos mismos. Hay muchos precedentes posibles para este ejercicio de reflexión sobre la arquitectura religiosa, aunque el pronunciado contraste de luz y el protagonismo de la pincela-

da hacen pensar en William Turner. No es fácil saber si el pintor tapatiño conoció la obra historicista de Turner: los interiores de iglesias ya despojados de imágenes y decoración, las arquitecturas conventuales abandonadas o los bocetos en las iglesias italianas, tal vez más cercanos al interior de la Capilla de los Medina Picazo. No parece que Giovanni Segantini o Paul Signac, a quienes se ha postulado como inspiración de las prácticas divisionistas de Atl,⁸ tengan mucho que ver aquí.

Los interiores de espacios religiosos muy conocidos de Alberto Garduño, Francisco Romano Guillemín y Alberto Fuster, cercanos a Atl en la década anterior, atestiguan la búsqueda de un grupo, y creo que no es exagerado ligar este interés a las formulaciones culturales del Ateneo de la Juventud. Había sido precisamente Jesús T. Acevedo, reconocido con justicia como el iniciador de las teorías colonialistas, quien había propuesto una especie de retorno al orden que iba a encontrar el clasicismo mexicano en la cultura colonial.

En los intercolumnios, nichos que guardan reliquias en trabajadas cajas de plata y ébano, cuadros al óleo con marcos que semejan espumas, vahos de espejos pequeños y poligonales distribuidos en cintas que forman compartimentos; mientras que el lujurioso acanto de oro todo lo invade, los perfiles, los fustes, los capitales, las cornisas, lanzándose al aire en ménsulas y volutas caprichosas y picoteando la penumbra cálida con discretas luces (Acevedo 1920, 148).

Acevedo suponía que debajo de esta opulencia había un orden clasicista.

Pintura y fotografía

Se puede hacer otra comparación provechosa con otras imágenes que Atl tuvo presentes

8. Segantini es mencionado por primera vez, seguramente a partir de un comentario del propio pintor, en Reyes y Henríquez (1986, 96), también alude a un comentario de Atl, esta vez a Carlos Pellicer; véase también Sáenz (2005, 160 y 570-571).

al hacer su trabajo, y que tal vez antecederan a su observación. Guillermo Kahlo había tomado las fotos para *Iglesias de México*, un proyecto que aparentemente lo ocupó desde 1904 hasta 1908.⁹ Este fotógrafo era un clasificador de espacios: la mayor parte de sus tomas son frontales o panorámicas, y en sus fotografías de arquitectura moderna es frecuente que tenga varias tomas de la estructura. Por eso no creo que haya tenido motivos meramente técnicos cuando, al fotografiar la misma iglesia de Regina Coeli, optó por hacer tomas en diagonal de sus notables retablos laterales, muy especialmente el de la *Virgen de la Fuente*.¹⁰ Creo que Kahlo quería referirse con ese punto de vista a la destrucción de un orden; le pareció aceptable establecer una visión sesgada para un retablo que rompía categorías, montaba sus peanas sobre la nada y se desentendía de casi cualquier pretensión de utilidad en los elementos ornamentales. Que esto fuera intrínsecamente irracional sería largo de discutir; pero en el orden visual de Guillermo Kahlo es indudable que estaba fuera del método que había elegido para fotografiar las iglesias, siempre mostrando la premeditación simétrica de sus columnas, muros y cúpulas.

Más discreto en su intervención que la acuarela, la foto de Kahlo establece las condiciones que determinan la observación y descripción de futuras generaciones de historiadores del arte, pues lejos de enfadarse con la repetición de partidos arquitectónicos explora esa estructura en forma muy sistemática. Y es esto, su orden, lo que le permite identificar aquello que definitivamente sale de la norma. Desde una formación en arte moderno sería difícil pensar en el retablo de la *Virgen de la Fuente* como un expe-

9. Cecilia Gutiérrez Arriola y Gerardo Vázquez Miranda me orientaron con gran compañerismo sobre las fotografías de arquitectura de Kahlo. Tienen un notable trabajo de catalogación de las mismas. Por ello les agradezco. En su opinión el proceso de producción de las fotografías se extendió hasta 1921, aunque Flores y Fernández (2012, 157) citan al propio Atl para afirmar que las fotografías se tomaron entre 1904 y 1905 por encargo del gobierno de Porfirio Díaz.

10. Véase el texto de Manrique en Bargellini (2005).

rimento, pero en la sucesión de fotografías está claro que Kahlo eligió una hora del día en que la luz rebotara entre los estúpite, poniendo en evidencia que incluso esa forma jacarandosa de pilastra aparecía aquí y allá más bien interrumpida, como elemento semiótico generador, como si el retablo entero fuera las variaciones sobre un tema dado inicialmente.

Hegemonías y formas de mirar

El siglo xx mira hacia el siglo xviii. Proyecta sobre él sus preocupaciones. El siglo xx está obsesionado con la destrucción de la simetría, y busca precedentes. Tiene ansiedades sobre la pureza racial que apoya en un debate internacional, pero valdría la pena preguntarse también sobre la reformulación de las nociones de raza y casta en la pintura de los muralistas. La teoría arquitectónica del siglo xx decreta el destierro de la decoración. Lo mismo habían hecho los modernos del siglo xix, más radicales en México que aquellos del siglo xx. Los vanguardistas cosmopolitas de Vasconcelos querían lo contrario restaurar la decoración y hacerla didáctica.

Pero es obvio que muchos de estos problemas no tenían una solución sencilla. En 1926 estalló una nueva guerra civil con motivos religiosos, la cristiada, y el gobierno ordenó realizar inventarios de todas las iglesias de México. Muchos de los templos fotografiados se convirtieron en cuarteles, establos o, en casos muy afortunados, en bibliotecas.¹¹ *Iglesias de México* es el testimonio de un intento de conciliación que se reveló, en el corto plazo, imposible.

Fuentes bibliográficas

- Acevedo, Jesús T. *Disertaciones de un arquitecto*, 1920. México: Ediciones México Moderno.
- Bargellini, Clara. 1995. "Churrigueresco yanqui: Sylvester Baxter y el arte colonial mexicano." En *Los discursos sobre el arte*. Editado por Juana Gutiérrez Haces. México: IIE-UNAM.

11. Meyer (1997, 98-191 y 363) reporta la confiscación de 500 iglesias.

- Bargellini, Clara, Elizabeth Fuentes *et al.*, 2005. *Los retablos de la Ciudad de México: siglos xvi al xx. Una guía*. Editado por Armando Ruiz. México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano/Conaculta.
- Dr. Atl, Guillermo Kahlo *et al.* 1924. *Iglesias de México. Volumen I. Cúpulas*. México: Secretaría de Hacienda.
- Dr. Atl, Guillermo Kahlo *et al.* 1925. *Iglesias de México. Volumen V. Altares*. México: Secretaría de Hacienda.
- Dr. Atl, Guillermo Kahlo *et al.* 1927. *Iglesias de México. Volumen VI. 1525-1925*. México: Secretaría de Hacienda.
- Fernández, Martha, 1990. *Artifícios del Barroco. México y Puebla en el siglo xvii*. México: UNAM.
- Flores Flores, Oscar y Ligia Fernández Flores. 2012. "Los primeros años 1900-1950. Los inicios de la difusión, investigación y docencia del arte virreinal", en *90 años de cultura. Centro de Enseñanza para Extranjeros*. Coordinado por José Luis Palacio Prieto. México: UNAM-CEPE.
- Golan, Romy. 2009. *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*. New Haven: Yale University Press.
- González Mello, Renato y Anthony Stanton, eds. 2013. *Vanguardia en México 1915-1940*. México: INBA-Museo Nacional de Arte.
- Herbert, Julian. 2015. *La casa del dolor ajeno: crónica de un pequeño genocidio en La Laguna*. Barcelona: Literatura Random House.
- Luna Arroyo, Antonio. 1981. *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades.
- Meyer, Jean. 1997. *La cristiada*. México: Siglo XXI.
- Ogaz Sánchez, Elsa Laura. 2011. "El conjunto escultórico del Calvario en la iglesia de Regina Coeli." Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Puig, Juan. 1992. *Entre el Río Perla y el Nazas. La China decimonónica y sus braceros emigrantes*. México: Conaculta.
- Reyes, Alfonso, y Pedro Henríquez Ureña. 1986. *Correspondencia*. Editado por José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rykwert, Joseph. 1981. *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. Cambridge: MIT Press.
- Sáenz Olga. 2005. *El símbolo y la acción: vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. México: El Colegio Nacional.

Toussaint, Manuel. 1924. *Iglesias de México. Volumen II. La Catedral de México*. México: Secretaría de Hacienda.

Vargaslugo, Elisa. 1999. "Manuel Toussaint", en *De la Escuela de Verano al Centro de Enseñanza para Extranjeros. Ceremonia del 75 Aniversario*. 103-108. México: UNAM-CEPE.

Fuentes electrónicas

Manrique, Jorge Alberto. 1971. "El 'neóstilo': la últi-

ma carta del barroco mexicano." *Historia Mexicana* 20, 3: 335-367.

Fuentes hemerográficas

Bargellini, Clara. 1995a. "Diego Rivera en Italia." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 17, 66: 85-136.

González Galván, Manuel. 1961. "Modalidades del barroco mexicano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, núm. 30: 39-68.

Alicia Azuela

Historia de una muerte anunciada: *El hombre en la encrucijada*

Uno de los escándalos más sonados en el mundo del arte y la política en la primera mitad del siglo xx fue el de la destrucción del mural de Diego Rivera *El hombre en la encrucijada mira con incertidumbre pero con esperanzas hacia el futuro*, que debería haber cubierto parte del lobby del edificio del Radio City Music Hall del Rockefeller Center en Nueva York en el año 1933.

Se enfrentaron entonces los intereses de los patrocinadores, la familia Rockefeller y su comisión de arte, a los del pintor Diego Rivera. Desde entonces ha corrido mucha tinta sobre el derecho que tiene el contratista a que se respeten los términos del contrato inicial, sobre la libertad de expresión del pintor y sobre la propiedad de los bienes culturales que deberían ser patrimonio de la humanidad. Más allá del mural de Rivera este conflicto entre las partes está lejos de haber encontrado una solución salomónica.

Gracias a que se abrieron finalmente los archivos documentales del Museo de la Casa Azul y el Museo Anahuacalli y se restauraron los bocetos de murales de Diego, tenemos acceso a fuentes documentales y gráficas novedosas que dan luz sobre el enfrentamiento Rivera-Rockefeller. En este breve ensayo pretendemos contribuir al esclarecimiento de tan sonado caso mediante la comparación documental de las fuentes escritas y el registro que plasmó Rivera

en cuatro estudios preliminares a la versión definitiva, que sólo en un 75% pudo concluir, dada la cancelación de su contrato y posterior destrucción del fresco.

Se trata de una serie de cuatro estudios preliminares en los que se conjunta la calidad artística con la riqueza documental. Éstos dan cuenta del proceso creativo, las diversas influencias y las fuentes iconográficas que antecedieron a la versión final y reflejan las negociaciones y dispendios de Rivera con los patrocinadores.

Entre los dibujos más bellos que hizo Diego Rivera están precisamente aquéllos que en esta línea ejecutó.¹ Los estudios previos a la elaboración de un fresco suelen ser una de las pruebas más contundentes de las habilidades técnicas y compositivas del autor: le permiten al pintor tener una idea previa clara, precisa y de conjunto del asunto que va a plasmar cuando no puede usar las herramientas técnicas y compositivas usuales. Esto debido a que la rapidez con que se seca la superficie pictórica requiere trabajar en etapas y hacerlo con rapidez y precisión, pues no admite correcciones e impide trabajar de una vez el conjunto.

1. De acuerdo con Ellen Sharp, como los grandes maestros renacentistas y barrocos, "al crear sus composiciones hacia uso del dibujo a la manera clásica: primeras ideas, bocetos, estudios de composición, estudios de figuras individuales y los cartones de tamaño natural" (Sharp 1987, 222).

A continuación analizaremos cuatro de los estudios preparatorios del mural *El hombre en la encrucijada*, en función del proceso de diseño y los correspondientes cambios compositivos y temáticos de la obra. A la vez estudiaremos los compromisos previos adquiridos con la contratación referentes a la temática y su ejecución, las presiones para su cumplimiento y la consecuente transformación del proyecto original, que desembocaron en la liquidación del pintor y la posterior destrucción del mural.

La contratación

Rivera firmó el 2 de noviembre de 1932 el contrato para decorar con murales el *lobby* principal del que sería el edificio del Radio Corporation of America (RCA). También habían invitado a Henri Matisse y Pablo Picasso a colaborar en este conjunto mural, pero ante su negativa a cambio participaron el pintor español José María Sert y el inglés Frank Bangwyn. En un documento fechado el 30 de septiembre de 1932 elaborado por el contratista se asignó como tema principal del conjunto mural “Nuevas fronteras”; en cuestión consistía en “el entendimiento renovado, así como el deseo renovado de entendimiento, entre el capital y la mano de obra, el desarrollo espiritual de la humanidad al mismo ritmo que los avances tecnológicos y científicos” (Paquette 2007, 353), principios que, aunque estaban lejos de aplicar, supuestamente eran los del consorcio Rockefeller. Por otro lado, en el contexto del proyecto urbanístico de la Ciudad Rockefeller, el mural sería parte de todo un discurso visual en el que las obras plásticas y arquitectónicas pretendían convertirse “en monumento a los logros de la humanidad... que devolviera la confianza en el capitalismo, mostrara al mundo los valores espirituales y de servicio social de la familia Rockefeller” (Pliengo 2013, 102).

Se especificó con claridad el tipo de interpretación que habían de darle los tres pintores:

No deben ser ilustraciones, debe dominar la cualidad filosófica o espiritual. Queremos la su-

gerencia de una idea. Queremos pinturas que logren hacer que las personas se detengan y piensen hacia adentro y hacia arriba. No estamos interesados en que estas pinturas tengan detalles de hechos o eventos, preferimos, esperamos, que estimulen no sólo el despertar material sino el espiritual.²

Es decir, el contenido filosófico debía primar sobre lo anecdótico y narrativo, y la representación alegórica estar por encima de la literal, de tal manera que se evitara cualquier referencia directa a situaciones o personajes concretos controversiales. Todo ello durante uno de los peores momentos de la debacle económica y descrédito capitalista, provocada entre otros por la familia patrocinadora del mural.

Sert debía ocuparse de representar *El desarrollo de la fuerza técnica del hombre*, Bangwyn *Las relaciones éticas de la humanidad* y Rivera referirse al hombre y a sus tareas constructoras relacionadas con cualquier civilización agrícola, industrial o artesanal. El pintor mexicano tituló su obra *El hombre en la encrucijada mira con incertidumbre pero con esperanzas hacia el futuro*. En la descripción escrita con la que acompañó Rivera el proyecto aprobado por Rockefeller y la comisión de arte, cabe destacar entre los puntos más importantes el sentido que tendría su mural dentro de la temática general; así, “al desarrollo de las relaciones éticas de la humanidad que representaría Branwyng”, como culminación de esa evolución, seguiría mostrar “el entendimiento humano en posesión de las fuerzas de la naturaleza” gracias a los avances técnicos y del pensamiento fruto de la comprensión científica del mundo. Al lado de la representación de Sert de *El desarrollo de la fuerza técnica del hombre* “mi panel mostrará a los trabajadores arribando a una verdadera comprensión de sus derechos en cuanto a los medios de producción”. En el

2. “Theme are painting in great hall of n°. 1 building Rockefeller Center.” Convocatoria para pintores, Nueva York, 30 de septiembre de 1932, p.1, ADMFK. Sección Diego Rivera, Murales. Serie 2 Rockefeller Center, Subserie 27.



1. Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, 1932, boceto a lápiz sobre papel, 78.7 × 180.8 cm. Colección Museum of Modern Art, fotografía, 10.5 × 24.6 cm. Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, Nueva York. D.R. © 2020 Banco de México, “Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo”, Av. 5 de Mayo No. 2, Col. Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, 06059 Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020.

panel central acompañado de una serie de escenas que muestran aspectos positivos y negativos del mundo moderno, el trabajador, hombre representado por el campesino el obrero y el soldado, “mira con incertidumbre, pero con esperanza, hacia un futuro equilibrio, más completo, entre el desarrollo técnico y el ético de la humanidad, necesario para un nuevo orden más humano y lógico” (Wolfe 1989, 259-260).

La relación entre Rivera y Nelson Rockefeller no era nueva; en diciembre de 1931 se había abierto una exitosa retrospectiva del pintor en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, muestra con la que se inauguró dicho museo, cuyo principal patrocinador era precisamente la familia Rockefeller. Ellos tenían conciencia de las inclinaciones políticas del pintor y supuestamente de sus alcances. Frances Paine, la encargada de tratar con los artistas y conseguir las obras para las colecciones de la familia en EE.UU., a la vez fungía como *dealer* de Rivera. En una carta que ella envió a la señora Aby Rockefeller la tranquilizó informándole que “no obstante ser Rivera rojo, al ser el arte su prioridad es posible mediatizarlo mediante contratos y distinciones” (Azuela 2005, 302). Ya con esta tranquilidad finalmente contrataron al fresquista al que pertenecía la pintura épica más importante del momento.

Nelson Rockefeller y su madre, la coleccionista de arte Aby Rockefeller, seguían de cerca el desarrollo de la obra, aunque responsabilizaron a la misma firma encargada de construir el conjunto arquitectónico (Todd Engineering Corporation) de cumplir con esta función de manera oficial. En el contrato se estipulaba que la firma de arquitectos debía aprobar los estudios preliminares (un cuarto de la medida final de la obra) y en caso de no haber un acuerdo, de que el pintor se negara a efectuar los cambios sugeridos o no representara en el muro fielmente lo anteriormente presentado, se reservaban el derecho de rescindir el convenio.³

Como Rivera estaba entonces en Detroit concluyendo sus frescos *Homenaje a la industria moderna*, mientras que preparaba los estudios preliminares para el Rockefeller Center, en un ir y venir de croquis y fotografías⁴ (fig. 1), Hood vigilaba el calendario y opinaba con prepotencia sobre el esquema compositivo, el color y la técnica. Estos asuntos desde el principio fueron motivo de enfrentamiento, porque el arquitec-

3. Carta del Rockefeller Center a Diego Rivera, 2 de noviembre de 1931, ADMFK.

4. Telegramas de Raymond Hood a Rivera, 10 y 11 de noviembre de 1932, ADMFK.



2. Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, 1932, óleo y gouache sobre tela, 460 × 180 cm. Colección Museo Diego Rivera Anahuacalli. D.R. © 2020 Banco de México, “Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo”, Av. 5 de Mayo No. 2, Col. Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, 06059 Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

to pidió que se trabajara sobre un panel móvil para evitar que el proceso de elaboración del fresco directamente sobre el muro entorpeciera los avances en la construcción.⁵ Insistía además en que la obra le parecía abigarrada y en que los colores debían ser blancos y grises para no opacar las pinturas de los otros artistas y no recargar el espacio que conformaba el *lobby*.⁶ Rivera, irritado, daba respuestas como la siguiente:

Usted puede contar con la seguridad de que mi pintura no tiene mucho sino justo lo necesario para lograr un entendimiento claro y de buen gusto. Mi composición es creada en la forma en que se hacen los verdaderos murales y no en la manera vulgar de espacios vacíos y pocos elementos como el tapiz hecho generalmente por pintores muralistas mediocres a quienes el público de Nueva York está acostumbrado desafortunadamente.⁷

El mes de noviembre de 1932 finalmente se aprobaron los estudios preliminares y Diego llegó a Nueva York a pintar el mural en marzo de

5. Carta de N. Rockefeller a D. Rivera, 13 de octubre de 1932, ADMFK.

6. Carta de John R. Hood a Diego Rivera, 9 de noviembre de 1932, ADMFK.

7. Carta de D. Rivera a Hood, 11 de noviembre de 1933, ADMFK.

1933. Desafortunadamente no podemos seguir de manera puntual el desarrollo del proyecto porque no todos los estudios preliminares están fechados y falta localizar una buena parte de los intermedios. Sin embargo, es posible inferir que el boceto (tinta, carbón y gouache/papel 160 × 300 cm) de la colección del Anahuacalli corresponde al proyecto general que le aprobaron a Rivera el mes de noviembre de 1932⁸ (fig. 2).

Como respuesta a la solicitud inicial se trabajó sobre el entendido de que sería un panel móvil. Seguramente para convencer a Todd de que el mural podía tener color sin resultar disruptivo, Rivera marcó en este boceto magistralmente los contornos de las figuras con negro y café y utilizó parcialmente tonos sepias y azul claro muy diluidos, de tal manera que con tenues pinceladas logró un colorido sutil y de gran transparencia.

Este croquis incluye tanto el panel principal como los dos que ocuparían los muros norte y sur. El primero contiene una escena principal cuya parte superior la ocupan un conjunto de cuerpos celestes que representan el macrocosmos, y tres astrónomos los observan de espaldas al espectador: “el telescopio acerca a la visión

8. El Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene además un dibujo en carbón que corresponde a esta versión.



3. Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, detalle, 1932, óleo y gouache sobre tela, 460 × 180 cm. Colección Museo Diego Rivera Anahuacalli. D.R.© 2020 Banco de México, “Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo”, Av. 5 de Mayo No. 2, Col. Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, 06059 Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

y comprensión del hombre los más distantes cuerpos celestes”. Por otro lado, “el microscopio hace visible y comprensible al hombre los organismos infinitesimales”; en la línea media “la energía cósmica transformada por dos antenas, es conducida hasta la maquinaria controlada por el trabajador donde se transforma en energía productiva”⁹ (Wolfe 1963, 260). Abajo de este recuadro aparece de frente: el líder, un obrero del acero que enlaza las manos de un granjero y un miliciano. Se trata de una variante de la tríada original obrero, campesino y soldado, protagonistas principales de sus murales mexicanos posrevolucionarios. Esta variante la adapta al contexto de un país industrializado, es decir, hace los ajustes correspondientes, como es el caso, en el San Francisco Art Institute (fig. 3), de la alegoría de la labor conjunta e igualitaria del obrero, el artista y el científico para construir un mundo mejor.

En el boceto del Rockefeller Center aquí descrito, compartimenta el espacio que circunda la escena central con una retícula cuadrangular que utilizó también en el San Francisco

Art Institute, cuyas aristas evocan tanto el andamiaje como las estructuras metálicas; a decir del pintor éstas constituyen la misma columna vertebral del edificio, en este caso del sistema socioeconómico, ya que enmarcan diversas escenas alusivas al mundo industrializado y agrícola. Entre ellas aparecen ya una serie de imágenes de contenido político y sentido contrastante que esclarecen el título mismo del mural, pues se trata precisamente de la encrucijada que se le presenta al hombre moderno frente a dos modos de vida contrapuestos en la modernidad: el del uso destructivo de la tecnología, el desempleo y la desigualdad social, frente al del triunfo del proletariado con la consecuente repartición justa de la riqueza y el acceso igualitario a la salud y la educación.

El pintor, como era ya su costumbre, se valió del antiguo esquema narrativo utilizado para la catequesis de contraposición para distinguir el bien del mal. Mientras que en la celda o célula de la izquierda del líder obrero aparece un desfile del primero de octubre en Moscú, a la derecha encontramos unos soldados con máscaras de gas. La primera de las representaciones deriva de los dibujos acuarelas que realizó Rivera en

9. Documento que Rivera entregó a la comisión de arte.



4. Lucienne Bloch, *El hombre en la encrucijada*, tablero principal, 1933, plata sobre gelatina. Archivo Diego Rivera y Frida Kahlo (ADRFK).

1928 con motivo de las celebraciones del décimo aniversario de la Revolución rusa, que por cierto había adquirido para su colección Aby Rockefeller. En el segundo caso se trata de un detalle del muro norte —*Construcción del interior de un automóvil*—, en Detroit, donde retrata la fabricación de gases venenosos para delatar el uso de la ciencia con fines destructivos (fig. 4).

Inmediatamente abajo de dichas escenas en otro par de retículas a la derecha contrasta un grupo de atletas corriendo, con otro de desempleados del lado izquierdo. En ambos costados aparece un grupo de científicos observando a través de su microscopio los microorganismos que ocupan la parte baja de la composición como fondo de diversas escenas campiranas.

Este mismo proyecto de conjunto incluyó las escenas que ocuparían las paredes de los pasillos norte y sur. En ellas ya aparecen las herramientas y logros del ser humano en su evolu-

ción: la primera simboliza el desarrollo técnico y científico a través de una gigantesca estatua de Júpiter que recibe sobre la mano la descarga eléctrica de un rayo; en la base, varios trabajadores intelectuales y científicos acompañados por mujeres y niños admiran una serie de aparatos electrónicos; mientras que a la izquierda un científico se acompaña de un simio para explicarles la teoría darwiniana de la evolución natural (fig. 5). En el panel que correspondería al muro norte equiparó el desarrollo tecnológico al social, con el arribo del hombre “a una verdadera comprensión de sus derechos sobre los medios de producción” (Herner 1986, 49). Representa esta idea con una estatua monumental de César decapitado que simboliza la derrota de la tiranía, mientras un obrero entrega a un campesino y a un soldado las riquezas naturales frente a un grupo de ciudadanos. Ambas escenas sufren pocas alteraciones conceptuales sustanciales en la versión final.¹⁰

La siguiente versión correspondería con el estudio preliminar titulado *Hombre técnico* (tinta, carbón y gouache sobre papel, 160 × 300 cm).¹¹ Conserva el esquema compositivo previo y hasta esos momentos los cambios más importantes los encontramos en el panel central: en la parte baja sustituye la tríada de trabajadores por uno sólo, el obrero internacional que es el icono por antonomasia del triunfo del proletariado con la apropiación y manejo de los bienes materiales y culturales para las mayorías; éste se encuentra en el interior de un cuarto de máquinas operando con las manos dos palancas, imagen muy cercana a la figura central dominante del obrero en San Francisco Art Institute.

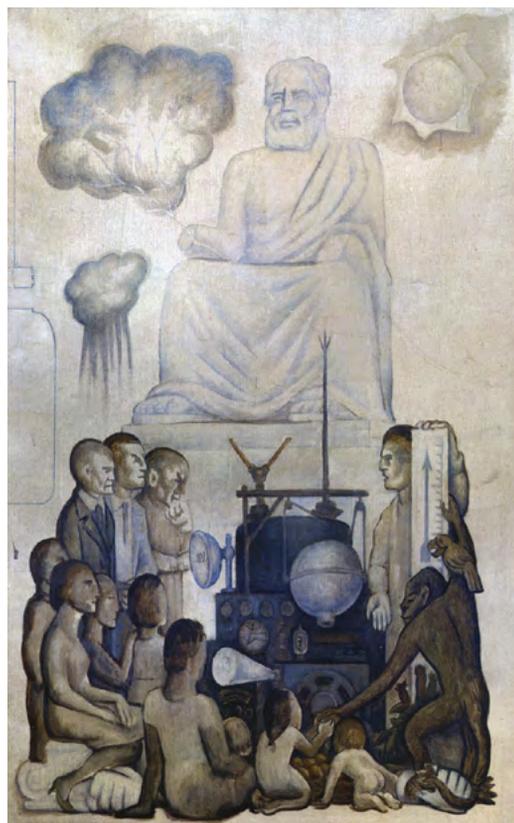
10. El museo Anahuacalli cuenta además con dos espléndidos dibujos de tamaño natural de los paneles norte y sur, *El hombre en el cruce de los caminos A y B* (carbón/papel craft 500 × 300 cm aprox.), que posiblemente sean los estarcidos que iban a utilizar para trabajar ya en el muro, habiendo logrado concluir casi por completo el muro sur ya con la imagen de Neptuno al fresco concluida. Véase Azuela (2008).

11. La descripción de la obra que hizo Anita Brenner en una entrevista a Diego Rivera, el 2 de abril de 1933, corresponde casi en su totalidad a este estudio (Herner 1986, 70).

En nuestro mural, a espaldas del trabajador ocupan parte de ese espacio a manera de tijeras dos elipses entrecruzadas que contienen microorganismos y cuerpos celestes como si se observaran a través de un microscopio o un telescopio. Inmediatamente arriba sustituyó el fragmento del sistema solar por dos enormes cilindros que son parte de un microscopio y un telescopio, dirigidos a observar las escenas de guerra y desempleo a la derecha, y la celebración del primero de mayo a la izquierda. Inmediatamente abajo del desfile movió a la triada obrero-soldado-campesino, sólo que el trabajador, más detallado, usa aquí el mismo tipo de cachucha que portan los celebrantes del Primero de Mayo en Moscú, y con los brazos extendidos sella la unión de un soldado y el granjero. La antítesis de este suceso se encuentra en el lado derecho, en donde el hombre, que encabeza una enorme fila de desempleados, extiende el plato para recibir la ración de alimento que la municipalidad le da para sobrevivir.

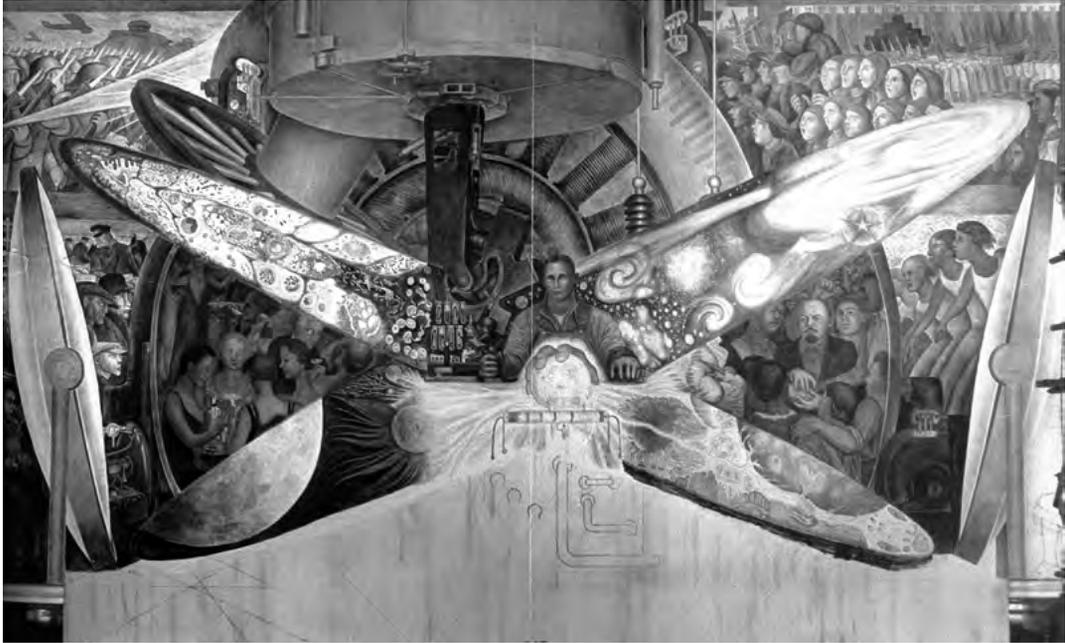
Completan esta versión modificada, en el lado derecho, una maestra con sus alumnos que miran jubilosos a través de una lentilla gigantesca, colocada longitudinalmente a un grupo de atletas y al obrero internacional que controla los medios de producción ya descritos. Las escenas idílicas campestres siguen en su sitio. En términos compositivos creció la proporción de las lentillas y elipses que, junto a las pantallas de cine, crean una atmósfera futurista que igual habla de los avances científicos que de la importancia que le darían en el Rockefeller Center a los medios de comunicación masiva: el cine y la televisión.

La factura de este segundo estudio preliminar es notable y los resultados de gran belleza. Empleó, como en otras obras del mismo género, una técnica mixta que aplicó de acuerdo con las etapas del proceso creativo: usa el lápiz para el dibujo preliminar, y el carbón y la aguada para remarcar las siluetas. Esboza con lápiz las imágenes con trazos ágiles y seguros, a base de líneas de distintos grosores; y remarca los contornos con carbón. Utiliza la aguada para dar color, transparencias y sombreados.



5. Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, detalle, 1932, óleo y gouache sobre tela, 460 × 180 cm, colección Museo Diego Rivera Anahuacalli, D.R.© 2020 Banco de México, “Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo”, Av. 5 de Mayo No. 2, Col. Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, 06059 Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020. Foto: Ricardo Alvarado. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

De acuerdo con la cronología de los hechos pasó un mes entre la entrevista de Brenner y la carta de Nelson Rockefeller a Rivera el 4 de mayo de 1934, mediante la que le pide que excluya el retrato de Lenin, figura con la que el pintor finalmente individualiza la imagen alegórica del obrero internacional. Ignoramos si a lo largo de ese tiempo el patrocinador estuvo al



6. Lucienne Bloch, *El hombre en la encrucijada*, tablero principal, 1933, plata sobre gelatina, 11.22 × 17.6 cm. Archivo Lucienne Bloch.

tanto de los avances del pintor, sólo se cuenta con una fotografía que tomó Lucienne Bloch justo antes de que se suspendiera la obra. Aquí aparece ya el retrato de Lenin enlazando las manos del soldado y el campesino; en el lado opuesto, a través de una lentilla equivalente en tamaño a la del lado derecho, desde un salón de clase los personajes miran la escena de un grupo de manifestantes reprimidos por la policía, ésta a su vez observa jugando y bebiendo a varias *flappers* y sus acompañantes, obvia referencia al panel de la orgía capitalista en la que Rivera pinta a John Rockefeller años antes en la Secretaría de Educación Pública (fig. 6).

En la parte superior, la punta de un microscopio está enfocado en el eje central, donde el líder obrero y una serie de engranes gigantes que aparecen al fondo sustituyen los cuerpos del micro y telescopio (Azuela 1985, 297). Como lo describió José Juan Tablada, “trazó círculos y elipses que de lejos simulaban algo astronómico y sideral, fermento cósmico o gestación cosmogónica” (Herner 1986, 126).

El escándalo

Como ya señalamos, el 4 de mayo de 1933 Nelson Rockefeller le escribió molesto y sorprendido a Rivera la siguiente carta:

Mientras estaba visitando los avances del fresco noté que en el espacio recién pintado acaba usted de incluir el retrato de Lenin. El retrato es muy bello, pero me parece que su inclusión en este mural ofenderá gravemente a mucha gente. Con todo y lo que me molesta hacerlo me temo que debemos solicitarle que sustituya el retrato de Lenin por un personaje desconocido.¹²

Dos días después Rivera contestó esta carta arguyendo que la cabeza de Lenin se había incluido en los dibujos preliminares en manos de Todd y en los dibujos sobre yeso hechos en la pared: “cada vez aparece como una representación abstracta del concepto de líder, una figura

12. Carta de N. Rockefeller a D. Rivera, 4 de mayo de 1933, ADMFK.

humanamente indispensable, así que sólo he cambiado esta imagen de lugar dándole ‘una presencia física menos real como si fuera proyectada por una televisión’”.¹³

Rivera propone como solución poner en su lugar y en perfecto balance con la sección en que aparece Lenin una o varias figuras de grandes personajes de la historia de Estados Unidos, tales como George Washington, quien simboliza la unificación del país, y John Brown, que representa la abolición de la esclavitud.

El mismo 9 de mayo, Todd Robertson contestó a las acusaciones del pintor aclarando que las descripciones de Rivera, que acompañaron a los estudios preliminares aprobados de la que debía ser la versión final, les habían hecho pensar que se trataba de un trabajo meramente imaginativo, pero que no tenían el más mínimo indicio de que apareciera o fuera a aparecer ningún retrato o temática controversial. Por haber incluido a última hora asuntos que no se habían aprobado ni estaban en el contrato, Rivera tenía la obligación de hacer los cambios que le estaban demandando. Dado que las partes no llegaron a un acuerdo, indemnizaron al pintor con 14 000 dólares y se dio por terminado el contrato.¹⁴

El 12 de mayo se empezaron a organizar los comités de defensa de la obra, en nombre de la libertad de expresión. A partir de ese momento se generó un escándalo a escala mundial en el que salieron a flote por el retrato de Lenin no sólo las querellas entre estalinistas y trotskistas, sino sobre todo los rencores contra uno de los causantes de la gran depresión.¹⁵ La

reyerta posiblemente le resultó más costosa a la familia Rockefeller que al propio Rivera. Mientras el descrédito de los primeros fue enorme, sobre todo porque finalmente encalaron la obra después de mantenerla oculta por un año detrás de unas cortinas, Rivera incrementó más que nunca su presencia internacional; así se valió del escándalo para ridiculizar a sus patrocinadores. Y a fin de cuentas el retrato de Lenin era *peccata minuta*, ya que desde sus inicios, aunque de manera gradual, el muralista se valió de la representación de las perversiones capitalistas para mostrar las bondades del socialismo, señalándole así al líder obrero la salida de la encrucijada.

Fuentes bibliográficas

- Azuela, Alicia. 1985. *Diego Rivera en Detroit*. México: UNAM-IIE.
- . 2005. *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán/FCE.
- . 2008. “Los tesoros gráficos del Anahuacalli”, en *El Anahuacalli de Diego*, 297-321. Coordinador editorial, Eduardo Turrent y Díaz. México: Banco de México.
- Downs, Linda. 1999. *Diego Rivera The Detroit Industry Murals*. Nueva York: WW Norton Company.
- Herner, Irene. 1986. *Diego Rivera, paraíso perdido en Rockefeller Center*. México: FCPYS-UNAM/Edicupes.
- Hulburt, Laurance P. 1989. *The Mexican muralist in the United States*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Paquette, Catha. 2007. “El hombre en la encrucijada. Centro Rockefeller, Nueva York y Palacio de Bellas Artes, México”, *Diego Rivera. Obra mural completa*, 350-369. Colonia: Taschen/Conaculta-INBA/Banco de México.
- Pliego, Susana. 2013. *El hombre en la encrucijada. El mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*. México: Trilce Ediciones.
- Sharp, Ellen. 1987. “Rivera Dibujante.” En *Diego Rivera: retrospectiva*, 215-226. Madrid: Ministerio de Cultura/Dirección General de Bellas Artes y Archivo.
- Smith, Terry. 1993. *Making the Modern: Art and Design in America*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

13. Carta de D. Rivera a N. Rockefeller, 6 de mayo de 1933, ADMFK.

14. Carta de Todd Robertson a Rivera, 9 de mayo de 1933, ADMFK.

15. Tanto en los archivos del MOMA como del Rockefeller Archives Center y los del mismo Anahuacalli existe una copiosísima información sobre el escándalo, mucha de ella escrita por los defensores de Rivera, entre quienes estuvieron personajes tan importantes como el filósofo estadounidense Lewis Mumford, el historiador y teórico del arte Mayer Shapiro, o el científico Albert Einstein.

Wolfe, Bertram D. 1963. *The fabulous Life of Diego Rivera*.
Nueva York: Stein and Day Publishers.

Fuentes documentales

Archivo Documental, Museo Frida Kahlo Casa Azul.
(ADMFK) Sección Diego Rivera, Murales.
The Rockefeller Archives Center, North Tarrytown, Nueva York.

Rita Eder

El sueño de la Malinche: cueva/agua/lluvia

Las alegorías de la nación en México utilizaban con frecuencia el cuerpo femenino para abanderar su grandeza. En su obra pictórica *El sueño de la Malinche* Antonio Ruiz (1939) contradice aquellas imágenes alegóricas generalmente idealizadas y presenta a Malinche como la problematización del México moderno en una ingeniosa recombinação de uno de los imaginarios más potentes en la cultura mexicana de los siglos XIX y XX: me refiero a la idea de presentar a la nación como la unificación de todos sus pasados y grupos étnicos. En este cuadro hay referencia al mestizaje y a lo indígena y, por medio del recurso decorativo de la cabecera adosada a una cama movable de pequeñas ruedas, hay una referencia a lo moderno. En el análisis sobre este cuadro de Malinche que a continuación se presenta se desarrollan dos acercamientos en relación al mismo; por un lado, se observa la posición del cuerpo, la gestualidad, las relaciones entre forma y espacio y el carácter expresivo o las emociones; por el otro, diversas tradiciones iconográficas europeas y prehispánicas que llevan a pensar, una vez más, en la complejidad simbólica de la obra de Antonio Ruiz.

Hace tiempo que me he ocupado en distintos textos de *El sueño de la Malinche* (fig. 1). En aquellos primeros ensayos sobre el tema advertí la capacidad de *El Corcito* (como también se

conoce a Antonio Ruiz) para plantear, en una sola imagen, una amplia gama de posibilidades y enigmas en torno a este personaje complejo y siempre dual: mito e historia, heroína y villana, gran señora y esclava, valiente y traidora. En tiempos recientes los estudios sobre Malinche han llevado a nuevas reflexiones que la ubican como prototipo de la emisaria ideal y traductora, la que tiene el poder de la lengua y tiende puentes entre culturas.

Desde la perspectiva de género, Malinche se ha convertido en una figura prestigiada por la revaloración de su papel como consejera de Cortés, a quien los indios llamaban el Señor Malinche o, en el mejor de los casos, Cortés-Malinche. Mientras que Malinche, que portaba el nombre cristiano de doña Marina durante la época colonial, también era conocida como “nuestra lengua”; al menos así quedó escrito por Bernal Díaz del Castillo en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, quien le otorga el poder de la voz:

Antes que mas pase adelante quiero decir como en todos los pueblos por donde pasamos y en otros donde tenían noticia de nosotros, llamaban a Cortés Malinche, y así lo nombraré de aquí en adelante, Malinche [...] Y la causa de haberle puesto este nombre es que Doña Marina nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especial cuando venían embajadores o pláticas de cac-



1. Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939, óleo sobre tela, 29.5 × 50 cm. Colección Galería de Arte Mexicano. Foto cortesía de Luisa Barrios Honey Ruiz.

ques, y ella lo declaraba en la lengua mexicana, por esta causa le llamaban a Cortés el Capitán de Marina y para más breve le llamaron Malinche (Díaz del Castillo 1983, 193-194).

Este texto es producto de una nueva reflexión sobre esta imagen como un doble cuerpo inscrito en la complejidad de las claves culturales que encierra esta mujer-montaña, de tal forma que este trabajo se caracteriza por una trama de relatos y contrarrelatos que se ubican en distintos tiempos y culturas. La capacidad de significación del cuadro conduce al ojo a verlo como una construcción de enigmas en movimiento, y las consecuentes interpretaciones que componen y descomponen una diversidad de puntos de vista.

El cuadro

El sueño de la Malinche, un cuadro más bien pequeño (29.5 × 50 cm), podría definirse como un paisaje encerrado. En ese espacio sugerente, cielo y

cueva a la vez, aparece recostada una mujer morena con el pelo suelto, negro y ondulado: duerme, sueña o reflexiona con los ojos cerrados.

Su cuerpo transfigurado en montaña, cubierto por una sábana o una cobija, sostiene el caserío coronado por una iglesia pequeña, en contraste con el amplio cuerpo-paisaje que se derrama hasta rebasar los límites inferiores del cuadro. El escenario natural tiene como fondo y límite una pared azul descascarada.

Esta imagen se percibe como una suma de opuestos: lo cerrado y lo abierto, lo arqueológico y lo cotidiano, lo natural y lo construido, el detalle y la impresión de monumentalidad. La permanente doble lectura anuncia su carácter alegórico o ese constante ir y venir entre lo representado y su carácter de espejo, simulacro, encarnación, sustituto de lo real, dentro de un proceso que equilibra las tradiciones visuales con

la percepción del sujeto que mira, escudriña y analiza las posibles interpretaciones. El punto de partida que ha animado el análisis de esta obra es, entre otras cosas, detectar el recurso crítico que desplaza en la imagen un debate sobre la nación mexicana, en particular sobre el mestizaje.

La Malinche de *El Corcito* fue pintada en un tiempo de gran debate sobre la cuestión indígena y el mestizaje, que involucra de manera permanente el tema de la raza y la arraigada idea de la inferioridad del indígena. Ello es visible en el hecho de que el término indígena quedaba fuera de la Constitución de 1857 y no tenía presencia en la esfera pública ni personalidad jurídica en el tiempo del régimen de Porfirio Díaz (1876-1911). Durante la Revolución, los llamados indigenistas intentaban constituir una sola nación de ciudadanos por medio de la unificación y asimilación de la enorme diversidad cultural de México. Manuel Gamio lamentaba que México estuviera compuesto por un conjunto de pequeñas patrias en términos lingüísticos y raciales (Dawson 2004, 1-33). La nueva nación se topaba a nivel idiosincrático con las tensiones sobre la imagen de lo indígena como inferior pero capaz de superarse; estas tensiones pueden verse en la construcción visual de una alteridad indígena presente en los monumentos, los calendarios y buena parte de la pintura mural. La conciencia contradictoria que rige la coexistencia de dos realidades diferentes está presente: por un lado, la reivindicación de lo indígena, y por el otro, el entorpecimiento de este proceso fundado en la idea de raza que explicaba la pobreza, la desigualdad, clase social, género, educación, moral, costumbres, etc. Si bien a la larga el concepto de raza en el ámbito indigenista fue sustituido por el de cultura, subsistía la noción del indio como un sujeto empobrecido y un ciudadano incompleto: se trataba, en cierta forma, de un racismo sin raza (Dawson 2004, 19-20). El cuadro de Ruiz revela escepticismo o distancia crítica respecto al indigenismo de la época y su idea corporativista que aglutinará a lo indígena como masa, algo que ya se advertía en otra de sus pinturas:

México 1935. El sueño se alineaba con la noción del pluralismo, la diversidad geográfica y los orígenes indios. Se trata de una mirada crítica ante el proceso de unificación de lo heterogéneo y lo desconectado que pretendía el nacionalismo, y un enfoque original sobre Malinche.

Antonio Ruiz pintó este paisaje encerrado que es a la vez un cuerpo geográfico y una prolongación de un cuerpo femenino. Desnuda y vestida al mismo tiempo, Malinche, desprovista de los ricos atuendos con los que suele distinguirse en los códices o en las representaciones del reino de la Nueva España (Herren 2000), distante de la jerarquía y posición a ella atribuidas durante la colonia y aun durante el siglo XIX, yace en un interior deteriorado y su cuerpo, irónicamente, en un anticlímax frente a la solemnidad que caracteriza la representación de personajes históricos o míticos; descansa en una cama de latón de aquellas fabricadas en serie y que en la época podía encontrarse también en los cuartos de servicio o en los burdeles (Wechsler 1999, 21-73). Sin embargo, si miramos de nuevo, la cama es de proporciones enormes dado el tamaño del cuadro, puesto que abarca la pintura a todo lo ancho y sostiene a la Malinche, una especie de gigante que carga sobre sus caderas una enorme montaña.

El sitio

El sueño de la Malinche tiene una referencia geográfica. Se trata a primera vista del sitio colonial, un lugar pulcro, organizado, aunque también fragmentado. Un paisaje montañoso que vemos desde arriba, dominado por una iglesia y un poblado dividido en dos por un accidente geográfico que interfiere con la integridad de la forma y el orden; el puente que une las dos secciones, sin embargo, restaura el sentido de unidad. Ese sitio es su cuerpo que se oculta entre las sábanas, si atendemos a la historia de Malinche y sus relaciones con Cortés, podemos inferir que el cuerpo-montaña es su cuerpo embarazado. En 1955 Antonio Ruiz pinta *Madre montaña, maternidad*, un óleo sobre tela de 13.5 × 19 cm que corrobora la hipótesis de la fusión de la fertilidad/maternidad

con el cuerpo geográfico, un tópico propio de la pintura americana tanto del norte como del sur.

Antonio Ruiz intenta pintar una alegoría de la nación fundiendo el mundo prehispánico conquistado, es decir, el sitio colonial, con la noción de cuerpo indígena femenino. Ese laberinto que es el interior de la zona arqueológica de Cholula, se halla presente, aunque a la vez es negado, por la delgada piel de la sábana que lo oculta. Mientras miramos el cerro, ya sabemos que lo que vemos en la superficie es apenas un envoltorio de lo que se encuentra en el interior.

