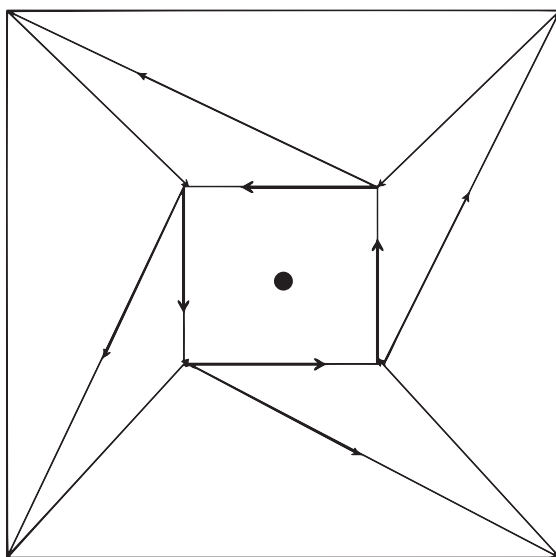


ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



NÚMERO **IIO** PRIMAVERA DE 2017 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XXXIX, número 110, primavera de 2017

Consejo editorial

Oswaldo Chinchilla, Universidad de Yale-Departamento de Antropología;
Danna Levín Rojo, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco;
Catherine Rose Ettinger Mc Enulty, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo;
Christopher Johnson, The Warburg Institute; José de Santiago Silva, Facultad de Artes
y Diseño, UNAM; Nuria Salazar Simarro, Coordinación Nacional de Monumentos
Históricos-Instituto Nacional de Antropología e Historia;
David M.J. Wood, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Consejo consultivo

Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid; Serge Guilbaut, University
of California; Carol H. Krinsky, New York University; Helga von Kügelgen, Carl Justi
Vereinigung; Alfredo López Austin, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM;
Carlos Navarrete, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Antonio Rubial García,
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Mauricio Tenorio, University of Chicago; Gerhard
Wolf, Kunsthistorisches Institut, Florencia.

Coordinación

Linda Báez
Emilie Carreón

Edición técnica

Karla Richterich, Jaime Soler

Corrección de estilo y lectura de pruebas

Gilda Castillo

Correspondencia

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Maestro Mario de la Cueva,
Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México
anliie@unam.mx/www.analesiie.unam.mx
(52-55) 56227250 ext. 85025

Portada: Diagrama secuencial de *Quad I & II* (ilustración de la autora con base en el original de Samuel Beckett).

Revista indexada en arhiv.net; CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); Dialnet; ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences); Google Scholar; Google; HAPI (Hispanic American Periodicals Index); Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals); Redalyc (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal); ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources); Scielo (Scientific Electronic Library Online); Scielo Citation Index-WoS; Scopus; The Keepers Registry; Ulrich's.

D.R. © Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título, Instituto Nacional del Derecho de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 04-2003-041612541500-102, expedido el 16 de abril de 2003. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números 6636 y 6936, respectivamente, expedidos el 7 de mayo de 1993. Editora responsable: Linda Báez Rubí. Apoyo jurídico: Lourdes Padilla. Asistente editorial: Karla Richterich. Diseño: Armando Hatzacorsian. Diagramación: Fabiola Wong. Tipografía: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. Impresión: Offset Rebosán, S.A. de C.V. Av. Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan. Tiro: 500 ejemplares más separatas. Costo de la revista: 200 pesos. Suscripciones y ventas de números anteriores: área comercial, 56227250 ext. 85026, libroest@unam.mx.

Sumario

LAS EDITORAS

Presentación 5

Artículos

ARTURO GARCÍA GÓMEZ

“Carta a un tal barón von...” de W.A. Mozart sobre el proceso creativo 9

MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA

Percepción espacio-temporal en la obra de Samuel Beckett y Alberto Giacometti 49

MARYSOL ALHIM RODRÍGUEZ MALDONADO

Presencia del héroe homérico en el Vaso François 77

IRENE GRAS VALERO Y CRISTINA RODRÍGUEZ SAMANIEGO

Escultura, modernismo y Academia: interrelaciones entre la enseñanza, el discurso estético oficial y la escultura modernista en Barcelona (1888-1910) 121

JAIME CUADRIELLO

Cifra, signo y artilugio: el “ocho” de Guadalupe 155

Obras, documentos

ROBERTO ACEVES ÁVILA

Los artistas como críticos. Reseñas sobre pinturas hechas por artistas plásticos en el Boletín Mensual Carta Blanca, 1934-1939 207

LOUISE PURBRICK

Mining Photography: The Oficina Alianza and Port of Iquique 1899 247

Semblanzas

MIGUEL ÁNGEL ROSAS

Jorge Alberto Manrique: el transgresor (1936-2016) 277

JULIO ESTRADA

Jorge Alberto Manrique (1936-2016) y el arte universitario 319

Reseñas

Trayectorias de la mirada y entrelazamiento de intencionalidades, Daniel Arasse, por
PAULINA FABA; 1810-1910-2010. *Independencias dependientes. Kunst und nationale Identitäten
in Lateinamerika/Arte e identidades nacionales en América Latina/Art and National
Identities in Latin America*, Henrik Karge y Bruno Klein, eds., por DIRK BÜHLER 325

Normas para la presentación de originales 335

Submission Guidelines for Authors 343

Presentación

Había una contradicción entre la manera afectiva de reflejar lo que me alucinaba y la secuencia de hechos que quería contar. Me encontraba ante una masa confusa de tiempo, acontecimientos, lugares y sensaciones. Trataba de encontrar una posible solución.

ALBERTO GIACOMETTI, *Escritos*, 67-68.

Al explicar su proceso de trabajo al momento de creación, las palabras de Alberto Giacometti no resuenan tan diferentes a las de Wolfgang Amadeus Mozart cuando escribe que la secuencia de hechos que se quiere expresar es difícil de apresar en palabras, puesto que la voz de las afecciones y sensaciones es eco de sonoridad y de visualidad.

Este proceso creativo es el que dirige el número 110 de la temporada de primavera 2017 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. En la sección de “Artículos”, el genio creador del romanticismo, Mozart, nos introduce a la tetradimensionalidad de Samuel Beckett y Alberto Giacometti. Sus sonidos y palabras hacen eco en la forma globular de la vasija envuelta por las mitologías que se confrontan con las alegorías en la escultura modernista catalana a la vez que cifran el infinito artilingüístico del proceso divino manifiesto en tierras americanas. En la sección “Obras y documentos” se deja escuchar la orquestación entre producción visual y escrita, para después agregar sonoridad férrea a la fotografía testimonial anónima. En el apartado de “Reseñas” se pone de manifiesto que las representaciones tanto en pintura como en la plástica en general, no hablan sino que nos dejan escuchar sus discursos mediante el volumen,

el color, la línea y las formas al crear una presencia real que es mudo resultado del proceso artístico.

Una gran oportunidad para reconocer la manera en la que el proceso creativo musical de Mozart se desarrolló en su afán de expresar de modo sonoro un mundo de impresiones y sensaciones cromáticas se encuentra en el texto “‘Carta a un tal barón von...’, de W. A. Mozart sobre el proceso creativo”, de Arturo García Gómez. A partir del análisis que hace el autor de una carta reveladora atribuida al compositor alemán, se reconoce la concepción romántica del genio, el instinto mágico, la inspiración y lo sublime en la obra de arte producida en el seno de la cultura alemana a caballo entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. La valoración de la imaginación como órgano silencioso creador reconocida por Arturo García Gómez permite entender cómo a lo largo del proceso de composición se establecen límites al caos sin forma de la infinitud. De esta manera, la carta inédita del compositor permite revalorar la manera en la que se conforma la figura de lo sublime en el espíritu humano de una época determinada.

La amistad entre dos creadores, en el contexto de la producción artística y literaria que caracterizó las vanguardias de las entreguerras mundiales, da lugar a que María del Carmen Molina Barea en su texto “Percepción espacio-temporal en la obra de Samuel Beckett y Alberto Giacometti”, aborde temas que se vinculan con nuevas concepciones del espacio. El pintor y el escritor influidos por el surrealismo se dan a la tarea de experimentar aspectos como la repetición cuya naturaleza de trasgresión se desarrolla y emplea como estrategia para cuestionar los cánones establecidos. Se instituye así la noción de espacio tetradimensional donde el tiempo es la conjunción de duración, devenir e intensidad. Estas características que se encuentran en la obra de Giacometti y Beckett parten de una propuesta concreta que se formula en un diagrama donde se construye un plano circular en forma de disco en el que ambos artistas fijan sus recuerdos y estados de ánimo en el espacio y el tiempo.

El artículo “Presencia del héroe homérico en el *Vaso François*” presenta una pieza cerámica. Una crátera, contenedora de líquido dionisiaco, remite a un proceso creativo complejo mediante el cual la decoración es estructura discursiva de los mitos que recobran su sonoridad al visualizarse en el continuo circular de la forma globular de la cerámica. Marysol Alhim Rodríguez Maldonado remarca que los eventos y sucesos medulares que suceden en la vida —vida, batalla, muerte, celebración— no acaecen de manera independiente, y demuestra que en la vasija éstos tampoco se concibieron aislados sino como

una totalidad. Ésta se sustenta mediante las pautas formales de la vasija que le otorga su estructura al ritmo de los mitos plasmados en ella, en un *continuum* que modela el sonido del discurso visual. De manera convincente la autora, una vez que descarta una lectura fragmentada basada en episodios de diversos mitos, logra un acercamiento que pone en tela de juicio la manera en la cual se han abordado tradicionalmente las piezas cerámicas de la Grecia Clásica.

El artículo “Escultura, modernismo y Academia: interrelaciones entre la enseñanza, el discurso estético oficial y la escultura modernista en Barcelona (1888-1910)”, de Irene Gras Valero y Cristina Rodríguez Samaniego ahondan en las tensiones establecidas entre la creación artística marcada por el discurso de las Academias de Bellas Artes y la escultura pública que caracterizó a la ciudad catalana de Barcelona a finales del siglo XIX. Las autoras remiten a los discursos críticos pronunciados por el profesorado de instituciones académicas que se confrontan con la exploración de nuevas vías de creación, momentos clave que revelan el advenimiento de nuevas sintonizaciones que proponen cambios para modular un modernismo catalán propio en diálogo visual con el *art nouveau* internacional. El artículo es una invitación a releer y repensar las academias como instituciones y el academicismo como concepto de cara al proceso de los impulsos creativos procedentes de corrientes innovadoras. Éstas finalmente acabaron por ejercer una sinfonía escultórica que le dio identidad a los espacios públicos ciudadanos de una ciudad en boga, sede de tendencias artísticas mediante las cuales se vio proyectada hacia el futuro en su renovación.

La sección de “Artículos” cierra con el texto “Cifra, signo y artilugio. El ‘ocho’ de Guadalupe” que abunda sobre el infinito proceso de la creación milagrosa de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Más allá de presentarnos documentos y testimonios de la época y examinar las características iconográficas, Jaime Cuadriello, devela una sinfonía de matices sobre la estampación de la imagen que intenta romper el silencio al adelantar reflexiones acerca del 8 que aparece en su figura. La conjunción de significados que se tejen alrededor de esta cifra muestra cómo el ingenio de ciertos pintores de la época, en conjunción y concordancia con el *pneuma* divino, logran configurar el objeto numinoso como una autorrevelación de lo palpable. De tal forma, el estudio arroja luz sobre el valor de elementos plásticos indeterminados en su función de premisas que forjan no sólo la imagen milagrosa, sino precisamente por medio de ella una identidad criolla que lanza sus ecos hasta nuestros días.

En la sección de “Obras y documentos” tenemos la oportunidad de leer el texto de Roberto Aceves Ávila en el que analiza la disposición de las imágenes

que rodean los envases de cerveza a la luz de los textos de crítica de arte, estrategia empleada hábilmente para impulsar la comercialización de la cerveza y darle difusión a la producción artística. En su texto “Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el *Boletín Mensual Carta Blanca*, 1934-1939”, el autor explora de tal modo un imaginario que le otorga identidad al contenedor de un líquido que fomenta la creatividad y que, como en el caso de la crátera, expone de manera tetradimensional diversos discursos y narraciones.

La colaboración de Louise Purbrick, “Mining Photography: The Oficina Alianza and Port of Iquique 1899”, reconoce una época de transición, en tanto que recobra información de una modernidad socioespacial determinada por la transformación de paisajes que modifican imaginarios. Da a conocer relevantes aspectos de la fotografía industrial a partir de un álbum de vistas de la explotación británica de nitrato en el desierto de Atacama de Chile. En el estudio de una selección de imágenes que sirven a manera de testimonio analiza cómo se configura una retórica visual que persuade al público y que es vigente por su significado político.

En la sección de “Semblanzas” presentamos una de Miguel Ángel Rosas y otra de Julio Estrada, para despedir a nuestro colega y maestro Jorge Alberto Manrique, quien con su espíritu creativo y lúcido a lo largo de varios años educó a generaciones de alumnos y forjó de manera significativa la escuela mexicana de historiadores del arte.

En la sección de “Reseñas” Paulina Faba aborda el libro de Daniel Arasse, *Trajectorias de la mirada y entrelazamiento de intencionalidades*, en el cual el estudioso francés concibe una nueva mirada interpretativa de los pintores del Renacimiento. Arasse, alejado de las interpretaciones de la iconografía e iconología desarrolladas a partir de los acercamientos de Erwin Panofsky, formula una sugestiva propuesta que abre la posibilidad de acercarse a la imagen desde una posición que radica en la exploración de la mirada del observador junto con sus percepciones sensibles. Para finalizar, la nota de Dirk Bühler habla de las memorias del encuentro Transformaciones en Latinoamérica (1810-1910-2010. *Independencias dependientes*). En su contribución esboza la importancia de un acercamiento entre Europa y América, unidos por el tema latinoamericano para reflexionar acerca del pasado, el presente y el futuro de los países durante el proceso de creación de identidades nacionales. La forja de imaginarios e imágenes constituye un conglomerado de mitos y proyecciones cuya riqueza habla de complejos discursos que se analizan a la luz de miradas críticas del arte latinoamericano dentro del ámbito internacional.

Las editoras
Ciudad Universitaria, México
enero, 2017

“Carta a un tal barón von...” de W. A. Mozart sobre el proceso creativo

“Letter to a Someone Baron von...”, of W. A. Mozart About the Creative Process

Artículo recibido el 13 de noviembre de 2015; devuelto para revisión el 22 de junio de 2016; aceptado el 10 de agosto de 2016. <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.1.2598>

Arturo García Gómez Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.
artuchik@yahoo.com

Líneas de investigación Musicología sistemática: teoría de la entonación, sobre el origen y evolución social de la música desarrollada en tres ejes básicos: mito y música; racionalismo e intersubjetividad; y, nacionalismo e identidad.

Lines of research Systematic musicology; theory of tuning; the origin and social evolution of music developed along three basic axes: myth and music, rationalism and intersubjectivity, and nationalism and identity.

Publicaciones más relevantes “Shostakovich in Mexico: November 1959”, *DSCH Journal. Dedicated to the Life and Work of Dmitri Shostakovich*, núm. 45 (julio, 2016): 3-10; “El ‘egipticismo’ indígena de Samuel Ramos”, *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, año XVI, núm. 32 (julio-diciembre, 2015): 57-79; “La ‘audición’ de los vencidos. Conclusiones de un análisis entonativo”, *Resonancias: Revista de Investigación Musical* 19, núm. 35 (julio-noviembre, 2014): 61-78; “Histoyre du Mechique de André Thévet. Patrimonio musical de la conquista”, *Neuma, Revista de Música y Docencia Musical* 2, año 6 (2013): 28-45; “Mousiké, el arte de la memoria (*Mousiké, the Art of Memory*)”, *Cátedra de Artes. Revista de Artes Visuales*, núm. 13 (2013): 70-88; “Música en la conquista espiritual de Tenochtitlan”, *Acta Musicológica* 85, núm. 2 (2013): 169-186; “Teorías del energetismo en la estética musical del siglo xx”, *Ciencia Nicolaita*, núm. 58 (abril, 2013): 116-132.

Resumen El artículo trata sobre la concepción romántica del “genio creador”, mediante el análisis de una carta atribuida a Wolfgang Amadeus Mozart, escrita en 1791. La carta la publicó Johann Friedrich Rochlitz el 23 de agosto de 1815 en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, y desde entonces ésta ha sido el centro de atención de filósofos, historiadores y musicólogos. Su interés se centra en el proceso de la creación musical y en cómo el “genio creador”, el compositor, percibe mentalmente la obra musical ya terminada antes de escribirse. Mi

objetivo es mostrar, en el análisis de esta carta, las limitaciones del racionalismo musical que no ve más allá de la partitura, creyendo que la música se encuentra en las notas o en sus relaciones numéricas bajo una percepción visual y arquitectónica.

Palabras clave Mozart; inconsciente; voluntad; suprapersonal; entonación; sublimación.

Abstract This article examines the romantic conception of “genius” through the analysis of an apocryphal letter of 1791 attributed to Wolfgang Amadeus Mozart. The document was discovered by Johann Friedrich Rochlitz and, since its publication in August, 23th, 1815 in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of Leipzig, it has captured the attention of philosophers and musicologists. Interest has been focused on the process of musical creation, and how the “genius”, i.e. the composer, perceives the finished musical work in his mind before writing it. This article aims to show, through the analysis of this letter, the limitations of musical-rationalistic conceptions, which regard music as being only in the score, in the notes or in their mathematical relations subject to a visual and architectonic perception.

Keywords: Mozart; unconscious; will; suprapersonal; intonation; sublimation.

ARTURO GARCÍA GÓMEZ

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
MÉXICO

“Carta a un tal barón von...” *de W. A. Mozart sobre el proceso creativo*

Por más de dos siglos, desde su muerte acaecida el 6 de diciembre de 1791 a la edad de 35 años, Wolfgang Amadeus Mozart ha sido la figura mítica del arte musical del siglo XVIII. Su vida y obra son el icono de la concepción romántica del “genio creador”, que el círculo de románticos de Jena, el *Sturm* antiilustrado, formuló poco después de su muerte.

De su vida se ha creado toda una leyenda llena de anécdotas sobre sus hazañas artísticas. Wolfgang Amadeus Mozart personifica el mito de la inspiración divina en pleno Siglo de las Luces. Al igual que Hermes, el niño prodigio de la Antigüedad, Mozart desde la más tierna infancia creaba ya sus primeras obras. Esta imagen del niño maravilloso de la Ilustración mimado por soberanos europeos, del *Wunderkind* obediente, del hijo predilecto de las musas amado de Dios (en latín Amadeus; en alemán Gottlieb) e iluminado por la gracia divina, es el símbolo por excelencia del genio, del inconsciente creador que por medio de la intuición devela lo absoluto.

Pero el mito del *Wunderkind* se vuelve tragedia, y al igual que el mítico Orfeo, Mozart pagará muy caro por este don divino. Su destino lo conduce a una confrontación inevitable con la sociedad de su época, ya que sus mismas capacidades extraordinarias para la música alentaron también sus aspiraciones sociales. Mozart es tal vez el primer músico sirviente cortesano que aspira a ser un artista libre, un músico burgués dueño de sí mismo.

Sin saberlo, Mozart es un precursor del romanticismo, y de esta confrontación con la sociedad cortesana en su lucha por la libertad creadora, surge el famoso mito del réquiem. En esta leyenda no se trata ya del don divino o la

extraordinaria facilidad para escribir su música, sino de su destino. Sus aspiraciones empresariales son la causa de su final, personificadas por medio del incógnito contratista (Walsegg)¹ que paga por los servicios del artista libre, del nuevo músico burgués, que sin saberlo, está componiendo un réquiem para sí mismo.

En su análisis sobre el proceso creativo de Mozart, Hermann Abert² afirma que es completamente natural que el acto creativo se escabulla de la lógica, ya que no es otra cosa que una aparición primordial de la vida, una vivencia espiritual, y que además, está ausente en la mayoría de las personas. Esta ausencia lo lleva a formular la pregunta de si participa o no la razón en la creación artística.

La esencia de la creación artística siempre ha sido de enorme interés para aquellas personas que no se ocupan del arte. Por lo regular cada una de ellas, en la medida de sus capacidades, crea una representación mística o racional sobre la creación artística, y que frecuentemente son el resultado del compromiso entre estas dos posturas. Muchos ven su propio acto creativo como algo que está fuera del marco de la explicación lógica, más allá del desarrollo de la idea creadora, y al contrario, en mayor o menor medida, también perteneciente al ámbito racional del arte. Esta división, que la mayoría de las veces se produce de manera tímida, es en esencia después de todo cercana al racionalismo. Al artista primeramente le atrae la fantasía, que después dirige en distintos grados el raciocinio, estableciendo de inmediato el más excelso orden —si es que en este tipo de cosas irracionales es posible crear claridad y orden tan rápido!³

1. Franz von Walsegg (1763-1827) es reconocido como el contratista del réquiem de Mozart. Como músico *amateur*, Walsegg tuvo la mala reputación de comisionar obras para interpretarlas como propias. De acuerdo con el reporte de Anton Herzog, “Wahre und ausführliche Geschichte des Requiem von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839” [Historia verdadera y ampliada del réquiem de W. A. Mozart. Desde su origen en 1791 hasta la época actual 1839], el réquiem se interpretó por vez primera en la abadía cisterciense de Wiener-Neustadt, el 14 de diciembre de 1793, bajo la dirección de Walsegg. Véase Otto Erich Deutsch, “Zur Geschichte von Mozarts Requiem” [Sobre la historia del réquiem de Mozart], *Österreichische Musikzeitschrift*, año 19, cuaderno 2 (febrero de 1964): 49-60.

2. Hermann Abert, “Mozarts künstlerisches Schaffen” [La creación artística de Mozart], en *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahn* [Edición nueva y ampliada del Mozart de Otto Jahn], segunda parte, t. II (1783-1791) (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921), 117-142.

3. “Das Wesen des künstlerischen Schaffens hat die nichtkünstlerische Menschheit von jeher mächtig angezogen. Sie pflegt sich je nach der eigenen Anlage mystische oder rationalistische Vorstellungen davon zu bilden, und auch der Mittelweg fehlt nicht: vielen Leuten gilt der eigentliche Schöpferakt als etwas der begrifflichen Deutung Entrücktes, die weitere Ausführung des Geschaffenen dagegen mehr oder minder als die Domäne des Kunstverständes, eine Scheidung, die, so zaghaft sie meist auch durchgeführt wird, doch in der Idee wiederum stark nach Rationalismus

La respuesta a esta pregunta planteada por Abert no es unívoca, y las posibles respuestas sobre el proceso creativo de Mozart han sido analizadas por filósofos, musicólogos, sociólogos, psicólogos, escritores y poetas en el transcurso de los últimos 200 años.

“Carta a un tal barón von...”

Wolfgang Amadeus Mozart es uno de los compositores del siglo XVIII más estudiados, gracias a testimonios y anécdotas de quienes lo conocieron, comenzando con los de su viuda Constanze Maria Weber, y a una rica correspondencia. No obstante, entre el epistolario y las anécdotas existe una sustancial diferencia. Si bien a partir de las cartas se ha reconstruido con gran detalle la vida de Mozart, las anécdotas han sido la fuente principal que nutre la leyenda del genio creador. Esta distinción es importante, ya que el testimonio más valioso para el estudio del proceso creativo de Mozart sería la explicación misma del compositor. Pero al parecer, Mozart nunca habló en sus cartas sobre su proceso creativo, ajustándose simplemente a las circunstancias cotidianas y relaciones sociales.

En el siglo XX se ha puesto mayor énfasis en el estudio de las cartas de la familia Mozart, y en algunas obras incluso se ha publicado la reproducción facsímil de las mismas. Este estudio ha contribuido a identificar una serie de cartas de dudosa procedencia, o incluso apócrifas, y que en parte también han contribuido al mito mozartiano.

Una de estas cartas de “dudosa procedencia”, dirigida a un desconocido “barón von...” presumiblemente escrita por Mozart durante su último viaje a Praga en 1791, ha sido desde su publicación el centro de atención de filósofos y musicólogos. Su interés se centra en el proceso de la creación musical del “genio”; del compositor que mentalmente percibe la obra musical ya terminada antes de escribirse. En la carta a este desconocido y gentil barón, Mozart describe por primera vez su proceso de creación, y considerando que podría tratarse de un documento espurio, su estilo parece extremadamente pulido.

La carta la descubrió y publicó Friedrich Johann Rochlitz ⁴ el 23 de agosto de 1815 en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, bajo el título: “Schreiben

schmeckt. Der Künstler zieht zuerst die Phantasie, dann das Verstandesregister, und alles ist in schönster Ordnung —wenn sich nur in dergleichen irrationellen Dingen so rasch Klarheit und Ordnung schaffen ließen!”, en Abert, “Mozart künstlerisches Schaffen”, 117 (trad. del autor).

4. Friedrich Johann Rochlitz (1769-1842), crítico, escritor y editor alemán. En 1798 inicia como editor del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que durante 50 años fue la revista musical más influyente

Mozarts an den Baron von...”.⁵ Tras una breve introducción, Rochlitz aseguraba a sus lectores que este interesante e instructivo documento debía publicarse con exactitud diplomática. Muy pronto la carta alcanzó la celebridad y durante las siguientes décadas fue objeto de frecuentes publicaciones y traducciones, asegurando su legitimidad.

La primera reimpresión de la carta data del 16 de noviembre de 1824, publicada por el *Allgemeine Theaterzeitung*,⁶ en la que se confirma su autenticidad. Al año siguiente Schultz traduce la carta al inglés, bajo el título: “Letter of W. A. Mozart, to the Baron v.” publicada en “An Unpublished Letter of Mozart” de la revista *The Harmonicon* en noviembre de 1825. En una breve introducción, Schultz afirma:

Presentamos a los lectores del *Harmonicon* la carta adjunta del gran Mozart, y debo decirles que estoy en deuda por esta valiosa información a la amabilidad del Sr. Moscheles. La autenticidad de este documento desde luego que está completamente establecida, y la carta misma porta tal evidencia de la autoría de Mozart, que no queda la más mínima duda sobre esto a nadie, quien como yo mismo, ha tenido la oportunidad de inspeccionar otras cartas del compositor. El original no tiene fecha, pero un corresponsal vienés, a través del cual fue recibida, supone que ésta fue escrita y enviada desde Praga en 1783. En cuanto a la traducción, he tratado al máximo de preservar el espíritu y el buen humor del original, pero sobre todo, de rendir una fiel y literal traducción a las diferencias idiomáticas admisibles entre estas dos lenguas.⁷

de Europa. También fue director de la Leipzig Gewandhaus Orchestra. Estos dos puestos lo consolidaron como uno de los críticos más influyentes de su tiempo. Véase Friedrich Johann Rochlitz, “Selbstbiographie. Zur Geschichte meines Lebens in Hinsicht auf Musik” [Autobiografía. La historia de mi vida en la música], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 65, 1843, 125-128; Maynard Solomon, “The Rochlitz Anecdotes: Issues of Authenticity in Early Mozart Biography”, en Cliff Eisen, ed., *Mozart Studies* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 1-59; J. Murray Barbour, “*Allgemeine Musikalische Zeitung*: Prototype of Contemporary Musical Journalism”, *Notes* 5, 2a. serie, núm. 3 (junio, 1948): 325-337; Martha Bruckner-Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Hilversum: Knauf, 1938) [El inicio del *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* de Leipzig].

5. Friedrich Johann Rochlitz, ed., “Schreiben Mozarts an den Baron von...” [Carta de Mozart al barón von...], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, año 17, núm. 34, 23 de agosto de 1815, 561-66.

6. [Mozart, W. A.] “Schreiben W. A. Mozarts an den Baron...” [Carta de W. A. Mozart al barón...], *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Viena, martes 16 de noviembre de 1824, núm. 138.

7. “In lying before the readers of the *Harmonicon* the subjoined letter of the great Mozart, I beg to observe, that I am indebted for this valuable communication to the kindness of Mr. Moscheles. The authenticity of this document being therefore fully established, and the letter itself bearing such strong internal evidence of its being Mozart’s, there cannot remain the slightest doubt on

El 30 de octubre de 1830, cinco años después, la carta se publica en el diario *Der Aufmerksame*,⁸ aclarando que se tomó de los documentos de un tal Conrads von der Seeburg. La carta se vuelve a publicar nueve años más tarde en el diario *Humoristische Blätter* del 25 de julio de 1839, con la siguiente introducción: “Teniendo la suerte de dar a conocer, con gran emoción, la siguiente reliquia del ilustre maestro, sólo comentaremos, sin afán de afectar la impresión total con alguna palabra ajena, que esta carta sin fecha probablemente haya sido escrita en el otoño de 1790 en Praga.”⁹

En 1845 el crítico inglés Edward Holmes publica la carta en su obra: *The Life of Mozart*, tomada de la traducción de Schultz en *The Harmonicon* de 1825. Y al igual que su traductor, Holmes afirma que el original de la carta estaba en posesión del pianista bohemio Ignaz Moscheles, quien lo niega.¹⁰ No obstante, a pesar de las reiteradas publicaciones de esta carta, varias décadas antes de ser excluida de la literatura “seria” sobre Mozart, Otto Jahn¹¹ puso en evidencia su

the subject with any one, who has, like myself, had an opportunity of inspecting other letters of that composer. The original is without date, but a Vienna correspondent, through whom it was received, supposes that it was written from Prague in 1783. As to the translation, I have taken the utmost pains to preserve the spirit, and the good humor of the original, but, above all, to render it as faithful and as literal as the idiomatic difference of the two languages would admit”, en J. R. Schultz, “An Unpublished Letter of Mozart”, *The Harmonicon, a Journal of Music* III, núm. 35 (noviembre, 1825): 198-200 (trad. del autor).

8. [Mozart, W. A.] “Schreiben Mozart’s an den Baron” [Carta de Mozart al barón...], *Der Aufmerksame* [El atento], núm. 127, sábado 23 de octubre de 1830.

9. “Indem wir nachfolgende unschätzbare Reliquie des verklärten Meisters durch den Druck bekannt machen zu dürfen das Glück haben, bemerken wir bloß, um den unfehlbaren Eindruck des Ganzen durch kein fernerer Wort zu beeinträchtigen, dass dieser Brief zwar ohne Datum, wahrscheinlich aber im Herbst 1790 von Prag aus geschrieben sei”, en “Schreiben W. A. Mozart an den baron...” [Carta de W. A. Mozart al barón...], *Humoristische Blätter*, núm. 30, jueves 25 de julio de 1839; posteriormente la carta se volvió a publicar en los anales del segundo año de dicho periódico editado en 1840 por Theodor von Robbe, 233.

10. Edward Holmes, *The Life of Mozart. Including his Correspondence* (Londres: Chapman and Hall, 1845), 320.

11. Otto Jahn (1813-1869), musicógrafo alemán. La biografía de W. A. Mozart se publicó entre 1856 y 1859 en cuatro volúmenes. En 1867 se edita en 2 volúmenes, beneficiada por el catálogo de las obras de Mozart del botánico Ludwig von Köchel de 1862. En 1882 se publica la versión en inglés en tres volúmenes: *Life of Mozart by Otto Jahn* (Londres: Novello, Ewer & Co., 1882). Véase A. Eichhorn, “‘Aus einem inneren Keim Idee entwickeln...’ Zur Musikanschauung Otto Jahns” [De una idea germén intrínseca a desarrollar [...] Sobre la visión musical de Otto Jahn], *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995): 220-235; R. Petzoldt, “Der Mozart-Biograph Otto Jahn” [El biógrafo de Mozart, Otto Jahn], *Allgemeine Musikzeitung*, núm. 65, 1938, 408-409.

autenticidad, al hablar en la tercera parte de su biografía de Mozart (Leipzig, 1858) sobre el mito de su genialidad, sobre su extraordinaria facilidad y velocidad para escribir música.

El ejemplo que toma Otto Jahn para cuestionar la veracidad de esta carta es el testimonio de Constanze Maria Weber (de Nissen) sobre la composición de la obertura de la ópera *Il dissoluto punito; ossia il Don Giovanni*, escrita en Praga en 1787. De las anécdotas que relata la esposa heredera, publicadas por Johann Rochlitz en el número 19 del *Allgemeine Musikalische Zeitung* del 6 de febrero de 1799, Otto Jahn cita el tercer relato de Constanze Maria:

En la víspera del estreno de Don Juan en Praga, cuando los ensayos generales ya habían comenzado, Mozart le dijo a su esposa en la tarde que él quería escribir la obertura durante la noche, y si podía ella prepararle un ponche y estar con él para mantenerlo despierto. Y así, ella le contó cuentos de la Lámpara de Aladino, de Cenicienta, y otros, que le hicieron reír hasta las lágrimas. Sin embargo, el ponche le provocaba sueño y se quedaba dormido cuando ella hacía una pausa. Sólo trabajó mientras ella le contaba el cuento. Debido a la somnolencia, las frecuentes cabezadas y reinicios, el trabajo se hizo tan difícil que su esposa le pidió dormir en el sofá, prometiéndole despertarlo en una hora. No obstante, él dormía tan profundamente que ella no pudo hacerlo, y sólo lo despertó dos horas después. Eran las cinco de la mañana. El copista estaba citado a las siete, y la obertura se terminó a las siete. Alguien reconocerá las cabezadas y los frecuentes reinicios en la música de la obertura.¹²

12. “Den vorletzten Tag vor der Aufführung des Don Juan in Prag, als die Generalprobe schon vorbey war, sagte er Abends zu seiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouvertüre schreiben, sie möge ihm Punsch machen, und bey ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie thats, erzählte ihm Märchen von Aladins Lampe, von Aschenputteln u. dgl., die ihn Thränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, daß er nickte, wenn sie pausierte, und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber diese Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öfteren Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn, auf dem Kanapee zu schlafen, mit dem Versprechen, ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, daß sie es nicht übers Herz brachte, und ihn erst nach zwey Stunden weckte. Dieses war um 5 Uhr. Um 7 Uhr war der Kopist bestellt; um 7 Uhr war die Ouvertüre fertig. Einige wollen das Nicken und das Zusammenfahren in der Musik der Ouvertüre erkennen”, en Friedrich Johann Rochlitz, ed., “Biographie. Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgetheilt” [Biografía. Algunas anécdotas de la vida de Mozart que su esposa heredera nos ha compartido], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 19, 6 de febrero de 1799, 289-91 (trad. del autor).

Esta misma anécdota, con otros detalles, se relata también en la *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen*, de Georg Nikolaus von Nissen,¹³ segundo esposo de Constanze Maria Weber viuda de Mozart. Sin embargo, Otto Jahn pone en duda la veracidad de este anécdota, mencionando que:

Niemetschek, quien previamente ha señalado con justicia que la obra de Mozart siempre estaba lista en su cabeza antes de escribirla, no tenía duda alguna de que la obertura sólo la escribía con premura, y no la componía. Si su esposa creía esto o no es dudoso, ya que ella agrega ingeniosamente: “Alguien reconocerá las cabezadas y los frecuentes reinicios en la música de la obertura” —esto fue en verdad repitiéndose e incluso parecía ingenioso.¹⁴

Pero el mismo Franz Xaver Niemetschek,¹⁵ quien también describe en su biografía la sorprendente facilidad de Mozart para componer, ejemplifica con este mismo episodio de la obertura *Don Giovanni* la genialidad del compositor:

Mozart escribió esta ópera en octubre de 1787 en Praga. La completa debía ensayarla y estrenarla dos días después; sólo faltaba la obertura. Sus amigos estaban en un estado de gran agitación que se incrementaba cada hora, y al parecer esto le divertía; mientras más incómodos se ponían, más alegre parecía Mozart. Finalmente, en la

13. Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, von Georg Nikolaus von Nissen; nach dessen Tode herausgegeben von Constanze Wittwe von Nissen, früher Wittwe Mozart [Biografía de W. A. Mozart, con cartas originales recolectadas, todas escritas sobre él, con muchos anexos nuevos, litografías, ejemplos musicales y un facsímil, de Georg Nikolaus von Nissen; edición póstuma de Constanze viuda de Nissen, antes viuda de Mozart] (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1828), 520.

14. “Niemetschek, der vorher mit Recht bemerkt, daß ehe Mozart sich zum Schreibtisch setzte, das Werk in seinem Kopfe schon ganz vollendet war, wird auch das rasche Aufschreiben der Ouvertüre richtig beurteilt haben; ob auch die Frau läßt sich bezweifeln, da sie ganz unbefangenen hinzusetzt: «Einige wollen das Nicken und Zusammenfahren in der Musik der Ouvertüre erkennen», —was wirklich nachgesprochen und sogar geistreich gefunden ist”, en Otto Jahn, *W. A. Mozart*, t. III (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1858), 421 (trad. del autor).

15. Franz Xaver Niemetschek (1766-1849) fue uno de los primeros críticos de música en Praga. Poco después de la muerte de Mozart, su viuda Constanze Maria donó documentos personales a Niemetschek, quien en 1798 publica una monografía titulada: *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben* [Vida del maestro de capilla Wolfgang Gottlieb Mozart sobre fuentes originales escritas]. Su biografía se reeditó en 1808 y 1903. Véase Ernst Rychnovsky, ed., *W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek* [Vida de W. A. Mozart sobre fuentes originales escritas, de Franz Xaver Niemetschek] (Praga: T. Caussig, 1903), V-XI.

víspera del estreno, cuando su frivolidad era ya suficiente, fue a su habitación cerca de la media noche y comenzó a escribir. En pocas horas completó esta admirable pieza maestra, la cual los entendidos la ascendieron a un mayor rango que la obertura *Die Zauberflöte* [La flauta mágica]. Las copias estaban listas para el estreno, y la orquesta, cuyas habilidades Mozart conocía muy bien, tocó excelentemente bien *a prima vista*.¹⁶

Otto Jahn afirma que en un examen desprejuiciado de este relato se revelaría de inmediato la ingenuidad de esta idea sobre la rapidez en la creación, como un signo de genialidad. Y no es fácil la tarea de comprender el proceso de creación de naturaleza artística. Para ello, Otto Jahn cita la obra de Rochlitz, “Mozarts guter Rath an Componisten” (1820),¹⁷ sobre su método de trabajo, y agrega que afortunadamente para este propósito, a pesar de haber sido reacio a hablar sobre sí mismo o su composición, Mozart dejó suficientes expresiones y algunos rasgos característicos que permiten reconstruir su individualidad a este respecto, como por ejemplo, la “Carta al barón von...”: “Una importante pieza que llama la atención es la carta de Mozart a un desconocido barón v., la cual, como está escrita, es probable que no contenga una sola palabra suya, pero en esencia, su opinión es en parte compartida.”¹⁸

Otto Jahn concluye a pie de página que la carta como la conocemos no puede ser de Mozart, pero añade con excesivo cuidado que no asume su total invención, ya que probablemente ésta fue originalmente de Mozart, pero que fue retocada *“a posteriori”*.¹⁹

16. “Mozart schrieb diese Oper im Oktober 1787 zu Prag; sie war nun schon vollendet, einstudirt, und sollte übermorgen aufgeführt werden, nur die Ouvertursinfonie fehlte noch. Die ängstliche Besorgnis seiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, schien ihn zu unterhalten; je mehr sie verlegen waren, desto leichtsinniger stellte sich Mozart. Endlich am Abende vor dem Tage der ersten Vorstellung, nachdem er sich satt gescherzt hatte, gieng er gegen Mitternacht auf seine Zimmer, fing an zu schreiben, und vollendete in einigen Stunden das bewundernswürdige Meisterstück, welches die Kenner noch höher schätzen, als die Sinfonie der Zauberflöte. Die Kopisten wurden nur mit Mühe bis zur Vorstellung fertig, und das Opernorchester, dessen Geschicklichkeit Mozart schon kannte, führte sie *prima vista* vortrefflich auf”, en Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, 55-56 (trad. del autor).

17. Friedrich Johann Rochlitz, “Mozarts guter Rath an Componisten” [Un buen consejo de Mozart a los compositores], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 18, 3 de mayo de 1820, 297-307 (también en *Für Freunde der Tonkunst* II [1830]: 281-327).

18. “Ein wichtiges Aktenstück ist Mozarts Brief an einen nichtbekannten Baron v., in welchem uns, so wie er gedruckt ist, wenn auch vielleicht nicht ganz seine Worte, doch wohl im Wesentlichen seine Meinung mitgeteilt ist”, en Jahn, *W. A. Mozart*, 422 (trad. del autor).

19. Jahn, *W. A. Mozart*, n. 7.

“Carta de W. A. Mozart al barón von ...”. Con esta carta le regreso a usted, mi buen Sr. Barón, sus partituras, y si usted cree que en mi cabeza hay más *ventanas* * que notas, se dará cuenta a continuación por mi carta, cómo esto ha sucedido. [...] No obstante, con todo y esto *a casa del diavolo*; pues ahora procedo a la parte más difícil de su carta, la cual desearía pasarla en silencio, ya que mi pluma se niega a servirme. Aún así trataré, incluso ante el riesgo de que se rían de mí. Usted dice que le gustaría saber sobre mi manera de componer, y qué método sigo en la escritura de mis obras de cierta extensión, y no puedo decir más sobre este asunto que lo siguiente: yo mismo no lo sé, y no puedo describirlo. Cuando estoy, como ha sido, completamente conmigo mismo, totalmente solo y de buen humor, es decir, viajando en diligencia, o caminando después de una buena comida, o durante la noche cuando no puedo dormir; es en estas ocasiones que mis ideas fluyen mejor y son más abundantes. De dónde y cómo llegan, no lo sé, y no puedo forzarlas. Aquellas ideas que me agradan las retengo en mi memoria, y me habito, como ya he dicho, a tararearlas para mí mismo. Y si continúo de esta manera, muy pronto se me ocurre cómo puedo invertir este o aquel trozo, cómo hacer un buen paté a las reglas del contrapunto, y las sonoridades de los diversos instrumentos, *et caetera, et caetera, et caetera*. Todo esto enciende mi alma, siempre y cuando no sea molestado, y mi trabajo crece por sí mismo, se metodiza y define, y toda la obra, aunque ésta

Schreiben Mozarts an den Baron von... Hier erhalten Sie, lieber, guter Herr Baron, Ihre Partituren zurück; und wenn Sie von mir mehr Fenster, *) als Noten finden, so werden Sie wol aus der Folge abnehmen, warum das so gekommen ist. [...] Doch dieses *a casa del diavolo*; und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Briefe, und den ich lieber gar fallen liess, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur was zu lachen darin finden. Wie nämlich meine Art ist bey dem Schreiben und Ausarbeiten, von grossen und derben Sachen nämlich. Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen, als das; denn ich weiss selbst nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwas auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit bey dem Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann: da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiss ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe, und summe sie wol auch vor mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt’ ich das nun fest, so kommt mir bald Eins nach dem Andern bey, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente, *et caetera, et caetera, et caetera*. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer grösser; und ich breite es immer weiter und heller aus; und

sea larga, resulta casi lista en mi mente, de tal manera que la abarco en un solo momento como a un hermoso cuadro o a una bella persona, y la escucho en mi imaginación no sucesivamente como ésta debe expresarse después, sino inmediatamente, como si fuera en su totalidad. Toda esta invención, todo este producto, sucede en mí como en un placentero y vívido sueño. Incluso la escucha real de *tout ensemble* es, después de todo, lo mejor. Lo que ha sido producido no lo olvido fácilmente, y esto es posiblemente el mejor regalo que me ha dado nuestro Señor Dios, a quien agradezco por ello. Cuando procedo a escribir mis ideas, saco de la bolsa de mi memoria, si se puede usar tal expresión, aquellas que previamente han sido recolectadas en ella de la manera que he mencionado. Por esta razón, ponerlo sobre el papel es bastante rápido, y todo está, como ya lo he dicho, totalmente terminado, y raramente difiere en el papel de lo que fue en mi imaginación. En esta ocupación, sin embargo, no puedo ser molestado; y pase lo que pase a mi alrededor sigo escribiendo, e incluso hablando, pero sólo de gallinas y gansos, o de *Gretel y Bärbel*,** o ese tipo de cosas. Pero porque mi producción toma esa forma en mis manos, esa particular forma y estilo que las hace mozartianas y diferentes de las obras de otros compositores, es probablemente debido a la misma causa que mi nariz sea medio larga, o medio aguileña, esto es, lo que la hace mozartiana y diferente a las de otras personas. Por eso realmente no hay un estudio u objeto de originalidad; y

das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit Einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einem hübschen Menschen, im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauss. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur, wie in einem schönstarken Träume vor: aber das Ueberhören, so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder; und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herrgott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammelt ist. Darum kömmt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig, und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist. Darum kann ich mich auch bey dem Schreiben stören lassen: ich schreibe doch; kann auch dabey plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen, oder von Gretel und Bärbel u. dgl.**) Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, dass sie mozartisch sind, und nicht in der Manier irgend aines Andern: das wird halt eben so zugehen, wie, dass meine Nase eben so gross und herausgezogen, dass sie mozartisch und nicht wie bey andern Leuten geworden ist! Denn ich lege es nicht auf Besonderheit an, wüsste die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wol

debería, de hecho, ser incapaz de describir en qué consiste lo mío, aunque creo que es completamente natural que aquellas personas que son conscientes de su apariencia individual, y de sí mismos, también están organizadas de diferente forma de los otros, tanto externa como internamente. Finalmente, yo sé que no estoy constituido ni de una, ni de otra forma.²⁰

blos natürlich, dass die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von aussen so von innen. Wenigstens weiss ich, dass ich mir das Eine so wenig, als das Andere selbst gegeben haben. [...].

La carta ha sobrevivido a pesar de los claros indicios de ser apócrifa, por el uso del dialecto, sin fecha precisa, y la falta de un original firmado. No obstante, a pesar de su descalificación, esto no ha sido obstáculo para que filósofos, historiadores y musicólogos la citen como ejemplo de la creación artística del inconsciente, o suprapersonal más allá del egocentrismo. De la carta en cuestión, que al parecer no ha sido publicada en castellano, citamos el siguiente fragmento más importante.

En la edición de Otto Jahn de la biografía reestructurada y ampliada, realizada por Hermann Abert en 1920-1921, la carta no se incluyó, y se afirma que Mozart nunca comentó sobre el proceso de su creación artística. Abert señala que la supuesta carta al “gentil barón” contiene una estúpida habladería sobre el proceso creativo.

Estas historias de manera típica y caprichosa combinan la admiración y la pasión por el sensacionalismo, al igual que las personas comunes tratan de explicarse la creación del genio, pareciéndoles admirable y extraña. [...] Constantemente se revela la inevitable trivialidad tras la creación de la imagen de Mozart —“del prodigio”, que se demuestra aún antes de que Rochlitz mostrara la célebre carta de Mozart al “gentil y buen señor Barón”, la cual constantemente fue publicada como “inédita” en una multitud de copias que se distribuían de mano en mano. Con las cualidades que aquí se le atribuyen a Mozart, podría ahora mostrarse en cualquier teatro de feria como un “fenómeno musical”.²¹

20. Rochlitz, “Schreiben Mozarts”, 561-66. [* Se refiere al signo #; ** diminutivos de Margarethe y Bárbara] Notas de J. R. Schultz en la traducción inglesa: (J. R. Schultz, “An Unpublished Letter of Mozart”, *The Harmonicon, a Journal of Music*, III, núm. 35 [noviembre, 1825]: 198-200).

21. “Diese aus Bewunderung und Sensationsluft seltsam gemischten Geschichten sind typisch für die Art, wie der Alltagsmensch sich zu erklären sucht. [...] Wie zähe das Banausentum an dem von ihm selbst zurechtgeschnitten Bilde des musikalischen „Wundermannes“ Mozart festhält,

En su artículo “Spurious Mozart Letters”, Otto Erich Deutsch afirma que Rochlitz bien podría ser el autor de la carta, ya que él estaba idealmente calificado para realizar esta tarea.²² Se sabe que Rochlitz conoció personalmente a Mozart el 22 de abril de 1789 en Leipzig, durante su viaje por el norte de Alemania.²³

Nueve años más tarde Rochlitz inicia en los primeros números del *Allgemeine Musikalische Zeitung* la publicación de los *Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben*, una recopilación de anécdotas y testimonios “verídicos” sobre la vida de Mozart, que concluye en mayo de 1801.²⁴ Pero además de haber conocido personalmente a Mozart, Rochlitz había establecido contacto con muchas personas que lo conocieron, y entre ellas a la más importante, Maria Constanze Weber, viuda de Mozart. En el primer número sobre las anécdotas del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Rochlitz escribe:

Para que el público reciba una garantía de la veracidad de mis relatos [...], yo firmo con mi nombre y les recuerdo que personalmente conocí a Mozart durante su estancia en Leipzig, y que tomé parte en la mayoría de las reuniones de amigos que visitaron al artista y que eran de aquel tipo que, como el mismo Mozart se expresaba, “le permitía tramar algo con la gente”; y posteriormente entré en contacto personal con su esposa y con varios amigos cercanos, y conversé frecuente y suficientemente con ellos sobre los detalles del compositor ya muerto, y les pedí comprobar, corregir o negar todo aquello que yo sabía sobre él.²⁵

beweist ein schon zu Rochlitz’ Zeiten im Umlauf befindlicher unechter Brief des Meisters an einem „lieben, guten Herrn Baron“ der seitdem immer wieder von Zeit zu Zeit als „ungedruckt“ veröffentlicht wurde und in zahlreichen Abschriften im Privatbesitz sein Wesen treibt. Mit den ihm hier zugeschriebenen Eigenschaften konnte sich Mozart noch heute anstandslos in jedem Tingeltangel als „musikalisches Phänomen“ sehen lassen”, en Abert, “Mozarts künstlerisches Schaffen”, 123 (trad. del autor).

22. Otto Erich Deutsch, “Spurious Mozart Letters”, *The Music Review* XXIV (1964): 121.

23. Véase Abert, “Mozarts künstlerisches Schaffen”, 627; Nissen, *Biographie W. A. Mozart’s*, 527.

24. Friedrich Johann Rochlitz, ed., “Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beitrag zur richtiger Kenntnis dieses Mannes als Mensch und Künstler von Friedrich Rochlitz” [Auténticas anécdotas de la vida de Wolfgang Gottlieb Mozart, una aportación al buen conocimiento de este hombre como persona y artista], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 19, 10 de octubre de 1798.

25. “Damit aber dass Autoritäten in solchem Fallen nicht mit Unrecht liebende Publikum für die Wahrheit meiner Erzählungen so viel Bürgschaft erhalte, als ich zu geben im Stande bin — (die Wahrheit der Bemerkungen stehet oder fällt durch sich selbst —): so unterzeichne ich mich mit meinem Namen, und erwähne dabey, daß ich Mozarten, bey seinem Aufenthalte in Leipzig, persönlich kennen lernte; daß ich an den meisten Gesellschaften, in die der Künstler dort kam, und die von der

Sin embargo, parece ser que no todas las anécdotas escritas por Rochlitz son reales, ya que no todas las personas con las cuales conversó sobre Mozart le dijeron la verdad. Los mitos sobre el incógnito contratista del réquiem (Walsegg), o su increíble productividad, probablemente se deben a la fantasía de la misma Maria Constanze, quien afirmaba que Mozart “escribía la música de la misma manera que escribía las cartas”.²⁶

El genio creador del romanticismo

Como prueba de la capacidad intelectual de Rochlitz como autor de la carta de “Mozart”, Maynard Solomon afirma que él combinaba su talento como novelista y escritor de historias cortas y cuentos, con un serio conocimiento de la filosofía y la estética romántica.²⁷ Siendo un kantiano en sus primeros años, Rochlitz publicó en 1796 una obra sobre el arte y la filosofía práctica.²⁸ Dos años más tarde publicó en *Der neue Deutsche Merkur* un artículo sobre la conveniente utilización de la materia musical.²⁹ En 1815, simultáneamente con la supuesta composición de la “Carta a un tal Barón von...”, Rochlitz preparó una antología de citas de filosofía clásica y contemporánea sobre la creatividad musical, tituladas: “Analekten für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde”.³⁰

La descripción de Rochlitz sobre el proceso creativo de Mozart, según Solomon, fue el eco de la noción central de la estética del romanticismo, en la

Art waren, daß „sich Etwas mit den Leuten anfangen ließ,“ wie sich Mozart ausdrückte, Theil hatte; und daß ich späterhin seiner Gattin und verschiedener vertrauter Freunde Mozarts — persönliche Bekanntschaft machte, mit ihnen über den damals schon Verstorbenen oft und ausführlich genug sprach, und mir alles, was ich von ihm wußte, bestätigen, berichtigen oder widerlegen ließ”, en Friedrich Johann Rochlitz, ed., “Anekdoten aus Wolfgang”, 19-20 (trad. del autor).

26. Erich Hertzmann, “Mozart’s Creative Process”, *The Musical Quarterly* 43, núm. 2 (abril, 1957): 187-200.

27. Maynard Solomon, “On Beethoven’s Creative Process: A Two-Part Invention”, *Music & Letters* 61, núms. 3 y 4 (julio-octubre, 1980), 272-283.

28. Friedrich Johann Rochlitz, *Blick in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie* [Una mirada al campo del arte y la filosofía práctica] (Gotha: Derthes, 1796).

29. Friedrich Johann Rochlitz, “Rhapsodische Gedanken über die zweckmäßige Benutzung der Materie der Musik” [Pensamientos rapsódicos sobre la conveniente utilización de la materia musical], *Der neue Deutsche Merkur*, t. 3, 1798, 153-171.

30. Friedrich Johann Rochlitz, “Analekten für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde” [Antología de citas para artistas, críticos y amigos del arte], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, año 17, núm. 42, 697-702; núm. 43, 713-717; núm. 44, 729-735; núm. 45, 745-750, publicaciones de 1815.

que el artista creaba sus obras al igual que el gusano de seda produce su seda, automáticamente, de manera intuitiva y sin esfuerzo consciente. Mozart podía componer en cualquier momento, de día o de noche; era capaz de componer jugando billar, o viajando en diligencia. Nada podía distraerlo. Un genio musical al que el hambre de invención le era desconocida, y componer música continuamente era sólo un problema de selectividad. Era increíble su seguridad en sí mismo, su fertilidad e ingeniosidad, resolviendo cualquier problema antes de que apareciera. Si se presentaba más de una solución en su mente de forma simultánea, no le era difícil tomar una elección y realizarla sin ninguna duda.

Para los filósofos románticos la inspiración no sólo debía dirigirse por el juicio y la razón. El poeta Novalis (Friedrich von Hardenberg) afirmaba que la creación consiste en una “doble actividad de creación y comprensión, unida en un solo momento; una mutua perfección de imagen y concepto”.³¹ Pero la noción de la creación inconsciente, “el instituto del juego” kantiano de Johann Christoph Friedrich Schiller, y la idea neoplatónica de la intuición visionaria de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, encontraron su más popular formulación en la imagen del artista espontáneo en estado inocencia, en completa comunión con lo divino, trasmutando su experiencia en el diseño perfecto, o en el sonido extasiado.³² Es por eso que el punto de partida de la invención de Rochlitz fue describir a Mozart creando en un sueño y sin esfuerzo alguno, bajo la visión romántica del siglo XIX. Las ideas expresadas en la carta de Rochlitz se basan en la idea romántica del genio creador.³³

La actitud romántica consiste en un sentimiento de aflicción siempre insatisfecho que se halla en contraste con la realidad, y que aspira a algo más, siempre escapándosele. El sentimiento romántico está por encima de la razón, y en la sensibilidad romántica predomina el amor por la irresolución y la ambivalencia, la inquietud y el desasosiego que se complace en sí mismo y en sí mismo se agota. Un deseo que jamás puede lograr su propia meta, porque no la conoce y no quiere, o no puede conocerla. Es la búsqueda del deseo. Es un desear el desear. Un deseo sin sentido como algo inextinguible que halla en sí mismo su propia y

31. Novalis, *Gesammelte Werke*, Carl Seelig, ed., t. 5 (Zúrich: Herrliberg, 1946), 247-248 (citado en: Solomon, “On Beethoven’s Creative Process”, 277).

32. Véase Giovanni Reale y Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. III (Barcelona: Herder, 1995), 51; Johann Christoph Friedrich Schiller, *Escritos sobre estética* (Madrid: Tecnos, 1991), 55-64; Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Filosofía del arte* (Madrid: Tecnos, 1999), 495-506.

33. Véase Solomon, “On Beethoven’s Creative Process”, 276-277.

plena satisfacción. El romántico experimenta en la búsqueda del deseo una sed de infinito, y lo que en realidad ansía es el infinito. Lo infinito es el sentido y la raíz de lo finito. En este punto la filosofía y el arte coinciden. La filosofía debe captar y mostrar el nexo entre lo infinito y lo finito, mientras el arte debe llevarlo a cabo; la obra de arte es lo infinito que se manifiesta a través de lo finito.

La naturaleza asume una importancia fundamental y se libera de la concepción mecanicista ilustrada. Es la vida que crea eternamente; es un organismo que se asemeja al organismo humano. La fuerza de la naturaleza es la fuerza misma de lo divino. El sentido de pertenencia al uno-todo. El todo que se refleja en el hombre, y el hombre que se refleja en el todo. Así, el genio y la creación artística son elevados a suprema expresión de lo verdadero y absoluto. Para Novalis el genio se convierte en el “instinto mágico”. Es la inconsciente actividad productora del “yo” que engendra el “no yo”. Es la “piedra filosofal” del espíritu, aquello que puede convertirse en todo.³⁴ La naturaleza posee un instinto artístico: por eso resulta ocioso distinguir entre naturaleza y arte. Sin genialidad no existiríamos todos nosotros. En todo es necesario el genio, y el poeta comprende la naturaleza mejor que el científico.

Friedrich Schelling transformará el arte en el órgano supremo de la sabiduría trascendental. En la relación entre arte y filosofía se plantea la cuestión de lo esencial y supremo en la obra de arte, que son verdad y belleza; ambas igualmente incondicionadas, autónomas e independientes entre sí. Pero además de la verdad suprema y absoluta, existe una verdad relativa, ilusoria y efímera, ya que se refiere a las cosas temporales, sujetas a las leyes de la causalidad. Frente a ellas existen las ideas eternas e inmutables, los arquetipos que trascienden al intelecto finito.

Las cosas finitas sólo resultan imperfectas desde la perspectiva del tiempo, ya que es en el tiempo donde todo se desvanece. La belleza es la mayor perfección de las cosas, es su expresión de perfección orgánica misma. Una cosa es bella en la medida en que se sustrae del tiempo y se relaciona con su idea, con su arquetipo, con la sustancia misma de la cosa, que no cambia y que por tanto, es absolutamente verdadera. La verdad sin belleza se reduce a una verdad relativa, y la belleza sin verdad se rebaja a la habilidad en la ejecución y al aspecto sensible, opacando el esplendor de la naturaleza eterna.

La idea del arte como revelación de lo absoluto es la idea del genio romántico, del artista que se convierte en genio, el hombre de excepción ante quien se devela lo absoluto. Es el hombre que hace uso extraordinario de su imagi-

34. Véase Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. III, 41; Novalis, *Gérmenes o fragmentos*, trad. Jean Gebser (México: Séneca 1942; Sevilla: Renacimiento, 2006).

nación, resolviendo así contradicciones irresolubles para el entendimiento. El genio sintetiza lo consciente e inconsciente, dando forma a lo que de otra manera sería un caos imposible de comprender. El arte crea en lo particular de cada obra un mundo absoluto que se perfecciona dentro de su finitud, poniendo límites al caos informe de la infinitud. La belleza es esa síntesis plena de lo particular y lo universal, que resplandece en el límite entre el caos y la forma. Por eso el arte no puede ser obra únicamente de la razón que excluye la excepción y lo particular ni del intelecto, que define y separa al mundo. El arte es sólo producto de la imaginación y la fantasía.³⁵

Filosofía del inconsciente

Basado en esta noción central de la estética del romanticismo, en la que el artista crea sus obras al igual que el gusano de seda produce su seda, automáticamente, de manera intuitiva y sin esfuerzo consciente, el filósofo alemán Eduard von Hartmann cita el caso del proceso creador de Mozart en su filosofía del inconsciente, *Philosophie des Unbewußten*. Hartmann se refiere concretamente a la anécdota de la obertura *Don Giovanni*, que cita como ejemplo de la psicogénesis del juicio estético y la producción artística, esto es, el paso de la recepción pasiva de la belleza, a su producción activa.

Para Hartmann “el juicio estético es un juicio establecido empíricamente, pero tiene su fundamento en la sensación estética, cuyo origen recae enteramente en el inconsciente”.³⁶ Según Hartmann la facultad sensorial de la imaginación y la fantasía se manifiesta, en su más amplio sentido, en diferentes grados de intensidad en las personas. En el más alto grado de la imaginación las imágenes y sonidos pueden representarse sin esfuerzo, vívidamente, y fijarse o manipularse a voluntad. Pero estas imágenes o sonidos de la imaginación pueden no ser tan vívidos y claros como lo son en la impresión sensorial, pero sí compuestos a placer en el campo oscuro de la visión (audición) que se llena con sensaciones o impresiones externas.

35. Véase Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. III, 79-95; Schelling, *Filosofía del arte*, 25-275.

36. “das ästhetische Urtheil ein empirisch begründetes Urtheil sei, seine Begründung aber in der ästhetischen Empfindung habe, deren Entstehungsprozess durchaus in's Unbewusste falle”, en Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, [Filosofía del inconsciente] primera parte (Berlín: Carl Dunckers Verlag, 1869), 238 (trad. del autor).

Más adelante, toda la composición, series de muchas figuras, o elaboradas composiciones orquestales, pueden ser llevadas sobre una simple idea por meses sin perder su definición, como sabemos de Mozart, que nunca registró sus composiciones en el papel hasta que necesariamente lo conducían a ello, por eso siempre escribió las partes orquestales sin el *score* (por ejemplo, la obertura de “Don Juan”), y en este trabajo, mecánico para él, incluso decía tener concebida otra composición al mismo tiempo.³⁷

Hartmann afirma que la experiencia nos demuestra que no existe un verdadero genio, si éste no posee estas facultades intuitivas en alto grado, al menos en su propio campo. Sobre todo en épocas anteriores, como en la Antigüedad o la Edad Media, cuando la intuición era practicada y cultivada, y no se encontraba todavía mediada por la razón. Cuando el hombre estaba aún más entregado y rendido sin reservas a Dios, susurrando su genio, como fueron santos, mártires, profetas y místicos. Asimismo fue entre los artistas, inspirados y bendecidos con la intuición. Platón lo menciona en el *Fedro*, como un don divino otorgado por las musas; y en Roma Cicerón llamaba a la inspiración poética *furor poeticus*. En tiempos modernos Shaftesbury mencionaba al *enthusiasm* como el origen de todo lo verdadero, grande y bello.³⁸

Las obras de arte creadas por el talento ordinario, afirma Hartmann, son producidas por medio de *selección racional*, o combinaciones guiadas por el *juicio estético*. En este punto se encuentran los diletantes ordinarios y la mayoría de los artistas profesionales. Por estos medios, basados en rutinas técnicas, se puede posiblemente componer algo excelente, pero nunca se puede aspirar a algo realmente grande, a algo que sobrepase el conocido surco de la imitación que no produce ninguna obra original. Aquí todo está hecho con la elección consciente, esperando el divino frenesí, el sople vivificante del inconsciente que aparece ante la conciencia como una elevada e inexplicable sugestión, la cual se comprende forzosamente como un hecho sin la posibilidad de desentrañar sus leyes.

37. “Es können ferner ganze Compositionen, Aufzüge von vielen Figuren, oder im Detail ausgearbeitete Orchestercompositionen monatelang bloss in der Vorstellung herumgetragen werden, ohne an Schärfe zu verlieren, wie man von Mozart weiss, dass er immer erst dann seine Compositionen zu Papier gebracht hat, wenn ihm das Feuer auf die Nägel brannte, dann aber auch oft die einzelnen Orchesterstimmen ohne Partitur niedergeschrieben hat (z. B. bei der Don Juan-Ouvertüre) und ihm diese Arbeit doch noch so mechanisch gewesen ist, dass er dabei andere Compositionen concipirt haben soll”, en Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, 239 (trad. del autor).

38. Véase Anthony Ashley Cooper Lord of Shaftesbury, *A Letter Concerning Enthusiasm, to My Lord...* (Londres, 1708) (*Carta sobre el entusiasmo*, trad. Agustín Andreu [Barcelona: Crítica, 1997]).

La combinación consciente puede en el curso del tiempo adquirirse por el esfuerzo de la voluntad consciente, la dedicación, la insistencia, y la práctica. “La creación del genio es una concepción involuntaria y pasiva; no viene con la formal búsqueda, sino es completamente inesperada, como si cayera del cielo, en viajes, en el teatro, en una conversación, en todas partes donde es al menos esperada, y siempre momentánea e instantánea.”³⁹

Hartmann afirma que en la combinatoria consciente se trabaja laboriosamente los pequeños detalles, y gradualmente se construye un todo con dolorosos titubeos, vacilaciones y quebrantos de cabeza. Todo ello con frecuentes reprobaciones y cambios de partes aisladas. En oposición a esto, la creación del genio concibe el todo como un solo molde, como un regalo de los dioses sin esfuerzo alguno y los detalles deben esperar, ya que la mente humana es demasiado estrecha para obtener no más que la mayor impresión general del todo en un solo instante.

Los procedimientos combinatorios del artista común, que busca la unidad total de la obra por medio de laboriosas adaptaciones y experimentaciones en detalle, nunca cumple su propósito, a pesar de toda su laboriosidad, pero siempre le permite en su trabajo constructivo el conglomerado de los detalles más visibles.

El genio, en virtud de la creación desde el inconsciente, tiene, en la necesaria pertinencia y mutua relación de las diferentes partes, una unidad tan perfecta, que sólo puede ser comparada con la unidad natural de un organismo, que como la primavera, surge del inconsciente. Estos fenómenos se han confirmado por todos los genios genuinos, quienes han intuido y comunicado su auto-observación al respecto.⁴⁰

En este punto, Hartmann hace referencia, y cita a pie de página la supuesta “Carta de W. A. Mozart a un tal barón von...”, que toma de la biografía escri-

39. “Die Conception des Genies ist eine willenlose leidende Empfängnis, sie kommt ihm beim angestrengtesten Suchen gerade nicht, sondern ganz unvermuthet wie vom Himmel gefallen, auf Reisen, im Theater, im Gespräch, überall wo er sie am wenigsten erwartet und immer plötzlich und momentan.”, en Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, 241 (trad. del autor).

40. “Das Genie hat vermöge der Conception aus dem Unbewussten eine in der Unentbehrlichkeit, Zweckmässigkeit und Wechselbeziehung aller einzelnen Theile so vollkommene Einheit, dass sie sich nur mit der ebenfalls aus dem Unbewussten stammenden Einheit der Organismen in der Natur vergleichen lässt. Diese Erscheinungen werden von allen wahrhaften Genies, die darüber Selbstbeobachtungen angestellt und mitgetheilt haben, bestätigt”, en Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, 241 (trad. del autor).

ta por Otto Jahn: “Uno de los más puros genios, por ejemplo, posiblemente influenciado por la reflexión, y al mismo tiempo completamente honesto y de naturaleza infantil, fue Mozart, que expresa él mismo en una carta de manera excepcional con respecto a su producción artística.”⁴¹

Como confirmación de este ejemplo, Hartmann cita también el caso de Schiller, que el propio poeta expresa de manera admirable en su poema “Das Glück”, sobre el patente contraste entre la facilidad del genio creador de Goethe, y su propio trabajo reflexivo. Hartmann afirma que el inconsciente no se equivoca ni duda en la producción artística. El inconsciente no necesita del tiempo para comprender y captar los resultados, ya que se encuentra fuera del tiempo, y no se equivoca, porque no se relaciona con la memoria. Es un puro espíritu. En el inconsciente, voluntad e imaginación se encuentran en una unidad indivisible. Su única actividad consiste en la voluntad, y su contenido es la imaginación atemporal inconsciente. Para Hartmann el inconsciente es la única fuente de la creatividad.

El voluntarismo

Al inicio del siglo xx, el filósofo ruso Nikolái Loski⁴² retoma el ejemplo de la “Carta al barón von...” de Mozart, en su tesis doctoral de la Universidad de San Petersburgo, titulada: “Fundamentos de psicología desde el punto de vista del voluntarismo”.⁴³ En esta obra, Loski desarrolla una serie de cuestiones fundamentales para la psicología de su tiempo desde el punto de vista del volunta-

41. “Eines der reinsten, d. h. möglichst wenig durch Reflexion beeinflussten Genies, und zugleich eine grundehrliche kindliche Natur war Mozart, welcher sich in einem Briefe (s. Jahn’s Mozart Bd. III. S. 423-425) in folgender denkwürdigen Art über sein künstlerisches Produciren äussert:...” , en Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, 241-42, n.º il. III, 423-435.

42. Nikolái Loski (Kaslava, Letonia 1870-†París, Francia 1965), filósofo ruso. Considerado el representante del intuicionismo en Rusia y un pionero del personalismo en Europa, fue expulsado de la Unión Soviética en 1922 junto al filósofo Nikolái Berdiáyev. Su vasta obra filosófica incluye más de una veintena de libros. Véase N. O. Loski, *Erinnerungen. Lebensweg eines Philosophen* [Recuerdos: vida y camino filosófico], prólogo y comentarios de B. N. Lossky (Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 1968); y, Nikolái Loski y Arturo García Gómez, “El sonido como peculiar reino de la vida”, *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, año XIV, núm. 27 (2013): 96-114.

43. Nikolái Loski, *Оздобные учения психологии с точки зрения волюнтаризма* (Fundamentos de psicología desde el punto de vista del voluntarismo). Notas de la Facultad Histórico-Filológica de la Universidad Imperial de San Petersburgo, parte I, XVIII (San Petersburgo: Tipografía de M. Stasjulevich, 1903/SPb, 1911).

rismo, es decir, del estudio de la vida espiritual relacionada con la conciencia individual, con base en el sentido directo del “yo” que transcurre en los actos volitivos. Estos actos volitivos son en esencia la típica forma de los procesos de la conciencia. En otras palabras, Loski afirma que la vida, el “yo”, no es un estado de la conciencia, sino sólo aspiraciones hacia un objetivo, actos, acciones y comportamientos.

En el noveno y último capítulo de esta obra, Loski analiza los rasgos esenciales del carácter, que caracteriza como el cúmulo de particularidades dados en la personalidad que lo distinguen de otras, y que se concentran en el “yo”. Loski define al “yo” como “la sustancia que conoce directamente todo nuestro estado, así como nuestros actos condicionados por nuestras aspiraciones, y que constituyen los elementos de nuestra vida espiritual”.⁴⁴ Mediante el “yo”, afirma Loski, se dibujan todos los aspectos de la vida espiritual.

En su clasificación de los actos volitivos que determinan a la personalidad, Loski afirma que toda conciencia individual es el resultado de la cooperación de muchos “yo(s)”, y por ello en cada persona se forma un complejo sistema de relaciones de “mis” estados emocionales reforzados con fragmentos de otros “yo(s)”. En ellos se encuentran desde los más simples elementos de la vida espiritual, como las sensaciones, hasta los más complejos, como la creación intuitiva en el momento de la inspiración, o la contemplación estética de la armonía interna del mundo objetivo, entre otros.

Loski divide en tres grupos los estados de aspiraciones en los actos volitivos, que determinan el tono general de la vida espiritual de la persona. Al primero lo denomina *sensible* (чувственный); al segundo *egocéntrico* (эгоцентрический); y al tercero *suprapersonal* (сверх-личный).

Al primer grupo pertenecen aquellas personas cuyos intereses primordialmente se concentran en su cuerpo; en las personas del segundo, casi todos sus intereses se concentran en su “yo”, y en las personas del tercer grupo todos sus intereses se encuentran en el mundo exterior, que salen de los marcos de su individualidad *física y espiritual*.⁴⁵

44. “я есть субстанція, непосредственно сознаящая всеъ свои состоянія, какъ свои акты, производимые ею сообразно своимъ стремлєніямъ”, en Loski, *Ознобные* (Fundamento de psicología), 179 (trad. del autor).

45. “Къ первой группѣ относятся те люди интересы которыхъ преимущественно сосредоточены на своемъ теле; у людей второй группы почти все интересы сосредоточены на своемъ я, а у людей третьей группы почти все интересы сосредоточены

El primer grupo de personas, denominado *sensible*, se caracteriza por una existencia *impersonal*. El segundo grupo, el *egocéntrico*, lleva una existencia *personal*. Y el tercer grupo sobrepasa de los límites de su cuerpo y de su “yo”, para aspirar intuitivamente hacia el mundo exterior, hacia el sufrimiento y la alegría de otras personas, o hacia la armonía o desarmonía del mundo. Estas personas llevan una existencia *suprapersonal* de naturaleza no ególatra, que viven fundamentalmente fuera de su individualidad física y psíquica. Esta clasificación, según Loski, corresponde al proceso social evolutivo, en donde el carácter *suprapersonal* se encuentra en los límites de la persona y el mundo de la más alta espiritualidad. Pero la existencia *suprapersonal* no se limita sólo al campo de la moral o el sentimiento religioso, también abarca a la ciencia y el arte, cuando el científico o el artista salen de su *supraindividualidad* y actividad egocéntrica.

Pareciera que los poetas pertenecen a la típica naturaleza egocéntrica, porque su creación es la conciencia de su intelecto. Sin embargo esto no es así, ya que en general las obras artísticas no son producto exclusivo de “mi” actividad. Solamente aquellas obras que se desarrollan por sí mismas, como un organismo vivo, por sus leyes *internas* y de acuerdo con su *determinación* o *conveniencia internas*, pertenecen al rango de las verdaderas obras de arte, y no aquellas que puede formar el artista desde afuera.⁴⁶

Sobre el misterio de la creación artística, Loski se refiere a Nietzsche, quien afirma que el artista utiliza al ser superior como instrumento para construir un mundo estético, y preparar en éste un deleite eterno. “El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística se fusiona con aquel artista primordial del mundo”.⁴⁷ Es evidente que en cuanto el objetivo personal, la intención, o la influencia de los concep-

на внешнемъ мір, выходящемъ за пределы ихъ физической и духовной индивидуальности”, en Loski, *Оснобы* (Fundamentos de psicología), 271 (trad. del autor).

46. “Казалось бы, поэты должны принадлежать къ числу типичныхъ эгоцентрическихъ натуръ, потому что ихъ творенія суть сознанія ихъ ума. Однако это неверно; художественное произведение вовсе не есть продуктъ исключительно «моей» деятельности: только то произведение принадлежитъ къ числу истинно художественныхъ, которое развивается какъ бы само-собою, подобно организму, по своимъ внутреннимъ законамъ, согласно своей внутренней цель стремительности или целесообразности, а не той, которую могъ бы сообщить художникъ извне”, Loski, *Оснобы* (Fundamentos de psicología), 291 (trad. del autor).

47. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2004), 69.

tos abstractos comienzan a inmiscuirse en la creación artística, afirma Loski, en ese momento aparece lo muerto, la inercia, y lo tendencioso, “pues el sujeto, el individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, puede ser pensado únicamente como adversario, no como origen del arte”.⁴⁸

Loski afirma que esta característica de lo *suprapersonal* aparece en el proceso de creación de Mozart, cita como ejemplo la famosa carta publicada por Rochlitz, tomada de la obra de Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*:

Él escribe a uno de sus conocidos, que, si se siente bien, el torrente de ideas lo asedian: “De dónde y cómo llegan, no lo sé, y yo aquí no tengo nada que ver” [...] La descripción de Mozart es importante sobre todo, porque ésta nos muestra de qué forma una gran obra artística posee su armonía interna: ésta se vivencia por el artista inmediatamente, directamente como un todo dado, en el cual no hay un antes ni un después, y porque es imposible que el final no se junte con el inicio.⁴⁹

A pesar del egocentrismo, la ambición y la vanidad, afirma Loski, el *tono de vida* en general del verdadero artista se determina por su capacidad de salir de los límites de su individualidad. El rasgo general del carácter *suprapersonal*, y de la aparición de sus distintos elementos, señala sobre el gran desarrollo de la intuición. Pero a diferencia de Hartmann, quien afirma que el “consciente” es el principal obstáculo de la verdadera creación artística, para Loski es el “yo”, es el carácter egocéntrico de la personalidad, que antepone en la creación artística el acto volitivo.

Loski cita como ejemplo el caso de la pequeña pieza teatral *Mozart y Salieri*, de Alexander Serguéyevich Pushkin,⁵⁰ y afirma que en muchos casos, el logro

48. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 68.

49. “Онъ пишетъ одному изъ своихъ знакомыхъ, что, если онъ чувствуетъ себя хорошо, мысли потоками осаждаютъ его. «Откуда и какъ — этого я не знаю, да и я тутъ ни при чемъ...[...] Описаніе Моцарта бажно особенно темъ, что показываетъ, какимъ образомъ обширное художественное произведение можетъ обладать внутреннею гармонією: оно переживается художникомъ какъ сразу, непосредственно данное единство, въ которомъ нѣтъ прежде и после, и потому, не можетъ случиться, чтобы конецъ не сошелся съ началомъ”, en Loski, *Ознобные* (Fundamentos de psicología), 292-293 (trad. del autor).

50. Alexander Serguéyevich Pushkin, “Моцарт и Сальери в: *Собрание Сочинений*” (Mozart y Salieri), en *Obra completa*, t. I (Moscu: Literatura Artística, 1975), 279-87. En 1831 aparece la primera obra literaria inspirada en la leyenda de Mozart, escrita por el poeta Pushkin (1799-1837), que titula: *Моцарт и Сальери* [Mozart y Salieri]. La obra es una pequeña pieza teatral cuyo tema central es la envidia: el poeta describe la pasión que somete a Antonio Salieri a cometer un terrible asesinato; el envenenamiento de Mozart.

de algún objetivo se vuelve a su vez el medio de otro objetivo. Antonio Salieri, como se describe en la obra de Pushkin, ama la música apasionadamente, pero se ama más a sí mismo, y la música se vuelve un medio para alcanzar la fama y la satisfacción de su vanidad. Esto se revela en su envidia del talento de Mozart, a quien asesina envenenándolo. Si Antonio Salieri apreciara al arte más que a sí mismo, en esa misma medida apreciaría la genialidad y la obra de Mozart.

El proceso de formación de la materia sonora

En 1923 el musicólogo soviético Boris Asaf'ev, discípulo de Loski en la Universidad de San Petersburgo, publicó: *El proceso de formación de la materia sonora*.⁵¹ La obra es un análisis del proceso de la creación musical en analogía y contraposición con el arte arquitectónico, mismo que su autor ejemplifica con la carta de Mozart quien escribe sobre su proceso de composición.

El artículo inicial cita la carta, y explica que ésta se tomó de los *Fundamentos de psicología desde el punto de vista del voluntarismo* de Loski. Asaf'ev explica que aún en el caso de que esta carta sea producto de la leyenda, sin sospechar de la autoría de Rochlitz, la cita como prefacio de su artículo sobre la forma musical, porque en ella se revela la síntesis orgánica que abarca el proceso de todas las correlaciones sonoras en su unidad. El proceso mismo de formación de la música, explica Asaf'ev, es algo indivisible; es un torrente ininterrumpido de materia sonora, en donde cada instante no es posible pensarlo fuera de su relación con el todo.

La carta, dice Asaf'ev, es característica de Mozart. Él pudo y tenía el derecho a erigir así su propio proceso creativo. Pero lo que es aún más interesante, si es que la carta es apócrifa, es que la persona que la escribió haya podido comprender tan profundamente el pensamiento creativo de Mozart. Su autor, dice Asaf'ev, pudo plasmar en unas cuantas palabras la idea sobre la forma musical como una unidad. Idea que, añade, con dificultad se encuentra en las creaciones de algunos músicos contemporáneos.

Para ilustrar esta idea, Asaf'ev menciona que existe una constante comparación entre la música y la arquitectura. La primera de estas dos artes es la reproducción dinámica de la segunda, y al contrario, la segunda es el movimiento

51. Glebov (nombre de pluma de Asaf'ev), “Процесс оформления звучащего вещества” (El proceso de formación de la materia sonora), en Igor Glebov, ed., *De musica, Сборник статей*. Colección de artículos (Petrogrado, 1923), 144-64.

estático de la primera. Sin embargo esta comparación le resulta superficial, ya que el material que condiciona a la construcción del edificio musical es diferente del material arquitectónico, por su naturaleza temporal. La naturaleza de longitud y continuidad del *melos*, en su constante desenvolvimiento, no admite las divisiones que provoca la visión espacial en las composiciones musicales.

Pero es difícil evitar las comparaciones que perciben los complejos sonoros únicamente de manera visual, es decir, en el análisis *post factum* de la escritura fuera de la sonoridad. La manera de percibir la música condiciona de forma completamente distinta la comprensión de la forma musical. El fenómeno de cristalización es frecuentemente el punto de partida, del cual construyen la música aquellos que no alcanzan a comprender su naturaleza temporal.

Se puede concebir la creación musical basada en el principio de integración ininterrumpida de elementos sonoros, o en el principio de diferenciación del material sonoro. En el primer caso son las uniones de contraposiciones sonoras en el tiempo. Su método de conocimiento son los distintos grados de intensidad. En el segundo, son las uniones de contraposiciones sonoras espaciales. Su método es la percepción visual de prolongaciones y medidas.

Naturalmente el primero es intuitivo, activo-volitivo, y su imaginación creativa combina los elementos en el proceso incesante de “inestabilidades” sonoras, en cuanto la música es dada en el movimiento. El segundo es intelectual, un espíritu cognoscitivo, que pasa del estado de equilibrio inestable a la cristalización, a la idea inmóvil. Esto nos lleva por distintos caminos de materialización y diversos métodos de percepción de la música. Pero la percepción común de la música está condicionada por el gusto, y éste no se desarrolla para elaborar un método de escucha. La percepción habitual es de acuerdo a la naturaleza personal, y es imposible escuchar de manera indiferenciada o tendenciosa la música sin la intervención del gusto.

En cuanto a la “cristalización”, Asaf’ev se plantea la pregunta del porqué los músicos, ya sea intuitiva o de forma consciente, reconocen la naturaleza temporal de la música, y aún así, constantemente se dirigen a la arquitectura espacial, a su extático-éxtasis, analizando prolija y de forma detallada las morfoformaciones, y deteniéndose en el límite de cada nuevo fenómeno hasta que éste no se cristalice.

La pregunta es compleja y la respuesta no puede ser sólo una. Una de las explicaciones que nos brinda Asaf’ev se refiere a que la ciencia se ha separado en mucho de la psique del hombre primitivo. En su miedo al mundo (agorafobia) e instinto de conservación característico, o ante la inmensidad amenazan-

te del espacio y el tiempo, el hombre primitivo se refugia tras los “objetos” en la abstracción lineal y geométrica de los modelos plásticos del mundo visual, del ornamento. Los teóricos del arte del sonido han preferido hasta la fecha este esquema estilizado de la percepción visual, cada vez condicionado por las propiedades del material.

Inducidos por este tipo de percepción de la música, los compositores violan la naturaleza de la creación musical. Toda nuestra educación y formación musical, afirma Asaf'ev, parte de la comprensión de la música en su aspecto estilizado “ornamental”, y el punto de partida de la percepción del sonido sirve de objeto sonoro cristalizado, que sin duda es un pensamiento *post factum*, y no está en relación con el proceso de entonación. Éste resulta ser un proceso de división racional y violatorio de la naturaleza temporal de la música, que finalmente termina en fórmulas reguladoras y métodos. Los músicos con este tipo de estructura psicológica, educados en contra de su naturaleza, persisten toda su vida en la búsqueda de formas “visuales” como síntesis orgánicas.

Así, en la música aparece un molesto paralelismo entre forma y contenido, que es sin duda incomprensible en la música, y que, sin embargo, se utiliza constantemente. La contraposición de forma y contenido es el resultado de un largo y complicado proceso de interrelación de todos los elementos, que constituyen el complejo de medios de la expresión musical.

En primer lugar, Asaf'ev afirma que aquellos procesos creativos que van por el camino del proceso de formación orgánico ininterrumpido de la sonoridad, y que fueron obtenidos en la búsqueda intuitiva de la “libre composición”, coinciden a grandes rasgos precisamente con los esquemas formales “estilizados”, los cuales por lo general se enseñan en las escuelas como método de composición. En su momento, teóricos alemanes dedujeron estos esquemas formales de hechos históricos particulares, y los tomaron como base para la composición en la época del clasicismo musical, como una especie de fundamento preestablecido. De ahí el excesivo retroceso a los principios de la “interpretación” músico-escolástica de las “formas musicales”, respecto al impetuoso espíritu de cada época siguiente.

En la música no nos parece absurdo lo que a los investigadores de las artes plásticas hace mucho les provocaría una sonrisa. Los esquemas de los dibujos egipcios son perfectos por sí mismos, y no son empleados para nada en las tareas y en el sentido de la pintura renacentista. No se trata de una nueva arquitectónica ni de leyes eternas de construcción del material. Las leyes permanecen y los esquemas de materialización cambian. En la base de esta transformación se encuentran los principios mecánicos

generales. Pero hay una diferencia entre el andar del hombre y el movimiento de una locomotora, el deslizamiento de la serpiente y la tracción de un automóvil, el nado de peces y el vuelo de un aeroplano. Pero en todos ellos existe la absorción del espacio!⁵²

En la música que se concibe como un plano en el espacio, las leyes de cristalización de la materia sonora que dirige la conciencia, y que organiza la estructura y la distribución del material, contribuyen a realizar racionalmente un “extracto” de la forma, una especie de entidad, la cual se percibe incluso fuera de la música.

Pero la música que se desenvuelve en el tiempo; en la longitud sonora en perspectiva; en el ímpetu centrífugo hacia la culminación de la unidad; y finalmente, en la música que contiene ese *élan vital* actúa una corriente emocional inalcanzable para la conciencia. De esta manera la forma surge arbitrariamente. Pero en el momento en que se debilita la tensión emocional, como atractivo de la vitalidad, el proceso se derrumba. Y la razón, sin sospechar de las posibilidades natural-biológicas de morfoformación, interviene partiendo sólo de las exigencias estilísticas de los esquemas “académicos” de la música. [...] El músico, aún antes del momento de la creación de la música, se ve obligado a pensar su distribución en el esquema elegido por él, y ve la música ya cristalizada. Así, el compositor planea el material dado como un sastre que corta por un patrón ya dibujado. El papel de la conciencia aquí es el de un observador, y el proceso de creación se mecaniza.⁵³

52. “В музыке совсем ещё не кажется нелепым то, что давно вызвало бы улыбкой у исследователей пластических искусств. Так, схемы египетского рисунка, весьма совершенные сами по себе, вовсе не приложимы к заданиям и смыслу живописи Ренессанса. Речь не идёт о создании (вымысле) какой то архитектоники. Новой не выдумать, да и смешно было бы так понимать дело, если архитектоника каждого искусства в существе своём включает вечные законы конструирования материала. Но законы остаются, а схемы воплощения меняются. В основе передвижения лежат общие механические принципы, но есть же разница между хождением человека, ходом локомотива, ползанием змеи, мчанием автомобиля, плаванием рыбы и полётом аэроплана. А ведь везде поглощение пространства!”, en Glebov (Asaf'ev), “Процесс оформления” (El proceso de formación), 153 (trad. del autor).

53. “В музыке, которая развёртывается во время, в длительности и звучит как бы некоторой перспективе, в центробежном устремлении к завершённому единству, в музыке, обусловленной как бы сущим в ней *élan vital* — действует чаще всего неуловимый сознанием эмоциональный ток: форма рождается произвольно. Но стоит только ослабнуть эмоциональному напряжению, как обаяние жизненности, свойственное данному процессу рушится. И когда вмешивается рассудок, пропитанный “анемичными, схемами “периодизации музыки, он, не подозревая возможности естественно-биологического формообразования в музыке, вмешивается лишь

Boris Asaf'ev caracteriza aquí los dos tipos de procesos de la creación musical. El primero perteneciente al músico que por la estructura psíquica de su imaginación creativa tiende hacia la reproducción admirando cada sonido, y que constantemente concentra su atención en el proceso de diferenciación de la materia sonora casi sin percibir las contradicciones entre el material de construcción y la sonoridad dinámica o de tensión. El segundo pertenece al músico que por su psique tiende hacia la imaginación creativa de tipo combinatorio buscando siempre los equilibrios incógnitos y que concentra su atención en el proceso de entonación, en el crecimiento ininterrumpido y en la unificación progresiva de los elementos materiales y espirituales. Y así el compositor o se ve en la necesidad de incrustar intuitivamente lo concebido en los esquemas mecanizados o se deja guiar por la voluntad natural de la sonoridad.

La forma surge como una síntesis consciente del proceso de atracción y repulsión mutua de partículas sonoras. Esta interdependencia que se engancha en el impulso hacia los pequeños centros, y hacia un único centro que unifica a todos los elementos, no está condicionada por un esquema preestablecido, sino por el proceso de sus interacciones y su lucha mutua. En este entrecruzamiento en movimiento, el material sonoro se organiza con base en el proceso de formación de las leyes dinámicas universales de morfoformación de la materia. El esquema no condiciona a la forma, sino que ésta permite abstraer el esquema, el cual es posible sólo de manera puramente racional, *post factum*.

Pero, ¿cuál es el papel de la conciencia en la organización del proceso de formación de la materia sonora? ¿Y la creación musical no se parecería a la “creación” de la araña tejiendo su tela? —se pregunta Asaf'ev. Y responde que sólo comprendiendo el papel de la conciencia en la formación se puede llegar a la posición fundamental de la obra de arte musical, que es después de todo un organismo vivo y no una máquina. La tela de araña es pues en cierto modo una máquina de la araña.

La obra musical no es producto de la elaboración habitual y mecánica ni una máquina producto de la creación racional con objetivos utilitarios. Pero

постольку, поскольку необходимо влияние этой музыки в схеме [...] Музыкант, обязанный ещё до того момента, как он создаст (вызовет в своём воображении) музыку, уже мыслить ее распределённой по данной (избранной им или навязанной ему) схеме — зрит музыку уже кристаллизованной. Поэтому, он планирует данный материал, как вышивальщик, по узору. Роль сознания здесь — роль наблюдателя. Процесс же творчества механизмуется”, en Glebov (Asaf'ev), “Процесс оформления” (El proceso de formación), 153-154 (trad. del autor).

tampoco es una tela de araña, producto del instinto y cuyo objetivo es la auto-protección y conservación de la especie. La música es un organismo vivo, y esto significa que en su creación toman parte tanto la intuición creativa, la misteriosa x de la *élan vital* o de la *Formenwille*, como el intelecto, ya que el acto creativo, es decir, el nacimiento de la obra de arte, es impensable fuera de la personalidad creativa, y su nacimiento espontáneo es imposible.