Según la visión colonial de este personaje (desde Bernal Díaz del Castillo hasta el jesuita Clavijero), doña Marina —nombrada así en aquella época— destacaba por su inteligencia, su dominio de varias lenguas, su belleza, su valentía y su colaboración con los españoles. Decía Clavijero: “fue más valiente que un hombre, fiel y adicta a los españoles y de imponderable utilidad a la conquista” (Clavijero 1974, 299-300).

Después de ser considerada una mujer de excepción por sus virtudes y su origen noble, en algunas novelas del siglo XIX, en particular las escritas inmediatamente después de la Independencia, como *Xicoténcatl* (1826), Marina reencarna como mujer lasciva y oportunista y, finalmente, como la serpiente en el jardín del Edén. Es en ese relato que se entrega a los invasores y traiciona a su pueblo, vende a la nación, rechaza su propia cultura y acepta la religión católica.

La versión que José Clemente Orozco pintó en la escalera del patio principal de la preparatoria (1926) expone una Malinche, plenamente indígena y con la mirada hacia abajo, desnuda y sometida a un Cortés de piedra y sin sexo que pisa a la raza indígena. En Orozco asoma la mirada del siglo XIX sobre este personaje, siempre objeto de controversia y particularmente en tiempos cercanos a las fechas en que se pintó este cuadro. En los distintos textos encontramos virulencia, desprecio, pero también admiración y defensa.¹ En

1. En 1942 Federico Gómez de Orozco escribió para la colección *Vidas mexicanas* un libro con carácter biográfico dedica-

do a Malinche. No por azar la intituló *Doña Marina. La dama de la conquista* (1942). Sin duda este tipo de textos pertenece a la amplia polémica sobre la nación y la controversia entre hispanistas e indigenistas. En la introducción ya el autor habla de Cortés como un hombre genial y de cómo Doña Marina, con su talento, le sirvió con fidelidad. Su libro es una exploración de la historia de la conquista y una reivindicación de sus bondades y legitimidad. Un texto más con esta intención es el de González Ruiz (1944). En esta novela el autor intenta hacer una biografía y de esa misma forma hacer justicia a una mujer excepcional de la que según este autor se sabe poco. Cargado de prejuicios sobre las religiones prehispánicas, al mismo tiempo habla de Méjico (como lo escriben los españoles) como el país más bello de la tierra. La intención del autor al escribir sobre la vida de Marina es resaltar su amplia colaboración en el proceso de la conquista espiritual de los indios.

Como en otras obras de Antonio Ruiz, se manifiesta una sensibilidad más moderna, una especie de *protokitsch* que permite identificar el origen de sucesivas versiones en las obras de Jesús Helguera y otros pintores que trabajaron para la Cigarrera La Moderna en la manufactura de calendarios que colgaban de las paredes de las casas y oficinas.

Podemos ver en estas pinturas que sirvieron como modelos para los cromos de calendarios,

2. En su libro *Political Landscape*, Martin Warnke (1978) analiza las connotaciones políticas del paisaje. En este análisis comparativo entre naturaleza y política, hay un acercamiento a las imágenes de los países o naciones que son representados por un solo individuo que se funde con el paisaje, río, montaña o la tierra misma; éstas, dice, son frecuentemente figuras pasivas que yacen sobre sus espaldas. La identificación entre la mujer y la tierra encuentra un buen ejemplo latinoamericano en *La amazona de los Andes*, obra de Felipe Gutiérrez (mexicano que desarrolló buena parte de su obra en Colombia a finales del siglo XIX); se trata de una mujer dormida de espaldas sobre un vasto paisaje. Esta imagen coincide con el señalamiento de Warnke sobre un paisaje *antropomorfizado*, a veces en forma de un gigante en reposo: es el estado o el poder lo que reposan y no se perciben amenazantes. Su contrario es el estado, se refiere a la imagen que acompaña al Leviatán de Hobbes, un estado armado que puede forzar a sus súbditos a una solidaridad nacional.

el dilema que ya aparece en la literatura del siglo XIX respecto a quién es el padre de la patria: Cuauhtémoc, Moctezuma o Cortés; también, la aparición de una Malinche transfigurada en una mujer blanca y dormida, conquistada y exótica. Es el reverso de la Conquista: hay un cambio de roles sexuales, pues mientras que lo indígena es masculino, lo femenino se identifica con lo racialmente blanco, pero desposeído de armadura, pólvora y caballos; elementos que consolidaron la Conquista. Este arte popular hace visible las ambigüedades y opciones de carácter racial que se pensaron fundamentales para imaginar la nación y sus orígenes; lejos del concepto de mestizaje que actualmente tiene tantas vertientes y relevancia global (Gruzinski 2007), la idea de encuentros de cultura y raza, que caracterizan el mestizaje mexicano en términos ideales, es también lugar de desigualdades marcadas por el racismo y la condición de género.

El sueño de la Malinche es una imagen trabajada con minucia y delicadeza, sobre todo en referencia a la femineidad de Malinche, como puede apreciarse en las partes de su cuerpo que han quedado al descubierto: por ejemplo, el pelo, ese cabello rizado y suelto, ¿acaso se ha deshecho las trenzas o nos recuerda a otra imagen recurrente en la iconografía cristiana en que la cabellera suelta y rizada, aunque rubia, tiene una significación precisa? En *María Magdalena. Mito y metáfora*, Susan Haskins habla de la connotación del pelo suelto de la Magdalena como signo de una posición marginal, pues sólo las prostitutas se soltaban el pelo en público. Desanudar la cabellera era asimismo un modo de deshonor a una mujer adúltera (Gruzinski 2007, 38 y 275). La cabellera femenina ha sido objeto de estudios e interpretaciones que abren otras posibilidades que no se ajustan sólo a nociones de pudicia o deshonor. Erika Bornay (1994), en su estudio sobre los diversos géneros pictóricos y literarios que han otorgado un lugar importante al pelo como metáfora y signo de entrega y erotismo, encuentra en la poesía italiana y española de los siglos XVI y XVII un canto a las cabelleras abundantes y doradas, las cuales se relacionan con la potencia

sexual que deviene en fuerza vital, primigenia y creadora. Las convenciones y restricciones sobre el pelo son numerosas y algunas provienen de la exigencia de varias religiones occidentales, y no occidentales, aún vigentes, que demandan de toda mujer observante que lleve la cabellera tapada por el pelo, elemento de sexualidad.

El modelo de la cabellera al que alude la pintura de *El Corcito* parecería ser el de la Malinche del *Lienzo de Tlaxcala*, que la presenta como mujer pensante y donde se representa su cabellera deslizada (Bornay 1994, 139-149); como diría Bornay, no está asociada particularmente con su femineidad, sino con su destacado lugar en el proceso de la Conquista. En la imagen de Ruiz, Malinche tiene atributos de Magdalena: por un lado, la cabellera y los aspectos que subrayan su carnalidad, por otro, el sueño o meditación que ocurre en el interior de un espacio cerrado, equivalente al de la cueva en que Magdalena, en virtud de su larga meditación, es redimida por la fe. En el cuadro parecería hacerse alusión a la condición de Malinche como primera cristiana y madre de la nueva nación; ambos elementos la redimen en diversos textos literarios, desde novelas del siglo XIX, como aquellas de Irene Paz, hasta obras de teatro como las de Rodolfo Usigli y José Gorostiza, escritas en los años cincuenta y sesenta: “Yo sé lo que es fundir dos mundos en mi sexo, y saber eso me perdona y me salva, mi traducción es fiel y hablé la verdad. Soy una mujer fertilizada por la conquista y la guerra en un útero que ha preservado y vivido por mucho tiempo” (Usigli 1983, 125). Las afinidades entre Malinche y María Magdalena descansan en el talento, la degradación y la supervivencia, y su presencia en el imaginario colectivo como personajes femeninos duales y empoderados.

La melancolía es un estado de ánimo atribuido a Magdalena, que abunda en las imágenes y sobre todo en las pinturas de los siglos XVI y XVII; por ejemplo, en la pintada por Artemisia Gentileschi hacia 1620, en la cual parece dormir mientras su mano sostiene su rostro en alusión a la Magdalena penitente. El tema de

la melancolía tiene una función crítica en relación al mito de Malinche. La versión de Antonio Ruiz en torno a este personaje fundacional recoge la noción de melancolía precisamente desde el ensueño e introspección: el azul profundo de las paredes y la sugerencia de la ruina a partir de la pared descascarada hace pensar en la vasta bibliografía sobre el tema que el siglo xx ha puesto de nuevo sobre la mesa como objeto de reflexión; quizás esto se deba al gran interés que la llamada época posmoderna, y en especial los estudios críticos y particularmente la filosofía, la crítica literaria y la historia del arte, han tenido en la melancolía como una clave para comprender los tiempos actuales (Sontag 2008, 117-144). En el campo de los estudios iconológicos la melancolía ha sido objeto de una tradición intelectual de larga trayectoria. Uno de los más destacados ensayos sobre el tema es *Saturno y la melancolía* de Klibansky, Panofsky y Saxl (1991). Mientras la tristeza aparece como enloquecida y desesperada, con la cara congestionada y llena de lágrimas, la melancolía tiene cada vez más un aspecto de cavilación, más amenazador y activo que la tristeza, y además es superior al disfrute jovial de la vida.

El cerro y la tradición prehispánica

Tenemos un cuadro que enfatiza la montaña o el cerro artificial construido antes de la llegada de los españoles y que fue un elemento simbólico esencial en el mundo prehispánico. El glifo o pictografía del *tépetl* puede identificarse frecuentemente por su forma de cerro con una cumbre redonda. A veces figura como una ancha campana más estrecha en la parte superior que se introduce en las narraciones del código para nombrar personas, linajes o entidades geográficas y políticas. Su función general es identificar la existencia de un grupo organizado con un dominio sobre su territorio.

El *tépetl*, montículo de carácter sagrado habitado por los dioses, es presencia frecuente en códigos y mapas, como en el de México-Tenochtitlan (1550), también conocido como el mapa de

Upsala (León-Portilla y Aguilera 1986),³ en cuya parte inferior puede verse la representación del cerro como morada sagrada: un montículo que sobre la superficie de la forma montañosa lleva dibujada una cara humana. La idea de que los cerros están habitados por los dioses proviene de la cosmología prehispánica y subsiste hasta nuestros días. Diversos trabajos de campo se han ocupado de la sobrevivencia del imaginario en torno a volcanes y cerros. Los habitantes de las zonas aledañas los conciben como organismos vivos, sujetos a estados de ánimo y pasiones. La constante observación de los volcanes ha permitido a legos y especialistas (en distinta forma) establecer la relación entre los cerros y el cosmos y la forma como estas alineaciones influyeron en la orientación de los asentamientos humanos y la construcción de centros ceremoniales (Tucker 2001, 71). Fray Bernardino de Sahagún, en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, habla de los ritos que se realizaban en los cerros en concordancia con alineaciones que obedecían a la posición del sol. En febrero de cada año el Pico de Orizaba, La Malinche y el cerro Sierra Negra, muestran una alineación que desde el templo del Monte Tláloc se visualiza como una sola montaña a la salida del sol (Iwaniszski 2007, 116).⁴ Fray Toribio de Benavente se interesó por la descripción de esta ciudad y en especial reparó en la pirámide. El fraile hace una descripción en la que pareciera identificar la fusión entre la gran pirámide y la alineación de los cerros en una sola forma: “Los chololas comenzaron un teucalli extremadísimo de grande [...] el cual comenzaron para le hacer mucho mas alto que la mas alta sierra de esta tierra, aunque están a vistas las mas altas sierras que hay en toda Nueva España que son el volcán y la Sierra Blanca, que siempre tiene nieve” (Benavente 1971, 51-52).

3. El mapa se encuentra en la Universidad de Upsala, Suecia.

4. Sobre la alineación astronómica véase Iwaniszski (1994, 158-176).

El Códice Cholula

El *Códice Cholula* es un manuscrito pictográfico fechado entre 1586 y la primera mitad del siglo XVII (González-Hermosillo y Reyes 2002, 51-52). El códice formó parte del amplio acervo que logró conjuntar Lorenzo Boturini, quien llegó a la Nueva España en 1735, justo cuando los jesuitas en sus colegios iniciaban la puesta en valor de las antiguas culturas autóctonas. Este códice permaneció en la Nueva España y no se vio envuelto en el naufragio de 1743 que llevaba de regreso a Boturini con sus pertenencias. El códice pasaría de mano en mano hasta llegar al Museo de Arqueología, Historia y Etnología. Años más tarde Alfonso Caso, ya director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, lo incluye en 1939 en un nuevo catálogo bibliográfico, y actualmente se encuentra en el museo de sitio de la ciudad de Cholula (González-Hermosillo y Reyes 2002, 48).

El códice se caracteriza por minuciosas y abundantes datos topográficos; hay cerros y señoríos, así como escurrimientos fluviales. Los elementos o lugares por los que corre el agua están señalados en distintos tonos de azul. Antes de la invasión española, el reino de Chollolan llegaba hasta la boscosa falda sur del volcán de la Malinche, pero sus gobernantes guardaban distancia con los asentamientos tlaxcaltecas. Es decir, las barrancas y el pequeño cerro Manzaniilla debieron indicar el área de transición con el reino tlaxcalteca.

Si observamos el cuadro de Antonio Ruiz podemos distinguir un pequeño cerro a las faldas de la montaña-mujer para indicar cercanía y separación entre una y otra identidad geográfica. No menos llamativo es el hecho de que en la montaña de Ruiz existen accidentes geográficos y una zanja o barranca profunda que interfiere con el cuerpo geográfico que es pirámide, montaña y marcador de las variantes de los límites geográficos. Este adentrarse en la geografía para contar la historia de la conquista de México y sus transiciones a partir de esta combinación de signos, es la proeza del cuadro y lo que lo hace tan propicio para adentrarse en

la figura de Malinche, sus atribuciones y roles cambiantes.

La pirámide-cerro: el reverso del mapa

En el reverso del códice, el primer dibujo que aparece es la ondulante silueta de la pirámide de Cholula hecha con adobes y lodo. Esa majestuosa montaña artificial es también el precioso cerro de jade o *chalchiuhtépetl* mencionado en otras fuentes. Es la representación de un cerro hecho a mano y funge como el templo mayor de la ciudad prehispánica, convertido en imponente cimiento de un santuario mariano que permite distinguir Cholula desde la nueva carretera trazada en 1932, quizás el momento en que Antonio Ruiz la visitaría por primera vez (González-Hermosillo y Reyes 2002, 80).⁵

En comparación con las líneas un tanto planas y desdibujadas por momentos de los personajes, la pirámide-cerro tiene una silueta bien definida en el códice. Los tan mencionados adobes, tanto por el corregidor como por fray Toribio de Benavente, aparecen bien demarcados, lo mismo que su tono verde identificado como el cerro de jade o *chalchiuhtépetl*. El cuadro de Antonio Ruiz muestra, además del cerro de tono verdoso hecho a mano, la interferencia armónica de líneas o caminos sinuosos que llevan a la cima. El *Códice Cholula* introduce un elemento más para pensar esta imagen en la medida que la pirámide es pensada como obra de gigantes con veredas o caminos que condu-

5. Cluerg (1932, 299-302), edición facsimilar, México, FCE, 1981. En este artículo de tono periodístico se habla de Cholula como importante destino turístico y puede inferirse que la carretera estaba recién arreglada para hacer posible el acceso. Entre las descripciones del lugar, quizás la más relevante sea la que habla de la cercanía de la pirámide con Tlaxcala y menciona que tiene por fondo el volcán La Malinche. Entre los dibujos que acompañan el artículo *Ruta de Cortés desde Cholula al puerto de los volcanes*, una vista de Cholula desde el oeste contiene un primer plano que corresponde a la pirámide con la iglesia de los Remedios en lo alto; en segundo plano, como fondo, el volcán La Malinche extiende sus largas faldas hasta confundirse con el llano. En este dibujo ambos cuerpos, la pirámide y el volcán, casi se empalman a la manera en que está concebida la pintura de Antonio Ruiz.

cían hasta el aire o la cima, se trata de la forma simbólica de lo prehispánico que pervive en ciertos aspectos hasta nuestros días.

El trabajo de Ethelia Ruiz Medrano “en el cerro y la iglesia: la figura cosmológica atl-tépetl-ozólotl” (2001) es útil para completar la noción prehispánica que se destaca en el cuadro. Medrano se concentra en la idea del glifo del cerro y su asociación con el agua y la cueva como un todo. Su estudio intenta seguir la genealogía de la noción compuesta de *tépetl* y su pervivencia en los códices y pictografías coloniales que transforman el glifo del *tépetl* y añaden la forma de la iglesia y la cruz como una prolongación de la cueva, lugar en el que se realizan los rituales. Ruiz Medrano parte de la lámina 1 del *Códice Xólotl* que presenta la forma del *tépetl* como un cerro de cumbre redonda coronada por una figura humana que sostiene un cetro de forma ondulada en su mano, testimonio de la relación *tépetl-atl* (cerro-agua). Para el análisis de nuestro cuadro reviste otra importancia. En las primeras páginas de este trabajo hice notar que la pintura de Ruiz sugería un paisaje encerrado como cielo y cueva a la vez. La idea de cueva o sitio profundo es visible también en los lados de la pirámide montaña, francamente abiertos en una larga rajadura vertical que se confunde en la parte baja con el bosque de árboles, quizá como símbolo de fertilidad, mientras que en la parte superior se puede observar lo que pareciera ser una forma de vagina. A esta idea de sitio contenido, quizá oculto, puede añadirse que la ciudad está amurallada. El muro circundante de la parte izquierda se prolonga en el puente, que es la mitad derecha de la misma ciudad.

La intuición de que se trataba de una cueva por el ambiente íntimo y sin luz natural adquiere otro sentido si se examina desde la cosmografía precolombina. La pared azul, un tanto descascarada, con un elemento que tiende a ser redondo y el dibujo de un rayo, apuntan a la representación prehispánica del agua en forma y color, ya que el círculo y el rombo son símbolos de agua incrustados en algunas representaciones del *tépetl*. El rayo no es necesariamente la

ira de los dioses, sino imagen de la lluvia como aparece en los cetros encontrados por los arqueólogos en la cumbre de las montañas.

Por otro lado, es necesario advertir la relación de la pirámide con ese elemento más oculto que es la cueva (Heyden 1975 *loc. cit.* Ruiz 2001, 157), asociada a lugares de origen, de entierros y sacrificios, de abundancia y de poder de los ancestros que la habitan (Heyden 1991 *loc. cit.* Ruiz 2001, 157). Para completar el posible origen de este cuadro en la cosmovisión prehispánica y su articulación con el mundo colonial, falta completar la idea de la fusión entre cerro y pirámide. Con mayor precisión es posible decir que el sitio representado por Antonio Ruiz es la gran pirámide de Cholula, que tiene como fondo el volcán La Malinche. Si miramos la pirámide desde el lado sur de la ciudad, en dirección hacia el noroeste, puede observarse cómo los dos cuerpos, el artificial (la pirámide) y el natural (el volcán), se fusionan en el cuadro la montaña artificial de Cholula y al mismo tiempo sabemos que hay algo en su amplitud que no encaja con la vista de la pirámide coronada por la iglesia. Si enmarcamos esta representación como un paisaje compuesto, es posible pensar que Ruiz ha sido fiel a la identificación prehispánica entre montaña y pirámide que ya hemos justificado anteriormente por razones astronómicas. Finalmente, es un lugar común que el emblema de la conquista sea la imposición de la iglesia sobre construcciones precolombinas.

Ethelia Ruiz Medrano en su seguimiento de la supervivencia iconográfica del *tépetl* como glifo compuesto de la época prehispánica hasta la colonial nos regresa a la idea de cueva. La cueva, probablemente por ser reservorio de agua, pudiera haber marcado el lugar en el que habría de construirse una pirámide. Las deidades de la lluvia residían en cuevas para derramarla sobre la tierra, y el volcán La Malinche (la de la falda azul) es el agua que habita la montaña. Así, el cuarto de la Malinche podría entenderse en dos sentidos: como cueva y, por la pared azul y la advocación de sus signos, como agua y lluvia.

Fuentes bibliográficas

- Barjau, Luis. 2010. *La conquista de la Malinche*. México: INAH/Conaculta.
- Benavente (Motolinía), Fray Toribio de. 1971. *Memoriales o libro de las cosas de Nueva España y de los naturales de ella*. México: UNAM.
- Bornay, Erika. 1994. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- Castro Leal, Antonio, editor. 1991. *La novela del México colonial*. México: Aguilar.
- Clavijero, Francisco Xavier. 1974. *Historia antigua de México*. México: Porrúa.
- Cuadriello, Jaime, compilador. 1999. *Los pinceles de la historia. El origen de la Nueva España 1680-1750*. México: Munal-Conaculta-INBA.
- Dawson, Alexander. 2004. *Indian and Nation in Revolutionary Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Díaz del Castillo, Bernal. 1983. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Drosher, Barbara y Carlos Rincón. 2001. *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlín: Tranvía-Walter Frey Verlag.
- Eder, Rita. 1999. "The Private World of Malinche: New Issues in Mexican Art History." En *XXIX International Congress of the History of Art: Memory and Oblivion*, editado por Wensel Reinick, 101-110. Países Bajos: Kluwer Academic Publishers.
- . 2006. "El sueño de la Malinche de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades." En *XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La imagen política*, editado por Cuauhtémoc Medina, 93-112. México: IIE-UNAM.
- . 2007. "Melancolía, género y alegoría: Malinche y María Magdalena." En *Memoria y melancolía: reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, editado por María Herrera Lima, César González Ochoa y Carlos Pereda, 117-150. México: UNAM.
- Gamio, Manuel. 1922. *La población del valle de Teotihuacán*. México: SEP-Dirección de Talleres Gráficos.
- Glantz, Margo. 1984. *La lengua en la mano*. México: Premia Editora.
- . 2001. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus-Alfaguara.
- . 1994. Coordinadora. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: UNAM.
- Gómez de Orozco, Federico. 1942. *Doña Marina. La dama de la conquista*. México: Xóchitl.
- González Acosta, Alejandro. 1997. *El enigma de Jicotencal*. México: IIB-UNAM.
- González-Hermosillo A., Francisco y Luis Reyes García, traducción y notas. 2002. *El códice de Cholula. La exaltación testimonial de un linaje indio*. México: INAH/CIESAS/Gobierno del Estado de Puebla/Miguel Ángel Porrúa.
- González Ruiz, Felipe. 1944. *Doña Marina, la india que amó a Cortés*. Madrid: Morata.
- Gruzinski, Serge. 2007. *El pensamiento mestizo*. Madrid: Paidós.
- Heyden, Doris. 1991. "La matriz de la tierra." En *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, editado por Johanna Broda et al., 461-500. México: UNAM.
- Iwaniszewski, Stanislaw. 2007. "Y las montañas tienen género. Análisis de los sitios rituales del Iztaccíhuatl y el Popocatepetl." En *La montaña en el paisaje ritual*, coordinado por Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski, Arturo Montero. México: IIH-UNAM/INAH-Conaculta.
- Karttunen, Frances. 1994. *Between Worlds. Interpreters and Survivors*. New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. 1991. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Forma.
- León-Portilla, Miguel y Carmen Aguilera. 1986. *Mapa de México-Tenochtitlán y sus contornos hacia 1550*. México: Celanese Mexicana.
- Messinger Cypess, Sandra. 1991. *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. Austin: University of Texas Press.
- Ramírez, Fausto. 2008. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: IIE-UNAM.
- Sontag, Susan. 2008. *Bajo el signo de Saturno*. México: Random House Mondadori.
- Tucker, Tim. 2001. "El asentamiento prehispánico de cerro Teotón: un axis mundi en la región oriental del valle poblano." En *La montaña en el paisaje ritual*, editado por Johanna Broda et al. México: INAH/Conaculta.
- Tzvetan, Todorov. 1987. *La conquista de América. La cuestión del otro*. México: Siglo XXI.
- Usigli, Rodolfo. 1983. *Corona de sombra, corona de fuego, corona de luz*. México: Porrúa.

- Warnke, Martin. 1978. *Political Landscape*. Cambridge: Harvard University Press,
- Wechsler, Diana. 1999. *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Fuentes hemerográficas

- Cluerg, George. 1932. "Cholula." *Nuestro México* 3 y 4: 299-302.
- Herren, Angela Marie. 2000. "Representing and Re-inventing Doña Marina: Images from the Florentine Codex and the Lienzo de Tlaxcala." *Latin American Indian Literatures Journal* 16, 2: 158-181.
- Heyden, Doris. 1975. "An interpretation of the cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, México." *American Antiquity*, 40, 2, 1975: 131-147.
- Iwaniszewski, Stefan. 1994. "Archeology and Archeoastronomy of Mount Tlaloc, Mexico: Reconsideration." *Latin American Antiquity* 5,2: 158-176.
- Ruiz Medrano, Ethelia. 2001. "En el cerro y la iglesia: la figura cosmológica atl-tépetl-ozólotl." *Relaciones*, revista de El Colegio de Michoacán 22, 86: 141-186.

Deborah Dorotinsky

Dos jóvenes seri de Luis Márquez Romay

Dos adolescentes *seri* son retratadas de cuerpo entero, bajo la luz de un sol intenso, en una amplia extensión arenosa. Miran hacia nuestra derecha, en idéntica pose; el brazo derecho cuelga sobre su costado, mientras el otro sostiene unas cestas. Ambas portan un atuendo peculiar hecho de pieles de pelícano, llevan la cabellera suelta, que larga y negra se extiende por su espalda. Sus rostros están decorados con pintura facial que es apenas perceptible. La profundidad de campo de la toma nos permite ver hacia el horizonte un cielo despejado, salpicado por unas poquísimas nubes. Las sombras de sus cuerpos se proyectan detrás de ellas, hacia el margen de la imagen a nuestra izquierda.

Para acercarme a esta imagen fotografiada hacia 1950, parto de dos ideas básicas. La primera me permite pensar la fotografía como un “dispositivo”, a la manera en que el filósofo e historiador francés Michel Foucault utilizó el término para referirse al conjunto heterogéneo de discursos, leyes, medidas administrativas, declaraciones científicas, filosóficas y/o morales y a las redes que se crean entre estos elementos en un momento histórico determinado (Foucault 1980, 194). El concepto de dispositivo acuñado por el filósofo francés nos sirve para establecer que imágenes como ésta son formas discursivas visuales, que forman parte de un sustrato epistemológico con su propia historicidad; el indige-

nismo nacionalista de la primera mitad del siglo veinte. Por lo tanto, estos discursos visuales también se vinculan fuertemente con otras formas discursivas; prácticas científicas y literarias que completan modos de ver a los pueblos originarios del país para fundar con ellos una forma de identidad nacional. El folklore es otro de esos discursos en los que la imagen tiene una importante participación, ya que sirvió para registrar y conservar algunas prácticas sociales evanescentes y establecer repertorios simbólicos que hablaran de la mexicanidad.

Por otro lado, en tanto que nuestro objeto de interés forma parte de una tradición plástica, habrá que dar cuenta de su particular forma a partir de una reflexión desde la historia del arte. Habrá que pensar entonces en el género al que pertenece esta fotografía; el retrato. El trabajo de Marcia Pointon sobre los retratos ingleses del siglo XVII nos sirve porque aborda sus objetos de estudio partiendo de la retratística —como un dispositivo visual más que como un objeto concreto— para referirse a “todas esas prácticas conectadas con la representación de sujetos humanos y la teorización, conceptualización y aprehensión de representaciones retratísticas” (Pointon 1997, 1). Vista así, como un dispositivo retratístico, esta fotografía ha de ser pensada desde la práctica de representaciones de grupos indígenas en México, que desde

finales del siglo XIX se valió de la cámara y la impresión en blanco y negro, para registrar a los pueblos indios.

Sin embargo, esta imagen tiene deudas visuales con el pasado en otro sentido, aunque actualiza desde la sintaxis de vanguardia fotográfica el tema de la representación de las culturas indígenas. Debe mucho a la tradición costumbrista, que desde la centuria decimonona, se encargó de registrar a los “tipos populares” dejando un documento —a veces imaginativo— de los oficios del “pueblo menudo” en la Ciudad de México; también se inspira en el amplio repertorio de trajes y costumbres de los grupos étnicos encontrados en la primera mitad del siglo por artistas viajeros, así como en el trabajo que etnólogos, antropólogos y fotógrafos profesionales llevaron a cabo hacia la segunda mitad del mismo con la incorporación de la fotografía. Podríamos decir que una obra de género costumbrista se diferencia de un retrato principalmente porque el sujeto, o los personajes retratados, carecen de nombre propio y se utilizan como representantes de grupos sociales enteros. Es este carácter anónimo el que hace de un personaje en una imagen costumbrista un “tipo”. El fotógrafo Luis Márquez Romay se vale de la tenue línea que en lo formal nos hace distinguir una fotografía de retrato de una de tipos y en esta imagen borra las fronteras entre ambos géneros. Las imágenes que registró entre los grupos indígenas de México entre 1930 y 1940 aparecieron en las páginas de importantes publicaciones periódicas de la época como *Revista de Revistas* y *Hoy*, que se ocuparon en diferentes momentos de ofrecer a sus lectores semblanzas de la vida de estas colectividades. Hacia 1950, continuó con esta tarea de difusión del México indígena a través de su libro *Folklore mexicano: 100 fotografías de Luis Márquez*, en donde aparece reproducida la imagen que nos ocupa.¹

1. El ejemplar en castellano, con texto de Justino Fernández y editado por Eugenio Fischgrund en México, no viene fechado pero una de las fuentes citadas por Fernández data

Es en la última década del siglo XIX que aparecen las primeras imágenes fotográficas de los indios seri. La Fototeca Nacional (SINAFOT-INAH) en Pachuca resguarda una fotografía realizada en 1892 en el estudio fotográfico Bernal, de Hermosillo, Sonora, donde vemos a un grupo de seis hombres seri posar en una composición que responde a parámetros pictóricos del retrato de grupo: tres hombres están sentados en el primer plano mientras los otros tres posan de pie detrás de ellos.² Se trata de una imagen pintoresca que contiene elementos de la cultura material —arcos y flechas— para ayudar al espectador a leer la imagen como representativa de un grupo indígena. La presencia de arcos y flechas se consolidó en el imaginario americano (no exclusivamente el mexicano) como uno de los signos de *indigeneidad*, preferentemente de virilidad, ferocidad e, incluso, se utilizó para estigmatizar a sus portadores como indios bárbaros. Las mujeres seri están ausentes en esta imagen.

Fotografías como ésta sirvieron como sucedáneos de la presencia física real de los grupos indígenas en algunas de las Exposiciones Universales, donde eran mostrados en verdaderos zoológicos humanos. Tomadas en interiores de estudios fotográficos, o en improvisados escenarios con telones pintados montados en exteriores, estas imágenes responden a las convenciones fotográficas del retrato de tipos populares y se ajustan, a su vez, a las convenciones del retrato fotográfico de grupos. Forman parte de una tendencia vigente en el siglo XIX de inventariar a la población del país, y aunque no responden a la fórmula del retrato de control social utilizado para los registros de presos, militares, prostitutas y enfermos mentales (retratos de busto de frente y de perfil), su uso fue tanto de registro del folklore y el tipismo cultural como de documentación etnográfica en

de 1949 por lo que el libro seguramente fue publicado en español en 1950, mismo año de publicación de la edición en inglés.

2. Esta fotografía aparece reproducida en *Alquimia* 22, 2004: 6. El número de inventario en la Fototeca Nacional es 465760.



1. *Indígenas seris de la isla del Tiburón, Sonora, México, ca. 1950, acetato de celulosa, 5 × 7"*. Foto: Luis Márquez Romay y Luis Márquez Velasco, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

un sentido más afín al de los álbumes de control social.

La investigación etnográfica norteamericana de la región de los *comcaac*, forma en que se autodenomina la etnia seri que vive en el estado de Sonora, inició en 1894 y 1895 con dos expediciones financiadas por el Bureau of American Ethnography.³ Los fotógrafos que viajaron con las expediciones fueron, en 1894, William Dinwiddie y en 1895 J. W. Mitchell (McGee 1898, 113-14). Este texto elaborado por McGee a partir de sus reportes al Bureau está ilustrado con fotografías en medios tonos y grabados realizados a partir de fotografías, como lo estaría también el libro *El México desconocido* del investigador del American Museum of Natural History, Carl Lumholtz, publicado por primera vez en inglés en 1902. El texto de McGee contiene varias imágenes que muestran mujeres con pintura facial, desnudas de la cintura hacia arriba y con una falda de piel de pelícano asomando por la cintura, aunque también incluye varias de jóvenes muchachos con el mismo vestido. Según el autor, este atuendo era la posesión material más preciada de los seri (McGee 1898, 171). Este trabajo es característico de una forma de concebir a los grupos indígenas desde la perspectiva evolucionista, que tilda de primitivos y retrógrados a los grupos estudiados. Para McGee, es el porte esbelto y estilizado de los seri lo que los destaca sobre otros grupos de la región, como los pápagos, entre los que también realizó trabajo de campo en esos años.

En marzo de 1930 el antropólogo Alfred Kroeber visitó la isla Tiburón y las costas aledañas a la Bahía de Kino en el estado de Sonora.⁴ Si bien es sabido que Alfred Kroeber es uno de los fundadores de los estudios antropológicos y

etnográficos de los indios de California, se conoce poco de su trabajo fotográfico. El investigador Ira Jacknis sugiere que Kroeber heredó de Franz Boas la práctica de una antropología que hacía uso de varios medios para registrar acontecimientos del trabajo de campo, la fotografía entre ellos. Las veinte imágenes que resguarda el Hearst Museum no son formalmente muy logradas y en ellas no apreciamos la pintura facial que portan las dos jovencitas de la fotografía tomada por Luis Márquez casi cincuenta años después. Un detalle que sí registran otros antropólogos/fotógrafos como William Neil “Seri Bill” Smith a finales de los años cuarenta, cuando Márquez debe haber hecho sus fotografías. Lo que sí encontramos en las imágenes de Kroeber son algunos registros de canastas tejidas, como las que cargan las jóvenes en la imagen de Márquez.⁵ Al antropólogo le interesaba la cultura material de los indios de California, para efectos de reflexión etnográfica comparativa, aunque sobre todo se preocupó por las lenguas y las clasificaciones lingüísticas.

Es posible que Luis Márquez fotografiara a estas jóvenes seri en los años cuarenta, alrededor de las fechas en que el antropólogo William Neil Smith empezó sus viajes a la región (1944). Las fotografías de Smith que publicó la Universidad de Arizona, en un número que le dedicó su revista *Journal of the Southwest*, no muestran mujer u hombre seri alguno vestidos como Márquez ha dispuesto a las jóvenes en la fotografía que nos ocupa. Es bastante sabido que Luis Márquez, educado en Cuba pero formado como fotógrafo en México, era afecto a utilizar modelos y vestirlas con su amplia colección de trajes indígenas. Aunque en nuestra imagen no son modelos las que posan, sin duda recurrió a una forma de “arcaísmo”, es decir, hizo revivir para la cámara una práctica en desuso; la

3. Sobre la expedición de McGee véase McGee (2000).

4. Las fotografías tomadas por Kroeber se encuentran en el archivo del Phoebe Hearst Museum of Anthropology de la Universidad de California en Berkeley. La mayor parte del acervo proviene de un trabajo de antropología física de la región de California realizado en 1907. Las fotografías de los seri no forman parte de ese grupo ya que fueron tomadas en 1930. Véanse Kroeber (s/f) y Jackins (1996, 15-32).

5. Según Jacknis, en un inicio Kroeber utilizó una cámara portátil pequeña con película de 3.5 x 3.5 pulgadas, en lugar del aparato de mayor tamaño con placas de vidrio utilizado por fotógrafos profesionales. Es posible que defectos en la cámara, una posible filtración de luz, sean la razón por la cual las imágenes tienen una calidad tan pobre.

vestimenta con pieles de pelícano (Dorotinsky 2000, 8-10).

Márquez dedica a los seri en *Folklore mexicano* dos fotografías, la que estamos tratando y una más, en formato apaisado, de las mismas dos muchachas, una decorando el rostro de la otra con pintura facial. Justino Fernández afirma en el texto que acompaña al libro que “asomarse al folklore mexicano es como caer en cuenta de que existen otros mundos no deshumanizados por el progreso moderno en que las tradiciones, los sentimientos y el sentido estético constituyen fuerzas espirituales” (Fernández s.f. III). En el caso de las dos fotografías de muchachas seri que se publicaron en el libro (las numeradas 3 y 4), Fernández les dedica unas pocas líneas que resultan más bien descriptivas de lo que se ve en la imagen, muy escuetamente, con alguna inferencia de prácticas culturales a partir de la información visual: “[...] en Sonora, en la costa y en la Isla del Tiburón, viven los *seris* [sic], quienes entre otras actividades se dedican a la caza del pelícano, cuyas pieles emplumadas usan las mujeres por vestido. Acostumbran a pintarse los rostros, para ciertas ceremonias y en señal de duelo, con envidiable sentido artístico” (Fernández en Márquez, s.f. IV). Fernández no elabora sobre las cualidades o calidad de las imágenes ni sobre su composición o aporte a la estética fotográfica de los cuarenta.

Como señala Laura González, es innegable la contribución de Luis Márquez como fotógrafo a la “configuración de patrones simbólicos de identidad nacional” a través de su vasta obra y en particular de la publicación de *Folklore mexicano* y luego en 1978 de *El México de Luis Márquez* (González 2000, 23). Estas fotografías, como afirma González, enmarcan al indígena en un espacio idílico, con nubes dramáticas a la Figueroa, en altos contrastes y con puntos de vista contrapicados, resaltando unas figuras hieráticas que miran en lontananza (González 2000, 24).

Es importante destacar que resulta inquietante que aunque están formalmente bien logradas, mediante una sintaxis fotográfica ciertamente moderna, Márquez eligiera congelar

en el tiempo a sus sujetos y presentarlos en un mundo premoderno, aunque la sintaxis de la imagen no da cuenta de ellos del modo pintoresquista tan en boga en las primeras décadas del siglo veinte. Es la *estaticidad* de la imagen, la impresión tan dominante de “la pose”, lo que nos hace preguntarnos hoy a qué tradiciones nos remite realmente esta fotografía; ciertamente no a las dinámicas sociales y los inevitables cambios que ya se apreciaban en ese momento en sitios como isla Tiburón o El Desemboque, donde los *comcaac* habitaban.

Es quizás con las fotografías de Nacho López, que acompañaron varios fotorreportajes en los años cincuenta y luego a los textos de Fernando Benítez (*Indios de México* 1967), que vemos un cambio importante en las representaciones fotográficas de los pueblos indígenas; mayor dinamismo y la consideración literal del movimiento en las tomas fotográficas de los rituales y las prácticas culturales. También habría que atender al giro que otra generación de antropólogos, como Gonzalo Aguirre Beltrán, darían a la antropología mexicana y su forma de pensar las culturas indígenas.

Esta imagen netamente construida que monta Luis Márquez, y que hoy se resguarda en el acervo del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, forma parte de un libro-inventario de figuras para el anclaje de una mexicanidad escenográfica imaginaria. Es representativa de una práctica que idealiza e inventa un mundo indígena para un público que se complacía con encontrar en las fotografías del campesino indio (o del obrero mestizo), una figura estéticamente heroica, pero inerte, desprovista de la fuerza vital, de los signos de la modernidad que alcanzaban sus regiones de refugio; un bello cascarón de papel en blanco y negro.

Fuentes bibliográficas

- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Editado por C. Gordon. Nueva York: Pantheon Books.
- Lumhotz, Carl. 1904. *El México desconocido; cinco años de exploración entre las tribus de la sierra Madre Occidental*,

- en la tierra caliente de Tepic y Jalisco y entre los tarascos de Michoacán*. Traducido por Balbino Dávalos. Nueva York: C. Scribner's.
- Márquez, Luis. s/f. *Folklore mexicano. 100 fotografías de Luis Márquez*. Texto introductorio de Justino Fernández. México: Eugenio Fischgrund.
- McGee, William John. 1898. *The Seri Indians*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.
- . 2000. *Trails to Tiburón. The 1894 and 1895 Field Diaries of W.J. McGee*. Transcrito por Hael McFeely Fontana con introducción y notas de Bernard L. Fontana. Arizona: The University of Arizona Press.
- Pointon, Marcia. 1993. *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven and London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art-Yale University Press.

Fuentes electrónicas

- Kroeber, Alfred L. "Ethnographic Photographs of California Indian and Sonora Indian Subjects by Alfred L. Kroeber, 1901-1930." Online Archive of California (AAT 4690). Consultado el 15 de abril, 2015. <http://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf309nb6dt>.

Fuentes hemerográficas

- Dorotinsky, Deborah. 2000. "El imaginario indio de Luis Márquez." *Alquimia* 10: 7-11.
- González Flores, Laura. 2000. "Los libros de Luis Márquez: paradigma nacionalista." *Alquimia* 10: 23-27.
- Jacknis, Ira. 1996. "Alfred Kroeber and the Photographic Representation of California Indians." *American Indian Culture and Research Journal* 20/3: 15-32.

Louise Noelle

Una casa en el Pedregal de Luis Barragán y su rehabilitación

Luis Barragán (1902-1988)¹ ha cobrado una gran importancia, a pesar del número reducido de obras por él realizadas durante su época de madurez; se trata de una docena de proyectos, casas habitación la gran mayoría, pero el hecho de que su propia casa (1948-1949) haya sido declarada Patrimonio de la UNESCO en 2004 avala esta relevancia. Mucho se ha escrito sobre este periodo de su trabajo por su riqueza emotiva, donde convive el misticismo con el rescate de lo mexicano, lo que abre las puertas a un nuevo lenguaje arquitectónico; algunas de sus características son la exploración de las raíces vernáculas, la afirmación de lo emocional, la búsqueda de lo ascético, la exaltación de la belleza y la integración con la naturaleza, que se traducen en construcciones masivas, de gruesos muros con pequeñas aberturas, un uso de materiales locales de texturas y colores atractivos, la exaltación de la luz, la presencia del agua y un énfasis en los jardines.

En la trayectoria de Barragán existen, de forma paralela, una vertiente en el campo del urbanismo y otra en el de la arquitectura de paisaje. En particular se debe hacer referencia a Jardines del Pedregal de San Ángel, fraccionamiento que se inicia en 1945 y marca un hito en su desarrollo profesional, con un nuevo

concepto urbano en México, donde colaboró Carlos Contreras (Eggener 2001). Sus propuestas de paisaje, que tuvieron una amplia repercusión, se encontraban contenidas en lo que fuera el jardín muestra, diseñado alrededor de un amplio estanque que ponía en relieve la particular conformación rocosa; aquí, como en los dos parques públicos, la idea era la de apreciar las cualidades del sitio con una recuperación de la flora local, que desafortunadamente ha sido presa de la destrucción o la negligencia.

En este desarrollo urbano, este artífice realizó algunas obras, como las dos casas muestra, proyectadas en colaboración con Max Cetto, que han sido transformadas, al igual que una estructura existente convertida en una casa particular con un amplio jardín circundante que se ha perdido. Por ello la residencia que realizó para Eduardo Prieto López y su acertada restauración toma una especial relevancia; esta casa fue adquirida a principios de 2014 por el empresario César Cervantes, quien se dio a la tarea de recuperarla, acción que emprendió de la mano de los arquitectos Jorge Covarrubias y Benjamín González Henze, de Parque Humano, que contaron con la supervisión de la Dirección de Arquitectura y Patrimonio Artístico Inmueble del INBA.

La obra conocida como Casa Prieto López, pero que en atención a su nuevo dueño tam-

1. Véanse Noelle (1996), Riggen (1996) y Zanco (2001).



1. Luis Barragán, Casa Prieto López, Pedregal de San Ángel, Ciudad de México, 1950. Vista de la zona de la alberca. © Barragán Foundation, Suiza/2020/SOMAAP. Foto: Louise Noelle.

bién se denomina Casa Pedregal, proponía una senda de experimentación estética y emocional que los arquitectos buscaron recuperar.² Esta vivienda fue proyectada originalmente según los requerimientos de un cliente con varios hijos, además se privilegió la idea de adaptarse a un terreno con desniveles y se tomó en cuenta la fuerza de la piedra volcánica.

El diseño, a pesar de su sobriedad, deja traslucir que se trata de espacios para una familia acomodada, por lo que las áreas públicas ofrecen amplitud y generosidad. En este sentido vale la pena recoger aquí un reciente hallazgo sobre la relación de esta residencia con una

obra del arquitecto y editor de la revista *Domus*, Gio Ponti (1900-1900) (Predevello, 2018); él y Luis Barragán, ambos importantes arquitectos, tuvieron una amistad larga pero poco estudiada, que se inició en 1952, cuando el italiano vino al Congreso Panamericano de Arquitectos y tuvo la oportunidad de visitar la Casa Prieto López recién concluida. Nos encontramos así con una relación aún por publicar sobre la influencia que recibió Barragán en cuanto al diseño y realización, así sea por contrato, con la llamada Villa Planchard de Gio Ponti en Caracas, Venezuela (Gómez 2009).

Regresando a la Casa del Pedregal, es posible afirmar que ésta continúa dentro de la experimentación estética y emocional que Barragán iniciara en su propia casa. Sin embargo, debemos de agregar que para este caso su

2. Para realizar este texto, conté con una visita a la Casa Pedregal, el 19 de noviembre de 2014, y una entrevista con los arquitectos el 12 de enero de 2015.



2. Luis Barragán, Casa Prieto López, Pedregal de San Ángel, Ciudad de México, 1950. Vista interior. © Barragán Foundation, Suiza/2020/SOMAAP. Foto: Louise Noelle.

lenguaje se adapta a los condicionantes funcionales del cliente y del sitio. Así, esta residencia toma en consideración las propuestas de paisaje que el propio arquitecto había inaugurado en el fraccionamiento, y las conjuga con las nuevas soluciones espaciales. Sin embargo, en este caso se puede afirmar que el resultado es menos austero sin deponer la sobriedad, ya que se trataba de ámbitos para una familia acomodada, con diversos requerimientos para las áreas públicas y una amplia familia. Lo que queda inamovible es el énfasis en los jardines y los cuerpos de agua, así como el cuidado invertido en la solución de los detalles arquitectónicos y del mobiliario; en particular son de notar el meticuloso diseño de armarios y cómodas, así como de la herrería de puertas y ventanas. Además, se debe señalar que buena parte del mobiliario

original se debía a la creatividad de Clara Porset, quien colaboró con Barragán en muchas de sus obras.³

También es importante en este caso enfatizar el tema del color y su presencia en las realizaciones de este afamado arquitecto, quien ponía especial cuidado tanto en los terminados como en la selección de las tonalidades, a pesar de que en los principales ejemplos de la arquitectura contemporánea se había prácticamente excluido. En el caso de Barragán mucho se ha hablado de un rescate del colorido de la arquitectura popular, a la vez que de la influencia de Jesús Reyes Ferreira (Kassner 1978),⁴ anticuario y pintor autodidacta que en diversas oca-

3. El diseño de Porset (2006).

4. Jesús "Chucho" Reyes Ferreira, 1882-1977.

siones colaboró con Barragán como asesor en temas de color. Sin embargo, es indispensable señalar también la amistad y la consiguiente influencia de artistas como Josef Albers, de quien encontramos el tratado *Interaction of colors* en la biblioteca de Barragán, así como uno de sus “cuadrados”. También se sabe que, para decidir el color a aplicar en una pared determinada, la mandaba pintar en su integridad antes de tomar una decisión, y en ocasiones cambiaba el tono del colorido antes de llegar a la determinación final. Estos cambios por los que pasaban sus muros hacen difícil el determinar el color original en un estudio estratigráfico, además teniendo en cuenta las variaciones cromáticas que implican la exposición al sol y a las lluvias (Noelle 2008). Asimismo, resulta imprescindible apuntar que este arquitecto, desde sus primeros proyectos en Guadalajara, siempre atendió con cuidado la capa de yeso o enlucido que recubría los muros, además de tratar de aplicar pintura preparada a la cal y, sólo con el paso del tiempo, pinturas comerciales.

Por ello es de felicitar a los arquitectos encargados de la restauración, ya que cuidaron particularmente este tema del color. En lo que respecta a los muros se siguió la guía que daban las diversas calas o registros estratigráficos, y así se logró recuperar una tonalidad original sorprendente que nada tiene que ver con un colorido de raigambre mexicana; al contrario, me atrevería a proponer que se trata de tonos y matices de una gama emanada de un espíritu renacentista. En este sentido se debe poner una atención especial a la alberca, de la cual se trató de reponer el tamaño original, que se había reducido al haber escindido una parte del jardín, a la vez que se recuperó el material de cemento coloreado que la recubría originalmente, lo que resulta un verdadero hallazgo, al aportar un sentido particular a este elemento acuífero.

Los arquitectos encargados de la restauración, Jorge Covarrubias y Benjamín González Henze de Parque Humano, cuidaron tanto de la obra en conjunto como de los diversos detalles originales, para lo que realizaron una

amplia labor de investigación documental, además de los trabajos *in situ*. Por una parte, estudiaron diversas publicaciones y fotografías de la década de los cincuenta, de las que buscaban entender el espíritu de la obra de Barragán por ese entonces; además, realizaron una visita a la Barragán Foundation, en Birsfelden, Suiza, para examinar fotos y otros documentos sobre esta obra y sustentar así las diversas decisiones. En particular, la medida de eliminar un agregado en el ingreso de la casa fue largamente analizada, y se tomó finalmente la determinación de llevar la obra a un estado lo más cercano al proyecto original, tanto en la construcción como en el colorido.⁵

Efectivamente, la sobriedad tanto espacial como de la decoración de los ámbitos, presente en las fotos de Armando Salas Portugal de los años cincuenta, se ha visto recuperada; pero probablemente sea la reposición de los colores perdidos, tanto de interiores como de exteriores, lo que más nos sorprende. No se trata solamente de la impresión visual y sensorial que nos dan estas tonalidades, sino de comprender que en este caso no está presente el colorido de raigambre mexicana. A esto se agrega un particular cuidado en la conservación de los enlucidos originales, para lo que se eliminaron tan sólo las diversas capas de pintura, con lo que se rescató la textura original.

En suma, se puede afirmar que se trata de una casa paradigmática de Jardines del Pedregal de San Ángel y del quehacer de Luis Barragán, que conjunta una modernidad arquitectónica con un lenguaje que atiende a una recuperación de lo vernáculo dentro de su búsqueda de lo emocional y lo espiritual. Por ello es de reconocer que tanto los arquitectos como el cliente, conscientes de estas circunstancias,

5. Es indispensable señalar que un trabajo de restauración con esta calidad se debe no sólo a la cuidadosa intervención de Covarrubias y González Henze, sino al haber contado con un excelente equipo de trabajadores, carpinteros, herreros, canteros o pintores; se trata de obreros fieles a una tradición de construir de manera artesanal, que ayudaron a devolver la casa a su condición y energía originales.

lograron una recuperación plena y emotiva de los espacios habitacionales, digna de encomio.

Fuentes bibliográficas

- Eggener, Keith L. 2001. *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Gómez, Hannia. 2009. *El Cerrito. La obra maestra de Gio Ponti en Caracas*. Caracas: Fundación Anala-Armando Planchard.
- Kassner, Lily S. de. 1978. *Jesús Reyes Ferreira. Su universo pictórico*. México: UNAM.
- Noelle, Louise. 1996. *Luis Barragán, búsqueda y creatividad*. México: UNAM.
- . 2008. "The Public Spaces of Luis Barragán: Losses and Recovery", *Restoring Postwar Heritage*, Theodore H.M. Prudon y Kyle Normandin, eds. Nueva York: Docomomo US.
- Porset, Clara. 2006. *Clara Porset. Inventando un México moderno*. México: Museo Franz Mayer/UNAM.
- Prevedello, Giuliana. 2018. "Gio Ponti y Luis Barragán: una relación epistolar. Diálogo entre la Villa Plancharth en Caracas y la Casa Prieto López en el Pedregal de la Ciudad de México", tesis de maestría en Historia del Arte, Programa de Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- Riggen Martínez, Antonio. 1996. *Luis Barragán. Mexico's Modern Master, 1902-1988*. Nueva York: The Monacelli Press.
- Zanco, Federica, editora. 2001. *Luis Barragán. The Quiet Revolution*. Milán: Skira.

Laura González Flores

De los huecos de la historia.

Una fotografía de Tomás Montero Torres

La imagen, sin duda, impacta: domina su encuadre la figura de un soldado armado y ataviado con una careta de gas, de esas que asociamos con la mitad del siglo pasado y con la Segunda Guerra Mundial (fig. 1). Protegida su identidad y bloqueada su mirada por la máscara, el soldado dirige su atención hacia donde nos encontramos. En el espacio entre él y nosotros distinguimos una figura borrosa: se trata de un fotógrafo que corre cámara en mano y con evidente urgencia, hacia la derecha de la imagen. Atrás de ambos motivos, un camión de granaderos, borroso, que se dirige hacia el mismo punto que el fotógrafo. No sabemos qué pasa; por qué está ahí el soldado con un fusil y una máscara antigases, por qué ya descendió de algún camión análogo al del fondo, o hacia dónde se dirigen el camión y el fotógrafo de prensa. Tampoco contamos con otros elementos iconográficos que nos permitan situar la imagen en algún lugar o tiempo específicos. Lo que sí intuimos es que la imagen trata de la violencia urbana y de su inminente represión por la autoridad armada.

Que una imagen dice más que mil palabras es sólo relativamente cierto: efectivamente la imagen transmite un primer sentido contundente, pero general y abstracto (la represión de la violencia por parte de las fuerzas armadas), y también otro sentido secundario más concreto

(el registro de la acción por parte de la prensa). Pero, en sí, no dice más: sin otros datos que refieran al lugar, fecha y situación en que se produjo la imagen, somos incapaces de valorar su función efectiva como documento histórico. Nos encontramos ante una imagen expresiva y contundente, pero también abstracta y relativamente ambigua, que dice más a partir de lo que está fuera de la imagen, más allá de los bordes de su encuadre (el contracampo) que mediante lo que está dentro de éste (el campo). Su sentido se construye de modo paradójico, por medio de aquello que no se dice, es decir, a través de la falta o la exclusión.

¿Qué es eso que queda excluido en la imagen y por qué se excluye? ¿De qué modo ese contenido vacío al que alude la imagen se constituye en su eje signifiante? Mi texto discutirá cómo, en algunas instancias como la que ejemplifica esta imagen, es justamente el contenido excluido, borrado, censurado o reprimido de las imágenes —aquello que está fuera de la imagen y no lo que está dentro de ésta— lo que les da sentido a las mismas. De esta imagen, hay un elemento esencial para la determinación de su sentido: el punto de vista. Resultado del emplazamiento frontal, cercano y al mismo nivel del autor de la imagen con respecto al motivo principal de ésta (el soldado), el punto de vista impacta en el efecto psicológico



1. Tomás Montero Torres, soldado armado y ataviado con una careta de gas, 7 de julio de 1952. © Archivo Tomás Montero Torres, Ciudad de México.

de esta toma: más que ante una situación objetiva que resultaría de un emplazamiento más distante y neutral (la fotografía como un está ahí) nos sentimos dentro de la situación a la que refiere la imagen, blancos de la mirada ciega y de la actitud amenazante del soldado: más que ante una fotografía que funcione como una vista, es decir, como una representación análoga a la realidad cuya sintaxis espacial surge del despliegue óptico-geométrico convencional de la perspectiva, esta imagen parece absorbernos o envolvernos en su espacio, dominada por un fondo terrorífico: el de un camión de granaderos que se dirige hacia nuestra derecha, adonde también corre el fotógrafo de la imagen.

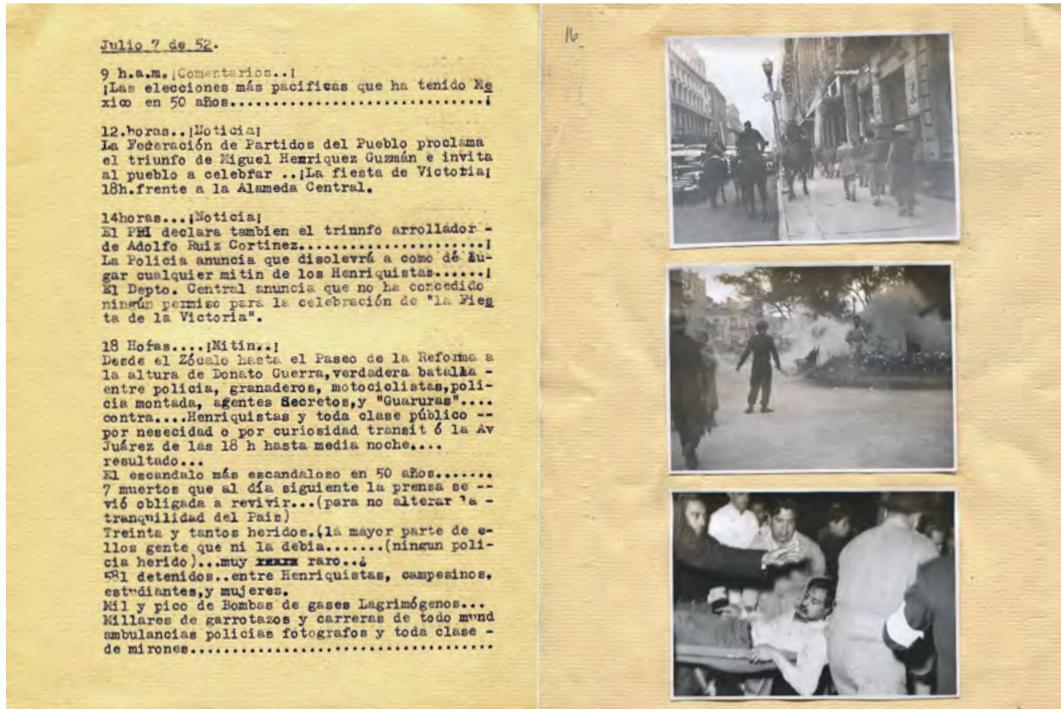
Más que como foto-objeto, el efecto de esta fotografía en nosotros es el de escenario o, como sostendrá Jean-Louis Déotte (2012, 80-88), de cámara-oscura: un efecto absorbente e

immersivo análogo al del cine. Más que la relación sujeto-objeto propia de la observación de la imagen de la perspectiva, que define también un aquí (desde donde se ve) en oposición a un allá (lo visto), en este caso podríamos hablar de una relación de enfrentamiento sujeto-sujeto en un escenario concreto que los envuelve.

Pero, además de ese emplazamiento que produce el enfrentamiento de sujetos, lo que produce la cualidad intersubjetiva de la imagen es el reto de miradas que sostenían el soldado y el fotógrafo en el instante en el que se disparó la cámara. La cualidad dialógica se desprende de la relación vinculante entre dos miradas: por un lado, la mirada ciega, mecánica y tecnológica de quien se oculta tras la máscara antigás y, por otro lado, la mirada humana, llena de cuerpo y de fragilidad, de quien blande la cámara. De la oposición de ambas se deduce también la de sus valores: lo que está en juego en la imagen es el enfrentamiento de una autoridad ciega, que se establece a base de fuerza, y un sujeto que, indefenso, la enfrenta.

La actitud del militar, que parece dirigirse a nosotros aquí y ahora en la imagen, sólo puede entenderse si ponemos al autor, el fotoperiodista michoacano Tomás Montero Torres, en la situación: es a él a quien dirige su atención el soldado enmascarado y armado. Utilizando su cámara como modo de identificación, escudo y arma, Montero logra disparar la imagen del soldado en el momento en que éste le devuelve una mirada amenazante, cegada por la careta antigás. Y obtiene una imagen que, más que de una acción callejera sucedida en un tiempo y lugar concretos, retrata la ceguera de la violencia represiva de la autoridad. Un sujeto abstracto y general, éste de la autoridad, que se reitera con el motivo del fondo, el del camión de granaderos movido y borroso, que se dirige a un lugar desconocido por nosotros, fuera del margen de la imagen.

La represión se dirige a todos —a cualquiera, a quien esté en el lugar del fotógrafo—, pero muy especialmente a aquellos que trabajan en la prensa como Montero. De ahí la importancia



2. Tomás Montero Torres, doble página de *Diario de un fotoreportero* (7 de julio de 1952, 15-16).
 © Archivo Tomás Montero Torres, Ciudad de México.

de esa segunda figura borrosa y evanescente del fotógrafo en acción a la que Montero parece hacer un homenaje y que introduce un elemento autorreflexivo de la imagen. Entre el motivo símbolo de la violencia y la represión (el soldado), y el fotógrafo (nosotros, la sociedad), aparece un tercer personaje (la prensa) que funciona como mediador de la relación entre ambos y que rompe con su dinámica la tensa contención del cruce de miradas.

Subrayemos: la figura del fotógrafo está borrosa. Efecto de la obturación de la cámara, esa borrosidad de la figura en movimiento adquiere una cualidad simbólica en la imagen final: que la práctica de la prensa no se represente como algo exacto y definido, sino borroso, es todavía hoy más que una metáfora.

Gracias a la colocación de la imagen en el Archivo Tomás Montero Torres y al documento que dejó el fotógrafo en su *Diario de un fotoreportero* (1952, 15-16) (fig. 2), hoy conocemos

con exactitud la situación a la que se refiere la imagen. Ésta fue realizada por Montero Torres durante la represión de una manifestación de simpatizantes del candidato presidencial Miguel Henríquez Guzmán el 7 de julio de 1952, el día posterior a las elecciones. Henríquez fue el más importante contrincante de Adolfo Ruiz Cortines, “tapado” y candidato oficial del Partido Revolucionario Institucional en una elección en la que también compitieron Vicente Lombardo Toledano, por el Partido Popular, y Efraín González Luna, por el Partido de Acción Nacional (Servín 2002, 285).

Convocada por los simpatizantes de Henríquez, quienes buscaban denunciar las prácticas fraudulentas del PRI —que había declarado la victoria por mayoría absoluta de Ruiz Cortines— (Pellicer 1977, 485), la manifestación fue disuelta por el ejército y la policía montada mediante el uso de gases lacrimógenos y balas. Mientras que los periódicos de la época repor-

taron varios muertos, desestimando lo que pasó ese día (Sánchez Gutiérrez 1988, 269-293) algunas crónicas publicadas recientemente sostienen que la acción del ejército terminó con un saldo negro de casi doscientos muertos que fueron llevados al campo militar número 1 a incinerar (Montemayor 2007, 1707). En todo caso, fueron hechos tan graves que Henríquez se vio forzado a retirarse de la contienda política, sus simpatizantes a dispersarse y al gobierno a evitar un golpe militar.

Mientras que la imagen no dice mucho, en este caso contamos con la información del *Diario de un fotorreportero* (Montero 1952). De particular interés son los registros del 7 de julio, de cuyos acontecimientos el fotógrafo hace la crónica por horas: mientras que a las 12 am la noticia es el anuncio por parte del FPPM de la fiesta de la victoria, que se celebraría en la Alameda en razón del triunfo de Henríquez, hacia las 2 pm el gobierno anuncia la victoria de Ruiz Cortines, prohíbe la celebración de cualquier manifestación pública y extiende la amenaza de disolver cualquier intento de éstas “a como dé lugar” (Montero 1952, 16). A las 18 horas comienza el zafarrancho en la Alameda, que Montero describe como sigue:

18 Horas ¡Mitin!

Desde el Zócalo hasta el Paseo de la Reforma a la altura de Donato Guerra, verdadera batalla entre policía, granaderos, motociclistas, policía montada, agentes Secretos y “guaruras”... contra Henriquistas y toda clase [de] público por necesidad o por curiosidad transitó la Av. Juárez de las 18 h hasta media noche... resultado...

El escándalo más escandaloso en 50 años... 7 muertes que al día siguiente la prensa se vio obligada a revivir... (para no alterar la tranquilidad del país). Treinta y tantos heridos (la mayor parte de ellos gente que ni la debía... (ningún policía herido) ... muy XXXX raro.

581 detenidos, entre Henriquistas, campesinos, estudiantes y mujeres.

Mil y pico de bombas de gases lacrimógenos. Millares de garrotazos y carreras de todo

mundo, ambulancias, policías, fotógrafos y toda clase de mirones (Montero 1952, 16).

¿A qué parte de la acción pertenece la imagen de Montero? Si bien no podemos saberlo —y el fotógrafo pudo haber fotografiado de noche, con la luz del alumbrado público—, lo que es evidente, es que la imagen registra la acción confusa que hubo ese día entre los participantes en la refriega. Del texto que acompañó las fotografías de Montero que se publicaron en la revista *Nuevo Mundo* (1952) sabemos que, en algún momento de la refriega, Montero tuvo que ceder al reportero de esa revista el listón rojo que el gobierno había repartido a los fotógrafos para identificarlos ese día y que su compañero había perdido. Mientras que él tenía su cámara como un medio de identificación, el reportero carecía de otro recurso de protección. Podemos suponer, pues, que una posible explicación para la tensión dialógica implícita en la fotografía es que Montero no llevaba su listón-salvoconducto cuando el soldado lo detecta: la imagen registra el momento justo en que el soldado duda en atacar o no al fotógrafo, cuando éste ya ha accionado su obturador.

El instante de la foto también es un momento extraordinario en que se trastoca la relación de realidad e imagen: mientras que en la situación real el fotógrafo resultaba un blanco más vulnerable que el soldado, en el resultado en imagen el fotógrafo acabó resultando vencedor. Como la medusa que congelaba a quien la viera directamente a los ojos, su cámara fotográfica guardó para siempre la imagen detenida del soldado. Y si bien toda fotografía se desprende del registro de un instante, en esta imagen la instantaneidad es un elemento indispensable a la configuración del sentido. El punto de vista y su cualidad derivada —el dialogismo— son elementos *performativos* de la imagen. Me explico: en esta imagen, la mirada no es sólo un motivo de la imagen, sino su tema y eje significativo. El fotógrafo no es el autor de la imagen, sino uno de sus protagonistas. Y, al intercambiarse su lugar en el allá del tiempo (7

de julio de 1952, La Alameda) por el nuestro, aquí y ahora en el proceso de recepción de la imagen, opera en ésta una transformación de nuestra función: de observadores (Crary 1995, 6) de la imagen pasamos a ser participantes —o protagonistas— de ésta.

A diferencia de las demás imágenes de Tomás Montero Torres de ese evento que acabaron publicándose en *Nuevo Mundo*, ésta, inédita, es increíblemente contundente en su capacidad de connotación: aunque las otras imágenes, con ángulos más abiertos y generales, más explícitas, narran mejor lo acontecido, ésta es más clara en su cualidad expresiva.

Al enfrentarnos con la mirada ciega de la máscara antigás —la ceguera tecnológica de la autoridad armada—, la imagen se centra en esa oposición, pero nos deja en ascuas, negándonos la información contexto o la situación histórica concreta, que queda fuera de la imagen: es una imagen señal, cuya cualidad deíctica apunta hacia un vacío de la narración, de la historia. Porque ésta —parece afirmar la imagen— es una construcción que hemos de hacer fuera, en los márgenes de las imágenes.

Fuentes bibliográficas

- Crary, Jonathan. 1997. *Techniques of the Observer*. Boston, MA: MIT Press.
- Déotte, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Ranciere*. Santiago: Metales Pesados.
- Montemayor, Carlos. 2007. *Los informes secretos*. México: De Bolsillo-Kindle.
- Montero Torres, Tomás. 1952. *Diario de un fotoreportero*. Documento mecanografiado. Ciudad de México: Archivo Tomás Montero Torres.

Fuentes electrónicas

- Servín, Elisa. “Las elecciones presidenciales de 1952: un intento de cambio democrático.” *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, enero-junio 2002, vol. 23, doc. 285:

Fuentes hemerográficas

- Montero Torres, Tomás. 1952. “Los disturbios del 7 de julio.” *Nuevo Mundo* 200: 5-7.
- Pellicer, Olga. 1977. “La oposición en México. El caso del Henriquismo.” *Foro Internacional* 17, 4: 477-489.
- Sánchez Gutiérrez, Arturo. 1988. “Los militares en la época de los cincuenta.” *Revista Mexicana de Sociología*, julio-septiembre: 269-293.

David M.J. Wood

La quietud de la resistencia: *México, la revolución congelada*
(Raymundo Gleyzer, Argentina/Estados Unidos, 1970)

Las primeras tomas de la película que nos ocupa son vertiginosas. La cámara, en ángulo picado, planea velozmente sobre un terreno árido partido en dos por una carretera; vamos dejando atrás los coches y los autobuses que lo recorren (fig. 1). Luego bajamos hacia la tierra. La cercanía nos permite discernir pequeños detalles mientras pasamos volando: los magueyes que parecen crecer a duras penas a un costado de la vía; un par de campesinos que van caminando; unos postes de luz. La voz en *off* de un narrador omnisciente nos ubica de inmediato: se trata de la comitiva que acompaña a Luis Echeverría en su campaña para la presidencia de la República.¹ Mientras vemos el campo mexicano a través de los ojos del futuro presidente, oímos una acérrima crítica del sistema político autoritario que está a punto de instalarlo en el poder.

El dominio visual y sonoro que esta breve secuencia establece sobre el terreno filmado

1. Esas primeras tomas, de hecho, fueron filmadas desde el propio helicóptero de Echeverría durante su campaña presidencial en 1970. Gleyzer se había ganado la confianza del equipo de Echeverría presentándose como periodista extranjero (de la televisión alemana o argentina, de acuerdo a diferentes versiones de los hechos); más adelante, al ver la película, Echeverría declaró a Gleyzer *persona non grata* en México. He escrito en más detalle sobre las circunstancias del rodaje y la exhibición de esta película en Wood (2011); véase también el documental *Raymundo* (2003).

emula el control político que el partido gobernante (representado por Echeverría) ejerce sobre el país. Y, en estas primeras tomas del documental, la ubicación de la cámara identifica al espectador visualmente con la óptica priísta, aún mientras el comentario en *off* ironiza esa identificación, pues denuncia la caravana de la campaña de Echeverría como una elaborada, costosa e hipócrita puesta en escena de su poder. En palabras del narrador, “el Partido Revolucionario Institucional, PRI, heredero constitucional de las consignas revolucionarias de 1910, jamás ha perdido una elección. Y obviamente tampoco perderá éstas”.² Pero en lo que sigue, esta estrecha unión entre el poder visual y discursivo de la película y el poder político que denuncia se va desarticulando. Al arribar a un mitin electoral protagonizado por el candidato Echeverría en Actopan, Hidalgo, la óptica del poder de esas primeras tomas se ve sustituida por una serie de pequeños estudios visuales, a la vez íntimos y analíticos, de los asistentes a la reunión: el primer indicio de un instinto etnográfico que se desarrollará más plenamente en las siguientes secuencias de la cinta.

2. Las citas textuales están tomadas de la versión en español de la película. También hay una versión con la narración en inglés; la posproducción se llevó a cabo en Estados Unidos en las instalaciones del productor Bill Susman.

Raymundo Gleyzer era miembro fundador del Grupo Cine de la Base: colectivo de cine argentino dedicado desde 1969 a producir y distribuir cine documental militante entre las bases obreras populares (Fundación Mexicana de Cineastas 1988, 63-68), y participante activo del entonces vibrante Nuevo Cine Latinoamericano que había cuajado en el continente desde la segunda mitad de la década de 1960.³ El viaje de Gleyzer a México en 1970, facilitado por su colaborador de producción local Paul Leduc, fue motivado por un deseo de comprender tanto los fracasos programáticos históricos como el continuado poder ideológico de la Revolución mexicana: describió el film como su intento de hacer un “análisis de una Revolución sin ideología, ni vanguardia que la sustente y la garantice” (Peña 2000, 61). Al recorrer la multitud que aclama la visita de Echeverría a Acapulco, parece preguntar con su cámara: ¿qué tipo de gente sostiene este régimen? ¿Qué les motiva a estar aquí? ¿Qué les asidera sobre ellos el mito de la Revolución? Las imágenes del pueblo, sin embargo, no le ofrecen respuestas fáciles. Más bien, devuelven a Gleyzer su mirada de forastero, con sus rostros y vestimentas que parecerían proceder del México típico que habían encontrado otros muchos fotógrafos y cineastas que antecedieron a Gleyzer: encarnaciones desafiantes de la mexicanidad retratada, debatida y resignificada desde décadas atrás por figuras como Hugo Brehme, Tina Modotti, Sergei Eisenstein, y otros muchos artistas mexicanos y extranjeros (figs. 3 y 4).⁴ Una mujer con una mantilla en la cabeza mira detenidamente a la cámara, como si estuviera desafiando al narrador en *off* (a quien evidentemente no es-

3. Gleyzer fue desaparecido y asesinado por la dictadura militar argentina en 1976.

4. Véanse, por ejemplo, Mraz (2009, 76-85); De los Reyes (2006, particularmente 127-179). El camarógrafo Humberto Ríos, de hecho, contrasta su estilo visual en *La revolución congelada* con el de Eisenstein en *Que viva México* (1930-1932): “cada toma de Eisenstein está pensada. Las nuestras no fueron nunca pensadas. [...] Yo tenía en mente el axioma de Glauber [Rocha]: ‘Una idea en la cabeza y una cámara en la mano’” (Peña 2000, 60).

cucha) a que le imponga una interpretación de su realidad sin consultarle. En esta primera secuencia, pues, Gleyzer opone la emotividad visual que le parecen provocar las imágenes folklóricas del México profundo, a su deseo por articular una crítica desde la izquierda radical del sistema político de dicho país: crítica que podría tener implicaciones para el pensamiento revolucionario latinoamericano de la época.⁵

Como lo anuncia su título, el documental privilegia la articulación contundente de un mensaje político. Pero la película no se puede describir enteramente como un “discurso de la sobriedad” (Nichols 2010, 36-37) que presuma una vinculación directa e inmediata entre las imágenes fílmicas y el mundo real, y que postule al cine documental como una herramienta fidedigna para representar, organizar, dar cuenta y finalmente intervenir en ese mundo. Sin llegar a los extremos autorreflexivos del *cinéma vérité* (o de tendencias más recientes como el documental en primera persona), esta secuencia inicial de *México: la revolución congelada* insinúa ciertos gestos deconstructivos de la representación documental. Consideremos, por ejemplo, la forma en la que la cámara inquieta de Humberto Ríos va en constante búsqueda de nuevos puntos de vista desde los cuales encuadrar a sus sujetos. Su interés por las fotografías de campaña de Echeverría que sostienen los asistentes al mitin traza una vinculación implícita entre la forma en la que Echeverría vende su propia imagen con fines electorales, y la actitud o la autorrepresentación que asumen los propios

5. En su interpretación de la Revolución mexicana, la película de Gleyzer está cerca de la postura ideológica del revisionista marxista de Adolfo Gilly, quien terminó de escribir su libro *La revolución interrumpida* en 1970, el mismo año que Gleyzer produjo *México: la revolución congelada*. Para Gilly (1994), las raíces radicales del estallido revolucionario de 1910 se vieron minadas por el rumbo burgués que tomó la revolución después de haber alcanzado su auge en diciembre de 1914 con la ocupación de Ciudad de México por las tropas villistas y zapatistas; la “interrupción” definitiva del proceso revolucionario, a decir de Gilly, ocurrió con el ascenso al poder de Obregón en 1920. Para una crítica del análisis algo esquemático que el film hace de la Revolución mexicana por Carlos de Hoyos, véase Peña (2000, 63-64).



1-5. Fotogramas tomados de la película *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, Argentina/Estados Unidos, 1970). Archivo del autor.

campesinos de Actopan ante el lente del camarógrafo argentino (fig. 2).

Este sutil cuestionamiento de los modos de encuadrar la realidad se produce de manera más enfática al final de esta secuencia introductoria en Actopan, cuando el evento acaba con apasionadas vivas al PRI, al “candidato de la Revolución” y a la Revolución mexicana; y la filmación directa de la concentración convocada para Echeverría cede lugar a metraje de archivo filmado en los campos de batalla de la Revolución de 1910⁶ (fig. 5). Podríamos ver este uso del metraje de archivo como una simple pieza de evidencia visual para ilustrar dentro del contexto histórico la manera en la que Echeverría se legitima recurriendo al legado de la Revolución mexicana, en el estilo convencional del documental histórico televisivo. Pero el tono contestatario de la voz narrativa, y la reflexión repentina suscitada por la fusión sonora entre el ruido de los cohetes de Actopan (aparentemente grabado en locación) y el ruido de los disparos de los cañones revolucionarios en el metraje de archivo (obviamente grabado en estudio) nos hace realmente pensar dos veces en lo que escuchamos y vemos. Al igual que se apropia de los estereotipos visuales del México típico en la reunión de Actopan, Gleyzer retoma y resignifica imágenes en movimiento que ya formaban parte del patrimonio cinematográfico e histórico de la nación.⁷ Las utiliza para ironizar sobre la vacuidad y el cinismo del discurso de Echeverría, quien recurre a la memoria histórica de la Revolución mientras traiciona cualquier postura que, según Gleyzer, sería auténticamente revolucionaria.

6. Se trata de metraje documental apropiado principalmente de la película de compilación *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), montada a partir del archivo fílmico perteneciente al camarógrafo y empresario Salvador Toscano. La familia Toscano ejerció presión para evitar la exhibición en Argentina de la película de Gleyzer por burlar derechos de autor y de propiedad, y por descalificar los logros de la Revolución mexicana; para más detalles véase Wood (2011).

7. *Memorias de un mexicano* fue declarado como monumento histórico de la nación por el INAH en 1967; analizo este estatuto monumental de la película en detalle en Wood (2009).

La discusión de esta secuencia nos remite a un cuestionamiento más amplio en torno al estatuto histórico del archivo audiovisual, y nos convoca a preguntarnos cómo se relacionan la imagen documental o el metraje de archivo con la realidad histórica que pretenden documentar, y dónde el espectador se ubica en relación a ellos. Gleyzer está tratando de desacoplar los estereotipos visuales y las filmaciones históricas de la Revolución mexicana, e incluso la propia idea de Revolución, del estancamiento semántico que ha implicado su institucionalización. Al hacerlo, su película empieza a asumir la función de *film memory* (“memoria cinematográfica”) que describe Michael Chanan: es decir, le pide al espectador que considere los registros fílmicos históricos no como “restos inactivos del pasado, sino como una colaboración entre la experiencia en el pasado y la conciencia en el presente” (Chanan 2007, 270).

Esta relectura crítica de los discursos y las identidades institucionalizados es justamente lo que trata de lograr Gleyzer a lo largo del documental, y lo que finalmente su película solamente consigue llevar a cabo a medias. En la producción del filme Gleyzer y su equipo viajaron extensamente por el país, lo cual se refleja en una serie de entrevistas incisivas con campesinos (e incluso con una hacendada impresionantemente sincera) en Chiapas y Yucatán. Pero por toda su simpatía y solidaridad hacia el pueblo mexicano, y por todos los momentos de intimidad que logra con algunos de sus entrevistados en su recorrido por el sur y sudeste del país, la película expresa cierta ambigüedad hacia lo popular. El filme está atrapado entre un profundo respeto por los campesinos mexicanos y una aparente frustración —teñida por algo de soberbia— ante la negativa de estos descendientes de los antiguos pueblos colonizados de América de dejarse convertir en abanderados de la revolución continental. Más adelante, las tomas aéreas de los sitios arqueológicos de Chichén Itzá y Palenque parecerían utilizar el patrimonio prehispánico como significador de la falta del progreso histórico del pueblo mexicano o

bien como signo localizador de “lo mexicano”. El peso semántico de la institucionalización y patrimonialización de la Revolución mexicana le resulta al realizador argentino prácticamente imposible de superar; por eso el propio pueblo, igual que su revolución, se encuentra “congelado”, igualmente petrificado e ilegible como las pirámides monumentales.

La necesidad, para Gleyzer, de desechar el bagaje cultural e histórico del marco nacional se expresa en la cita contundente de Che Guevara que cierra el documental: “La revolución de Latinoamérica será socialista o será una parodia de revolución”. Sus agentes no serán los campesinos que entrevista, encerrados en la lógica corporativista del PRI, sino los protagonistas del movimiento estudiantil tan violentamente reprimido en 1968: suceso aludido en los últimos momentos del filme.⁸ Más aún, el modo de representación de esta nueva revolución ya no será la lógica visual de las “vistas” de la Revolución de 1910, sino una estética fotográfica y cinematográfica más ágil que reflejará su compromiso con la causa política que la subyace. Por eso el documental cierra con un plano extendido y poderoso: una fotografía fija recortada a un primer plano, y filmada con cámara fija, de una de las víctimas de la masacre de Tlatelolco.⁹ Si la Revolución y el pueblo mexicano están congelados, esta imagen congelada denota todo lo contrario: la capacidad del pueblo latente para resistir, y de la imagen fotográfica para impulsar esa resistencia. Este último plano de la película invierte el plano que la abre: en vez del dinamismo y el control territorial que otorgó aquella toma filmada desde el helicóptero de Echeverría, tenemos aquí

8. Aun así, Gleyzer tenía poca fe en la capacidad del movimiento estudiantil de 1968 para efectuar un cambio en el país: a su modo de ver, dicho movimiento fue “la respuesta del Pueblo, balbuceante, incoherente aún” (Peña 2000, 57).

9. Este último plano del filme aparece en tanto cita visual del último plano de la primera parte del documental militante magistral *La hora de los hornos*, hecho dos años antes por Fernando Solanas y Octavio Getino, el cual consiste en un larguísimo primer plano del rostro de Che Guevara tras su asesinato en Bolivia.

la quietud y la vulnerabilidad de un estudiante muerto. Ahí, parece sugerir Gleyzer, está el recurso verdaderamente revolucionario.

Fuentes bibliográficas

- Chanan, Michael. 2007. *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.
- De los Reyes, Aurelio. 2006. *El nacimiento de ¡Que viva México!* México: UNAM-III.
- Fundación Mexicana de Cineastas. 1988. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, vol. 1: Centro y Sudamérica*. México: SEP/Fundación Mexicana de Cineastas/UAM.
- Gilly, Adolfo. 1994 [1971]. *La revolución interrumpida*. México: Era.
- Mraz, John. 2009. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Nichols, Bill. 2010 [2001]. *Introduction to Documentary*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Peña, Fernando Martín. 2000. *El cine quemado: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Fuentes filmográficas

- La hora de los hornos* (Fernando Solanas/Octavio Getino, Argentina, 1968). 35mm, b/n. 264 mins.
- Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, México, 1950). 35mm, b/n. 103 mins.
- México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, Argentina/Estados Unidos, 1970). 16mm, color. 66 mins.
- Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México (1930-1932). 35mm, b/n [inconclusa]
- Raymundo* (Ernesto Ardito, Argentina, 2003). Betacam SP, color. 127 mins.

Fuentes hemerográficas

- Wood, David M.J. 2009. “Memorias de una mexicana: la Revolución mexicana como documento fílmico.” *Secuencia* 75: 145-170.
- . 2011. “Raiding the Archive: Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage.” *Quarterly Review of Film and Video* 28.4: 275-291.

Teresa del Conde

Bicicleta de Francisco Toledo

Advertencia introductoria

Existen ciertos lineamientos que los organizadores editoriales de este libro fijaron a quienes somos los autores integrantes, debido a que somos todos compañeros del IIE, se supondría que en cierto modo en el fondo estamos cortados por una misma tijera académica. Pero no es así, dicha tijera puede ofrecer bastantes modificaciones, por lo que cada participante en este proyecto debía abordar su sentir sobre determinada obra de su elección, inserta ésta en su supuesto campo de conocimiento. Asimismo, se indicó que debería evidenciar el propio método, “estilo” en cuanto a escritura y esquema organizativo del material a comentar. De acuerdo a tales indicaciones, desde el principio yo debo aclarar que mi práctica como periodista cultural me influye, de manera que empiezo este breve ensayo haciendo referencia a que considero la pieza y su entorno creativo desde el tiempo presente, pese a que la obra a la que habré de referirme como eje fue ejecutada por su autor en 1978.

Dato autobiográfico

Fue por ese entonces que la vi por primera vez. Ya había entablado una relación tanto amistosa como profesional con su autor, a quien conocí en la Galería Arvil (ubicada en una pequeña cerrada de la calle Hamburgo). Los dueños de la galería, Armando Colina y Víctor Acuña,

cruzaban palabras conmigo pues sabían que iba yo a ver las exposiciones, sí, pero también los catálogos y los libros de su bien nutrido acervo, ya que la galería es a la vez librería. Estaba allí cuando me topé de improviso con un hombre que parecía ser bastante joven, vestido de blanco, posiblemente de lino, pues la ropa la traía bien arrugada, el pelo oscuro algo indomable y unas sandalias viejísimas. Me dijo Víctor: “Es Francisco Toledo”, yo no lo conocía personalmente, pero estaba al tanto de su obra y de los escritos que se habían emitido acerca de la misma desde que exhibió por primera vez en la Galería de Antonio Souza en 1959. Francisco, le dije, “yo no soy pintora, me llamo Teresa del Conde y escribo sobre arte”. Contestó muy sucintamente: “Sí, ya he leído algo tuyo, creo que en el periódico *Uno más uno*”, y salió con pasos apresurados al mismo tiempo que me invitaba a ver los grabados que estaba realizando y que acabaron perteneciendo al ciclo del *Catecismo para indios remisos* (el título posiblemente se debe a Monsiváis). Decir que “me invitó” es una exageración, sólo me indicó que Mario Reyes estaba imprimiéndolos y que su taller podía frecuentarse *ad libitum*; en ese tiempo Francisco era muy amigo de Mario. Yo a éste lo conocía bien porque estuvo en poder de las planchas de Julio Ruelas que debido a un golpe de suerte habían sido adquiridas en Nueva York

por Miguel Cervantes. Mario Reyes hizo unos experimentos con ellas en tinta sepia, no se trataba —y lo digo con absoluta certitud— de una edición pirata, que las hay, sino de un experimento de grabador. Así que en compañía de otro amigo, el coleccionista Ricardo Ovalle, que profesaba hacia Toledo ciega admiración, fui al taller de Mario a ver los grabados. Allí acabé percatándome de que Toledo, además de trabajar grabados en todas las técnicas, así como litografías, coleccionaba gráfica que con el tiempo pasó a convertirse en el acervo del IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca); esa colección ha seguido incrementándose continuamente, lo mismo que la biblioteca que se aloja en el mismo inmueble, el mismo que por 10 años fue la casa de Francisco y de su mujer: Elisa Ramírez, en Oaxaca. A finales de enero de 2015, el IAGO, con todo lo que contiene, bibliotecas y colección gráfica, por voluntad de Toledo pasó a ser manejado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en calidad de donación de Francisco Toledo.¹

En los tiempos a los que me refiero, Toledo se mostraba como un sujeto excesivamente privado y lo que menos quería era llamar la atención. Abominaba que lo retrataran y no era fácil conseguir una entrevista con él, pero a la vez respetaba a fondo las labores de las personas con quienes tomaba contacto. Eso pudo haberle sucedido conmigo. Poco tiempo después, y a partir de un texto que escribí sobre una exposición suya publicado en el suplemento de *Uno más uno*, me invitó —ésta sí que fue una invitación— a prologar el libro que auspiciaba y preparaba la Secretaría de Educación Pública y que fue uno de los primeros que se publicaron exclusivamen-

1. Entre ambos son los padres de Jerónimo López Toledo (el Dotor Lakra) y de Laureana. La mayor de las hijas de Toledo, Natalia, conocida poetisa en lengua zapoteca, es hija de Olga, su primera mujer, nacida en Juchitán. Por cierto, Toledo no nació en Juchitán, nació en el Distrito Federal el 17 de julio de 1940, durante un periplo de su madre, doña Flor, a esta capital; no hay de otra, a Toledo le tocó nacer en suelo chilango, aunque su alma, y por lo tanto su leyenda de artista, sea juchiteca.

te sobre su obra en general. Con Mariana Yampolsky como coordinadora de la edición, ese libro salió publicado en 1981 y funciona como complemento de la retrospectiva de Toledo en el Museo de Arte Moderno, exposición que tuvo lugar en el otoño-invierno de 1979-1980 (Yampolsky 1981).²

El libro mencionado no fue del agrado de Francisco por razones que no he podido elucidar del todo; según unas versiones el pintor se disgustó porque se incluyeron, entre las reproducciones fotográficas de obras de arte, un par de cartas ilustradas que el artista había dirigido a su colega el pintor Emilio Ortiz. Según otra versión, objetó la calidad de las impresiones fotográficas, aunque no la de las fotografías en sí. Como quiera que sea, el libro circuló poco, de aquí que yo haya decidido revisar y republicar ese texto, puesto que sí había sido aprobado por Toledo y eso resultaba importante para mí. Después me alentó a que escribiera otro sobre su obra gráfica, que leyó y aprobó antes de su publicación por parte del Museo de Arte Mexicano de Chicago, Illinois (Mexican Fine Art Center Museum).

Cambio de actitud ante los medios. Timidez abandonada

En la actualidad, Toledo no objeta que lo retraten. Antes sólo Graciela Iturbide, o quien tuviera permiso específico, podía tomarle fotografías; si bien igualmente era factible burlar su vigilancia y captar su imagen, de improviso, cosa que solía suceder. En periodos recientes incluso existen videos de su persona, como los que logró el equipo de Carmen Aristegui a propósito de los 43 jóvenes desaparecidos en el estado de Guerrero. Toledo orquestó la colección de papalotes con los retratos de los normalistas de Ayotzinapa, que fueron elevados en el corredor peatonal Vigil de Oaxaca, por

2. El director de bibliotecas de la SEP era entonces Javier Barros Valero. Una versión modificada y ampliada de este texto con el título de *Francisco Toledo. Las figuras compuestas* está publicado en Teresa del Conde. 2014. *Textos dispares*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Siglo XXI.



1. Francisco Toledo, *Bicicleta de los arquitectos (o Bicicleta oaxaqueña)*, ca. 1972, óleo y polvo de mármol sobre tela, 130.1 × 100.3 cm. Colección Banco Nacional de México. D.R. © Francisco Toledo/SOMAAP/México/2020. Foto: Gustavo Curiel, 1980.

él y por varios niños de escuelas oficiales, el 15 de diciembre de 2014. Dos días después su faz apareció flanqueada por dos monos —también confeccionados bajo diseño suyo— que son en realidad muñecos de ventrílocuo, éstos, en manos de los artesanos de CASA (Centro Artístico San Agustín), se multiplicaron mediante diferentes fisonomías.

La razón de la recientemente adquirida flexibilidad en cuanto a propagación de su propia imagen, por parte del artista, desde mi punto de vista puede tener dos causas. La primera se encuentra relacionada con el Centro San Agustín, cuya pervivencia y función está dentro de sus más caros anhelos. La segunda es igualmente de índole sociológica y práctica: Él admira la fotografía y la ha practicado a veces con suma irreverencia, teniéndose a sí mismo como modelo. Por otro lado, la responsabilidad, llamémosle curatorial, de su labor fotográfica y de todas las fotografías tanto de su persona como de

su obra la tiene desde hace algún tiempo Graciela Iturbide. A eso se suma el contacto con los artesanos de Etlá. Sus diseños les son donados para ser interpretados por ellos mismos, y hay que dar cuenta tanto de eso como de las acciones en pro de Oaxaca, sus comunidades y su patrimonio cultural. Creo que también experimenta actualmente algo de desazón respecto a la situación actual de la pintura y en general de las disciplinas básicas del campo artístico. Esta actitud expansiva, pero no mercantil, se emparenta en cierto modo con la de William Morris (1844-1896) en Oxfordshire.

Hay distancia entre lo que sucede ahora y las mociones que privilegiaba Toledo cuando realizó la pintura de la bicicleta aquí ilustrada. Eso, siempre y cuando recordemos que su entrega a causas sociales y a la defensa e incremento del patrimonio oaxaqueño viene de antiguo; él fue el creador de la Sociedad Che Gómez (el líder revolucionario juchiteco), de la revista *El Alca-*

raván y, desaparecida ésta, de Ediciones Toledo, entre otras cosas.

El Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) fue inaugurado oficialmente en noviembre de 1988. Después de la exposición en el Museo de Arte Moderno, Toledo se separó conyugalmente de Elisa —con quien sigue guardando relaciones amistosas y profesionales—. Tiempo después se vinculó conyugalmente con la tapicista danesa Trine Ellitsgaard, procrearon dos hijos: Sara y Benjamín. Este último lleva el nombre de su bisabuelo, que fue zapatero.³

Peculiaridades del cuadro de la bicicleta

La exposición del acervo del Banco Nacional de México, coordinada por Cándida Fernández, se inauguró a principios del otoño de 2014 y entre las piezas elegidas se seleccionó la que se titula de acuerdo a la ficha y al breve, pero bien urdido, folleto repartido al público: *Bicicleta de los arquitectos*. Ostenta como segundo título *Bicicleta oaxaqueña*. Pero yo creo recordarla, cuando la conocí, con el título de *Bicicleta de los arqitos*, el título estaba en el envés de la tela. De tal denominación derivó, creo yo, la nominación de *Bicicleta de los arquitectos*.

Procedo ahora a referirme directamente a las características de esa pintura, que fue exhibida en la muestra celebratoria de los 130 años del Banco Nacional de México en el Palacio de Iturbide. Fui a visitarla y desde luego me detuve ante la pintura el tiempo suficiente, ya que forma parte del acervo de Fomento Cultural Banamex. Se *museografió* en un contexto que contenía obras de otros oaxaqueños, como Sergio Hernández y

David Holguín. La pintura de este último, de dimensiones amplias, sobre personajes circenses atrapaba la atención del visitante en mayor medida que las demás obras allí expuestas. Me propuse analizar mi reacción actual frente a la *Bicicleta*, la vi como algo antiguo que formaba parte tanto de la biografía de Francisco Toledo como artista, como de la mía como espectadora de arte. Ha transcurrido mucho tiempo, ya no hay sorpresa, lo que hay, más que nada, es un sentimiento de nostalgia. Me pregunté, ¿la bicicleta se sostiene como pintura? Dese luego que sí, persiste como objeto de deseo y como testimonio típico del quehacer de este artista en los años ochenta.

El espesor de este cuadro, que es de dimensiones generosas en el contexto de la obra de Toledo, es común a la serie de pinturas que realizó a modo de frescos transportables, y aunque ésta no es un fresco, de alguna manera su colorido y su apariencia sugieren ese medio. No fue ésta la única vez que Toledo tomó como tema una bicicleta, hay otras más, pero es típico de su idiosincrasia ofrecerla como un objeto que acumula emblemas, cuyos significados regionales y personales aluden en cierto modo a la Asociación Che Gómez que él promovió y a la distancia que lo separaba del propio líder juchiteco. Lo digo porque entre las imágenes más detectables que ofrece el pintor como signos está un reloj de arena y un tablero de ajedrez. Independientemente de si Che Gómez jugaba al ajedrez. El tablero se incluye como estrategia. El título *arqitos* que se tomó por contracción de “arquitectos” me lleva a considerar lo siguiente: en 1988 fue inaugurada la cineteca Pochote, que funciona como extensión del IAGO; la construcción es una casa de adobe restaurada y acondicionada en un jardín que está semicercado por los arcos de un acueducto del siglo XVIII, de modo que ese inmueble es igualmente un rescate patrimonial. Toma su nombre (pochote) de árboles que habitan esa zona. Entre las actividades que allí se desarrollan está el otorgamiento del simbólico premio Pochote, que ha sido otorgado y recibido, hasta donde sé, por el canadiense Atom Egoyan y por el tapatío

3. Trine ha exhibido textiles en varias partes del mundo. En nuestro país, la Galería MYI, arte contemporáneo, dirigida por Manuel Loaeza, le dedicó un libro catálogo excelentemente editado y diseñado por Alejandro Magallanes a propósito de su vistosa y a la vez exquisita exposición en ese ámbito. Véase el libro de Trine Ellitsgaard: *Textil*. Contiene además de fotografías el texto de Michael Sledge titulado “Piel textil”. El hijo varón de Trine y Francisco lleva el nombre de su bisabuelo Ta Min (Ta Min quiere decir viejo señor Benjamín. Todo lo que se relaciona con el calzado ha sido muy importante para Toledo, se diría que es material simbólico, hasta sus iguanas calzan elegantes *pumps* de tacón alto).