El papel del instinto artístico, a pesar de todo su misterio, se entiende y reconoce por muchos creadores del arte. Éste se compara al acto de la concepción o del nacimiento, y el crecimiento de la obra artística es análogo a los fenómenos orgánicos y procesos fisiológicos. ¿Pero el papel del intelecto, no se contrapone con su influencia “corruptora” al proceso creativo en su totalidad, el cual sucede en la esfera del inconsciente? ¿Y dividiendo a la unidad sonora ininterrumpida en multitud de momentos, no “crearía” el intelecto, a final de cuentas, como una máquina? ¿Y no sería capaz el instinto de tejer mecánicamente, después de una serie de intentos de asimilar los esquemas y ejercicios, sólo para producir una tela de araña y no una obra viva? Entonces ¿cual sería la solución? —se pregunta Asaf’ev.

Con el objetivo de encontrar una salida a este dilema, Asaf’ev propone salir del marco del proceso creativo y analizar el proceso en la percepción y reproducción de la música. La música no existe ni vive en los libros de notas ni en los estantes de tiendas y bibliotecas, mientras el espíritu humano no la reproduzca. El contenido emocional se transmite por medios físicos y la comprensión mutua interna existente entre los estados psíquicos de las personas. Fuera de la reproducción y percepción viva, la música no existe, y únicamente en el proceso de la vida se crea la forma.

Entonces, la forma se presenta como una existencia mutua en movimiento ininterrumpido de partículas de alguna esfera cerrada (de la conciencia de la sonoridad). Estas partículas se relacionan en una atracción mutua hacia su centro más cercano, y los pequeños centros hacia un centro único de todas las esferas sonoras, así como éste concentra en sí la energía de radiación de todos los elementos.⁵⁴

54. “Тогда форма выступает, как взаимно-сосуществование, в непрерывном движении частиц некоей замкнутой сферы (сознания звучания). Частицы эти связаны взаимным тяготением к ближайшим им центрам, центры же (малые) к единому центру всей звучащей сферы, так как он сосредоточивает в себе энергию излучения всех элементов”, en Glebov (Asaf’ev), “Процесс оформления” (El proceso de formación), 156-157 (trad. del autor).

Fuera de la contemplación entonativa, es decir, en la música visual de arquitectura petrificada, la música no existe. Este tipo de contemplación visual proviene de la concepción del sonido distribuido periódicamente, fuera de los puntos de apoyo o centros de atracción. Es el sonido que se planea de forma simétrica de acuerdo a esquemas imaginados, y no en cuanto a una necesidad interna propia. Esta necesidad presupone tanto al crecimiento de uniones sonoras, como al desarrollo temático, en cuanto revelación del movimiento musical en el proceso de la energía sonora, ya que surge bajo la presión del impulso emocional, o con base en el influjo de la voluntad artística.

La música “visual”, dice Asaf’ev, no necesita de este proceso de revelación de la energía del tematismo, ya que ve en la música tan sólo la división o la sucesión periódica de las partes, y asimismo ésta deja de ser música audible, música viva. La comparación del “arte arquitectónico sonoro” con la arquitectura así condicionada, es por supuesto absurdo. Solamente en el contacto con la música viva, con la música como proceso de formación con aspiraciones góticas, hacia la dinámica y hacia la superación del material en semejante movimiento, puede en rigor sentirse el encanto en la música.

El proceso de formación se presenta como un proceso de contemplación en la materialización ya consumada del pensamiento creativo. Y aquí Asaf’ev cierra el círculo, al afirmar que es así como Mozart supo ocultar en su música todos los rastros de la creación. Mozart se las arregla con ésta en su conciencia, al mirar como un arquitecto todo el edificio listo de aquello que aún no está fijado en el papel.

Pero la música de Mozart, después de todo, es música y no un templo griego creado en la estática. En su reproducción, el proceso de formación se desenvuelve cada vez como un estado de equilibrio inestable, y se comprende finalmente como una superación, y no la contemplación de lo ya superado. Se comprende como algo cumpliéndose en el presente y no el pasado ya cumplido. En este sentido, el proceso de composición vendría también a ser una ejecución mental, una interpretación de la obra creada aún antes de escribirse. Esta capacidad de creación y recreación mental de la obra musical en su totalidad, afirma Asaf’ev, la posee sólo aquel talento excepcional, como lo fue Mozart.

“El niño calculadora”

En 1983 el musicólogo norteamericano Peter Kivy publicó un artículo sobre la “Carta a un tal barón von...”, titulado: “Mozart and Monotheism: An Essay in

Spurious Aesthetics”.⁵⁵ En este artículo él afirma que lo más intrigante de esta carta es entender cómo podría la mente pensar un evento temporal de forma atemporal, como lo muestra el último fragmento citado de dicha carta.

“Escuchar” una obra musical “en la cabeza”, se supone sería “escuchar” mentalmente, justamente de la manera en que se escucharía en la ejecución. Cuando un tono “corre a través de mi mente”, qué sucede si lo “escucho” desde el principio hasta el final en mi imaginación, desde el íncipit hasta la cadencia, justamente como si lo escuchara interpretado por un oboe o una flauta. Un tono, después de todo es un evento temporal. Y, como yo supongo, “escuchar” una sinfonía (digamos) “en la cabeza” sería justamente multiplicar horizontal y verticalmente el fenómeno del “tono en la cabeza”.⁵⁶

Esta experiencia mental, dice Kivy, de escuchar toda una sinfonía “en la cabeza” desde el inicio hasta el final con todos sus detalles, ciertamente es para personas dotadas:

y así se podría imaginar lo que sería ser capaz de agregar las enormes y largas columnas de figuras, *como un “niño calculadora”*. Pero, se podrían imaginar lo que sería “escuchar” toda la Sinfonía Linz “en su cabeza”, ahora no escuchándola de principio a fin: sino escucharla como el pseudo-Mozart se supone que pudo, no *“sucesivamente, sino ... como fue, todo al mismo tiempo ...”* ¿Cómo sería esto? ¿Qué parecería?⁵⁷

Esto parecería sin duda más a Charles Ives que a Mozart, agrega Kivy irónicamente. Pero además, “escuchar” mentalmente los eventos musicales de gran

55. Peter Kivy, “Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics”, *The Journal of Musicology* 2, núm. 3 (verano, 1983): 322-328.

56. “To ‘hear’ a work of music in the head, one supposes, would be to ‘hear’ it mentally just the way one would hear it at a performance. When a tune ‘runs through my head’, what happens is that I ‘hear’ it from beginning to end in my imagination, from incipit to cadence, just as I would if I heard it played on an oboe or flute. A tune, after all, is a temporal event. And, one has a right to presume, to ‘hear’ a symphony (say) ‘in the head’ would just be to multiply, horizontally and vertically, the ‘tune in the head’ phenomenon”, en Kivy, “Mozart and Monotheism”, 322 (trad. del autor).

57. “and so can imagine what it would be like to be able to add enormously large and long columns of figures, like the calculating boy. But try as hard as you can to imagine what it would be like to ‘hear’ the whole Linz Symphony ‘in your head’, yet not hear it from beginning to end: rather, to hear it as the pseudo-Mozart implies he might, not ‘successively, but ... as it were, all at once ...’ How would it be done? What would it be like?”, en Kivy, “Mozart and Monotheism”, 323 (trad. y cursivas del autor).

duración fuera del tiempo, es sin duda alguna un completo absurdo que el pseudo-Mozart ha descrito. No obstante, advierte Kivy, el hecho de que nosotros, los mortales, no podamos imaginar lo que sería “escuchar la música atemporalmente en nuestras cabezas”, es porque no somos genios. Así como tampoco podemos asegurar que un genio no puede hacerlo, especialmente si se trata de un genio de la magnitud de Mozart. ¿Quién podría memorizar el *Miserere* de Gregorio Allegri de una sola vez? Si Mozart decía que él escuchaba la música en su cabeza “atemporalmente”, concluye Kivy, hay que creerle, o entonces pareceríamos un ciego que niega los colores.

Las investigaciones concuerdan en que la “Carta a un tal barón von...” es apócrifa. En sus cartas Mozart nunca comentó sobre cómo él “escuchaba” la música “en su cabeza”. No obstante, la idea expresada en la carta espuria es excepcional, y es el producto de una original y extraordinaria imaginación filosófica. Sin embargo, Kivy no comparte esta opinión. Para él la idea de imaginar atemporalmente la música no proviene de la experiencia introspectiva del compositor, ya que es sólo el producto de la imaginación romántica de la filosofía sobre el “genio”, en la que la idea de la obra de arte como un “universo” es la misma del artista como “creador”.

La relación del artista hacia el mundo de su creación se veía en analogía directa con la relación divina hacia el mundo; el acto creativo del artista se equiparaba al Génesis. Kivy afirma que en el siglo XVIII la analogía de Dios y el mundo con el artista y su trabajo era generalizada. Ésta es la fuente de la noción del genio pseudo-Mozart sobre la visión de la obra del compositor en un solo instante y fuera del tiempo.

Pero esta idea romántica, según Kivy, proviene de la filosofía escolástica de la Edad Media, que revela la esencia eterna del pensamiento divino. Dios ve todas las cosas en su eterno presente, afirma Severino Boecio en *Consolatio Philosophiae*. Santo Tomás de Aquino afirma en *Suma teológica* que la ley eterna es el plan racional de Dios, es el orden de todo el universo mediante el cual la sabiduría divina dirige todas las cosas hacia su fin. Es el plan de la Providencia que únicamente conoce a Dios y a los bienaventurados. Dios no sólo es creador de las formas de los seres, sino también es creador del ser de los seres. Dios es acto puro, es el primer ser. Dios es creador y mueve en la medida que crea, es decir, crea el tiempo. Dios es el origen de todo, nada queda exento a su acción. El intelecto divino ve todo en su presente eterno.⁵⁸

58. Véase Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico*, t. 1, 403-414, 479-497.

Con el propósito de acercar estos conceptos a nuestro objeto de estudio, Kivy afirma que entonces el intelecto divino percibe, o concibe toda la Sinfonía Linz en un solo instante fuera del tiempo, en un presente inmediato de la mente divina.

la fuente de la noción del pseudo-Mozart es: poner todo junto en la analogía, ampliamente difundida al final del siglo XVIII, entre Dios como creador del mundo, y el artista-dios como el creador del mundo de su obra, con los preceptos teológicos comunes tanto a protestantes como a católicos, de que Dios percibe lo temporal atemporalmente, implicando que entonces el compositor-artista es “dios”, y su obra, su mundo creado, un evento temporal, él debe concebirlo como Dios ha creado la historia del mundo, atemporalmente, todo en un instante, al mismo tiempo, o como Spinoza podía haber dicho, *sub specie æternitatis*, “bajo una cierta especie de eternidad”. Ésta, yo supongo, es la fuente de la excéntrica e intrigante idea del pseudo-Mozart. No es ni el resultado de un reporte introspectivo de un compositor, ni la clarividencia filosófica de un genio-esto es una simple decoración de lo que ha llegado a ser casi un cliché estético, con la corona de Domingo de la escuela teológica.⁵⁹

Según Kivy, es obvio que las fuentes literarias y filosóficas manipuladas por el pseudo-Mozart descartan incluso la más tímida sospecha de que Mozart, o cualquier otra persona, pudieran concebir la música de la manera en que éste la describe. De hecho, señala Kivy, es muy discutible si Dios, si es que ¡existe!, pueda concebir los eventos temporales de la manera en que Severino Boecio y Santo Tomás de Aquino los describen, e incluso, si lógicamente es posible que Dios perciba los eventos temporales fuera del tiempo.

Pero lo que definitivamente resulta imposible para Kivy es creer que Mozart pudiera hacerlo. Se sabe que la carta es apócrifa, y lo que sugiere su autor sobre

59. “The source of the pseudo-Mozart’s notion is: all we need do is put together the analogy, already widespread at the end of the 18th century, between God, as creator of the world, and artist-god as the creator of the world of his work, with the theological precept, common to protestants and catholics alike, that God perceives the temporal atemporally, to get the implication that since the composer-artist is ‘god’, and his work, his created world, a temporal event, *he* must conceive of it, as God does the history of the world. He has created, atemporally, all at once, at a glance, or as Spinoza would say, *sub specie æternitatis*, ‘under a certain species of eternity’. This, I suggest, is the source of the pseudo-Mozart’s bizarre and intriguing idea. Neither the result of a composer’s introspective report, nor a genius’ philosophical insight —it is a matter simply of adorning what had become almost an aesthetic cliché, with a crown of Sunday school theology”, en Kivy, “Mozart and Monotheism”, 327-328 (trad. del autor).

el pensamiento musical es imposible. Sus conclusiones son, en concreto, que la carta no es el reporte introspectivo de un compositor no reconocido, ni tampoco el producto de un genio o de un filósofo desconocido, ya que el linaje de sus fuentes filosóficas, según este investigador, las ha revelado él mismo.

Sin adentrarnos en el pensamiento filosófico de Kivy, sí creemos necesario esclarecer sobre su pensamiento musical. Como habíamos expuesto anteriormente sobre *El proceso de formación de la materia sonora*, Asaf'ev explica que aún en el caso de que la carta haya sido producto de la leyenda, la cita como prefacio a su artículo porque en ella se revela la síntesis orgánica del proceso de todas las correlaciones sonoras en su unidad.

Asaf'ev afirma que la carta es característica de Mozart. Él pudo y tenía el derecho a erigir así su propio proceso creativo. Pero lo más interesante de las afirmaciones de Asaf'ev, aún sin saber sobre la hipótesis de la autoría de Rochlitz propuesta por el musicólogo Otto E. Deutsch en 1964, es que la persona que escribió la carta haya podido comprender tan aguda y profundamente el pensamiento creativo de Mozart. Esta persona pudo plasmar en unas cuantas palabras la idea sobre la forma musical como una unidad. Idea que, añade Asaf'ev, con dificultad se encuentra en las creaciones de músicos contemporáneos. Estas líneas se escribieron 60 años antes del artículo de Kivy, lo cual demuestra que la idea sobre la forma musical no solamente se encuentra con dificultad en las creaciones musicales, sino también en el pensamiento de muchos musicólogos de nuestro tiempo.

Como ya lo había señalado Solomon en 1980, las ideas expresadas en la carta de Rochlitz (el pseudo-Mozart) se basan en la idea romántica del genio creador. El fenómeno romántico del *Sturm und Drang* en Alemania, anticipándose a la revolución francesa, y motivado por la superación de la razón ilustrada del siglo XVIII, llevó a la intelectualidad germana a nuevas posturas e ideas que básicamente fueron tres. Primero, se redescubre y se exalta la naturaleza como fuerza omnipotente y creadora de vida. En segundo lugar, se revela al genio como fuerza originaria ligada íntimamente a la naturaleza; el genio crea en forma análoga a la naturaleza, y, por tanto, no recibe desde fuera sus reglas, sino que él mismo es sus propias reglas. Y en tercer lugar, se contraponen el panteísmo a la concepción deísta ilustrada de la divinidad como intelecto o razón suprema, es decir, la idea de la divinidad inmanente de la naturaleza.⁶⁰

60. Véase Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico*, t. 3, 29-43.

A diferencia de los artistas y filósofos románticos del *Sturm und Drang*, Kivy no puede discernir entre la realidad del mundo y el mundo de la obra de arte. Una cosa es pensar la realidad del mundo en su sucesión espacio-temporal, y otra muy distinta es pensar la obra musical en el desenvolvimiento temporal de la conciencia, en la *durée pure*,⁶¹ es decir, en su proceso de morfoformación. La forma musical se realiza en el proceso mismo de su formación, es decir, en el tiempo. La obra musical puede realizarse concretamente en la ejecución vocal o instrumental, en su sonoridad real. Pero a diferencia del devenir concreto de la realidad, la música también puede repetirse infinitas veces en la ejecución real, y de hecho, ésta es su forma de existencia real, y en la repetición está su esencia.

Pero además, el proceso de formación de la obra musical también puede pensarse, imaginarse en el tiempo subjetivo, es decir, llevarse a cabo infinitas veces en “la mente” fuera de la ejecución y el tiempo real que sólo mide la relación entre los objetos. Finalmente, el proceso de formación de la obra musical también puede concebirse en su simultaneidad, es decir, en su unidad total. Concebirse en la totalidad indisoluble de todas las uniones sonoras fuera de su sucesión temporal, esto es, en la simultaneidad de una perspectiva arquitectónica sonora ya cristalizada. El proceso de formación se lleva a cabo en la conciencia funcional de cada partícula sonora que compone la obra musical.

La memoria musical puramente racional, y fuera del proceso de su representación sonora mental, es una arquitectónica musical abstracta y petrificada del proceso de formación, en el que cada sonoridad y grupo de sonoridades se determina por su relación y función con el todo. Una lógica relacional y funcional, y no una lógica objetual de disposición contigua de sonoridades en un tiempo “espaciado”.

Pensar como un ciego que niega la realidad de los colores, como afirma Kivy, es asimismo afirmar que se desconoce lo que ya se sabe, sólo por el hecho de que no es posible saber lo que se sabe fuera del lapso de tiempo en que se realiza la formulación mental de lo que ya se sabe. Sería negar lo que ya sé sólo por el hecho de que aún no me he dicho a mí mismo verbalmente lo que ya he pensado.

El pensamiento lógico-objetual no le permite a Kivy comprender la funcionalidad de la lógica musical. Sólo concibe las sonoridades como disposición contigua de objetos sonoros en un tiempo espaciado, objetivo, fuera de la conciencia, y no en su funcionalidad lógica dentro del cúmulo de uniones de

61. Véase Henri Bergson, *La evolución creadora*, trad. María Luisa Pérez Torres (Madrid: Espasa-Calpe, 1973).

relaciones sonoras de la obra musical. Pero la cuestión no sólo se encuentra en su incompreensión de la lógica musical. Interpretar de manera simplista la concepción romántica de la creación del genio artístico como una frívola cursilería pasada de moda; un “cliché estético con la corona de la escuela teológica de domingo”,⁶² es definitivamente no entender el proceso creativo mismo.

Sublimación del inconsciente

La concepción romántica del “genio creador” tuvo especial importancia en el esclarecimiento del proceso de la creación artística, al revelar el papel del inconsciente. Para el *Sturm und Drang* antiilustrado, la naturaleza posee un instinto artístico, una inconsciente actividad productora. Dicha idea es el antecedente directo de la teoría sobre el proceso de sublimación del inconsciente (mecanismo psíquico civilizatorio y transformador de la libido en logros sociales útiles), especialmente en el proceso creativo del arte y la ciencia, como es el caso del análisis de la obra de Leonardo da Vinci, *Santa Ana, La Virgen y el niño*.⁶³

En el caso del proceso creativo de Mozart, visto desde la perspectiva del psicoanálisis y la sociología, el sociólogo alemán Norbert Elias afirma que su creatividad ciertamente se ha entendido como un “proceso interno”, espontáneo, aislado e independiente del destino personal del individuo.⁶⁴ Esta idea representa una forma de divinización del artista, en el que el arte es independiente de la existencia social de su creador. El escritor alemán Wolfgang Ildesheimer, afirma que:

hasta los musicólogos más austeros se han dejado llevar a tratar de explicar precisamente lo inexplicable, en la medida en que creyeron hallar en el “hombre” Mozart la confirmación que justificaba la divagación metafísica de ellos. El enigma Mozart consiste precisamente en que, falta el “hombre”. Se sustrae a su obra, ya sea durante su vida o después.⁶⁵

62. Kivy, “Mozart and Monotheism”, 328.

63. Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* [Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci] (Leipzig y Viena, 1910).

64. Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, ed. Michael Schröter, trads. Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk (Barcelona: Península, 2002), 59-74.

65. Wolfgang Ildesheimer, *Mozart* (Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1982), 53.

Esta escisión entre el genio y la persona —según Elias— es una dicotomía que confronta el estado de evolución del hombre civilizado, de su espiritualidad, con su existencia corporal primitiva. Es como si el arte flotara en el aire, ajeno e independiente de la convivencia social. Pero el arte mismo tiene la característica de sublimar los aspectos cotidianos, además de su relativa autonomía del creador y de la sociedad en la que surge.

De esta escisión entre el artista creador y la persona, parte el punto central de las teorías de Wolfgang Hildesheimer y Norbert Elias sobre la genialidad de Mozart y su proceso creativo. Elias rechaza la naturalidad pura de este proceso. Rechaza lo innato, lo determinado biológicamente o arraigado en los genes. Si bien la espontaneidad de su extraordinaria capacidad musical e imaginación evocan un fenómeno natural, innato, éste sólo es explicable como expresión de un proceso sublimatorio de dichas energías naturales. Aunque asume también que las diferencias biológicas entre los individuos, lo innato, intervengan asimismo en las divergencias de la capacidad sublimatoria.

Mozart poseía una capacidad innata, condicionada por su constitución, para superar en gran medida las dificultades de su más tierna infancia, contra las que ha luchado cualquier persona, sublimándolas bajo la forma de fantasías musicales en un grado poco habitual; pero incluso esto sería una suposición arriesgada. Apenas se sabe por qué en el desarrollo humano de una persona en concreto se privilegian determinados mecanismos de proyección, represión, identificación o también de sublimación. Nadie dudará realmente de que en Mozart se manifestaran con especial fuerza ya desde su primera niñez una transformación sublimatoria de las energías instintivas junto a otros mecanismos.⁶⁶

Para Elias, la capacidad sublimatoria de Mozart, es decir, su extraordinaria capacidad de realización de las fantasías musicales, es heredada por la vía cultural, a través de sus padres, maestros y ambiente social.

Todas las personas soñamos y tenemos procesos sublimatorios diurnos, fantasías de nuestros más íntimos anhelos, a veces, incomprensibles para uno mismo. Pero la mayoría de nosotros no somos capaces de producir fantasías innovadoras que sean objeto del goce estético social. Lo específico de las fantasías innovadoras que se manifiestan como obras de arte, es que son también del interés de otras personas. Se trata de fantasías desprivatizadas y depuradas de

66. Elias, *Mozart*, 66.

las impurezas del “yo”. Son sublimaciones del inconsciente sometidas a las leyes y formas del material artístico de relevancia social.

La esencia del ideal artístico es su función socializante, que realiza mediante el prototipo. Es la construcción del modelo artístico que reúne los rasgos más característicos de la sociedad en un sólo individuo: el héroe; el mártir; el villano, entre otros. En el caso específico de la música, este modelo artístico se construye con base en las entonaciones que mejor reflejan el sentir común de la sociedad de la época, expresado mediante la individualidad del artista.

Para ello es necesario que el entrenamiento y adquisición de las leyes del material artístico transformen la corriente primaria de la fantasía del artista, y la lleven a un equilibrio entre el “yo”, es decir, entre la razón o conocimiento adquirido y el inconsciente. Cuando se rompe este equilibrio, la obra de arte pierde interés o sentido. El predominio de la razón y la técnica producen una obra tan árida y formal que ya no refleja ni el ímpetu ni el contenido de la conciencia individual y colectiva. Si predomina el inconsciente entonces las formas se descomponen y la obra pierde su capacidad de comunicación y empatía social.

La altura de la creación artística se alcanza cuando la espontaneidad y la fuerza innovadora de la corriente de fantasía se combinan de esta forma con el conocimiento de las leyes inmanentes del material y con el juicio de la conciencia artística, de forma que la corriente innovadora de fantasía se manifiesta durante el trabajo del artista como si fuera autónoma, siempre de acuerdo con el material y la conciencia artística. Éste es uno de los tipos de procesos de sublimación más fecundos socialmente.⁶⁷

Conclusiones

En el caso de Mozart, este equilibrio entre fantasía innovadora y razón, entre el “yo” y el “inconsciente”, parece haber sido ininterrumpido. Por ello se dice que escribía la música con asombrosa facilidad, ya que previamente había sido compuesta en su cabeza. Su proceso creativo no era el clásico ensayo de prueba y error escrito por medio de interminables e infructuosos bocetos, sino un torrente continuo semejante a los sueños. Con la certeza del sonámbulo, Mozart supo elegir las innovaciones entonativas de su fantasía. Entonaciones de su época que él escuchó en su infancia y se grabaron en su inconsciente.

67. Elias, *Mozart*, 70-71.

El “ideal artístico” es el equilibrio entre lo finito sensible y lo infinito universal y absoluto. Es el equilibrio entre el “yo” creador y el “inconsciente” como fuente de fantasías. Es la razón que percibe y da forma a la materia fluente sonora, surgida de la voluntad de un espíritu creador *suprapersonal* libre del egocentrismo, que antepone en la creación artística sus fantasías particulares y atípicas.

La “idea musical” es un mundo de relaciones y dependencias funcionales entonativas, en el cual no existe un lugar para las cosas. Si mi conciencia puede en un instante ideal reunir en sí a toda la composición, ésta en ese instante cristaliza el material fluente y crea (percibe) la forma como síntesis del crecimiento de la materia sonora, que la constante voluntad del espíritu artístico creador organiza. Abarcar el todo, es decir, la percepción de la unidad de la forma, es en esencia pensar el momento estático, es la percepción enigmática en un instante único de la existencia sonora. Mozart supo abarcar el todo en su conciencia, el absoluto, mirando (escuchando) como un arquitecto a todo el edificio ya listo de aquello que aún no está fijado en el papel. Entonces —afirma el pseudo-Mozart:

la pieza resulta casi lista en mi cabeza, y aunque ésta haya sido larga, más adelante la abarco con una sola mirada en mi alma, como a un hermoso cuadro o a una bella persona, y la escucho en mi imaginación no sucesivamente, como ésta debe de expresarse después, sino inmediatamente como si fuera en su totalidad. He aquí el pequeño festín. Toda invención y elaboración sucede en mí como en un hermoso y profundo sueño, pero lo mejor, es el campo visual de todo al mismo tiempo.⁶⁸ ❀

68. “пьеса оказывается почти готово в моей голове, хотя бы она и была длинна, так что впоследствии я охватываю ее в душе одним взглядом, как прекрасную картину или красивого человека и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она должна потом выразиться, а как бы сразу в целом. Вот это так пирушка. Все изобретение и обработка происходит во мне, как в прекрасном глубоком сне, но такой обзор сразу лучше всего”, en Glebov (Asaf'ev), “Процесс оформления” (El proceso de formación), 144 (trad. del autor).

Percepción espacio-temporal en la obra de Samuel Beckett y Alberto Giacometti

Space-Time Perception in the Works of Samuel Beckett and Alberto Giacometti

Artículo recibido el 5 de abril de 2016; devuelto para revisión el 23 de noviembre de 2016; aceptado el 15 de diciembre de 2016. <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2017.1.2598>.

María del Carmen Molina Barea Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades, España, mcpalladio@hotmail.com.

Líneas de investigación Estética y teoría del arte contemporáneo; surrealismo; cultura visual; filosofía del cine.

Lines of research Contemporary esthetics and art theory; surrealism; visual culture; philosophy of cinema.

Publicaciones más relevantes “Paprika (Satoshi Kon, 2006): Animación japonesa desde el surrealismo”, *El Respirador. Revista de Arte Contemporáneo*, núm. 4 (2016): 34-45; “Literatura menor y resistencia biopolítica en la obra de Jesús Lizano”, *Metáforas de la Multitud* (2016): 325-339; “La identidad del militante artístico: el caso de Joseph Beuys”, *ARTS. Revista de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*, núm. 1 (2015): 80-85; “Ese ojo sin moral: las repercusiones estéticas del cine como ojo mecánico desde el ultraísmo al surrealismo”, *De arte. Revista de Historia del Arte*, núm. 13 (2014): 192-215; “Buster Keaton y el surrealismo de la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia”, *Archivo Español de Arte*, núm. 341 (2013): 29-48; “Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 22 (2012): 167-192; “Dalí y la Hypnrotomachia Poliphili”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 42 (2012): 355-409.

Resumen El presente artículo plantea un análisis de la percepción espacio-temporal en la producción artística de Samuel Beckett y Alberto Giacometti. Se tomarán como objeto de estudio dos obras concretas: por un lado, el montaje televisivo *Quad I & II*, de Beckett, y por otro, el texto titulado “El sueño, el Sphinx y la muerte de T.”, escrito por Giacometti. Ambas piezas se abordarán desde el concepto de tiempo de

Henri Bergson, la teoría del universo tetradimensional de Hermann Minkowski, y la visión esquizofrénica del espacio-tiempo según Eugène Minkowski.

Palabras clave Beckett; Giacometti; Bergson, Minkowski; espacio; tiempo; esquizofrenia.

Abstract The present paper provides an analysis of the space-time perception within the artistic production of Samuel Beckett and Alberto Giacometti. It focuses on two works in particular: on the one hand, Beckett's TV play *Quad I & II*, and on the other, the text entitled "The Dream, the Sphinx, and the Death of T.", written by Giacometti. Both works will be studied according to Henri Bergson's notion of time, Hermann Minkowski's theory of a four-dimensional universe, and the schizophrenic view of space-time developed by Eugène Minkowski.

Keywords Beckett; Giacometti; Bergson; Minkowski; space; time; schizophrenia.

MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA,
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES,
ESPAÑA

Percepción espacio-temporal en la obra de Samuel Beckett y Alberto Giacometti

Beckett, Giacometti y la influencia de Bergson

*¿Les interesa el espacio? Hagamos que crujá.
¿Les atormenta el tiempo? Matémoslo juntos.¹*

Aunque no en exceso conocida, la amistad entre Samuel Beckett y Alberto Giacometti conforma una de las relaciones de intercambio y compañerismo más duraderas de entre las surgidas al amparo de las vanguardias en el París de entreguerras. Ambos artistas confluyen en este escenario, uno procedente de Irlanda, el otro de Suiza, y los une una incontestable afinidad intelectual, traducida a lo largo de los años en fuente de inspiración recíproca. De ésta ha quedado como testimonio la colaboración del dramaturgo y el escultor en la realización del decorado de *En attendant Godot* (1953), con ocasión de su reposición en 1961 en el Teatro Odéon de París.

Amigos de cabarets y paseos nocturnos, Beckett y Giacometti se conocen hacia 1937, participan del ambiente parisino en la época de esplendor del

1. Samuel Beckett, *Disjecta. Escritos misceláneos y un fragmento dramático*, trad. Alicia Martínez Yuste (Madrid: Arena Libros, 2009), 145.

surrealismo, movimiento artístico encabezado por el poeta André Breton, en cuyas lides se integra el joven Giacometti.² Por su parte, Beckett mantiene también cierto contacto con el surrealismo, llega incluso a traducir la obra de algunos de sus representantes más destacados, como Paul Éluard, René Crevel y el propio Breton. Ese París de los años treinta, jalonado por la efervescente actividad de las vanguardias, conoce asimismo un momento especialmente favorable a la difusión y recepción del pensamiento de Henri Bergson, filósofo francés que en 1927 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Por ejemplo, resulta interesante comprobar las numerosas referencias de André Breton a Bergson, o las alusiones de otros autores surrealistas, como Antonin Artaud, quien cita al filósofo en el artículo “L’homme contre le destin”.³

Ciertamente, cabe deducir una considerable influencia bergsoniana en los modos estéticos del surrealismo. Libros de Bergson como *Matière et mémoire* (1896) y *L’énergie spirituelle* (1919), basado en una conferencia de 1901 titulada *Le rêve*, dejan su huella en el imaginario surrealista: desde el concepto de memoria al de creatividad, sin olvidar el interés por el sueño y la paramnesia (ilusión de lo ya vivido). Pero por encima de todo, la filosofía de Bergson determina cierta actitud subversiva frente a la idea tradicional, fija e inamovible, de tiempo y espacio, ahora entendida como “duración (*durée*)” e “intuición”.⁴ De esto se hacen eco rápidamente los artistas del surrealismo. Como dijera Jack Spector: “Los surrealistas, enemigos de las continuidades temporales y espaciales, a las que consideraban aliadas del racionalismo burgués, dieron la bienveni-

2. Anne Atik recuerda con humor a su marido, el pintor Avigdor Arikha, junto a Samuel Beckett, gran amigo del matrimonio, en sus paseos nocturnos por París, “camino del Dôme, en donde solían toparse con o esquivar a Alberto Giacometti (debido a que, cada vez que los veía, siempre les soltaba la misma, aunque singular, historia acerca de la revelación que tuvo mientras estaba sentado en el cine Cinéac, en una época en que le costaba percibir y dibujar)”, en Anne Atik, *Cómo fue. Recuerdos de Samuel Beckett*, trad. Juan Abeleira (Barcelona: Circe, 2005), 18.

3. Antonin Artaud, “Homme contre le destin” [1936], en *Messages révolutionnaires* (París: Gallimard, 1971), 24-34.

4. “La duración comporta, en su misma estructura, una radical exigencia de heterogeneidad. [...] La heterogeneidad es el ámbito de la pura cualidad, de la diferencia, del policentrismo, de la ausencia de referencias privilegiadas que puedan ordenar conjuntos homogéneos. Es el puro reino de la dispersión, de la originalidad”, en Ignacio Izuzquiza Otero, *Henri Bergson: la arquitectura del deseo* (Universidad de Zaragoza, 1986), 39. Asimismo: “La intuición es la facultad que permite captar la duración de un modo completo y eficaz. [...] Precisamente porque la intuición tiene una estructura semejante a la duración y es ella misma proceso, puede captar directamente, sin intermediario de espacio y lenguaje, el movimiento mismo, el proceso dinámico que constituye la duración y, al mismo tiempo, constituye la base de la realidad”, en Izuzquiza Otero, *Henri Bergson*, 245.

da a todos los que, en la ciencia o en las artes, atacaban las ideas convencionales de tiempo y espacio.”⁵

Inmersos en este clima de impronta bergsoniana, no sólo los surrealistas reciben su influencia, entre ellos Giacometti, sino también Beckett. Como indica Manfred Milz, Samuel Beckett adquiere familiaridad con la filosofía de Bergson en el Trinity College de Dublín y en l'École Normale Supérieure de París. En concreto, llama la atención que A. A. Luce, reconocido experto en el pensamiento de Bergson, fuera el tutor de Beckett en el Trinity College entre 1923 y 1927.⁶ Después, en la etapa de l'École Normale Supérieure, Beckett se empapa de la teoría de la temporalidad de Bergson y consagra un verano entero a la lectura de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927).⁷ Como resultado de esta incursión en la obra maestra de Marcel Proust, Beckett publica en 1931 sus reflexiones sobre el tiempo en forma de un ensayo titulado precisamente *Proust*.⁸ Así las cosas, no es casualidad que se haya señalado repetidas veces la problemática temporal latente en las obras de Beckett. Hasta tal punto que se podría afirmar que “el Tiempo es el único personaje que ‘pasa’ por la escena beckettiana y el que, desde bastidores, ha marcado previamente los pasos y el destino de los demás”.⁹

5. Jack Spector, *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo* (Madrid: Síntesis, 1997), 62.

6. Manfred Milz, *Samuel Beckett und Alberto Giacometti. Das Innere als Oberfläche; ein ästhetischer Dialog im Zeichen schöpferischer Entzweigungsprozesse (1929-1936)* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), 258.

7. “Beckett’s analysis of the Proustian aesthetic is centred around an account of the working of habit upon memory, and the consequences these have for the subjective experience of time”. (“El análisis de Beckett acerca de la estética de Proust se centra en una consideración del funcionamiento del hábito sobre la memoria, y en las consecuencias que ello tiene en la experiencia subjetiva del tiempo.”, en John Pilling, ed., *The Cambridge Companion to Beckett* [Cambridge University Press, 2006], 4) (trad. de la autora).

8. “Proust, as seen by Beckett, divides time up into segments, each representing a change in the personality and mental growth of the individual, corresponding to a change in his personality and intellectual development. This, in turn, corresponds to a change in his habit formation, or more exactly of the contractual arrangement between the individual mind and the external world.” (“Proust, según la visión de Beckett, divide el tiempo en fragmentos, representando cada uno de ellos un cambio en la personalidad y crecimiento mental del individuo, correspondiéndose con un cambio en su personalidad y desarrollo intelectual. Esto, a su vez, se corresponde con un cambio en la formación de su hábito, o más concretamente, en el acuerdo contractual entre la mente individual y el mundo externo”, en John Calder, *The Philosophy of Samuel Beckett* [Londres: Calder Publications London/Riverrun Press New Jersey, 2001], 65-66) (trad. de la autora).

9. Juan Bargalló Carraté y Francisco García Tortosa, eds., *Samuel Beckett: palabra y silencio* (Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, Padilla Libros, 1991), 1.

Beckett y el espacio tetradimensional

Porque la estructura del espacio ¿es forzosamente invariable en el tiempo? Ciertamente no lo es.¹⁰

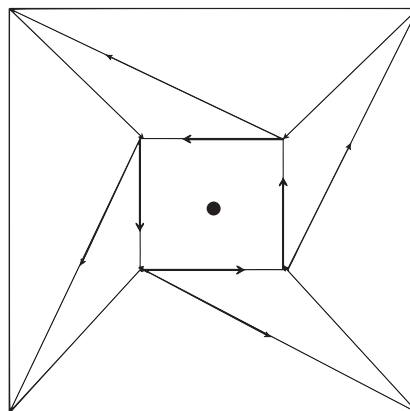
Interesado no sólo en la problemática temporal, Samuel Beckett dialoga también con el pensamiento bergsoniano en el intento de aclarar su propia concepción del espacio.¹¹ De hecho, la preocupación de Beckett por este tema continúa hasta finales de los años cuarenta, época en la que sostiene acalorados debates con Georges Duthuit, crítico de arte francés muy apegado a los surrealistas y ferviente seguidor de Bergson. Si bien la obra que mejor ejemplifica el acercamiento beckettiano al problema del espacio data de 1980. Se trata de una pequeña pieza de teatro mudo, reconvertida en dos versiones para ser emitidas por televisión: la primera a color, la segunda en blanco y negro, de título *Quad I & Quad II*.

En *Quad* hallamos un minucioso estudio de las posibilidades que ofrece el espacio por medio de un restringido ejercicio de movimiento. En la obra aparecen cuatro personajes no identificados, vestidos con túnicas y capuchas, que recuerdan vagamente la imagen de un monje. Estas figuras se mueven en un espacio geométrico limitado, sobre un tapete cuadrado dispuesto en el suelo. Desde cada uno de los vértices, los personajes van entrando en el cuadrado de manera escalonada, como si se tratara de una fuga musical. Una vez dentro, recorren los lados del cuadrado y, llegados a un vértice, se aproximan, en diagonal, al centro del espacio. Desde allí rotan la dirección y se dirigen hacia otro de los vértices, así sucesivamente hasta que agotan todos los itinerarios (fig. 1). Los personajes, por tanto, nunca cruzan sus trayectorias, y progresivamente abandonan el cuadrado por el último vértice, una vez que han consumido todos los recorridos posibles.¹² La pieza presenta un ritual de movimientos erráticos, casi una danza de precisión y coordinación reducida a sus mínimos elementos, que recuerda hasta cierto punto al *performance* de Esther Ferrer *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* (1997).

10. Xavier Zubiri, *Espacio. Tiempo. Materia* (Madrid: Fundación Xavier Zubiri/Alianza, 1996), 106.

11. Stephen Elliot Wilmer y Audrone Žukauskaitė, eds., *Deleuze and Beckett* (Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015), 144.

12. H. H. Hiebel, "Quadrat 1 + 2 as Television Play", en Marius Buning y Lois Oppenheim eds., *Beckett in the 1900s*, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui (Ámsterdam y Atlanta: Rodopi, 1993), 335-342.



1. Diagrama secuencial de *Quad I & Quad II*
(ilustración de la autora basada en
el original de Samuel Beckett).

Quad se constituye en una repetición rítmica en bucle, emparentada con lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari han denominado “estribillo” o “ritornelo”, es decir, una repetición de lo mismo que, al repetirse, difiere cada vez. Tanto es así que el propio Deleuze reflexiona expresamente sobre esta pieza de Beckett en *Critique et clinique* (1993) y en el ensayo titulado *L'Épuisé* (1992).¹³ Deleuze incide especialmente en el *agotamiento* de las posibilidades espaciales que se pone de manifiesto en *Quad*.¹⁴ Asimismo, destaca una nueva gramática visual en la obra filmada de Beckett, que denomina *lengua III*, capaz de producir una *imagen en sí misma* basada en el *ritornelo*.¹⁵ *Quad* está filmado con cámara fija, situada desde arriba, sin cortes de montaje, lo cual genera la sensación de un

13. Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de Gilles Deleuze, L'épuisé* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1992).

14. “*L'épuisé* parte de la distinción entre el *agotado* [épuisé] y la noción de fatiga o cansancio. Quien está cansado no ‘*dispone* de ninguna posibilidad (subjettiva): no puede por ende realizar la más mínima posibilidad (objetiva)’. Es decir, quien está cansado, fatigado, no puede ya efectuar ninguna posibilidad. Desde este punto de vista quien está cansado *agota* la realización, ya no *hace* nada. Mientras que, el agotado agota todo lo posible, es decir, el agotamiento se *ejerce* sobre la posibilidad misma. No es que el agotado no pueda *actuar, realizar*, sino que el agotado no puede viabilizar ninguna posibilidad. [...] El horizonte del agotado deja de ser el de la posibilidad, su horizonte es sólo el de lo imposible”, en Guadalupe Lucero, “Agotar la lengua: Beckett a través de Deleuze”, *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, 55 (2012): 131.

15. Colin Gardner, “How to Build a Desiring Machine: *Quad I & II* (1981)”, en Colin Gardner, *Beckett, Deleuze and the Televisual Event: Peephole Art* (Santa Barbara: University of California, 2012), 154-168.

movimiento en continuo fluir. Valga decir que este tipo de imagen se corresponde, precisamente, con la *imagen pura* de inspiración bergsoniana, pues no en vano la filosofía de Deleuze adeuda un préstamo importante al pensamiento de Bergson, tal y como se constata en *Le Bergsonisme* (1966) y *Proust et les signes* (1964).

Para estudiar la especificidad del gesto repetitivo en *Quad*, y continuando con Deleuze, se desemboca en *Différence et Répétition* (1968), donde se hallan las consecuencias ontológicas de la *repetición de lo diferente*. El planteamiento de Deleuze en este libro coincide con el de Bergson, e incluso con el del propio Beckett, al rechazar las ataduras del *hábito*, pues éste establece cierta forma de monotonía existencial. En palabras de Beckett: “El hábito es el lastre que encadena el perro a su vómito.”¹⁶ Un convencimiento que se nutre directamente de Proust y de su combinación de “tiempo”, “memoria” y “costumbre”. Así pues, la repetición beckettiana nada tiene que ver con el hábito. Es más bien un *ritornelo*, y como tal, *repite lo distinto*, justo lo que ocurre en *Quad*. Por eso, tampoco debe comprenderse como la repetición freudiana de “Más allá del principio del placer” (1920), basada en la reiteración de lo mismo (“*Fort da*”). Consiste, por otra parte, en un instrumento de alienación, que sirve asimismo como recurso de efecto cómico, característico en la obra de Beckett, presente sobre todo en obras como *Esperando a Godot*.¹⁷ Justamente decía Deleuze: “La repetición pertenece al humor y la ironía; es por naturaleza transgresión, excepción, manifestación constante de lo singular contra lo particular sometido a la ley”.¹⁸

Esta dinámica de repetición centrífuga-centrípeta de *Quad* traza una visión espacial concreta, susceptible de ser estudiada a partir del concepto de tetradimensionalidad. Formulado hacia 1908 por Hermann Minkowski —quien fuera profesor de Einstein—, la principal novedad de dicho concepto radica en considerar el tiempo como la cuarta dimensión, y se suma por tanto a las tres dimensiones espaciales existentes. Ahora bien, puesto que esta teoría resulta incomprensible en virtud de la información que recibimos a través de los sentidos, en ocasiones se ha considerado una abstracción matemática imposible

16. Samuel Beckett, *Proust y otros ensayos*, trad. Marcela Fuentealba (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008), 54.

17. Nursel İçöz, “Repetition and Difference in Beckett’s Works”, en Marius Buning y Lois Oppenheim, eds., *Beckett in the 1900s*, Samuel Beckett Today/Aujourd’hui (Ámsterdam y Atlanta: Rodopi, 1993), 281-288.

18. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, trad. Alberto Cardín (Madrid y Barcelona: Júcar, 1988), 43.

de aplicar a la realidad natural.¹⁹ Sin embargo, y contradiciendo la tradición científica, Minkowski sugirió que el espacio no es realmente como lo percibimos por los sentidos. Él abogaba por un espacio tetradimensional, que superase el espacio tridimensional descrito por la geometría clásica de Euclides (*espacio euclídeo tridimensional*). Dicho de otra forma:

Hermann Minkowski comprendió que el espacio que percibían los sentidos era solamente una visión externa, una forma de manifestarse algunas de las propiedades geométricas del espacio universal real.²⁰

Así pues, dado que los estímulos sensoriales no nos permiten captar el espacio como tetradimensional, la única forma de percibirlo es como puntos materiales manifestados en la realidad tridimensional. Por así decirlo, el espacio

19. “El propio Einstein no se sintió al principio demasiado seducido con la idea del espacio-tiempo unificado, despreciando la nueva geometría tetradimensional de Minkowski como una pedantería ‘superflua’, pero volvió a la idea a su debido tiempo. La verdadera significación de este espacio-tiempo tetradimensional unificado es que posee una geometría común que mezcla completamente los fragmentos de espacio y los de tiempo”, en Paul Davies, *Sobre el tiempo: la revolución inacabada de Einstein* (Barcelona: Crítica, 1996), 76. A pesar de su imposibilidad aparente, el respaldo a la teoría tetradimensional se deja sentir también con fuerza en el ámbito de las artes, como ocurre en el caso del cineasta Serguéi Eisenstein, quien influido por la idea de la cuarta dimensión, insta a considerar la validez de las propuestas de Minkowski: “Está comprobado que la connotación visual es en realidad una pieza, un elemento de... ¡una cuarta dimensión! En un espacio tridimensional, espacialmente inexpressivo, y sólo emergiendo y existiendo en la cuarta dimensión (el tiempo añadido a las tres dimensiones). ¿La cuarta dimensión? ¿Einstein? ¿O misticismo? ¿O un chiste? Es el momento de dejar de tenerle miedo a este nuevo conocimiento de una cuarta dimensión. El propio Einstein nos lo asegura: ‘Se apodera del no matemático un misterioso temblor cuando escucha acerca de cosas “tetra-dimensionales”, un sentimiento parecido a los que despiertan los pensamientos de lo oculto. Y sin embargo no hay mayor evidencia que aquella de que el mundo en el que vivimos es un continuum de espacio-tiempo tetra-dimensional.” (“The visual overtone is proved to be an actual piece, an actual element of—a fourth dimension! In three-dimensional space, spatially inexpressible, and only emerging and existing in the fourth dimension (time added to the three dimensions). The fourth dimension? Einstein? Or mysticism? Or a joke? It’s time to stop being frightened of this new knowledge of a fourth dimension. Einstein himself assures us: ‘The non-mathematician is seized by a mysterious shuddering when he hears of ‘four-dimensional’ things, by a feeling not unlike that awakened by thoughts of the occult. And yet there is no more common-place statement than that the world in which we live is a four-dimensional space-time continuum””, en Serguéi Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory, and The Film Sense* [Cleveland y Nueva York: Meridian Books, 1957], 69-70) (trad. de la autora).

20. A. A. Sazánov, *El universo tetradimensional de Minkowski* (Moscu: Editorial Mir, 1990), 14.

tetradimensional se halla sumergido en el espacio euclídeo tridimensional. De un modo gráfico, la representación básica de este tipo de espacio se plasma en lo que Minkowski denomina “plano pseudoeuclídeo”. Se trata de un espacio bidimensional con propiedades métricas pseudoeuclídeas.²¹ Desde esta perspectiva, la superficie bidimensional del tablero de *Quad* se antoja un ejemplo inmejorable para comprender el espacio tetradimensional, ya que las propiedades lineales del plano pseudoeuclídeo coinciden con las del plano euclídeo mismo.²² Además, según apunta Minkowski, el plano pseudoeuclídeo está atravesado por *líneas isótropas*, o *vectores isótropos*: rectas que dividen el espacio en cuatro sectores. La descripción parece encajar nuevamente con el espacio de *Quad*, por estar organizado en cuatro frentes: los cuatro lados del cuadrado, recorridos por cuatro trayectos lineales iguales pero distintos.

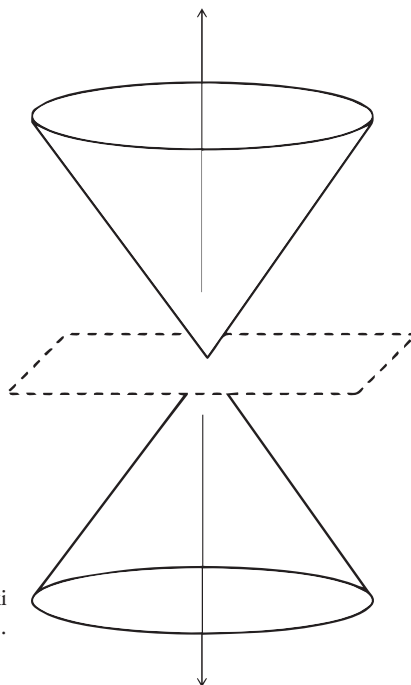
Dicho esto, téngase en cuenta que los cuatro sectores isótropos no sólo dividen el espacio, sino también el tiempo, ya que a partir de Minkowski el tiempo y el espacio no pueden pensarse por separado. Y así, en función del sector, los individuos se situarán en el futuro o en el pasado absolutos.²³ Elevado a una representación gráfica tridimensional, este espacio adopta un aspecto parecido al de un reloj de arena: un doble cono unido por un plano ortogonal, llamado *hipercono isótropo*, considerado un conjunto tridimensional de puntos en un espacio tetradimensional (fig. 2). Gracias a este novedoso planteamiento surge, por vez primera, una explicación sintética de la naturaleza del tiempo y del espacio; cuestión que tanto preocupaba a Samuel Beckett, y que él mismo intenta resolver por medio de obras tan elaboradas, aunque aparentemente sencillas, como *Quad*, en la que convoca una personalísima reunión de elementos temporales y espaciales.

21. “Cuando miramos un dibujo plano de objetos tridimensionales, la experiencia multifacética de las percepciones sensoriales, de un modo casi insensible para nuestra conciencia, hace el desciframiento, poniendo en lugar de las imágenes convencionales las representaciones correctas de los objetos. Pero como las relaciones métricas [p]seudoeuclídeas nunca han sido percibidas por nuestros órganos sensoriales, la imagen convencional de esas relaciones no sólo no le recuerdan nada a nuestra conciencia, sino que contradicen todas las representaciones geométricas a que estamos acostumbrados”, en Sazânov, *El universo tetradimensional*, 118.

22. Jacques Bros y Ugo Moschella, “The Geometry of Relativistic Spacetime: from Euclid’s Geometry to Minkowski’s Spacetime”, en Thibault Damour, Olivier Darrigol y Vincent Rivasseau, eds., *Einstein, 1905-2005: Poincaré Seminar* (Basel, Boston y Berlín: Birkhäuser Verlag, 2006), 59-133.

23. Gregory L. Naber, *The Geometry of Minkowski Spacetime: An Introduction to the Mathematics of the Special Theory of Relativity* (Mineola y Nueva York: Dover Publications, 1992), 18.

2. Hipercono isótropo de Hermann Minkowski
(ilustración de la autora).



Giacometti a través del tiempo

Agotadores, los recuerdos.
Por eso no hay que pensar en ciertas cosas,
cosas que te importan, o mejor sí,
hay que pensar en ellas, porque si no pensamos en ellas
corremos el riesgo de encontrarlas,
en la memoria, poco a poco.²⁴

Como se ha visto, lejos de considerarse entidades separadas, las nociones de tiempo y espacio en el universo tetradimensional se estiman dos variables íntimamente ligadas, que componen un concepto unificado de espacio-tiempo, esto es, un continuo espacio-temporal. En este punto, la teoría de Hermann

24. Samuel Beckett, *Relatos*, trad. Félix de Azúa (Barcelona: Tusquets, 1997), 31.

Minkowski casa a la perfección con la teoría de la relatividad elaborada por su discípulo, Albert Einstein.²⁵ No así con la de Henri Bergson, quien sostiene la necesidad de diferenciar el espacio y el tiempo. Bergson llega incluso a contradecir abiertamente a Einstein en el libro *Durée et Simultanéité* (1922); un asunto que derivó en malentendido y tuvo considerable repercusión en la opinión pública, y dio pie a una sonada polémica —lo que llevó a Bergson a retractarse y matizar su postura. Ocurre que el tiempo de Bergson no es el tiempo que estudia las leyes de la física, sino el tiempo como dimensión ontológica, lo que él llama *tiempo puro*. Así entendido, el tiempo es la conjunción de *duración*, *devenir e intensidad*; no un fenómeno matemáticamente mensurable.²⁶

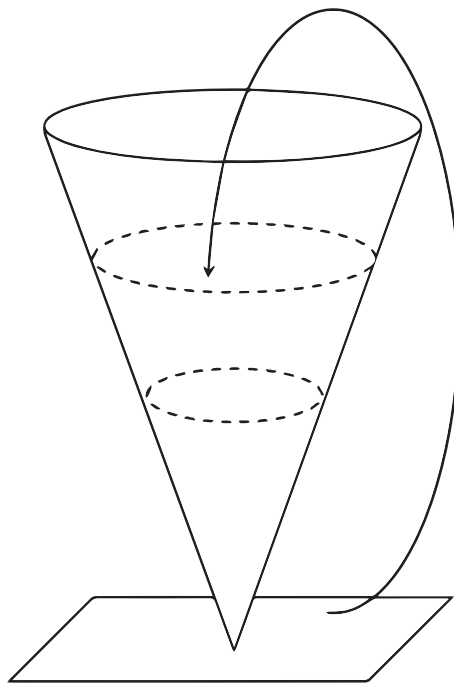
Así pues, mientras que el hipercono isótropo de Minkowski representaba el espacio y el tiempo unidos, Bergson plasmará el tiempo en un diagrama distinto: un único cono en cuyo interior se genera un flujo cíclico constituido por diversos planos de hechos psicológicos, emocionales, cognitivos; en definitiva, eventos ontológicos, perceptivos y de memoria (fig. 3). De esta *duración pura* bergsoniana deriva, por tanto, la idea de una perenne construcción del “yo” individual mediante el funcionamiento continuo del cono, que actualiza el pasado en el presente.²⁷ Por el contrario, en la teoría de Minkowski, el “yo” surge en un

25. “Es justo el principio de la relatividad de Einstein. El tiempo no es una línea que ocurre por sí misma, independiente del espacio, sino que es una línea cuya métrica está esencialmente afectada por el espacio y por el movimiento. Entonces el tiempo es una *dimensión* (algo referente a la medida o mensura) que no sería independiente de las tres dimensiones espaciales, sino que constituiría, junto con ellas, una cuarta dimensión del mundo. Para su representación gráfica podría servir el cronótopo de Minkowski [...]”, en Zubiri, *Espacio. Tiempo. Materia*, 230.

26. “La duración es el nombre de una serie fluida, en constante movimiento y de dirección irreversible. Es, por definición, la negación del estaticismo o de un orden mecánico en el que hay ‘antes’ y ‘después’. Es el ámbito reservado y lleno para la pura fluidez, para el puro proceso. Bergson utiliza, en su descripción de este rasgo de la duración múltiples ejemplos, que se encuentran cortados por un denominador común: la referencia a los estados de conciencia y la referencia al tiempo. [...] el tiempo y, sobre todo, la conciencia personal son la misma duración, son confirmaciones —es devenir temporal y en actividad de sujeto— de los rasgos de la propia duración”, en Izuzquiza Otero, *Henri Bergson*, 36-37.

27. “Refiriendo la duración a los estados de conciencia, afirma Bergson que: la duración pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores.” O también: “(los estados que pretendemos definir de nuestra vida psicológica...) puede decirse que no son elementos distintos. Se siguen los unos a los otros en un ‘transcurso sin fin’”, en Izuzquiza Otero, *Henri Bergson*, 37.

3. Cono temporal de Bergson
(ilustración de la autora).



momento específico del presente, localizado en la intersección que unía los dos conos espacio-temporales, uno dirigido hacia el pasado y el otro hacia el futuro:

Obsérvese que el “futuro” y el “pasado” —como las mitades superior e inferior de un reloj de arena— son dos regiones separadas cuyo único punto en común es nuestro “aquí-y-ahora”. El “presente” rodea esos dos conos y es una región única conectada.²⁸

En el intento de sintetizar ambas posturas —la de Minkowski y la de Bergson— respecto al tiempo, acudimos al texto de Alberto Giacometti, “Le rêve, le Sphinx et la mort de T.”, escrito en 1946. En sus páginas se materializa un amplio catálogo de saltos temporales, que combinan los recuerdos biográficos del autor con vivencias especialmente impactantes, sueños, fabulaciones y estados emocionales que transitan la ansiedad y el terror. De esta forma, el texto permite acceder a la experiencia ontológica de Giacometti a través de la per-

28. John Richard Gott, *Los viajes en el tiempo y el universo de Einstein*, trad. Luis Enrique de Juan (Barcelona: Tusquets, 2003), 76.

cepción de un continuo temporal, integrado por distintos eventos psicológicos. Esto enlaza directamente con las ideas de *durée* y de tiempo puro de Bergson.

Ahora bien, el objetivo de Giacometti al escribir este relato no es otro que poner en orden semejante mezcolanza de sucesos, y con dicho fin diseñará su propio diagrama espacio-tiempo. El resultado es un plano circular en forma de disco, en el que el artista fija sus recuerdos y estados de ánimo como puntos en el tiempo, a los cuales dota, además, de una localización en el espacio.²⁹ Así pues, mediante una figura geométrica, Giacometti obtiene una visión global, dinámica pero organizada, de sus vivencias más señaladas, y lo hace desde una perspectiva temporal, pero también espacial. Logra de este modo vehicular su propia concepción espacio-tiempo, integrándola en un todo coherente. Es por eso que, al unir las dimensiones espaciales con la temporal, el disco de Giacometti alcanza un resultado parangonable al hipercono de Minkowski. En este sentido, podemos afirmar que este texto de Giacometti —junto con el diagrama que lo acompaña— sirve como instrumento a medio camino entre las posturas de Bergson y Minkowski.

El texto en cuestión comienza con un sueño en el que Giacometti contempla aterrizado una monstruosa araña que descansa a los pies de su cama, acariciada por una mano femenina. Se deduce del propio relato que esta visión onírica encarna la inseguridad del artista frente al encuentro sexual con la mujer y el trauma del riesgo sifilítico. Movido por semejante temor, Giacometti golpea al insecto con un largo bastón hasta matarlo. No resulta complicado inferir aquí una lectura edípica. En cualquier caso, el miedo a las arañas resulta común entre los surrealistas, siendo muy conocido el caso de Luis Buñuel, con quien Giacometti mantenía además una buena amistad. Al continuar el texto, Giacometti indica que el sueño se relaciona con el hecho de estar esperando los síntomas de una enfermedad venérea. En este punto, la historia experimenta un salto atrás en el tiempo: el artista afirma que permanece atento a la aparición de la enfermedad desde el día en que tuvo noticia del cierre del Sphinx, un conocido prostíbulo parisino, que Giacometti apreciaba especialmente (resulta interesante apuntar que no sólo Giacometti era asiduo del Sphinx, sino que también lo era Samuel Beckett, quien solía acompañar a su amigo escultor). En palabras de Giacometti:

29. Sobre esta rueda espacio-temporal véase Georges Didi-Huberman, *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti* (París: Éditions Macula, 1993).

Yo esperaba aquella enfermedad desde el sábado anterior, en que, habiéndome enterado, hacia las seis de la tarde, de que iban a cerrar para siempre el Sphinx, corrí hacia allí, pues encontraba intolerable la idea de no volver a ver aquella sala donde había pasado tantas horas, tantas veladas desde su apertura, y que era para mí un lugar maravilloso antes que nada.³⁰

A continuación, el relato sigue viajando hacia atrás en el tiempo: el artista se enteró del cierre del burdel en una comida con amigos en la que Albert Skira, antiguo editor de la revista *Minotaure*, propuso a Giacometti escribir un texto sobre la muerte de T., con idea de publicarlo en su nueva revista, *Labyrinthe*.³¹ Así pues, vemos cómo el sueño de la araña desencadena un meandro memorístico que permite a Giacometti volver a este episodio de su pasado, del cual regresa finalmente al presente para narrar la muerte de T. Entre otras cosas, Giacometti cuenta cómo arregla el cadáver, la impresión insignificante del cuerpo, los primeros signos de putrefacción, y sobre todo, una extraña sensación que experimenta ante el rostro de aquella figura sin vida, que lleva al artista a realizar un nuevo salto temporal. Éste lo posiciona ahora ante el recuerdo de sus recientes problemas de percepción:

En sentido inverso, acababa de experimentar lo que había sentido algunos meses atrás ante los seres vivos. En aquel momento, empezaba a ver las cabezas en el vacío, en el espacio que las rodea. [...] Ya no era una cabeza viva, sino un objeto que yo miraba como a cualquier otro objeto [...] como algo vivo y muerto a la vez. [...] Todos los vivos estaban muertos, y esta visión se repetía a menudo, en el metro, en la calle, en el restaurante, con mis amigos. [...] Pero al mismo tiempo que los hombres, los objetos sufrían una transformación, las mesas, las sillas, las ropas, la calle, hasta los árboles y los paisajes.³²

Una vez concluido el pasaje de la muerte de T., se produce un salto temporal hacia delante, que sitúa a Giacometti “algunos días después de escribir de un golpe lo que acabamos de leer”, sentado en un café parisino, revisando el texto

30. Alberto Giacometti, *Escritos*, trad. José Luis Sánchez Silva (Madrid: Síntesis, 2001), 63-64.

31. “‘Cuando Alberto Giacometti escribió ‘El sueño, el Sphinx y la muerte de T.’ (el cadáver era el de Tonio Pototsching, administrador del complejo de talleres de la Rue Hippolyte-Maindron) eran los años en que estaba ‘racionalizando’ su experiencia personal con el espacio”, en María García Yelo, “El sublime espacio de Alberto Giacometti”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 14 (2004): 239.

32. Giacometti, *Escritos*, 65-66.

e intentando reescribir el sueño de la araña de otra manera, pues empieza a darse cuenta de las distintas trayectorias temporales que atraviesan su historia, la cual aparece configurada sucesivamente como un relato dentro de otro. De este modo, Giacometti vislumbra el nudo gordiano de la problemática que late en su texto. Finalmente, se hace consciente de la intersección del tiempo psicológico (Bergson) y del tiempo cronológico (Minkowski):

Había una contradicción entre la manera afectiva de reflejar lo que me alucinaba y la secuencia de hechos que quería contar. Me encontraba ante una masa confusa de tiempo, acontecimientos, lugares y sensaciones. Trataba de encontrar una posible solución. [...] El tiempo en mi historia iba a contracorriente, del presente al pasado, pero con retornos y ramificaciones.³³

Es por eso que Giacometti intenta reorganizar su escrito siguiendo un esquema que permita narrar ordenadamente la experiencia de sus estados anímicos y su propia percepción del tiempo, combinando pasado, presente, ensoñaciones, recuerdos y sentimientos. He aquí que, como broche final del artículo, Giacometti inventa su diagrama espacio-temporal: un disco que permite situar los distintos hechos de manera simultánea, aun teniendo una localización distinta en el continuo fluir espacio-temporal. El artista explica la invención de dicho diagrama como una solución que se le presenta de manera clara y evidente para intentar resolver el enredo de vectores espacio-temporales:

De pronto, tuve la sensación de que todos los acontecimientos se producían simultáneamente a mi alrededor. El tiempo se hacía horizontal y circular, era espacio al mismo tiempo, e intenté dibujarlo. [...] Con un extraño placer, me veía a mí mismo paseando por el disco tiempo-espacio, y leyendo la historia erigida ante mí. La libertad de comenzar por donde quisiera, por ejemplo por el sueño de 1946, para concluir, después de dar toda la vuelta, algunos meses antes, ante los objetos [...]. Me interesaba mucho la orientación de cada hecho en el disco.³⁴

No se pase por alto el componente espacial que Giacometti identifica en este diseño: un disco de naturaleza temporal en el que, sin embargo, el propio artista puede situarse y recorrerlo a su antojo, saltando del presente al pasado

33. Giacometti, *Escritos*, 67-68.

34. Giacometti, *Escritos*, 69-70.

y viceversa. Desde este punto de vista cabe apuntar que el tiempo en Giacometti se asemeja bastante al *tiempo imaginario* acuñado por Stephen Hawking.³⁵ Por este vocablo se entiende una noción de tiempo que va más allá del tiempo natural que experimentamos de manera unidireccional. Consiste, por tanto, en un modelo temporal capaz de moverse sin ataduras, libre de la percepción lineal que avanza *únicamente* desde el pasado hacia el futuro. De hecho, es sabido que el tiempo imaginario es otro concepto utilizado para referirse al tiempo tetradimensional. No en vano, decíamos que Giacometti experimenta una percepción del tiempo muy parecida a la de Minkowski. Es más, la conexión con el universo tetradimensional se hace todavía más llamativa si se tienen en cuenta los paralelismos del texto de Giacometti con la teorización de Minkowski acerca del conjunto temporal “pasado-presente-futuro”.

Partimos del hecho de que el modelo clásico del universo utiliza un criterio analítico tridimensional, según el cual sólo existe el presente, ya que el pasado propiamente no existe (ha pasado) y el futuro tampoco (aún no ha ocurrido). Frente a esta postura, Minkowski contrapone una visión del universo en la que todos los objetos materiales participan de manera conjunta en un proceso continuo de transcurso del tiempo, fusionando los tres registros temporales tradicionalmente compartimentados. La base de esta teoría estriba en entender la realidad como un proceso de *revelación* o *manifestación*, en el cual conviven los sucesos pasados —ya revelados— y también los futuros —que todavía permanecen latentes. Todos ellos ocupan su lugar en la *línea del universo*, esto es, la trayectoria gráfica del movimiento que experimenta cada punto material (*puntos del universo*) en el plano pseudoeuclídeo.

Ocurre que por causas de limitación sensorial no podemos percibir visualmente una línea del universo en su extensión real, sino que en cada instante percibimos sólo puntos aislados de la misma, los puntos del universo, en forma de puntos materiales. Pero esto no indica necesariamente que sólo exista este presente de cada punto del universo, sino que en realidad coexiste con el resto de puntos que componen su trayectoria (línea del universo). Así pues, cada punto del universo es simultáneo a los puntos pasados de su línea de universo, los cuales se consideran objeto material ya formado, *revelado*. En este sentido, la diferencia entre pasado y futuro será el límite entre lo *manifiesto* y lo *no*

35. Stephen Hawking y Roger Penrose, *La naturaleza del espacio y el tiempo*, trad. Javier García Sanz (Madrid: Debate, 1996).

manifesto. De forma que el presente del individuo se corresponderá con el instante actual del acontecimiento de manifestación. En palabras de Minkowski:

*Las líneas de universo se encuentran en proceso de desarrollo. Existen ya, se han manifestado ya, en aquellas de sus partes que se refieren al pasado, y todavía no existen, no se han revelado en la parte del futuro. El límite de la parte ya revelada de la línea de universo es el límite entre el pasado y el futuro, es el mismo “instante actual” que continuamente pasa del pretérito al futuro. De este modo vemos en el proceso de transcurso del tiempo, que abarca a todo el mundo material, un proceso de crecimiento, de prolongación, de revelación de las líneas de universo o proceso de revelación o manifestación universal.*³⁶

En este extremo, cabe argumentar una equivalencia directa entre la realidad tetradimensional de las líneas de universo de Minkowski y el diagrama espacio-temporal de Giacometti, en tanto que ambos planteamientos sugieren una coexistencia entre niveles pasados, presentes y futuros. Dicho sistema de revelación permitiría incluso, en teoría, viajar en el tiempo hacia el pasado y conocer nuestros “yoes” pretéritos, los cuales, aunque pasados, siguen existiendo. Ello sería posible, claro está, de no encontrarnos limitados humanamente a efectos de percepción sensorial. Y es que en nuestras circunstancias, sólo podemos percibir las líneas isotropas que pasan por nuestro punto del universo.³⁷ No obstante, vemos cómo Giacometti logra superar esta restricción por medio de su escritura, a lo largo del texto sobre el Sphinx, en el que consigue efectivamente viajar hacia puntos pasados de su línea del universo y contemplar sus otros “yoes”.

En cualquier caso, en Giacometti parecen subsistir también no pocas resonancias bergsonianas.³⁸ Téngase en cuenta, sin ir más lejos, que el concepto

36. Sazánov, *El universo tetradimensional*, 211.

37. Para Minkovski “*existe el pasado*”, pero no en el sentido del ‘criterio tridimensional de la existencia’, no en el ‘instante actual’, sino en el sentido del ‘criterio cuatridimensional de la existencia’: existe lo que tiene lugar, se ha manifestado, se ha materializado en el espacio [p] seudoeuclídeo universal. Las percepciones visuales nos descubren lo que en el mundo existe en realidad, pero no todo, sino sólo lo que se encuentra en las líneas isotropas que pasan por nuestro punto del universo. En esas líneas isotropas no hay ni un solo punto de universo pasado de nuestra línea de universo propia y, por eso, no vemos nuestros estados pretéritos”, en Sazánov, *El universo tetradimensional*, 236.

38. Manfred Milz, “Echoes of Bergsonian Vitalism in Samuel Beckett’s early Works”, en Minako Okamuro, Naoya Mori, Bruno Clément, Sjef Houppermans, Angela Moorjani y Anthony

de *durée* aporta una idea de tiempo “no cronológico”, lo que implica la ruptura de la unidireccionalidad temporal, para implantar en su lugar la coexistencia de pasado y presente.³⁹ Diríamos entonces que el tiempo en Bergson se desvincula por completo de la sucesión cronológica, para adecuarse, más bien, a una simultaneidad psicológica. Todo ello viene dado por el continuo fluir de la duración pura, que rompe los márgenes tradicionales del “antes” y el “después”. Tomando prestada la expresión de Paolo Virno, hablaríamos, pues, de un “procedimiento contratemporal”.⁴⁰ Gilles Deleuze ha sabido apreciar especialmente esta convivencia del espectro temporal en la teoría de Bergson:

El pasado y el presente no designan dos momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten: uno, que es el presente que no cesa de pasar; el otro, que es el pasado y que no cesa de ser, pero mediante el cual todos los presentes pasan.⁴¹

Asimismo, en la redacción de su artículo, Giacometti juega con la síntesis de pasado y presente en una constante confusión de realidad diurna y realidad onírica. A este respecto, sirva mencionar que el tiempo bergsoniano encuentra su mejor materialización en la mente inconsciente y en el onirismo, o lo que es lo mismo, en la imbricación de sueño y vigilia. Pues precisamente, los sucesos que se desarrollan en los sueños manifiestan con frecuencia una alteración notoria del orden cronológico habitual.⁴² Igualmente, fenómenos oníri-

Uhlmann, eds. *Borderless Beckett/Becket Sans Frontières*, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 19 (Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2008), 143-156.

39. “La aplicación de la duración al tiempo obliga a reformular las bases mismas del proceso temporal habitual: la distinción entre pasado, presente y porvenir, la consideración del instante, la especificidad propia —no ya la distinción— de pasado, presente y porvenir. En definitiva, una reestructuración total del concepto de tiempo que se encuentra dominado por las categorías del espacio. Se trata de una operación purificadora, catárquica del concepto de tiempo, que Bergson quiere recuperar totalmente”, en Izuzquiza Otero, *Henri Bergson*, 43.

40. Paolo Virno, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, trad. Eduardo Sadier (Barcelona: Paidós, 2003), 35.

41. Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, trad. Luis Ferrero (Madrid: Cátedra, 1996), 59.

42. “Como todos los sueños convincentemente vívidos, el ‘sueño’ de Giacometti presenta múltiples capas. La resplandeciente superficie surrealista de impresiones recolectadas flota sobre recuerdos re-experimentados, hilvanados hacia atrás y hacia delante en el tiempo y que en última instancia conducen al descubrimiento por parte del artista de un modo formal de contar la historia de su vida. Temas y formas se tejen y entretejen en cuatro dimensiones: horizontalidad, verticalidad, tiempo, y espacio. Eventos externos son interiorizados y recreados por el soñante como impresionantes y terroríficas obras de arte.” (“Like all compellingly vivid dreams, Giacometti’s

cos similares, como el sonambulismo y el automatismo mental, ponen también al individuo en sintonía con la experiencia del tiempo puro. He aquí que los artistas del surrealismo se hacen eco de esta influencia, por estar muy relacionada con los principales objetivos del grupo: la libertad del inconsciente, del sueño, de las pulsiones instintivas y de las creaciones artísticas surgidas al margen del control racional. Por ello no es extraño que Giacometti se viera inserto en esta revalorización de la temporalidad de los sueños, cuyo protagonismo refleja magistralmente en el texto para *Labyrinthe*.

El sueño nos coloca precisamente en estas condiciones, porque el sueño, al reducir el juego de las funciones orgánicas, modifica especialmente la superficie de comunicación entre el yo y las cosas exteriores. Entonces no medimos la duración, pero la sentimos; de cantidad pasa al estado de calidad; la apreciación matemática del tiempo transcurrido deja de hacerse, cediendo el puesto a un instinto confuso, capaz, como todos los instintos, de cometer groseros desprecios y también a veces de proceder con una seguridad extraordinaria.⁴³

De este modo, la temporalidad de “El sueño, el Sphinx y la muerte de T.” procede como en un sueño, es decir, como la percepción dislocada del tiempo que experimentamos al soñar. Es más, se articula como el producto de un sueño dentro de otro sueño, en la medida en que Giacometti consigue enlazar varios estados oníricos, sin saber exactamente cuándo termina uno y empieza otro. Casi a la manera kafkiana, ni siquiera el propio autor es capaz de distinguirlos: “Me desperté en ese momento, pero me desperté en el sueño, que continuaba.”⁴⁴ O como reza el poema de Beckett: “Sueño/sin fin/ni tregua/alguna.”⁴⁵ Curiosamente, este fenómeno se da también en la obra de varios artistas surrealistas, siendo muy conocido el caso de Luis Buñuel. Véase por

dream is multilayered. The shimmering surrealist surface of recollected impressions floats above reexperienced memories weaving back and forth in time and ultimately leading to the artist's discovery of a formal way to tell his life story. Themes and forms are woven and interwoven in four dimensions —horizontal, verticality, time, and space. External events are internalized and re-created by the dreamer as awe-inspiring and terrifying works of art”, en Laurie Wilson, *Alberto Giacometti: Myth, Magic, and the Man* [New Haven, Londres: Yale University Press, 2003], 211) (trad. de la autora).

43. Henri Bergson, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, trad. Mauro Armíño (Madrid: Alianza, 1987), 10.

44. Giacometti, *Escritos*, 62.

45. Samuel Beckett, *Quiebros y poemas*, trad. Loreto Casado (Madrid: Árdora, 2005), 51.

ejemplo la película *Le charme discret de la bourgeoisie* (El discreto encanto de la burguesía, 1972), basada en una combinación interminable de sueños concatenados. El resultado de este filme es muy similar a los efectos logrados en el artículo de Giacometti: ni en la película ni en el texto se alcanza una idea clara de un punto fijo en el tiempo a partir del cual identificar un pasado o un presente, pues todo se halla inmerso en una neblina que confunde la posición espacio-temporal con el sueño y la vigilia. Precisamente en esto radican, según Bergson, las cualidades perceptivas del tiempo puro.

Por otro lado, el cine buñueliano está plagado de continuos guiños al *flashback* y *flashforward*, recurso que alcanza su máxima aplicación en *El ángel exterminador* (1962). A lo largo del filme se repiten varias escenas que, aun siendo las mismas, difieren en cada repetición al introducirse una irracional coexistencia de temporalidades. En esta línea, Deleuze ha declarado que Buñuel es el creador cinematográfico de la *imagen-tiempo*, una tipología de imagen que nace justamente a partir de la *repetición de lo diferente*, que quiebra la coherencia espacio-temporal.⁴⁶ Esto entronca con la imagen pura bergsoniana, cuyo referente directo se vio en *Quad*: una imagen surgida de la repetición de lo diferente (*ritornelo*). No es tampoco coincidencia que Deleuze considere la imagen-tiempo una variante de la *imagen-sueño*, puesto que, al igual que ésta, posee la capacidad de alterar la disposición lineal del tiempo y del espacio. Este cruce de imagen-tiempo e imagen-sueño se aprecia desde la primera película de Buñuel hasta sus últimos filmes: desde los intertítulos de *Un Chien andalou* (Un perro andaluz, 1929), que sorprenden por su inadecuación a una supuesta discursividad argumental, hasta los peregrinos de *La Voie Lactée* (La Vía Láctea, 1969), que se transportan a través del tiempo y del espacio, saltando entre distintos lugares y épocas históricas. Finalmente, ello es posible gracias al solapamiento repetitivo de recuerdos, imaginación y ensueño. Incluso Samuel Beckett expone dicho fenómeno en términos semejantes:

La identificación de la experiencia inmediata con la pasada, la repetición de una acción o reacción pasada en el presente, produce en efecto una mezcla entre lo ideal y lo real, imaginación y apprehensión directa, símbolo y sustancia.⁴⁷

En este punto, huelga decir que Buñuel es otro surrealista que se mueve en la órbita de Bergson. Pudo recibir su influencia en el contexto de la Residencia de

46. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1984), 186.

47. Beckett, *Proust y otros ensayos*, 86.

Estudiantes de Madrid, donde el joven cineasta se alojó entre 1917 y 1925, y en cuyas instalaciones el propio Bergson impartió una conferencia en 1916.⁴⁸ Asimismo, merece la pena recordar que Buñuel realizó su incursión como aprendiz en el mundo del cine de manos de Jean Epstein, a quien Paul Hammon llamó precisamente “teosofista bergsonian”. De ahí, pues, el interés de Buñuel en el tratamiento del espacio-tiempo:

[Buñuel] ya había exhibido su desprecio por la linealidad cronológica canónica en su temprano cuento de 1923 titulado *Por qué no uso reloj*, en el que citó a Einstein y jugueteó desenfadadamente con el relativismo del vector temporal. Y, más tarde, la versatilidad temporal fue expresada por Dalí en sus famosos “relojes blandos”, que pintó desde 1930.⁴⁹

Pues bien, del mismo modo que Buñuel moldea una percepción desarticulada del tiempo, fundamentada en la repetición de lo diferente, así también procede Giacometti ante el cadáver de T., cuando afirma experimentar una sensación equivalente a aquella que había experimentado hacía meses frente a otros objetos y personas. Ocurre igualmente con la reminiscencia de la enfermedad venérea, suscitada por el cierre del Sphinx, y en general, con el gesto mismo de actualizar (traer al momento actual) sus impresiones afectivas al rememorar dichos sucesos, en un alarde similar al de Proust y su famosa magdalena. Así pues, lo vivido por Giacometti no es simplemente un *déjà vu*, sino más bien, una situación pasada que se desarrolla en el presente; por tanto, un evento que cada vez que se repite es el mismo pero también diferente.⁵⁰ Al

48. En este contexto se localiza asimismo la influencia de Ortega y Gasset, cuya figura se encuentra íntimamente relacionada con el ambiente cultural de la Residencia de Estudiantes. Es muy significativo que en 1923, Ortega escribiese el prólogo del libro *Geometrías no euclidianas* de Roberto Bonola, que se publicó en la colección Biblioteca de Ideas del siglo xx de la editorial Calpe, creada y dirigida por el propio Ortega. Un año antes, en 1922, había visto la luz en la misma editorial el libro *Teoría de la relatividad de Einstein y sus fundamentos físicos*, de Max Born. Todo ello pone de manifiesto el interés de Ortega por la teoría tetradimensional. No en vano, en ese mismo año de 1922, Einstein visitaba la Residencia de Estudiantes para dar una conferencia sobre la teoría de la relatividad.

49. Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (Barcelona: Anagrama, 1999), 414.

50. Aquí se aprecia nuevamente la influencia de Bergson respecto de la ilusión entretejida por la percepción, el recuerdo y la imagen: “Procede de que el recuerdo reavivado, consciente, nos da la impresión de ser la percepción misma que resucita bajo una forma más modesta, y nada más que

seguir a Deleuze, tal procedimiento supondría una libre adaptación del “eterno retorno” de Nietzsche, metamorfoseado en el diagrama temporal de Bergson: el cono que acoge un fluido continuo de episodios psicológicos, los cuales se repiten de manera distinta. En este sentido, si el diseño de *Quad* se ajustaba al *ritornelo*, el tiempo en Giacometti ejemplifica lo que podríamos denominar el “eterno retorno de lo diferente”.

Conclusiones: el espacio-tiempo de la esquizofrenia

Desde el comienzo de mi crisis siempre he estado persuadido de ser un enfermo de tiempo.⁵¹

El estudio de la percepción espacio-temporal en Beckett y Giacometti desemboca, finalmente, en el ámbito de la patología mental. A este respecto, resulta llamativo comprobar que ambos autores acceden a la comprensión del espacio-tiempo por medio de procedimientos similares a los que emplea la mente esquizofrénica. De hecho, podríamos decir que los recursos desarrollados por Beckett y Giacometti coinciden en su mayoría con los síntomas que presenta el individuo esquizoide al percibir el tiempo y el espacio. Para comprobarlo, remitiremos a la obra del psiquiatra Eugène Minkowski (que comparte apellido, aunque ningún lazo familiar, con el padre de la teoría tetradimensional). Considerado el fundador de la fenomenología psiquiátrica, Eugène Minkowski hizo contacto con la esquizofrenia en la clínica Burghölzli de Zúrich, en la cual trabajó también el conocido psicoanalista C. G. Jung. Minkowski pronto sistematizó su propia concepción de la enfermedad, muy influenciado por Husserl, y especialmente por Bergson —una influencia que reconoció en repetidas

esta percepción. Entre la percepción y el recuerdo habría una diferencia de intensidad o de grado, pero no de naturaleza. [...] El recuerdo de una sensación es algo capaz de *sugerir* esta sensación, quiero decir, de hacerla renacer, débil al principio, más fuerte después, más fuerte paulatinamente a medida que la atención se fija más sobre ella. [...] En efecto, la sensación es esencialmente actualidad y presente; pero el recuerdo, que la sugiere desde el fondo del inconsciente de donde emerge a duras penas, se presenta con ese poder *sui generis* de sugestión que es la marca de lo que no es, de lo que todavía querría ser. Apenas ha tocado la imaginación la sugestión cuando la cosa sugerida se dibuja en estado naciente, y por ello resulta tan difícil distinguir entre una sensación débil que se experimenta y una sensación débil que se rememora sin fechar”, en Bergson, *Memoria y vida*, 50-51.

51. Eugène Minkowski, *El tiempo vivido. Estudios fenomenológicos y psicológicos*, trad. Ángel Sáiz Sáez (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), 308.

ocasiones.⁵² Entre sus investigaciones destaca la trilogía *La Schizophrénie* (1927), *Le Temps vécu* (1933) y *Traité de Psychopathologie* (1966).

Para comprender en primer lugar la dimensión espacial beckettiana, mencionaremos la teoría de Minkowski acerca del pensamiento espacial de los esquizofrénicos, o lo que es lo mismo, el llamado *racionalismo mórbido* o *geometrismo mórbido*. Este principio patológico se manifiesta en una atrofia hiperbólica del planeamiento espacial, que lleva al enfermo a concebir el espacio en virtud de la geometría, del razonamiento lógico-matemático y de una particular “manía de simetría”. Según el testimonio de Minkowski:

Veremos de esta manera cómo el esquizofrénico, privado de la facultad de asimilar todo lo que es movimiento y duración, tiende a construir su comportamiento con factores y con criterios cuyo dominio propio, en la vida normal, es únicamente la lógica y las matemáticas.⁵³

Semejante actitud recuerda en sus síntomas al ordenamiento espacial desplegado por Beckett en *Quad*. Desde esta perspectiva, cabe afirmar que la tendencia obsesiva de Beckett hacia la geometrización se vincula directamente con el perfil etiológico del esquizofrénico estudiado por Minkowski —una equivalencia que Yann Mével ha subrayado.⁵⁴ Tampoco resulta extraña esta similitud, teniendo en cuenta que el propio Minkowski, en su libro sobre la esquizofrenia, celebra la geometría no-euclidiana, en concreto la geometría hiperbólica de Lobatchevsky. Por otro lado, el contacto de Beckett con el mundo de la psiquiatría supera lo puramente metafórico para concretarse en una vivencia de tipo personal, ya que él mismo fue paciente de los psicoanalistas Geoffrey Thompson y Wilfred Bion. Por recomendación de este último el escritor asistió en 1933 a una conferencia de C. G. Jung, que le dejó, según su propio testimonio, profundamente impresionado al comprobar que él mismo compartía ciertos síntomas con algunos enfermos mentales.⁵⁵ En esta línea se comprende

52. Eugène Minkowski, Viktor E. von Gebattel y Erwin W. Straus, *Antropología de la alienación*, trad. Sofía Elisa Lecca (Caracas: Monte Ávila Editores, 1970).

53. Eugène Minkowski, *La esquizofrenia. Psicopatología de los esquizoides y los esquizofrénicos*, trad. Ana H. Rose (Buenos Aires: Paidós, 1980), 72.

54. Yann Mével, *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est* (Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2008), 279.

55. “Siempre he tenido la impresión de que dentro de mí había un ser asesinado. Asesinado antes de mi nacimiento. Tenía que encontrar a ese ser asesinado. Intentar devolverle la vida [...]”

mejor la relación que muchos autores han establecido entre la obra de Beckett y la esquizofrenia, entre ellos Deleuze y Guattari.⁵⁶ Además, el interés de Beckett por la anomalía psíquica se pone de relieve a lo largo de toda su obra en la piel de sus personajes, especímenes ejemplares de una intrigante alienación.⁵⁷ Basta con volver la mirada a los protagonistas de *Esperando a Godot*, que devienen individuos literalmente propensos a ser diagnosticados de esquizofrenia:

Pozzo representaría con claridad lo que normalmente consideramos una personalidad no-integrada. De hecho, él y todos los innumerables personajes de Beckett que tanto se parecen a él en este respecto, en mucho se asemejan a los síntomas de un esquizofrénico cuyo psicoanalista Eugène Minkowski describe.⁵⁸

No obstante, Eugène Minkowski no sólo analiza la percepción espacial del sujeto esquizofrénico; también se interesa por su percepción temporal. La obra clave en este campo es *El tiempo vivido*, basada a su vez en el pensamiento de

Un día fui a escuchar una conferencia de Jung [...] Habló de una de sus pacientes, una chica jovencísima... Al final, mientras la gente se iba marchando, se quedó callado. Y como hablándose a sí mismo, asombrado por el descubrimiento que estaba haciendo, dijo: 'En el fondo no había nacido nunca'. Siempre he tenido la impresión de que yo tampoco había nacido nunca', Samuel Beckett citado en Charles Juliet, *Encuentros con Samuel Beckett*, trad. Julia Escobar (Madrid: Siruela, 2006), 20.

56. Esta cuestión ha sido abordada en Mary Bryden, "The schizoid space: Beckett, Deleuze, and L'Épouse", en Sjef Houppermans, ed., *Beckett & la psicoanalyse/Beckett & psychoanalysis*, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui: 5 (Ámsterdam y Atlanta: Rodopi, 1996), 85-94.

57. Por ejemplo el caso de Molloy: "Molloy es un caso ejemplar de este sujeto esquizofrénico. Se refiere a sí mismo alternativamente en primera o tercera persona, olvida constantemente su propio nombre, y admite 'pavonearse' ante sí mismo 'como un extraño'. Incluso su relación con los objetos y el lenguaje se caracteriza por una ruptura o separación: la separación entre un objeto y su función, entre una palabra y su significado". ("Molloy is exemplary of this schizophrenic subject. He refers to himself alternately in the first person and the third person, consistently forgets his own name, and admits to 'strut[ting]' before himself 'like a stranger'. Even his relationship to objects and to language is characterized by a split or separation: the separation between an object and its function, a word and its meaning", en Sarah Gendron, *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze* [Nueva York, Washington, Oxford, Berlín y Viena: Peter Lang, 2008], 142) (trad. de la autora).

58. "Pozzo would clearly represent what we normally consider to be a nonintegrated personality. In fact, he and all the countless Beckett characters who so closely resemble him in this respect, very much mimic the symptoms of a schizophrenic whom psychoanalyst Eugène Minkowski describes", en D. Heyward Brock, ed., *The Culture of Biomedicine. Studies in Science and Culture* (Newark, Londres y Toronto: Associated University Press, 1984), 192 (trad. de la autora).

Henri Bergson. En ella Minkowski expone que la mente patológica no concibe el tiempo como una continuidad lineal, es decir, como la sucesión de unos hechos pasados que se encaminan al futuro. Por el contrario, para el esquizofrénico, los eventos se muestran deshilvanados entre sí. Esta alteración se convierte en uno de los principales rasgos de la esquizofrenia, el cual se ha dado en llamar precisamente *tiempo entrecortado*. Producto de esta percepción patológica, nos encontramos ante un encabalgamiento anómalo de la linealidad temporal, ahora cortocircuitada, ya que para los esquizofrénicos sólo existe una concepción multidimensional del tiempo.

En este contexto, la visión temporal de Giacometti, plasmada en “El sueño, el Sphinx y la muerte de T.”, se presenta muy parecida a ésta que experimentan los esquizofrénicos. Y es que para Giacometti, al igual que para Minkowski —siguiendo a Bergson—, el tiempo no es otra cosa que *devenir*, una masa desorganizada que discurre, una *duración* que fluye sin sometimiento al orden racional. No en vano, Minkowski ha señalado acertadamente el carácter *irracional* de este tipo de temporalidad, erigida en propiedad incontestable de las mentes patológicas. Quizá por eso ha interesado tanto a los artistas surrealistas, y quizá por eso también Giacometti quiso visualizarla en su diagrama en forma de disco. En su superficie Giacometti engarza una miscelánea de vivencias, que retornan al presente revestidas con cierto aire de remordimiento. En los esquizofrénicos, según la definición que aporta Minkowski, esta cualidad se designa “hiperplasia”, esto es, una forma de vivir el pasado como evocación y arrepentimiento de algún recuerdo penoso. En definitiva, se trata de otro mecanismo mórbido cuyos efectos distorsionan la unidireccionalidad temporal y alteran así la *flecha del tiempo*. Sírvanos en este punto el testimonio de un paciente de Minkowski, que por su semejanza bien podría ponerse en boca de Giacometti:

Soy como una flecha ardiente que se arroja hacia adelante, después, se detiene, vuelve hacia atrás y se apaga después como en un espacio vacío en el aire. Es arrojada hacia atrás. Quiero decir con ello que no hay futuro y que soy rechazado hacia atrás. [...] No sé si eran recuerdos que venían del pasado los que se me presentaban, o cómo había sido llevado contra mi voluntad. En todo caso, el pasado se presentaba delante de mí de una forma especialmente impetuosa, pero no como lo veo habitualmente. Lo que, en la vida, se encuentra detrás de nosotros, se adhiere sin embargo todavía a

nosotros y sabemos cómo ha sucedido todo esto. Cada uno vuelve a encontrarse en su propia persona, ¿no es cierto? Pero yo estaba como trancado de mi propio pasado.⁵⁹

Concluimos, pues, con la idea de que la percepción espacio-temporal en Beckett y Giacometti posee una base común, enraizada fundamentalmente en el pensamiento de Bergson, si bien cada uno desarrolla sus propios procedimientos por una vertiente distinta. Como se ha visto, ésta podría abordarse desde la tetradimensionalidad, pero también desde el funcionamiento de la mente esquizofrénica, ya que tanto Beckett como Giacometti demuestran importantes puntos de conexión con la visión espacio-temporal de los esquizofrénicos. Al decir esto, estamos pensando especialmente en una concepción abierta de esquizofrenia, que participa sobre todo de la línea de filiación trazada por el antipsiquiatra Ronald D. Laing, autor de *El yo dividido* (1964). Esta postura tiende hacia una reivindicación de la figura del esquizofrénico frente a las construcciones teórico-clínicas que subyugan a los alienados (véase el análisis de la locura de Michel Foucault). Entronca finalmente con propuestas de revisión ontológica como la de *L'Anti-Edipe* (1972), obra del filósofo Gilles Deleuze y del esquizoanalista Félix Guattari, quienes emprenden una revaloración del esquizo desde el punto de vista de la producción maquínico-deseante. ❀

59. Minkowski, *El tiempo vivido*, 268.

Presencia del héroe homérico en el Vaso François

Presence of the Homeric Hero in the François Vase

Artículo recibido el 13 de enero de 2016; devuelto para revisión el 20 de junio de 2016; aceptado el 6 de diciembre de 2016. <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2017.1.2591>.

Marysol Alhim Rodríguez Maldonado Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, alhimrm@yahoo.es

Líneas de investigación Mitología grecolatina y arte griego antiguo; especialmente lo concerniente a la producción y pintura cerámicas.

Lines of research Greco-Roman mythology and ancient Greek art; especially in relation to ceramic production and painting.

Publicaciones más relevantes “Imagen de Ártemis en el *Himno III* de Calímaco”, *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos* 31, núm. 2 (2013): 159-184.

Resumen Con base en la teoría de la identidad cultural en el arte o teoría del arte como sistema cultural presento un análisis mítico-literario de las múltiples escenas pictóricas plasmadas en el complejo y controvertido *Vaso François*, las cuales relaciono temáticamente entre sí. A partir de allí, sugiero que deben estudiarse como un “todo” y en relación con la forma de la pieza en que se plasmaron y no como mitos aislados, postura encaminada a argumentar que el vaso en cuestión tiene una unidad iconográfica y formal, pensada de antemano, cuyo paradigma o hilo conductor es el héroe homérico y sus tópicos más significativos.

Palabras clave *Vaso François*; cerámica griega; héroe homérico; teoría de la identidad cultural; análisis mítico-literario; análisis iconográfico y formal; propuesta interpretativa.

Abstract Based on the cultural identity theory in art or art theory as a cultural system, the article presents a mythical-literary analysis of multiple and thematically related scenes depicted on the complex and controversial François Vase. In it, it is suggested that they should be studied as a “whole” and in relation to the form of the piece upon which they were painted, and not as isolated myths, the argument being that the vase in question has a preconceived iconographic and formal unity, whose paradigm or thread is the Homeric hero and the most significant themes related to him.

Keywords *François Vase*; Greek pottery; Homeric hero; cultural identity theory; mythical literary analysis; iconographic and formal analysis; interpretative approach.

MARYSOL ALHIM RODRÍGUEZ MALDONADO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Presencia del héroe homérico en el Vaso François

Una de las razones que impulsan y justifican este trabajo radica en que el *Vaso François* es notable por su manufactura, iconografía y composición, diferentes de las que poseen la mayoría de los vasos de su época y tipo, pues por lo general las piezas cerámicas de gran formato, en este caso las cráteras, al menos las de figuras negras elaboradas en el Ática y Corinto, estaban decoradas con imágenes grandes, por lo que no había oportunidad de distribuirlas en diversos frisos. Ésta es, creo yo, la principal importancia de esta pieza como objeto de estudio: rompe totalmente con los esquemas de formato y decoración del estilo al que pertenece por la numerosa cantidad de frisos y pequeñas figuras que cubren toda su superficie.

Lo anterior hace posible pensar que la variada y compleja decoración de esta crátera no fue producto del azar, sino de una cuidada estrategia discursiva dirigida a un fin específico, el cual, según trataré de mostrar en este trabajo, va más allá de simples fines decorativos.

El material existente hasta ahora sobre el tema puede ser sumamente extenso, desde innumerables menciones secundarias o sucintas de algún aspecto de la pieza, pasando por trabajos meramente descriptivos o enfocados a la historia arqueológica de la pieza (tal es el caso, por ejemplo, de *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, *Bolletino d'Arte*;¹ o *Il Vaso François*, de Antonio

1. *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, *Bolletino d'Arte. Serie Speciale* LXII (1981). Este volumen estuvo dedicado a recopilar y transmitir la bitácora con los registros arqueológicos y la correspondencia tanto privada como oficial que dan fe del descubrimiento de la pieza, así

Minto),² hasta investigaciones más complejas dedicadas al análisis de su simbolismo o de sus inscripciones (por ejemplo, “The Inscriptions on the *François Vase*”, de Rudolf Wachter,³ por mencionar algunas). Debido a tal abundancia y a la imposibilidad de conseguir por el momento algunos textos, no tuve oportunidad de consultar todo el material existente, razón de más para advertir al lector que la búsqueda y comparación de algunas otras investigaciones, diversas a las aquí consultadas y que compartan o rechacen lo que a continuación expondré es una tarea ardua, que, por lo pronto, queda pendiente para un trabajo posterior, y que si bien algunas escenas o personajes de la pieza pudieran tener una lectura política, por el momento realizaré aquí una interpretación mítico-literaria.

Así pues, los objetivos perseguidos al analizar iconográfica y formalmente el *Vaso François* son: 1) argumentar que el *Vaso François* no es una simple antología mítica seleccionada al azar, ya que posee unidad y sentido profundo, un paradigma o hilo conductor, y 2) que las escenas trazadas en él representan tópicos significativos del arquetipo del héroe homérico y están relacionados con la forma del vaso.

Para cumplir con estos objetivos y considerando de suma importancia que la cerámica griega antigua no era una simple decoración —sino que cada pieza se creó para un uso específico que se extendía desde el ámbito doméstico (contención y almacenamiento de líquidos y sólidos) y simposiaco, hasta el funerario, ritual, apotropaico, conmemorativo y de premiación, entre otros,⁴ y que tal utilidad no se circunscribía solamente al objeto cerámico como recipiente, sino que se extiende a las representaciones pictóricas que los recubrían (fueron, y aún siguen siendo, un medio para difundir y conservar imágenes de la vida cotidiana en sus más diversos aspectos así como escenas y narraciones gráficas que remitían a los mitos y leyendas acuñados por el imaginario griego)— realicé este

como los reportes técnicos de los múltiples procesos de restauración y conservación que experimentó la cratera hasta 1973.

2. Antonio Minto, *Il Vaso François* (Firenze: Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, 1960). Exhaustiva descripción de los elementos figurativos que componen cada uno de los frisos. A mi parecer, se queda solamente en el campo descriptivo y no va más allá, aunque intenta establecer comparaciones entre las escenas del vaso y las que aparecen en otras piezas cerámicas.

3. Rudolf Wachter, “The Inscriptions on the *François Vase*”, *Museum Helveticum* XCVIII (1991): 86-113. Breve artículo que realiza la recuperación y explicación de las numerosísimas inscripciones que aparecen en el vaso, es más bien un texto de carácter filológico que ayuda a la ubicación de los personajes que conforman la decoración de la pieza y a dilucidar algunos errores en las grafías.

4. Martin Robertson, *El arte griego*, trad. María Castro (Madrid: Alianza, 1985), 40.

análisis con base en algunas ideas de Clifford Geertz y Joaquín Lomba Fuentes,⁵ enmarcadas dentro de la teoría de la identidad cultural en el arte o teoría del arte como sistema cultural, sustentada por diversas disciplinas como la sociología del arte, la historia del arte, la psicología del arte, la filosofía del arte y la estética.

Dicha teoría postula que la identidad cultural de determinado ente social encuentra su reflejo en sus creaciones artísticas, es decir que los medios de expresión del arte así como sus signos o elementos sýgnicos y la concepción de la vida que la anima son inseparables, es decir, se hallan conectados. Así, expresiones como rituales, mitos y la organización social, entre otras, pueden crear las condiciones implicadas en determinada manifestación artística, y a su vez ésta refleja las concepciones fundamentales de la vida en sus más diversos aspectos.⁶

Es así como, en un primer momento, recurrí al análisis de la forma de la pieza, el significado y el tema de las imágenes plasmadas en el vaso y, posteriormente, tomé en cuenta la posible función de la crátera en el momento de su creación, así como las circunstancias no muy claras de su génesis y la relación con el contexto ideológico-cultural en el que se insertan sus cuadros compositivos, ya que, para conocer la cosmovisión que se refleja en esta obra (esquemas visuales) debemos conocer las ideas, la cultura y la sociedad del momento en el que se gestó (esquemas culturales).

Por último, cabe señalar la ineludible necesidad de consultar fuentes literarias de la antigüedad griega, pues son éstas las que conservan la tradición mítica en la que la mayoría de los ceramistas y pintores se basaron (unos más estrictamente que otros) para la creación del discurso decorativo de sus obras. Este punto es relevante, pues me permitió realizar una mancuerna interdisciplinaria entre historia del arte y filología.

Breve descripción e historia del Vaso François

El *Vaso François* es una crátera de volutas (vaso de simposio en el que se mezclaba el vino) de figuras negras, fechada entre 570 y 560 a. C. (finales del arcai-

5. Clifford Geertz, "El arte como sistema cultural", en Clifford Geertz, *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, trad. Alberto López (Barcelona: Paidós, 1983), 117-146; Joaquín Lomba Fuentes, *Principios de filosofía del arte griego* (Barcelona: Anthropos, 1987).

6. Geertz, "El arte como sistema cultural", 117-146; Lomba, *Principios de filosofía del arte griego*, 13-16; Eyedekis Medina, Yenis Sánchez Matos, William del Rey y Yenlys Naung, "La identidad cultural en la obra de arte", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, consultado el 3 de mayo de 2012, www.eumed.net/rev/cccss/20/.

co maduro), realizada por el alfarero Ergótimos y el pintor Klitias. Por ser un vaso de grandes proporciones (66 cm de alto por 57 centímetros de ancho) probablemente fue modelado por piezas, y tal vez no sólo las asas y la base, sino el cuello y el cuerpo, ya que las partes mayores a 30 cm tendían a deformarse durante el horneado.

En 1844, el arqueólogo florentino Alessandro François, durante una de sus campañas en una antigua necrópolis de Chiusi, descubrió, junto con algunas joyas y otras piezas cerámicas de menor valor, varios fragmentos del vaso dispersos en las diversas habitaciones, corredores y cámaras laterales de una tumba destinada a la nobleza. Después de largos y complicados procesos de restauración y de su esporádica permanencia en diversos museos y galerías,⁷ el *Vaso François* se encuentra, desde 1880, en el Museo Arqueológico Nacional de Florencia.

El *Vaso François* resulta ser el único de su tipo que se conserva casi completo. Posee un formato grande para su época, pero con decoración en menor tamaño que el habitual, propia de la cerámica de pequeño formato; lo adornan 270 figurillas distribuidas en seis frisos (seis en el cuerpo y uno en el pie) y en seis ventanas o registros (tres en cada asa).

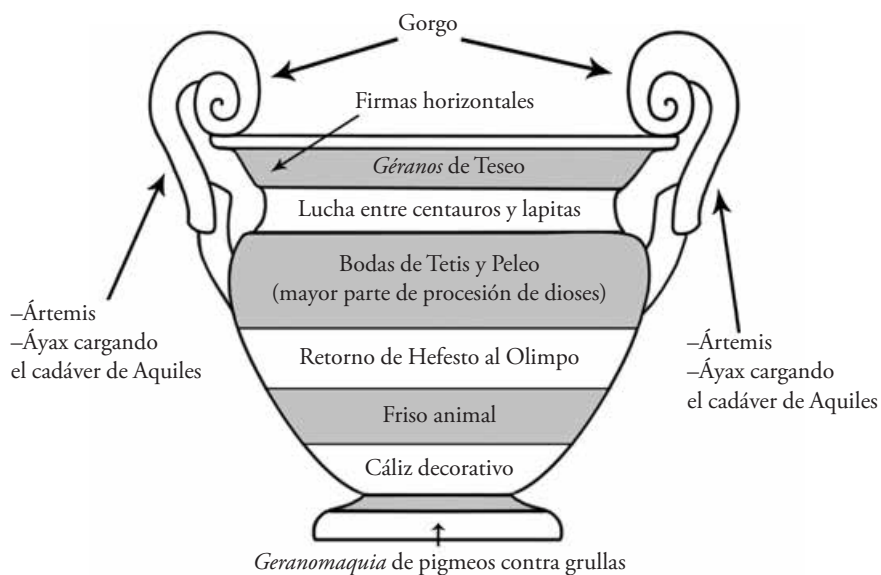
De un lado, en el cuello de la vasija, en el friso superior, está representado el *géranos*⁸ de Teseo como vencedor del Minotauro; debajo, la lucha entre centauros y lapitas. Después, un único friso, de mayor anchura que los demás, recorre por ambos lados los hombros de la pieza, y presenta las bodas de Tetis y Peleo. En el vientre del vaso se aprecia el retorno de Hefesto al Olimpo (figs. 1 y 3).

En la cara opuesta de la pieza, en el cuello, el primer friso está decorado con la cacería del jabalí de Calidón y, en la parte inferior de éste, en el friso siguiente, se aprecian los juegos fúnebres en honor a Patroclo. En los hombros, como ya mencioné, continúa la escena nupcial. En el vientre de la pieza hay escenas del sitio de Troya (figs. 2 y 4).

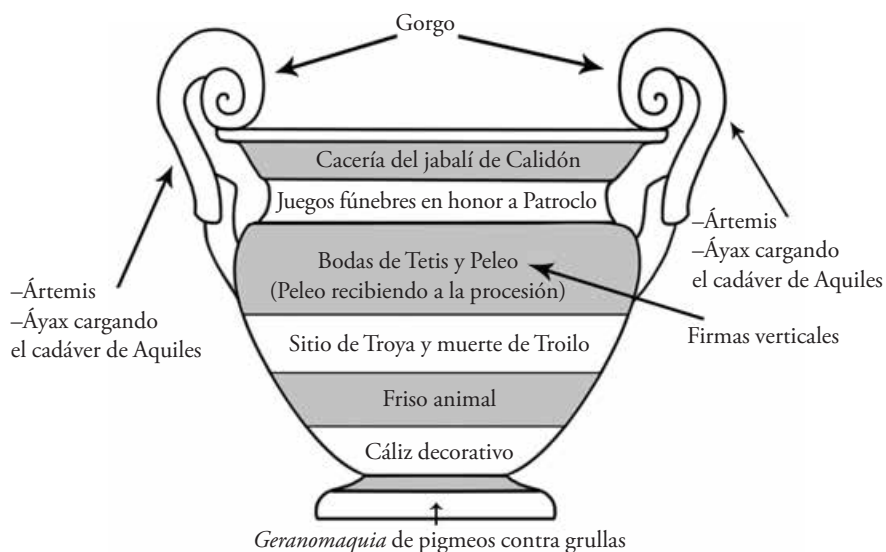
El último friso del cuerpo del vaso, al igual que el friso con las bodas de Tetis y Peleo, rodea completamente la pieza, y lo conforman representaciones de animales (reales y fantásticos) y motivos florales. En la parte más baja del

7. John Davidson Beazley, *The Development of Attic Black Figures* (Berkeley/Los Angeles y Oxford: University of California Press, 1986), 24; *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, 27-28; Minto, *Il Vaso François*, 7.

8. Danza que consiste en evoluciones laberínticas que hacen alusión al recorrido que Teseo realizó en el laberinto siguiendo el hilo de Ariadna, su nombre deriva de la semejanza con el vuelo en hilera ondulante de las grullas (*géranos*, 'grulla')", al respecto véase Homero, *La Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos, 1991), XVIII, 590 ss.



1. Frisos del lado "teseida". Diagrama: Marleth Rodríguez.



2. Frisos del lado "calidonio". Diagrama: Marleth Rodríguez.



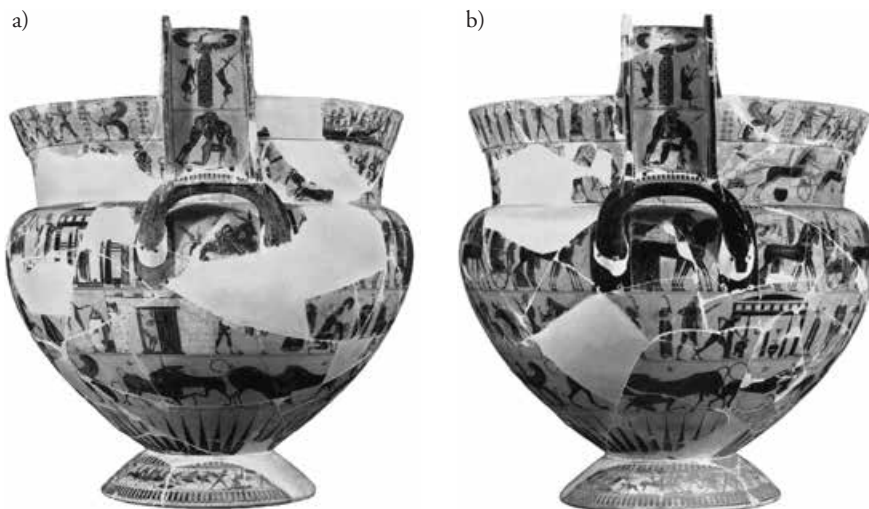
3. Lado “teseida”, imagen tomada de *Materiali per servire alla storia del Vaso François* (vid supra n. 1), 122. Universidad Libre de Berlín.



4. Lado “calidonio”, imagen tomada de <http://aemc4.wordpress.com/le-vase-francois/>, consultado el 21 de marzo de 2011.

vaso y por ambos lados se encuentra la llamada decoración de cáliz; por último, un friso completo con la *geranomaquia* (lucha de los pigmeos contra las grullas) recorre todo el pie del vaso (figs. 1-5).⁹ En cada una de las asas, decoradas en sus laterales con una doble línea de palmetas entrelazadas, hay tres registros decorativos o ventanas: en el primero, en la cara interior de la volu-

9. Para no exceder la extensión máxima requerida para la publicación de este texto, he decidido no incluir todas las imágenes utilizadas para realizar esta investigación, alrededor de 50, las cuales se obtuvieron de *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, y de Minto, *Il Vaso François*. Las figuras 1 y 2, incluidas en este artículo, son diseño de Marleth Rodríguez, a quien agradezco profundamente su trabajo.



5 a) y b). Vistas laterales del vaso, imágenes tomadas de *Materiali per servire alla storia del Vaso François* (vid *supra* n. 1), 120 y 123. Universidad Libre de Berlín.

ta, aparece Gorgo; en el segundo, una Pótnia Therón, y en el último, la imagen de Áyax cargando el cadáver de Aquiles (figs. 5-7).

La mayoría de las figuras están identificadas con inscripciones que las acompañan y, en el extremo superior izquierdo del friso con el regreso de Teseo y en el friso central con las bodas de Tetis y Peleo, se observan las firmas del alfarero y el pintor (figs. 8, 9 y 10).¹⁰ Las 130 inscripciones que presenta el vaso, que van desde firmas y nombres propios hasta nombres de objetos, son parte integral de la decoración de la pieza; algunas van de derecha a izquierda o viceversa según la dirección de la imagen, otras interactúan con las figuras, atravesándolas, rodeándolas y enmarcándolas, yendo más allá de la mera identificación de aquéllas, como se verá más adelante.

¿Por dónde comenzar a interpretar el Vaso François?

¿Dónde iniciar la lectura del vaso? ¿Cuál fue el motivo de su creación? ¿Su temática fue idea del ceramista o de algún cliente? ¿Fue una pieza realizada *ex*

10. *Ergótimos m'epoiesen* ("Ergótimos me fabricó") y *Klitias m'égraphsen* ("Klitias me pintó").



6. Exterior de una de las asas: Ártemis como Pótnia Théron y Áyax cargando el cadáver de Aquiles. Fragmento modificado a partir del de *Materiali per servire alla storia del Vaso François* (*vid supra* n. 1), 149. Universidad Libre de Berlín.



7. Exterior de una de las asas: Gorgo alada. Fragmento modificado a partir del de *Materiali per servire alla storia del Vaso François* (*vid supra* n. 1), 152, fig. 113. Universidad Libre de Berlín.



8. Firmas horizontales en el friso con el géranos de Teseo: *Ergótimos m'epoiesen* ("Ergótimos me fabricó") y *Klitias m'egraphsen* ("Klitias me pintó"). Fragmento tomado de *Materiali per servire alla storia del Vaso François* (vid supra n. 1), 181, fig. 160. Universidad Libre de Berlín.

professo para exportación? ¿Existe una relación entre su temática y la tipología y función de la pieza? ¿Qué lado de ésta puede considerarse como el anverso y cuál el reverso? ¿Cuál es la secuencia correcta de lectura de las escenas pintadas en ella? ¿Los frisos de cada lado pueden y deben leerse en un orden descendente? ¿Existe una relación entre los frisos de ambos lados? Éstas son algunas de las primeras interrogantes que surgen al observar que la totalidad de la crátera está cubierta de numerosísimas figurillas que participan en variados episodios míticos superpuestos, y para comenzar a darles respuesta se deben atender ciertos aspectos relativos al contexto y a la forma de la pieza:

Pautas contextuales

Por ser el *Vaso François* tan complejo y único en su tipo, y por no haber ninguna fuente literaria antigua que hable de su historia, esta pieza cerámica resulta



9. Firma vertical de Klitias en el friso con las bodas de Tetis y Peleo: *Klitias m'egrapsen* ("Klitias me pintó"). Fragmento tomado de *Materiali per servire alla storia del Vaso François* (vid supra n. 1), 166, fig. 133. Universidad Libre de Berlín.



10. Firma vertical de Ergótimos en el friso con las bodas de Tetis y Peleo: *Ergótimos m'epoiesen* ("Ergótimos me fabricó"). Imagen tomada de *Materiali per servire alla storia del Vaso François* (vid supra n. 1), 187, fig. 201. Universidad Libre de Berlín.

misteriosa. No es seguro que haya sido creado por encargo de un cliente específico, ni se puede saber si las escenas plasmadas en él las estableció enteramente el pintor o si hubo alguna intervención clientelar en la elección de los temas.¹¹ No hay ninguna certeza de que desde un inicio haya sido concebido como una ofrenda mortuoria, pues su lugar de descubrimiento no es motivo suficiente para aseverarlo, o incluso de que se pensara como un regalo de bodas, aunque el ancho y llamativo friso nupcial que rodea sus hombros pueda sugerirlo. Tampoco se sabe nada de su uso antes de haber sido colocado en la necrópolis etrusca; aunque, por su tipología, con seguridad se empleó en un contexto simposiaco, colocado al centro de un banquete para proveer de vino a los comensales.

Sin embargo, por su lugar de fabricación (el Ática), su datación (periodo arcaico) y su lugar de descubrimiento (Chiusi), es evidente que lo destinaron a la exportación, fin muy común en la época, pues, como es bien sabido, el comercio de vasos áticos adquirió un enorme desarrollo a partir del siglo VI a. C. y a lo largo del siglo V.¹²

Este auge de la exportación de vasos de figuras negras se debió al impulso del artesanado, especialmente de los ceramistas, durante la época de la tiranía pisistrática (561-510 a. C.). Es importante destacar aquí el control que los tiranos ejercieron sobre el trabajo de los artesanos y el hecho de que Pisistrato y sus descendientes utilizaran algunas de las imágenes plasmadas en los vasos como medio de propaganda política.¹³

Por esta razón sería posible pensar que detrás del *Vaso François* pueda existir una clara referencia a los aportes político-sociales de la tiranía a la *polis* ateniense o una alusión a alguno de los principales actores políticos o sucesos de la época. Ahora bien, si atendemos a que durante la tiranía se reguló la recitación oficial de *La Iliada* y *La Odisea* en distintos festivales y a que, por ello, floreció la figura del héroe épico, vinculado con el origen y desarrollo de la ciudad, y las hazañas heroicas del pasado homérico se volvieron muy familiares

11. Beazley apunta que los vasos destinados a la exportación muchas veces respondían a las preferencias de los clientes, pero que el gusto por determinadas formas y temas por lo general lo imponían los exportadores (*apud* L. J. Balmaseda y Ricardo Olmos, “Mito y figuración en la cerámica ática de época clásica. El último periodo arcaico”, *Cuadernos de Filología Clásica* XVII [1981-1982]: 112).

12. Balmaseda, “Mito y figuración en la cerámica ática de época clásica”, 112.

13. John Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (Londres: Thames and Hudson, 1974), 112; “Herakles, Peisistratos and Sons”, *Revue Archéologique* I (1972): 57-72.

para los atenienses, quienes, en un acto de añoranza, las plasmaron en un sinnúmero de vasos,¹⁴ se podría estar tentado a descalificar la hipótesis interpretativa anterior de corte político y a aseverar de manera tajante que este objeto tiene una lectura exclusivamente mítica o literaria.

En vista de esta problemática y de que la pieza objeto de este estudio es tan compleja, tan rica en imágenes y temáticas, y creada en un contexto importantísimo de evolución y remodelación artística, social, religiosa y política, considero que sería un tremendo error pensar en la existencia de una única y absoluta interpretación que la explicara. En mi opinión, puede haber distintas interpretaciones válidas de la pieza, dependiendo de si se enfocan en estudiar ya sea su aspecto político, social, mítico-literario, o incluso aspectos combinados, y si se quiere verla como un todo, o de manera fragmentada.

En esta ocasión me centraré en examinar iconográfica y formalmente el *Vaso François* mediante la lectura que retoma la épica homérica, en específico la figura arquetípica del héroe, aunque no dejaré de mencionar, de manera secundaria, ciertos valores de importancia que pudieran tener las figuras míticas representadas para la sociedad ateniense del siglo VI, como se verá en el caso de Teseo y Hefesto.

Pautas formales

Antes de comenzar el análisis del vaso, debo establecer si existe un lado “A” y un lado “B”, así como por cuál friso iniciaré la lectura; para ello tomaré en cuenta varias características: 1) la forma y función de la pieza, 2) el peso visual y 3) la colocación de las firmas del alfarero y del pintor.

1) Forma y función de la pieza: un aspecto sumamente importante de una obra de arte es su forma. María Nieves Zedeño, en un estudio de la forma y contenido enfocado en piezas cerámicas, menciona que la forma, en sentido general, es

la calidad de las relaciones de organización de los elementos y procesos que integran el contenido, o la manera cómo éste se estructura [...] todas las características formales

14. Claude Mossé, *La tyrannie dans la Grèce Antique* (Paris: Presses Universitaires de France, 2004), 71; Balmaseda, “Mito y figuración en la cerámica ática de época clásica”, 114-122.

fenoménicas observables en la cerámica, las cuales se pueden agrupar por categorías formales: forma básica de la pieza, estilo (formal-decorativo) y propiedades físicas derivadas de su manufactura [...] ordenamiento de los materiales a partir de las dimensiones de geometría y la proporción y de patrones funcionales socialmente aceptados, e inclusive estandarizados dentro de cierto grupo o para cierta época.¹⁵

En cuanto a la función cerámica, la misma autora dice que ésta puede inferirse fundamentalmente a partir de sus características formales, propiedades físicas, forma básica, asociaciones contextuales, huellas de uso, estilo decorativo, entre otros, y se divide en primaria y secundaria. Para conocer la función primaria de las piezas cerámicas es necesario considerar la asociación contextual de las formas básicas. Dentro de las unidades de descripción es importante tomar en cuenta las dimensiones de geometría y proporción; una misma forma reproducida en diferentes proporciones pudo cumplir funciones distintas. La función secundaria puede inferirse, además de su asociación contextual, por medio de huellas de uso, si están presentes. Por ejemplo, cuando vasijas que evidentemente han cumplido una función doméstica (inferida por huellas de uso o por asociación de las mismas formas con contextos domésticos) se encuentran como ofrendas funerarias, podría decirse que su función secundaria fue haber sido parte de una ofrenda, aunque originalmente hubieran sido producidas para uso doméstico.¹⁶

Con base en estas definiciones, presento las siguientes tablas en cuanto a la forma y función del *Vaso François*:

FORMA

Forma básica Crátera de volutas, pues, según la tipología, sus asas, que sobresalen de la boca o borde, forman volutas.

Características específicas de la forma Es más ancha, especialmente en los hombros, y redonda que otras cráteras de volutas, porque quizá el alfarero tomó como modelo y reelaboró una crátera de metal hoy perdida semejante a la crátera de bronce con tapa-criba de Vix, 1.64 m de altura, mediados del siglo vi.¹⁷

Dimensiones y proporciones Más grande de lo normal, 66 × 57 cm.

15. María Nieves Zedeño, “La relación forma-contenido en la clasificación cerámica”, *Boletín de Antropología Cerámica*, núm. 11 (1985): 19-26, esp. 21.

16. Zedeño, “La relación forma-contenido en la clasificación cerámica”, 25-26.

17. Robertson, *El arte griego*, 75 y 81, fig. 58.

Materia Arcilla roja ateniense (por la presencia de ocre rojo u óxido férrico).¹⁸

Técnica de manufactura Modelado por partes, ya que las piezas mayores a 30 cm tendían a deformarse durante el horneado.

Técnica decorativa De manera general:

Figuras bosquejadas con incisiones antes del secado de la pieza.

Figuras coloreadas e inscripciones dibujadas (pintadas sin incisión) antes del horneado con pintura-barniz de arcilla no porosa, que al final de la cocción se vuelve de color negro (el óxido de hierro se convierte en óxido de hierro magnético negro u óxido ferroso negro).¹⁹

Características específicas de la decoración Numerosas figurillas (270), propias de la cerámica de pequeño formato, pero no de piezas grandes.

Organización de la decoración Decoración organizada en múltiples frisos superpuestos, no muy comunes en piezas grandes.

Dos frisos continuos que le brindan a la pieza un carácter cíclico y unitario.

Un friso más ancho que los demás (en los hombros).

FUNCIÓN

Primaria Por el tipo de vaso (crátera), seguramente cumplió con una función simposiaca, de banquete.

Por sus proporciones y características decorativas, así como por su lugar de descubrimiento (Chiusi), quizá se destinó desde un inicio a la exportación y no al comercio local.

Como la mayoría de las piezas cerámicas decoradas con escenas míticas o de la vida cotidiana, fue un medio de transmisión mítico-cultural, de Atenas a Etruria, y de allí seguramente a Roma.

Secundaria Por su lugar de descubrimiento (tumba), destinada como ofrenda funeraria.

Aunque no es seguro, no se descarta la posibilidad de que fuese un regalo u objeto conmemorativo de boda.

2) **Peso visual:** Como lo mencioné, la escena de la boda de Tetis y Peleo recorre por ambos lados los hombros del vaso y, a diferencia de los demás frisos, es de mayores proporciones, razones por las que en él recae el peso visual de la deco-

18. La procedencia de las arcillas se puede identificar por su color; una arcilla roja encendida, seguramente proviene de Atenas, mientras que una arcilla con color más apagado, pálido, anaranjado o amarilla-verdosa, es típica de la zona de Corinto.

19. Gisela Marie Augusta Richter, *El arte griego. Una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*, trad. Rosa Portell (Barcelona: Destino, 1980), 317-319.

ración. En este friso se observa un cortejo de dioses, encabezado muy acertada y conscientemente por Quirón e Iris, que se dirige al *oikos* (“casa”) de los recién casados para entregar ofrendas nupciales, entre las que se reconocen varias liebres y un ánfora con vino. Peleo, el novio, sale a recibir la procesión, mientras la novia, Tetis, permanece en actitud sedente dentro de su casa. Aparentemente el friso está dividido en dos partes: de un lado se ve la casa de los novios y los dioses que encabezan la procesión; del otro, el resto de los dioses. Sin duda es más llamativa la parte donde aparecen las figuras de los novios y el inicio del cortejo, pues éstos sintetizan en su totalidad o hacen referencia directa al mito, no se necesita observar el resto del cortejo para saber de qué episodio se trata. Por ello podría pensarse que el lado que muestra dicha parte fuera identificado como “A” (frisos: jabalí de Calidón; juegos fúnebres en honor a Patroclo; bodas de Tetis y Peleo, segmento de recibimiento; sitio de Troya) (figs. 2 y 4), pero eso está por verse.

3) Colocación de las firmas del alfarero y del pintor: las firmas de los creadores del vaso aparecen en dos ocasiones: la primera en el friso de las bodas de Tetis y Peleo, del lado donde se observa a los novios; la segunda, en la cara opuesta de la pieza, en el ángulo superior izquierdo del primer friso, que ostenta la escena de la llegada de Teseo a Delos. Entonces, ¿qué importancia tenían las firmas cerámicas? Todo esto ¿qué nos dice en el caso del *Vaso François*?

En el siglo VII a. C., junto al florecimiento de la cerámica ática de figuras negras, los ceramistas áticos comenzaron a firmar sus obras, quizá como una marca de identidad o propiedad. Las primeras firmas eran de tipo “nombre del ceramista + *m'epoiesen* (me fabricó)” (pintadas y no incisas como después se hará), e indican que un mismo artesano era responsable tanto de tornear el vaso y cocerlo como de decorarlo. Posteriormente, a mediados del siglo VII a. C., aparecieron las firmas de tipo “nombre + *m'egrapsen* (me dibujó/decoró/escribió)”, quizá originadas por la creciente complejidad de los dibujos realizados y tal vez por el deseo de diferenciar la labor del pintor de la del ceramista (640-570).²⁰

Para el año 570 aparecen juntas por vez primera las firmas de un alfarero y un pintor, justamente en el *Vaso François*, particularidad registrada en contadas ocasiones posteriores. Villard propone que los autores quisieron con ello no hacer patente la oposición entre el trabajo de cada uno, sino subrayar su colaboración. Más adelante (570-520), en la cerámica de figuras negras, los

20. François Villard, “L'Apparition de la signature des peintres sur les vases grecs”, *Revue Études Grecques*, 115 (2002): 778-779, 782.

pintores prefieren utilizar *epoiesen* (inciso y coloreado), para firmar sus obras en vez de *égraphsen*.²¹

No es ésta una ocasión para ahondar en los tipos y usos de las inscripciones y firmas en las piezas cerámicas, baste con acotar por el momento que es posible que las firmas obedecieran al impulso del artesanado en la época y a cuestiones comerciales, y que existiesen inscripciones que, además de indicar qué personajes aparecían en las representaciones, o de consignar los nombres de los artesanos, o de manifestar una dedicatoria a una persona en específico, entre otros, podían tener un valor decorativo y reforzar la dinámica de la imagen. Con base en esto, y tomando en cuenta que la cratera o *Vaso François* se encontró en una tumba etrusca, y que lo más probable es que la nobleza del lugar no pudiera entender ni las firmas ni las grafías nominativas plasmadas en ella, me atrevo a proponer que, en este vaso, además de posiblemente expresar la mancuerna entre alfarero y pintor o el gusto clientelar, las firmas pudieran funcionar como un elemento más de la imagen para reforzarla o como un indicio para fijar la atención en alguno de sus elementos. Así, las firmas horizontales (fig. 8) que aparecen en el ángulo izquierdo del friso con el *géranos* de Teseo acompañan y enfatizan la horizontalidad de la nave representada, del oleaje marino y del joven que nada hacia la orilla de la isla, contrastando con la verticalidad de los cuerpos de los marinos, así como con las diagonales formadas por la inclinación de los torsos y las cabezas de algunos de los danzantes que se encuentran en la isla, líneas reproducidas por las respectivas inscripciones con sus nombres. Por otro lado, en el caso del ancho friso con las bodas de Tetis y Peleo, la firma vertical de Klitias (fig. 9), que parece salir del cántaro colocado sobre el altar nupcial (*bomós*) y termina debajo del ángulo formado por las manos entrelazadas de Peleo y Quirón, enfatiza, por un lado, la temática de la escena: el recibimiento del cortejo de dioses para asistir a la celebración matrimonial, y, por el otro, la posterior relación de Peleo y el centauro, pues éste será quien adiestre al hijo de aquél en las artes bélicas. Por su parte, la firma de Ergótimo (fig. 10), en ese mismo friso, entre las Horas y la musa Calíope, llama la atención sobre éstas. Las primeras, las Horas, según estudios de L. M. L'Homme-Wéry, son divinidades áticas honradas en las fiestas Dionisias en el altar de Dioniso Orthos, pues, en el siglo VI, época de fabricación del *Vaso François*, se consideraban no sólo como deidades agrarias, sino también como diosas cívicas que mantenían en orden y armonía la ciudad, de ahí la importancia de llamar la

21. Villard, "L'apparition de la signature des peintres sur les vases grecs", 780 y 782.

atención sobre ellas mediante la firma del pintor. La segunda, Calíope, se enfatizó con una inscripción probablemente por tener una importancia para amenizar el banquete de bodas; mientras Dioniso creará entusiasmo y éxtasis divino mediante el vino, ella lo hará por medio de la música.²²

Ya establecido entonces el carácter decorativo y enfático de las firmas del *Vaso François*, puede pensarse que la aparición de algunas de ellas en el friso con mayor impacto visual, específicamente en el lado con los personajes más representativos del discurso (Tetis y Peleo), refuerza la hipótesis de que dicho lado podría ser denominado “A” (frisos: jabalí de Calidón; juegos fúnebres en honor a Patroclo; bodas de Tetis y Peleo, segmento de recibimiento; sitio de Troya). Sin embargo, si la primera mitad del friso con las bodas da la pauta para la designación del anverso y reverso, ¿por qué aparecen de nuevo las firmas del alfarero y pintor en el lado opuesto y en un friso de menor peso visual?

En efecto, el friso con el *géranos* de Teseo posee menor peso visual que el de las bodas, pero, en el contexto ateniense, lugar de la fabricación de la pieza de estudio, esta narración, que alude a una de las primeras hazañas de Teseo después de ser reconocido como hijo del rey del Ática, presenta en sus versiones gráficas o literarias mayor peso mítico-social, como se verá a continuación.

Hay que recordar que Teseo es el héroe del Ática por antonomasia, equiparable, por tanto, al valor de Heracles para los dorios.²³ Según el mito, Teseo no sólo abolió el antiguo tributo de jóvenes que Minos exigía para su sacrificio cada nueve años, sino que fue una figura con grandes repercusiones sociopolíticas en la formación de la ciudad ateniense. Su victoria sobre Creta representaría la obtención de la hegemonía de Atenas sobre el ámbito insular del Egeo. En la tradición mítica ateniense, cuando Teseo asumió el poder en el Ática, su primer acto como gobernante fue realizar el sinecismo, es decir, reunir en una sola ciudad a los habitantes que se encontraban diseminados en el campo; además, nombró a Atenas capital del Estado así constituido; la dotó de los edificios políticos esenciales, como el Pritaneo y la Bulé; instituyó las Panateneas, fiestas que simbolizaban la unidad política del Ática; acuñó monedas; dividió la sociedad en tres clases: nobles, artesanos y agricultores, e instauró, en sus líneas generales, el funcionamiento de la democracia.²⁴

22. L. M. L'Homme-Wéry, “L'Athènes de Solon sur le *Vase François*”, *Kernos* 19 (2006): 273-274.

23. Apolodoro, *Biblioteca*, II, 3-7; Robert Graves, *Los mitos griegos*, t. I, trad. Luis Echávarri (Buenos Aires: Losada, 2001), 436.

24. Plutarco, *Vida de Teseo*, en Plutarco, *Vidas paralelas* I, trad. Aurelio Pérez Jiménez (Madrid: Gredos, 1985), II, XXIV, XXV.

Con todo lo anterior, ¿cómo saber entonces cuál es el friso de mayor importancia y en el que es posible basarse para asignar el lado “A” y el lado “B” de la pieza? ¿Teseo llegando a Delos o Peleo recibiendo la procesión nupcial? ¿Habrá que darle preferencia al peso visual o al peso simbólico-social? Ante esta aparente confusión, propongo lo siguiente:

1. Olvidar el convencionalismo de nombrar a los lados de la pieza como “A” y “B”, “1” y “2” o “anverso” y “reverso”, pues esto proporciona una idea de predominancia de un lado sobre otro, de que deben examinarse primero los frisos de una cara y luego los de la otra, y es parte de mi hipótesis aquí presentada ver el *Vaso François* como un todo unitario (unidad ya de por sí sugerida por el enorme friso de las bodas que “recorre”, “une”, toda la circunferencia del vaso); ver los frisos como una trama narrativa con continuidad, vinculados entre sí en la medida de lo posible, y no analizarlos de manera aislada. Luego entonces, dada la necesidad de identificarlos de alguna manera, y siendo “imposible” encasillar los temas míticos de cada lado por ciclos heroicos (“teseida” u “homérico”), sugiero nombrar a cada lado con base en la temática del primer friso que presentan en orden descendente; así pues, serían, respectivamente, “lado teseida” (frisos: *géranos* de Teseo; centauros contra lapitas; bodas de Tetis y Peleo, segmento procesional; Hefesto regresando al Olimpo) y “lado calidonio” (frisos: jabalí de Calidón; juegos fúnebres en honor a Patroclo; bodas de Tetis y Peleo, segmento de recibimiento; sitio de Troya), sin que esto implique, claro, preeminencia de dichos frisos sobre los demás o un orden por lado respecto a un ciclo mítico determinado, es sólo por cuestiones identificativas.
2. Atender a la forma globular de la crátera, que sugiere un carácter de totalidad/unidad (que es justo el que quiero atribuir entre sí a sus representaciones pictóricas) y de principio-fin, muy acorde con el carácter cíclico de vida-muerte de los mitos heroicos representados.
3. Dar mayor importancia a la parte más prominente del vaso (hombros), que llama la atención no sólo por sus proporciones físicas, sino también por las dimensiones decorativas que presenta (friso nupcial).
4. Por ser necesario un punto específico de partida para comenzar el análisis, considerar a los frisos con firmas (bodas de Tetis y Pelo/Teseo en Delos) —que son a su vez, como ya mencioné, los de mayor peso visual y simbólico, respectivamente— como candidatos a ello.

5. Comenzar el análisis por el friso nupcial, pues, además de ostentar las firmas del alfarero y pintor, que refuerzan la imagen, en él recae el mayor peso visual y, como se verá más adelante, puede aludir al origen noble/divino del modelo heroico homérico. También es importante considerarlo como una unidad, no como un friso dividido, pues obviamente la división de la escena en dos no obedece a una deliberada diferenciación, sino tan sólo a cuestiones de espacio y a querer que el friso abarcara, rodeara, toda la pieza, en un intento acaso de conferirle unidad, totalidad.
6. Continuar el análisis con el friso teseida, pues las firmas en él y el simbolismo ático del mito lo señalan como el segundo en importancia.
7. Realizar el análisis asociando de manera paralela los frisos de uno y otro lado, y en orden descendente.

Una vez realizadas todas estas acotaciones, pasaré al análisis de la pieza en cuestión.

El modelo heroico homérico

La mitología griega está repleta de “héroes” cuyos rasgos (características físicas y morales particulares) y gestas a lo largo de las diferentes épocas de la literatura en la Grecia antigua o en los diferentes mitos y leyendas no siempre fueron los mismos. Por ejemplo, no es lo mismo un héroe épico que un héroe trágico, y dentro de la épica, las características pueden diferir de un personaje a otro.

Es imprescindible tener en cuenta que las diversas figuras heroicas griegas son tan complejas y diferentes entre sí, incluso si pertenecen a un mismo mito o leyenda, que no se pueden clasificar en una tipología única y rígida, y podría resultar difícil estudiarlas de manera grupal o a todas desde la misma disciplina, ya sea filología, psicología, antropología, historia de las religiones, entre otras. Como bien argumenta Carlos Bermejo Barrera, cada héroe debe estudiarse desde su individualidad, pues tiene peculiaridades específicas.²⁵

Para este estudio me concentré en la épica griega, que comenzó de manera oral en la época micénica y tuvo su mayor esplendor en el siglo VIII con Homero. Este género literario centra sus motivos en las luchas heroicas de la

25. Carlos Bermejo Barrera, *Los orígenes de la mitología griega* (Madrid: Akal, 1996), 129-161.

Edad de Bronce, según el mito, la etapa más antigua, bella y gloriosa de la humanidad.