Jaime Humberto Hermsillo. En un tiempo el jardín de la cineteca albergó una de las obras efímeras más impresionantes que me ha sido dado observar: *El jardín de las delicias*, realizado en barro con reminiscencias iconográficas de Hieronimus Bosch y entrecruces eróticos con la iconografía toledesa. Se filmó por gestión de Carlos Payán y se fotografió antes de que los aguaceros dieran cuenta de ella en su totalidad. No hay ni vestigios de ese trabajo en barro crudo. Pura moción creativa y juego de momento.

En un ensayo que recuerdo muy bien, Jorge Alberto Manrique anotó hacia 1965-1966 que Toledo “adoptó” una manera de pintar fácilmente reconocible “como un estilo”. Un estilo, me permito matizar, que consiste en prestar atención obsesiva, se diría, a la conjunción entre formas, pigmentos utilizados, y la manera de hacerlos visibles (a veces se antoja que tangibles) en el soporte.

En esta pintura la bicicleta fantasma, pues avanza sin ciclista, dada la sensación de movimiento que evidentemente sugiere, se alía con lo polvoriento, algo seco y escueto del panorama. El ojo la percibe casi en primer plano, el autor cuidó de eliminar de ese plano, que es poco profundo, la percepción que convencionalmente correspondería a un diseño en perspectiva. A eso se adhiere la bicicleta como receptáculo simbólico de varios tiempos e instancias. No es una bicicleta deportiva, es una bicicleta vieja. Realizó esta pintura en la misma época (1988) en que también pintó otra bicicleta, a la que tituló *Bicicleta sin dueño*. Como digo antes, la que ahora se titula *Bicicleta de los arquitectos* también ha sido conocida como *Bicicleta de Oaxaca*. ¿Por qué “los arquitos”? Quizá porque la filmoteca Pochote, ubicada en un predio circundado por

una especie de acueducto en miniatura, e inaugurada precisamente en 1988, se caracteriza por ofrecer una danza de arcos en disminución, que son de un color muy similar al que rige el cromatismo del cuadro.

Es uno más de los cuadros de Toledo en el que los protagonistas no son animales que están en contubernio con otros animales, incluidos los humanos. Hay algunos cuadros de esa misma época en los que las figuras protagonistas son una silla y un paraguas, o unas máquinas de coser, la primera de ellas seguramente inspirada por la de su propia madre. La de 1988 está accionada por un felino que se encuentra en el pedal de la máquina Singer. También ha rendido homenaje a las máquinas de escribir, es decir, hay en su imaginario objetos encantados, animados por fuerzas que proceden de sus mismos ambientes, o bien ya ellos traen consigo tales capacidades sin necesidad de ser propulsados por una acción externa. Son objetos animados. Igualmente, la noción de hechizo sobreviene a la mente del espectador cuando estos objetos son contemplados con atención por un rato, transmiten el hechizo porque están embrujados. El embrujo proviene del propio Francisco.

Lo escueto del color terroso, la soledad y la fantasmagoría son rasgos no prevaletentes, pero sí rasgos a veces frecuentes en ciertas pinturas de Francisco Toledo. Reaparecen incluso ahora.

Fuentes bibliográficas

- Conde, Teresa del. 2014. *Textos dispersos*. México: UNAM-IEE/ Siglo XXI.
- Ellitsgaard, Trine. 2014. *Textil*. México: Grupo Editorial Raf.
- Yampolsky, Mariana, coord. 1981. *Francisco Toledo*. México: Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas.

Alberto Dallal

Las certeras jornadas de Martha Bracho

México, 6 de febrero de 1927. Realizó sus estudios, desde muy pequeña, en el Conservatorio Nacional de Música, en aquella época una de las escuelas oficiales de arte que, por tradición en México y en Europa, recibían a sus alumnos desde muy temprana edad. Allí llevó cursos, entre otros maestros, con Fanny Anitúa, su tía, quien, como otros miembros de la familia Bracho destaca ya en la práctica de las artes mexicanas profesionales.

En 1932 se incorpora a la escuela de danza como primera generación de niñas y se titula como maestra de danza en 1937. Recibió instrucción de, entre otros profesores, Luis Felipe Obregón, Nellie Campobello, Hipolyte Zybin, Xenia Zarina y Tessie Marcué. Desde 1940 participó en el grupo de bailarinas denominadas las sokolovas, dirigido por Anna Sokolow, incipiente compañía (La Paloma Azul) que, junto al grupo de Waldeen y con jovencísimas bailarinas como Martha (Guilermína Bravo, Josefina Lavalle, Ana Mérida, etcétera), desataría el Movimiento Mexicano de Danza Moderna que echaría a andar, a su vez, la danza moderna y posteriormente, en línea directa, la danza contemporánea mexicanas.

Después de participar como bailarina y coreógrafa en La Paloma Azul, Martha Bracho ingresó en los grupos de danza española de Mariquita Flores, Miguel Molina y María Antinea;

entonces Martha Bracho se convierte en bailarina solista, participa en las temporadas de ópera de Bellas Artes y en 1948 ingresa en la recién fundada Academia de la Danza Mexicana como maestra, bailarina y coreógrafa. En esa institución asiste a cursos de Doris Humphrey, Lucas Hoving y José Limón, entre otros. En 1952 comenzará a participar de lleno como bailarina y coreógrafa en el Ballet Mexicano (compañía de la Academia), durante las sistemáticas presentaciones en el Palacio de Bellas Artes, desde entonces sede de la danza escénica y de concierto mexicana.

Todas estas actividades propias del Movimiento Mexicano de Danza Moderna (1940-1960) y sus aguerridos participantes señalarían las actividades de Martha Bracho como únicas y notables para el asentamiento de una técnica ecléctica, mexicanizada, y la consolidación de un tipo de montajes que satisfacían con creces los requerimientos de una danza de concierto inhabitual y lúcida, de raíces expresionistas (desarrollo gestual, narración directa de los acontecimientos, a veces llena de dibujos, poses y secuencias “descriptivas”): eran las marcas dejadas a sus alumnas por Anna Sokolow, expresiva coreógrafa formada con Martha Graham, y también por la politizada Waldeen. Durante el Movimiento se desarrolló una danza episódica y comprensible directamente mediante movimientos

“narrativos” y a veces simbólicos pero recibida, apreciada por un público que se extendía y multiplicaba de manera exponencial en número de asistentes a las funciones del Palacio de Bellas Artes, porque se habían unido a estas jóvenes bailarinas estupendos bailarines varones (por ello era, precisamente, un movimiento). En el diseño, el montaje y la realización de las variadas escenografías intervenían asimismo entusiasmados y talentosos pintores, así como los miembros de una nueva creatividad pictórico-técnica-escénica: entre otros, Juan Soriano, Julio Prieto, Xavier Lavalle, Gabriel Fernández Ledesma. En la música destacaban compositores como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

Martha Bracho, sumergida de lleno en el Movimiento como coreógrafa y bailarina destacada (había ya montado obras como *El renacuajo paseador*, *La fuente*, *Xtabai*, *Sensemaya*, entre otras), es la primera en romper institucionalmente con ese fenómeno centralizado (en la Ciudad de México) que entusiasmaba ya a bailarines, coreógrafos, técnicos, compositores, escenógrafos y públicos de nueva cuenta histórica; es la primera en desbordar las esclusas escénicas de la Ciudad de México aceptando una invitación de la Universidad de Sonora.

Como les ocurre a los grandes personajes de la historia del mundo, acaece una fecha en que los acontecimientos habrán de cambiar el curso de sus biografías. En 1953 el entonces rector de la Universidad de Sonora, Norberto Aguirre, acude a Bellas Artes para plantearle al director, Celestino Gorostiza, que necesita una maestra de danza “titulada” para impartir clases a las muchachas, es decir, a las alumnas de la institución universitaria. La razón: allí sólo jugaban al béisbol como actividad de la materia educación física. “Igual que los muchachos” —me explicó Martha Bracho en una entrevista. “No es posible ver a estas muchachas enfundadas en sus pantalones arrastrándose en busca de la pelota”, afirmó el rector. “Necesitamos una maestra *profesional* de danza.” El peregrinaje del rector terminó en la Academia de la Danza Mexicana, en donde su titular, Miguel

Covarrubias, lo puso en contacto con Martha Bracho. Afirmó ella posteriormente:

Era finales de enero y ya habíamos tenido temporada en Bellas Artes. Las clases en Sonora terminaban en junio, así que podía preparar a un grupo para realizar una presentación. Llegué a Hermosillo y había un grupo de niñas esperándome (la secundaria pertenecía a la universidad en aquel entonces). Todas las chamacas estaban obligadas a recibir clases de danza. Entraron también muchachas preparatorias y a la primera clase se presentaron todas con vestido y pantalones. Les dije: ¿cómo van a hacer clase así? Sólo así nos dejan nuestros padres. Pero estamos solas. Igual: ni siquiera *shorts*. Iniciadas las clases, los muchachos espían y recibían *cubetazos* de agua helada. Aun así, preparé la presentación y decidí regresar al año siguiente y convencer a todos que la danza no era para *cómicos* ni *desenfrenadas*... Me costó trabajo interesar a la gente, pero por fortuna realizamos una exitosa presentación y vieron a los bailarines de la Academia. Así que regresé, detecté talento y entrega y en 1954 se fundó la Academia de la Danza de la Universidad de Sonora, en donde senté mis reales definitivamente.

Martha Bracho había roto hechizos y prejuicios y Hermosillo se convirtió en un semillero de bailarines y coreógrafos cuyos méritos prevalecen hasta la fecha. Por las regiones aledañas adquirió la compañía fama y apoyo de público, bailarines y coreógrafos. Ganó premios y realizó presentaciones y funciones. Martha, longeva, aún hoy recibe los homenajes de gente creativa y profesional, ya sea del grupo de profesionales que se formó con ella, ya sea de aquellos bailarines y coreógrafos que, en sucesivas generaciones, grupos y compañías han organizado la danza contemporánea en el norte de México. La Academia de la Danza de la Universidad de Sonora lleva hoy el nombre de Martha Bracho. Han adquirido fama nacional Beatriz Juvera, Adriana Castaños, Miguel Mancillas, grupos *Truzka* y *Antares*, entre muchos otros.



1. Nacho López, *Martha Bracho*, ca. 1954. Colección particular.

En la investigación en torno a los diversos géneros de la danza sus protagonistas, vitales y cambiantes, espontáneos y sabios, obligan al observador, al crítico, al investigador a tomar en cuenta, rastrear, documentar simultáneamente lo sorprendente, lo inmediato, lo plausible, lo trascendente. En Martha Bracho (el antes y el después de la danza moderna-contemporánea en Sonora) hallamos todo esto y más: sabidu-

ría, adivinación, experiencia. Queda expresado todo en una mirada, en el trance instantáneo de una sola foto de Martha Bracho.

Martha Bracho murió en Hermosillo, Sonora, el 6 de noviembre de 2019, a los 93 años de edad, admirada y reconocida por numerosas generaciones de maestros y bailarines de la danza mexicana de todo el país.

Julio Estrada

Nombrar la escucha

Intento explicar en estas páginas el provecho de la dispersión que parecerían procurarme varias búsquedas a la vez, para lo cual retrocedo casi medio siglo y reviso el origen desde varias perspectivas clave en mi formación, cuya suma a otras más engendra el núcleo que me induce a explorar de modo incisivo el proceso de creación en música, y que hoy me conducen a un tema renovador y poco habitual entre músicos y no músicos, el de nombrar aquello que se escucha en la música o en la realidad misma.

París, 36 rue Ballu, 1965-69: Nadia Boulanger me recibe cuatro veces por semana en sus lecciones privadas de armonía: comienzan con el rito implacable de cerrar los ojos y descifrar de oído los acordes que toca al azar hasta decir “entrez, mon cher”. Mi cuaderno se deforma con las varias capas que debo adherir con cinta invisible para mostrar cada nueva solución escrita de un mismo bajo cifrado. Sentados ambos en la banca alargada del gran piano ella revisa con cuidado mi tarea; de pronto, me encuentro tirado en el piso y la miro, atónito: casi ciega me mira amenazante y divertida —“eso es justo lo que usted le hizo a la contralto, mon cher”— y al enderezarme para volver al banquillo muestra en mi ejercicio cómo el tosco tenor invade el sitio de la contralto y la empuja hacia arriba.

Quiero aprender a crear disonancias con recursos tradicionales y ella toca algunos ejemplos

para exhortar mi deducción sin nombrar nada todavía, parte del diálogo secreto propio del estilo clásico maestro-aprendiz, donde escribir y oír requieren intuir y percibir el mecanismo. Propongo al concluir mis estudios analizar *Tristán e Isolda* de Wagner para aproximarme al confín de la tonalidad; Nadia acepta contrariada pero su paciente trabajo me redescubre —más allá del fin que pregonan los libros de música nueva ante el famoso acorde con que inicia el Preludio— la prevalencia de las funciones tonales. A pesar de la prevención ante la rigidez académica o la invasión del dogma teórico en lo creativo, la apretada red de vínculos del caduco sistema tonal desvela su resistencia al extendido uso individual y a la exploración de nuevas proyecciones de su espectro, peculiaridad que otorga el ejercicio perceptivo de siglos. El diálogo continuo entre deducción e intuición creativas dentro del universo tonal denota una rica evolución al interior del potencial combinatorio que deriva de la escala diatónica (Estrada/Gil 1984). Cuando dicho engranaje se amplifica a la escala de doce sonidos se inicia una exploración que, del siglo XVI al XX, tiende a dividir el espacio discontinuo para mostrar su potencial combinatorio, el continuo de las escalas (Estrada 1994).¹

1. La división continua del intervalo de duplicación —octava— desde 3 hasta 48 intervalos es la meta del proyecto Mú-

1 (1 12)

2 (1 11)

3 (2 10)

4 (3 9)

5 (4 8)

6 (5 7)

7 (6 6)

8 (1 1 10)

9 (1 2 9)

10 (1 3 8)

11 (1 4 7)

12 (1 5 6)

13 (2 2 8)

14 (2 3 7)

15 (2 4 6)

16 (2 5 5)

17 (3 3 6)

18 (3 4 5)

19 (4 4 4)

20 (1 1 1 9)

21 (1 1 2 8)

22 (1 1 3 7)

23 (1 1 4 6)

24 (1 1 5 5)

25 (1 2 2 7)

26 (1 2 3 6)

27 (1 2 4 5)

28 (1 3 3 5)

29 (1 3 4 4)

30 (2 2 2 6)

31 (2 2 3 5)

32 (2 2 4 4)

33 (2 3 3 4)

34 (3 3 3 3)

35 (1 1 1 1 8)

36 (1 1 1 2 7)

37 (1 1 1 3 6)

38 (1 1 1 4 5)

39 (1 1 2 2 6)

40 (1 1 2 3 5)

41 (1 1 2 4 4)

42 (1 1 3 3 4)

43 (1 2 2 2 5)

44 (1 2 2 3 4)

45 (1 2 3 3 3)

46 (2 2 2 2 4)

47 (2 2 2 3 3)

48 (1 1 1 1 1 7)

49 (1 1 1 1 2 6)

50 (1 1 1 1 3 5)

51 (1 1 1 1 4 4)

52 (1 1 1 2 2 5)

53 (1 1 1 2 3 4)

54 (1 1 1 3 3 3)

55 (1 1 2 2 2 4)

56 (1 1 2 2 3 3)

57 (1 2 2 2 2 3)

58 (2 2 2 2 2 2)

59 (1 1 1 1 1 1 6)

60 (1 1 1 1 1 2 5)

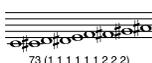
61 (1 1 1 1 1 3 4)

62 (1 1 1 1 2 2 4)

63 (1 1 1 1 2 3 3)

64 (1 1 1 2 2 2 3)

65 (1 1 2 2 2 2 2)



1. Potencial combinatorio de las clases de intervalos de la escala de doce sonidos. Dicho potencial comprende un total de 77 *identidades de intervalos*. De izquierda a derecha se observa un conjunto de doce columnas representativas de la agrupación de los intervalos de uno en uno hasta llegar al clúster cromático. Cada identidad de intervalos está representada con notación musical y con las cifras que indican los intervalos que contiene.

París, Schola Cantorum, primavera de 1967: Xenakis expone en una conferencia que el origen de su música son las fórmulas matemáticas que inundan los pizarrones del salón; un par de horas después acepta mi abrumada solicitud de ilustrar la idea con grabaciones de su obra: nos hace escuchar el emblema de su fama, *Metástasis* para orquesta —mi recuerdo—:

Desde un único punto de partida, escurren poco a poco hacia arriba y hacia abajo numerosos filamentos tensos. Los golpes en una manera hueca acompañan el despliegue colectivo, algo metálico. El recorrido ininterrumpido de la trama crea un refrescante abanico cuya tiesura parece un chorro que se congela en plena irradiación y se tensa al máximo. El goce perceptivo nace en la visión imaginaria, que al oír capta la estructura del universo continuo, cuya clara resolución produce la imagen de la fusión tiempo-espacio: la expansión del abanico es el movimiento.

Un cambio brusco intercepta la penetrante vivencia y mi oído reconoce unas series dodecafónicas que frustran el goce con un artificio que evoca la inconexión sonora de la década. Poco antes de concluir la pieza resurge el abanico con una simetría que voltea el orden: del entumecimiento al chorro que disminuye y se cierra en el punto del inicio.

La confusa aplicación de la matemática a la composición induce al consejo de Schumann, descubrir de oído la obra, un saber de la intuición que da autonomía al activar la representación mental del documento escrito —“cuando un perfecto músico escucha por vez primera un trozo de orquesta, incluso complicado, debe visualizarlo en la mente como si estuviera ante la partitura; esta sería la cima del intelecto musical” (Schumann 1848, pr. 69, mi traducción).² Pregunto si

sica, Sistema Interactivo de Investigación-Creación, MúSIIC (Estrada/Díaz/Adán 2005).

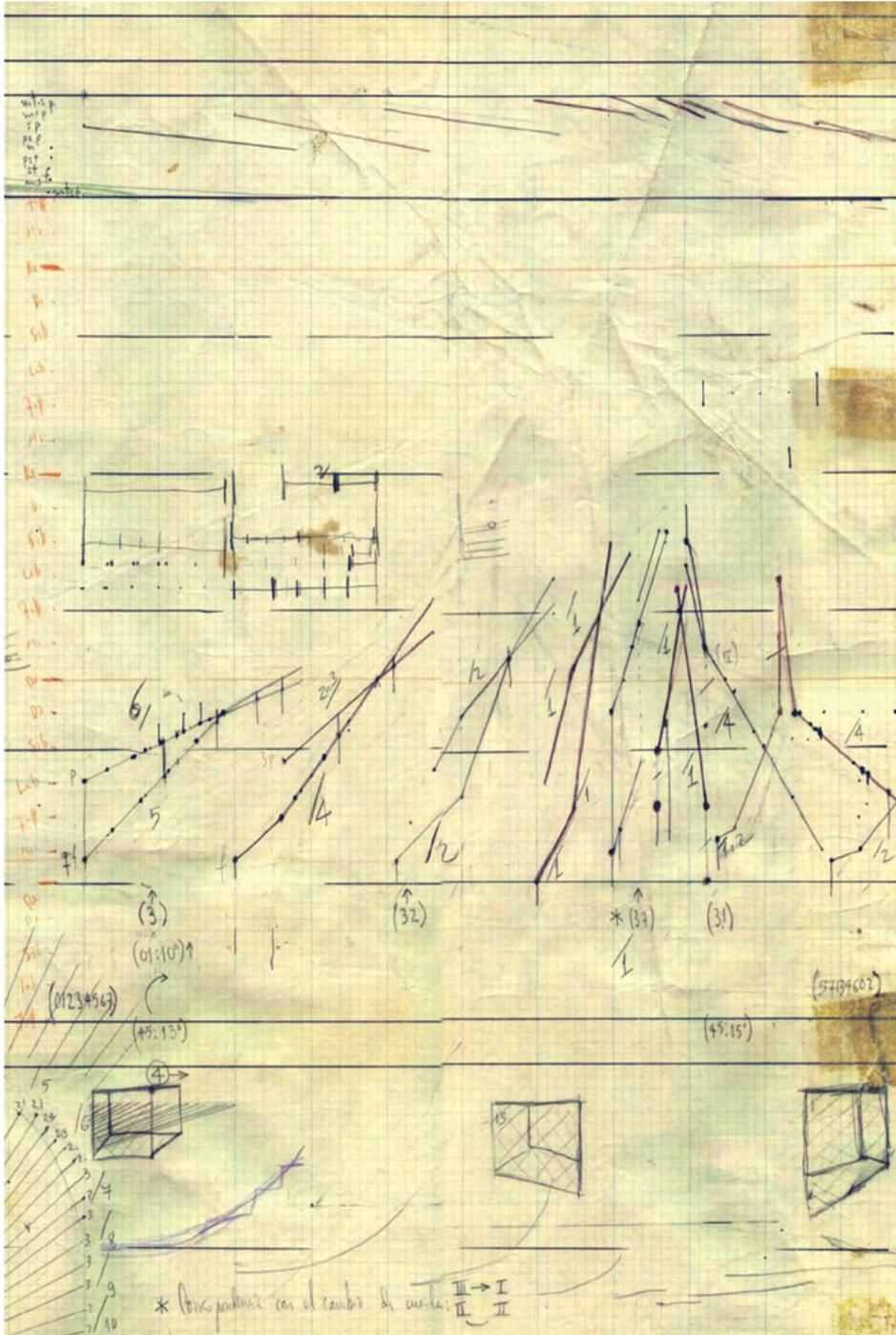
2. “Es meinte Jemand, ein vollkommener Musiker müsse im Stande sein, ein zum ersten Mal gehörtes, auch complicir-

los golpes del principio por encima de los *glissandi* de las cuerdas mantienen la proporción áurea —sí, responde— y con el oído aleccionado por años para la utopía de ser “absoluto” evoco en orden las alturas de 3 series simétricas de 12 sonidos —**d** original, **b** retrógrado y **q** espejo—, pero el contundente rechazo obstruye mi indagación —es casual, argumenta— y suscita la sonrisa en el ambiente.³

El deseo de “épater les musiciens” con fórmulas que les son del todo ajenas satisface el intelecto de quien privilegia lo teórico en composición mediante el cambio del código musical por el código matemático, cuyo lenguaje preciso parecería apoyar al proceso constructivo. Y sin embargo, la certidumbre que procuran las teorías se cuele con pretensiones de ciencia en lo que es taxativo de la creación musical, más aún cuando el músico se restringe a la formación académica o afronta el embrollo del siglo xx que, al indagar los confines, mezcla la exploración teórica con la experimentación en la práctica o supone que la meta es racionalizar el proceso de creación. Es frecuente que al aplicar la matemática a la música se olvide que el crear artístico ocurre en la percepción, indisoluble mixtura entre el conocer y los sentidos, lo que en música se traduce por la prevalencia de la audición en la búsqueda. Bajo dicha perspectiva es necesario escindir de todas las proposiciones con aura teórica de Xenakis aquella que no propone lo más complejo sino lo más sencillo, el dibujo en el tiempo, que emancipa a las evoluciones sonoras de las limitaciones propias de la simbología musical —el autor lo utiliza como método para obtener una analogía sonora, aun

teres Orchesterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann.”

3. En 1994 Radu Stan, musicólogo conocedor de aquel diálogo, comprueba mi afirmación al descubrir que en el manuscrito original la serie es la identidad de 24 operaciones de la teoría de grupos finitos en 3 variables booleanas, método que ensancha el campo serial, pero que el autor oculta. En 1972 emprendo con Jorge Gil una búsqueda sobre la teoría de grupos (Estrada/Gil 1984), origen de la noción de *identidad musical*, base para crear evoluciones del tema de una fuga en 4 variables de Boole (*Canto mnémico* 1974).



2. Dibujo de un pasaje de *ishini'ioni* (1984-1990), cuarteto de cuerdas de Julio Estrada. La separación en distintos registros horizontales permite representar trayectorias independientes para el color, la intensidad, la altura, el pulso y el espacio físico, cuya suma es un macrotimbre por cada instrumento.

si la mayor cualidad y ventaja residen en la posibilidad de proyectar una analogía gráfico-temporal de la evolución sonora—. ⁴ El dibujo en el tiempo impulsa vínculos entre la fantasía musical y la fantasía plástica —de la abstracción de una geometría en dos o en tres dimensiones a la física del movimiento—, a la vez que propicia una relación de sinestesia entre dos disciplinas artísticas, donde al asociar la visión y el tacto con el oír se franquea una libertad nueva, *escuchar con ojos y manos*, para que la imaginación pergeñe formas que ensanchen la capacidad constructiva en música. ⁵

Colonia, otoño de 1968: Stockhausen, en la primera lección de los *Kölner Kurse für Neue Musik* lanza con porte de *croupier* los cuadernos de la flamante edición de *Aus den Sieben Tagen*, preceptos poéticos para improvisar música: el título —al cabo de los siete días— refiere al ayuno abismal que lleva al autor a romper con su vida anterior y a suscribir la filosofía de Sri Aurobindo, cuyos escritos rebosan en evocaciones sonoras. Cuatro intérpretes abordan unos escasos versículos —mi traducción (Stockhausen 1968, 3)—:

“Justa duración”
Toca un sonido

4. El método de representación gráfica en música es del músico y matemático ucraniano-estadounidense Joseph Schillinger (1895-1943), cuyo método de composición fue ampliamente difundido en los EE.UU. (Schillinger 1945), mientras que el método de construcción constructivo tiene como precursor a Antoine Pevsner (1888-1962), escultor ucraniano-francés cuya fusión de pintura, escultura y arquitectura debe influir a Xenakis al proyectar *Metástasis*, que luego traduce al Pabellón Philips de Bruselas. La frecuente abstracción que hace Xenakis de autores que le anteceden —Schoenberg, Schillinger o Pevsner, quien propone que “el arte debe ser inspiración controlada por las matemáticas”— abona en la crítica actual a su búsqueda.

5. El método permite en música la representación de síntesis gráficas de la información musical en espacios donde el tiempo es la base evolutiva de los componentes rítmicos y sonoros; remito al sistema eua'oolin (náhuatl: *eua*, echar a volar; *oolin*, movimiento), para el registro en tiempo real de trayectorias en 3D, donde a cada dimensión se le asigna un componente físico de frecuencia, amplitud y contenido armónico (Estrada/Peña 1995).

tócalo hasta que sientas
que debes detenerte
De nuevo toca un sonido [...] y así sucesivamente
Detente
cuando sientas
que debes detenerte
Pero ya sea que toques o te detengas:
continúa escuchando a los otros
Toca mejor
cuando la gente escucha
No ensayes

Antaño inquebrantable participe de teorías, sistemas y estilos musicales de posguerra con notación pura y dura, Stockhausen decide acudir a la palabra para sensibilizar al intérprete; le pide aliarse al proceso de creación y a revivir la escucha, lo que en el poema citado remite a esta experiencia:

Cada silencio individual genera una expectativa auditiva que se resuelve cuando el tono de cada músico entra en un instante único; con cierta lentitud los silencios tienden a desvanecerse y unos y otros músicos comienzan a coincidir en instantes y en tonos, reflejo del cruce de escuchas al que invita el texto; un momento más extenso que los instantes anteriores parece marcar la mayor coincidencia colectiva al alcanzarse una cierta propensión hacia la afinidad en varios aspectos más que la altura o su pulsación, al recurrir a la intensidad o al color para encaminarse hacia otra calidad de escucha: los músicos se comunican entre sí con señales mínimas que nacen del tono colectivo, fusión espectral de cuya suma de individualidades emana un ajuste físico de la armonía que nace de una poética social de la música.

Explicar con palabras cómo hacer música no define la especificidad estructural de los códigos de un sistema, pero la idea de crear música a partir del lenguaje corriente integra por igual a la percepción auditiva de creadores, intérpretes y públicos mediante una intensa experiencia de

socialización del proceso de creación y de percepción auditiva, dos aspectos que me revolucionan tanto como el aprendizaje revolucionario que desde la protesta estudiantil del mayo parisino me hace abandonar la clase de composición de Messiaen en el Conservatorio —ámbitos en los que sólo se escucha lo que ellos y como ellos lo escuchan—. Debo afrontar una larga y en no pocas ocasiones amarga aventura, dismantelar la desvencijada academia con recursos no sólo de creación sino de investigación, con lo cual aproximarme a la invención de la música con lo que entonces priva por doquier, del silencio cagueiano a la especulación matemática. En Cage la parte teórica no tiene más cabida que una filosofía que abra el indeterminismo hacia el horizonte artístico —algo que ya hace Stockhausen—, de modo que opto por recurrir al determinismo y reafirmar las nociones de música y matemática que aprendo en París con Jean-Étienne Marie; llevo al curso de Stockhausen mi análisis crítico de su *Klavierstucke 9*, cuyo ritmo usa las series de Fibonacci y en mi opinión deja sin proporción las relaciones entre las alturas sonoras, un comentario que choca al autor. En cuanto a la exigencia de aportar a clase un trabajo de composición añado mi compacto esquema gráfico de la combinatoria de las permutaciones de 4 elementos para escribir una obra, pero el maestro rehúsa de inmediato —“con matemáticas no se crea la música”, verdad que sirve de frontera a la utilidad teórica de la disciplina— y me pide adoptar su proceso intuitivo para aprender a organizar la comunicación auditiva entre los músicos. No sé aún prescindir de la escritura de la tradición y llevo al par de semanas una partitura que propone emplear ritmos y sonidos como codificaciones que sirvan a dos grupos de intérpretes para comunicarse entre sí. Mi idea aún rígida es aceptada, pero el maestro me indica que puede ejecutarse e incluso grabarse de basarla en la misma sección áurea que desvela mi análisis —la profesión de fe en la divina proporción y las series de Fibonacci no exime a nadie del traspie perceptivo, ni a Stockhausen del pensamiento mágico y el simbolismo religioso que envuelven su música

desde 1968 y le regresan a Messiaen, su primer maestro—. Dado que su proposición contradice su propia crítica a los números me concentro en el tema de la comunicación entre los ejecutantes y a la semana muestro el avance; él detecta que incumplo su condición y ambos acordamos no sin ímpetu verbal que la obra no se toque.

En contraste con los procesos que en el siglo xx se abstraen de la evolución espacio-temporal de la música, la invención musical en los siglos precedentes recurre a las herramientas y al afinamiento del sistema tonal dentro de un continuo temporal en el que todo parece tener lugar de manera sencilla, como se observa en Mozart, quien escucha con claridad su fantasía y atrapa al duende con escalas, arpeggios, trinos, acordes, funciones armónicas, compases, medidas o ritmos que le dejan construir el edificio completo de la obra antes de escribirlo. A pesar de la sabia prédica de Boulanger en defensa de la congruencia del sistema tonal, la rigidez con la que la academia transmite su conocimiento al nuevo músico podría originarse en el ensayo, incluso estético, de aislar al oído del resto de los sentidos para resguardar la pureza que deriva de lo intangible de su condición —algo que abona en la prevalencia auditiva que arriba señala Schumann—. Sin embargo, si se acepta que las palabras para expresar lo relacionado con lo audible tienden a limitarse a factores abstractos como el espacio —alto o bajo, fuerte o débil— o el tiempo —rápido o lento— y que declinan cuando requieren describir su contenido armónico —timbrado—, resulta difícil ahondar en más detalles si se prescinde del vínculo de sinestesia entre los datos auditivos de orden espacial, por encima de otros sentidos, con lo visual —tono claro, brillante, oscuro, color del tono, ruido blanco, ruido rosa, etcétera— y con lo táctil —sonido liso, granuloso, rasposo, metálico, terroso, limpio y tantos otros.

Frente a los procesos que indefectiblemente intervienen en el cálculo de la obra —y en particular cuando aumenta la dimensión del universo de escalas, ritmos o tecnologías que abruma a la acción intuitiva—, resulta contra-

producente el empleo de la matemática como se ilustra más arriba con Xenakis y Stockhausen frente a la naturalidad que adquiere en sus respectivas obras el dibujo o el texto. La primacía que tiene el brote espontáneo en la manifestación del impulso creador se transparenta, más que con la codificación, o peor aún, con recursos artificiosos o ambiguos, mediante expresiones directas y libres como el dibujo en el tiempo o la descripción verbal de la escucha. La diferencia entre uno y otro métodos reside en que el dibujo en el tiempo impulsa a la psique a explorar y a reconocer las posibles correspondencias entre imágenes visuales e imágenes sonoras, mientras que la descripción verbal de la escucha incita a revisar con esmero el proceso mismo de percepción cuando éste está obligado a declarar con palabras cómo suena un objeto de la realidad o del imaginario.

La importancia que adquiere en este proceso una descripción inteligible para cualquiera que no sea experto implica en principio prescindir tanto de los términos del lenguaje musical como de las expresiones del habla mediante las cuales se sintetiza la audición: onomatopeya, imitación o, de manera singular, palabras cuya sola mención parecería bastar para suponer que describen lo que suena, como “ruido” —el término más usual y el más significativamente inespecífico—, o tantas otras propias de cualquier idioma, como “trueno”, cuya sonoridad ilustra a continuación la narración de mi experiencia:

Una luz palpita muy cerca y poco después se escucha encima el ardor eléctrico que a toda velocidad arde en un punto y con fuerza descomunal truena en un inmenso choque: todo se derrumba y se entrecorta en una violenta avalancha de bloques romos que invaden el ambiente de hondos golpes alargados que se mueven con pesadez para confundirse a gran

distancia con el titilar vecino de una racha de coletazos dispersos cuyo aumento nos envuelve en un chispear que lo impregna todo hasta hundirse y fundirse en el agua que se detiene o corre por tierra, suelos, techos, ramas, hojas, ropas. De nuevo el fulgor con el choque fugaz, el estrépito cercano y alrededor la tardanza del retumbar en tramos recortados que se desprenden y hunden en un eco cavernoso que se infiltra paso a paso en el silencio; las sacudidas avanzan y se difuminan a lo lejos confundidas en el aire de los montes.

Fuentes bibliográficas

- Estrada, Julio, 1993. “Une théorie générale de l’intervallique élémentaire dans les échelles et quelques applications en analyse musicale”, *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 6, pp. 3826-3845. Madrid.
- . 1994. *Théorie de la composition : discontinuum – continuum*, tesis doctoral. Estrasburgo: Université de Strasbourg, 924 pp.
- Estrada, Julio/Gil, Jorge, 1984. *Música y teoría de grupos finitos. 3 variables booleanas*. México: UNAM-IE.
- Russolo, Luigi, 1916. *L’arte dei rumori*, Milán: Edizioni futuristi di poesia.
- Schillinger, Joseph, 1946. *Schillinger System of Musical Composition*. Nueva York: C. Fischer.

Fuentes informáticas

- Estrada, Julio/Peña, Mario, 1989-1995, México. *Sistema eua’oolin*, UNAM-IES-IIMAS.
- Estrada, Julio/Díaz, Max, Adán, Víctor, 2005, México. *MúSIIIC, Teoría dI*, versión español, francés, inglés, UNAM-ENM.

Fuentes musicales

- Estrada, Julio, **ihini’ioni**, cuarteto de cuerdas (1984-1990): Juliusedimus.
- Stockhausen, Karlheinz, 1968. *Aus den Sieben Tagen*, Alemania: Universal Edition.
- Xenakis, Iannis, 1954. *Metastasis*, orquesta, Londres: Boosey & Hawkes.

Arte contemporáneo y cultura visual

Emilie Carreón Blaine

Las orejas mexicanas del ratón Miguelito o La manufactura de un delirio

Different hats are produced for different markets. We should not be under any delusions.
(Adolf Loos 2011, 42)¹

El ratón Miguelito, Mickey Mouse, es un personaje ficticio. Ratón antropomorfo, una de las figuras más importantes de la cultura popular, en el mundo del entretenimiento globalizado y multicultural es reconocido como el icono de la corporación creada por Walt Disney a principios del siglo xx.² La imagen de Topolino, como se le llama en Italia, es la insignia de Disney transformada en logotipo, los tres discos, uno grande, y dos pequeños para las orejas, simbolizan al mismo mundo de Disney. Su silueta es tan familiar que su identidad puede evocarse por la forma de las orejas colocadas sobre la arquitectura monumental.³

1. “Diferentes sombreros se producen para diferentes mercados. No debemos caer en delirio alguno”, traducción de la autora (Loos 2011, 42). Dedico este texto a Emilie Sowell Blaine (18 mayo 1918-5 noviembre 2017), quien me llevó a Disneylandia y regaló mis primeras orejas de Mickey.

2. Norman Klein explica la manera en la que Mickey se determinó como logotipo corporativo, mucho antes de 1940, pues es la imagen cinematográfica más ampliamente comercializada del siglo xx (Klein 1998, 8-9, 55 y 153). Cabe agregar que en el desarrollo del arte moderno, singularmente en el arte pop, el ratón Mickey alcanzó el estatus de icono, y sirve de inspiración para artistas como Andy Warhol, Christian Boltanski, Banksy, Keith Herring, Bertrand Lavier, Peter Saul, Erró y Gary Baseman, entre otros. Jay Leyda (Leyda, 1988) y Jesse Lerner (Lerner, 2019) se refieren a la relación de Walt Disney con Sergei Eisenstein.

3. Klugman (1995, 28). Es relevante considerar el tema del “Mickey oculto”, -la forma de la cabeza de Mickey-, pinta-

El sombrero, con dos grandes orejas de plástico, concebido en los años cincuenta, para que lo llevara el reparto de artistas llamados *Mouseketeers* en un programa de variedades, El Club de Mickey —que inició el mismo año que Walt Disney abrió Disneylandia en el sur de California (1955)—, rápidamente se volvió una prenda que llegó a causar delirio.⁴ Soñaban ponérsela niños, jóvenes y adultos para mostrar que eran seguidores del ratón.⁵ En la actualidad este sombrero con orejas continúa siendo uno de los objetos más emblemáticos de Disney. Vestirlo potencia la conexión física requerida para vivir plenamente la experiencia de la visita al parque y por ello resulta mucho más personal

da, grabada, delineada o incorporada a la arquitectura y el urbanismo de los parques temáticos como registrado por Neary y Neary (2016).

4. Su creador, Roy Williams, es uno de los *Mouseketeers* adultos del Club de Mickey Mouse, inspirado en la caricatura de *The Karnival Kid* (1929) en la cual Mickey rápidamente se quita las orejas para saludar a Minnie (Williams y Denney 2004, 248).

5. Gourley (2008, 63-64) señala la importancia del sombrero entre niñas y adolescentes quienes visitan el parque temático, a la vez que Tison Pugh (2012, 5) explica los mecanismos a través de los cuales al vestirlo se declara una alianza con la identidad Disney que honra la promesa de una infancia eterna. La interacción con Disney a través de la vestimenta permite tomar una identidad idealizada. Véase también Dougherty (2012) para reflexionar en torno a la performatividad del sujeto ante el sombrero con orejas de Mickey.



1. Sombrero con las orejas de Mickey, 2013. Mexican Mickey Mouse Ears. “This poncho-wrapped Mickey Ears Hat makes a ‘muy bueno’ souvenir” (Magical Ears Collectible). Foto: Ernesto Peñalosa Méndez, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM, 2016.

el recorrido. Los sombreros y recuerdos de viaje son una obligada reminiscencia para el turista local e internacional que visita alguno de los parques Disney, ahora ya presentes en diversos lugares del mundo.⁶

El perfil del sombrero no ha sido estático, pese a una cierta estandarización en el proceso de su elaboración, se ha transformado a través del tiempo. Desde su creación ha evolucionado al incorporar múltiples elementos del imaginario Walt Disney. Uno de los primeros fue agregarle al sombrero el moño rojo con puntos blancos que identifica a Minnie, la amiga de Mickey; las diversas adaptaciones que le han seguido se conciben siempre basadas en la visión Disney. Algunos sombreros están ideados en aspectos de los juegos, otros en las atracciones de los parques. Numerosos personajes y películas de Disney han sido tematizados en sombreros con orejas de Mickey. En sincronización con festividades y eventos como Halloween, Navidad, Pascua, graduaciones, nupcias y otros sucesos relevantes: Disney ha reunido una increíble constelación de sombreros con orejas de Mickey, casi un centenar.

Se conciben novedosos sombreros periódicamente y los pabellones del World Showcase también han sido inspiración para una serie de sombreros con orejas. Localizado en Walt Disney World Resort en el estado de Florida, dedicado a la cultura internacional, se conforma por once pabellones cuya visita está estructurada para crear una fantasía que une muchas tierras y pueblos a manera de una Exposición Universal permanente con la representación de varios países: México, Noruega, China, Alemania, Italia, Estados Unidos de América, Japón, Marruecos, Francia, Reino Unido y Canadá. En cada pabellón se produce un encuentro con elementos representativos, monumentos y es-

6. Real (1977, 80-81) asienta que Disneylandia cautivó a la población de los Estados Unidos de América y a numerosos visitantes extranjeros y dignatarios, a la vez que se remite a los cientos de millones de personas en el mundo que conocen la producción cinematográfica de Disney y las tiras animadas en televisión, las tiras cómicas y caricaturas así como los parques de atracciones y mercancía.

cenas cotidianas, comida y bebida, tradiciones y costumbres del país (Yandell 2012, 24),⁷ una transformación de la realidad que engloba la visión multicultural de Walt Disney, “al producir todos los acontecimientos, pasados o futuros y al inexorablemente mezclar todas las secuencias como serían o aparecerían a una civilización diferente que la nuestra” (Baudrillard 1996).

Viajar por el mundo con Disney de sombrero a sombrero

Cinco pabellones fueron relevantes en la creación de los sombreros de “giro internacional” con orejas de Mickey que presentó Megan Kachur, quien los desarrolló en un esfuerzo por “conectar con los visitantes de alrededor del mundo” como explica Steven Miller (2011), gerente de Comunicaciones de Mercancía para Disneyworld. Los sombreros están inspirados específicamente en los pabellones de Alemania, Canadá, Italia, México y el Reino Unido.⁸ En una oreja está la bandera del país y en la otra un elemento, generalmente una comida o bebida nacional; aunque el sombrero de México —debemos hacer notar— presenta una variante. Asimismo, cada uno de los sombreros, con colores, texturas y diseños distintivos de un traje tradicional, tiene bordado el nombre del país (con excepción de Alemania) y entre las orejas lleva un pequeño sombrero que evoca a algún personaje o película de Disney. En conjunto con sus respectivos pabellones, cada uno de estos sombreros nos permite explorar países y regiones, tradiciones e historia, y son así la conformación de una imagen que se retroalimenta y se consume; al tiempo que una caracterización que se logra mediante los ornamentos que determinan a cada uno.⁹

7. El World Showcase es un conjunto de pabellones que se levantan alrededor de una laguna artificial que, en un ambiente lúdico y juguetón, presenta visiones de diferentes países.

8. Cheu (2013, 1-9) señala que Disney, la referencia cultural de generaciones, es ahora más multicultural en su cinematografía e imagen, y parecería que los sombreros de corte internacional ejemplifican y responden al esfuerzo.

9. Remito a la concepción de Aby Warburg sobre el ornamento, Zusatzformen, véase en Papapetros (2012, 37-42),

Al festejar los 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, no puedo imaginar una ocasión más favorable para mirar más allá de los temas de estudio tradicionales de la Historia del Arte, y analizar imágenes de la cultura de masas y las imágenes comerciales y populares, en tanto que a participar del arte de la cultura popular (Elkins 2001, 3-13).¹⁰ Permite indagar en torno a la manera en que nociones preconcebidas, que repiten características y definen diferentes culturas se disponen, se reorganizan y se readecúan para generar nuevas configuraciones que se captan en la singularidad de cada sombrero; sin embargo la extensión de nuestro celebratorio texto nos lo restringe. Solamente debemos tener en cuenta que “entre los consumidores, observadores y visitantes, quienes aprendieron a ver a sus vecinos latinoamericanos, e incluso a sí mismos, a través de Disney”,¹¹ alguno que otro, al visitar el pabellón de México, lo habrá adquirido. Empero, la cuestión de la demanda nacional e internacional de sombreros de México es un factor complicado de determinar, que requiere de mayor estudio.

“Hola amigos! The Aztec Sun is shining in Mexico at Epcot in Walt Disney World. Enjoy the rich Mexican culture, the flavorful food and the Gran Fiesta Tour with the 3 Caballeros. This poncho-wrapped Mickey Ears Hat makes a ‘muy bueno’ souvenir” (Magical Ears Collectible 2015).¹²

para acercarme a las formas agregadas de los diferentes tipos de sombreros de Mickey (formas agregadas=elementos ornamentales). También véase Báez (en prensa 2017).

10. Keith Moxey (1999, vol. 1, núm. 3): <http://www.visual-studies.com/interviews/moxey.html> refiere a los estudios vinculados al cine, y la extensa bibliografía en este campo que se refiere a la producción de Disney resultó pertinente para la elaboración de este texto.

11. Jean Franco (2002, 28) hace referencia a los millones de latinoamericanos que visitan Disneylandia y Disneyworld. Véanse también Dougherty (2012), Real (1977, 46-47) y Gabler (2006) estudios que destacan la importancia de Disneylandia en la conformación de la cosmovisión de los Estados Unidos, y su relevancia en la formación de la identidad nacional en los años 50.

12. [Disney Hat - Ears Hat - Epcot World Showcase Mickey Mouse ...](#)

Rodeada de flora tropical, la fachada del pabellón de México es una pirámide mesoamericana con esculturas de la serpiente emplumada en las alfardas y con una estela al pie de la escalinata central. Al ingresar a su oscuro interior se presentan en el inicio recursos culturales mexicanos y enseguida el panorama de un volcán activo y un templo prehispánico.¹³ Igualmente se vislumbra una plaza colonial, en la que encontramos un mercado donde se venden productos mexicanos y toca un conjunto de mariachis, en la cual se nos ofrece la comida típica en “La Cantina de San Ángel”, “La Hacienda de San Ángel” y el “San Ángel Inn”. En el interior de la gran pirámide pabellón también se encuentra el Gran Fiesta Tour,¹⁴ un paseo que sigue las líneas temáticas marcadas por la película *Los tres caballeros* (1944).

Esta película, que combina animación y acción real, está dividida en segmentos¹⁵ que están ligados entre sí por los regalos que recibe el estadounidense Pato Donald de sus amigos latinoamericanos (Piedra 1994). A través de los obsequios va conociendo aspectos de los países de Latinoamérica. Con Polo, el pingüino de sangre fría recorre el Polo Sur, a la vez que con el Gauchito y el Burrito Volador conoce aspectos de Argentina. Después el Pato Donald recorre Bahía en el Brasil con el loro José Carioca, y con él llega a México donde el gallo Pancho Pistolas les da la bienvenida. Continuando su periplo, trepados en un sarape volador, el gallo mexicano lleva a sus amigos a conocer la Ciudad de México, Pátzcuaro, Veracruz y Acapulco, mientras les muestra algunas de las tradiciones

www.magicalearscollectibles.com/Disney-Hat-Ears-Hat-Epcot-World-Showcase-Mickey-Mouse-Mexico-p_271.html consultado el 27 de octubre, 2017.

13. Alex Wright (2006, 73) registra el proceso del proyecto y la búsqueda por capturar el espíritu del pueblo mexicano en su concepción.