Para Walter Burkert un héroe épico es todo aquel guerrero cuya fama es cantada por los bardos, como sucede con todas las figuras homéricas, a diferencia del sentido que se le da en épocas posteriores, cuando un héroe era un difunto al que, debido a sus hazañas y actos sublimes y dignos de imitar, se le rendía culto esperando obtener su protección o algún beneficio.²⁶

En la épica griega destaca la figura del héroe homérico, que incluye principalmente aquellos personajes que lucharon en Troya (siglo XII o XIII a. C.) y que, muertos en batalla o por otras causas, moran en el Hades o en la Isla de los Bienaventurados. El héroe homérico era o bien un semidiós (*hemítheos*), hijo de un dios y un mortal, que se situaba en un rango intermedio entre dioses y mortales,²⁷ la mayoría de las veces de cuna noble, o un rey o un guerrero. En *La Iliada* y en *La Odisea*, los héroes son seres superiores física y moralmente, cuya conducta y carácter se determina a partir del *kléos*, “la fama” (lograda en la guerra por decisión propia), la *timé*, “estima” u “honor” (resultado de la fama y simbolizado en cosas materiales o botín de guerra, y que demuestra el valor), y la *areté*, “excelencia o virtud político-guerrera y/o moral”.²⁸ Además, se les califica como *prómachoi*,²⁹ es decir, que marchan en primera línea durante el combate, o se dice de ellos que *prótoisi máchesthai*, “pelean en primera fila”, y que suelen combatir de manera individual, por lo que además resultan en extremo valerosos.³⁰

Así, a grandes rasgos, el héroe homérico es *áristos* (perteneciente a una casa ilustre, noble, cuya ascendencia remonta a los dioses), *agathós* (un guerrero con alta *areté*, es decir, virtud, valor y capacidad en batalla, que en tiempos de guerra obtiene el éxito y, por ello, en tiempos de paz disfruta de las ventajas sociales inherentes a su condición) y *kalós* (en sentido moral, bueno, noble, honorable, virtuoso).³¹

26. Walter Burkert, *Religión griega arcaica y clásica*, trad. Helena Bernabé (Madrid: Abada, 2007), 275.

27. Homero, *La Iliada*, II, 478; XII, 23; XIII, 518; XVI, 173, 179; XXIV, 258.

28. Elsa Margarita Camacho, *El concepto del héroe en la poesía épica y en la tragedia griegas* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco-Coordinación de Extensión Universitaria, 1981), 13-14; Francisco Rodríguez Adrados y Luis Gil Fernández, *Introducción a Homero* (Barcelona: Labor/Punto Omega, 1984), 41.

29. Homero, *La Iliada*, XII, 312.

30. Homero, *La Iliada*, VI, 444-446.

31. Adrados, *Introducción a Homero*, 291.

Ahora bien, además de virtudes morales y físicas, existen otros temas que rodean la figura del héroe épico. Estudiosos como Lord Raglan,³² entre otros, se han dado a la tarea de enumerar los motivos que forman parte de la historia o vida de un héroe, aunque no específicamente del héroe homérico. No obstante, como bien dice A. Brelich,³³ no es posible realizar un esquema general del mito heroico, y pese a que existen temas míticos recurrentes en la mitología heroica (al igual que en la divina), éstos no siempre suelen manifestarse por igual en cada personaje.

Dentro de los numerosos héroes homéricos, si no el más destacado, el que se volvió el arquetipo de ellos fue Aquiles, procedente de linaje divino y muerto en el campo de batalla durante su juventud. Como apunta Carlos Bermejo,³⁴ es un error querer estudiar a cualquier héroe basándonos en este prototipo y generalizar a partir de él al conjunto de héroes épicos,³⁵ pero es un hecho que los temas establecidos por su mitología heroica se volvieron prototípicos de la figura del héroe homérico, y me ha parecido posible identificarlos, tras un detallado examen analítico, en los esquemas visuales del *Vaso François*. A saber: 1) origen/linaje divino, 2) iniciación, 3) hazañas heroicas y 4) muerte gloriosa en la juventud.

Origen/linaje divino del héroe: bodas de Tetis y Peleo

Como ya describí con anterioridad, en este friso se ve un cortejo de dioses que se dirige al *oikos* de los recién casados para entregar ofrendas nupciales.

El antecedente de este matrimonio se remonta a cuando Zeus y Posidón pretendían a Tetis, hija de Nero, pero Temis y Prometeo vaticinaron que el hijo de ésta sería más fuerte que su padre, dando a entender que si el padre fuera Zeus, el hijo que naciera reinaría en el cielo. Fue entonces que Zeus, por

32. Lord Raglan, *The Hero* (Nueva York: Oxford University Press, 1937), 205-230.

33. Angelo Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso* (Roma: Ateneo, 1978), 300-311.

34. Bermejo, *Los orígenes de la mitología griega*, 16-33.

35. Por ejemplo, hay un buen número de héroes homéricos que no murieron en batalla, como Agamenón (asesinado por Clitemnestra en sus aposentos), Menelao (que logró regresar a Micenas después de la guerra de Troya y al término de su vida, fue transportado, sin morir, por Zeus a los Campos Elíseos), Áyax (que cometió suicidio) u Odiseo (que después de la guerra de Troya logró regresar, aunque mucho tiempo después, a su hogar junto con su hijo y su esposa).

miedo a tal profecía, escogió a un mortal para ser el marido de la nereida.³⁶ Si tomamos en cuenta este pasaje, en la boda de Tetis y Peleo se conjugan diversos aspectos del nacimiento u origen del arquetipo del héroe homérico (en este caso Aquiles), a saber: 1) el héroe es hijo de una divinidad (Tetis), 2) el padre es un rey (Peleo, rey de Ptía, en Tesalia, y de los mirmidones), 3) el héroe es un semidiós, hijo de mortal y divinidad, y 4) su concepción o nacimiento vienen acompañados de un vaticinio de destronamiento o muerte del padre (para evitar esto, Zeus decide que el padre sea un mortal y no él), así como de circunstancias inusuales (recordemos la manera en que Peleo obliga a Tetis a contraer nupcias o cómo ésta pretende volver inmortal a Aquiles cuando niño).³⁷

Así pues, el discurso visual de las bodas expone el casamiento de un héroe con una diosa; unión de la que nacerá el arquetipo de héroe homérico, Aquiles, cuya grandeza es la constatación del ya mencionado vaticinio de que el hijo de Tetis será más fuerte que su padre. Además, aunque no se le representa en la escena de la crátera, la boda de Tetis y Peleo da pie míticamente a un suceso que tendrá repercusiones importantes en la vida de Aquiles: la aparición de la manzana de la discordia entre Hera, Atena y Afrodita, lo que mucho después propiciará el famoso “juicio de Paris”, que provocará el rapto de Helena y la posterior guerra de Troya,³⁸ donde Aquiles alcanzará su gloria máxima, morir joven en batalla, suceso representado en el friso por el ánfora que carga Dioniso, pues este regalo de bodas para Tetis, que seguramente contenía vino para la celebración, se convirtió en la posterior urna funeraria del héroe.³⁹

Iniciación del héroe: Géranos de Teseo y cacería del jabalí de Calidón

Géranos de Teseo

En el lado “teseida” de la crátera, ubicado en el friso superior del cuello, después de las firmas fragmentadas del alfarero y pintor (*Ergótimos m'epoiesen*, “Ergótimos me fabricó”, y *Klitias m'égraphsen*, “Klitias me pintó”), aparece una escena preiliádica, pero que, por su importancia para el pueblo ateniense, se

36. Apolodoro, *Biblioteca*, trad. Javier Arce (Madrid: Gredos, 2001), III, 13, 5.

37. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 13, 5-6.

38. Apolodoro, *Biblioteca*, Epítome, 3, 1-7.

39. Homero, *La Odisea*, trad. J. M. Pabón (Madrid: Gredos, 1993), XXIV, 73-77; Homero, *La Ilíada*, XXIII, 91-92.

coloca aquí para referirse a la etapa iniciática del héroe homérico.⁴⁰ Observamos la nave de Teseo arribando a una isla. En la nave, varios marinos aparecen sentados, mientras que otros están de pie y se preparan a desembarcar. Uno de ellos eleva sus brazos y mirada al cielo, acaso en señal de alegría. Otro más, que parece no haber resistido el ansia, se lanza a nado hacia la orilla. El héroe ateniense ya se encuentra en tierra y encabeza, tañendo la lira, el coro de siete jóvenes y siete doncellas que, tomados de las manos e intercalados de uno en uno según su género (un hombre seguido de una mujer), bailan un *géranos* para celebrar el regreso. Frente a Teseo, mirándolo, aparecen Ariadna, que sostiene el ovillo que garantizó la salida del laberinto, y en un tamaño menor, la nodriza de ésta (figs. 1 y 3).

Al analizar este friso a la luz del mito, puedo decir que alude al episodio en el que Teseo, después de dar muerte al Minotauro y escapar de Creta, arriba a las costas de Delos y realiza una danza para celebrar su victoria. Sin embargo, la aparición de Ariadna en este episodio parece ser un anacronismo mítico, ya que, para cuando Teseo llega a Delos, la joven ya había sido abandonada junto con su nodriza Corcina en Naxos.⁴¹ Guy Hedreen apunta, muy acertadamente, que tal vez la función de Ariadna en el *Vaso François* sea evocar el porqué de la victoria que en esos momentos se celebra, opción que yo favorezco, pues la joven aparece sosteniendo el carrizo con el que Teseo logra salir del Laberinto, que más adelante colgará como ofrenda en el templo delio.⁴²

40. Teseo, pese a no formar parte de los héroes que participaron en los sucesos de las narraciones homéricas, tenía un valor muy alto a los ojos de las clases altas del Ática, era la proyección de una realidad pasada que se materializa en la formación de la ciudad, pues la cronología mítica ubica a Teseo una generación antes de la guerra de Troya (acontecida *ca.* 1375 o hasta 1189 a. C.). Apolodoro (*Biblioteca*, III, 10, 7 y *Biblioteca*, Epítome, 1, 23) y Plutarco (*Vida de Teseo*, III-IV) refieren que Teseo, a la edad de 50 años, rapta a Helena cuando ésta apenas tiene 12 años, antes de que ella se casase con Menelao y fuera llevada a Troya por París. “Por su parte, Pausanias (I, 27, 7) dice que Teseo tenía siete años para el tiempo en que Heracles ya había conseguido la piel del león de Nemea (Las primeras referencias sobre Heracles nos las proporcionan Homero y Hesíodo, y se remontan a los siglos IX-VIII, aunque sus hazañas son anteriores a las ocurridas en las narraciones homéricas. Específicamente en Homero, *La Odisea*, XI, 601-614, se le evoca ya como un difunto). En cuanto a las fechas de la guerra de Troya, Eratóstenes da la fecha de 1193-1184; el *Marmor Parium*, 1209-1208; Herodoto (II, 145), 1250”. *Apud* Adrados, *Introducción a Homero*, 233.

41. Plutarco, *Vida de Teseo*, XIX, XX y XXI.

42. Guy Hedreen, “Bild, Mythos, and Ritual: Choral Dance in Theseu’s Cretan Adventure on the *Vase François*”, *Hesperia* 80, núm. 3 (2011): 91-510.

Respecto a esta representación plástica, considerada de manera individual, aislada de los demás frisos de la crátera, y no de manera unitaria, como pretendiendo hacer aquí, han surgido diversas interpretaciones, unas más afortunadas que otras, y las cuales, por cuestiones de extensión, no reproduciré aquí.⁴³ Baste decir que Guy Hedreen analiza, con base en la literatura y la arqueología, diversas explicaciones en torno al friso de Teseo en el *Vaso François* y concluye lo siguiente: primero, en efecto, la hilera mixta de jóvenes tomados de las manos corresponde a una danza, pues es equiparable a representaciones anteriores de otras piezas cerámicas en las que aparecen hombres y mujeres tomados de las manos y guiados por un personaje que porta un instrumento musical. Segundo, si bien la presencia de Ariadna y del ovillo hacen pensar en los sucesos acontecidos en Creta y no en Delos, es un error interpretar el episodio como un pasaje de enamoramiento, pues la música (representada por la lira del héroe) y la danza no son los elementos principales de la representación plástica, y la habilidad musical de Teseo no puede ser el símbolo de su atractivo sexual. Tercero, en esta imagen se mezcla el presente y pasado de la narración mítica de la derrota del Minotauro. El encuentro de Teseo con Ariadna evoca la llegada a Creta, y los marinos emocionados, así como la danza, aluden a la celebración tras el escape del laberinto. Finalmente, Hedreen explica que la danza de victoria, analizada a la luz de la mitología propia de Ariadna, y con base en ciertos testimonios literarios y en imágenes de jarrones protogeométricos tardíos que muestran bailarines utilizando una cuerda, puede ser vista como un rito de paso en el que sus participantes alcanzan una edad casadera.⁴⁴

Ahora bien, lo que me interesa rescatar del trabajo de Hedreen es el carácter iniciático que se le atribuye a la representación, pero, para efectos de los objetivos e hipótesis de esta investigación, enfocado al mundo mítico heroico.

En la antigua Grecia, un aspecto importante de la vida cotidiana eran los procesos iniciáticos y los rituales de paso, es decir, los momentos en que un individuo pasaba de una etapa de vida a otra. De especial significación era

43. Alan Shapiro, *Art and Culture under the Tyrants in Athens* (Maguncia: P. von Zabern, 1989), 146-147; A. Shapiro, "Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece", en *New Perspectives in Early Greek Art* (Washington: Buitron-Oliver, 1991), 123-139, especialmente 124-126; Luca Giuliani, *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (Múnich: Beck, 2003), 155-195, especialmente 155-157 y 195-196; Charles Dugas, "L'Évolution de la légende de Thésée", *Revue des Études Grecques*, t. 56, fasc. 264 y 265 (enero-junio, 1943): 1-24, <http://dx.doi.org/10.3406/reg.1943.2966>.

44. Hedreen, "Bild, Mythos, and Ritual", 491-510.

la transición de adolescente a adulto, cuando un joven se convertía en una persona madura, listo para integrarse a la sociedad y capacitado para, en el caso de los varones, participar en la guerra, y, en el de las mujeres, contraer matrimonio. Por ejemplo, en algunos lugares como Esparta y Creta cuando un joven varón alcanzaba la efebía se le separaba de su familia y se le llevaba con otro grupo de muchachos de su edad con los que, fuera de la ciudad y en un ambiente hostil, debía pasar por una serie de pruebas y aprendizajes para demostrar que era apto para integrarse a la sociedad (resistir condiciones precarias en el vestir y en la alimentación, realizar combates rituales, entre otras). Una vez finalizado el periodo de iniciación, el joven debía realizar una hazaña, que por lo general consistía en enfrentarse o cazar a una fiera salvaje, para demostrar que estaba listo para convertirse en hombre maduro y en un ciudadano.

Era tal la importancia de la etapa iniciática (biológica, social, religiosa) en la vida de una persona que este momento de aprendizaje también permeó de diversas maneras el mundo mítico; por ejemplo, algunos héroes pasaron por uno o varios procesos iniciáticos o de educación durante su niñez-adolescencia. Tal es el caso de Aquiles, que, cuando niño, fue entregado al centauro Quirón, típico maestro de héroes, para que lo instruyese en el arte de la guerra y la hípica, en la caza, la medicina y otras aptitudes bélicas.⁴⁵ Posteriormente, este héroe pasa por una segunda iniciación (travestismo ritual),⁴⁶ cuando Tetis, su madre, enterada por un oráculo de que su hijo moriría si participaba en la guerra de Troya, lo envía a ocultarse al palacio de Licomedes en Esciros, donde al joven lo disfrazan como mujer para pasar desapercibido entre las hijas del rey.⁴⁷ Una versión del mito narra que Odiseo, disfrazado de mercader, fue a buscarlo para que los acompañase a Troya, pues la profecía decía que no podrían obtener la victoria sin la participación de Aquiles. Odiseo colocó magníficos regalos ante las hijas de Licomedes, las verdaderas mujeres escogieron telas y utensilios para bordar, mientras que Aquiles, traicionado por su vocación guerrera, tomó algunas armas, con lo que quedó descubierto y admitido en el ejército aqueo.

45. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 13, 6.

46. Rito iniciático masculino que consiste en la adopción temporal del sexo femenino por medio de ropajes de mujer, dramatizando ritualmente el acceso del joven a la virilidad y al matrimonio (Bermejo, *Los orígenes de la mitología griega*, 262-263).

47. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 13, 8; Homero, *La Ilíada*, IX, 438-439; XI, 768-782.

A partir de esta disertación podemos proponer que, en el *Vaso François*, el friso con el baile de jóvenes encabezado por Teseo efectivamente hace referencia al presente (celebración de victoria) y al pasado (ayudantía de Ariadna) de la narración mítica del héroe Teseo como vencedor del Minotauro. Pero también, y más importante aún, en el contexto del arquetipo heroico aquí propuesto constituye el paso final en el proceso de la toma del poder del héroe. Es la conclusión solemne de una larga serie de pruebas de maduración. Atestiguado esto por el mito, en el cual Teseo, después de rebasar la edad pueril y realizar el respectivo rito de paso que consistió en la oblación de su cabellera alrededor de los 16 años,⁴⁸ en su afán de emular a Heracles y en su camino hacia el reino de Egeo para anunciarse como su hijo, realizó diversas hazañas menores en las que dio muerte a diferentes monstruos y personajes, una vez reconocido por su padre, se dio incluso a la tarea de eliminar al toro de Maratón.⁴⁹ Sin embargo, el hecho más representativo de su maduración es su posterior victoria sobre el Minotauro, tras la cual sucede a su padre, el rey Egeo, en el trono.

Cacería del jabalí de Calidón

Del lado contrario, en el friso superior del cuello del vaso, podemos ver la cacería del jabalí calidonio (figs. 2 y 4), escena enmarcada a ambos lados por una esfinge rampante. La fiera, con el cuerpo cubierto de flechas, es el centro de la representación, a diestra y siniestra la emboscan cazadores jóvenes que sostienen lanzas o tensan sus arcos; entre ellos se encuentra una mujer, la famosa heroína Atalanta, reconocida tanto por su inscripción nominal, como por el color blanco de su piel, propio de representaciones femeninas. En la escena no pueden faltar varios perros de caza, de los cuales uno ha encontrado la muerte al enfrentarse a la bestia y yace de espaldas frente a un cazador tendido en el suelo, seguramente muerto. La situación corresponde bastante bien a la descrita por algunos mitógrafos griegos.⁵⁰

Según lo ilustran las abundantes escenas de cacería en los mitos griegos, un héroe no sólo debe iniciarse y destacar en la guerra y en el deporte, como veremos más adelante, sino también en la caza (realizada fuera de la ciudad, del mundo civilizado, donde se inicia a los efebos), que contribuye a su entrena-

48. Plutarco, *Vida de Teseo*, V; Pierre Vidal-Naquet, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, trad. Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Península, 1983), 139.

49. Plutarco, *Vida de Teseo*, VIII-IX, XIV; Apolodoro, *Biblioteca*, II, 6, 3; III, 16, 1 ss.; Epítome, I, 1 ss.

50. Apolodoro, *Biblioteca*, I, 8, 2.

miento bélico, pues para realizarla se necesita tener inteligencia superior a la del animal salvaje y sobreponer la astucia a la fuerza bruta.⁵¹ Pero no estamos hablando de cualquier tipo de caza, mucho menos de la cacería salvaje, solitaria, donde se usan ardides y redes y que es propia de “jovencitos”, de adolescentes, sino de aquella que va de acuerdo con la condición del adulto, en la que se usan perros entrenados y venablos y se realiza de manera colectiva,⁵² en donde sobresale del grupo aquel que efectúe el golpe maestro y provoque la muerte al animal.⁵³ Así, en Píndaro escuchamos de Aquiles que mata ciervos “sin perros ni redes tramposas por ser más veloz que ellos”.⁵⁴

En este orden de ideas, el discurso visual de la cacería del jabalí calidonio es el prototipo de la caza colectiva (más segura), que representa la preparación de jovencitos para la guerra, y marca su maduración, su paso de cazadores adolescentes a cazadores y héroes maduros. Esto se puede constatar plásticamente porque, en este friso se encuentra Peleo como un joven imberbe (hombre en segundo plano frente al jabalí), que después aparecerá como personaje principal, ya barbado, en el ya estudiado friso nupcial, lo que revela su posterior conversión en héroe-guerrero.

*Hazañas bélicas y atléticas: batalla entre lapitas y centauros, friso animal,
Geranomaquia y Juegos fúnebres en honor a Patroclo*

La batalla es el ámbito en el que un héroe puede mostrar y probar sus valores morales y guerreros, y obtener con ello, de acuerdo con el objetivo primario del comportamiento heroico, la tan preciada gloria o fama (*kléos*), lo cual es precisamente el tema de los cantos épicos. Tal es, en efecto, la situación planteada en el conocido pasaje en que la embajada enviada por Agamenón para aplacar la cólera de Aquiles lo encuentra tañendo la *fórmix* en su tienda y cantando “hazañas de héroes”. Es preciso que el honor obtenido en la guerra por un héroe sea pregonado por los demás y, una vez ganado, debe conservar-

51. Vidal-Naquet, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, 152.

52. Véase, por ejemplo, la escena de caza de jabalí en Homero, *La Odisea*, XIX, 428-454.

53. Vidal-Naquet, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, 152-157; Susana Reboreda, “La iniciación, la caza y el arco en la Grecia arcaica”, *Minus IV* (1995): 56.

54. “Cabe destacar que la utilización de redes no aparece en la tradición plástica relativa al jabalí de Calidón, ni [tampoco] en la tradición literaria.” Véase Vidal-Naquet, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, 153.

se. Entonces se dice que la fama del guerrero llega hasta el cielo. Nada desea más el héroe homérico que el reconocimiento, presente y futuro, de su fama. Incluso, ellos mismos pregonan sus excelencias, y no hay modo más directo para excitar su valor que apelar a la fama o al peligro de la mala fama o la censura que le espera al cobarde.⁵⁵

Batalla ente lapitas y centauros

Como ejemplo de una acción de combate heroico, el friso inferior que decora el cuello de esta pieza cerámica, en el lado “teseida”, muestra la célebre lucha entre lapitas y centauros en respuesta al conocido “atentado” perpetrado en las bodas de Piritoo e Hipodamía.⁵⁶ Los primeros se defienden a punta de lanza y portan yelmo, escudo y coraza; los segundos, haciendo honor a su naturaleza salvaje y brutal,⁵⁷ atacan blandiendo ramas y lanzando piedras contra los guerreros, entre los que se encuentra Teseo, como un indicio más del origen ático de la pieza y de la importancia del héroe para la región, según lo que ya he expuesto arriba (figs. 1 y 3).

Este discurso pictórico es de suma importancia, porque marca el momento en que un héroe se enfrenta a la otredad, a su alteridad;⁵⁸ se “mide” con lo no civilizado; se distingue de lo *ágrios* (lo salvaje), encarnado por los centauros, a quienes de manera contrastiva se presenta como un antimodelo cultural del héroe homérico, al estar caracterizados por el primitivismo de su actuar y de sus costumbres. Puesto que lo “otro” (*to héteron*), en este caso el centauro, aparece como componente inseparable del “mismo”, como condición de la propia identidad, y como no se puede concebir ni definir el “mismo” sino en relación con el “otro”,⁵⁹ el simbolismo de la lucha entre lapitas y centauros del *Vaso François* expone, además de la importancia guerrera en el arquetipo homérico, la manera en que el héroe reafirma su naturaleza como hombre civilizado.

55. Homero, *La Iliada*, VII, 87-91; VIII, 229; IX, 185-189; XI, 390; XII, 391; XV, 348, 657; XX, 362; Homero, *La Odisea*, IX, 20; XXI, 323.

56. Apolodoro, *Biblioteca*, Epítome, 21; Plutarco, *Vida de Teseo*, XXX.

57. Geoffrey Stephen Kirk, *El mito. Su significado y función en la antigüedad y en otras culturas*, trad. Teófilo de Loyola (Barcelona: Labor, 2005), 20-25.

58. Alcira Beatriz Bonilla, “La Medusa y el extranjero de Elea”, en *VIII Jornada sobre el imaginario en el mito clásico* (Buenos Aires: CEI, 2007), 2.

59. Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del “otro” en la antigua Grecia*, trad. Daniel Zadunaisky (Barcelona: Gedisa, 1996), 37-38.

Friso animal

En la *Iliada* es común encontrar comparaciones entre los leones atacando a su presa y los héroes luchando contra sus enemigos, lo que refleja el ánimo valeroso y combatiente del guerrero en batalla: “Como un león agrede a los rebaños que carecen de guarda/de cabras o de ovejas y se arroja feroz contra ellas,/así el hijo de Tideo acometió a los guerreros tracios,/hasta matar a doce”.⁶⁰

Este recurso literario homérico es retomado y vertido de manera gráfica por Klitias en el *Vaso François* para, muy probablemente, dar una idea de la ferocidad del héroe en la guerra (figs. 1-5).

Geranomaquia (lucha de pigmeos contra grullas)

En el pie del vaso aparece el enfrentamiento que sostuvieron los pigmeos, un pueblo de enanos egipcios, contra las grullas o cigüeñas. Por lo general, esta escena, en el arte griego antiguo y egipciante, tiene un matiz cómico, los pigmeos son representados como enanos desproporcionados, a veces con rasgos negroides, con vientres prominentes y con muslos pingües, como en un aríbalo de figuras negras de Nearco, ática, 575-525 a. C.;⁶¹ sin embargo, en la crátera o *Vaso François*, sus cuerpos guardan las debidas proporciones de un hombre común, sólo que en menor escala, lo que deja de lado la comicidad tradicional atribuida a estos personajes (fig. 1-5).

Propongo entonces interpretar esta escena, primero como una referencia, de manera indirecta, a la lucha guerrera contra lo salvaje (lo *ágrios*, como se vio en el friso con centauros y lapitas), encarnado por las grullas y, segundo, como una alusión al estrépito de la batalla, pues con frecuencia los griegos asemejaban el graznido y el vuelo de la grulla con el ruido y el desorden producido en la guerra:

Los troyanos marchaban con vocerío y estrépito igual que pájaros,/tal como se alza delante del cielo el chillido de las grullas,/que, cuando huyen del invierno y del indecible aguacero,/entre graznidos vuelan hacia las corrientes del océano,/llevando a los pigmeos la muerte, y a través del aire les tienden maligna disputa.⁶²

60. Homero, *La Iliada*, X, 485-488.

61. Museo Metropolitano, Nueva York; CVA # 300770.

62. Homero, *La Iliada*, III, 2-7; también II, 460 ss.

Juegos fúnebres en honor a Patroclo

Ahora bien, los héroes homéricos no sólo debían sobresalir en el campo de batalla y en el ejercicio de la caza, como lo hemos visto, sino también en agones atléticos,⁶³ un ámbito en que se tendía a heroizar a los ganadores, como lo demuestra la práctica de la composición de epinicios en su honor por parte de grandes poetas como Píndaro, Baquílides y Simónides. De hecho, tenemos evidencias literarias de que los guerreros gustaban de participar en tales competencias. Entre las diversas ocasiones que había para celebrar torneos atléticos, cuya abundancia es tan grande que no podemos abordarla aquí, se encuentran los juegos que se realizaban tras la muerte e incineración de un héroe. Y ésta era ocasión no sólo para honrar al difunto, sino también para que sus compañeros sumaran a sus hazañas bélicas las atléticas, que también les servían de entrenamiento para el combate y les daban la reputación de *áristoi* (“nobles”) —héroes-atletas invencibles.⁶⁴

Así pues, en el segundo friso que decora el cuello del lado “calidonio” de la crátera o *Vaso François*, Klitias plasmó los juegos fúnebres en honor a Patroclo, apoyado claramente en el episodio correspondiente de *La Iliada*: cinco cuadrigas, de las cuales una, la que va a la cabeza de la carrera, está fragmentada, se dirigen a la “meta”, simbolizada por la figura de Aquiles, que los espera de frente, para otorgar como premio al vencedor los trípodes y calderos plenamente identificables en la escena (figs. 2 y 4).⁶⁵

Al recordar con Jean-Pierre Vernant que “el combate aristocrático de la época arcaica era una prueba de valor individual” diferente al posterior combate hoplítico que “había introducido el trabajo en equipo y la cooperación como elementos decisivos”, y que el objetivo de las competiciones era “vencer individualmente a los adversarios y compartir la gloria de la victoria con la propia familia y la ciudad”,⁶⁶ se puede pensar que el discurso visual presentado en estos frisos de la crátera o *Vaso François* expresa el desenvolvimiento de sus protagonistas ya totalmente iniciados, aceptados y realizados dentro del ámbito heroico. Se trata también de la expresión de su superioridad “individual”, no sólo en el campo de batalla, entendido como la guerra o

63. Hugo Bauzá, *El mito del héroe griego* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 31.

64. Homero, *La Iliada*, XXIII, 13 y 253.

65. Homero, *La Iliada*, XXIII, 258-633, 634-739, 740-792, 826-849, 850-883, 884-897.

66. Jean-Pierre Vernant, *El hombre griego*, trads. Pedro Bádenas y Antonio García (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 119.

la competencia deportiva, sino también su superioridad frente al mundo de la otredad salvaje, expresada, como ya expliqué arriba, en la victoria sobre los salvajes centauros, además de representar una prueba de fuerza respecto al mundo de la igualdad aristocrática, pues hay que recordar que era sumamente importante para un héroe “medirse”, probarse y vencer, también en relación con sus iguales, con sus semejantes (*isoí, homoioi*), lo que queda reflejado en los agones fúnebres de Patroclo.⁶⁷

*Muerte gloriosa en la juventud e inmortalidad: la muerte de Troilo
y el sitio de Troya, Áyax cargando el cuerpo de Aquiles, Gorgo y Ártemis*

La muerte heroica es un premio para el guerrero homérico, quien debe morir joven, en batalla, pues sólo así logrará la gloria máxima, la inmortalidad, pero no una inmortalidad física, como la que obtiene Heracles (que, como ya mencioné, no es personaje homérico) en su apoteosis y acceso al Olimpo después de su extinción como mortal, sino una permanencia en la mente de su pueblo, que recordará y cantará por siempre su fama y hazañas.⁶⁸

La muerte de Troilo y el sitio de Troya

Cuenta la tradición que existía un oráculo según el cual Troya no podría ser derrotada si, Troilo, el hijo menor de Príamo y Hécuba, llegaba a la edad de 20 años, por lo que Aquiles lo asesinó. Algunos autores refieren que, cuando Aquiles lo vio acarreando agua de una fuente, lo persiguió hasta el templo de Apolo, donde lo traspasó con una lanza.⁶⁹

67. Homero, *La Iliada*, XXIII; Adrados, *Introducción a Homero*, 449-460.

68. Homero, *La Iliada*, VII, 87-90; XII, 322-325; Homero, *Odisea*, V, 306 ss.; Bauzá, *El mito del héroe griego*, 31, 171-172; Francisco Flores Arroyuelo, “Del héroe de la antigüedad al personaje literario”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 25 (2000), 232-233; Adrados, *Introducción a Homero*, 293. Aunque Teseo, protagonista del friso inicial, no muere joven ni en batalla. Plutarco dice que cuando el héroe raptó a Helena, éste tenía 50 años (Plutarco, *Vida de Teseo*, XXXI) y, junto con Pausanias, refiere que Licomedes lo asesinó empujándolo de un risco, aunque también, según la misma fuente, existe la posibilidad de que el héroe haya resbalado cuando paseaba ebrio después de comer (Plutarco, *Vida de Teseo*, XXXV).

69. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 12, 5; Epítome, 3, 31-32; Homero, *La Iliada*, XXIV, 257.

En el vientre del lado “calidonio” se encuentra el discurso visual con el sitio de Troya: varios dioses y guerreros, tanto del bando aqueo como del troyano, aparecen en escena. Llama la atención la presencia de una fuente (elemento importante en este mito, como se verá a continuación), representada por la *naos* de un templo con mascarones leoninos por donde brota el agua, e identificada con la inscripción *kréne*. Al centro de la imagen, de manera fragmentaria, Aquiles persigue a Troilo. Éste, montado a caballo, se dirige hacia los muros de Troya. Allí, su padre, el rey Príamo, lo espera en actitud sedente. A los pies del caballo del joven, se aprecia una hidria volcada, con la que probablemente recogía agua y que dejó caer tras la presurosa huida. También puede verse a Héctor atravesando las puertas de la ciudad para participar en la batalla (figs. 2 y 4).

Éste es un tema íntimamente ligado a la muerte del héroe homérico, no tanto por la temática de la escena, la muerte de Troilo,⁷⁰ una figura menor, sino porque este hecho forma parte de los detonadores de la más famosa muerte homérica que se haya predestinado, la de Aquiles, pues “Posidón y Apolo se comprometieron a vengar la muerte de Cicno y de Troilo y a castigar ciertas jactancias insolentes que Aquiles había pronunciado sobre el cadáver de Héctor”.⁷¹

Áyax cargando el cuerpo de Aquiles

El friso con la representación del sitio de Troya y su implicación mítica posterior remite inmediatamente o da pie al discurso visual de los paneles ubicados en las asas de la crátera, en las cuales, decoradas en las laterales con una línea de palmetas, se aprecian tres registros decorativos: en el primero, en la cara interior de la voluta, aparece Gorgo (fig. 7); el registro central presenta la figura de la diosa Ártemis personificada como Pótnia Therón, y el panel inferior muestra la imagen de Áyax barbado cargando el cadáver imberbe, desnudo y desarmado de Aquiles (figs. 5 y 6). Esta última escena representa justamente la “bella

70. En el siglo VI la muerte de Troilo era uno de los temas favoritos de los ceramistas por presentar un contenido afín al espíritu de la época: el ciclo de la *hybris* (rebelión contra el orden natural del mundo basado en la supremacía de los dioses), en el cual Aquiles mata a Troilo y recibe un castigo igualitario, su propia muerte. Karl Schefold, “Poésie homérique et art archaïque”, *Revue Archéologique. Nouvelle Serie 1: Études de céramique et de peinture antiques offertes à Pierre Devanbez*, núm. 1 (1972): 9-22.

71. Robert Graves, *Los mitos griegos II* (Buenos Aires: Losada, 2001), 428; Apolodoro, *Biblioteca*, Epítome, 3.

muerte” del héroe. Aquiles, a sabiendas del destino que le espera, se lanza a la batalla, pues prefiere perecer tempranamente a tener una larga vida sin gloria.⁷²

La ausencia de barba indica la corta edad del héroe. Por otra parte, esta representación plástica discrepa en el aspecto iconográfico de las fuentes literarias en cuanto a la desnudez del héroe, pues en ellas, cuando Áyax rescata el cuerpo de Aquiles, éste aún no había sido despojado de sus armas.⁷³ Al respecto, L’Homme-Wéry plantea que, pese a que Aquiles está identificado por su correspondiente inscripción, el hecho de que esté desnudo le da cierto anonimato que permite convertirlo en la representación genérica, en el arquetipo de todos los héroes de la épica griega antigua; por tanto, esta escena sería la representación genérica, arquetípica, de la “bella muerte” del héroe homérico.⁷⁴

Ártemis como Pótnia Therón

Ahora bien, ¿qué relación tienen con la “muerte” del héroe homérico las otras dos figuras que decoran las asas: Ártemis como Pótnia y Gorgo? (figs. 5-7). Por un lado, Ártemis, caracterizada como Pótnia Therón, carente de inscripción pero identificada por su figura alada y la típica posición en la que sostiene en una mano una pantera y en la otra un ciervo (o una pantera en cada mano), es la diosa de las fieras y lo salvaje.

Respecto a esta imagen, la L. M. L’Homme-Wéry, con base en representaciones semejantes hechas por el pintor de Amasis en las que Pótnia aparece en contexto guerrero o atlético, rodeada de jóvenes luchando o practicando algún ejercicio, apunta que la diosa Ártemis en el *Vaso François*, por estar colocada en el mismo espacio que la imagen de Áyax cargando el cuerpo de Aquiles, representa a la diosa madre protectora de los guerreros. Ella asegura que cuando un guerrero muere, su cuerpo no será devorado por las bestias o ultrajado por el enemigo, sino recuperado por sus compañeros, como lo hace Áyax con Aquiles, para otorgarle un funeral adecuado.⁷⁵

Por mi parte, no apoyo tanto este simbolismo en la cratera o *Vaso François*, pues, si bien Áyax recupera el cuerpo de Aquiles, se presenta desnudo, lo cual indica que los enemigos ya lo han despojado de sus armas. Me inclino más por

72. Homero, *La Iliada*, IX, 410-416; Apolodoro, *Biblioteca*, Epítome, 5, 3-4.

73. Homero, *La Odisea*, XI, 543-549.

74. L’Homme-Wéry, “L’Athènes de Solon sur le Vase François”, 279.

75. L’Homme-Wéry, “L’Athènes de Solon sur le Vase François”, 284.

atribuirle a Ártemis un carácter como diosa de los ciclos de la vida y la muerte, de las transiciones y de los límites, aquí preside el momento de franquear, de pasar de una etapa de vida a otra, a la muerte.⁷⁶

Gorgo

En el vaso, como en muchas otras piezas cerámicas o arquitectónicas, a Gorgo (fig. 7) se le representa alada, en la posición de la típica carrera arrodillada (rostro y torso de frente, y brazos y piernas de perfil), mostrando la lengua en una mueca feroz, y con serpientes por cabello.

L. M. L'Homme-Wéry afirma que Gorgo cumple con una función apotropaica (que aleja el mal o propicia el bien), propia de la mueca con la que se le representa, y que junto con la Pótnia protege al guerrero contra la muerte para que pueda a su vez velar por la ciudad, representada, en el caso de la crátera en cuestión, debajo de una de las asas por el Hefesto (representante del artesanado) colocado al final de la procesión del friso de las bodas de Tetis y Peleo (fig. 5a) (mas no así en la otra asa, cuya parte inferior enmarca a las musas Polimnia, Erato y Terpsícore, fig. 5b).⁷⁷

También en este caso he optado por contradecir un poco la idea de protección, y ver a Gorgo, más que como protectora, como un símbolo de muerte. En *La Iliada* se la asocia con el espanto del campo de batalla y con la furia bélica que posee el guerrero y que se manifiesta en su apostura, en la cabellera larga y deslumbrante, en su mirada terrible, en el rictus amenazador, en el aspecto salvaje y en los gritos y rechinar de los dientes (*odónton kanaché*); en *La Odisea* es un “horrendo monstruo”.⁷⁸

Según Vernant, “desde su morada en el fondo del Hades, la cabeza de guardiana de Gorgo vigila las fronteras del reino de Perséfone. Su máscara expresa la alteridad extrema del mundo de los muertos, al que ningún vivo se puede acercar”.⁷⁹ El rostro de Gorgo vuelve el rostro del vivo, en este caso del guerrero homérico, en el rostro de un muerto.

Entonces, el simbolismo de Gorgo y Ártemis en la iconografía y programa compositivo de la crátera alude directamente a la última etapa del ciclo de

76. Vernant, *La muerte en los ojos*, 31; 1987, 135.

77. L'Homme-Wéry, “L'Athènes de Solon sur le Vase François”, 286.

78. Homero, *La Iliada* V, 741; VIII, 349; XI, 36; XI, 633-635.

79. Vernant, *La muerte en los ojos*, 63-64.

vida de un héroe homérico: la muerte, que es terrible y bella al mismo tiempo; terrible porque sucede en la encarnizada batalla y en plena juventud, y bella porque, como ya mencioné, brinda la gloria máxima al héroe.

El regreso de Hefesto al Olimpo, un friso de difícil interpretación

En el lado teseida encontramos una representación que parece incompatible con el paradigma o hilo conductor de la pintura que he venido reconstruyendo: el ciclo de vida de un héroe homérico. Se aprecia cómo Hefesto, ebrio, montado en un burro y acompañado por Dioniso y su *thiasos*, es decir, varias ninfas y silenos itifálicos (uno carga un odre con vino, toca el *díaulos*, y un tercero carga, acaso a la fuerza, a una ninfa), regresa al Olimpo después de haber sido arrojado, expulsado de allí por su cojera.⁸⁰ Los principales olímpicos, entre los que se encuentran Zeus y Hera sentados en sus tronos, completan el cuadro. Afrodita, quien ha sido prometida en matrimonio al dios herrero, es quien lo recibe (figs. 1 y 3).

¿Por qué Klitias habrá retratado aquí a Hefesto si no tiene relación directa con alguna figura heroica de importancia, y, más aún, si dentro de los olímpicos es una divinidad menor? Si bien es cierto que este friso pareciera romper con el discurso unitario del vaso propuesto, se puede decir que el pintor lo aprovechó o colocó ahí con plena conciencia, ya que el mito del regreso de Hefesto al Olimpo estaba sumamente difundido en la época de elaboración de la crátera de estudio, como confirma su presencia abundante en gran cantidad de piezas de cerámica manufacturadas en el siglo VI a. C. en Atenas, pues representaba la dignificación e impulso al artesanado ocurridos gracias a los cambios sociales realizados por el legislador Solón.⁸¹

Otro suceso significativo para el artesanado durante la tiranía pisistrática es la inauguración del ágora (zona tradicionalmente dedicada al trabajo artesanal desde la Edad de Hierro) como centro cívico de la ciudad, y la posterior inclusión en ella de Hefesto, el dios de los artesanos (en el distrito de *Kolonos Agoraios*, cerca del Cerámico), pero ¿puede de alguna manera asociar-

80. Homero, *La Iliada*, I, 586-594; XVIII, 394-409; Apolodoro, *Biblioteca*, I, 3, 5; II, 7, 1.

81. José María Blázquez Martínez, "La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma", *Artistas y artesanos en la antigüedad clásica. Cuadernos Emeritenses*, núm. 8 (1994): 9-28.

se tal representación figurada en este caso específico a la propuesta relativa al arquetipo o al mundo heroico homérico? Tratemos entonces de responder a esta interrogante.

Dos son los protagonistas de esta representación: Hefesto, que vuelve al Olimpo, y Dioniso, el responsable del regreso. A simple vista, la escena representa la reincorporación de Hefesto al panteón olímpico, pero, atendiendo a la tradición literaria, también expresa la aceptación-incorporación de Dioniso entre los dioses, pues recordemos que, fruto de los amores prohibidos de Zeus y Sémele, a Dioniso lo enviaron lejos de Grecia, a Asia, donde pasó su niñez escondido por las ninfas Híades para protegerlo de Hera, la legítima esposa de Zeus. Al llegar a la adultez, Hera lo descubrió, lo enloqueció y lo obligó a vagar por Egipto y Siria. Finalmente, al llegar a Siria, la diosa Cibeles, o Rea, según otras versiones, lo liberó de la locura, pero el dios aún continuó errante. Se trasladó a Tracia, donde el rey Licurgo trató de hacerlo su prisionero. Dioniso escapó ocultándose en el fondo del mar; una vez a salvo, continuó su viaje hacia la India, luego a Tebas, en Beocia, lugar natal de su madre, y donde instauró las Bacanales, luego a Argos y finalmente a Naxos, en cuyo camino unos piratas trataron de venderlo como esclavo.⁸²

En este breve resumen es evidente que Dioniso prácticamente era un dios sin patria, perseguido, y cuya divinidad no había sido del todo aceptada por dioses ni hombres. Desde el punto de vista histórico, y a pesar de que una de las tablillas del palacio de Néstor en Pilos muestra que tenía categoría de dios ya en el siglo XIII a. C., en realidad por mucho tiempo se le consideró un semi-dios, hasta que, a finales del siglo VII, Periandro, tirano de Corinto, Clístenes, tirano de Sición, y Pisítrato, tirano de Atenas, decidieron aprobar su culto e instituir los festivales dionisiacos oficiales.⁸³

Esta aceptación histórico-social del culto a Dioniso en Atenas, al igual que la del culto a Hefesto, como ya vimos, puede justificar su aparición en el *Vaso François* (donde Dioniso aparece con su *thiaos*, común en representaciones del regreso de Hefesto, pero no en imágenes donde Dioniso aparece solo, lo que alude a una procesión ritual relativa a su culto y da fuerza a la presencia de este dios),⁸⁴ pero se aleja de la interpretación heroica aquí propuesta. Tratemus de verlo entonces a la luz del mito y de la plástica.

82. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 4-5; Homero, *La Iliada*, VI, 130-140;

83. Graves, *Los mitos griegos* I, 141.

84. Guy Hedreen, "The Return of Hephistos, Dionysiac Processional Ritual and the Creation of a Visual Narrative", *The Journal of Hellenic Studies*, núm. 124 (2004), 43.