14. En el Gran Fiesta Tour (2007) el visitante sigue a José y Pancho a lo largo y ancho de los paisajes y ciudades de México en busca de Donald para presentarse juntos como *Los tres caballeros*.

15. *Los tres caballeros* (1944), dirigida por Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts y Harold Young.

del país: las posadas, los toritos, los cohetes, los bailes y algunas escenas de la música.¹⁶

El contenido de este viaje que los tres caballeros emprendieron por México sirve de inspiración para el sombrero mexicano con las orejas del ratón Miguelito. Está confeccionado con tela de sarape de Saltillo, lo que evidentemente remite al sarape volador en el que Panchito transporta a Donald y a José en su viaje.¹⁷ Las borlas requieren de mayor precisión pues aluden a la cinta animada titulada *Pueblo Pluto* (1949) en la que un sombrero tejido de paja con borlas en la orilla¹⁸ se vende como un objeto de recuerdo en una visita de Mickey Mouse y Pluto al suroeste de los Estados Unidos. La bandera mexicana en la oreja remite directamente a una escena del segmento mexicano de la película *Los tres caballeros* (1944), en la que Panchito Pistolas exclama:

¡Es su bandera! The history of Mexico is in her flag. Oh, yes! You see, many hundreds of years ago, the god of the Aztecs commanded them to build a big city where they would find an eagle destroying a serpent. But when they find this eagle, he was sitting on a cactus on top of a rock way out in the middle of a lake. ¡Caramba!

El sol “azteca”, que se localiza en la otra oreja, aunque más bien se asemeja a formas de la ce-

rámica tradicional del estado de Guerrero, alude también a ese pasado. Respecto al pequeño sombrero que lleva entre las orejas, es el que caracteriza a Pancho Pistolas,¹⁹ quien posiblemente toma su sobrenombre de las dos pistolas que dispara al aire cuando aparece en escena en *Los tres caballeros*. Pancho Pistolas, “sociable, macho y juguetón, es percibido como la real encarnación de los valores mexicanos”.²⁰

El atavío que porta el gallo antropomorfo también resulta relevante: una chaqueta corta con bordado, pantalones ajustados, en lo que parece ser un traje de chinaco, antecedente del traje de charro mexicano (Gómez Camacho 2013, 265), y desde luego, forma parte de la figura del mexicano en la tradición cinematográfica producida en México y en los Estados Unidos a lo largo de la primera mitad del siglo xx, a partir de la cual muchas representaciones del charro comenzaron a generarse y ser difundidas,²¹ a menudo ligadas a “abundantes elementos alusivos a México: sarapes, sombreros, revolución, etc.”, que habían sido censuradas a lo largo de un proceso que duró varios años para erradicar la imagen negativa que México tenía en el extranjero (De los Reyes 2010, 195).

El pabellón de México, la película *Los tres caballeros* y el sombrero con las orejas de Mickey mexicano, son territorios y objetos que se sitúan en el lugar de la configuración de la no-

16. Véanse *Los tres caballeros* (1944). *Solamente una vez* interpretada por Dora Luz; *La zandunga*, canción de la zona de Tehuantepec y *Jesúsita en Chihuahua*, canción revolucionaria. Cabe hacer referencia a la colaboración entre Salvador Dalí y Walt Disney en la película animada *Destino* realizada en 1945 para la música de Armando Domínguez e interpretada por Dora Luz (Bossert 2015).

17. Al parecer el sarape volador es una citación a la obra cinematográfica del actor de cine mudo Douglas Fairbanks, amigo y socio de Walt Disney. El tapete volador aparece en la película *Thief of Bagdad* de 1924, y en *Around the World in 80 minutes* (1931), película en la que el actor de cine traslada a su equipo de trabajo a los estudios de Hollywood en una alfombra voladora.

18. Las borlas en sombreros de ala se encuentran entre la vestimenta huichola, chamula, flamenca, del gaucho y en sombreros que se venden en la ciudad de Tijuana ligados al turismo.

19. Su nombre completo es Panchito Romero Miguel Junípero Francisco Quintero González III, como se explica en House of Mouse, episodio 19, “Not So Goofy”, canción “My Name is Panchito”.

http://disney.wikia.com/wiki/My_Name_is_Panchito

20. Borge (2008, 161) se refiere al personaje a la vez que analiza la manera en la que los intelectuales latinoamericanos entre 1930 y 1945 enfrentaron el cine norteamericano, singularmente los modelos que promovía.

21. Por ejemplo *Charro Negro* (1917), *Allá en el Rancho Grande* (1936) con Tito Guízar, las películas de Miguel Contreras Torres (1921), *El caporal, Ay Jalisco, no te rajes* (1941) con Jorge Negrete y *Juan y Juanita* (1912), *Melitas Ruse, The Mexican* (1914), *The Fatal Black Bean* (1915), *The Rattlesnake* (1916). Véase: De los Reyes (1983, 211-235); De los Reyes (2010, 210-261) y Gómez Camacho (2013, 80-81, 243-279, 262-266). El traje que lleva Douglas Fairbanks en la película *Headin' South* (1918) merece especial atención.

ción de México y de la edificación de la imagen del mexicano. De tal modo el sombrero es una construcción engendrada tempranamente en la visión de Walt Disney que se vierte ahora, 70 años después, en nuestro objeto de estudio; en tanto retoma fragmentos y preceptos alguna vez prohibidos por censores mexicanos.

Si bien la exploración de la iconografía de este singular sombrero nos resulta interesante, a la luz de la película lo más relevante es la manera en la cual éste recoge y perpetúa la trama y los personajes de *Los tres caballeros* (1944), película que presentaba un determinado significado e importancia, cuando se produjo junto con la película *Saludos amigos* (1942), durante la Segunda Guerra Mundial en el contexto que vio el nacimiento y el crecimiento de películas ligadas a la política del “Buen vecino” del presidente norteamericano Teodoro Roosevelt para reparar las relaciones con Latinoamérica y conseguir su apoyo.²² Ambas películas fueron concebidas por Walt Disney, para dar a conocer y explicar América del Sur incluyendo México y los países de Centroamérica al público estadounidense y disipar los estereotipos negativos que se tenía de Latinoamérica (Smoodin 2006, 11-12). A la vez que exportadas a México en la primera mitad de 1940, para ser adaptadas y presentarse, tal como hoy reaparecen en el pabellón de México en Disneyworld, así como en el propio sombrero.

Empaquetado como un producto de Disney tanto para los consumidores y el público estadounidense como para el exótico otro que las películas buscan representar,²³ y exportado al

mundo vía compras electrónicas, el sombrero nos obliga a preguntar por qué algunas visiones de un pasado remoto de México se continúan adaptando a un Disney contemporáneo.

No pretendo reivindicar a la película *Los tres caballeros*, al pabellón de México ni al sombrero, a menudo rechazados por normas políticas, sociales y estéticas, sino me interesa tomar una perspectiva crítica ante un fenómeno que puede ser percibido como representativo de México en el extranjero y rebasar los obstáculos que implican el aparente deficiente gusto del sombrero de Mickey mexicano, entendido ahora como un objeto de estudio que se inserta en una temática que cuenta con una importante historiografía y que requiere de ser estudiado para rebasar su aparente superficialidad.

El sombrero es, de tal modo, un pretexto para esbozar una investigación de los distintos momentos de los siglos xx y xxi en los que este lugar mágico y su mercadotecnia, en forma de sombrero, penetra en el imaginario mexicano a través del capitalismo transnacional.

Un México hiperreal concebido por el delirio

Los estereotipos étnicos y regionales usados por Walt Disney y sus colaboradores en la concepción de *Los tres caballeros* están presentes en el pabellón de México a la vez que sintetizados en el sombrero. En diferentes grados y con ramificaciones diversas, secuelas de una película hecha con fines muy específicos se incorporan entonces a una mezcla de añadiduras, que evocan una época y se repiten a lo largo de generaciones, trascendiendo su momento. Nos señalan la manera en la que subsisten y afianzan aspectos interétnicos y diferentes ideas y actitudes fundadas en viejas ideas dirigidas hacia pueblos y regiones de México (Carreón 2013, 102: 65-92), que si bien fueron condenadas, pasan inadvertidas en el mundo de Disney y en otras circunstancias.

22. Winters (2014) analiza los factores que explican la manera en la cual la oligarquía política de los Estados Unidos de América de la época de la Segunda Guerra Mundial se apoyó en las estrategias de Walt Disney y sus producciones. A la vez que Goldman (2013, 132 y 136) indaga alrededor de la representación de la cultura popular latinoamericana en las películas del programa del Buen Vecino que concibió Disney, y cuestiona la autenticidad de esta representación.

23. Mi interés en las representaciones del México precolombino filtradas por las estrategias comerciales y de entretenimiento de Disney se contraponen a la búsqueda de los modelos europeos en su obra cinematográfica. Véase el catálogo de exposición, *Il était une fois Walt Disney, aux sources de l'art*

des studios Disney (Girveau, Smith y Lambert 2006). Agradezco al profesor Andreas Beyer esta información.

La manera en la que se formuló la mirada del mexicano de Walt Disney la encontramos desde luego forjada en el cine a través del cual se representaba México, a la vez que nos remite al viaje que hizo al país con el propósito de recaudar información para filmar *Los tres caballeros*.²⁴ Durante la experiencia que duró once días en diciembre de 1942 acompañado de su esposa y su equipo de trabajo, “Walt Disney rompe piñatas” en una posada, visita la Basílica de Guadalupe y conoce Xochimilco. El grupo también asiste al estreno en México de la película *Saludos amigos* y a una fiesta charra en honor a Walt Disney y Ann Sheridan,²⁵ y para mejor recorrer las diferentes regiones el equipo se divide: algunos visitan Cholula y Puebla, mientras que otros viajan a Cuernavaca y Taxco. Una parte viaja a Morelia y Pátzcuaro, a la vez que por separado otros miembros del grupo también recorren el estado de Oaxaca para conocer Juchitán y Tehuantepec. La naturaleza del viaje auspiciado por la Compañía Mexicana de Aviación (*Caminos del Aire* 1943), que lo utilizó a manera de publicidad, y las características de la acogida que recibieron Walt Disney y su grupo de trabajo, ultimadamente en el contexto del programa por ganarse la buena voluntad de México, sin duda fue trascendental.

En diciembre de 1944 se llevó a cabo el estreno mundial —¡con gran éxito! de *Los tres caballeros* en el Teatro Alameda de la Ciudad de México con el apoyo del gobierno mexicano bajo la presidencia de Manuel Ávila Camacho y con el apoyo de “la plana mayor de la cinematografía y la radio”.²⁶ La película fue elogiada en las notas

24. El viaje a Argentina, Uruguay, Chile, Perú y Guatemala durante 10 semanas en 1941, dio lugar a la génesis de *Saludos amigos* y *The Three Caballeros* (Fein 1998, 400-450) (Purcell 2010).

25. Lolo de la Torre describe la “Fiesta charra en honor a Walt Disney y la bella Ann Sheridan”, en *Novedades*, 21 de diciembre de 1942 *apud* Aurrecochea (2003, 129-132).

26. Para la información hemerográfica del estreno de las películas en México que registro, los textos de Juan Aurrecochea me fueron fundamentales. Véase Aurrecochea 2003, 129-133; Aurrecochea 2008, 19; Aurrecochea 1994 y Mercader 2007, 58-59.

periodísticas que evidentemente transmiten un sentido de admiración y gratitud a Walt Disney por haber elegido a México como uno de sus objetos de fantasía animada. La prensa nacional se congratuló de que el mundo entero conociera a México a través de Pancho Pistolas, la nueva creación de Walt Disney.²⁷ Ya fuera embelesados por la estética de Disney o seducidos por el espacio común entre la doctrina vanguardista y el uso de la animación por la cultura de masas —experimentación formal— los intelectuales latinoamericanos simplemente contemplaron la película más allá de los fines ideológicos de Disney, y optaron por ver y propagar ese mundo idealizado modelado por los cuentos de hadas del cine de Disney, como formulado en tempranas películas tales como *Blanca Nieves y los siete enanitos* de 1937 y *Fantasia* de 1940 (Borge 2008, 160). Aunque no todos compartieron esta postura que olvidaba la agenda política de Walt Disney. Salvador Novo lamentó que el país “se ilustre por el símbolo de un ave de corral con pistolas y desplantes a la Jorge Negrete” (Novo 1994, 291). La visión de México que la película presentaba le pareció “lamentablemente idéntica a la que imagino disfruta cualquier turista texano cuando, ya bastante borracho, aplaude en las variedades de El Patio lo que toma por la expresión auténtica de México”, en tanto se pregunta en qué medida tiene Disney la culpa de que no le enseñaran para documentarse otro México que aquella, su adulterada deformación, cuya caricatura reproduce (Novo 1994, 235-236 y Aurrecochea 2003, 132).

Los críticos modernos y contemporáneos de la película coinciden en sus observaciones. Erwin Panofsky (1997, 104 y 212, nota 1), al referirse a ciertas secuencias de las películas tardías de Disney expresa que los “amigos de Sudamérica no son transformaciones, sino caricaturas en el mejor de los casos, y falsificaciones

27. Kaufman (2009, 192) registra muchas de las apreciaciones que recibe la película *Los tres amigos*, y véase Borge (2008, 160) quien se refiere a “El mexicanismo de Pancho Pistolas. El nuevo personaje de Disney”, como aparecido en *Excelsior*, 17 de diciembre de 1944, 4.

o vulgaridades en el peor de los casos”. Algunos encuentran que los dibujos animados y el formato en la película *Los tres caballeros* resulta ideal para la figuración del exótico otro, siendo que la animación y la caricatura refuerza y exagera limitados aspectos que caracterizan alguna cultura, en tanto otros analizan estas representaciones para reconocer que están conformadas por nociones estereotipadas. Desde el campo de los estudios visuales, entre ellos Julianne Burton-Carvajal en “Surprise package. Looking Southward with Disney” (1994, 131-147), Karen S. Goldman en su texto “Saludos amigos and The Three Caballeros: The Representation of Latin America in Disney’s “Good Neighbor Films” (2013, 131-147) y otros desde los estudios culturales se enfocan mayormente al análisis de la diversidad étnica y cultural en la cinematografía de Disney, específicamente en la representación de Latinoamérica y sus habitantes. Remiten a la mirada de Walt Disney en relevantes estudios que se refieren a la manera que caracterizó a los habitantes del mundo (Kuenz 1993, 63), específicamente en su filmografía (Mitchell Smith 2012, 209-224), y a la diversidad cultural en la imaginación étnica y racial de Disney en sus parques y espectáculos (Spector 1989, 39).

La película *Los tres caballeros*, como otras producciones de Disney: los parques temáticos, dibujos animados, largometrajes, programas de televisión, prácticas de negocios y estrategias de mercadotecnia, ha sido blanco de un sentimiento ambiguo. Mientras que la percepción que se tiene hacia Disney se ha transformado a lo largo de varias décadas y ha dado cabida a novedosas posibilidades y temas de estudio.

En 1972 Ariel Dorfman y Armand Mattelart publicaron *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo* (Dorfman y Mattelart 2010) libro en el cual desde una postura marxista analizaron la difusión de la ideología norteamericana a través de las tiras cómicas de Disney dirigidas a lectores latinoamericanos, e hicieron una denuncia de la manera en la que los valores capitalistas e imperialistas se forjan y

se propagan desde el mundo de Disney. Con el paso del tiempo se le sumaron ensayos a ese libro pionero; quizás debido a la propagación de la experiencia Disney por el mundo y el interés por conocerla: Louis Marin en *Utopiques, jeux d'espaces*, (1973) describió a Disneylandia como una utopía degenerada, el lugar de mediación entre lo real y la fantasía, y consideró que es “la representación de un espacio geográfico de relación imaginaria que los grupos dominantes de la sociedad americana mantienen con su condición real de existencia con la verdadera historia de los Estados Unidos y los espacios más allá de sus fronteras” (Marin 1984, 240).

Otros estudiosos también visitan alguno de los parques entre 1975 y 1978. Umberto Eco en “Travels in Hyperreality” describe que en un viaje a Disneylandia y a Disneyworld encontró “la esencia de lo hiperreal donde todo es más brillante, más grande y más divertido que en la vida real porque es un lugar que ya ni siquiera pretende fingir que imita a la realidad” (Eco 1986, 43), en tanto que Jean Baudrillard en “La Précession des Simulacres”, encuentra que Disneylandia es un lugar hiperreal, una simulación de algo que en realidad nunca existió, donde “se dibuja el perfil objetivo de América, incluso la morfología de los individuos y de la multitud” (Baudrillard 2005, 30), y Marc Augé, en *L'impossible Voyage* siguiendo la misma vía, se refiere a la visita que “viene a ser turismo elevado al cuadrado, la quintaesencia del turismo y al efecto de realidad, de sobre realidad que produce Disneylandia, lugar de todas las ficciones” (Augé 1998, 30-31).

Sin fin

Los estudios anteriores me proporcionaron un cristal a través del cual se debe percibir el sombrero mexicano de Mickey: un objeto que como hemos visto no está aislado en el tiempo ni en el espacio. Eterniza los estereotipos étnicos y los modelos de Latinoamérica y de los mexicanos de *Los tres caballeros*, una película que defiende valores e ideales acogidos por la sociedad americana.

A partir del trabajo de campo que llevé a cabo para analizar este objeto de estudio —la oportunidad de llevar a cabo un viaje imposible a Disneyworld—, visité los once pabellones y me puse los cinco sombreros. De esa manera alcan-ce ideas que desembocaron en la observación: aún con las nuevas lecturas e interpretaciones, el mundo global del espectáculo y del turismo de masas sigue echando mano cada día de lugares y objetos construidos, para transmitirlos a través de múltiples esferas culturales y temporales. En este caso, forjados en el contexto del imaginario de Walt Disney, estos lugares y objetos ponen de manifiesto las generalidades relacionadas con los habitantes de los espacios que están más allá de sus fronteras; que perduran y dominan a la vez que permiten explicar la manera en la que los estereotipos relacionadas con Latinoamérica, México en particular, se reprodujeron y continúan transitando ¡Pongámonos entonces los sombreros e investiguemos los secretos que encierran estos lugares y objetos mágicos!

Fuentes bibliográficas

- Augé, Marc. 1998. *El viaje imposible*. Barcelona: Gedisa.
- Báez, Linda. 2019. “‘Estado intermedio’: la actitud simbólica ante la forma en las reflexiones de Aby Warburg”. En *Historia del arte y estética. Nudos y tramas*, 301-323. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Baudrillard, Jean. 2005. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Borge, Jason. 2008. “Imperial Magic: Walt Disney in Latin America, 1930-1945”. En *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*, 139-169. Nueva York: Routledge.
- Bossert David A. 2015. *Dali & Disney: Destino: The Story, Artwork, and Friendship Behind the Legendary Film*, Disney Editions Deluxe.
- Burton- Carvajal, Julianne. 1994, “Suprise package. Looking Southward with Disney”. En *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, editado por Eric Smoodin, AFI Film Readers, 131-147. Nueva York-Londres: Routledge.
- Cheu, Johnson. 2013. “Introduction: Re-casting and Diversifying Disney in the Age of Globalization”. En *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, 1-9. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. 2010 (1972). *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*. México: Siglo XXI.
- Eco, Umberto. 1986. “Travels in Hyperreality [1975]”. En *Travels in Hyperreality*, traducido por William Weaver. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Elkins, James. 2001. “Art History And Images That Are Not Art”. En *In the Domain of Images*, 3-13. Ithaca: Cornell University Press.
- Fein, Seth. 1998. “Everyday Forms of Transnational Collaboration: U.S. Film Propaganda in Cold War Mexico”. En *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, editado por Joseph M. Gilbert y Catherine Le Grand, 400-450. Durham: Duke University Press.
- Franco, Jean. 2002. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass.-Londres: Harvard University Press.
- Gabler, Neal. 2006. *The Triumph of the American Imagination*. Nueva York: Knopf.
- Gerreau, Bruno, Lella Smith y Pierre Lambert. 2006. *Il était une fois Walt Disney, aux sources de l'art des studios Disney*, catálogo de exposición. París: Réunion des Musées Nationaux.
- Goldman, Karen S. 2013. “Saludos amigos and the Three caballeros: The Representation of Latin America in Disney’s ‘Good Neighbor Films’”. En *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, editado por Johnson Cheu, 131-147. Jefferson, North Carolina: Mcfarland & Company.
- Gómez Camacho, María Alejandra. 2013. *Un rompecabezas alegórico: a Spanish Romance of the American Southwest*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Gourley, Catherine. 2008. *Gidgets and Women Warriors: Perceptions of Women in the 1950s and 1960s*, 63-64. Minneapolis: Twenty-First Century Books.
- Kaufman, J.B. 2009. *South of the Border With Disney: Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948*. Burbank: Disney Editions.
- Klein, Norman M. 1988. *Seven Minutes: The Life and Death of the American Animated Cartoon*. Londres-Nueva York: Verso.
- Klugman, Karen. 1995. “Reality Revisited”. En *Inside the*

- Mouse: Work and Play at Disney World*, 12-33. Durham: Duke University Press.
- Lerner, Jesse. 2019. *Los mayas del modernismo*. Traducción de Martí Soler. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Siglo XXI Editores.
- Loos, Adolf. 2011. "(Gentle) Men's Hats". En *Why a Man Should be Well-Dressed. Appearances can be Revealing*, traducido por Michael Edward Troy. Viena: Metroverlag.
- Marin, Louis. 1984. *Utopics: Spatial Play*, traducido por Robert A. Vollrath. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities.
- Mercader, Yolanda. 2007. "Cine y propaganda. Estrategias políticas y sociales: Walt Disney en México". *Anuario de Investigación*: 43-74. México: UAM-X.
- Mitchell Smith, Ilan. 2012. "The United Princesses of America. The Cultural Purity in Disney's Medieval Past". En *The Disney Middle Ages. A Fairy-Tale and Fantasy Past*, editado por Tison Pugh y Susan Aronstein, 209-224. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Neary, Kevin y Susan Neary. 2016. *The Hidden Mickey's of Walt Disney World*. Estados Unidos: Hyperion.
- Novo, Salvador. 1994. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Memorias Mexicanas. México: Conaculta.
- Panofsky, Erwin. 1997. "Style and Medium in the Motion Pictures". En *Three Essays on Style*, 91-128 y 199-222. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Papapetros, Spyros. 2012. *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life*, 37-42. Chicago-Londres: University of Chicago Press.
- Piedra, José. 1994. "Pato Donald's Gender Ducking". En *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, editado por Eric Loren Smoodin, AFI Film Readers, 148-168. Nueva York-Londres: Routledge.
- Pugh, Tison y Susan Aronstein, eds. 2012. *The Disney Middle Ages. A Fairy-Tale and Fantasy Past*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Real, Michael R. 1977. *Mass-Mediated Culture*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Reyes, Aurelio de los. 1983. *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. I: *Vivir de sueños, (1896-1920)*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- . 2010. *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. II: *Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Smoodin, Eric Loren. 1994. "Introduction: How to Read Walt Disney". En *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, editado por Eric Loren Smoodin, AFI Film Readers, 1-21. Nueva York-Londres: Routledge.
- Spector, Alan J. 1989. "Disney does Diversity: The Social Context of Racial Ethnic Imagery". En *Cultural Diversity and the U.S. Media*, editado por Yahyar Kamilipour y Theresa Carlili, 39-50. Nueva York: SUNY.
- Williams, Pat y Jim Denney. 2004. *How to Be Like Walt: Capturing the Disney Magic Every Day of Your Life*. Deerfield Beach, Fl.: Health Communications Incorporated.
- Wright, Alex. 2006. *The Imagineering Field guide to Epcot at Walt Disney by The Imagineers*, Nueva York: Disney Editions.
- Yandell, Stephen. 2012. "Mapping the Happiest Place on Earth: Disney's Medieval Cartography". En *The Disney Middle Ages. A Fairy-Tale and Fantasy Past*, editado por Tison Pugh y Susan Aronstein, 21-38. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Fuentes hemerográficas

- Aurrecoechea, Juan Manuel. 2003. "Paquete de sorpresas. Disney, México y los tres caballeros". *Revista de la Universidad de México*: 129-133. México: UNAM.
- Caminos del Aire*, febrero de 1943. México: Compañía Mexicana de Aviación.
- Carreón Blaine, Emilie. 2013. "Barbie en Palenque o La manufactura de lo intangible". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 102: 65-92. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Kuenz, Jane. 1993. "It's a Small World After All: Disney and the Pleasures of Identification". *South Atlantic Quarterly*, 92:1 (1993): 63-88.

Fuentes electrónicas

- Anderson, Paul F. 2011. <http://www.disneyhistoryinstitute.com/2011/12/covering-disneywalt-south-of-border.html>.
- Aurrecoechea, Juan Manuel, 2008. "Una mirada al campo desde el cine de animación. Monitos mexicanos en los tiempos de Rancho Grande". *La Jornada del Campo* 13 (14 de octubre de 2008): 19. <https://www.jornada.com.mx/2008/10/14/mirada.html>.
- Baudrillard, Jean. 1996. "Disneyworld Company". *Liberation* (4 de marzo de 1996). <https://www.libe>

- ration.fr/tribune/1996/03/04/disneyworld-company_166772.
<http://www.uta.edu/english/apt/collab/texts/disneyworld.html>.
- Dougherty, Michelle. 2012. "America's Kingdom: Disneyland as a Performance of American Family Identity in the 1950s". The Florida State University Digital Repository. <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A183484>.
- Guide to the Magic*. 2007. "Gran Fiesta Tour". <http://www.guidetothemagic.com/epcot/worldshowcase/mexico/granfiesta1.htm> (consultado el 3 de enero de 2015).
- Magical Ears Collectibles*. 2015. "Disney Hat - Ears Hat - Epcot World Showcase Mickey Mouse-Mexico". <http://www.magicalearscollectibles.com/Disney-Hat-Ears-Hat-Epcot-World-Showcase-Mickey-Mouse-Mexico-> (consultado el 3 de enero de 2015).
- Miller, Steven. 2011. "Traveling the World in Disney Ear Hats", 18 de abril de 2011. <https://disneyparks.disney.go.com/blog/2011/04/traveling-the-world-with-disney-ear-hats/> (consultado el 31 de octubre de 2017).
- Moxey, Keith. 1999. "What Does Visual Studies Do? Interview with Keith Moxey". *Handwerker Gallery Newsletter*, vol. 1, núm. 3. <http://www.visual-studies.com/interviews/moxey.html>.
- Purcell, Fernando. 2010. "Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial". *Historia* 43, núm. 2 (Santiago de Chile): 487-522. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942010000200005.
- Winters, Jordan M. 2014. "Send in the Mouse: How American Politicians Used Walt Disney Productions to Safeguard the American Home Front in WWII". University of Washington Tacoma UW, Tacoma Digital Commons, History Undergraduate Theses History, Spring 5-2014. https://digitalcommons.tacoma.uw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1012&context=history_theses.

Fuentes cinematográficas

- Around the World in 80 minutes with Douglas Fairbanks* (1931), 80 min.
- Los tres caballeros* (1944), 72 min. <http://mispeliculasy-series.blogspot.mx/2011/02/los-tres-caballeros.html>.
- Pueblo Pluto* (1949), 7 min.
- The Thief of Bagdad* (1924), 155 min.

Fuentes musicales

- House of Mouse*, episodio 19, "Not So Goofy", canción "My Name is Panchito". http://disney.wikia.com/wiki/My_Name_is_Panchito.

Peter Krieger

Spiral City de Melanie Smith. El potencial del arte contemporáneo en narraciones megalopolitanas

Las vistas aéreas de la zona metropolitana del valle de México (ZMVM) estimulan la contemplación y exigen la cognición. Explorar su potencial ilustrativo no sólo es tarea de los urbanistas, también los artistas descubren la imagen panorámica de la megalópolis como fuente de inspiración. Durante el año 2002, la artista británico-mexicana Melanie Smith presentó una serie de fotografías aéreas de la megaciudad de México bajo el título *Spiral City* en galerías de Londres, Berlín y Nueva York.¹

Ambas exposiciones pretendieron demostrar otra visión del arte mexicano contemporáneo, más allá de los estereotipos neomexicanos establecidos, aprovechando la vitalidad y brutalidad de la megalópolis. El contexto curatorial explícitamente tematizó la “desigualdad, la densidad visual, la tensión política y la complejidad cultural” (SLG 2002, s/n)² de la megaurbe mexicana.

Veamos en un ejemplo de la serie cómo se configura y transmite un mensaje visual con

este objetivo artístico-curatorial. Se trata de la fotografía *Spiral City*, de 126.8 × 152 cm, plata sobre gelatina, enmarcado y colgado en las paredes de las galerías. Excluyo en este breve ensayo otros formatos de la misma serie como el video y la pintura en óleo.

Desde una altura mediana de aviación (con helicóptero), la aerofotografía oblicua revela una alfombra de cuadras urbanas disolviéndose en el esmog del horizonte. Las grandes avenidas marcan —en la imagen— las líneas de la perspectiva central. En ángulo recto cruzan las avenidas menores, que configuran las cuadras con las construcciones densas y bajas. Escasas islas —para megaestructuras arquitectónicas o parques— destacan de esta expansión urbana uniforme. La información curatorial indica que la fotografía captura el este de la ZMVM. El retrato patrón urbano se inserta en el mega-*collage* de las cuadras históricas del centro, las expansiones planeadas, muchas de ellas también en un esquema cuadrado, y las enormes acumulaciones irregulares de las autoconstrucciones en las periferias. De hecho, el territorio capturado en esta instantánea forma parte de un choque de estructuras dentro de una sociedad hiperurbana altamente segregada. El sector representado en la fotografía es el hábitat consolidado para ciudadanos con bajos recursos (Ribbeck 2002). Frente a las irregulares colonias popu-

1. Smith, que radica en la Ciudad de México desde los años ochenta, participó en la colectiva *20 Million Mexicans can't be wrong*, curado por Cuauhtémoc Medina en la South London Gallery, y en Berlín, en los Kunst-Werke, con una curaduría de Klaus Biesenbach, dentro del festival *Mex-Artes*. Véase el folleto de la South London Gallery SLG 5.

2. SLG 5, sin paginación, texto introductorio en inglés. Traducido por Peter Krieger.



1. Melanie Smith, fotografía de la serie *Spiral City*, 2002. Imagen cortesía de Melanie Smith.

lares en las colinas, como ocurre en el sorprendente, el estricto esquema de cuadras garantiza cierto grado de distinción.

Es un fragmento visual de una inmensa mancha urbana que alberga más de veinte millones de habitantes —un modo urbano paradigmático a inicios del siglo XXI—, cuando más de la mitad de la población mundial vive en ciudades, de las cuales un 15 por ciento son ciudades con más de 10 millones de habitantes. La mayoría de esas megaciudades se encuentran en Asia y América Latina; por ello la ZMVM es un caso sintomático, en especial en términos de la organización socio-espacial: se estima que un 70 por ciento de la población megaurbana es de bajos recursos, albergado en estructuras urbanas auto-referenciales y elementos arquitectónicos autoconstruidos. La fotografía en cuestión revela

el detalle de (auto) construcciones semiprovisadas, enmarcadas por las avenidas rectas. Su acumulación densa y aparentemente infinita genera desorientación visual, estandarización contextual y entropía urbana. Sobre los suelos del paisaje se expande una configuración urbana nivelada que materializa la pérdida de energía urbano-cultural desde el centro (con sus edificios emblemáticos) hasta las periferias, derramado como magma. Esta condición de la pérdida de estructuras diferenciadas, la entropía urbana, es el tema de la fotografía. La obra contribuye a la producción transdisciplinaria del conocimiento sobre la condición de la ciudad actual.

Empero, ¿cuál es la contribución específica de una obra de arte a estos discursos? El formato de la obra es el cuadro tradicional, colgado en la pared de la galería (South London Ga-

llery, MexArtes Berlín y PS1 en Nueva York) —a continuación de la pintura paisajista, de José María Velasco, por ejemplo, que retroalimentó la conciencia colectiva de las transformaciones del paisaje—. La fotografía de Melanie Smith bien podría también decorar una sala burguesa. Es decir, su capacidad discursiva se reduce al público particular y escaso de una galería de arte contemporáneo o a la privacidad de un coleccionista, a una élite educada que vive en los barrios *chicy*, en el caso mexicano, que recluta a su personal de servicio justamente de las zonas pobres retratadas en la foto *Spiral City*.

Según el curador y promotor de Melanie Smith, el objeto representado, la mega-ciudad de México se encuentra en un proceso de modernización unidimensional capitalista, que genera “una de las más sublimes expresiones de la catástrofe de lo moderno” (Medina 2002, 4). Añade Cuauhtémoc Medina, en el folleto de la exposición, que se trata de una producción artística contemporánea que niega los estereotipos de la cultura mexicana (SLG 2002, s/n). (Por ejemplo: el cliché revolucionario de machetes y cartucheras estilo Modotti, o el *kitsch* azteca de Rivera.) De hecho, la obra fotográfica es en blanco y negro, no en “colores mexicanos”. Esos tonos de b/n se asemejan al omnipresente gris del concreto y asfalto en la megalópolis mexicana; no generan placer o autoilusión.

En términos conceptuales, *Spiral City* reanima la obra paisajista-conceptual de Robert Smithson (Medina 2002, 4), cuyo *land art* de los años sesenta visualizó la erosión de energía y sustancia urbana en las periferias en New Jersey, Estados Unidos. Después de medio siglo, y en otro contexto —el de la megaciudad latinoamericana—, esta estética ambiental de la erosión se materializa en diferentes estructuras: primordialmente por la expansión casi infinita de las autoconstrucciones, enmarcada por una retícula. Smith no retrata las *favelas* pintorescas colgadas en las colinas de México, o también de Río de Janeiro (donde se convirtieron en cliché visual del “alegre” subdesarrollo tropical). Sino, expone el impacto urbano de la cuadrícula, ese

instrumento de colonización desde el *castrum romanum*, de la ciudad novohispana, aun de los territorios conquistados en el oeste “salvaje” de los Estados Unidos (desde Jefferson en 1780) (Schlögel 2003, 177-188).

Emana en esta fotografía aérea una fantasía del poder (Corboz 1983, 33), del control visual y mental de territorios urbanos. Y su modo visual de obra de arte hace que esta toma instantánea se inserte en la tradición de la pintura paisajista, desde siempre un instrumento para dominar la diversidad ecoestética de los paisajes y sus urbes. Con la introducción de la vista aérea (primero por medio de globos aerostáticos) esta dominación visual del paisaje permitió cambios del formato estético hacia la abstracción: la mirada desde arriba convierte el territorio en una composición de líneas abstractas y formas geométricas (Krieger 2012).

No obstante, el territorio retratado en *Spiral City* ya no se compone por una diversidad estimulante de elementos naturales y de los elaborados productos de la civilización; sino es un campo estandarizado que concentra a las masas megalopolitanas empobrecidas, a aquel proletariado contemporáneo que sirve como fondo de trabajadores (domésticos u otros servicios básicos) para la adinerada parte de la sociedad urbana —a la cual pertenecen también la artista y su promotor-curador. La imagen enfoca las consecuencias de la geopolítica urbana de una segregación tajante. Su configuración sirve como instrumento social (Foucault 1989) para cimentar la jerarquía de clases en la megaciudad. En términos de Guy Debord, es un ejemplo de homogenización del espacio por la producción capitalista, con efectos de banalización y, por ende, de autodestrucción (Debord 1967, 165 y 174).

Permanece la pregunta de si el arte neoconceptual, como lo promueve Melanie Smith, en alusión a la obra de Robert Smithson, es un impacto visual crítico, o sólo retrata y con ello afirma un *status quo* de la megaciudad segregada. En uno de los catálogos de exposición donde se integró *Spiral City*, el curador Klaus Biesenbach reconoce que los artistas mismos son parte del

aparato de consumo y represión (Biesenbach 2002, 146) que hace posible presentar una fotografía aérea de la urbe como obra de arte contemporánea con alto valor en el mercado. Agregó: también lo hacen los curadores, promotores y críticos de arte, cuyas funciones muchas veces se fusionan en una persona en tanto *coincidencia oppositorum*, dado que el promotor no puede ser simultáneamente un crítico distante.

Y este mecanismo globalizado de producción, distribución y recepción del arte contemporáneo a veces se autocomplace en un *habitus* provocativo de la vanguardia temprana —a pesar de las permanentes metamorfosis del arte a lo largo de siglo xx, después de Duchamp no hubo tanta innovación conceptual—. Coinciden conceptualmente la declaración de un urinal y de una vista aérea como obra de arte.

Además, el *thrill* de los panoramas de la megalópolis que promovieron las exposiciones y catálogos de *Spiral City* perdió considerablemente fuerza con el cortejo triunfal de las vistas satelitales en la red —Google Earth—, en la medida en que democratizan la mirada, en que cuestionan la exclusividad del público de galerías de arte contemporáneo. Bajo estas condiciones de la cultura visual masiva en la actualidad, ¿es renunciable la función del arte? Las ofertas de la red, de la televisión y de las revistas, ¿proporcionan de manera más eficiente material para reflexionar sobre la condición urbana contemporánea?

De hecho, ambos medios visuales, los masivos y los elitistas, fomentan una percepción sensacionalista: el “morbo” por la megalópolis. Son motivos que se venden en los mercados mentales colectivos del llamado “primer mundo”, que percibe la realidad urbana del “tercer mundo” como una película policiaca de acción. En suma, *Spiral City* favorece el consumo de productos visuales en un esquema neocolonial, que promueve estereotipos y aumenta distancias entre la comunidad global (Krieger 2012a, 355-373).

Lo que queda como valor de la obra es el enfoque de la cartografía urbana de la miseria, en la ciudad de *Los olvidados*, que permanecen,

más presentes que nunca (Davis 2006; Krieger 2013, 425-434), en el mundo de las megaciudades. En este sentido, *Spiral City* contiene potencial discursivo para debatir si la megalópolis es una forma creativa o degenerada del hábitat.

Fuentes bibliográficas

- Biesenbach, Klaus, editor. 2002. *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*. Nueva York: P.S.1/Berlín: Kunst-Werke e.V.
- Davis, Mike. 2006. *Planet of Slums*. Nueva York-Londres: Verso.
- Debord, Guy. 1967. *La Société du Spectacle*. París: Éditions Buchet Chastel.
- Foucault, Michel. 1989. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Krieger, Peter. 2012. *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*. Madrid: El Viso/México: Museo Nacional de Arte-INBA.
- . 2012a. “¿Incomprensibilidad paradigmática? La megalópolis latinoamericana en la mira de la vieja Europa.” En *Nombrar y explicar*, editado por Patricia Díaz, Montserrat Galí y Peter Krieger, 355-373. México: UNAM-IIE.
- . 2013. “El hábitat contemporáneo como *locus terribilis*. Las experiencias de Barack Obama.” En *La estética del mal: conceptos y representaciones*, editado por Erik Velásquez García, 425-434. México: UNAM-IIE.
- Medina, Cuauhtémoc. 2002. *20 Million Mexicans can't be wrong. Exhibition Guide*. Londres: South London Gallery.
- Ribbeck, Ekkhart. 2002. *Die Informelle Moderne - Spontanes Bauen in Mexiko-Stadt*. Heidelberg: Awf-Verlag.
- Schlögel, Karl. 2003. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Múnich-Viena: Hanser.

Fuentes documentales

- SLG. 2002. Folleto-programa sin paginación. Londres: South London Gallery.

Fuentes hemerográficas

- Corboz, André. 1983. “El territorio como palimpsesto.” *Diógenes* 121: 15-36.

Rían Lozano

La conquista de América. Una experiencia de contagio desde la universidad

El 12 de octubre de 1989, Pedro Lemebel y Francisco Casas extendían un mapa de América del Sur en una de las salas de la Comisión de Derechos Humanos de Chile. La orografía la conformaban cristales rotos. Lemebel y Casas, Las Yeguas del Apocalipsis, frente a frente, descalzos, colocaron en sus oídos los audífonos de los *walkmans* que llevaban amarrados a sus pechos: comenzaba *La conquista de América*.

El público no alcanzaba a escuchar la música pero la danza de los artistas rápidamente remitía al baile de la cueca¹ o, más bien, a la ya por entonces conocida “cueca sola”: un baile popular chileno, originalmente interpretado en pareja que, desde el comienzo de la dictadura, fue reapropiado y *resignificado* por un grupo de mujeres. Ellas, “bailando solas”, denunciaron las desapariciones de sus compañeros, víctimas de las brutalidades producidas tras el golpe militar de Pinochet. La danza con el ausente, con el cuerpo sometido a una desaparición forzosa, se convirtió en denuncia, resistencia y memoria.

Las Yeguas, sobre los cristales, con el torso desnudo y pañuelo blanco en mano, bailaron también con los desaparecidos pero, en este

caso, a estos cuerpos ausentes se sumaban los invisibles desde siempre: aquéllos vejados, asesinados y perseguidos en todo el continente por su condición sexual, aquéllos que nunca aparecen en los recuentos oficiales, ni siquiera en las listas más macabras. De este modo, a las personas perseguidas por la dictadura se sumaba la lucha contra la homofobia y contra la pandemia del VIH (evocada a través del contagio sugerido por la sangre que brotaba de las plantas de los pies); una clara denuncia ante una sociedad que parecía no considerar humanos a estos cuerpos infectados y desaparecidos. Mediante esta puesta en escena que daba cuerpo y voz a los ausentes (Las Yeguas recitaban, en voz alta, los nombres de los compañeros desaparecidos: “Compañero Mario, alias *La Rucia*, caído en San Camilo, ¡presente!”),² los artistas complejizaron las relaciones establecidas entre arte y activismo, entre los sujetos de la memoria y los sujetos de la denuncia, entre el cuerpo social y el cuerpo militante. *La conquista de América* ponía en juego las relaciones y las tensiones existentes entre la violenta subordinación de los

1. Durante la dictadura militar, la cueca, un baile tradicional que escenifica la conquista amorosa del hombre a la mujer, fue declarado baile nacional.

2. Para un análisis sobre el uso de la voz como una forma particular de la presencia, véase Fernanda Carvajal y Fernanda Nogueira. 2012. “Enunciar la ausencia”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, editado por Red Conceptualismos del Sur, 103-110. Madrid: MNCARS.

cuerpos (desaparecidos y no heterosexuales) y la colonización del territorio, en el contexto de la dictadura militar.

¿Cómo hacer presente, cómo *aparecer* un desaparecido?, ¿qué estrategias han sido puestas en juego desde las prácticas artísticas y culturales para inscribir, en el régimen de lo visible, a aquéllos que siempre fueron invisibles?

Éstas habían sido algunas de las preguntas apuntadas en mi investigación³ sobre el trabajo con ciertas prácticas culturales en el desarrollo de una “pedagogía del contacto”: esto es, una pedagogía de lo común y una política de la pedagogía, situada en el cruce entre los estudios de género y los estudios de cultura visual. El trabajo de *Las Yeguas del Apocalipsis* y, en particular, el análisis de *La conquista de América*, fue un elemento central en este proceso.

Además, estas mismas interrogaciones nos sirvieron para comenzar una de las sesiones del seminario de posgrado Cultura Visual y Género: contravisualidades latinoamericanas y producciones culturales a-normales.⁴ Tras haber dedicado varias semanas a analizar el potencial del *performance* y de lo *performático*, en relación con los estudios de género y de las sexualidades, *Las Yeguas del Apocalipsis* irrumpieron también en nuestro salón de clase. En realidad irrumpieron en nuestra clase, pero no en el salón. Y es que ese miércoles, 22 de octubre de 2014, me reuní con los estudiantes de este curso en el patio del edificio de posgrado. Las aulas ese día estaban cerradas porque la Asamblea General de Posgrado había acordado paralizar las clases, llamar a

una asamblea general y realizar actividades que se vincularan con la marcha que habría en el centro de la ciudad, esa misma tarde, para reclamar la aparición con vida de los 43 estudiantes de la Escuela Rural Normal Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, desaparecidos un mes antes.

Veinticinco años después de la presentación de la obra, Casas y Lemebel aparecieron en el patio del edificio de posgrado de la UNAM. Los integrantes de este seminario decidimos ocupar las cuatro horas de la clase (suspendida por el paro) en pensar cómo podíamos traducir el *performance* de *Las Yeguas* para nombrar nuestras desapariciones: las de los 43 estudiantes, sumadas a los otros tantos de miles que engordan las cifras de los desaparecidos y desaparecidas de México en los últimos diez años.

Después de discutir sobre el contexto político y artístico chileno en el que tuvo lugar esta acción, y entre las conversaciones que se generaban con otros participantes de la asamblea y los estudiantes de otros cursos, los alumnos decidieron crear su propio baile. Ya no sería una cueca. La música elegida fue, entonces, un jarabe tapatío. También produjeron un mapa sobre el que bailar. En este caso presentaba la silueta de una república mexicana que chorreaba sangre por casi todos sus estados. Durante la danza, los bailarines (un grupo de unos ocho estudiantes) iban cayendo aniquilados por la connivencia macabra del Estado y el Narco, representados por otros dos participantes.

El mapa y el baile salieron, unas horas más tarde, a marchar por las calles del centro de la Ciudad de México y, de este modo, una misma obra se convertía en el elemento que entrelazaba mi investigación, el trabajo docente de posgrado y la situación política del país.

La conquista de América me había ayudado a analizar el potencial de las prácticas *performáticas* en relación a las estrategias de reaparición de los desaparecidos en contextos dictatoriales y de guerra sucia, así como a las formas de aparición de cuerpos frecuentemente *invisibilizados*, esto es, cuerpos enfermos, sexualmente diversos, cuerpos pobres, morenos, viejos, etc. Pero, ade-

3. Entre junio de 2011 y mayo de 2015 estuve dedicada, desde el Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, a la investigación *El papel de las prácticas culturales en el desarrollo de las pedagogías de contacto*. Los resultados de la misma han sido publicados en diferentes libros y revistas especializadas, y difundidos en foros académicos nacionales e internacionales.

4. Este seminario fue parte de los cursos de la Orientación Interdisciplinaria de Posgrado en Estudios de Género y Crítica Cultural, y de la oferta académica del Posgrado en Historia del Arte durante el semestre 2015-1. El seminario lo impartí junto con la doctora Nina Hoechtl, posdoctorante del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.



1. Las Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel y Francisco Casas), *La conquista de América*, acción realizada en la Comisión Chilena de Derechos Humanos, Santiago de Chile, el 12 de octubre de 1989. Foto: © Paz Errazuriz, cortesía de la artista.

más, el uso de esta misma pieza como interlocutora en nuestro salón de clase me hizo pensar sobre cómo este tipo de prácticas artísticas críticas⁵ pueden fungir como escenas no sólo *performáticas* sino, también, pedagógicas. Por último, su heterogénea forma de viajar, a través del tiempo y en espacios muy diferentes, se convirtió en un aliciente para pensar en las posibilidades de traducción, extensión y actualización de este tipo de trabajos: de la presentación en vivo en la Comisión de los Derechos Humanos en Santiago de Chile, en 1989, a su reproducción, veintitrés

años después, en una sala del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,⁶ en Madrid, hasta llegar a las investigaciones y las aulas de la Universidad Nacional Autónoma de México y, desde ahí, salir en una manifestación como respuesta a la desaparición forzada de estudiantes.

De este modo, *Las Yeguas del Apocalipsis*, con su mapa, los cristales, el baile y su sangre, provocaron también la *aparición* de una metáfora que serviría para dar nombre a esa combinación entre investigación y docencia en el campo de la historia del activismo artístico⁷ y

5. Nelly Richard define el “arte crítico” como aquella actividad opuesta a los esquematismos de representación promovidos desde el mercado audiovisual. Según explica: “una de las misiones del arte crítico es devolverles peso y gravedad a las imágenes reintroduciendo los pliegues de lo simbólico [hendiduras y rasgaduras] en el decorado audiovisual de la plana imaginería de consumo que hoy le sirve de ambientación a la globalización capitalista” (Richard 2005, 103).

6. En octubre de 2012, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid inauguró la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*: una extensa muestra colectiva, comisariada por la Red Conceptualismos del Sur. El registro de *La conquista de América* ocupó una sala completa.

7. Tomo aquí la expresión utilizada por Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (Expósito, Vidal y Vindel 2012, 43-50).

los estudios de cultura visual: *una experiencia de contagio*.

La pieza de estos artistas chilenos recordaba la sangre derramada por las víctimas de la dictadura, así como el discurso *patologizante* que durante los años ochenta y noventa condenó a los infectados de VIH al más despiadado ostracismo social. Pero, a su vez, suponía una clara denuncia en contra de la higienización de los espacios institucionales, en contra de ese “miedo al contagio” que aumenta descarnados estereotipos. La experiencia del contagio deriva además, en nuestro caso, hacia la transmisión entre diferentes disciplinas, hacia el transvase entre docencia e investigación y hacia la extensión de nuestro trabajo más allá de las paredes universitarias. Un contagio producido por el “contacto”

entre todos aquéllos que conformamos esta escena académica (los alumnos, los profesores, los artistas, las obras y los investigadores) y las urgencias políticas que nos rodean.

Fuentes bibliográficas

- Carvajal, Fernanda y Fernanda Nogueira. 2012. “Enunciar la ausencia.” En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, editado por Red Conceptualismos del Sur, 103-110. Madrid: MNCARS.
- Expósito, Marcelo, Ana Vidal, y Jaime Vindel. 2012. “Activismo artístico.” En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, editado por Red Conceptualismos del Sur, 43-50. Madrid: MNCARS.
- Richard, Nelly. 2005. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Daniel Montero

La verdad habita en el fondo del túnel.

Luis Felipe Ortega

En 2010 Luis Felipe Ortega construyó un pasillo de tabla-roca de 11 metros de largo, angosto (65 cm) y relativamente bajo (1.90 m), que pintó de blanco en el exterior y de negro en el interior. Desde la distancia se podía ver que la abertura que quedaba en medio dejaba pasar la luz de la sala por el otro lado, así que al espectador se le planteaba una disyuntiva: o podía observar la obra desde el exterior, como si la estructura fuera una de esas esculturas minimalistas de la década de los sesenta en las que la exterioridad del objeto compacto llevaba al espectador a ser expulsado alrededor de la sala; o podía entrar, cruzar y ver que ocurría por el pasaje. Si decidía cruzar, el primer requisito que debía cumplir era un tamaño corporal adecuado porque un cuerpo demasiado grande, que no se ajustara a la medida, no podía pasar. Al entrar, mientras se caminaba en la oscuridad y a la mitad del trayecto, se comenzaba a sentir algo extraño: unos vidrios semirrotos habían sido colocados en el piso para que uno los terminara de romper con el peso corporal. El trayecto continuaba así por unos momentos hasta que se conseguía salir por el otro lado.

De este modo, la obra de Ortega se presentaba desde el principio como un momento ineludible de dualidad que dispersa el sentido y lo transfiere a otros elementos, convirtiéndose en una presencia-experiencia en-del espacio.

Precisamente, esta obra es una investigación, literalmente hablando, del comportamiento de un cuerpo dentro de un espacio; o para ser más concretos, una búsqueda de cómo es que los objetos y los cuerpos pueden adquirir presencia alterando el espacio para producir una experiencia singular. Por supuesto esta obra no debe verse de forma aislada dentro del trabajo del artista, sino que es un punto importante en sus concepciones e investigaciones sobre los elementos plásticos y estéticos del espacio y la escultura.

Sin embargo, y a diferencia de otras obras de Ortega en que la experiencia del espacio es exterior al espectador y en cambio es el artista el que la hace evidente con su propio cuerpo (como en *Cuerpos dóciles* de 1995-1997), o es provocada por una intervención en el espacio interior con un elemento escultórico o de dibujo (*Horizonte invertido* de 2010), en *La verdad habita en el fondo del túnel* la experiencia es del espectador con el objeto y deja de ser una imagen o una referencia para volverse presencia en relación al cuerpo del espectador. Así, la obra es una pregunta por el espacio habitado (y habitable) por un cuerpo. Cuerpo y espacio se convierten en el eje de interés de la pieza, en el problema central que no es tematizable como un contenido específico más. Pero también, y como veremos más adelante, la obra nos hace cuestionarnos cómo es que esa experiencia, que pone en relación el



1. Luis Felipe Ortega, *La verdad habita en el fondo del túnel*, 2010, placa de yeso, trozos de vidrio y pintura acrílica, 65 x 190 x 1100 cm. Imagen cortesía de Luis Felipe Ortega.

espacio, el tiempo y el cuerpo, puede convocar un ejercicio reflexivo que va un poco más allá de los mismos elementos.

Una mirada desde afuera

Ahora bien, como apuntaba más arriba, si se decide ver sólo la pieza desde el exterior, está claro que se produce una experiencia con la obra en la sala que no es sólo visual. El gran rectángulo llena el espacio y es inabarcable sólo con un vistazo. El espectador se ve forzado a caminar alrededor para ir descubriendo la uniformidad de la blanca estructura. Es como un muro en la mitad de una habitación que impide trasladarse libremente por el espacio. La conciencia *sobre* y *del* objeto sólo se produce después del recorrido y no antes, en la medida en que se experimenta en la sala. Como es de suponer, lo que describo tiene que ver con un diálogo histórico que el artista realizó con las esculturas minimalistas de la década de los 60, que el sujeto miraba y

rodeaba, lo que implicaba una especie de actuación compartida del espectador con el objeto, ya que se veía forzado a transitar por todos los ángulos para obtener una verificación de lo que era la obra en su totalidad.

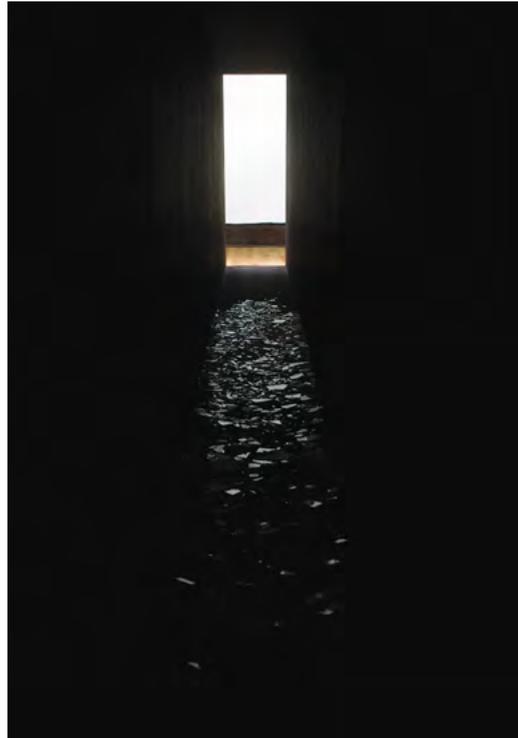
Como se sabe, muchas de las esculturas minimalistas buscaban establecer una clara relación entre el espacio y el espectador, y por ello eran estructuras simples que permitían una experiencia de los objetos por su presencia y no por su significado. Esa presencia se convertía en una interferencia en el espacio de la galería, como una forma de tomar conciencia del *estar con*. Es claro que esta forma de pensar era fenomenológica, pues quería evitar un posible sentido circunscrito en o dentro de la obra, y así obligaba a considerarla un juego de relaciones entre el tiempo y el espacio. Es precisamente por eso que las esculturas minimalistas tienen esas formas simples que pueden ser aprehendidas sencillamente (la teoría de la *gestalt* fue importante

como premisa de la percepción) y que pretenden no tener ningún significado (aunque, por supuesto, en toda producción de formas hay circunscrita una ideología).

Ahora bien, puede que la conciencia de tránsito que provoca la obra de Ortega sea explícita, pero moverse alrededor de un rectángulo implica una actitud de confirmación del sujeto frente al objeto, una especie de promesa sobre la presencia de la obra en el espacio en función de su propio cuerpo presente. Lo que ocurre es que hay una afección del cuerpo del espectador porque se ve impelido, de algún modo, a transitar alrededor de la estructura. De esa manera, el objeto queda vinculado a una referencia histórica que es ineludible (arte minimalista de la década de los sesenta) y, al mismo tiempo, su presencia en el espacio implica una temporalidad precisa de la experiencia *in situ*. En ese sentido, la obra no sólo es una escisión del espacio, sino de los tiempos que actúan simultáneamente, y así hacen la función de referentes del presente y del pasado.

Entrando al túnel (pervirtiendo el minimalismo)

Está claro que la obra de Luis Felipe Ortega no sólo plantea una experiencia exterior, sino que se desdobra en una doble experiencia en la medida en que hay una invitación a entrar a la estructura. Es como si la escultura minimalista, siempre cerrada, se abriera para permitir un tránsito interior de otro cuerpo, lo que hace que esa experiencia exterior se convierta en una percepción interior de un nuevo espacio. Si la comprensión de la obra desde afuera remite al minimalismo, la posibilidad (o imposibilidad) de entrar nos permite pensar en obras en las que el cuerpo se pone en juego de forma más explícita, como en *Live-Taped Video Corridor* (1970) de Bruce Nauman, en que hay que atravesar un estrecho pasillo para poder ver las imágenes que se transmiten en dos pequeños monitores, uno encima de otro; el monitor de arriba transmite una grabación del corredor y el de abajo es circuito cerrado de imágenes del es-



2. Luis Felipe Ortega, *La verdad habita en el fondo del túnel*, 2010, placa de yeso, trozos de vidrio y pintura acrílica, 65 x 190 x 1100 cm. Imagen cortesía de Luis Felipe Ortega.

pectador entrando por el pasillo. En la obra de Nauman, la posibilidad de observación la proponen las condiciones estéticas de la obra, y sus características formales son las que determinan el acceso. En el caso de Ortega pasa algo similar, pero la experiencia sensorial es de otro tipo y permite pensar en otra cosa, en otros asuntos. Por ejemplo, el tránsito en la obra de Ortega no está dirigido, porque la entrada podría ser perfectamente la salida: el túnel no es sólo de ida sino también de regreso. La ida y la vuelta como tránsito evitan que exista una dirección precisa, aunque está claro que la experiencia del que decida regresar se modificará por su vivencia previa.

En *La verdad habita en el fondo del túnel* el blanco del exterior contrasta con el negro del interior de la estructura, alterando la visión. Lo

que queda es caminar hasta el final del túnel para no quedar atrapado siempre con la mirada en la luz de la abertura de salida. Pero no es sólo la visión la que se ve afectada sino también el tacto y el oído al sentir los cristales rompiéndose bajo los zapatos, al sentir las paredes de la estructura con los dedos. Cuauhtémoc Medina recuerda la experiencia de estar dentro del túnel en su columna

“El ojo breve” del 27 de octubre de 2010: El sonido y la sensación de peligro acompañan el traslado, obligando al espectador a concentrarse en su actividad y sensación. El carácter a la vez participativo y cruel de esta trampa habla a las claras de la violencia relativa que se requiere para hacer emerger una experiencia no distraída en un mundo caracterizado por la presión de la información y las imágenes.

Esa lectura es pertinente porque se mueve de la caracterización de la pieza como experiencia hacia una reflexión sobre el comportamiento de las imágenes en el mundo contemporáneo. Así entendida, la obra de Ortega es una máquina de producción de experiencias y no (sólo) de imágenes. O mejor, cuando el espectador entra al túnel produce sus propias experiencias que van más allá de una simple interpretación. Pero para que eso ocurra, y como bien lo indica Medina, tiene que haber un ejercicio de la violencia, consciente o no (inevitable quizá) por parte del artista y del espectador. El artista invita al espectador a que cambie su percepción del espacio —o de lo que cree que puede ser esa espacialidad— en una confrontación directa con una modificación sensorial y lo exhorta a que relacione su cuerpo con una estructura extraña que le hace preguntarse por su propio cuerpo. El espectador, por su parte, rompe los cristales sin quererlo ejerciendo una violencia contra ese mundo que ofrece el artista. Entrar en el túnel no sólo plantea una relación con el espacio, sino que hace patente que las relaciones espaciales están determinadas y constituidas por violencias corporales y sociales.

Con *La verdad habita en el fondo del túnel* Ortega pervertía la experiencia minimalista del objeto que siempre era exterior, permitiendo la entrada a la estructura. La comprensión de la obra era posible como objeto exterior visible que interfería en el espacio de la sala o como experiencia violenta en el interior del túnel. El encuentro que se produce aquí es transformador: tiene que ver con una noción de experiencia que tal vez ninguna de sus otras obras aborda de esa misma manera porque hay una transferencia de una mirada reflexiva a otra que se inserta en el cuerpo del espectador, en el sentido en que el espacio se ve alterado. En palabras del mismo Ortega: “hay una tensión del espacio” que parte de la misma posibilidad de la experiencia. Es en ese sentido que el pasaje se vuelve una caja de resonancia, se convierte en un espacio en donde el sonido de una violencia se vuelve privado, pues permanece en el interior del pasaje. Porque sí, la violencia tiene sonido de forma sensorial en la experiencia.

La verdad y el túnel

Según Ortega, en Brasil hay un dicho que siempre le ha gustado: *la verdad habita en el fondo de un pozo*. La interpretación de esa frase puede ser múltiple, pero arriesgaré una en particular: la verdad no está en la luz, sino en la oscuridad del fondo. Precisamente esa idea contradice la consideración platónica de la luz como fuente de la verdad. Sin embargo, Ortega altera la frase y en lugar de pozo utiliza la palabra túnel para su pieza. El túnel, como se sabe por definición, tiene un orificio de salida, así que la verdad se encuentra en el pasaje por la oscuridad que lleva hacia la luz. Pero ese pasaje, como ya se ha descrito, no tiene que ver únicamente con la oscuridad sino con el espacio, el tacto, el sonido, es decir *reside* en ese espacio... La verdad *habita* en el fondo de ese pasaje, pero esa verdad, cualquiera que sea, no es la luz que se puede ver a través de la abertura, sino la posibilidad de la experiencia en el cruce, como una habitación. Así, la promesa de la obra siempre se cumple porque la experiencia siempre se va

a dar. La verdad, en ese sentido, no es una experiencia intelectual sino una sensorial.

Con *La verdad habita en el fondeo del túnel*, Luis Felipe Ortega recupera y actualiza la noción de experiencia que estaba refundida en algún lugar, pero lo hace con un gesto muy preciso. No

hay grandilocuencia en esa obra, sólo momentos y lugares. Tal vez allí radique su potencia.

Fuentes hemerográficas

Medina, Cuauhtémoc. 2010. "El ojo breve." *Otro Lunes*, 27 de octubre.

Elia Espinosa

¿Cómo y por qué el Bordo de Xochiaca
fue decretado naturaleza muerta-instalación viviente,
en una historia del arte actual?

Antesala

Este breve ensayo versa sobre las razones, circunstancias y decisiones que me orillaron a decretar que el Bordo de Xochiaca¹ fue una naturaleza muerta-instalación desmesurada, la más grande, imaginable, en la Ciudad de México.

Previo al abordaje de la metodología y vuelcos conceptuales que fui configurando para lograr mi cometido: intercambio de visualidades, estructuras, nombres y conceptos que configuran entre el vertedero, el género pictórico y la instalación, es necesario decir que la historia del arte contemporáneo y actual como panorama de narrativas que conceptualizan y explican la circunstancia de lo que se ha producido en los últimos veinticinco o treinta años, se rebasa a sí misma (figs. 1 y 4). Implica a las artes visuales, profusamente conceptuales, y otras sin resulta-

dos en obra que permanezca a través del tiempo. Es decir, no acoge, con primacía, a la tradicionalmente llamada “obra de arte” delimitada, finita, expuesta en el museo o en la galería, sino a todo aquello que aun contraviniendo a esa forma de producto, de gran peso en el pasado, a la luz de diversas tendencias y enfoques, se erige como objeto y medio que funciona estética y éticamente a una comunidad.

Debido a la densidad en el sentido y la significación en las diferentes producciones contemporáneas, las soluciones que el historiador y el crítico plantean en sus narrativas, se han gestado al amparo de conceptos, metáforas y otras figuras que aproximan, con precisión flexible, a veces sólo sugiriendo, a sus formas de expresión en una escritura destinada a explicar, teorizando, el estatus y contexto de las obras.

Fue por el arte conceptual, con su tendencia a volver éter la obra y a ensalzar la idea antes que el ambivalente, a veces certero, uso de sobrios materiales en su confección, que una sensación de libertad invadió el campo artístico, en especial el de las artes corporales de acción y su crítica de las formas de comunicarnos socialmente. La libertad gestual que caracteriza su desempeño experimental, contagió el campo no solamente de investigación, sino de cocina de soluciones de los historiadores y críticos del arte, llevándolos —es mi experiencia— más que a definir a ultranza

1. En su forma de basural inmenso, el Bordo de Xochiaca fue sobrepuesto sobre el lago de Texcoco desecado, lugar que albergó flora y fauna desde tiempos del mundo indígena antiguo hasta 1945, año en que se creó (antes de la construcción de Ciudad Nezahualcōyotl, en 1963). Dio albergue a innumerables familias necesitadas de vivienda, lo cual propició toda una cultura alrededor del vertedero que comenzó a extenderse en la década de los años setenta, cuando se convirtió realmente en el basurero gigantesco de la zona oriente de la ciudad, recibiendo, más o menos 12 000 toneladas de basura al día. Fue cerrado definitivamente en 2011, aunque hoy, en una parte de su terreno, se encuentran un centro comercial y un deportivo cuyo dueño es el magnate Carlos Slim.

una realidad, a relacionar su intensidad estética sin dejar de lado la auscultación de la obra en sí —a veces un poco olvidada— y su función social. Se ha llevado a cabo, entonces, una tarea de traducción metodológica, técnica, sensible y de formas de enfoque desde el movimiento interno de las artes, como en sortilegio a veces, a lo que hacemos en nuestras zonas de conocimiento y poéticas. De igual potencia inspiradora, pulsando en el juicio y ritmo de estudio es la práctica de campo, estar físicamente, si es posible, en la realidad fehaciente del objeto y la naturaleza de su entorno.

Renominaciones, conceptos, decreto

Lo que me condujo a ocuparme del antiguo basural fueron, obviamente, sus toneladas de desechos orgánicos e inorgánicos, formando horizonte con el celaje de Culhuacán, su imponente imagen de estepa de “fin del mundo” que convocaba a recordar el aislamiento y la soledad de Herman Heller, personaje central de *El lobo estepario*, de Hermann Hesse, obra en la que el autor hace una metáfora de lo estepario como símil de la interioridad del personaje.² Esas experiencias y relaciones de diversos ámbitos, fueron los despuntes inspiradores para realizar el proceso de actualización de nuestra visión y concepto del Bordo... configurando analogías estructurales y estéticas entre su magnificencia y la naturaleza-muerta y la instalación. También me hizo recordar el hilo de historia y naturaleza que, luminoso y trágico, se entreteje con la realidad de la estepa geográficamente hablando, la cual, habitada o no, simbolizará siempre el dominio de *la gran extensión* con la cual el potencial humano ha luchado a lo largo de la historia. El Bordo estepario daba la sensación de extenderse al infinito (cien hectáreas lo constituyeron a cielo abierto), carente

2. Los pepenadores del Bordo fueron una colectividad de lobos esteparios persistentes y apasionados. Lo supe por entrevistas realizadas a algunos de ellos *in situ*, al aire libre, cual si estuviesen totalmente separados del mundo, sujetos a una vida en el sitio y en el trabajo de clasificación y mercado legal, y también clandestino, de la basura.

de un sitio para resguardo del sol, el viento, las tolveneras, de no ser las casitas provisionales de madera, o de láminas de asbesto o cartón grueso, armadas por los pepenadores, construcciones que formaron conjunto con una capilla abierta de láminas de metal.³

Por el camino de la historia del arte y su enorme acervo conceptual, teórico, ideológico inmenso, de nomenclaturas de géneros y de rompimiento con los mismos, resolví la traslación teórico actualizadora del Bordo decretándolo una naturaleza muerta-instalación viviente. Esto por medio de la comparación de su realidad total y parcial con una naturaleza muerta con naranjas y vajilla blanca sobre mantel blanco, del pintor francés Paul Cézanne —*Naturaleza muerta*, Aix en Provence, Musée Granet, en depósito en el Museo de Orsay, París (fig. 3) — y de un fotomontaje, emulando ese género en versión escatológica, del artista visual neoyorkino Joel Peter Witkin (fig. 5).⁴

Elegí libremente la obra de Cézanne para propiciar que, por vía de la composta fresca (montones de basura de desechos vegetales de colorido muy fuerte y en un caos singular), el Bor-

3. En el suelo de la estepa y en la estepa como un *in extenso*, la naturaleza humana ha desplegado notables hazañas de sobrevivencia en el sentido de la práctica cotidiana de un acervo de costumbres y, si volteamos hacia la historia antigua del siglo XVI y hacia atrás, en el de las guerras entre clanes, tribus, grupos regidos por el modo de producción asiático y la guerra a caballo, cuerpo a cuerpo, por la posesión de extensiones de tierra y ganado. Recordemos los casos de Gengis Kan (siglo XIII) y Tarás Bulba (siglo XVI), entre otros. El Bordo no se sostuvo a partir de un modo de producción precapitalista, sino que fue objeto de una división del trabajo regida por el reciclaje y clasificación de los desechos.

4. Uno de los fotógrafos más interesantes en la actualidad, Witkin nació en Brooklyn, Nueva York, en 1939. Trabajó como fotógrafo de guerra entre 1961 y 1964, en la Guerra de Vietnam. En 1967 fue fotógrafo oficial de City Walls. Estudió escultura en la Cooper School of Fine Arts de Brooklyn, en 1974, y luego en Albuquerque. Su artista predilecto y gran cita artística es Giotto, quien nada tuvo que ver con pintura de basurales. El sexo, la muerte, fragmentos de cadáveres, enanos, transexuales, hermafroditas o personas con deformaciones físicas, son sus incentivos visuales. En fin, intuye, mancha, raya el negativo e imprime manualmente. Sus *tableaux* causan conmoción en el espectador.



1. Andreas Gursky, *El Bordo de Xochiaca*, 2002. D.R. © Andreas Gursky/Artists Rights Society (ARS)/SOMAAP/México/2020.

do espejeara con el género por vía de *la comparación y correspondencia cromática evidente*, tomando en cuenta, por supuesto, el sentido de la estructura en ambos.

En su obra, como en todas las que generó luego de su etapa simbolista, Cézanne pensó la estructura como dimensión total, sentía devoción por el orden surgente cuando el color es acertadamente aplicado sobre la tela y, al mismo tiempo, hablaba de un estado de catástrofe del cual la pintura, a través del acto de pintar y de la potencia del color, *asciende* hacia su *diagrama* adecuado o capacidad de hallar el orden, en íntima dinámica, que conviene a su expresión. El filósofo Joachim Gasquet, cuya cercanía y diálogo con el pintor revisó y comentó Gilles



2. *Bordo de Xochiaca*, sección de la composta fresca. Foto: Karla Hernández, 2010.

Deleuze, dio cuenta de ello.⁵ En el Bordo, en cambio, los pepenadores no pensaron “artísticamente” la superposición de capas de composta, sino que los desechos se fueron estructurando al azar de los vuelcos de materia vegetal que los carros transportadores de basura volcaban cotidianamente en ese lugar.

No es descabellado afirmar que el estado de catástrofe y el logro de germinar siendo invadido por el calor y la luz del sol, según lo relata Cézanne, aparte de las comparaciones, analogías y traslados visuales propuestos en este texto, instaura un fuerte vínculo fresco, de inmanente evidencia, con el “orden” azaroso y la superposición de la basura orgánica en el Bordo; la experiencia estética y lo que cae sin más, formando un enlace.

Al comparar la fotografía de la composta con el cuadro de Cézanne, es evidente su similitud en los colores y las formas que da paso a una especie de *primeridad autónoma de la imagen*⁶ y sus componentes, una energía pura del

5. Joachim Gasquet cita estas palabras de Cézanne, quien habla de su estar en el proceso pictórico, previo a abordar su tela: “Somos un caos irizado. Ustedes ven, no he pintado nada aún. Llego frente a mi motivo, me pierdo en él, sueño, vago... El sol me penetra de manera sorda... Germinamos...”, en Deleuze (2007, 30).

6. “Primeridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, de manera positiva y sin referencia a ninguna cosa”. Definición tomada de los apuntes del curso general: “Pierce



3. Paul Cézanne, *Bouilloire et fruits*, 1895-1900, óleo sobre tela, 48.6 × 60 cm. Colección particular, CC0 1.0.

instante —diríamos también un *click*— que la remite a sí misma, un acontecer visual cromático entre lo real y lo pictórico ligado indisolublemente al estado de catástrofe por el que según Cézanne pasaba el proceso pre-pictórico, y el estado de ser constante del basural. A esto coadyuva el que, en varias ocasiones, Cézanne sostuvo que el color certeramente situado o emplazado sobre el lienzo genera una forma vital, compenetrada de la vibración y calidad del color que la ha hecho aparecer.

Para aumentar el vigor del traslado nominal por medio del acto resignificador del decreto y de la índole de los objetos, elementos y dimensiones involucradas en el mismo, es necesario tener en cuenta que en estas páginas, su fin tiene que ver con la rítmica de la experiencia y lo sensible de lo vivencial-estético y no con el acto de legislar o con la jurisprudencia, áreas a las cuales está ligado históricamente el término cuya raíz viene del latín⁷. Téngase presente

y los signos”, impartido por Gilles Deleuze en la Universidad de París VIII-Vincennes.

7. Por el lado de una historia del poder, la palabra decreto proviene de *decretum* que en la modernidad ilustrada quiso decir resolución oficial del jefe de Estado, de su gobierno o de un tribunal o un juez. También es la Constitución o establecimiento que ordena o forma el Papa consultando a los cardenales.



4. *Bordo de Xochiaca*, sección de la composta desecada. Foto: Karla Hernández, 2010.

que Cézanne pinta naturalezas muertas que no tienen como principal objetivo componer ambientaciones parecidas a las que pueden verse en pinturas anteriores a él en ese género: la atmósfera cotidiana, íntima, que podía provenir de una cocina o comedor de casas burguesas o de gente pobre,⁸ sino que a él le importaba

Decretar es la acción y efecto que se vuelcan en el decreto en el sentido de anotar sucintamente el curso, o la respuesta definitiva, que se ha de dar a un escrito. Asimismo es designio, voluntad, mandato en los que se expresa un parecer, dictamen o juicio. Alonso (1988, tomo II, 1403).

8. Frutas, legumbres, cazos de cobre o latón, verduras y productos de la caza, fueron los elementos que, dicho de manera general, constituyeron a la naturaleza muerta desde el siglo XVII, en Flandes, España y en la Francia decimonónica. Chardin, Delacroix, los impresionistas, y van Gogh y Gauguin siempre las cultivaron, y en sus versiones flamencas, exhibe su estructura que puede partir de una base compositiva triangular, hasta diagonales o verticales, o combinaciones que congregan elementos en su composición. En cuanto a su administración museística y galerística, la naturaleza muerta es un género exhibido desde hace unos doscientos años, y ya estaba presente en algunos murales de mosaico en la Grecia Antigua. Asimismo, si revisamos la supervivencia e inserción de la naturaleza muerta durante el siglo XX en la pintura, la fotografía y la instalación, vemos que nunca desapareció de escena y que ha sobrevivido como objeto de búsquedas experimentales de los pintores de las vanguardias clásicas, fuertemente en los cubistas (Picasso, Braque, Gris). El derrotero temático y compositivo que adquirió en Flandes, en el siglo XVII, justificaría aún más las traslaciones de que me ocupo, pues nació como una renuncia a la etapa de pintura mitológica y de la nobleza, haciendo aparecer en primer plano los vegetales que la economía agrícola produjo. Véase el caso de Abraham van Beijeren y su *Bodegón de banquete* de 1660, hoy en el Museo County.

pintarlas en el marco de su rescate del “orden de la naturaleza”. El plano pictórico era para él un campo de acción a ser trabajado con paciencia, en espera de la llegada del diagrama durante la sesión de trabajo. Va de suyo que la versión de la naturaleza muerta como congregación de frutas, vajillas, manteles blancos —al modo del pintor francés— no era la de sus contemporáneos Delacroix, los impresionistas, Van Gogh y Gauguin, por ejemplo, si bien su contexto era otro que en el Flandes del siglo XVII, lugar en donde surge en sus versiones que incluyen legumbres y productos de la caza, ajuares y otros elementos que aún aparecen en las obras que aquéllos pintaron.

Por otro lado, cercano a Cézanne en su pasión por la naturaleza muerta, el artista visual Joel Peter Witkin fotografía un conjunto en el cual se confunden trozos de cadáveres humanos de un adulto y de un bebé y algunas frutas y trastos. Son un estupendo ejemplo del caos de muerte y vida en el orden del arte, y un refuerzo de la hermandad estética entre el género pictórico y el Bordo mismo, en tanto que composición múltiple instalativa.⁹ La fotografía del neoyorkino se resuelve a partir de un contraste entre su imagen en simulacro, un *tromp l'oeil* que nos confunde, a distancia, con una naturaleza muerta española o flamenca del siglo XVII; vista de cerca, la obra nos revela la estética tanática, cargada de ironía, a que ese género se presta como un modelo a ser transgredido con fines experimentales. Es innegable que su libertad en la composición y su burla metafísica respaldan la compenetración material y es-

9. En el arte de instalación, los elementos individuales dispuestos dentro de un espacio dado puede verse como una obra única y a menudo han sido diseñados para una galería en particular. Estas obras son específicas de un lugar y no pueden ser reconstruidas en ningún otro: la propuesta forma parte de la obra en la misma medida que las cosas que contiene. Los primeros ejemplos del arte de instalación aparecieron a finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, cuando artistas *pop* como Warhol comenzaron a diseñar entornos para *happenings*. Las instalaciones son, con frecuencia, temporales, de ahí que la mayoría de las instalaciones permanentes se crean para colecciones particulares.



5. Joel Peter Witkin, *Feast of Fools*, fotograbado, 1990. © Joel-Peter Witkin. Imagen cortesía de Catherine Edelman Gallery, Chicago.

tructural del Bordo con la naturaleza muerta e, incluso, el hecho de trazar un puente de ida y vuelta entre ambos.

El amontonamiento de materias orgánicas e inorgánicas del vertedero (fig. 2), su multiplicidad textural entre lo húmedo y lo seco, la podredumbre, la viscosidad y el hedor¹⁰ que lo caracterizaron hasta antes de su cierre, no escapan al baño de polvo que el viento levanta y traslada, dejando capas de diversa densidad en las zonas del vertedero y en el *collage* de Witkin. La producción del norteamericano se resuelve entre el rompimiento de los límites de la “obra de arte” y la configuración de una realidad alterada hacia

10. No está de más decir que está abierto el camino hacia el estudio del aroma o el hedor en la naturaleza muerta, configurando una imagen olfativa virtual que podría ser de sumo interés. Es inspirador, para el caso, el ensayo de mi colega, el historiador del arte Oscar H. Flores Flores, “La representación de la maldad en la pintura de Cristóbal de Villalpando”. Ahí, Flores se ocupa, entre otros, del *Cristo del aposentillo*, obra en la cual Villalpando pinta un calabozo al cual habría sido confinado Jesús en espera del *Via Crucis*. En la compleja composición de la obra, Villalpando sitúa, además de las figuras de Cristo, Dios Padre y ángeles, cada uno en su función en el ámbito general, a dos personajes que se tapan la nariz ante el hedor que invade el lugar, acentuado visualmente, entre “el mal” y la podredumbre, por una variada fauna casi a los pies de Cristo: alacranes, ratas, cucarachas, serpientes (Flores 2013, 245-281).

el horror, la muerte, la no complacencia estética a ultranza que enlazan su universo con la complejidad humana y fenomenológica que singularizan a la basura.

Cerrando

Cézanne y Witkin me apoyaron en la construcción de los puentes visuales y conceptuales para lograr las nominaciones e intercambios estéticos, en una palabra: las resignificaciones entre la naturaleza muerta, la instalación y el Bordo de Xochiaca. Dichos tránsitos, implicaron el llevar a la naturaleza muerta a un desbordamiento extremo, más allá de sí misma y de su estatus intocable en la historia del arte, alterando su quietud de siglos en los lienzos y en los museos, hechos que reforzaron el sentido de su imagen y significación como género moderno y, aún, plenamente posmoderno.

La naturaleza muerta aportó un umbral de estética de la composición y el caos que la deshace de súbito, dando paso al Bordo para ser, a su vez, una meganaturaleza muerta e instalación, removiendo el ámbito de la pintura y su complejidad visual por oposición y, al mismo tiempo, coincidencia temática y estética.

Límites fueron rotos por el enfoque de traslados de la fuerza visual del basural aquí construido, verlo como un emplazamiento colosal que generó una ilusión de extensión “infinita” productora de un espacio tan grandioso como incómodo por su pleno ataque a los sentidos. El recuerdo del Bordo de Xochiaca siempre estará matizado por lo ancestral y lo sinestésico, lo estepario real y metafísico.

Ante las dimensiones de los objetos de estudio: un vertedero descomunal y un antiguo género, opté por *el decreto* para acoger a ambos como tales y, a la vez, concebirlos también

como una instalación; *re-nominaciones* y *re-valoraciones*, acciones enunciativas y denotativas que surgen como derecho del historiador del arte en tanto que estudioso de la imagen y de su carácter de crítico de la cultura visual y otras. Queda claro que los resultados de análisis y balance de los factores de un caso determinan la creatividad conceptual del historiador, secuencia que oxigena el sentido ético-estético que vive en el fondo de su pensamiento.

Lo queramos o no, pensar en lo moderno y lo posmoderno (o tardomoderno) suscita inquietudes de empoderamiento y decepción en nuestro juicio y percepción, lo cual abre horizontes para que la historia del arte, construcción de narrativas que contextualizan, explican y evalúan mundos de valores e intensidad en innumerables imágenes, opere como recurso relacional, crítico y estético para sustentar el derecho del estudioso a decretar, incluso, más allá del arte mismo.

Fuentes bibliográficas

- Alonso, Martín. 1988. *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, t. II. México: Aguilar.
- Deleuze. 2007. *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus (Serie Clases, vol. 4).
- Espinosa, Elia. 2013. “El Bordo de Xochiaca, medio de resistencia estético-política en la historia del arte y en ejemplos de cine, fotografía y artes no-objetuales”. En *XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. La metrópoli como espectáculo: la Ciudad de México, escenario de las artes*, México: UNAM-IIE.
- Flores Flores, Oscar H. 2013. “La representación de la maldad en la pintura de Cristóbal de Villalpando”. En *XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del mal: conceptos y representaciones*, 245-281. México: UNAM-IIE.

Helena Chávez Mac Gregor

El color de la teoría

I

En 2012 la artista alemana Hito Steyerl produjo la obra *Adorno's Grey*. Esta pieza parte de un rumor: el salón de clases donde el filósofo Theodor Adorno impartió su última lección era gris. La artista realizó una labor casi forense para convocar a la pintura que debía de haber cubierto al aula y ver si su aparición permitía interrogar qué había ocurrido en esa última sesión. Un equipo de restauradores revisó las capas de construcción, sin embargo, sólo había blanco sobre blanco.

Ante el dato faltante, la artista decidió generar el color para la pantalla a partir del juego de luz: el blanco cuando es tallado superficialmente parece gris. No hay engaño en la imagen: el gris que aparece no es el dato histórico buscado sino su simulacro.

La simulación sería la evidencia para un acto de memoria, el propio video que constituye la obra, donde activistas, académicos y filósofos reflexionarían sobre el enredo que supone el gris de Adorno. Una historia en la que se anuda el trabajo teórico, la lucha política, la desnudez y el color en el arte.

II

¿De qué color es la teoría? ¿Será verde, gris o roja? La pregunta, aunque pueda sonar absurda, supone un punto de inflexión en la

filosofía. La pregunta por el color, en este caso, no es por una pigmentación cromática que represente al pensamiento, sino una pregunta por la relación entre teoría y práctica.

Si bien fue el Mefistófeles de Goethe quien, en un intento de determinar un color específico de la teoría para privilegiar el campo de acción, declaró que “toda la teoría es gris y verde el áureo árbol de la vida”, sería el propio Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, sin importar sus coincidencias con el diablo, quien determinó que la coloración de la teoría sería gris:

Para decir aún una palabra sobre el enseñar cómo debe ser el mundo, la filosofía llega siempre demasiado tarde para ello. En cuanto pensamiento del mundo ella sólo aparece en el tiempo después de que la realidad ha perfeccionado y terminado su proceso de formación. Esto, que el concepto enseña, lo muestra asimismo necesariamente la historia: sólo en la madurez de la realidad aparece lo ideal frente a lo real y aquél se concibe al mismo tiempo en su sustancia edificándolo en la configuración de un reino intelectual. Cuando la filosofía pinta su gris sobre el gris entonces ha envejecido una configuración de la vida y no se deja rejuvenecer con gris sobre gris, sino sólo conocer; sólo cuando irrumpe el ocaso inicia el vuelo el búho de Minerva (Hegel 2000, 77).

La teoría, en esta tonalidad gris, está fuera de tiempo. Escapa a la acción, pero desde su estar fuera, desde su ser sin, lo que se posibilita, al menos en el esquema de los románticos alemanes, es la interpretación del mundo.

En la segunda mitad del siglo xx, el filósofo Theodor Adorno declaró la permanencia del gris de la teoría. Esta vuelta al gris se debía al fracaso de la filosofía como posibilidad de emancipación. No sólo la filosofía había fallado, también lo había hecho la vida y la única manera de realizar la crítica de este fiasco sería desde la negatividad del gris. Desde una estructura atemporal en la que vida y pensamiento resistieran críticamente la alienación. Este gesto, así como la decisión de llamar a la policía para desalojar a un grupo de estudiantes que habían tomado el Instituto de Investigación Social en Fráncfort a principios de 1969, no sería perdonado.

III

El 22 de abril de 1969 en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort del Meno un grupo de estudiantes se desnudó los pechos en medio de la lección que impartía Adorno. Las alumnas eran activistas del “Leather Jacket Fraktion” grupo de la organización sds (Sozialistische Deutsche Studentenbund). Ellas, a mitad de una clase, se desnudaron y rodearon al académico. Adorno recogió sus papeles y salió del salón. Ésa sería la última lección de Adorno. El filósofo murió sin terminar su última obra, la *Teoría estética*, pocos meses después. Mucho se ha especulado si la *Busenattentat* o “atentado de los senos” no habría sido uno de los acontecimientos que llevó a la muerte al famoso teórico.

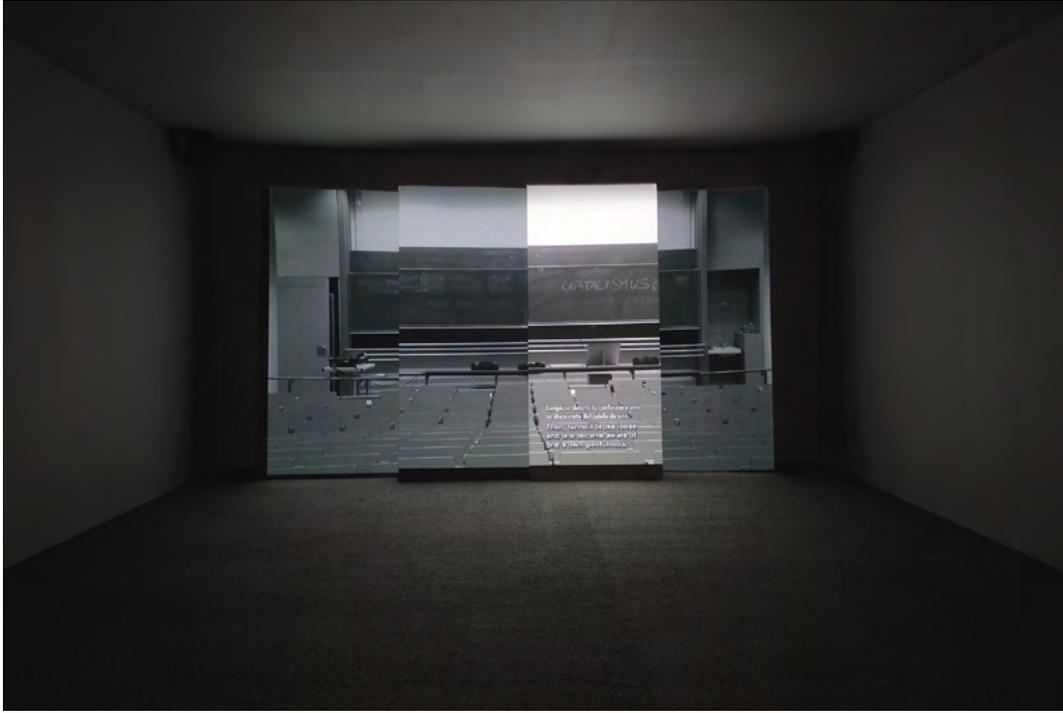
¿Por qué este acto llevó a Adorno a nunca retomar su sesión y a no continuar con la docencia en la universidad? Una interpretación común, que ronda por los departamentos de filosofía y es la comidilla de estudiantes que se enfrentan al teórico alemán, es que esa desnudez le causó espanto. Si uno revisa los textos del propio autor y las diferentes biografías que se han escrito sobre él y sobre sus allegados más próximos —como Walter Benjamin—, es claro

que el autor está lejos de haber sido un puritano. Seguramente, no fueron los senos lo que lo espantó, sino el desencuentro. Lo que marca la anécdota, más allá de lo que significó para el propio Adorno, fue una fractura irreparable en el modo de entender la función de la teoría en la práctica política.

El movimiento estudiantil de la República Federal Alemana se sumaba a formaciones como la Oposición Extraparlamentaria Alemana, APO (Ausserparlamentarische Opposition) que cuestionaba la estructura que había quedado en Alemania Occidental tras la Segunda Guerra Mundial, donde se habían protegido formaciones fascistas desde el interior del poder. Todo ello se expresaba en la llamada “Ley de Emergencia” proclamada en 1966. Si bien ya existía una constante movilización para inicios de los años sesenta, los grupos de estudiantes activistas se radicalizaron ante dos acontecimientos significativos: el asesinato de Benno Ohnesorg durante la protesta en contra de la visita del sah de Irán en junio de 1967 y el atentado por parte de la extrema derecha contra uno de los líderes de la APO y del SDS, Rudi Dutschke.

En un comienzo Adorno buscó espacios de diálogo, pero pronto, ante la polarización de las posiciones, se hizo evidente que sería irreconciliable la manera de entender la relación con la teoría. Para los estudiantes la urgencia de la acción hacía improcedente la distancia, que era juzgada como una alienación burguesa y, por otro lado, para Adorno era insostenible la identificación entre acción y espontaneísmo pues lo que se cancelaba era la polaridad entre praxis y teoría en una subsunción que aniquilaba toda posibilidad crítica.

No se necesita especular mucho sobre la posición de Adorno. En 1969 publicó los textos que se conocen como *Epilegómenos dialécticos* que están compuestos por “Sobre el sujeto y objeto” y “Notas marginales sobre teoría y praxis”. Ambos textos se incluyeron en el libro *Consignas*. En el prólogo al libro, el autor indicaba que éstos eran cursos que debían dictarse



1. Hito Steyerl, *Adornos's Grey* (El gris de Adorno), 2012, fotograma. © Hito Steyerl. Cortesía de Wilfried Lentz, Rotterdam.

en 1969, pero que por interferencias hubo que interrumpirlos. Esa interrupción seguramente fue la *Busenattentat* y esa lección que permitiría plantear cómo la construcción del sujeto y el objeto se articulaba con el problema de la teoría y la praxis nunca se llevó a cabo.

IV

El texto de “Notas marginales sobre teoría y praxis” es una crítica feroz a la forma en que los movimientos estudiantiles habían radicalizado su postura a partir de una defensa de la acción directa a ultranza. En esta posición de activistas y guerrillas urbanas, Adorno veía un retroceso no sólo en el pensamiento crítico sino también en la lucha política. La herida de Auschwitz e Hiroshima dejaron una profunda desesperanza en el teórico, que sabía que no había que esperar a la barbarie puesto que ésta ya había llegado. El totalitarismo había mostrado el tipo de alienación y autojustificación de una socie-

dad que “al hacer y soportar lo malo, ratifica lo peor” (Adorno 2009, 684). Ante este escenario, la negación de la teoría, para el filósofo, significaría una práctica sin mediación, sin tiempo y sin crítica:

La praxis sin teoría, por debajo del estado más avanzado de conocimiento, tiene que fracasar, y según su concepto la praxis tendría que comprenderlo. Una praxis falsa no es praxis. La desesperación que, al encontrar cerradas las salidas, se arroja ciegamente, se alía, aun siendo su voluntad pura, con la desdicha (Adorno 2009, 681).

Para Adorno la falsa praxis estaba en no entender que teoría y práctica necesitan una relación de discontinuidad, que la respuesta no podía estar ni en la abolición ni en la subsunción, sino en una especie de autonomía que permitía que todo se pudiera atrapar críticamente.

Para los estudiantes la negación de su *agenciamiento* como sujetos políticos era representada por Adorno y, en los pizarrones de las universidades, se leían frases como “si Adorno es dejado en paz, el capitalismo no cederá”. Adorno, como Althusser y todos aquellos teóricos de izquierda, se volvió el punto de ruptura de una generación que, ante el fracaso de la promesa de la revolución, tenía que inventar otro sujeto político, donde el peso ya no estuviera en la lucha de clases sino en la posibilidad de la entrada de otros reclamos. El propio Rancière en 1975 explicaría de esta manera esta oposición:

En Francia, en Mayo de 1968, las cosas se aclararon brutalmente. Mientras la lucha de clases explotaba de manera declarada sobre la escena universitaria, el *status* de lo Teórico fue puesto en cuestión: no sólo por el consabido palabrerío sobre la praxis y lo concreto, sino por la realidad de una revuelta ideológica de masas. Ningún discurso “marxista” pudo ya sostenerse apelando a la simple afirmación de su propio rigor. La lucha de clases que tomaba por blanco el sistema burgués del saber, no planteó el problema de la significación política del carácter revolucionario o contrarrevolucionario del mismo (Rancière 1975, 205).

El cuestionamiento de la joven generación provenía de una necesidad de inventar formas de lo político que se distanciaran del orden del canon del discurso revolucionario. Formas que supieran incluir los afectos que provenían de un sujeto político que no tenía cabida en las viejas formas de organización y que suponían una radicalidad que promovía otro tipo de movilizaciones: feminismo, luchas anticoloniales, ecología, movimientos de derechos civiles raciales, etc. La generación que había nacido con la guerra, y que veía cómo el fascismo se escondía en las estructuras del capitalismo, experimentaba con nuevas formas de hacer política que se alejaban del orden del Partido Comunista y del canon de la doctrina marxista de los intelectuales de izquierda. La acción política no sería

sólo la batalla contra el capitalismo, sino también contra las formaciones —imperialismo, machismo, consumismo, espectáculo— que habían designado una serie de lugares y funciones. Para ello, la resistencia política se radicalizó y, en Alemania, pero también en el resto del mundo, aparecieron grupos de activistas y militantes cercanos a la guerrilla, que creían que la única posibilidad que quedaba para frenar al capitalismo sería la acción directa.

No deja de ser irónico que la que se dice que fue tataranieta de Hegel,¹ Gudrun Ensslin, fuera una de las participantes más activas de la Fracción del Ejército Rojo, grupo guerrillero mejor conocido como Baader-Meinhof. La paciencia del gris de la teoría se cubría de un rojo que reclamaba la acción, que quería intervenir en lo concreto. Sin duda mayo de 68 marcó un parteaguas donde la pregunta por la teoría se decoloró ante la transformación de la política.