Si bien el mito narra que tras la derrota de los piratas en Naxos el poder de Dioniso fue reconocido y pudo ascender al cielo, iconográficamente esta integración como divinidad puede verse claramente en las representaciones creadas a partir del 580 en las que él y Hefesto llegan juntos al Olimpo, como sucede en el *Vaso François*. Así, la aceptación en el Olimpo de ambas divinidades, tanto en la literatura como en las artes, establece el balance del poder entre los dioses, que ahora se encuentran completos.⁸⁵

Entonces, ¿qué importancia tienen los olímpicos en el vaso y de qué manera se vinculan con el arquetipo del héroe homérico plasmado en la pieza? La epopeya griega tiene como tema principal las gestas de héroes, pero también de dioses, como se lee en *La Odisea*, I, 338, pues éstos son imprescindibles en el curso de las acciones humanas, ya que su naturaleza divina, sobrehumana, inmortal (que los vuelve más bellos, fuertes e inteligentes que los hombres) es la antípoda de la naturaleza humana, frágil, mortal.⁸⁶

A grandes rasgos, los dioses son quienes proporcionan a los héroes, a esos hombres superiores, sus cualidades especiales, ya sea belleza, fuerza, valor, osadía o astucia, y quienes protegen a algunos de ellos en el campo de batalla. Además, son los encargados de los sucesos que interrumpen el orden del cosmos, así como del éxito o fracaso de las empresas humanas.⁸⁷ Como los talentos humanos y los eventos de la existencia de los hombres están sometidos a la influencia de los dioses (por ejemplo, son ellos quienes deciden la guerra y caída de Troya), su presencia se vuelve indispensable en la épica homérica y, por tanto, en la vida de sus héroes,⁸⁸ argumento por el que es válido suponer que en el *Vaso François* se les reservó un lugar en uno de los frisos inferiores, como si sostuvieran todo el universo mítico-heroico de la pieza en cuestión.

Conclusiones

Para corroborar que los esquemas visuales del *Vaso François* corresponden a un esquema cultural procedente de la épica griega, a saber, el arquetipo del héroe

85. Hedreen, "The Return of Hephistos, Dionysiac Processional Ritual and the Creation of a Visual Narrative", 38-64.

86. Homero, *La Iliada*, V, 441-442, VI, 142-146.

87. Homero, *La Odisea*, VIII, 167 ss.; Homero, *La Iliada*, III, 54, VII, 288, XVII, 101, XV, 467, IX, 600, XI, 792, XV, 403.

88. Adrados, *Introducción a Homero*, 276.

homérico, no sólo fue de vital importancia para relacionar esquemas pictóricos y culturales, sino también para atender a ciertas marcas o indicios interpretativos conferidos por elementos formales e inscripcionales de la cerámica. El primero de ellos es la forma misma de la pieza, más grande y redonda que lo convencional, al menos para el tipo cerámico que le corresponde, sobre todo en lo que respecta al diámetro de los hombros.

El segundo indicio es la mayor anchura y prolongación a ambos lados de la pieza de uno de los frisos superpuestos (las bodas de Tetis y Peleo), justamente ubicado en los hombros. Tanto la redondez del vaso, como dicha prolongación del friso nupcial, sugieren un carácter de totalidad, de unidad, primero entre ambos lados del vaso y, segundo, entre sus múltiples frisos; indica también que éstos deben analizarse como un todo, regidos por un hilo conductor (en este caso el arquetipo del héroe homérico), y no como temáticas o escenas aisladas.

La tercera marca interpretativa corresponde a las firmas del alfarero y pintor, repetidas en cada lado de la pieza, lo que no era para nada común. La primera vez en el friso de mayor anchura (friso de bodas), a la altura de los hombros; la segunda, en el lado contrario, en el friso superior del cuello (*géranos* de Teseo). La repetición y posición de estas grafías confieren importancia extra a los frisos en los que se encuentran y, si se suma a ello la mayor anchura del friso nupcial, su prolongación a ambos lados de la cerámica y su posición en la parte más prominente y redonda del vaso, los hombros, resulta sumamente válido considerarlo como el punto de partida para comenzar el análisis, seguido del estudio del friso del *géranos*, segundo en importancia por la presencia de las firmas de sus creadores y por el peso mítico-social que su protagonista, Teseo, héroe nacional de Atenas, tiene para los habitantes de esa ciudad.

A partir de aquí se analizaron de manera confrontada uno a uno los frisos de cada lado, denominados éstos para fines de este trabajo como “lado calidonio” y “lado teseida”, atendiendo al primer motivo mítico de cada lado (pues los temas de ambos no pertenecen a un mismo ciclo o a un mismo personaje) y con la finalidad de romper el esquema tradicional de lado “A” y “B”, que sugiere una separación más tajante y le resta sentido de unidad a la pieza. Se vincularon también ciertas escenas del cuerpo con las representaciones del pie o de las asas, según fuera el caso, método que refuerza la teoría de totalidad sugerida para el vaso.

Ahora bien, varias de las narraciones épicas del *Vaso François* son preiliádicas, es decir, pertenecientes a tiempos anteriores a los acontecimientos referidos en las narraciones homéricas; algunas están relacionadas con Peleo, padre de Aquiles (bodas de Tetis y Peleo, caza del jabalí Calidón); otras, con Teseo (*géranos*

en Delos, lucha entre lapitas y centauros), héroe ateniense; otras más pertenecen propiamente al ciclo iliádico, relacionadas específicamente con Aquiles, el arquetipo por excelencia del héroe homérico (sitio de Troya y muerte de Troilo, juegos fúnebres en honor de Patroclo, Áyax cargando el cuerpo de Aquiles, e incluso las bodas de Peleo y Tetis, matrimonio del que nacerá dicho héroe). Y pese a que no todos los mitos y personajes representados en la pieza son parte de las narraciones homéricas o cronológicamente no están ubicados en la época en la que se desarrollan los sucesos recogidos en ellas (como el mito de la derrota del Minotauro, acontecida mucho antes de la guerra de Troya [ca. 1375 o hasta 1189 a. C.], acaso alrededor de 1420 a. C. o antes), al ser importantes o representativos para la cultura del siglo VI e inicios del V a. C. o para la tradición mítica griega en general (como el caso de Teseo, héroe por antonomasia del Ática con importantes repercusiones sociopolíticas en Atenas, lugar de procedencia del vaso), son utilizados por el pintor del vaso como pretexto para representar y transmitir una tradición mítico-cultural de gran envergadura: la concepción del héroe homérico. Esta figura se gesta desde la época micénica y se transmite por las narraciones homéricas, y su importancia se enfatiza durante la tiranía pisistrática, momento en que se regula de manera oficial la recitación de *La Ilíada* y *La Odisea*, y las hazañas homéricas se vuelven muy familiares y añoradas por los atenienses de la época.

Si bien la figura heroica homérica, diferente de la figura heroica trágica, no puede ni debe generalizarse, pues cada héroe presenta sus particularidades, discrepancias y ciclos propios, el pensamiento heleno definió un arquetipo basado en uno de sus máximos exponentes: Aquiles. Tal modelo expresa que el héroe homérico, además de ser un semidiós y aristócrata, debe, después de su respectiva etapa de maduración, ser un destacado guerrero-atleta cuyo destino y gloria máxima serán cumplidos únicamente con una muerte temprana, en plena flor de la juventud.

Tras mi investigación y análisis puedo aseverar que dicho modelo o concepción está inteligentemente plasmado en el *Vaso François* de la siguiente manera:

- 1) La naturaleza o procedencia divino-aristocrática se alude con el friso de las bodas de Tetis y Peleo, discurso visual que versa sobre el casamiento de un rey con una diosa marina, unión de la que nacerá el mismísimo Aquiles.
- 2) El paso de la efebía a la edad adulta, a la madurez, es un momento iniciático, de aprendizaje, en el cual al héroe homérico se le reconoce como tal por haber adquirido las herramientas necesarias para desenvolverse adecuadamente en la sociedad, en el campo de batalla y en el ámbito de la caza. En el

Vaso François esta transición se ejemplifica en las escenas del *géranos* teseida y de la cacería calidonia, ambas plasmadas en la mitad superior del cuello de la vasija, en lados opuestos. La primera narración plástica, en la que un grupo de jovencitos baila junto con Teseo para celebrar su victoria en el laberinto cretense, expresa claramente cómo el héroe nacional de Atenas cumplió con el “requisito” iniciático de enfrentarse a diferentes peligros (dio muerte a numerosos personajes y monstruos menores en su camino al reino de Egeo para ser reconocido por éste como su hijo) y culminó tal etapa realizando una hazaña máxima, consistente en enfrentar y dar muerte a una bestia salvaje para convertirse en hombre maduro, ciudadano, héroe, e incluso rey, pues recordemos que a su regreso al Ática, Teseo sucede a su padre en el Trono.

Esta culminación iniciática de dar muerte a una bestia o monstruo está expresada con claridad en la segunda narración plástica en cuestión, la caza del jabalí de Calidón. Esto se constata de manera figurativa en el friso, por ejemplo, en la figura de Peleo, representado como un jovencito imberbe, en segundo plano frente al jabalí; más adelante aparecerá como personaje principal, ya barbado (símbolo de su madurez y edad), en el friso nupcial, lo que revela su posterior conversión en guerrero.

La importancia de esta escena se enfatiza si se suma a lo anterior el hecho de que un héroe no sólo debe iniciarse y destacar en la guerra y en el deporte, sino también en la caza colectiva (considerada más madura que la caza individual), ejercicio que obviamente contribuye a su preparación bélica.

3) El desenvolvimiento del héroe en gestas bélicas y atléticas es crucial en el arquetipo homérico, pues es la manera en que éste obtiene reconocimiento, honor, gloria y fama. En la crátera estudiada, justo en la mitad inferior del cuello, el aspecto bélico está presente en el friso con la lucha entre centauros y lapitas, donde los héroes vencen a la otredad, a lo salvaje, en este caso a los centauros, antimodelos culturales del héroe homérico.

Esta representación se apoya en este vaso por el friso animal que lo recorre por completo en la parte inferior del vientre, y por la representación de la *geranomaquia* en el pie. El primero de estos frisos alude de manera gráfica a las comparaciones homéricas que se hacen del guerrero atacando al enemigo con un león cazando a su presa. El segundo, despojado del matiz literario cómico que suele atribuírsele (los pigmeos dejan de ser enanos deformes y desproporcionados, y guardan las debidas proporciones de un hombre común en menor escala), es una alusión más, aunque indirecta, a la lucha guerrera contra lo salvaje, encarnado por las grullas, y al estrépito de la batalla, asemejado con el graznido de dichas aves.

Por otra parte, el aspecto atlético en el vaso está representado por los juegos fúnebres en honor a Patroclo, en los cuales los héroes iliádicos, tomando como pretexto honrar la muerte de su compañero, aprovechan la ocasión para sumar a sus hazañas bélicas sus victorias atléticas, en este caso en la carrera de caballos, que también sirve como entrenamiento para la guerra y para probar su valor y sus capacidades ante sus iguales, ante otros aristócratas-guerreros-atletas.

4) El tópico de la “bella muerte” del héroe homérico, con la que éste obtiene la gloria máxima, la inmortalidad, no física, sino en la memoria de su pueblo, en la memoria de los tiempos, le confiere un sentido cíclico (vida-muerte) al arquetipo del héroe homérico. Y este carácter no podría dejarse de lado en el *Vaso François*, que, al ser redondo, con esta representación en sus esquemas visuales cierra un círculo, se cierra a sí mismo, en cuanto a temática y en cuanto a forma, relacionando su cuerpo (específicamente el friso con la muerte de Troilo y el ataque a Troya) con sus partes externas, las asas (registros con imágenes de Áyax cargando el cadáver de Aquiles, Ártemis y Gorgo).

El friso con la muerte de Troilo y los sucesos en Troya es parte de los detonadores de la más famosa muerte homérica que se haya predestinado, la de Aquiles, cuyo cadáver, imberbe, es rescatado, en el registro inferior de ambas asas, por Áyax, ambos héroes cobijados bajo la sombra de la muerte, corporeizada en el registro superior de las asas y en la cara interior de la voluta de éstas por las figuras de Ártemis Pótnia y de Gorgo, respectivamente; estas divinidades, más que protectoras del guerrero contra la muerte, en el vaso son regentes de los ciclos de la vida, del ciclo vida-muerte, de la muerte misma, sobre todo del guerrero, del héroe homérico.

5) Todos estos tópicos se desarrollan en el *Vaso François*, al igual que en la literatura y la cosmovisión homéricas, bajo la intervención divina, por designio de los olímpicos, presentes en la pieza en el friso superior del vientre de uno de sus lados (retorno de Hefesto). Mítica y plásticamente el friso remite al regreso del dios herrero al Olimpo, pero en este contexto, no sólo él es el protagonista, sino también Dioniso, el encargado de traerlo de vuelta. Con la llegada de ambos dioses, el panteón y el poder olímpicos se completan para que bajo su mandato se lleven a cabo todas las acciones humanas, en este caso las heroicas.

Así pues, se puede concluir que, a la luz de un análisis mítico-literario, iconográfico y formal regido por la teoría de la identidad cultural del arte, que plantea relacionar esquemas visuales con esquemas culturales, el *Vaso François* no es una simple antología mítica seleccionada al azar, sino que fue producto de una cuidada estrategia discursiva dirigida a un fin específico, y posee

unidad, sentido profundo y un eje temático, el arquetipo del héroe homérico; además de que, en esta pieza, existe una estrecha relación entre la forma del objeto y su contenido.

Resta decir que esta tesis también demuestra que el arte griego, específicamente la cerámica, está abierto a nuevas interpretaciones y enfoques, y puede proporcionar numerosos e interesantísimos temas de estudio, sobre todo para los estudiosos mexicanos de arte, que continuamente buscan temas novedosos con los cuales nutrirse y nutrir a la humanidad. ♣

Escultura, modernismo y Academia: interrelaciones entre la enseñanza, el discurso estético oficial y la escultura modernista en Barcelona (1888-1910)

Sculpture, Catalan Art Nouveau and Academy: on Teaching, Official Aesthetics and Art Nouveau Sculpture in Barcelona (1888-1910)

Artículo recibido el 20 de mayo de 2016; devuelto para revisión el 9 de octubre de 2016; aceptado el 7 de diciembre de 2016. <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2017.1.2512>.

Irene Gras Valero Universidad de Barcelona-Departamento de Historia del Arte, España, igrasv@ub.edu

Cristina Rodríguez Samaniego Universidad de Barcelona-Departamento de Historia del Arte, España, cristinarodriguez@ub.edu

Líneas de investigación Simbolismo, decadentismo, modernismo y *art nouveau* de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el ámbito europeo y catalán; mediante enfoque interdisciplinario que relaciona la pintura, la escultura y la arquitectura con la literatura y la filosofía; el trabajo de artistas catalanes en América (México, Cuba y Buenos Aires).

Lines of research Symbolism; Decadent movement; Catalan and European Modernism and late nineteenth-century Art Nouveau, through an interdisciplinary view relating painting, sculpture and architecture with literature and philosophy; the work of Catalan artists in America (Mexico, Cuba, Buenos Aires).

Publicaciones más relevantes Cristina Rodríguez Samaniego, "Considering National Art from the Distance: Kineton Parkes and his Reflections on Contemporary Sculpture made in Spain", *Sculpture Journal*, núm. 25 (2016): 81-100; "Greek and French: A New Vision of the Catalan National Myth of Origin at the Beginning of the 20th Century through Sculpture", *Studies in Ethnicity and Nationalism* 14, núm. 1 (2014): 101-118; "La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura", *Arte, Individuo y Sociedad* 25, núm. 3 (2013): 494-507.
Irene Gras Valero, "The Quest for Artificial Paradise: Images of Morphinomania", en *Considering and Interpreting Leisure. Pastimes, Entertainments, Hobbies and Addictions in the Barcelona of 1900* (Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2013), 201-218; "El Pai-

satge simbolista i la degeneració de raça”, en *Arts i naturalesa: biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900* (Publicacions Universitat de Barcelona, 2014), 65-80: “La introducció del decadentisme a Catalunya”, *Revista de Catalunya*, núms. 273-274 (2012): 77-99. En coautoría: Cristina Rodríguez Samaniego, Núria Aragonès Riu e Irene Gras Valero, coords., *L'escultura a estudi. Iniciatives i projectes* (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016); Cristina Rodríguez Samaniego e Irene Gras Valero, “Artistas catalanes en la universidad argentina y chilena a principios del siglo xx”, *Matèria. Revista Internacional d'Art*, núm. 9 (2016): 129-147.

Resumen El presente artículo se ocupa de la relación entre la escultura pública y la Academia de Bellas Artes de Barcelona en la época de configuración del modernismo catalán. Se busca aportar una visión renovada de la academia del momento, al cuestionar la idea de que ésta fue impermeable a las corrientes innovadoras que aparecieron en el mundo occidental de finales del siglo xix y principios del xx. El artículo aborda un enfoque poco habitual en el aspecto historiográfico, en el que el discurso estético emitido por la academia tiene un papel importante, y en el cual se propone una revisión de lo académico y del academicismo en su relación con la escultura, aplicable a otros contextos geográficos.

Palabras clave escultura; arte público; modernismo catalán; Academia de Bellas Artes.

Abstract The present article deals with the relationship between public sculpture and the Academia de Bellas Artes in Barcelona in the period of configuration of Catalan modernism. It seeks to offer a renovated vision of the Academy of the time by questioning the idea that it was impermeable to innovative currents that appeared in the western world in the late nineteenth and early twentieth centuries. The article takes an unusual historiographical approach, in which the esthetic discourse emitted by the Academy plays an important role, and proposes a new look at academicism and the academic in its relationship to sculpture that may also be applied in other geographical contexts.

Keywords sculpture; public art; Catalan modernism; Academia de Bellas Artes.

IRENE GRAS VALERO
Y CRISTINA RODRÍGUEZ SAMANIEGO

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
ESPAÑA

*Escultura, modernismo
y Academia:
interrelaciones entre la enseñanza, el discurso estético oficial
y la escultura modernista en Barcelona (1888-1910)*

Resulta evidente que la escultura ha sido la última de las disciplinas artísticas del siglo XIX en revisarse de forma crítica en el mundo occidental, tal como advierte Carlos Reyero,¹ hecho que comporta la necesidad de seguir trabajando historiográficamente en dicho ámbito, sobre todo en lo que atañe a su categorización y teorización. La escultura de carácter público y monumental adolece más, si cabe, dicha limitación. Para su estudio, resulta imprescindible valorarla en su relación con las academias de bellas artes, ya que tanto como ente consultivo como educativo, éstas acompañaron y marcaron el desarrollo de la escultura pública a lo largo del siglo XIX. El presente artículo se ocupa de ahondar en el vínculo entre academia y escultura pública, y parte de un caso concreto pero paradigmático, el de la Barcelona de finales del ochocientos. Se explora un tema prácticamente inédito, que puede contribuir a la comprensión de la evolución de las corrientes estéticas que imperaron en la disciplina hacia 1900, un momento clave para la construcción del lenguaje del modernismo catalán y del *art nouveau* internacional,² y en el que la

1. Carlos Reyero, *El arte del siglo XIX* (Barcelona: Anaya, 1992), 7.

2. En el presente ensayo se usa el término *modernismo* como adaptación al castellano del término catalán *modernisme*, de uso común para aludir a la producción artística y al universo cultural de

escultura catalana llegó a su apogeo, al ser la zona peninsular que más influencia ejerció en el contexto estatal e internacional.

La escultura es, sin duda, la disciplina artística menos estudiada del modernismo, y el conocimiento que de ésta disponemos en la actualidad es mucho más limitado que el que tenemos de la arquitectura o la pintura del periodo. El hecho de que el modernismo recibiera inspiración internacional es un lugar común en la historiografía sobre esta etapa. Sin embargo, todavía no se ha analizado con detalle si dicha inspiración pudo transmitirse en el ambiente oficial de la Academia o de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.³ El objetivo principal del artículo es ahondar en este aspecto desde la teoría, tratando a su vez de proporcionar claves que sustenten una idea renovada de la Academia como institución, contribuyendo a la relectura que, del mundo de las academias y de sus preceptos ideológicos, se efectúa en la actualidad.

El presente artículo empieza por tratar el papel que la estatuaría pública y monumental ejerció en la configuración de la nueva imagen de la ciudad, y se señala la importancia de 1888 como fecha simbólica clave en la presencia de este tipo de escultura a raíz de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona, además de punto de partida del modernismo en el ámbito cultural. A continuación, se ofrece un breve estado de la cuestión sobre la escultura en la época del modernismo, para reflexionar posteriormente en torno a la evolución de los paradigmas estilísticos y la variedad de categorías que de forma convencional se emplean para clasificarla, en el momento de la consolidación del lenguaje estético modernista. Por último, se propone una reflexión en torno a las interrelaciones entre la escultura catalana del momento y las ideas defendidas en los discursos de los miembros de la Academia de Bellas Artes de la Ciudad Condal.

Ciudad y escultura pública

En la actualidad se antoja imposible separar la historia del arte de la de la ciudad, es decir, el hecho estético del factor social,⁴ por lo cual al analizar las imá-

la Cataluña del periodo 1890-1910. Véase más adelante la significación precisa de dicho concepto.

3. En el presente artículo utilizaremos la palabra *Academia*, en mayúscula, para referirnos a la Academia de Bellas Artes de Barcelona en particular, y *academia*, en minúsculas, para hablar de la academia como institución, en general.

4. Jean Dethier, "Por un museo imaginario", en *Visiones urbanas. Europa 1870-199: la ciudad del artista, la ciudad del arquitecto* (Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea, 1994), 13-14.

genes de la ciudad que propone el artista por medio de sus obras, estaremos también explorando las diferentes miradas que acaban por configurar una determinada imagen de la propia historia.⁵ Se trata, por tanto, de una pluralidad de visiones interdependientes, que da lugar al establecimiento de una multiplicidad de aspectos de la misma ciudad. Éstos, a su vez, son producto del momento histórico. En este sentido, hay que tener en cuenta un hecho fundamental: el desarrollo y el auge de la escultura pública y monumental de finales del siglo XIX se encuentran intrínsecamente ligados a las transformaciones históricas y urbanísticas que se están produciendo en buena parte de las ciudades europeas y americanas. Ya sea en París, con el Plan Haussmann; en Viena, con la construcción del Ring; en la Ciudad de México, con el Paseo de la Reforma, en Buenos Aires, con el Barrio Norte y la Recoleta; o en Barcelona, con el derribo de las murallas y la aplicación del Plan Cerdà, lo que empieza a emerger es el nuevo concepto de metrópoli. Benedetto Gravagnuolo afirma con razón:

La lógica de *los embellessiments*, dirigida a intervenciones puntuales de recalificación de los tejidos urbanos, y la estrategia de la ciudad-servicio, fundada sobre la equilibrada difusión de las instituciones públicas, son sustituidas por la moderna idea de metrópoli, entendida como máquina urbana en la que la red de infraestructuras (de las calles y de los equipamientos) asume una inédita preeminencia jerárquica. La arquitectura queda férreamente subordinada al dominio del trazado viario; los propios monumentos del pasado, elegidos como puntos focales de aislados *objets trouvés*, reciclados como signos visuales en un paisaje metropolitano radicalmente renovado.⁶

El objetivo será, por tanto, el de embellecer los nuevos espacios urbanos con esculturas y monumentos que consigan reflejar las relaciones entre los propios habitantes, y entre éstos y el poder, evidenciando —para volver a la idea inicial—, que la historia de la ciudad es también la historia de su espacio público.⁷ Los vínculos entre la estatua y la ciudad, sin embargo, se conforman a partir de una doble vertiente: la escultura no sólo contribuye a formar entre los ciudadanos una determinada conciencia, sino que ésta proyecta asimismo una imagen

5. Teresa M. Sala, “Imágenes de la ciudad de la vida moderna. Ideales, sueños y realidades”, en *Barcelona 1900* (Ámsterdam: Van Gogh Museum, 2007), 15-73.

6. Benedetto Gravagnuolo, *Historia del urbanismo en Europa: 1750-1960* (Madrid: Akal, 1998), 57.

7. Jordi Borja y Zaida Muxí, *El espacio público: ciudad y ciudadanía* (Barcelona: Electa, 2003), 15.

determinada hacia el exterior.⁸ En este sentido, en Cataluña se hace patente la voluntad de mostrar los ideales nacionalistas que alimentan el espíritu y la política del momento; de ahí que la ciudad se orne con un repertorio de monumentos paradigmáticos del presente y del pasado de la cultura y de la historia catalanas. Resulta significativo que el auge de la escultura conmemorativa se iniciase en 1888 con la inauguración de la Exposición Universal, cuando se consolida la recuperación para la ciudadanía del Parque de la Ciutadella y se monumentaliza la zona a fin de proyectar la imagen de una Barcelona esperanzada, renovadora y cosmopolita en el ámbito internacional. Es en este marco topográfico donde encontramos la cascada del Parque, el monumento a Cristóbal Colón, el Arco del Triunfo y las figuras escultóricas que adornan el Salón de San Juan, también conocidas como la Galería de Catalanes ilustres, un conjunto de ocho esculturas exentas que representan personajes relevantes de la historia nacional: entre ellos, el conde Guifré el Pilós (840-897), el monarca Ramon Berenguer I (1035-1076), el militar Roger de Llúria (1245-1305) o el pintor y profesor de arte Antoni Viladomat (1678-1755). Se trata, en definitiva, de glorificar el pasado para poder potenciar el esplendor del presente, y señalar, al mismo tiempo, el camino del porvenir. Evidentemente, esta actitud implica, como ya señala Carlos Reyero, el deseo de plasmar una realidad inmanente, originada en la memoria y en el sentimiento colectivos.⁹ Ya en el mismo 1888 encontramos toda una declaración de principios en el artículo firmado por Joan Barta en *La Ilustración Catalana*, quien afirma que:

La idea de adornar la ciudad con monumentos y estatuas, cuando están destinados a recordar hechos o tiempos de interés para la localidad, es muy acertado y digno de elogio. [...] Así, al mismo tiempo que Barcelona demuestra que sabe continuar, y de qué manera, el movimiento artístico, literario y científico del presente siglo, con las obras motivo de este artículo, demuestra a los barceloneses que si hoy se halla en cabeza del progreso nacional, también se lo debe [este éxito] a los hombres que en épocas lejanas iluminaron o empujaron nuestra nación catalana, contribuyendo a formar el carácter de nuestro pueblo, apto para todos los progresos y fuerte para todas las empresas.¹⁰

8. Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914* (Madrid: Cátedra, 1991), 369.

9. Reyero, *La escultura conmemorativa*, 391.

10. Joan Barta, "Las estatuas dels catalans ilustres", *La Ilustración Catalana*, núm. 195 (31 de agosto de 1888): 250-251. Texto original en catalán prenormativo: "lo pensament d'adornar la

*Historiografía de la escultura catalana de la época del modernismo (1888-1905).
Fuentes existentes y limitaciones*

El interés en la escultura catalana y española de finales del XIX y principios del XX ha crecido significativamente en las dos últimas décadas. Sin embargo, son muchos los escultores que permanecen inéditos a pesar de haber desarrollado carreras de gran consistencia y haber jugado un papel esencial en el desarrollo de las artes en nuestro país. La bibliografía existente hoy día en torno a la escultura catalana del momento que nos interesa, aunque ha aumentado últimamente, es todavía demasiado sistematizadora y poco integradora, cataloga y recupera pero tiende menos a contextualizar y valorar de manera analítica. Además de las monografías específicas, reducidas a un número poco elevado de artífices, han aparecido, desde la década de los setenta, varios libros generales sobre la disciplina en el siglo XIX y principios del XX, de los cuales daremos razón brevemente aquí. El ya citado Carlos Reyero, junto a Mireia Freixa, fue el responsable de la parte dedicada a escultura de *Pintura y escultura en España, 1800-1910*,¹¹ en el cual se agrupaban las obras de numerosos artistas decimonónicos de forma coherente y razonada. La voluntad de la obra era presentar una visión integradora de esta parte de la historia del arte de nuestro país, aunque, debido a su amplio abasto y límites de extensión, el espacio dedicado a la escultura es reducido. Lo mismo sucede con los capítulos sobre el arte español del siglo XIX aparecidos en enciclopedias, desde la participación pionera de Juan Antonio Gaya Nuño, o la de María Elena Gómez Moreno;¹² fenómeno que se repite en la sugerente *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España* de Valeriano Bozal.¹³

ciutat ab monuments y estàtuas, quan están destinats á recordar fets ó temps d'interés per la localitat, es molt acertat y digne d'elogi [...] Axis, al mateix temps que Barcelona prova que sap seguir, y en important grau, lo moviment artístich, literari y científich del present sigle, ab las obras motiu d'aquest article, demostra als barcelonins que si avuy se troba al enfront del progrés nacional, déu també gracias als homes qu'en épocas lunyanas iluminaren ó empenyeren nostra nació catalana, contribuint á formar lo carácter del nostre poble, apte pera tots los progressos y fort pera totas las empresas" (trad. de las autoras).

11. Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1910. Historia y evaluación crítica* (Madrid: Cátedra, 1995).

12. Juan Antonio Gaya Nuño, "Arte del siglo XIX", en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico XIX* (Madrid: Plus Ultra, 1958); María Elena Gómez Moreno, "Pintura y escultura española del siglo XIX", en *Summa Artis XXXV* (Madrid: Espasa Calpe, 1999).

13. Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, vol. I (Madrid: Antonio Machado, 2013).

Existen pocas publicaciones específicas sobre escultura española moderna y contemporánea que presenten un panorama general de la praxis de esta disciplina. Precisamente, el ya mencionado Gaya Nuño fue el responsable de *Escultura española contemporánea*, una de las primeras referencias en dicho ámbito.¹⁴ Esta obra no está exenta de una visión de la historia del arte propia de los años cincuenta, con una perspectiva ideológica y en detrimento del arte decimonónico. Aparecida veinte años después, *La escultura española contemporánea (1800-1978)* de José María Marín-Medina¹⁵ adolece de una visión del arte hecha desde la primera persona, aunque con un rigor y una amplitud que le permiten presentar un panorama mucho más completo de la escultura del siglo XIX y principios del XX. Además, Marín-Medina divide a los artífices de la Península según sus orígenes geográficos, y aborda a los catalanes por separado en función de los estilos que desarrollan. Es también uno de los primeros en establecer categorías en la escultura española reciente, pese a que la atribución de ciertos escultores a alguna de ellas se revisó posteriormente.

Otra referencia relevante en el campo que nos ocupa es el catálogo de la exposición *Escultura en España, 1900-1936: un nuevo ideal figurativo*,¹⁶ obra acotada a la producción escultórica del siglo XX previa a la guerra civil. Resulta interesante constatar cómo ahí el interés se centra particularmente en los escultores catalanes, pese a tener un enfoque estatal. También se evidencia una mayor presencia de los escultores en activo a partir de 1910, dejando de lado así a los que estaban relacionados con el modernismo.

En lo tocante a la bibliografía sobre escultura catalana de la época que nos ocupa, empezaremos por indicar que no existe ninguna referencia que aborde únicamente la escultura modernista, más allá del apartado dedicado a ésta en el volumen consagrado a las artes tridimensionales de la obra *El modernisme*.¹⁷ Sin embargo, sí tenemos a nuestra disposición varias publicaciones que tratan la escultura catalana de los siglos XIX y XX. Aquí se hace imprescindible destacar la labor realizada por José Manuel Infiesta, quien ha promovido sendas publicaciones homónimas, *Un siglo de escultura catalana*, aparecidas en 1975 y

14. Juan Antonio Gaya Nuño, *Escultura española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957).

15. José María Marín-Medina, *La escultura española contemporánea (1800-1978)* (Madrid: Edarcón, 1978).

16. *Escultura en España, 1900-1936: un nuevo ideal figurativo* (Madrid: Mapfre, 2001).

17. *El modernisme* (Barcelona: L'Isard, 2002-2004).

2013, respectivamente.¹⁸ Ambas se ocupan de escultores figurativos catalanes desde finales del siglo XIX. La primera de ellas tiene un carácter compilatorio y muy poco analítico, aunque incluye escultores prácticamente inéditos y está bien ilustrada. También cuenta con transcripciones de entrevistas hechas a los artífices, un testimonio directo que, como es evidente, aporta valor a la obra. La segunda es en realidad el catálogo de una exposición, centrada en la escultura figurativa del siglo XX, pero que trata de contextualizar sus orígenes en el XIX e incluye a jóvenes escultores actuales, cuya obra se enraiza en la tradición. Una aportación de esta publicación de 2013 es el intento de categorizar la escultura figurativa catalana de después de la guerra civil, un campo en el que hay todavía poco trabajo hecho.

Para la comprensión de la escultura catalana de 1900, disponemos de otras tres fuentes bibliográficas fundamentales. Por una parte, la obra de Judith Subirachs, *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme*,¹⁹ en la cual la autora cruza una historia de la disciplina con estudios breves, pero interesantes, de escultores decimonónicos concretos. Esta obra tiene el valor de tratar con rigor tanto aspectos como artífices inéditos de la escultura del momento. Como fruto de una exposición de 1989 apareció *Escultura catalana del segle XIX* de Santiago Alcolea y Josep Termes,²⁰ con una antología de imágenes en color y bien documentada. Finalmente, queremos destacar *Estatuaria pública de Barcelona*, de Manuel García-Martín, publicada en tres volúmenes. Aparecida en un momento en el que el conocimiento en dicho ámbito era parcial y poco científico, García-Martín recogió mucha de la escultura pública de la ciudad de apogeo en su momento en torno a 1900,²¹ y formuló hipótesis sobre autorías e iconografía que han sido, en su mayor parte, corroboradas posteriormente.

De los diversos diccionarios biográficos de artistas surgidos a lo largo del siglo pasado en España, es necesario destacar *L'escultura catalana moderna*, de

18. José Manuel Infiesta, *Un siglo de escultura catalana* (Barcelona: Aura, 1975); Juan C. Bejarano, Jorge Egea y Cristina Rodríguez Samaniego, coords., *Un segle d'escultura catalana* (Barcelona: Fundació Les Arts i els Artistes, 2013).

19. Judith Subirachs, *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994).

20. Santiago Alcolea y Josep Termes, *Escultura catalana del segle XIX* (Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1989).

21. Manuel García-Martín, *Estatuaria pública de Barcelona* (Barcelona: Catalana de Gas, 1984-1986).

Feliu Elias (1926, 1928).²² Elias consagró el primer volumen de su obra a presentar un panorama reciente sobre la evolución de la escultura en Cataluña, mientras en el segundo se centró en las biografías de artistas. Al aparecer a finales de la década de 1920, el autor prestó un mayor interés a aquellos artífices que casaban con el gusto del momento, tanto modernistas como novecentista.

El hecho de que, en los últimos años, se hayan defendido tesis doctorales consagradas a la escultura catalana en torno a 1900 evidencia que el interés científico en torno al tema sigue creciendo. La tesis de Natàlia Esquinas sobre Josep Clarà y la de Lúdia Català sobre Josep Campeny Santamaria son dos claros ejemplos de esta dinámica.²³

De entre las fuentes que se ocupan de la escultura conmemorativa sita en espacios públicos destaca *Historia y política a través de la escultura pública: 1820-1920*, de Marí Carmen Lacarra y Cristina Giménez, obra que cuenta con un apartado específico consagrado al ámbito catalán; o *La escultura conmemorativa en España (1820-1914)* de Carlos Reyero.²⁴ Podríamos añadir *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica* de Rodrigo Gutiérrez Viñuales,²⁵ un proyecto en el que el autor se interesa por la escultura conmemorativa ubicada en América Latina, e incorpora a su vez a los escultores catalanes que trabajaron en el continente, muchos de los cuales lo hicieron durante los centenarios de independencia de aquellos países y, por tanto, en fechas cercanas a 1900.

Por otra parte, en lo que atañe específicamente a Cataluña y Barcelona, *Art Públic de Barcelona*, aparecido en 2009 y magníficamente ilustrado, supera otros libros anteriores, como *Monuments de Barcelona*.²⁶ Además, la iniciativa de *Art Públic* cuenta asimismo con una página web con contenidos actualizados en castellano e inglés que se revisan y aumentan periódicamente.²⁷

22. Feliu Elias, *L'escultura catalana moderna* (Barcelona: Barcino, 1926-1928).

23. Natàlia Esquinas, "Josep Clarà i el seu taller", tesis doctoral (Universidad de Barcelona, 2016); Lúdia Català, "Vida i obra de l'escultor Josep Campeny Santamaria (Igualada 1858-Barcelona 1922)", tesis doctoral (Universidad de Barcelona, 2014).

24. Mari Carmen Lacarra y Cristina Giménez, *Historia y política a través de la escultura pública: 1820-1920* (Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2003); Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España (1820-1914)* (Madrid: Cátedra, 1999).

25. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 2004).

26. *Art Públic de Barcelona* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009); *Monuments de Barcelona* (Barcelona: L'Avenç, 1984) y *Estatuaria pública de Barcelona* (1984-1986).

27. *Art Públic de Barcelona*, consultado el 15 de mayo, 2016, http://wio.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome.

Debemos mencionar también las aportaciones realizadas en torno a los gremios y sus implicaciones en las profesiones de la escultura, que suponen un campo de estudio muy interesante para comprender los procesos en los que se basa la evolución posterior del tema en los siglos XIX y XX. Destacaremos, como trabajos interesantes en este ámbito, la tesis doctoral de M. Lluïsa Rodríguez, “El Gremi d’escultors de Barcelona a l’últim quart del segle XVIII (1785-1800)”, que incide en los contactos entre gremio y Academia; o *Los gremios barceloneses del siglo XVIII: la estructura corporativa ante el comienzo de la revolución industrial*, de Pere Molas Ribalta (1970).²⁸

Asimismo, la bibliografía sobre las academias de bellas artes ha ido creciendo en los últimos años, a medida que renace el interés por revisar la visión monolítica ejercida sobre estas instituciones desde principios de siglo XX,²⁹ especialmente en lo tocante a la docencia impartida desde éstas. El reciente congreso del Comité Español de Historiadores del Arte, celebrado en Santander en 2016 y dedicado íntegramente a la cuestión de la formación, es un claro ejemplo del nuevo interés sobre este tema en el ámbito español.³⁰

En lo tocante a las relaciones entre escultura y academia, cabe mencionar primero los catálogos de las colecciones de escultura de las academias de la Península. Así, los trabajos de Leticia Azcue, desde su tesis doctoral (1991) hasta publicaciones posteriores, como *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio* revisten gran interés para el conocimiento del caso madrileño.³¹ Para el barcelonés, véase el breve, pero sugerente

28. María Lluïsa Rodríguez, “El Gremi d’escultors de Barcelona a l’últim quart del segle XVIII (1785-1800)”, tesis de licenciatura (Universidad de Barcelona, 1993); Pere Molas Ribalta, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII: la estructura corporativa ante el comienzo de la revolución industrial* (Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1970).

29. En lo tocante a la Academia de San Carlos de México, véase la interesante obra de Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*, vol. II (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993). Sobre la academia en general y, en especial la de París, que constituyó un modelo a seguir para varias academias europeas y americanas, véase también las obras de Albert Boime, por ejemplo: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Nueva York: Phaidon, 1971).

30. *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. La formación artística: creadores-historiadores-espectadores* (Santander, del 20 al 23 de septiembre de 2016).

31. Leticia Azcue, “El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia”, tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2002 [1991]); Leticia Azcue, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994).

trabajo de Salvador Moreno, *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y romanticismo académico* y el más reciente y elaborado compendio de Pilar Vélez, *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. II-Escultura i medalles*.³² Otra información sobre la escultura en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona se puede encontrar en obras dedicadas a la docencia en el centro, como *Dos siglos de enseñanza artística en el principado*, de Frederic Marès, o el estudio de Cristina Rodríguez Samaniego, centrado en la docencia de la escultura, “La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura”.³³ Realizado por la misma autora, aunque con un claro énfasis en la escultura académica de la primera mitad del siglo XIX, *La imatge de l'Heroi a l'escultura catalana (1800-1850)* presenta reflexiones que nos permiten establecer paralelismos con la producción escultórica finisecular.³⁴ Por último, el estudio *Acadèmia i art*, de Irene Gras y Mireia Freixa, aborda cuestiones relacionadas con la escultura y su vínculo con la academia de Barcelona, destacan sus reflexiones en torno a los maestros de vaciar yeso, y a ciertos artífices casi inéditos como los hermanos Vallmitjana y los Oslé.³⁵

Escultura en la Academia y academia en la escultura

La Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona jugó un papel interesante en la génesis y en la articulación de la nueva imagen de la ciudad que se

32. Salvador Moreno, *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y romanticismo académico: discurso de ingreso del Académico electo Ilmo. Sr. Salvador Moreno, leído* (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1983); Pilar Vélez, *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. II-Escultura i medalles* (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001).

33. Frederic Marès, *Dos siglos de enseñanza artística en el principado* (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1964); Cristina Rodríguez Samaniego, “La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura”, *Arte, Individuo y Sociedad* 25, núm. 3 (2013): 495-508 (<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/40566>).

34. Jorge Egea y Cristina Rodríguez Samaniego, *La imatge de l'Heroi a l'escultura catalana (1800-1850)/The Image of Heroe in Catalan Sculpture (1800-1850)* (Barcelona: Dux Editorial, 2013).

35. Irene Gras Valero y Mireia Freixa, coords., *Acadèmia i art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània* (Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016).

produjo durante la segunda mitad del siglo XIX y que se proyectó, en términos escultóricos, con motivo de la Exposición Universal de 1888. La Academia quedó instaurada en 1849, en virtud del Real Decreto del 31 de octubre de aquel año. Tardía en el contexto de España —sobre todo, si tenemos en cuenta el volumen demográfico de la ciudad y su situación económica—, sustituyó a la Junta Particular de Comercio en el control de la Escuela de Bellas Artes, que ésta había puesto en funcionamiento en enero de 1775.³⁶ El cambio tuvo consecuencias sustanciales para la Escuela, ya que vio reorganizados y modernizados desde su estructura hasta los reglamentos y programas docentes.³⁷

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, la importancia estratégica de la Academia en el contexto artístico de la ciudad y de su área de influencia fue muy alta. Por un lado, velaba por el buen funcionamiento de la Escuela y tomaba parte en las decisiones relativas a éste, a las relaciones externas e internas, al profesorado y alumnado. La Escuela era la única oficial y pública en Barcelona y, aunque existieran centros alternativos, éstos no pudieron compararse a ella ni por cantidad de estudiantes ni por trayectoria.³⁸ Por el otro, era un órgano consultivo en temas artísticos, y de gran relevancia. Como es sabido, los académicos formaban parte de comisiones dedicadas a juzgar la idoneidad de las obras artísticas de carácter público que se tenían que llevar a cabo en la ciudad y cercanías. Si procedía, la Comisión dictaminaba la aprobación del proyecto o si requería que se hicieran modificaciones, recaía en la Academia la decisión final. Para efectos prácticos, el hecho se traducía en que ésta autorizaba y supervisaba la realización de obras en la ciudad y provincia, desde edificaciones hasta decoraciones escultóricas, pasando por trazado de calles y plazas y la ejecución de pinturas ornamentales, aunque los proyectos de envergadura a menudo se sometían a comisiones de la Academia de San Fernando en Madrid. Para

36. Un tema ya tratado por diversas fuentes. Véase César Martinell, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa* (Barcelona: Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, 1951); Manuel Ruiz Ortega, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona. 1775-1808* (Barcelona: Biblioteca de Cataluña-Unidad Gráfica, 1999).

37. Véase la visualización interactiva *Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)*, consultado el 15 de mayo de 2016, <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/>.

38. Antes de la proliferación de academias privadas que se produjo hacia 1900 y que ha sido ya estudiada, entre otros, por Francesc Fontbona en *La crisis del modernismo artístico* (Barcelona: Curial, 1975), en 1881 se fundó el Real Círculo Artístico, una alternativa interesante a los estudios oficiales, que tomaría fuerza hacia 1900.

el caso concreto que nos ocupa, los dictámenes relativos a las obras escultóricas en el espacio de la Exposición Universal de 1888 revisten gran interés.

Así pues, la Academia, gracias a sus atribuciones, ejercía su influencia sobre el universo artístico de Barcelona, integraba en su cuerpo docente a artistas destacados, formaba a las nuevas generaciones que anhelaban un diploma oficial, y enmarcaba la producción artística. En vísperas de la eclosión del modernismo, la Academia aún poseía estas prerrogativas, que no perdería del todo hasta la reforma que sufrieron la Escuela y la Academia en 1900, que desembocó en la separación oficial entre las dos entidades.³⁹ Este hecho favoreció el declive posterior de la Academia, el cual quedó limitado a órgano consultivo con cada vez menos fuerza y trascendencia.⁴⁰

Sin embargo, durante los primeros años del siglo xx, la separación se estaba todavía consolidando, y la injerencia de la Academia en la Escuela era un hecho, que ponían de manifiesto, entre otras cosas, la financiación por parte de la primera de los premios y bolsas de la Escuela.

Entre los nuevos retos de la historiografía del arte actual se encuentra el de releer y repensar las academias como instituciones y el academicismo como concepto. Huelga recordar como, desde mediados del siglo xx, el adjetivo “académico” a menudo se empleaba como sinónimo de mecánico, repetitivo. El arte académico era, por tanto, el que se producía siguiendo los preceptos de una institución de este tipo y se hacía respondiendo unos criterios objetivos, uniformes y sin aportar innovación ni formal ni estética. A grandes rasgos, se solía denominar académica a la escultura que seguía los patrones formales neoclásicos, aunque ya no mantuviera la vocación ética propia de la época ilustrada que vio nacer el movimiento. A partir de las décadas de los setenta y ochenta, cuando la historia del arte comenzó a entenderse no sólo como historia del objeto, sino también como historia de las ideas teóricas y culturales, se consolidó el modo de presentar la evolución con base en oposiciones. Esto generó lecturas nuevas sustentadas en teorías de la representación, la autoridad cultural

39. Véase Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes de Barcelona, *Memoria de la Reorganización que cumpliendo el reglamento eleva al Ilmo. Sr. Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes el director de la Escuela D. Leopoldo Soler y Pérez* (Barcelona: Henrich y Cia, 1903).