V

La discusión sobre teoría y praxis en los años sesenta provocó una ruptura con la crítica de la época y el relevo generacional se concentró en la posibilidad de un activismo radical. Tras el fracaso del *foquismo* y la acción directa —en 1972 integrantes del grupo Baader-Meinhof fueron llevados a prisión y los encontraron sospechosamente muertos en 1977— la tensión entre teoría y práctica iría quedando en el olvido. Con la caída de los regímenes socialistas y la expansión del neoliberalismo, otras cuestiones aparecieron en escena y esa discusión quedó guardada como un debate entre activistas y teóricos. El trabajo de Steyerl recupera el capítulo de la última lección de Adorno para ver más allá de la propia anécdota y pensar el problema entre teoría y praxis desde el arte.

1. En la conferencia de Samir Gandesha, “The Colour of Adorno’s Thought: On Hito Steyerl’s *Adorno’s Grey*” que fue dictada en el Audain Art Gallery, Simon Fraser University, se hace un detallado análisis sobre los movimientos estudiantiles en Alemania. Especialmente del movimiento Baader-Meinhof donde se afirma que Gudrun Ensslin fue la tataranieta de Hegel.

Pasado el encono de una generación que no podía alinearse con la paciencia que pedía el filósofo, quizá ahora pueda explorarse la argumentación de Adorno. Una pista para entender las posibilidades críticas de la relación entre teoría y praxis y el lugar que podría tener el arte en esta discusión puede encontrarse en la argumentación que planteó Adorno sobre sujeto y objeto. La lección que nunca impartió.

Según explica Adorno en “Notas marginales sobre teoría y praxis”, no se puede separar el problema de la dicotomía entre teoría y praxis de la formación y la división entre sujeto y objeto pues son dos momentos constitutivos con los que la modernidad afianzó su sistema de racionalidad. Adorno afirma que las condiciones que abrieron una permitieron la aparición de la otra y, en cierto sentido, quedaron anudadas en un conflicto que se produjo en la propia literatura del siglo XVI. La forma en que se planteó el conflicto queda retratada en la imposibilidad de acción de Hamlet y del Quijote, su reflexión fue descrita como un aletargamiento.

Adorno defendía la necesidad de mantener las nociones de teoría-práctica, pero también las de sujeto-objeto. Ellas marcaban una serie de relaciones que posibilitaban la crítica. No se trataba de subordinar ni de privilegiar a ninguno de los elementos sino de asumir que en su polaridad se podría desplegar una dialéctica emancipadora. Según los planteamientos del teórico la tensión entre acción y pasividad —que estructura la dicotomía entre teoría y práctica pero también la de sujeto y objeto— no permite ver la complejidad de estas relaciones. El sujeto no puede ser sin el objeto, pues ahí se realizan una serie de operaciones que según el pensamiento de la modernidad confirman la existencia del sujeto —tanto trascendental como empírico—. Pero el objeto tampoco puede ser sin el sujeto, ahí se produce la objetividad que permite la salida del solipsismo. Según Adorno: “El sujeto es el agente del objeto, no su constituyente; esto también tiene consecuencias para la relación entre teoría y praxis” (Adorno 2009, 669).

Para el filósofo es necesario revisar críticamente la Ilustración con el fin de encontrar en la conformación del sistema su propia crítica. Ésta se puede hallar en las articulaciones que permiten un momento de separación, de fractura. El sujeto es el agente del objeto y la praxis debe respetar la primacía del objeto:

Bien entendida, la praxis es, ya que el sujeto está mediado, lo que el objeto quiere: sigue las necesidades del objeto. Pero no mediante la adaptación del sujeto, que simplemente consolidaría la objetividad heterónoma. La penuria del objeto está mediada por el sistema social general; de ahí que sólo sea determinable críticamente por la teoría (Adorno 2009, 681).

Según esta argumentación la praxis debe de actuar en este momento objetivo. La praxis, pues, no es la inmediatez de la acción del sujeto, sino que se realiza tras la mediación del objeto para poder generar un momento de tensión con el sistema social general, sistema que sólo puede ser definible por la teoría. Estas relaciones son las que permiten en Adorno la dialéctica y donde se entrelazan sujeto y objeto con praxis y teoría.

En este sentido, no es casual la defensa del arte en el pensamiento de Adorno. El objeto artístico si bien era para el teórico resultado del mundo administrado, generaba, en su autonomía, una relación con el sujeto que podría permitir la crítica o develamiento de las condiciones de su alienación. La doble instancia no sólo supone una temporalidad que retarda la pura actividad, sino que apuesta por una fragmentación que permite revelar las formas de sometimiento y de alienación del sujeto en el mundo administrado.

La defensa de la dicotomía no supone en Adorno nunca la primacía ni la defensa del sujeto; lo que se facilita en esta relación dialéctica entre sujeto y objeto, teoría y praxis, son las condiciones de la emancipación. Más allá de la imposibilidad del propio Adorno de someter a crítica los privilegios y las estructuras de dominación que se habían solidificado en la teoría y

en la universidad de los años 60, lo que él defendía era la posibilidad de la política.

La teoría insiste sobre la urgencia, pero se niega al instante: es el gris intemporal.

VII

La obra de Steyerl no sólo explora un problema, sino que se genera a través de esa misma crítica. En el dilema entre teoría y praxis, la artista se pregunta por las posibilidades políticas del arte. Steyerl al igual que Adorno va a confiar en los objetos, en la cosa, para que sea ella la que tenga primacía sobre la práctica. Para generar una praxis mediada donde el objeto de arte permita activar una distancia entre el sistema que lo produce y el sujeto.

El soporte en el que trabaja la artista es el video. Ella proviene de una genealogía del cine que se acerca a Godard, Marker y, más cercano a su generación, al cineasta alemán Harun Farocki. En *Adorno's Grey* Steyerl va a desconfiar, como recomendaba el propio Farocki, de las imágenes. Para ello la realizadora va a develar la ficción y en cada momento evidenciar su producción: entre planos siempre vuelve la mirada al aparato que produce esa imagen. Así se ve a la artista dando instrucciones, preguntando o anotando en el pizarrón que alguna vez fue el de Adorno; también se muestra la cámara y el camarógrafo. Aquí no hay engaño ni ideología, hay una serie de mecanismos —la cámara, la simulación del gris, la entrevista, la propia instalación del video en cuatro pantallas en ángulo que fragmentan la proyección— que socaban cualquier aspiración de inmediatez. La imagen busca esa dicotomía que permite la dialéctica. Opta por el montaje que revela su producción y que rompe cualquier configuración de unidad.

Didi-Huberman, en el texto en que explora la obra de Harun Farocki, “Cómo abrir los ojos”, afirma que la imagen es un objeto intrínsecamente técnico, histórico y legal. Esto, si bien determina su pertenencia al mundo administrado, también posibilita su crítica.

De manera equivalente en la que Adorno y Horkheimer plantearon que no puede haber

una crítica a la Ilustración sin la Ilustración crítica, Didi-Huberman argumenta que no puede haber una crítica de las imágenes sin la producción de imágenes críticas: “Las imágenes, no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo” (Didi-Huberman 2013, 28).

Hito Steyerl convierte la imagen en un objeto crítico. La imagen se vuelve gris. Se vuelve una cosa que, en cuanto cosa, condensa poder y violencia, fuerzas productivas, deseos y destrucción (Steyerl 2014, 56). La imagen participa de la cosa pues ella está hecha de la historia. Participar en la imagen como cosa significa participar en su potencial acción, una acción que no es obligadamente beneficiosa, puesto que puede ser utilizada para cualquier finalidad imaginable. Es vigorosa y a veces incluso viral. Y nunca será completa ni gloriosa, puesto que las imágenes están heridas y dañadas, como cualquier otra cosa en la historia. La historia, como Benjamin nos dijo, es una acumulación de ruinas. Sólo que ya no observamos desde el punto de vista del ángel enmudecido de Benjamin. No somos el ángel. Somos la ruina. Somos esta montaña de restos (Steyerl 2014, 60).

Distanciándose de Adorno y más cercana a lo que Benjamin postuló en textos como *Los pasajes*, “Surrealismo, la última instantánea” u “Onirokitsch”, Steyerl piensa en los objetos y cómo éstos al contener la historia pueden desatar las posibilidades de la emancipación. Si bien la artista afirma que la práctica de la emancipación ha estado ligada a la aspiración de convertirse en sujeto (Steyerl 2014, 53), quizá la clave para una crítica a este modelo podría estar en el objeto. Por ello la necesidad de la artista de producir una imagen como objeto, de desconfiar siempre del mecanismo, de evidenciar la relación entre tecnología e historia para encontrar ahí el punto de ruptura. Hemos llegado inesperadamente a esta interesante idea del objeto y la objetividad. Activar la cosa significa quizá crear un objetivo; no como un hecho, sino como la tarea de reactivar las fuerzas congeladas en el desecho de la

historia. La objetividad se convierte así en una lente que nos recrea en tanto cosas que actúan recíprocamente unas sobre otras. Desde este punto de vista “objetivo”, la emancipación se nos presenta de manera diferente (Steyerl 2014, 60-61).

La obra *Adorno's Grey* es una pieza sobre el color de la teoría que propone cómo pensar hoy la relación entre arte y política. Steyerl recupera un episodio de la historia de la relación entre teoría y activismo para intervenir desde el objeto artístico. Quizá este gesto es un guiño para pensar que el arte todavía puede generar un espacio de mediación entre ambas esferas, que, quizás, el arte todavía tiene una potencia política que es práctica a la vez que teórica. Si como sugiere Adorno, aunque también Goethe y Hegel, la teoría es gris, ¿de qué color sería el arte?

En Steyerl parecería que, también, es gris. Gris intemporal.

Fuentes bibliográficas

- Adorno, Theodor. 2009. *Crítica de la cultura y la sociedad II*. Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. “Cómo abrir los ojos”, prólogo de *Desconfiar de las imágenes*, de Harun Farocki. Traducido por Julia Giser. 13-35. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2000. *Rasgos fundamentales de la Filosofía del Derecho o compendio del Derecho Natural y Ciencia del Estado*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rancière, Jacques. 1975. *La lección de Althusser*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fuentes electrónicas

- Gandesha, Samir. 2013 “The Colour of Adorno's Thought: On Hito Steyerl's *Adorno's Grey*.” https://www.academia.edu/4876352/The_Colour_of_Adornos_Thought

Nasheli Jiménez del Val

“Trabaja para tí”: La imagen de la Policía Federal y el espacio público mexicano

Sobre Periférico Sur, a la altura de la Magdalena Contreras, están las oficinas de la Policía Federal, de la otrora Secretaría de Seguridad Pública (ssp, ahora Comisión Nacional de Seguridad adscrita a la Secretaría de Gobernación). Durante 2012 se pudo observar en la fachada lateral del edificio de varios pisos un conjunto de anuncios espectaculares que mostraban a elementos de la Policía Federal. En el panel izquierdo del espectacular se podía ver a un policía federal masculino, ataviado con un uniforme de combate altamente sofisticado y sobrevolado por un helicóptero. El policía portaba un casco con *goggles*, ajustado firmemente bajo el mentón por una tira protectora; en las manos enguantadas sujetaba una metralleta que abarcaba dos terceras partes del largo de su cuerpo. Sobre el muslo portaba una segunda arma, mientras que el resto de su cuerpo estaba envuelto en rodilleras, coderas y demás vestimenta protectora. Sobresalían las botas grandes y aparatosas del elemento, así como su postura de piernas entreabiertas, firmemente plantadas en el suelo. En el panel derecho del anuncio aparecía un elemento femenino de la Policía Federal, vestida de manera más simple en su uniforme de uso cotidiano pero igualmente armada con una pistola enfundada sobre su cadera. La policía guardaba una postura relativamente más suave con respecto a la de su contraparte masculina; su pierna derecha

estaba adelantada, capturada a medio gesto de dar un paso hacia adelante. Al centro de los dos paneles, en un receso arquitectónico que ocurre a todo lo largo del edificio, se representaba a una serie de elementos de la Policía Federal rapeleando de bajada del “techo” del edificio a la lateral de Periférico, proyectando así una serie de sombras blancas en el trayecto de su descenso. El tríptico se acompañaba por los siguientes textos: “Policía Federal” y “Trabaja para tí”.

Bajo la dirección de Eduardo Medina Mora, primero y más tarde la de Genaro García Luna, la Secretaría de Seguridad Pública estuvo durante esta época en el centro de varias controversias, desde el montaje espectacular del arresto de la francesa Florence Cassez en el 2005 (Villamil 2011) hasta el uso de instalaciones oficiales de la ssp y pagos millonarios a Televisa para la filmación del programa de televisión *El equipo* en el 2011 (García y Castillo 2011; Saúl 2011).

En el 2012, después de cinco años de declarada la llamada “guerra en contra de la delincuencia” de Felipe Calderón, la ssp hacía ejercicio de legitimación a través de un programa de relaciones públicas que pretendía mejorar la imagen de la Policía Federal en el imaginario nacional. Ya el sitio web de la ssp rezaba que la misión de la Policía Federal era:

Prevenir y combatir la comisión de delitos, en apego al marco jurídico, con personal comprometido y calificado, en coordinación con los tres órdenes de gobierno que privilegie la participación ciudadana, para salvaguardar la integridad y derechos de las personas e instituciones, mediante programas y acciones desarrollados con esquemas de inteligencia y tecnología de vanguardia, que den confianza y certidumbre a la sociedad (Policía Federal 2013).

Igualmente, su visión respondía a la necesidad de

Ser una Institución comprometida con la sociedad en la prevención del delito y combate a la delincuencia, que preserve la integridad y el patrimonio de las personas, la paz y el orden públicos, así como el Estado de derecho, cuya actuación este [sic] apegada a los principios de legalidad, eficiencia, profesionalismo y honradez, con pleno respeto a los derechos humanos (Policía Federal 2013).

Así, la SSP recalca su compromiso con la sociedad mexicana, toda vez que enfatizaba la importancia de salvaguardar los derechos humanos y la protección del Estado de Derecho. Su tríptico espectacular pretendía, se puede suponer, comunicar sin miramientos estas funciones.

En efecto, las mismas proporciones de los dos elementos de la Policía Federal que resguardan sus oficinas son irrealmente gigantescas. Si consideramos que el edificio está compuesto por al menos diez pisos de oficinas, y que el espectacular abarca todo lo largo de esta altura, entonces se puede afirmar que estamos hablando de unos policías federales que miden al menos 20 metros de estatura. La composición misma del espectacular subraya esta magnitud; al haber fotografiado en contrapicada a los elementos de la policía, cuya mirada se dirige hacia un horizonte lejano, se está construyendo una imagen colosal de la autoridad. Igualmente, su emplazamiento en la lateral del Periférico Sur amplifica su proporciones, ya que las figu-

ras se imponen y obligan al conductor o peatón a verlos desde la ras del suelo, de manera que su estatura se exponencializa. Estamos, pues, ante unos colosos que, a través de sus figuras gigantescas, dan magna forma corpórea y material al cuerpo político mexicano.

Esta manera de representar a las fuerzas del orden público, y por ende al Estado, tiene antecedentes iconográficos muy marcados en la tradición de producción de imágenes en México (Jiménez del Val 2003). Perteneciente a la iconografía del coloso o Leviatán como símbolo de la incorporación ciudadana al Estado de derecho, este tipo de figuras colosales marca la noción de un cuerpo unificado a partir del cual el ciudadano común puede imaginarse formando parte de un gran todo que es el gigantesco cuerpo político de la nación. Si bien Hobbes remarcaba en su *Leviatán* que esta figura no era más que un hombre artificial de mayor estatura y fuerza que el natural, para cuya defensa y protección fue creado (1660, “Introducción”), los colosos de la SSP invitan al ciudadano a incorporarse a un Estado policiaco altamente mecanizado, hipermasculino y blanco-mestizo.

El Leviatán del México contemporáneo es, pues, un hombre coloso y heroico que posee un cuerpo-máquina y cuya mirada se dirige a un horizonte lejano que podemos adivinar utópico, en el que ya se habrá vencido a toda la delincuencia del país. Su cuerpo está cubierto por una coraza protectora, plena de rodilleras, coderas, cordones que atraviesan el torso, botas pesadas (seguramente con puntas de metal), clips multifunción y botones metálicos. Se trata, pues, de una maquinaria de masculinidad, una especie de “hombría” acorazada e hiperbólica, exagerada en su presentación, que hace eco de la masculinidad hegemónica a partir de la cual se construyen una serie de concepciones y creencias sobre lo que significa ser hombre, ideas que se dan por hecho a partir de un supuesto “sentido común” y que normalmente son absortas acriticamente como normas de conducta, afecto o deseo (Connell 1987 y 1990; Hanke 1998).

Más aún, dichas representaciones del cuer-



1. “Policía Federal. Trabaja para ti”, anuncio espectacular, edificio de la Secretaría de Seguridad Pública, Ciudad de México, 2011. Foto: Nasheli Jiménez del Val.

po policiaco producen refritos de las masculinidades ramplonas que marcaron el cine de acción en los años ochenta del presidente Ronald Reagan en los Estados Unidos: *Rambo First Blood I y II* (1982 y 1985 respectivamente), *The Terminator* (1984), *RoboCop* (1987) y un largo etcétera, amén de los *remakes* de dichas películas en el siglo XXI (tanto *Rambo* como *RoboCop* fueron re-filmadas en el 2008 y el 2014, respectivamente, además de que la franquicia de *The Terminator* sigue produciendo secuelas hasta la fecha). Parecería que el anuncio de la SSP está apelando a un imaginario hollywoodesco que no se conforma con representar a personajes esquematizados de hombría violenta importada, sino que además alimenta lo que Paul Virilio ha calificado como una sensación impregnante de “desrealización” (1989, 79). La desrealización es, para este autor, la sensación de alejamiento que se produce al adoptar los modos de ver cinematográficos para la representación virtual de

la realidad (especialmente cuando se trata de representaciones visuales de la guerra). En este sentido, valdría la pena preguntarse a qué grado “nuestro sentido de la realidad es condicionado por los efectos cinemáticos a los que nos hemos acostumbrado” (Telotte 2000, 32).

¿Y qué decir de la figura de la mujer policía en el panel derecho del espectacular? En ella podemos leer el pretendido “lado amable” de la Policía Federal; una figura cuasi maternal que, si bien evidencia su suavidad a través de la postura, también se encuentra armada y lista para proteger a su prole. El visor de su sombrero enfatiza su mirada hacia el mismo horizonte lejano que percibe su compañero, el rostro siempre enmarcado por un cielo azul fantasía poblado de nubes blancas que se mimetiza con el cielo real que rodea al edificio. Mientras que el agente masculino está listo para atacar, la femenina está ahí para proteger en el día a día. En fin, se reproducen los roles de género tradi-

cionales y revelan una concepción trasnochada de lo que implica la incorporación ciudadana al cuerpo político de la nación.

Efectivamente, parecería que el espectáculo invita al ciudadano a participar de un país netamente masculino y blanco-mestizo. Ambas figuras, tanto el hombre como la mujer, tienen la tez clara (la mujer más que el hombre) y rasgos criollos. Su gran estatura —simbólica y física— contrasta con el cuerpo mexicano promedio, más bien moreno, pequeño y rechoncho. Retomando a Stuart Hall y sus observaciones sobre la función del cuerpo en la producción de subjetividades, si el cuerpo sirve como “significante de la condensación de subjetividades en el individuo” (1996, 11), entonces, ¿qué tipo de cuerpos y qué tipo de subjetividades están siendo interpelados en este anuncio? Se nos invita a participar de una patria criolla, de estatura, visionaria, que poco tiene que ver con las autoridades que la dirigen ni mucho menos con la población mexicana que la integra. En otras palabras, el anuncio de la SSP nos habla de un país que sólo existe en la espectacularidad.

Quizá el elemento más aparentemente inocuo del trío de paneles sea el más interesante en términos de la concepción que se pudiera tener de la función de la Policía Federal en la vida pública del país. El panel central, en el cual se lanzan un conjunto de policías a rapelear a todo lo largo del edificio de la SSP es, ciertamente, en una primera instancia menos impactante que los dos colosos que lo enmarcan. Esto por dos razones fundamentales: primero, al encontrarse en el receso arquitectónico del edificio, este panel se encuentra ligeramente atrás de los otros dos; segundo, al variar la escala de las figuras representadas, la pequeñez de los rapeleros pareciera perderse ante la inmensidad de los dos colosos que los rodean. Sin embargo, la tensión entre representación y realidad que revela esta imagen es especialmente sugerente. Este juego de escalas y la interacción entre el espectacular y su entorno demuestran un intento por normalizar la presencia policial-militar en la vida cotidiana y en el espacio público del país. Estas figuras

“salen” del anuncio y se “presentan” en nuestras vidas mientras hacemos nuestro recorrido al trabajo por el Periférico. Hacen sus ejercicios de entrenamiento policiaco (¿o quizá alguna operación espectacular de arresto a una banda de secuestradores?) frente a nuestros ojos. Se rompe el “cuarto muro”, aquél que separa al espectador de la escena representada, y los policías federales irrumpen en nuestras vidas diarias.

Cabe recalcar que este anuncio espectacular de la SSP funcionó en tándem con otras tantas imágenes de policías y militares ejerciendo sus funciones públicas, tendencia marcada a lo largo del sexenio calderonista. Durante el periodo de 2006 a 2012 se inauguró el Museo del Ejército de la Secretaría de la Defensa Nacional, mientras que itineraba la exposición “La Gran Fuerza de México” (también a cargo de la Sedena) por las principales ciudades del país. Igualmente, en el 2011 se estrenaba el serial *El equipo*, una cruz entre telenovela y drama de acción que enaltecía el papel de la Policía Federal en el combate contra el narcotráfico. También se multiplicaban las estatuas humanas disfrazadas de soldaditos verdes en la calle de Francisco I. Madero en el Centro Histórico de la Ciudad de México, y la Sedena lanzaba al personaje Sargento Juancho, una botarga y caricatura virtual que tenía como fin acercar a los niños a las Fuerzas Armadas mexicanas (DGCS Sedena 2011), mientras que Calderón disfrazaba a sus hijos de soldados para el Grito de Independencia de 2007. En fin, se producía toda una panoplia de imágenes de soldados y policías invadiendo nuestro imaginario visual y el espacio público del país. Se trataba, pues, de una emergencia en el discurso de la autoridad que hallaba su expresión material en representaciones iconográficas de la seguridad pública, justamente en el momento histórico en que México elevaba sus cifras de inseguridad a niveles previamente inusitados.

En contraste con estos colosos criollos, policía federal idealizada mirando al porvenir, máquinas productoras de nuestra seguridad nacional, tenemos una imagen final, tomada del

Street View de Google Maps en enero de 2015, donde aparecen en la entrada de la Comisión Nacional de Seguridad (CNS) dos elementos de la Policía Federal. Frente las rejas de la CNS, mismo edificio que hospedó el tríptico espectacular de los policías colosos durante el 2012, se pueden observar a dos elementos uniformados de la PF. El primero, resguardado detrás de un escudete blindado sobre ruedas, es apenas visible tras la armadura que lo protege y el uniforme que lo envuelve. El segundo elemento se recarga casual sobre un tambo anaranjado que bloquea la entrada al estacionamiento de la dependencia. Su rostro ha sido borrado por el *software* de Google Maps, dotándolo de una condición de anonimato, mientras que su pose relajada (la mano derecha sobre el tambo, el codo flexionado, la mano izquierda en el bolsillo, la pierna derecha con la rodilla doblada y el pie de punta descansando sobre la banqueta) contrasta con el bulto de su chaleco anti-balas y sus pesadas botas militares. He aquí los verdaderos elementos de la Policía Federal: hombres anónimos, más bien humildes, chaparros, morenos —anti-héroes—, que se visten de soldados y poco tienen que ver con las enormes figuras heroicas que pretenden representar al cuerpo político de la nación.

Fuentes bibliográficas

- Connell, R.W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- . 1990. "An Iron Man: The Body and Some Contradictions of Hegemonic Masculinity". En *Sport, Men, and the Gender Order: Critical Feminist Perspectives*. 83-95. Editado por Michael Messner y Donald Sabo. Champaign, IL: Human Kinetics Books.
- Dirección General de Comunicación Social Sedena. 2011. "Exposición *La Gran Fuerza de México*. Perfecta integración entre Ejército, Fuerza Aérea y ciudadanía", *Revista Militar Armas*, 71 (462): 10-12 noviembre-diciembre.
- García, Arturo y Gustavo Castillo. 2011. "Estrena Televisa la serie *El equipo*, que ensalza las acciones de la Policía Federal", 11 de mayo, *La Jornada* en línea. Consultado el 9 de abril de 2015. <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/11/politica/011n1pol>
- Hall, Stuart. 1996. "Who Needs 'Identity'?". En *Questions of Cultural Identity*, 1-17. Editado por Stuart Hall y Paul du Gay. Londres: Sage.
- Hobbes, Thomas. 1660. *Leviathan*. Consultado el 10 de abril del 2015. <http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/hobbes/leviathan-contents.html>
- Jiménez del Val, Nasheli. 2003. "Los colosos", en *La arqueología del régimen, 1910-1955*, 76-78. México: Patronato del Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Policía Federal. 2013. "Atribuciones", *Secretaría de Seguridad Pública*. Consultado el 9 de abril de 2015. http://www.ssp.gob.mx/portalWebApp/wlp.c?__c=7f9
- Saúl, Lilia. 2011. "Paga la ssp 118 mdp por serie de televisión", 13 de julio, *El Universal*. Consultado el 9 de abril de 2015. <http://www.eluniversal.com.mx/notas/778938.html>
- Telotte, J. P. 2000. "Verhoeven, Virilio and 'Cinematic Derealization'", *Film Quarterly*, 53 (2): 30-38.
- Vermeir, Koen. 2008. "RoboCop Dissected: Man-Machine and Mind-Body in the Enlightenment", *Technology and Culture*, 49 (4): 1036-1044.
- Villamil, Jenaro. 2011. "Caso Florence Cassez, del montaje mediático a la crisis diplomática", 11 de febrero, en línea. Consultado el 9 de abril de 2015. <http://jenarovillamil.wordpress.com/2011/02/11/caso-florence-cassez-del-montaje-mediatico-a-lacrisis-diplomatica/>
- Virilio, Paul. 1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Londres: Verso.

Iván Ruiz

Lobo

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho.

Jacques Rancière

Los primeros días de noviembre de 2010, en una rueda de prensa, Gabriel López, presidente en nuestro país de la firma automotriz Ford, informó que la *pick-up* Lobo —la camioneta más vendida durante treinta años consecutivos en Estados Unidos de América y la cual gozaba de un amplio prestigio en México— había bajado drásticamente su índice de ventas debido a la asociación en el imaginario colectivo de este vehículo con la personalidad extravagante de los sicarios de diferentes cárteles de narcotráfico, especialmente del norte del país, y con los hechos delictivos de carácter ominoso que han caracterizado su proceder criminal. López no sólo se limitó a comunicar este lamentable hecho que en su momento afectó la economía de la industria automotriz en México, también ofreció detalles explícitos de por qué la Lobo fue estigmatizada bajo el signo del narcotráfico:

Es un vehículo altamente demandado para cometer actos de delincuencia por su tamaño y su robustez porque facilita el ingreso con armas largas con hasta cuatro o cinco integrantes, y además: “hay mucho espacio dentro de la cabina de una *pick up* para poner más fusiles” (Redacción *El Economista*, 2010).

Por lo tanto, la predilección de los sicarios por este vehículo conjuga un aspecto imponente de

diseño automotriz con un espacio que facilita el transporte de armas pesadas, aunque también habría que considerar otro uso que le han dado los narcotraficantes el cual no fue enunciado por el presidente de la Ford, pues tal empleo condensa una de las imágenes más intolerables de la violencia reciente en este país: la función de la batea como féretro efímero de numerosos cadáveres previamente vejados quienes —como se atestiguó en su momento a través de las diferentes coberturas periodísticas— fueron “preparados” como un mensaje sádico, de composición corpórea-textual, a partir de su distribución en diferentes escenarios urbanos: algunos fueron abandonados junto con la camioneta, otros arrojados a terrenos de los suburbios y algunos más colgados en puentes peatonales.

En un periodo sangrante desencadenado por la denominada “guerra contra el narcotráfico” impulsada por el expresidente Felipe Calderón (2006-2012), la Lobo proyectó una imagen de la maldad en donde se anidaba el poder, la virilidad, la excentricidad y la crueldad misma. Sin abandonar su estatuto objetual, la camioneta se transformó en uno de los símbolos enfermizos de un proceso de descomposición social el cual dejó una estela de 101 mil 199 ejecutados y 344 mil 230 víctimas indirectas como hijos, esposas, padres o familiares de los occisos, esto según cifras proporcionadas por Mé-



1. Adela Goldbard, *Lobo*, 2013. Foto cortesía de Adela Goldbard.

xico Evalúa —Centro de Análisis de Políticas Públicas (Flores 2012)—, tan sólo unos meses antes de concluir lo que la revista *Proceso* denominó, en un número especial de fotografía, “El Sexenio de la Muerte” (2012). Precisamente, por su implicación paradójica con lo real (funcionar como un vehículo donde el deseo se trama con la repugnancia y, por supuesto, con el poder y la impunidad), la *Lobo* constituyó —y aún lo continúa siendo— un malestar en la cultura visual contemporánea el cual, como piensa Georges Didi-Huberman, podría ser capaz de apelar a una poética “capaz de incluir su propia *sintomatología*” (2013, 11). La *Lobo*, por lo tanto, como el síntoma o “señal secreta” de un imaginario que está ardiendo y que reclama a la imagen no resolver directamente su vínculo con lo real, sino suspenderlo, con la finalidad de renovar “las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprensible o con lo sorprendente” (García Canclini 2011, 47).

En su exposición *Colateral: una exploración en torno al peligro y al control* (Galería Enrique Guerrero, noviembre 2013), Adela Goldbard (Ciudad de México, 1979) presentó diferentes piezas realizadas a partir de colaboraciones mediales, en específico, entre fotografía, escultura, acciones dirigidas hacia la cámara, cine y video. Una de las piezas retomó el título de la emblemática *pick-up* de la Ford, con el fin de establecer un lazo entre los dos ejes centrales de la muestra: por un lado, diferentes acontecimientos del tiempo presente en donde convergen, desde el ámbito político, la lucha de poder, la conspiración y los indicios vehementes sobre hechos trágicos, y por el otro, la manipulación de la información en términos de *montaje* sobre dichos acontecimientos por parte de los medios de comunicación. Para suscitar una reflexión en torno a tales ejes, Goldbard recurrió a la producción de diferentes *réplicas* (en tanto copia o repetición) tanto de objetos como de

situaciones clave de esta encrucijada política, para desde ahí construir un discurso enrarecido acerca de las condiciones de representación de verdad y objetividad; tal extrañamiento se produjo por una construcción compleja de una serie de metáforas de lo real, pues como piensa García Canclini, éstas son susceptibles de desestabilizar el sentido en la medida en que “quieren decir algo sobre lo empírico y observable en relación con lo figurado” (2011, 66). Goldbard extrajo el estigma de la Lobo del imaginario colectivo y lo transfirió hacia una puesta en escena cinematográfica registrada tanto en fotografía como en video,¹ generando con ello el trastocamiento de una percepción colectiva sobre la infamia hacia un extraño proceso de contemplación sobre la destrucción del revestimiento del mal. Así, en lugar de enunciar una postura crítica directa, *Lobo* (2013)² avanza sobre el terreno de la incertidumbre al proponer un micro-relato simbólico sobre la extinción de la maldad encarnada en el narcotráfico, en la

1. Para lograr esta transferencia de sentido fue necesaria la construcción de una situación que se desdobra en dos niveles: en primer lugar, la elaboración de la réplica, y, en segundo término, el registro del acontecimiento. Fabricada por maestros artesanos del municipio de Tultepec en el Estado de México, bajo la dirección de Osvaldo Hurtado y a partir de un boceto original de la artista, la *pick-up* Lobo está soportada por una estructura de carrizo, madera, cartón y periódico, diseñada a escala real, cubierta en su exterior por pintura vinílica negra y plateada, además cargada con pirotecnia artificial. Este diseño se integra al conjunto de piezas de la muestra *Colateral*, en la medida en que fueron construidas, bajo la misma técnica de escultura artesanal, a partir de diagramas reales de aviones y helicópteros accidentados; la única diferencia es que este vehículo contenía un dispositivo explosivo el cual se inflamó durante su “activación”. El registro se llevó a cabo en un escenario natural nocturno, con luces dirigidas hacia un gran plano general, en donde la camioneta fue arrastrada de un extremo del cuadro al otro para producir un efecto de marcha lenta, mientras una cámara profesional de cine registraba su paso por el encuadre fijo. La explosión de la pirotecnia se produce de manera insospechada, marcando un *punto muerto* dentro de la narración desde el instante en que suspende la marcha del vehículo para concentrar la atención en la masa ardiente de las llamas, hasta el momento en que se evapora dejando al descubierto la estructura artificial del vehículo.

2. El video *Lobo* se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=JRazWqdDCFA>.

medida en que la puesta en escena concentra un *punto muerto* ardiente y hasta cierto punto inesperado: durante el transcurso de la narración cinematográfica, el instante en el cual la camioneta se transfigura en una instancia simbólica de la tradición pagana a través de la cual se purga el mal,³ aunque en un registro que anula el componente festivo para centrar su atención en el proceso inflamatorio donde lo ficticio de la construcción artesanal de la camioneta se revela como un componente decisivo de la visualidad ahí enunciada. Hay aquí una toma de posición que nos permite pensar a esta pieza dentro de lo que García Canclini ha definido como una estética de la inminencia: no reincidir sobre una conjetura que por lo menos en los estados del norte ya constituía un hecho flagrante, sino generar un extrañamiento sobre aquello que está a punto de ser o suceder (2011, 12). La explosión pirotécnica de la Lobo como una metáfora —o un síntoma ardiente— que desestabiliza el sentido, por un lado, del imaginario colectivo que la asocia con la maldad, y por el otro, de su condición real a través de una investidura ficticia. La metáfora por lo tanto como un procedimiento que contribuye a pensar la paradoja de la ficción imbricada en lo real.

Aunque en su trabajo previo Goldbard ya había explorado el lazo entre lo que convencionalmente reconocemos como realidad y ficción (su serie *Ficciones* de 2006 y más reciente *On the road* de 2010), en *Lobo* el proceso se torna más complejo, no sólo por la colaboración medial ya descrita, sino por la estrategia de posproducción en el empleo de su “materia prima”. Como lo explica Nicolas Bourriaud, desde comienzos

3. La propia artista ha explicado el interés en producir una reconstrucción alegórica de las Quemadas de Judas como un ejercicio (crítico) disfrazado de fiesta: “En mi trabajo me interesa acudir a los significados y a la estética de dichas tradiciones para —al igual que se hace en ellas— recordar y exponer a través de la reconstrucción y la destrucción, a partir de la puesta en escena. Me interesa cómo la comunidad expresa sus posturas políticas y su enojo a través de la fiesta. Reconstruir para recordar; destruir para no olvidar, aunque al parecer todo sea sólo una fiesta.” Entrevistada por Hernández Vargas, 2015.

de los años noventa del siglo veinte, diferentes artistas manipulan una materia prima que ya no es un material en bruto, pues ésta proviene de objetos que están circulando en el mercado cultural y en tal medida ya se encuentran dotados de una forma y un contenido; lo interesante del proceso —según este crítico—consiste en observar la generación de “nuevas relaciones con la cultura en general y con la obra de arte en particular” (2007, 9), a partir de los diferentes modos de posproducción. Cuando Goldbard se apropia de un estigma del imaginario colectivo para hacerlo arder en un relato cinematográfico, activa un proceso semejante al descrito por Bourriaud: la forma ya producida por la cultura es empleada no para explicar o desentrañar su perversa trama con lo real, sino para acentuar una condición artificial que ya de sí posee. Para Jacques Rancière, esto constituiría el trabajo de la ficción, “que no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (2010, 102).

El enrarecimiento al que me he referido dentro del proceso de construcción de *Lobo* puede explicarse mejor en estos términos: no se trata de una ofuscación literal de sentido, menos aún de una proyección de ilegibilidad sobre la articulación significativa que subyace a su composición; es más bien una perturbación sobre lo real que opera a partir del establecimiento de una relación distinta entre el estigma y su visibilidad, entre la atribución de la maldad y su extinción, entre un presente descarnado por la guerra contra el narcotráfico y un dispositivo de visibilidad que se tensa en el momento de registro y contemplación de la inflamación. Bajo esta perspectiva, a diferencia del video cuyo componente sonoro es determinante, la serie de fotografías que fueron tomadas durante el transcurso de la quema de la camioneta son portadoras de un silencio perturbador: en ellas la masa ardiente concentra la plasticidad pirotécnica en un instante que parecería ser la

constatación de la extinción simbólica del mal; sin embargo, la anulación de la estética festiva produce otra mediación entre lo sensible y lo inteligible, la cual surge de una imagen que niega su condición real sólo para complejizar su vínculo mismo con la realidad; finalmente, como piensa Rancière: “lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” (2010, 77).

Fuentes bibliográficas

- Bourriaud, Nicolás. 2007. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Traducido por Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Traducido por Inés Bértolo. Barcelona: Círculo de Bellas Artes.
- García Canclini, Néstor. 2011. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial.

Fuentes electrónicas

- Flores, Raúl. 2012. “ONG da cifra de muertos en el sexenio de Calderón; suman más de 100 mil.” *Excelsior*, 27 de noviembre. Consultado el 2 de abril, 2015. <http://www.excelsior.com.mx/2012/11/27/nacional/871927>
- Hernández Vargas, Saúl. S/f. “Prototipos para un desastre inminente. Entrevista a Adela Goldbard.” *Tierra Adentro*. Consultado el 11 de abril, 2015. <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/author/saul-hernandez-vargas/>
- Redacción *El Economista*. 2010. “Narco afecta las ventas de Ford.” *El Economista*, 11 de abril. Consultado el 2 de abril, 2015. <http://eleconomista.com.mx/industria-global/2010/11/04/narco-afecta-las-ventas-ford>

Fuentes hemerográficas

- Villoro, Juan. 2012. Introducción de “El Sexenio de la Muerte. Memoria gráfica del horror”. Número especial de la revista *Proceso*, 1 de octubre.

Semblanzas

Mariana Aguirre es licenciada por el Bryn Mawr College y maestra y doctora en Historia del Arte por la Brown University. En Estados Unidos fue docente en Sewanee (The University of the South), Eastern Connecticut State University y Middle Tennessee State University.

Su trabajo se centra en el arte y la cultura visual durante el fascismo italiano y su recepción del modernismo francés. Se ha enfocado en las obras de Ardengo Soffici y Giorgio Morandi, específicamente en su creación de una corriente ruralista influida por Cézanne y el Trecento y el Quattrocento florentino. Actualmente investiga el primitivismo moderno, analizando la apropiación de la escultura africana en relación con la pintura, la escultura y la fotografía europeas, en especial en el caso italiano. Este proyecto intenta examinar la influencia del arte africano en artistas como Marinetti, Carrà, Soffici, Modigliani y Sironi, así como su intersección con la propaganda colonial, el racismo y la etnografía durante el régimen fascista.



Pablo F. Amador Marrero es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada, España, obtuvo el título en la especialidad de restauración escultórica. Cursó la maestría en Historia del Arte en la Universidad de La Laguna, Tenerife, Canarias, y es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ha sido profesor de maestría y doctorado en Historia del Arte de la UNAM y de licenciatura en la Benemérita Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Ha escrito varios libros y publicado un gran número de artículos en revistas especializadas internacionales, centrados principalmente en las técnicas artísticas y estudios sobre la imagen escultórica. Además ha sido responsable de más de una docena de curadurías en México y España. Actualmente trabaja en la revisión de sus próximos libros: *El legado indiano en las Islas de la Fortuna. Escultura indiana en Canarias, España y Puebla nazarena*.

Como restaurador ha intervenido un considerable número de piezas, retablos, esculturas y pinturas de las escuelas andaluza, madrileña y canaria en lo que se refiere a España, además de piezas flamencas, americanas y genovesas.





Alicia Azuela es maestra en Historia del Arte Contemporáneo por la Boston University, en Massachusetts, Estados Unidos, y doctora en Ciencias Sociales por El Colegio de Michoacán. Se especializa en el estudio del arte moderno occidental enfocado en el análisis de la relación del campo del arte con el de la política durante el proceso de conformación de los Estados nacionales. Es profesora del Programa de Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II, y de la Academia Mexicana de Ciencias.

Coordinadora de los proyectos PAPIIT: “México: dos siglos de imágenes e imaginarios cívicos” (2012-2014); “1960: Arte y museos en el año de la Patria” (2015-2017); y “2017 Exposiciones conmemorativas y artilugios celebratorios en el Centenario de la Constitución” (2018 a la fecha). Entre sus publicaciones más importantes se encuentran sus libros *Diego Rivera en Detroit; Arte y poder, renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*; y *Dos miradas un objeto: ensayos sobre transculturalidad en la etapa posrevolucionaria, México 1920-1930*.



Linda Báez Rubí es doctora en Historia y Filología Románica por la Albert-Ludwigs-Universität de Friburgo, Brisgovia, Alemania; maestra en Estudios Combinados de Historia (Renacimiento) por el Warburg Institute de Londres y licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó estudios posdoctorales en el Graduiertenkolleg, Bild-Körper-Medium. Eine Anthropologische Perspektive (Departamento de Historia del Arte y Teoría de los medios, HfG, Karlsruhe). Desde 2009 es profesora en el Posgrado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el área de Teoría y Metodología. Es investigadora asociada, desde 2014, del proyecto *Bilderfahrzeuge: Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology* (Warburg Institute, Londres) y del clúster Interdisziplinäres Labor Bild-Wissen-Gestaltung, Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik (Humboldt-Universität, Berlín).

Sus temas de investigación se centran en la transmisión y recepción (procesos de retórica, óptica y visualización)

de las imágenes del Medioevo y del humanismo renacentista en el virreinato novohispano; las artes de la memoria y sus dispositivos visuales; los modelos teóricos de la *Bildwissenschaft* y el pensamiento del historiador de las imágenes Aby Warburg (1866-1929). A partir de 2012 coordina, en colaboración con la doctora Emilie Carreón Blaine, la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM.

Entre sus libros podemos mencionar: *El Atlas de imágenes Mnemosine de Aby Warburg; Mnemosyne novohispánica. Retórica e imagen en el siglo XVI* y *Die Rezeption der Lehre des Ramon Llull in der Rhetorica Christiana (Perugia, 1579) des Franziskaners Fray Diego de Valadés* (Fráncfort del Meno: Peter Lang, 2004). Desde 2011 pertenece al Sistema Nacional de Investigadores en donde tiene el nivel II.

Clara Bargellini es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Harvard, Estados Unidos. Es catedrática de Historia del Arte en el Colegio de Historia y en el Posgrado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha sido, además, profesora visitante en las universidades de Zacatecas, Chihuahua y Sonora, y en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, así como en las universidades de Chicago y Pensilvania, entre otras.

Entre sus publicaciones se cuentan libros y artículos sobre el arte y la arquitectura del norte de la Nueva España, incluyendo *La catedral de Chihuahua* (1984), *La arquitectura de la plata: iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1752* (1991) y *La Catedral de Saltillo: tiempo y espacio de un acervo* (2005), y, en colaboración, *Historia y arte en un pueblo rural: San Bartolomé, hoy Valle de Allende, Chihuahua* (1998); *Chihuahua, caminos del pasado, el sur del estado* (2000), y *Misiones para Chihuahua* (2004). Ha participado con colegas y alumnos en numerosos proyectos curatoriales. Actualmente continúa con sus trabajos sobre el arte y la arquitectura del norte de México y con su interés en el arte novohispano como parte de la cultura renacentista, barroca y neoclásica. Es una de las fundadoras y miembro del comité asesor del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas. En 2005 recibió el Premio Universidad Nacional en Investigación en Artes. Es investigadora nivel III del Sistema Nacional de Investigadores.





Fernando Berrojalbiz es doctor en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), posdoctorado en el Instituto de Investigaciones Históricas e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sede Oaxaca. Es autor del libro *Paisajes y fronteras del Durango prehispánico*, y editor de *La vitalidad de las voces indígenas: arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*, que contiene trabajos de diversas partes del mundo discutidos en la primera reunión mundial sobre arte rupestre colonial y del contacto.

Su principal tema de interés es el estudio de los paisajes culturales indígenas prehispánicos y coloniales, en especial el papel del arte rupestre en la creación de dichos paisajes. Sus áreas de investigación específicas son el centro-norte del estado de Durango y el Istmo de Tehuantepec.



Emilie Carreón Blaine es doctora en Antropología por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (París, Francia), y maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora en los niveles de licenciatura y posgrado. Sus principales líneas de investigación versan acerca del arte indígena prehispánico de México. A partir de 2012 coordina, en colaboración con la doctora Linda Báez Rubí, la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM.

Entre sus trabajos se encuentran: *El olli en la plástica mexicana* (2006); “El tzompantli y la horca”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (2007); “Un giro alrededor del Ixiptla”, en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen: creación-manifestación-percepción* (2012); *Le tzompantli et le jeu de balle. Relation entre deux espaces sacres* (Oxford: Archeopress, 2013), que recibió el premio Alfonso Caso del INAH en 2014; “Cuando los gentilhombres y los salvajes jugaron a la pelota”, *Anales de Antropología* (IA-UNAM, 2015, vol. 49-1), y “Barbie en Palenque, o La manufactura de lo intangible”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (núm. 102, 2013: 65-92).

Helena Chávez Mac Gregor es doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestra en Teoría del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona. De 2009 a 2013 fue curadora académica del Museo Universitario/Arte Contemporáneo (MUAC), donde fundó el programa Teoría Crítica, Campus Expandido. Actualmente imparte clases en el Posgrado de Historia del Arte de la UNAM y en el Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución.

Entre sus proyectos curatoriales están: “Teoría del color”, curada con Alejandra Labastida y Cuauhtémoc Medina, MUAC (2014-2015), y “Fetiches críticos: residuos de la economía general”, curada con el Espectro Rojo, Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina, CA2M (2010) y Museo de la Ciudad de México (2011).

Entre sus publicaciones recientes se encuentran “Occupying the Space, The Battle for Politics”, “Necropolítica, la política como trabajo de muerte”, “Políticas de la aparición: estética y política” y “The Revolution Will Not be Televised”, así como el libro *Insistir en la política, Rancière y la revuelta de la estética* (IIE-UNAM, 2018). Asimismo realiza un proyecto de investigación artística sobre espacio público con Teatro Ojo para *Draft*, una iniciativa de Khanabadosh (Mumbai) y el Institute for Contemporary Art Research (IFCAR), Zürcher Hochschule der Künste (Zúrich).



Teresa del Conde. Licenciada en Historia y maestra y doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue directora de la Coordinación de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) (1981-1987) y del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (1999-2001), fue asesora del Museo Rufino Tamayo y del Hospital Psiquiátrico Fray Bernardino Álvarez. Especialista en psicología del arte. Su principal campo de investigación fue el arte del siglo xx tanto mexicano como internacional.

Fue autora de una columna semanal de crítica de arte en el periódico *La Jornada* desde su fundación hasta el año de su fallecimiento. Autora de varios libros entre los que destacan: *Julio Ruelas* (1976), *J.C. Orozco. Antología crítica* (1982), *Una visita guiada. Breve historia del arte con-*



temporáneo de México (2003) y *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo xx* (2015) y coautora de otros más, entre los que tiene un lugar destacado *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor* (1987) con Jorge Alberto Manrique. Entre los que tienen varias reimpressiones están *Las ideas estéticas de Freud y Frida Kahlo, la pintora y el mito*. Perteneció a la Asociación Internacional para el Estudio de la Psicología de la Expresión (París, Hospital St. Anne), al Comité Internacional de Historia del Arte, Sección México, a la Academia de Artes y a la sección mexicana del Comité Internacional de Historia del Arte. En 1982 obtuvo la Beca Guggenheim. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores en donde tuvo el nivel III.



Gustavo Curiel es licenciado en Historia y maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Ha publicado diversos libros, entre los que destacan *Tlalmanalco. Historia e iconología del conjunto conventual* (1988), además de numerosos artículos y capítulos en libros sobre arte virreinal. Fue coordinador y coautor de la obra *Carpinteros de la Sierra. El mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildelfonso, Oaxaca (siglos xvii y xviii)* publicado en 2019 y que fue acreedor a una mención honorífica en el Premio Antonio García Cubas del INAH. Actualmente prepara un libro sobre el virrey Antonio María Bucareli.

Desde hace varios años se dedica al estudio de los ajueres domésticos novohispanos. Entre los temas que ha abordado destacan la vida cotidiana, las fiestas y procesiones, la censura de imágenes, además de numerosos asuntos de la cultura material del virreinato (artes suntuarias). Otros temas que ha abordado son el mobiliario novohispano y los bienes suntuarios de importación de Asia a la Nueva España.

Ha sido curador de importantes exposiciones sobre coleccionismo y arte virreinal. Ha participado en diversos foros nacionales e internacionales. Actualmente imparte el Seminario de Arte Colonial Mexicano en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En la División de Estudios de Posgrado de esta universidad, tiene a su cargo el curso Artes suntuarias virreinales y vida cotidiana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Alberto Dallal es profesor de asignatura en las facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha sido colaborador de importantes suplementos y revistas culturales de México y de algunos del extranjero. En 2005 fundó la revista electrónica *Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas* (<http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/>) que hasta la fecha coordina.

Ha ejercido ininterrumpidamente la crítica literaria y la crítica de teatro y danza desde hace más de 40 años. Obtuvo el Premio Magda Donato 1979 por su libro *La danza contra la muerte* y el premio Xavier Villaurrutia 1982 de ensayo por su libro *El “dancing” mexicano*. El Instituto Nacional de Bellas Artes le otorgó en 1996 el reconocimiento “Una vida en la danza”. Recibió el Premio Nacional de Danza José Limón en 2008.

Desde 1985 se halla adscrito al Sistema Nacional de Investigadores, en donde tiene el nivel II.



Ana Díaz Álvarez es especialista en arte indígena del centro de México. Su interés se centra en la cultura visual del Posclásico tardío y la transición al mundo colonial. Obtuvo el Premio por Mejor Artículo en Historia Cultural del Comité Mexicano de Ciencias Históricas (2015); la beca Fullbright-García Robles para realizar investigación en la Universidad de Harvard (2015), y una beca posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM (2012-2014). Su tesis de doctorado fue galardonada con el Premio a la Mejor Tesis Doctoral en Humanidades por la Academia Mexicana de Ciencias y recibió la Mención Honorífica en la categoría de Historia y Etnohistoria (Premio Clavijero) en los Premios INAH 2012.

Ha impartido seminarios de posgrado en Historia del Arte y Estudios Mesoamericanos de la UNAM; clases de licenciatura en la Universidad Iberoamericana, el Instituto de Investigaciones José María Luis Mora y la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Harvard, el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, la John Carter Brown Library, la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Leiden. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.



Patricia Díaz Cayeros es doctora, maestra y licenciada en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Courtauld Institute of Art (Londres, Inglaterra) y la Universidad Iberoamericana, respectivamente. Su área de investigación gira en torno al tema de la ornamentación en el arte religioso novohispano, en particular la manera en que el discurso artístico de las sillerías de coro se vincula con los sentidos funcionales y simbólicos del espacio para el cual fueron construidas. Participa en el Proyecto “Catálogo Nacional de Escultura Novohispana” que lleva a cabo el Instituto de Investigaciones Estéticas, en colaboración con otras instituciones, coordinando el inventario dentro de la Ciudad de México. Asimismo, es docente dentro del mismo Instituto, así como en la licenciatura en Historia y la maestría en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Colabora en el proyecto y seminario “Musicat” (Sistema relacional de información sobre música y músicos en las catedrales novohispanas y del México independiente, periodo 1525-1858).



Sergi Doménech García es doctor en Historia del Arte por la Universitat de València, España. En 2005 fue alumno de intercambio en la maestría en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y, entre 2008 y 2010, realizó diversas estancias de investigación en la UNAM así como en el Warburg Institute de Londres. Ha sido investigador en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, en la Cátedra Demetrio Ribes UV-CITMA y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en donde laboró de junio de 2014 a noviembre de 2015.

Sus investigaciones se centran en la interpretación de la imagen, desde la perspectiva clásica de la iconología hasta la antropología visual. Su principal línea de investigación es el estudio de las prácticas, los ingenios persuasivos y la retórica visual de la imagen religiosa, en un acercamiento diacrónico desde la época medieval hasta el Barroco. Recientemente, ha explorado el asunto de la continuidad y las expectativas que en la modernidad han generado algunas de estas imágenes prototípicas del mundo cristiano desde un enfoque propio de la antropología visual.

Ha participado en reuniones científicas de carácter internacional e impartido conferencias y seminarios en España y México.

Deborah Dorotinsky es licenciada en Antropología por la Universidad de California en Berkeley, Estados Unidos, y maestra y doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Coordinó el Programa de Posgrado en Historia del Arte de la UNAM de 2011 a 2017. Su trabajo de investigación se enfoca en temas relacionados con las construcciones visuales del género y el racismo en el periodo moderno en México. Ha trabajado sobre todo la representación fotográfica de los pueblos indígenas del país y la construcción de identidades de género en las culturas visuales de México entre 1920 y 1940.

Ha publicado varios artículos sobre la historia de la fotografía en México en las dos revistas más conocidas sobre estos temas, *Alquimia* del Sistema Nacional de Fototecas del INAH y *Luna Córnea*, asociada al Centro de la Imagen y Conaculta. Su libro *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta* fue publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 2013. En él, rastrea la genealogía visual y conceptual de la representación fotográfica de los indios lacandones y la selva desde el siglo XIX hasta los años cuarenta del siglo XX. Coordinó el proyecto PAPIIT “Cine etnográfico: entre la documentación antropológica y la experimentación estética” y ha participado en otros proyectos financiados de la Facultad de Filosofía y Letras y la Escuela Nacional de Estudios Superiores de Morelia de la UNAM y con la Fundación Getty, la Universidad Estatal de Río de Janeiro y la Universidad Nacional San Martín de Buenos Aires, Argentina, en el proyecto colectivo “Desplegando las historias del arte en América latina: el largo siglo XIX”.





Rita Eder es investigadora emérita de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 1978. Especialista en arte moderno y contemporáneo de México y de América Latina, ha escrito más de cien artículos y una decena de libros sobre estos temas.

Ha sido asesora de diversas instituciones internacionales como el Getty Research Institute en Los Ángeles, California, Estados Unidos, y el Humboldt Forum en Berlín, Alemania. Ha sido vicepresidenta del Comité Internacional d’Histoire de l’Art y profesora visitante en universidades extranjeras como L’École des Hautes Études en Sciences Sociales en París, la Universidad San Martín en Buenos Aires, Argentina, y The University of British Columbia en Vancouver, Canadá.

De particular relevancia ha sido la manera en que ha enfocado los movimientos artísticos experimentales de la segunda mitad del siglo xx, como en el libro *Tiempo de fractura: el arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno* (UAM/UNAM, 2010). Su papel como estudiosa del surrealismo le permitió reunir a un grupo de especialistas para revisar el tema en América Latina, cuyo resultado fue la publicación *Vivísimo muerto: Surrealism from Latin America* (Getty Research Institute, 2012).

Fue curadora y coordinadora de la exposición y editora del catálogo *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967* (UNAM/Turner, 2014). Colaboró en el catálogo de la exposición *Paint the Revolution* (Philadelphia Museum of Art/Yale University Press, 2016) con el texto “Surrealism in Mexico: Tensions and Encounters”.

En 2013 obtuvo el Premio Universidad Nacional. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y ha recibido becas internacionales de la Rockefeller Foundation (1996-1998), el Getty Grant Program (1999-2003) para llevar a cabo el proyecto “La historia del arte desde América Latina” y el Edmundo O’Gorman Scholars Program (2016), que otorga la Universidad de Columbia de Nueva York, para realizar la investigación “Los territorios artísticos de Miguel Covarrubias”.

Pablo Escalante Gonzalbo es doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se ha dedicado al estudio del arte y la cultura indígenas del México central, en el Posclásico y después de la Conquista.

Entre sus libros cabe destacar *Representación y visión de las nubes. Tradición indígena y creencias cristianas* (Museo Amparo, 2018); *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista. Historia de un lenguaje pictográfico* (Fondo de Cultura Económica, 2010); *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos* (coord.) (Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008) e *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. I: *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España* (coord.) (El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2004).

Entre sus artículos de investigación sobresalen “The Art of War, the Working Class and Snowfall: Reflections on the Assimilation of Western Aesthetics”, en *The Florentine Codex: An Encyclopedia of Nahua Culture in the 16th Century*, Jeanette F. Peterson y Kevin Terraciano eds. (University of Texas Press, 2019); “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (núm. 113, otoño de 2018), y “El término ‘sincretismo’ y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, en *Nombrar y explicar. Los conceptos en el estudio del arte hispanoamericano*, Patricia Díaz Cayeros, Clara Bargellini y Peter Krieger, eds. (Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2012).

Ha dirigido tesis, escrito libros de texto y cultivado la literatura histórica para jóvenes lectores, campo en el que se inscribe su novela *Puma de la noche. Un mago en la corte del rey Ahuitzotl* (Ediciones SM, 2009).





María José Esparza Liberal es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid (España), obtuvo la maestría y el doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ambos con mención honorífica. Docente en la licenciatura y en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Cuenta, entre sus publicaciones, con nueve guías de los fondos del Archivo Histórico de la Secretaría de Salud y artículos para catálogos de exposiciones sobre arte novohispano y del siglo XIX. Destacan sus estudios sobre el arte de la cera en México con dos obras: “Las figuras de cera del Museo de América en Madrid”, en *México en el mundo de las colecciones de arte* y el libro *La cera en México. Arte e historia*, en coautoría. Participó en el *Catálogo de obras del siglo XIX* de la colección del Banco Nacional de México y en 2010 publicó el libro *Celebraciones porfirianas: de las fiestas familiares a la conmemoración de la Independencia, 1876-1910*. Tiene, además, diversos artículos y ponencias sobre artistas viajeros, el mundo de la imprenta y el desarrollo de la litografía y el grabado popular.



Elia Espinosa es historiadora, crítica del arte y poeta. Obtuvo la licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y el doctorado en Historia del Arte y Estética en la Universidad de París VIII-Vincennes-à-Saint Denis, Francia. Ha dirigido su esfuerzo a la revelación de la fortuna crítica, las poéticas en el arte, el problema de la percepción y la expresión en el historiador del arte, las aportaciones de filósofos contemporáneos a sus metodologías, la interrelación estético-performativa entre el poema, la pintura, el performance y aspectos del cine, entre otras áreas. Imparte cursos, seminarios y dirige tesis en el Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Ha publicado varios libros, entre los que destacan *L'Esprit Nouveau. Una estética moral parisina y un materialismo romántico* (1986), *Jean Cocteau, el ojo entre la norma y el deseo* (1988) y *Jesús Helguera, una reflexión* (2004). También ha publicado ensayos, artículos, ponencias sobre los temas y vertientes mencionados, además de cuatro poemarios. Actualmente se concentra en la investigación:

“Borradores de poemas y grafiti como imágenes visuales”. Es miembro del Grupo Interdisciplinario Trama y Fondo. Análisis textual, de la Universidad Complutense de Madrid, España.

Julio Estrada. Doctor en música y musicología por la Universidad de Estrasburgo, Francia. Investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores. Titular del Laboratorio de Creación Musical en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde forma a creadores-musicólogos. Profesor en Alemania, Francia —Sorbona, con la Cátedra Alfonso Reyes—, Italia, Estados Unidos —Stanford, La Jolla, Albuquerque—. Director del Centre d’Études de Mathématiques et d’Automatique Musicales, París (año sabático 2000-2001). Ha sido condecorado con la Orden de las Artes y las Letras de Francia (1980, 1988). Recibió el Premio Universidad Nacional en 2001, la Medalla de Bellas Artes en 2016 y la Medalla Mozart en 2018.

Editor de *La música de México* (1984, 10 vols. de historia, bibliografía y antología musical). Autor de *El sonido en Rulfo, el ruido ese* (1989, 2ª. ed.: 2008), de *Canto roto: Silvestre Revueltas* (2012) y de *Realidad e imaginación continuas* (en prensa). Editor de *La música de Conlon Nancarrow*, de Kyle Gann. Director de la revista *Perspectiva Interdisciplinaria del Laboratorio de Creación Musical*. Autor de más de un centenar de artículos, capítulos en libros, prólogos de libros en México y el extranjero. Es coordinador del Seminario Universitario de Investigación en Creación Artística (Suicrea, Secretaría de Desarrollo Institucional), dedicado a la búsqueda de nuevas soluciones académicas para las artes en la UNAM, desde donde propone la figura del investigador-creador y la necesidad de crear a futuro desde nuevas cátedras de arte hasta una Coordinación de la Investigación en Artes.





Martha Fernández es licenciada en Historia y maestra y doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Catedrática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha sido profesora invitada en varias universidades de España y Sudamérica.

Su área de especialidad es la historia de la arquitectura virreinal de México que ha abordado desde distintos enfoques teóricos y metodológicos. Autora de importantes obras como *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México, siglo XVII* (1985), *Artificios del Barroco. México y Puebla en el siglo XVII* (1992) y *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica durante el siglo XVII* (2002).

Sus trabajos más inmediatos los ha dedicado al significado simbólico de los espacios y de sus soluciones formales. Entre sus libros más recientes, se encuentran los titulados: *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España* (2003) y *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana* (2011).

Ha sido ponente en diversos congresos nacionales e internacionales y escrito diversos artículos en revistas especializadas y de divulgación, tanto en México como en el extranjero. También ha participado en la defensa del patrimonio nacional de México a través de artículos publicados en diversos medios de difusión impresos y electrónicos.

Fue coordinadora de la Sección de Archivos y Hemerotecas del Instituto de Investigaciones Estéticas y subdirectora de Control del Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, de la Academia Mexicana de Ciencias y del Comité Mexicano del ICOMOS, entre otros organismos.

Entre los premios que ha recibido se encuentran el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz en 2013 y el Premio Universidad Nacional en el Área de Investigación en Artes en 2014, ambos otorgados por la UNAM.

Oscar H. Flores Flores es licenciado en Historia, y maestro y doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). También realizó estudios de Historia Antigua en la Universitet Druzhby Narodov de Moscú, Rusia. Es investigador titular en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y forma parte del Sistema Nacional de Investigadores. Desde 2016 es Académico Correspondiente en México por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, España.

En la UNAM, imparte clases en la licenciatura en Historia y en el Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, así como en el Centro de Enseñanza para Extranjeros. También ha sido conferenciante y profesor en universidades y centros de investigación de Alemania, España, Estados Unidos, México, Perú y Portugal. Sus líneas de investigación son: el clasicismo en el mundo hispánico; la teoría artística europea y su influencia en la Nueva España; el arte virreinal; la cultura de los jesuitas expulsos; el arte y la cultura en México durante la primera mitad del siglo xx, y la enseñanza del arte mexicano a estudiantes extranjeros.

Ha coordinado cinco libros colectivos y ha escrito cuarenta capítulos, introducciones y prólogos, así como reseñas y artículos en revistas especializadas. Ha sido coordinador académico de dos coloquios internacionales y ha participado en la investigación y curaduría de diversas exposiciones nacionales e internacionales.

Como investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, llevó a cabo los proyectos *Arqueología, filología y teoría arquitectónica en la obra de Pedro José Márquez* y *El arquitecto José Eduardo de Herrera (1690-1758). Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo* (actualmente trabaja en la revisión de los respectivos libros para su publicación). Las investigaciones que tiene en curso son: “Tradición y vanguardia en la arquitectura de la Ciudad de México en la primera mitad del siglo xviii” y “Winkelmann en el Nuevo Mundo. Difusión y recepción del Neoclasicismo en México”. Forma parte del grupo de investigación del proyecto internacional “Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750” de la Universidad de Granada, España.





Jesús Galindo Trejo. Licenciado en Física y Matemáticas por la Escuela Superior de Física y Matemáticas del Instituto Politécnico Nacional. Realizó estudios de Posgrado en la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Obtuvo el doctorado en Astrofísica Teórica en la Ruhr Universität Bochum en la República Federal de Alemania. Fue investigador titular en el Instituto de Astronomía de la UNAM durante más de 20 años en las áreas de plasmas astrofísicos y física solar. Actualmente es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Su labor de investigación se centra principalmente en la arqueoastronomía del México prehispánico. Participa activamente en el proyecto interdisciplinario “La Pintura Mural Prehispánica en México” con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ha realizado investigación arqueoastronómica en Malinalco, el Templo Mayor de Tenochtitlan, Teotihuacan, Cacaxtla, la Huasteca, Baja California, Oaxaca y en algunos sitios de la región maya. Otro interés en su investigación es la llamada astronomía cultural que trata de la influencia y participación de la astronomía en el desarrollo de las culturas antiguas y presentes.

Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Pertenece a la Unión Astronómica Internacional. Es miembro de la Sociedad Interamericana de Astronomía Cultural.



Elisa García Barragán. Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue directora del Museo Nacional de San Carlos, INBA. Fue Académica correspondiente en México de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, España. Entre otros, en 2009 recibió el Reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por la UNAM y en 2011 el rey Juan Carlos I de España la distinguió con la “Cruz de Encomienda con insignia de la Orden de Isabel la Católica”. Tuvo dos reconocimientos *post mortem* en 2019: uno por el ICOM-México y otro por la Federación Mexicana de Universitarias.

Fue integrante del seminario “Mentalidades y representaciones en España y en América Latina” del Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, de la Universidad de París IV-Sorbona; asesora de actividades culturales y de restauración del Palacio de Minería y del Museo Manuel Tolsá de la Ciudad de México, y consejera científica de varias publicaciones nacionales, e internacionales.

De sus múltiples libros destacan: *La Ciudad Universitaria de México. Reseña histórica. 1956-1979*; *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*; *Cordelia Urueta y el color*; *Ramón López Velarde. Álbum* en colaboración con Luis Mario Schneider (dos ediciones); *Ángel Zárraga. Entre la alegoría y el nacionalismo*; *Carlos Pellicer. En el espacio de la plástica* (dos volúmenes); *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*; *Senderos celestiales del Barroco*, y *Dibujo y grabado en México, siglos XIX y XX*. Fue coordinadora del proyecto editorial *Diccionario biográfico ilustrado de artistas mujeres en México. Siglos XIX y XX* (en proceso de publicación).

Laura González Flores. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, España (1998), desde 1992 se dedica a la docencia, curaduría, crítica y teoría de la fotografía. Autora, entre otros libros, de *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* (2004-2011), *Seis paseos fotográficos* (2009) y *Otra revolución. Fotografías de la ciudad de México* (2011-2016). Ha realizado proyectos curatoriales como *Manuel Álvarez Bravo* (Jeu de Paume, 2012), *Edward Weston/Harry Callahan* (PhotoEspaña, 2013), *Hacia los márgenes. Tomás Montero Torres. Fotoperiodismo de oposición* (CCUT, 2015) y *Marco Antonio Cruz* (Centro de la Imagen, 2017).

Coordinadora de la Cátedra Extraordinaria Olivier Debroye (Museo Universitario/Arte Contemporáneo [MUAC]-Embajada de Francia, 2012-2015), también ha sido tutora del Programa de Jóvenes Creadores (2004-2007) y miembro de la Comisión de Selección del Sistema Nacional de Creadores en Fotografía (2016) del Fonca. Actualmente coordina el Seminario de Arte y Tecnología (Instituto de Investigaciones Estéticas-Centro Cultural de España en México). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.





Renato González Mello. Licenciado en Historia y doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con mención honorífica. Sus líneas de investigación incluyen la pintura moderna mexicana, particularmente la pintura mural y la obra de José Clemente Orozco. Asimismo ha publicado trabajos sobre la iconografía política en México en el siglo xx, sobre las relaciones entre la arquitectura y la educación, y sobre el análisis material de las artes. Sus líneas de investigación actuales incluyen los estudios sobre las imágenes violentas y la catalogación sistemática del patrimonio.

Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 1991. Ha sido profesor invitado en la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, la Universidad Iberoamericana, El Colegio de México y la Columbia University. Fue coordinador del Posgrado en Historia del Arte la UNAM de 2008 a 2010, y director del Instituto de Investigaciones Estéticas de 2010 a 2018.

Ha dirigido dos grupos de investigación: uno sobre iconografía política y otro sobre arte y educación. Asimismo, un grupo interno en el Instituto de Investigaciones Estéticas para analizar la obra *El nacimiento del fascismo*, de David Alfaro Siqueiros.

Entre sus publicaciones más significativas se cuentan: *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje* (2008); la coordinación de *José Clemente Orozco in the United States* (2002, con Diane Miliotes), *Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950* (2010, con Deborah Dorotinsky) y *Vanguardia en México 1915-1940* (2013, con Anthony Michael Stanton).

Verónica Hernández Díaz es maestra y doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ambos con mención honorífica. Sus estudios versan sobre el arte y las culturas del México antiguo, en particular de la región occidental de Mesoamérica; de esta región indaga asimismo en el arte de tradición mesoamericana realizado durante la etapa virreinal y hasta la actualidad.

Ha colaborado en algunos proyectos curatoriales; su trabajo más reciente a este respecto consistió en el estudio de la colección de obras de arte del Occidente mesoamericano que resguarda el Museo Amparo, en Puebla.

Es autora del libro *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal* (2011) y de diversos capítulos y artículos, entre sus publicaciones más recientes se encuentran: “Muerte y vida en la cultura de las tumbas de tiro”, “Las formas del arte en el antiguo Occidente”, “Las imágenes de la realidad en la cultura de las tumbas de tiro: entre lo mortal, la perpetuidad y las identidades comunitarias”, “El juego de pelota en el arte de la cultura de las tumbas de tiro: una expresión inframundana en el Occidente mesoamericano”, “La imagen del cosmos en la configuración del paisaje en la cultura de tumbas de tiro” y “Elogio de lo doméstico: la representación de la vivienda en el arte de la cultura de las tumbas de tiro”.

Es editora de las *Obras* de la doctora Beatriz de la Fuente, bajo el sello editorial de El Colegio Nacional. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores.



Arnulfo Herrera estudió letras en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesor en esta universidad desde 1978 y, desde 1987, investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Ha impartido, además, cursos de literatura mexicana y literatura española de los Siglos de Oro en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en la Universidad Veracruzana, en la Universidad de Zacatecas, en la de Querétaro, en la de San Luis Potosí, en la de Guerrero, en la Universidad Iberoamericana, tanto de Puebla como de la Ciudad de México, en la Universidad Mayor de San Andrés en Bolivia y en la Universidad de Navarra, España.

Es autor de más de 130 artículos especializados y de divulgación, así como de los libros *Tiempo y muerte en Luis*



de Sandoval Zapata (UNAM, 1995), *La edad de oro, ensayos de literatura aurisecular y novohispana* (Puebla, 2000), *Lengua española IV* (UNAM, 2004), *Lengua española* (Santillana, 2006), *Antología. Manuel Toussaint* (introducción, selección y notas de Arnulfo Herrera, UNAM, 2010) y *El Muerdequedito de Juan de la Villa y Sánchez* (estudio preliminar, versión paleográfica y notas de Arnulfo Herrera y Flora Elena Sánchez Arreola, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016).



Marie-Areti Hers. Como estudiosa del Septentrión mesoamericano y en particular de la cultura chalchihuiteña de la Sierra Madre Occidental, en diversos proyectos interdisciplinarios ha combinado trabajos arqueológicos con estudios de Historia del Arte, en particular de arte rupestre. Estas investigaciones le han permitido despejar las múltiples confusiones alrededor de la figura del norteño como “chichimeca”, así como documentar el papel de estos mesoamericanos norteños tanto en el devenir del centro y occidente de Mesoamérica, como en las estrechas relaciones que desarrollaron con los antepasados de los grupos Pueblo del suroeste de Estados Unidos.

Dentro de su bibliografía destaca *Los toltecas en tierras chichimecas* (IIE, 1989), y varias participaciones en *Las Vías del Noroeste* (vols. 1-3, IIA e IIE, 2006, 2008 y 2011), en *Historia antigua de Durango* (Universidad Juárez del Estado de Durango, 2014) y en *Miradas renovadas al Occidente indígena de México* (IIE, 2014).

En años recientes, y con el apoyo de la DGAPA (proyectos IN-401209, IN-402113 y IN-403616), coordinó el proyecto *La mazorca y el Niño Dios* dedicado al estudio del arte otomí antiguo y actual, que ha permitido apoyar la formación de un grupo sólido de jóvenes investigadores, explorando nuevas perspectivas metodológicas para el estudio del arte indígena y dando lugar a una serie de tesis de licenciatura y posgrado y diversas publicaciones.

Nasheli Jiménez del Val obtuvo en 2002 la licenciatura en Comunicación Gráfica por parte de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con una tesis sobre la gráfica estudiantil del 68 mexicano; la maestría en Estudios Políticos y Sociales por parte de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en el 2005 con una tesis sobre el desvío de logotipos corporativos en la propaganda anti-guerra de Irak. Recibió su grado de doctora en Estudios Culturales de la Escuela de Estudios Periodísticos, de Medios y Culturales de la Universidad de Cardiff (JOMEC-Cardiff University, Reino Unido) en 2010. Su tesis doctoral se enfoca en el papel que desempeñaron las imágenes impresas de canibalismo en la construcción de discursos europeos sobre la otredad americana durante los periodos históricos de la Conquista y la Colonia (1494-ca. 1750).

Su investigación se centra en la relación entre el poder y las imágenes, particularmente en el contexto latinoamericano. Sus temas de investigación incluyen: la otredad y el cuerpo; teoría foucaultiana y poscolonial; la colonialidad y la teoría crítica latinoamericana. Ha trabajado como investigadora en varios proyectos, como por ejemplo, la exhibición nacional *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955* (Museo Nacional de Arte), una muestra sobre iconografía política mexicana del siglo xx. Fue investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de junio de 2014 a marzo de 2018.

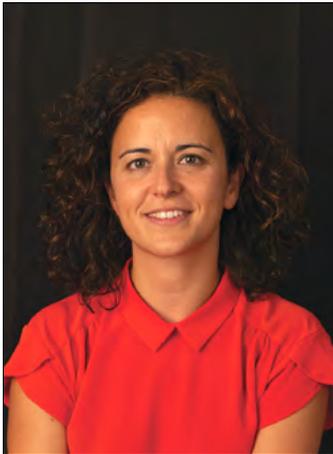


Peter Krieger. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Hamburgo, Alemania, en el programa de Iconografía política. Fue vicepresidente del Committee of Art History (CIHA/UNESCO) de 2004 al 2012; colaborador académico del proyecto Transcultural and Transhistoric Efficiencies of the Baroque Paradigm de la University of Western Ontario en London, Canadá, de 2007 a 2014; miembro de la Comisión de Publicidad Exterior, Seduvi/GDF de 2010 al 2014.

Ha concebido y organizado una variedad de conferencias, con especial interés en la relación ciudad-naturaleza (por ejemplo, Geópolis, 2016). En 2016 presidió la sección Landscape and Spectacle del 34 Congreso Mundial de Historia del Arte (CIHA por sus siglas en inglés) en Beijing, Chi-



na. Ha sido profesor visitante de la Warburg Haus en Hamburgo, Alemania (2006), *visiting fellow* “Literary Cultures of the Global South” en la Universidad de Tübingen (DAAD, 2017) y profesor visitante en la Universidad de Regensburg. Su trabajo de investigación y publicaciones incluyen el estudio de la imagen e historia de las ciudades y el paisaje en los siglos xx y xxi; estética y ecología (ecoestética) de las mega-ciudades; iconografía política de los paisajes urbanos y la arquitectura, así como la relación arte-ciencia.



Rían Lozano es licenciada en Historia del Arte y doctora en Filosofía (área de Estética y Teoría de las Artes) por la Universitat de València (España). Realizó una estancia posdoctoral en la Université Rennes 2 (Francia) y otras estancias de investigación en Goldsmiths College (University of London). Entre 2011 y 2015 trabajó en el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha sido profesora e investigadora en diferentes universidades. Actualmente imparte clases de posgrado en la UNAM y coordina el área artístico-pedagógica del proyecto “Mujeres en espiral”, en el Cereso Santa Martha Acatitla. También trabaja como curadora independiente y crítica de arte. En 2010 trabajó en el departamento de curaduría de la bienal europea de arte contemporáneo Manifesta 8.

Ha publicado diversos artículos en revistas internacionales especializadas y en catálogos de exposiciones. En 2010 publicó el libro *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador* (PUEG-UNAM). En 2012 editó, junto con Marisa Belausteguigoitia, *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*. En 2015 editó el número 8 de la revista digital de literatura comparada *Extravío*, “Visualidades descoloniales”, publicada por la Universitat de València. Su trabajo se centra en el análisis, desde la cultura visual, de prácticas culturales a-normales (no normativas) y sus conexiones con la pedagogía, la creación de *otras* epistemologías, la acción política, los feminismos, las visiones desde el sur, y las nociones de representación y poder.

Geneviève Lucet. Dos disciplinas marcan su trayectoria académica: la arquitectura y el cómputo. A la primera corresponde su formación en l'École des Beaux-Arts de París, Francia, y en el Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y su interés por estudiar la arquitectura mesoamericana. La segunda se plasma en una línea de trabajo que desarrolló en el Centro de Cómputo de la UNAM sobre el uso de las tecnologías de cómputo gráfico para el registro y estudio del patrimonio construido, lo que la llevó a construir la primera sala de realidad virtual de la UNAM, el Ixtli, y a dirigir los servicios de cómputo que la Universidad ofrece a su comunidad científica. En la actualidad, las tecnologías le sirven de apoyo para recabar y procesar la información de los sitios arqueológicos y para estudiar los procesos creativos seguidos por sus constructores. Su línea de investigación se enfoca principalmente en la época que corresponde al Epiclásico, 650-950 d.C. En este marco estudió el sitio de Cacaxtla, lo que la llevó también a buscar el sistema de medición empleado por los constructores mesoamericanos.



Jorge Alberto Manrique. Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), realizó estudios de posgrado en Historia del Arte en las universidades de París (Sorbona), Francia, y en La Sapienza de Roma, Italia, especialmente con los profesores Victor Lucien Tapié y Giulio Carlo Argan de 1962 a 1965. Fue profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Veracruzana, en Xalapa, de 1959 a 1962 y director de la misma de 1961 a 1962.

Fue profesor investigador en el Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, de 1965 a 1970 y profesor visitante en forma irregular a partir de esa fecha. Desde 1965, fue profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la carrera de Historia —brindando los cursos de “Reforma y Contrarreforma” y “Arte colonial mexicano”—, y desde 1975 del Posgrado de Historia del Arte en la misma Facultad, donde impartió “Arte barroco” y “Arte contemporáneo”. Fue editor de la *Revista de la Universidad*, de 1970 a 1972.

Fue director fundador del Museo Nacional de Arte, de 1982 a 1983 y director del Museo de Arte Moderno de 1987 a 1988.



Obtuvo el Premio a la Crítica Joven México en la Cultura Paul Westheim, 1959; el premio al libro gratuito de Historia Universal, sexto año, de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 1967, el premio Crítica Latinoamericana, AICA, en Argentina, 1990; el Premio Universidad Nacional, UNAM, 1992; y el Premio Federico Sescosse, otorgado por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), capítulo Mexicano, en Zacatecas, 2001. Fue distinguido como Comendador de la Orden del Mérito de la República Italiana.

Miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia y del ICOMOS Mexicano, del que fue presidente, entre 1979 y 1987; del Comité Internacional de Historia del Arte; del Comité Internacional de Museos; de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, y de la Academia de Artes. Fue director del Instituto de Investigaciones Estéticas de 1974 a 1980 y en el año 2000 fue designado investigador emérito de la UNAM.



Robert Markens. Doctor por el Departamento de Antropología de la Brandeis University, Waltham, Massachusetts, Estados Unidos, con especialización en la arqueología de Oaxaca y Mesoamérica. Sus intereses académicos giran alrededor del arte de los antiguos pueblos mesoamericanos con énfasis especial en las civilizaciones del estado de Oaxaca. Los primeros Estados políticos surgieron en Oaxaca entre los años 200 a.C. y los 200 d.C. Éstos constituyeron un verdadero parteaguas en la historia de la organización social debido a que se concentró la población en centros urbanos y se organizó en una jerarquía de clases sociales sin que todos tuvieran el mismo acceso a los recursos vitales y los oficios del poder.

En los últimos años se ha dedicado al estudio del poder político entre los Estados prehispánicos zapotecos de los Valles Centrales.

Daniel Montero es doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha sido docente en varias instituciones de educación superior, entre ellas la UNAM y la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado en diferentes proyectos de curaduría y promoción cultural en Colombia y México. Fue curador académico del Museo Universitario/Arte Contemporáneo (MUAC). Además, ha publicado reseñas y textos en revistas y catálogos de arte contemporáneo colombiano, mexicano y norteamericano. Su investigación está dirigida a entender el arte en relación con la política y la economía en un contexto de globalización y de neoliberalismo. Es autor del libro *El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90*.



Louise Noelle es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, con maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y doctorado por la Universidad de Sevilla, España. Desde 1983 es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y profesora de historia de la arquitectura mexicana del siglo xx en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Ha dictado cursos y conferencias en numerosas universidades de México y del extranjero. Es autora, entre otros, de monografías sobre *Agustín Hernández*, *Ricardo Legorreta*, *Vladimir Kaspé*, *Luis Barragán*, *Enrique del Moral* y *Mario Pani*, así como de *Arquitectos contemporáneos de México*; es coautora de la *Guía de arquitectura contemporánea de la Ciudad de México* y de *Arquitectos iberoamericanos, siglo XXI*. Es miembro de la Academia de Artes, del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA), y académica honoraria de la Academia Nacional de Arquitectura y de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Asimismo su interés por la defensa del Patrimonio la ha llevado a ser miembro del ICOMOS y de su Comité Científico Internacional de Teoría y Filosofía de la Conservación, a la vez que presidenta de Docomomo México y miembro de su Buró Internacional. Ha recibido el Premio Jean Tschumi 2011 de la Unión Internacional de Arquitectos y el doctorado Honoris Causa por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en 2014. Sus principales intereses se centran en el estudio de la arquitectura del siglo xx, tanto en México como en Latinoamérica.





Iván Ruiz. Investigador de tiempo completo, en el área de arte contemporáneo, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Doctor y maestro en Historia del Arte por la misma institución; ambos grados los obtuvo con mención honorífica y fue acreedor a la Medalla Alfonso Caso por haber sido el alumno más distinguido de su generación. Durante ocho años fue investigador de tiempo completo del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Desde 2012 pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI, nivel 1). En diciembre de 2018, la H. Junta de Gobierno de la UNAM lo designó director del Instituto de Investigaciones Estéticas por un periodo de cuatro años.

Su campo de especialidad es la fotografía contemporánea y los cruces entre literatura y artes visuales. Ha publicado dos libros propios y más de cuarenta artículos especializados, capítulos de libro y ensayos para catálogos de arte en México y en el extranjero. Con el patrocinio de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo realizó la investigación “Archivo forense de la nota roja en México” (2017). Fue curador académico del III y IV Encuentro Nacional de Investigación sobre Fotografía (ENIF) de Centro de la Imagen y encabezó el consejo asesor del Fotofestival “Mexico Megalopolis. Picturing Mexico Today”, celebrado en Knokke-Heist, Bélgica, en 2016. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación: “Para un estudio de las imágenes violentas: nota roja y arte contemporáneo en México” (PAPIIT, UNAM, 2018-2019).



María Elena Ruiz Gallut es doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora de los posgrados en Historia del Arte y de Estudios Mesoamericanos de la misma universidad. Fue directora del Centro de Estudios Teotihuacanos del Instituto Nacional de Antropología e Historia y secretaria académica del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. De 2008 a la fecha ha coordinado cuatro proyectos colectivos de investigación interdisciplinaria. Es autora de publicaciones acerca del discurso visual teotihuacano, sobre Tlálóc y sobre arqueoastronomía prehispánica. En los últimos años, sus estudios se han enfocado en la comprensión de aspectos comparativos entre

las culturas mesoamericanas y andinas, desde una visión continental. Ha participado en la dirección y tutoría de más de 50 tesis, y colaborado en la organización de congresos, coloquios, mesas redondas y exposiciones, tanto en México como en el extranjero.

Rogelio Ruiz Gomar es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde obtuvo los grados de licenciado en Historia y maestro en Historia del Arte. Estudioso del arte del periodo virreinal y en particular de la producción pictórica, laboró por seis años como investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, Estado de México, y desde 1980 como miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la UNAM. Ha sido, también, maestro de la Facultad de Filosofía y Letras y de la División de Estudios de Posgrado en el Programa de Historia de la misma universidad.

Es autor del libro *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra* (1987) y ha publicado más de cien estudios, entre capítulos de libros, artículos en revistas especializadas, reseñas y artículos, tanto nacionales como del extranjero, ha realizado una intensa labor de docencia y de difusión y ha participado en la curaduría de importantes exposiciones realizadas en México, España y Estados Unidos.



Olga Sáenz es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana y maestra y doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), asimismo hizo estudios de especialización en Historia del Arte en la universidad La Sapienza, en Roma, y de Semiótica y Comunicación en el Instituto di Discipline della Comunicazione e dello Spettacolo, Corso dams, Università degli Studi di Bologna.

Es autora de *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl* (El Colegio Nacional, 2005), *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica* (UNAM-IIE, 1990) y *El futurismo italiano* (UNAM-IIE, 2010). Fue coordinadora general y coautora de las colecciones bibliográficas *México en el mundo de las colecciones de arte* (7 vols., Azabache, 1994) y *Palas y las musas. Diálogos entre la ciencia y arte* (6 vols., UNAM/Siglo XXI/



UAM/IPN). Ha escrito numerosos ensayos y artículos periodísticos que abordan diversos temas de arte mexicano y europeo y también ha sido curadora de importantes exposiciones de arte mexicano. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación “Felipe Carrillo Puerto y la educación racionalista. Su impacto en el arte (1922-1924)”. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores.



María Teresa Uriarte es licenciada en Historia, y maestra y doctora en Historia del Arte, por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores con el nivel II.

Sus tesis de maestría y doctorado en Historia del Arte la hicieron merecedora de mención honorífica. Dichos trabajos, intitulados “La pintura rupestre en la Baja California. Algunos métodos para su apreciación artística” y “Tepantitla en Teotihuacán, una nueva lectura”, ambos dirigidos por la doctora Beatriz de la Fuente, en conjunto con su tesis de licenciatura, “Costumbres funerarias de los indígenas de Baja California”, bajo la dirección del doctor Miguel León Portilla, dieron pie a sus tres principales líneas de investigación: historia y arte de la Baja California, área en la cual ha hecho importantes contribuciones; la pintura mural prehispánica, área en la que ha centrado sus investigaciones desde hace 26 años, y la práctica del juego de pelota mesoamericano. Es responsable, desde 2010, del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México fundado por la doctora Beatriz de la Fuente en 1990.

Algunos de sus libros más destacados son: *El juego de pelota en Mesoamérica. Temas eternos, nuevas aproximaciones* (2015); *Cacaxtla*, tomos II y III; *Historia y arte de la península de Baja California*, el cual obtuvo mención honorífica en el Premio Antonio García Cubas del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En 2010, coordinó el libro *De la antigua California al desierto de Atacama*, el cual fue galardonado en los Premios CANIEM al Arte Editorial. Es editora del libro *La arquitectura precolombina en Mesoamérica* (2010). En el ámbito institucional es miembro del Comité de Historia del Fondo de Cultura Económica y del Comité Académico de la revista *Arqueología Mexicana*. En la UNAM ha sido directora del Instituto de Investigaciones Estéticas, coordinadora del Consejo

Académico de Área de Humanidades y Artes, miembro de la Junta de Gobierno y coordinadora de Difusión Cultural.

Ha participado como asesora o curadora en la creación de tres museos y tres exposiciones, y ha supervisado el guión museográfico de siete museos. En 2017, recibió el Premio Universidad Nacional en el área de Investigación en Artes.

Elisa Vargaslugo realizó sus estudios profesionales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se formó bajo la tutela de maestros de la talla de Manuel Toussaint, Francisco de la Maza y Edmundo O’Gorman. En dicha institución obtuvo el grado de maestra en Historia del Arte, con la tesis “Desarrollo del arte en México. Estudio sobre las portadas de los edificios religiosos de la Nueva España”. Posteriormente, accedió al doctorado también en Historia del Arte con la tesis “La iglesia de Santa Prisca de Taxco”.

Entre sus obras destacan, además de más de un centenar de artículos publicados en revistas académicas mexicanas y extranjeras, nueve libros cuya importancia ha sido muy reconocida. Sobresalen la edición de su tesis doctoral sobre la iglesia de Santa Prisca de Taxco, obra ejemplar entre los estudios del arte novohispano, y del trabajo que fue originalmente su tesis de maestría, *Las portadas religiosas de la Nueva España*, así como la obra en varios volúmenes, producto de la exhaustiva investigación que dirigió sobre las obras del pintor novohispano Juan Correa. Puede decirse que constituyen cuidadosos y ambiciosos catálogos razonados de las obras que estudia.

Durante su larga trayectoria académica ha participado en coloquios y congresos en México y el extranjero.

Ha sido curadora de importantes exposiciones como *Parábola novohispana*, *Imágenes de los naturales de la Nueva España* y *Pintores y pintura de la Maravilla Americana*.

Entre los reconocimientos recibidos por la doctora Vargaslugo pueden mencionarse el nombramiento de investigadora emérita del Instituto de Investigaciones Estéticas, el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2005, en el área de Historia, Ciencias Sociales y Filosofía, el Premio Universidad Nacional de Docencia en Humanidades, el doctorado *Honoris Causa* por la UNAM y el doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.





Erik Velásquez García es licenciado en Historia, maestro y doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), investigador titular B del Instituto de Investigaciones Estéticas y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Se dedica al estudio de la historia, la escritura y el arte mayas prehispánicos, con especial interés en enfoques de iconotextualidad y gramatología. Es coautor del libro *El arte de los reyes mayas* (Museo Amparo, 2017) y autor de un par de comentarios al *Código de Dresde* (2016 y 2017), así como del libro *Morada de dioses: los componentes anímicos del cuerpo humano entre los mayas clásicos* (FCE, de próxima aparición). Desde 1997 ha ejercido la docencia en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (INAH), en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, como también talleres de epigrafía maya en la Universidad Estatal Lomonosov de Moscú, Rusia (2016) y en la Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos (2006-2009). Actualmente es coordinador del Programa de Especialización, Maestría y Doctorado en Historia del Arte de la UNAM.



David M.J. Wood. Investigador visitante del Fitzwilliam College y del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Su trabajo indaga en las vinculaciones entre la política, la estética y las prácticas institucionales en el cine y los medios audiovisuales latinoamericanos. Actualmente escribe un libro titulado *The (Im)permanence of Cinema: Film Archives and Archive-Films in Mexico*, y coedita el volumen colectivo *The Poetry-Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen* (Legenda, 2020). Sus otros intereses de investigación incluyen el cine documental histórico en América Latina; el cine exhibido fuera de las salas de cine y otras prácticas audiovisuales marginales; el cine mudo; los medios indígenas y comunitarios en México y la región andina; y el cine militante.

Su libro más reciente, *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (UNAM/La Carreta, 2017), examina la larga búsqueda de Sanjinés por construir y desarrollar una estética cinematográfica popular y andina. Wood también es coeditor de *Latin American Cultural Stu-*

dies: A Reader (Routledge, 2017); *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (UNAM, 2015); y de un número monográfico de la revista *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* sobre los vínculos entre cine y poesía en Latinoamérica (2014). Entre sus artículos y capítulos en libros más recientes están: “The Compilation Film of the Mexican Revolution: History as Catalogue and Monument” (*Film History* 29:1, 2017); “Mostrar la ausencia: Cine documental y la ‘verdad histórica’ después de Ayotzinapa” (en *Cine y política en México*, Peter Lang, en prensa); “Desastres mediáticos: (des)memoria y pérdida en el cine documental y experimental contemporáneo” (en *Frente a la catástrofe: Temas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*, Université Paris-Sorbonne, 2017); y “Nadaísmo on Film: Violence, Utopia and the Poetics of Archive Footage” (*Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11:2, 2014). También es coeditor del *Journal of Latin American Cultural Studies*.

Es tutor del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, donde da clases sobre teoría y análisis del cine, medios indígenas y cine latinoamericano. Además dirige tesis sobre cine documental y experimental latinoamericanos, videoarte, cine contemporáneo y activismo audiovisual. Ha sido investigador visitante en las universidades de Bielefeld y Tübingen, Alemania. En 2016 recibió el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos de la UNAM.

Las fotografías de los investigadores fueron tomadas por Columba Sánchez Jiménez, Ernesto Peñalosa Méndez y Gerardo Vázquez Miranda del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM (pp. 353-383). La fotografía de la página 367 es de Felipe D. Guzmán Gómez-Aguado.

Historia del arte y estudios de cultura visual.
85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas,
editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM,
se terminó el 9 de octubre de 2020. El diseño y la formación tipográfica
estuvieron a cargo de FABIOLA WONG. Para su composición
se utilizaron tipos de las familias New Baskerville y Helvetica Neue.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de LILIA LÓPEZ GARDUÑO
y el Departamento de Publicaciones del IIE.

Esta obra colectiva, que conmemora los 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas, reúne un importante número de artículos que permiten apreciar la heterogeneidad de líneas de investigación de los miembros del Instituto, la pluralidad de enfoques metodológicos y marcos teóricos que emplean, así como los distintos periodos históricos que estudian: el México antiguo y el arte indígena, la Nueva España, el siglo XIX, el arte moderno y el arte contemporáneo y la cultura visual. Cada investigador seleccionó una sola obra como punto de partida de un breve ensayo, en el cual destacan tanto la singularidad de la pieza seleccionada como la metodología empleada en su estudio. Es decir, se trata de un volumen en el que cada investigador muestra, por medio del análisis de una obra artística o una imagen, sus intereses intelectuales y donde los lectores pueden conocer las distintas formas de abordar un problema desde la perspectiva de la historia del arte, la curaduría, la crítica de arte, los estudios de género, la musicología y los estudios de cultura visual, por citar sólo algunos de los enfoques empleados en los ensayos.

Autores

Mariana Aguirre, Alicia Azuela, Linda Báez Rubí, Clara Bargellini, Fernando Berrojalbiz, Emilie Carreón Blaine, Helena Chávez Mac Gregor, Teresa del Conde, Gustavo Curiel, Alberto Dallal, Ana Díaz Álvarez, Patricia Díaz Cayeros, Sergi Doménech García, Deborah Dorotinsky, Rita Eder, Pablo Escalante Gonzalbo, María José Esparza Liberal, Elia Espinosa, Julio Estrada, Martha Fernández, Oscar H. Flores Flores, Jesús Galindo Trejo, Elisa García Barragán, Laura González Flores, Renato González Mello, Verónica Hernández Díaz, Arnulfo Herrera, Marie-Areti Hers, Nasheli Jiménez del Val, Peter Krieger, Rían Lozano, Geneviève Lucet, Jorge Alberto Manrique, Robert Markens, Daniel Montero, Louise Noelle, Iván Ruiz, María Elena Ruiz Gallut, Rogelio Ruiz Gomar, Olga Sáenz, María Teresa Uriarte, Elisa Vargaslugo, Erik Velásquez García y David M. J. Wood