40. Véase la cronología interactiva *Cronologia Llotja. Esdeveniments clau de la història de l'Escola i l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona*, consultado el 15 de mayo, 2016, <http://www.ub.edu/gracmon/docs/crono-llotja/>.

y el significado visual.⁴¹ El proceso de revisión de las academias y del academicismo continúa hoy día siguiendo la línea iniciada por Nikolaus Pevsner.⁴²

Conforme profundizamos en el estudio de la academia y de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y analizamos sus artífices, nos damos cuenta de que la visión que consideraba el mundo académico como inmóvil y único no se sostiene.⁴³ Lo que hay que revisar es, precisamente, la idea de que en la academia sólo impera un único posicionamiento, reaccionario ante la novedad y las tendencias que tratan de transformar el arte y la cultura del momento. Es necesario, pues, ir más allá de las tradicionales generalizaciones y tener en cuenta una realidad más compleja, la cual puede manifestarse en la trayectoria de los propios artistas.

De hecho, uno de los elementos que mejor nos ayudan a defender esta teoría son los discursos, efectuados por los académicos y posteriormente impresos para su publicación, hechos con motivo de aceptación de cargos, inauguración de cursos escolares o como consejo a alumnos premiados con bolsas de viaje. Éste es un material poco explorado.⁴⁴ Como tipología literaria, los discursos se empezaron a generalizar en las academias de arte durante el siglo XVIII. En el aspecto formal, en el caso de Barcelona, se trata de un texto más bien corto —de extensión máxima de cuarenta páginas—, escrito siempre en primera persona y fundamentalmente dirigido a un público muy concreto, en el caso que nos ocupa, a los alumnos y al claustro de profesores. Cabe añadir que los

41. Entre estos autores, véase a Clement Greenberg, *Arte y cultura: ensayos críticos*, trad. G. Beramendi (Barcelona: Gustavo Gili, 1979); y Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 1997).

42. Nikolaus Pevsner, *Academias de arte: pasado y presente*, trad. Margarita Ballarín (Madrid: Cátedra, 1982). Para mayores datos sobre el proceso actual de revisión de la Academia y el academicismo, véase Rafael Cardoso Denis y Colin Trodd, eds., *Art and the Academy in the Nineteenth Century* (Manchester University Press, 2000).

43. Gras Valero y Freixa, coords., *Academia i Art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània*.

44. Destacaremos, sin embargo, la aportación de Mireia Freixa, *En el decurs del discurs, una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acadèmia de Belles Arts (1856-1904): discurs d'ingrés de l'acadèmica electa Il·lma. Sra. Dra. Mireia Freixa i Serra, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el 20 de febrer del 2008: discurs de contesta de l'acadèmica numerària Il·lma. Sra. Dra. Pilar Vèlez* (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2007).

discursos se publicaban, o bien de manera independiente, o bien se incluían en las actas de las sesiones públicas.⁴⁵

Lo que ponen de manifiesto los discursos del cambio de siglo es que, en el seno de la Academia y de la Escuela, las posiciones de sus miembros eran ricas y variadas. Lejos de presentar una mirada uniforme del arte y de su práctica, las voces que se alzan lo hacen desde diferentes puntos de vista, con opiniones diversas sobre el presente y el futuro de las artes en Cataluña y, lo que es aún más interesante, sobre la escultura en la ciudad. En última instancia, este material permite cuestionar la idea de que la Academia fue impermeable al modernismo y a otras corrientes innovadoras que aparecieron en la Cataluña de finales del siglo XIX y principios del XX. Como veremos a continuación, el estudio de estas fuentes evidencia que en la Academia existió un interés por las propuestas estéticas más innovadoras procedentes de Europa, como por ejemplo el simbolismo, corriente que, como veremos, terminó caracterizando parte de la práctica artística del modernismo catalán, y que se manifestó también en la escultura del momento sita en el espacio público. Dicho interés, dentro del ámbito académico, se tradujo en diversos discursos que muestran, por un lado, la adhesión a determinados valores propugnados por dicha corriente idealista-simbolista —pese a considerarlos e interpretarlos desde un punto de vista más bien conservador— y, por otro, la recuperación de los ideales románticos nazarenos, innegablemente relacionados con el idealismo finisecular.

De entre los discursos formulados por académicos profesores en la Barcelona de la época que nos ocupa, hay tan sólo el de un escultor, Pere Carbonell i Huguet (1855-1927), hecho en 1905.⁴⁶ Sin embargo, debemos recordar que el alcance de los discursos entonces no solía limitarse a una disciplina o a un aspecto en concreto, sino que tenía la vocación de ser transversal y universal. Como hemos mencionado con anterioridad, se trata de fuentes prácticamente inéditas, que nos permiten explorar bajo prismas nuevos la escultura del momento. Nos hemos centrado en los profesores académicos únicamente por la incidencia directa de su pensamiento en la formación de los nuevos

45. Irene Gras Valero y Mireia Freixa, “El pensament estètic a través dels discursos de l’Acadèmia (1891-1906): la recuperació del romanticisme i la recepció del corrent idealista simbolista”, en Gras Valero y Freixa, coords., *Acadèmia i art. Dinàmiques, transferències i significació a l’època moderna i contemporània*, 137-153.

46. Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona (APBBAAB), *Discurso leído por el Académico D. Pedro Carbonell y Huguet en la sesión pública celebrada el día 16 de abril de 1905* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1905).

artistas y por su singular injerencia en la praxis artística de la época. A continuación, proponemos una reflexión en torno a la escultura catalana, en la que se interrelacionan proyectos concretos y discursos académicos, en el marco de construcción del lenguaje estilístico del modernismo.

*La configuración de la escultura modernista catalana (1888-1910)
y su relación con los discursos académicos*

Modernismo y simbolismo: análisis de conceptos

La denominación y caracterización de las propuestas escultóricas de finales del siglo XIX y comienzos del XX supone cierta problemática, y es sin duda una cuestión que merece una atención especial en el presente artículo, dado el tema que nos ocupa. La falta de precisión y la indefinición en este campo no son sólo propias del caso catalán, aunque quizá sea en éste en el que supone más dificultades, debido al volumen y la relevancia de su producción, una cuestión sobre la que ya han alertado varios expertos.⁴⁷ Evidentemente, como señalara Judith Subirachs, cuando decidimos estudiar las manifestaciones artísticas o culturales de un periodo concreto, lo que nos encontramos no es una sucesión de estilos sino una yuxtaposición de tendencias,⁴⁸ a pesar de que, por supuesto, unas puedan predominar temporalmente sobre otras. En este sentido, el conjunto de esculturas presentado en la Exposición de 1888 es significativo, porque en su programa escultórico convive un realismo a veces de carácter anecdótico, con otros proyectos, ya impregnados de idealismo simbolista; un reflejo de la diversidad inherente a la escultura de la época.

La reflexión teórica en torno a la corriente simbolista propiamente dicha, aludida con estos términos exactos, no se consolida sino hasta ya entrado el siglo XX. Y resulta de especial interés aquí, atendiendo al hecho de que el simbolismo fue una tendencia clave en la consolidación del modernismo catalán, como han apuntado varios expertos.⁴⁹

47. APBBAAB, 141. Véase también Reyero, *La escultura conmemorativa*, 77; Mercè Doñate, “L’escultura modernista”, en *El Modernisme*, vol. I (Barcelona: Olimpíada Cultural-Lunwerg Editores, 1990), 183-184; y Mercè Doñate, “L’escultura de col·leccionisme”, en *El Modernisme. Vol. IV. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme* (Barcelona: Isard, 2003), 13-32.

48. Subirachs, *L’escultura del segle XIX en Catalunya*, 28.

49. Doñate, “L’escultura de col·leccionisme”, 20.

Cabe señalar que el modernismo propiamente dicho debe entenderse como un movimiento amplio que aspiraba a la renovación de todas las manifestaciones de la cultura catalana; no únicamente como una “estética” determinada o un “estilo”. Desde ese punto de vista, hablaríamos del modernismo como “actitud” o “ideología”, caracterizada por un afán de cosmopolitismo, de transgresión y de novedad, por una parte, pero también de la voluntad de recuperar las raíces originales catalanas, y, por tanto, de reafirmación de la propia identidad nacional.⁵⁰ Concebido como movimiento artístico-literario, el modernismo reuniría en su seno todas aquellas manifestaciones estéticas que contribuyeran así a la transformación de la cultura,⁵¹ sin identificarse, en principio, con una de ellas en concreto.⁵² De tal modo que, si bien es cierto que el modernismo aspira a “la construcción de una sociedad catalana con conciencia propia, que se ha de diferenciar de la tradición castellana para reafirmar la propia identidad como pueblo y como pueblo europeo, inmerso en la modernidad social y artística”, se deben distinguir en él dos tipos de actitudes: “una regeneradora, más estrictamente militante o social y políticamente preocupada, y una decadentista o simbolista que

50. Esta dicotomía se hace patente en las mismas fuentes de la época. Así por ejemplo, encontramos artículos donde se defiende la voluntad de “ser modernos; reanimarnos dentro de la unión con el alma europea sin que se absorba la nuestra; y es por eso que nos dirigimos sobre todo a Francia” (texto en catalán prenformativo: “esser moderns; reanimar-nos dins la comunió ab l'ànima europea-sense absorbir-hi la nostra; i per això és sobre tot a França que nosaltres ens dirigim”) [L. Xavier de Ricard, “Decreixença de la cultura francesa?”, *Pèl & Ploma*, vol. III, núm. 195 (08-1901):94-95], pero también otros en los cuales se insiste en no perder de vista la propia identidad: “Pues bien, ahora que afortunadamente estamos encaminados hacia una sólida regeneración artística, ha llegado el momento de que los artistas catalanes levanten la cabeza y vean que en nuestra tierra se puede hacer también el arte puro, que debíamos desarrollar nosotros, sin esperar que vengan músicos extranjeros para la realización de tan hermosas manifestaciones y procurando al contrario que nos encontrasen ya con vida propia, contribuyendo ellos solo al mejor desarrollo, pero no teniendo que trazarnos la dirección general” [Juan Gay, “Vicent d'Indy”, *Luz*, núm. 8 (12-1898): s. p.].

51. “Buscamos un nuevo arte para nuestra nueva vida [...] porque realmente se forma un mundo nuevo, una sociedad nueva, y el arte, que es hijo de la conciencia humana, cambia cuando éste cambia también”, proclamará Domenech, “La evolución del arte moderno”, *Pèl & Ploma* III, núm. 88 (mayo, 1902): 369-370.

52. Véase Joan Lluís Marfany, *Aspectes del modernisme* (Barcelona: Curial, 1984); Enric Bou, *Poesia i sistema: La revolució simbolista a Catalunya* (Barcelona: Empúries, 1989), 204; Joaquim Molas, “El modernisme i les seves tensions”, *Serra d'Or*, núm. 135 (diciembre, 1970): 45-52; o Eliseu Trenc, “El modernisme es un estil?”, *Revista de Catalunya*, núm. 5 (febrero, 1987): 126-134.

centra su revuelta en el desarrollo de una nueva estética subversiva”.⁵³ Sin embargo, durante la última década del siglo XIX, el modernismo llegó a identificarse con una de esas tendencias en concreto, la idealista-simbolista, y dio origen a una confusión que se prolongaría durante muchos años.⁵⁴

El ámbito de la escultura no pudo escapar de dicha confusión. Por ese motivo, Alexandre Cirici Pellicer nos dice que el modernismo escultórico “consiste en una fase de influencia de Rodin, por una parte, y por otra, del cultivo de las formas fundidas, las actitudes extáticas, los cuerpos delgados, casi enfermos, con frecuencia los ojos cerrados, los cabellos huecos”.⁵⁵

Hay que añadir que Cirici contrapone este nuevo estilo, “lírico” y “elegante”, al “formalismo” del arte “académico”, y reconoce sin embargo que un mismo artista podía cultivar ambas soluciones a lo largo de su trayectoria artística. Otro aspecto a considerar es el hecho de que, dentro del mismo modernismo, el autor distingue dos vertientes: la llamada “ala blanca” y el “ala negra”. Si la primera sería característica de un simbolismo de carácter más idealista (cultivada por Miquel Blay, Enric Clarasó o Josep Limona) la segunda constituiría una “faceta negra, la tendencia a sumirse en la miseria de la concreción humana para solidarizarse con el dolor de la vida realmente tangible”, más propia de un escultor como Carles Mani.⁵⁶ Sea como fuere, es importante tener en cuenta algo que resultó clave en el impulso de las ansias de renovación estética en el ámbito escultórico: la influencia de Auguste Rodin (1840-1917). A pesar de que éste ya hacía tiempo que se conocía en Cataluña a través de artículos y reproducciones de su obra en publicaciones periódicas, la retrospectiva dedicada a Rodin en París en 1900 supuso un punto de inflexión en el conocimiento y la posterior introducción de las fórmulas más innovadoras en el ámbito catalán, aunque en Francia el simbolismo ya se encontrara en pleno declive. Sin esta influencia es imposible entender *Eva* (1904) de Clarasó, *Éxtasis* de Josep Clarà

53. Marisa Siguan, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán* (Barcelona: PPU, 1990), 11 y 12.

54. Joan Lluís Marfany, *Aspectes del modernisme*, 20-44. Como explica el autor, a raíz de la celebración, en 1894, de la tercera de las llamadas Fiestas Modernistas, la cual se caracterizó por poseer un carácter acusadamente decadentista, el sector más crítico y tradicional aprovechó la ocasión para identificar el modernismo con el decadentismo, puesto que dicha tendencia se prestaba mucho mejor a la crítica y a la parodia que no a la corriente vitalista de influencia nietzscheana, que también se encontraba incorporada en dicho movimiento.

55. Alexandre Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán* (Barcelona: Aymà, 1951), 150.

56. Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, 163.

(1878-1958)⁵⁷ o el *Desconsuelo* (original de 1903, colocación 1917) de Llimona. No obstante hay que recordar que durante el mismo periodo pervivió el realismo de carácter anecdótico, tal como nos muestran las obras de Josep Montserrat (1860-1923) o Joan Piqué (1877-1924), entre tantos otros.

Con todo ello hay que señalar lo siguiente: si bien es cierto que en el modernismo existían diversas tendencias estéticas y que, por tanto, resulta erróneo identificarlo exclusivamente con una de ellas en particular, es importante reconocer que la corriente idealista-simbolista predominó por encima de las demás. Y no sólo eso, sino que fue en ésta donde se perpetraron las fórmulas consideradas más experimentales.⁵⁸ Por este motivo es necesario profundizar un poco más en ella. Durante el proceso de penetración en Cataluña del simbolismo, 1891 fue un año especialmente significativo. En la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona pudo constatar la presencia del idealismo artístico.⁵⁹ Es también en 1891 cuando tuvo lugar la segunda exposición, en la Sala Parés de la Ciudad Condal, de las obras de Ramon Casas, Santiago Rusiñol y Enric Clarasó, en la que, según el crítico Raimon Casellas, se podía percibir un arte surgido de la “emoción”, un arte “sugestivo”, que partía de la realidad para mostrar lo que el artista sentía con mayor “intensidad”.⁶⁰ En el certamen Clarasó presentó la obra *Oración*, en la que representa a una joven que prefigura en su rostro la introspección que caracterizará algunas de sus obras más simbolistas. Sólo unos años después realizaría *Poncella rota*, que el mismo Casellas describiría con estas ilustrativas palabras: [a través de esta obra del artista] “ha llegado, tal vez inconsciente, a un más allá de inesperada trascendencia [...] ha logrado remontarse la voluntad a fenómenos psíquicos de la misma derivados para crear como un símbolo enfermizo y febril de nuestra alma contemporánea”.⁶¹

Sin duda nos encontramos ya en las puertas del simbolismo, corriente que irrumpiría de manera oficial y definitiva en septiembre de 1893, durante la celebración de la Segunda de las Fiestas Modernistas en Sitges. Sin embargo, en el ámbito específicamente escultórico, los estudios más bien hablan de “idealismo” a la hora de designar determinadas obras de este periodo de finales de

57. Sobre Josep Clarà, véase Cristina Rodríguez Samaniego e Irene Gras Valero, *Al taller de Josep Clarà. Els guixos d'un escultor irrepètible* (Barcelona: Fundació Les Arts i Els Artistes, 2016).

58. Reyero y Freixa, *Escultura y pintura*, 262.

59. Doñate, “L'escultura de col·leccionisme”, 14-15.

60. Raimon Casellas, “Exposición de pinturas. Rusiñol. Casas”, *L'Avenç*, núm. 11 (noviembre, 1891): 334-343.

61. Raimon Casellas, “Bellas Artes. Enrique Clarasó”, *La Vanguardia*, núm. 3257 (junio, 1892): 4.

siglo, y al destacar que las renovaciones en la escultura, materializadas en la adopción de una estética y de unos motivos plenamente simbolistas, llegaron más tarde que en el campo pictórico.⁶² Durante estos años se mantuvieron las fórmulas más tradicionales relacionadas con el realismo de carácter anecdótico, pero varios autores se encaminaron mediante determinadas obras hacia un idealismo sugerente y moralizante. Es sobradamente conocido el papel ejercido por el Cercle Artístic de Sant Lluc en la configuración de este estilo,⁶³ aunque quizá no lo es tanto el que jugó la Academia de Barcelona.

*El romanticismo nazareno en los discursos de la Academia
y su incidencia en el idealismo finisecular*

Dados los lazos establecidos entre el movimiento romántico y la tendencia idealista-simbolista, fruto de la significativa influencia que el primero ejerció sobre la segunda, resulta de gran importancia sopesar la revalorización de los ideales románticos por parte de la Academia.⁶⁴ De hecho, cuando tiene lugar esta recuperación, en Cataluña ya hacía algunos años que comenzaba a arraigar la corriente idealista dentro del panorama de las artes plásticas. Será Felip Bertran i d'Amat (1835-1911) quien, en el discurso *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milà i Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, defendido el 12 de abril de 1891, pondrá de manifiesto dicho interés por el romanticismo, en una clave modernizada y en el contexto de la concreción del lenguaje estético del modernismo.⁶⁵

62. Francesc Fontbona, "L'època del modernisme", en *Història de l'Art Català: del modernisme al noucentisme*, vol. VII (Barcelona: Ediciones 62, 1985), 50; Subirachs, *L'escultura del segle XIX*, 170; o Doñate, "L'escultura de col·leccionisme", 13; Carlos Reyero y Mireia Freixa, por el contrario, argumentan que la escultura simbolista nace en paralelo al simbolismo pictórico, hacia 1895. Véase Reyero y Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1919*, 392.

63. Barbara Marchi, "Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009: història d'una institució referent per a la cultura barcelonina", tesis doctoral (Universitat de Barcelona, 2011).

64. Para una visión general sobre algunos aspectos importantes del nazarenismo escultórico de alcance internacional, véase la obra de Stefano Grandesso, *Berthel Thorvaldsen (1770-1884)* (Cinisello Balsamo: Silvana, 2015).

65. Felip Bertran i d'Amat, *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milà y Fontanals y D. Claudio Lorenzale* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1891).

Como se evidencia en el mismo título, el discurso se origina a partir de la conmemoración que la Academia dedica a la memoria de tres de sus miembros más distinguidos del periodo romántico: Pau Milà i Fontanals (1810-1883), Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) y Claudio Lorenzale (1815-1889). Por tanto, en un primer momento, se plantea como triple necrológica. Sin embargo, Bertran enseguida pone de relieve el vínculo que une a estas tres figuras: el hecho de haberse convertido en herederos de las doctrinas del primer romanticismo. Por este motivo, antes de hablar extensamente sobre la vida y la obra de los académicos mencionados, Bertran divide en dos partes su discurso y convierte la primera en un cuidadoso estudio dedicado al movimiento romántico, a fin de profundizar en los procesos que dan lugar a su formación, determinar sus rasgos característicos y, finalmente, llevar a cabo un seguimiento de su evolución. Hay que señalar que el historiador presenta el romanticismo en calidad de corriente germánica y antifrancesa, originada en buena parte como revuelta contra los preceptos neoclásicos, el barroquismo y la pintura galante. Como reacción, pues, al espíritu francés de la Ilustración —utópico, cosmopolita y no seguidor del cristianismo—, en Alemania se potencia la individualidad nacional y el ideal cristiano, rasgos que constituyen los fundamentos de este primer romanticismo. Tanto el presente discurso de Bertran, como el que pocos años más tarde pronunciaría el obispo Josep Torras i Bages (1846-1916) se esfuerzan por destacar este modelo de virtuosismo cristiano que tiene como ideales eternos el anhelo de justicia, verdad y belleza, y que otorga al arte una finalidad claramente religiosa. Éste es, de hecho, uno de los motivos principales de recuperación del primitivo romanticismo, los valores sobre los que se sustenta y que defiende: la afirmación de la individualidad nacional y, sobre todo, de la fe y de la moral cristianas. Es a partir de éstas que tiene lugar el tránsito entre una religión de carácter materialista y otra más espiritual, y se produce el apoyo hacia la subjetividad y la expresión del sentimiento en el arte.

Determinados el origen y los rasgos esenciales del movimiento romántico, Bertran hace un recorrido por la extensión que alcanzó toda Europa y por tanto, por su evolución. Y es a partir de este momento que el autor comienza a diferenciar tendencias. Aunque se refiere al pensamiento de uno de sus herederos, el ya mencionado Manuel Milà i Fontanals, Bertran distingue entre una corriente espiritualista y restauradora y otra individualista y escéptica, que poco a poco deriva hacia una estética de “lo feo”. Dentro del primero, pues, sitúa al malogrado Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), a Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) y su círculo (Cornelius, Schadow...), e, incluso,

a Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), de quien elogia la corrección en el dibujo y la composición, y el cultivo de la pintura religiosa. Este último artista constituye una excepción dentro del ámbito francés, ya que cuando el romanticismo llegó a Francia, explica Bertran, se encontró con los derivados ideológicos de la revolución y la falta de creencias religiosas, lo que, finalmente, acabó por desvirtuar sus fundamentos más esenciales. Bertran critica así la ley del contraste y la ausencia de reglas, lo que permite al artista inspirarse en todos los elementos de la naturaleza, incluso en los más horribles y grotescos —de ahí la estética “de lo feo”. Con relación a este aspecto, denuncia también que esta visión del romanticismo no tenga en cuenta ni la moral ni la religión cristianas, fundamentos esenciales del movimiento primitivo. Bertran afirma, “podrá defenderse un arte indiferente, pagano ó materialista y hasta concupiscente; lo que no podrá decirse es que semejante arte nazca del cristianismo”.⁶⁶

En posición similar sitúa a Théophile Gautier (1811-1872), a quien Bertran reprocha el hecho de hablar de lirismo y de afán de pasión, así como de desarrollar libremente todos los caprichos del pensamiento, sin seguir ninguna regla o conveniencia. Dentro de la misma tendencia, el académico también sitúa la “fiebre ardorosa de desesperación y la ira atea de Byron”, así como el arte sensualista y colorista de Théodore Géricault (1791-1824), Gustave Courbet (1819-1877), Jean-Léon Gérôme (1824-1904) y Eugène Delacroix (1798-1863), “melenudos, extravagantes e infatuados”. Estos artistas, seguidores de las teorías de Victor Hugo, han llevado el arte a un exceso de dramatismo a fin de alcanzar el “paroxismo de la pasión”, a los sentimientos exasperados y a las “ideas malasanas”. Esta derivación del romanticismo original, que Bertran llama “neorromanticismo” se encuentra sustentado sobre la base del escepticismo, del todo contrario a la moral cristiana y, según el autor, ha ido corrompiendo el arte de los últimos años, como lo muestran las manifestaciones artísticas de los “impresionistas” o de los “minoristas”. De esta manera observamos hasta qué punto considera que, en los límites de su evolución, el movimiento habría terminado por desvirtuarse y enlazaría con determinadas tendencias de finales de siglo.

En conclusión, es clara la aceptación, por parte de la Academia, de corrientes estéticas vinculadas al romanticismo, al idealismo, y al simbolismo, pese a que determinadas figuras, como el mismo Bertran o Torras i Bages, pusieran ciertos límites de carácter moral y religioso a dicha aceptación. La vertiente

66. Bertran, *Del origen y doctrinas*, 21. Los pasajes de Bertran citados a continuación corresponden a esta obra y página.

del simbolismo que se propugnó desde la Academia fue básicamente idealista, con un fuerte rasgo romántico y estrechamente vinculada con lo nazareno.

Alumnos destacados de la escuela dependiente de la Academia de Bellas Artes de Barcelona desarrollaron proyectos escultóricos cercanos a los principios defendidos por Bertran y por Josep Maria Tamburini, cuyo discurso analizaremos a profundidad un poco más adelante. En el seno de esta Escuela se formaron los grandes artífices del modernismo escultórico educados en Barcelona. Un caso muy significativo es el de Josep Llimona (1863-1934), artífice ineludible de la escultura simbolista, quien cursó sus estudios en la institución entre 1875 y 1879. Del cincel de Llimona son los proyectos públicos más conocidos del movimiento, como el *Monumento al Dr. Robert* (1902-1910) (fig. 1) o *Desconsuelo* (original de 1903, colocación 1917). El sentimentalismo introspectivo, la emoción contenida y el ritmo poético de sus obras públicas gozan de la misma intensidad que la que hallamos en otras propuestas anteriores del autor, como *Modestia* (1891) y *Primera comunión* (1897). Curiosamente, Llimona compartió mentor con otro escultor modernista, el ya mencionado Enric Clarasó (1857-1941), quien no dispone de demasiada obra sita en el espacio público en torno a 1900, pero fue el responsable de joyas como *Eva* (1904), además de las comentadas anteriormente en este artículo. Llimona y Clarasó se formaron junto al profesor de la Academia Joan Roig i Solé (1835-1918), quien impartió la asignatura de Escultura brevemente, entre 1871 y 1877.⁶⁷ Roig i Solé es recordado por su original estatua *Dama del paraguas* (1884), en la que propone una nueva forma de representar a la mujer contemporánea en la escultura pública, lejos de patrones iconográficos convencionales, con una sensibilidad afín al modernismo pese a su temprana cronología.

Otro de los egresados de la escuela que profesó una visión del simbolismo cercana a la de Bertran es Eusebi Arnau (1863-1933), quien estudió en el centro entre 1878 y 1885, bajo la tutela de Agapit Vallmitjana i Berbany (1832-1905). Arnau es autor de maravillas de la escultura *art nouveau* internacional, como las musas del Palau de la Música Catalana, pero también de otras piezas menos célebres, en el espacio público. Es el caso de la delicada *Devociones y leyendas* (1901), conjunto de cuatro grupos de escultura aplicada a la fachada principal de un edificio de Enric Sagnier o *Las nuevas tecnologías* (1905),

67. Para mayores detalles sobre plantel de profesores, véase la visualización interactiva: “Professors i assignatures de l’Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)”, consultado el 23 de octubre de 2016, <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llojta/>.



1. Josep Llimona, detalle del monumento al Dr. Robert (1902-1910). Foto: Camille Hardy.

figuras femeninas en relieve que cantan a la modernidad, en el céntrico edificio que Domènech i Muntaner diseñó para la familia Lleó Morera, para mencionar sólo algunas de sus esculturas consideradas modernistas (fig. 2).

Al observar las composiciones de estos escultores, resulta evidente que su lectura del simbolismo se realizó siempre desde la contención y que su visión no está exenta de cierto conservadurismo, máxime en los proyectos destinados al espacio público. Quizá puede apreciarse una mayor eclosión emotiva en la escultura funeraria, justificada por la naturaleza de esta disciplina. Incluso en piezas tan contundentes en lo relativo a la intensidad de su mensaje político como *Rafael Casanova* (1888) de Rossend Nobas (1849-1891), la importancia de lo ético es fundamental. Nobas, alumno de la escuela de la Academia desde 1856 hasta 1860, que coincide con el inicio de la docencia de Andreu Aleu (1832-1900), participó de las preocupaciones morales que integraban la escultura española del siglo, que rebasaron la frontera de 1900, y fueron fundamentales en la época modernista. El debate en torno a la ética y a la moral en el arte vertebró también los discursos académicos, como veremos a continuación.

Moral y ética en el arte público

Resulta evidente que, entre las ideas más debatidas en la época, destaca la de la conveniencia de la moralidad en el arte. Se trata de una discusión antigua, con una gran capacidad de pervivencia, puesto que lo que plantea, en definitiva, es la adecuación de la estética a la ética y, por tanto, es adaptable y flexible en función de los contextos históricos y sociales. Son varios los autores que abogan por la necesidad de la moralidad en el arte: lo hacen Tiberio Ávila (1843-1932) en su discurso de 1896,⁶⁸ Antoni Rovira i Rabassa (1845-1919) en 1898⁶⁹ y General Guitart i Lostaló (1859-1926) en 1905.⁷⁰ Sin embargo, ninguno de ellos desarrolla la idea como el ya citado escultor Pere Carbonell. Deudor de Ruskin, Carbonell entiende que el arte de cada raza, de cada pueblo, debe traducir exactamente su religión, clima, vida material y, sobre todo, moral.⁷¹ Los griegos, a juicio del autor, fueron los primeros en conseguirlo en la escultura, aunque todavía no lo hicieran dentro de la esfera cristiana.⁷² El programa iconográfico en la decoración escultórica de la Exposición de 1888 evidenció el eco que estas ideas tenían, ya desde finales del siglo XIX, entre los artistas: se hace evidente en la elección de temas, su enfoque nacional y su tratamiento neutro y solemne.

La necesidad de que el arte y, en particular el arte público, fuera edificante y transmitiera ejemplos dirigidos a la mejora y prosperidad sociales es muy característico del siglo XIX y continúa hasta el primer tercio del XX. En los discursos, estas ideas también se hicieron extensivas a la escultura aplicada y decorativa.

68. APBBAAB, *Consejos dirigidos a los alumnos premiados por el académico profesor numerario de la Escuela Oficial de Bellas Artes Dr. D. Tiberio Ávila y Rodríguez en la sesión pública celebrada el 27 de diciembre de 1896* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1896). Sobre Tiberio Ávila como docente de la Escuela de Bellas Artes, véase Cristina Rodríguez Samaniego, “L’Anatomia artística a l’Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Faraudo (1823-1886) i de Tiberio Ávila (1843-1932)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, RACBASJ, núm. 26 (2012), consultado el 15 de mayo, 2016, <http://www.raco.cat/index.php/ButlletirACBASJ/article/view/264088>.

69. APBBAAB, *Consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica. Discurso leído por D. Antonio Rovira y Rabassa Arquitecto y académicos en la sesión pública celebrada el día 29 de diciembre de 1898* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1898).

70. APBBAAB, *Consejos dirigidos a los alumnos Premiados por el profesor numerario de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes. D. General Guitart y Lostaló en la sesión pública celebrada el 16 de abril de 1905* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1905).

71. APBBAAB, *Consejos dirigidos a los alumnos*, 6.

72. APBBAAB, *Consejos dirigidos a los alumnos*, 8.



2. Casa Lleó Morera, obra de Lluís Domènech i Montaner (1902), ubicada en Paseo de Gracia, 35, Barcelona. Detalle de una escultura alegórica de la fotografía, obra de Eusebi Arnau, situada en el primer piso. Foto: Amadalvarez.

En términos generales, durante el periodo que nos ocupa, desde la Academia se abogaba por la mesura el énfasis decorativo de la escultura aplicada, y del ornamento artístico en general. El arquitecto Antoni Rovira i Rabassa (1845-1919) centró su discurso de 1898 en la decoración arquitectónica, que él consideraba uno de los medios de expresión de la arquitectura, la primera y más importante de las artes, puesto que, a su juicio, resumía a la perfección idea y naturaleza. Rovira consideraba que, a la hora de plantear un edificio, después de concebirlo y darle forma plástica (procesos que él llamaba “distribución” y “construcción”, respectivamente), había que pensar en la decoración y en el ornamento, entre los que establecía una distinción. La decoración consistiría en elementos tales como ménsulas, arquivoltas, entre otros, que para Rovira son necesarios, porque “da lugar en los detalles, á inagotable manantial de bellos e inspirados contornos, dependiendo del cuerpo que deben revestir, y al cual atenúan su pesadez y

rudeza, haciendo que sus formas sean más sensibles, atractivas y racionales, las cuales conspiran todas al buen efecto, imprimiendo á la vez el sello característico, que patentiza el final y destino utilitario del ser arquitectónico”.⁷³

El ornamento, que él entiende como escultura aplicada, no es indispensable y debe utilizarse con medida, sólo donde sea necesario compensar un exceso de superficies planas. Es un recurso decorativo, independiente de la estructura, pero que a veces la puede poner de manifiesto. Se trata de un accesorio, que toca a la parte material de la arquitectura.⁷⁴ Descubrimos un mismo énfasis en la necesidad de evitar la decoración superflua en los discursos de otros académicos del momento, como el de General Guitart i Lostaló (1859-1926).⁷⁵ Una de las funciones de la decoración y del ornamento, según Rovira i Rabassa, es la de revestir las formas sin esconder la estructura, para evitar enseñar la crudeza excesiva del material.⁷⁶ En este sentido, se aleja de lo que indicó al respecto Antoni Parera Saurina (1868-1946), gran admirador de la arquitectura de raíz industrial procedente de Europa y que en su discurso de 1906, dirigido a los alumnos becados, exhortó a conocer y a tratar de superar.⁷⁷ Parera defendía una decoración escultórica que se adaptara a la función del espacio o elemento para el que estaba pensada, y que no fuera en detrimento de su practicidad. Se trata de un planteamiento que puede sorprender por su modernidad.

Variedad de posturas y permeabilidad en la Academia

Las consideraciones de los académicos profesores en torno al estado actual de las artes y del papel que en éstas debía jugar el artista son las que presentan posicionamientos más interesantes para demostrar la riqueza de criterios que caracterizaba el mundo académico en la Barcelona de 1900. En este sentido, vale la pena insistir en el rechazo que muchos de ellos hicieron del convencionalismo en el arte y, en concreto, del peso de la estética neoclásica en la escultura, incluso los más conservadores. Pere Carbonell, por ejemplo, lamentaba la existencia de esculturas que se limitaban a copiar las formas clásicas y, en especial, las que representaban desnudos femeninos de temática mitológica. A su juicio, no eran más

73. APBBAAB, *Consideraciones sobre los elementos*, 10.

74. APBBAAB, *Consideraciones sobre los elementos*, 11-12.

75. APBBAAB, *Consejos dirigidos á los alumnos*, 7.

76. APBBAAB, *Consideraciones sobre los elementos*, 10.

77. APBBAAB, *Consejos dirigidos á los alumnos*, 5.

que formas vacías y abstractas que, además, desgraciadamente sólo expresaban sensualidad.⁷⁸ El ideario de Carbonell se acercaba al del propio obispo Torras i Bages —quien también era académico—, tal y como ponen de manifiesto los propósitos que expuso este último a su discurso de 1896.⁷⁹ Efectivamente, Torras i Bages rehúye la estética de los contrarios, que permite la mezcla de lo bello, virtuoso o sublime, con lo grotesco, vicioso o terrible... a la vez que insiste en establecer “límites” en el disfrute estético, en el cultivo de la imaginación y de la fantasía, y en la expresión de la subjetividad por parte del artista. Sin embargo, cabría añadir que el obispo en realidad no criticaba los fundamentos de la corriente simbolista —esto es, su anhelo de trascendencia, y la importancia que confiere a la fantasía y a la expresión de los sentimientos—, sino que lo que denunciaba eran sus excesos. De manera que, pese a su anhelo de reconducir la vida artística hacia posiciones más moderadas, presididas por un espíritu sobrio y cristiano, su postura no era radical.⁸⁰

Un sector de los académicos que ejercían de profesores de la Escuela de Bellas Artes en el periodo de construcción del modernismo se mostraba convencido de que el arte de su momento estaba en decadencia. Encabezan esta postura el mismo Pere Carbonell y Tiberio Àvila. Ambos coincidían en la defensa de una plástica que conjugara naturaleza e idea de forma equilibrada y, como hemos visto ya, una temperatura moral y pedagógica alta. Carbonell criticaba la falta de unidad del mundo en que vivía, y su exceso de espíritu crítico, que, a su juicio, disgregaba y transformaba el pasado. Veía el arte actual como plataforma para transmitir inquietudes y ya no convicciones. La escultura que le rodeaba debía juzgarse desde el punto de vista psicológico, porque reflejaba la inquietud atormentada de la actualidad, instintiva, sin el imperativo ético que, según el autor, debería tener.⁸¹

Como docente de escultura, Carbonell inició su carrera en 1890, después de muchos años entregado a su formación en la misma escuela (1868-1880) y fue discípulo de Aleu y Roig i Solé. En 1905, cuando fue nombrado académico y leyó su discurso, tenía tras de sí una carrera ya consolidada, creada en paralelo a la consolidación del modernismo, de carácter idealista, pero sin participar directamente del simbolismo de raíz francesa. Sin embargo, es responsable de

78. APBBAAB, *Discurso leído por el Académico D. Pedro Carbonell y Huguet*, 13-14.

79. APBBAAB, *Discurso leído por el académico Rdo. Dr. José Torras y Bages, Pbro. En la sesión pública celebrada el día 27 de diciembre de 1896* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1896), 16-17.

80. Gras Valero y Freixa, “El pensament estètic”, 144-148.

81. APBBAAB, *Discurso leído por el Académico D. Pedro Carbonell y Huguet*, 14-15.

algunas de las piezas esenciales del programa escultórico de la Exposición de 1888, con obra en el Arco de triunfo (fig. 3), el *Monumento a Colón* y el Palacio de Justicia.

Otro grupo de profesores académicos mantenía una postura muy diferente a la encabezada por Carbonell. En primer lugar, hay que destacar al pintor Vicenç Climent i Navarro (ca. 1872-1923). Su discurso⁸² es relevante porque pone de manifiesto el debate entre modernidad y tradición que existía en el seno de la Escuela, y del que también eran partícipes los alumnos. Climent estaba consciente de que, desde algunos sectores de la sociedad y desde el propio alumnado, se proyectaba la idea de la Escuela como institución anticuada y que había perdido su utilidad. Precisaba que los estudiantes disconformes constituían un grupo reducido, pero con cualidades artísticas y, por este motivo, quería dejar claro que la variedad y riqueza de los docentes eran garantía para la independencia de los que se allí se formaban. Lejos de presentar una visión única y uniforme de la Escuela, Climent la describe como orgánica y permeable.

Josep Maria Tamburini i Dalmau (1856-1932) fue, sin duda, una de las personas que tenía en mente Climent cuando se refería a la diversidad de la Escuela. En su discurso de 1904,⁸³ Tamburini, que era pintor y también impartía clases en la institución, hablaba de un ideal, pero, en contraposición a los preceptos defendidos por Torras i Bages, éste no era único ni trascendente, alcanzable sólo a partir de reglas limitadoras sino esencialmente diverso y libre. Hay que recordar, antes de analizar con más detalle dicho discurso, que Tamburini se había iniciado en la corriente idealista a partir de la década de 1890, atraído por el romanticismo de la hermandad prerrafaelita y el simbolismo que empezaban a llegar a Cataluña. El pintor supo así aprovechar los nuevos recursos estéticos para poder captar la naturaleza de manera subjetiva y cultivar una visión sentimental, sugestiva y amable, dotada de una fuerte carga simbólica y literaria. No resulta extraño, pues, que a su llegada a la Academia, Tamburini no sólo defendiera un arte de tipo ideal, sino que, como veremos, incluso hablara elogiosamente de determinadas corrientes simbolistas que habían sido criticadas con dureza por Torras i Bages.⁸⁴

82. APBBAAB, *Enseñanza y estudio de las Bellas Artes. Discurso leído por D. Vicente Climent y Navarro profesor y académico en la sesión pública celebrada el día 20 de enero de 1901* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1901).

83. APBBAAB, *El ideal artístico. Discurso leído por el académico de número D. José María Tamburini, en la sesión pública celebrada el día 28 de febrero de 1904* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1904).

84. Gras Valero y Freixa, "El pensament estètic", 149-150.



3. Pere Carbonell y Manel Fuxà, *Famas aladas* en los extremos del relieve de Torquat Tasso, Arco de Triunfo de Barcelona, 1888. Foto: Yearofthedragon.

Asimismo, Tamburini hizo un alegato en favor de la individualidad y el temperamento del artista. Para él, el *Arte* en mayúsculas era, precisamente, lo que dejaba sentir el impulso y el carácter de quien había creado las academias. Para él, a diferencia de lo que pensaban Carbonell o Ávila, no existía un único ideal al que debían aspirar los artistas, sino que éste “es múltiple y vario como la naturaleza; libre como debe serlo el Arte”.⁸⁵ Tampoco había una visión única en el plantel de maestros de la Escuela, una falta de uniformidad que él consideraba necesaria para el buen desarrollo de las artes.⁸⁶ Era muy claro en sus consejos a los artistas noveles: éstos no debían sacrificar sus propias iniciativas e intuiciones en función de lo que dictaban naturaleza y sociedad,⁸⁷ sino que tenían que considerar imprescindibles tanto la imaginación como la sinceridad.⁸⁸ Exhortaba a los artistas, de todas las disciplinas, a luchar por su perfeccionamiento, para desvincularse de elementos aprendidos o acercarse a influencias concretas que les ayudaran a exteriorizar elementos personales. Tamburini efectuaba un repaso a los movimientos y tendencias que consideraba interesantes, desde el paisajismo naturalista y el realismo de Courbet y Manet, hasta el simbolismo y el impresionismo, pasando por los prerrafaelitas.⁸⁹ En cuanto al arte de su momento, el autor se mostraba optimista. Rechazaba el convencionalismo fruto del neoclasicismo que otros profesores académicos también habían criticado.⁹⁰

85. APBBAAB, *El ideal artístico*, 10.

86. APBBAAB, *El ideal artístico*, 8.

87. APBBAAB, *El ideal artístico*, 7.

88. APBBAAB, *El ideal artístico*, 16.

89. APBBAAB, *El ideal artístico*, 13-16.

90. APBBAAB, *El ideal artístico*, 12-13.

Del arte de su momento, Tamburini destacaba la capacidad de adaptación a las necesidades sociales y la convivencia de ideales distintos en su seno. Así, a su parecer persistían todavía las influencias de Diego Velázquez, mientras crecía el aprecio por Francisco de Goya (1746-1828) y por El Greco (1541-1614), y se abrían paso el japonismo y el goticismo en la ornamentación. Finalmente, subrayaba como positivo el influjo del británico Aubrey Beardsley (1872-1898), los prerrafaelitas, el arte del siglo XVIII o de pintores simbolistas como el suizo Arnold Böcklin (1827-1901). Todos ellos, presentados en su discurso como punto de partida para los jóvenes autores que querían singularizarse.⁹¹ La pintura de Tamburini, caracterizada por un simbolismo de tipo idealista —o, utilizando las mencionadas palabras de Alexandre Cirici, de “ala blanca”—, muestra la influencia de estas tendencias.

El discurso de Josep Maria Tamburini apunta hacia una línea ideológica que pretende escapar de la tradición, de los convencionalismos y de las normas limitativas, al tiempo que se hace eco y promueve las corrientes innovadoras que en ese momento estaban en boga. En su afán de modernidad iría así mucho más lejos que Torras i Bages, aunque, como apunta Jaume Soler,⁹² su atrevimiento se manifestaba mucho más en el aspecto teórico que en su propia praxis artística. Cercano a este planteamiento, Antoni Parera compartía con Tamburini su creencia en la necesidad de que los artistas en formación exploraran libremente los estilos y las influencias. En su discurso, les recordaba que tan sólo ellos podían construir el carácter de sus obras, aunque les advertía contra los peligros del egotismo, que consideraba igualmente pernicioso.⁹³

Consideramos igualmente importante hacer referencia al discurso que hizo, en 1908, el arquitecto Manuel Vega i March (1871-1931). Pese a que se escapa de los límites cronológicos que nos hemos marcado, no queremos dejar de mencionarlo, puesto que es testigo de cómo las ideas de Tamburini y Parera tuvieron continuidad. Vega, al referirse de nuevo a los alumnos becados, los exhortaba a no ser “modernistas, ni clásicos, ni románticos; no os agrupéis [*sic*] bajo etiquetas: sed simplemente artísticos: no os agrupéis [*sic*] bajo etiquetas; sed simplemente artistas: nutríos sin cesar de Conocimientos; no desdeñéis ninguna

91. APBBAAB, *El ideal artístico*, 17-18.

92. Jaume Soler, *Josep Maria Tamburini* (Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1989), 17-18.

93. APBBAAB, *Consejos dirigidos por el profesor numerario de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes D. Antonio Parera Saurina*, 6 y 8.

fuelle de belleza ni en las obras del hombre ni en las de la Creación”.⁹⁴ Según Vega, el artista no debía dejarse influir por ninguna moda establecida o afán de imitación, sino que debía mantener una actitud abierta hacia la diversidad de tendencias existentes, ya que la variedad, tanto en el arte como en la naturaleza, enriquece al espíritu.

Consideraciones finales

En este artículo hemos tratado de contribuir al conocimiento de las artes en la época del modernismo. No nos centramos en el estudio del objeto, sino a partir de un *corpus* teórico procedente de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, en la evolución de la disciplina a finales del siglo XIX; ahondamos en un tema poco tratado, arrojando luz sobre materiales poco conocidos y, en ocasiones, incluso de difícil acceso. En estos términos, la reflexión en torno a la evolución de la escultura del periodo nos permite aportar a la comprensión de los procesos mediante los cuales penetran las corrientes artísticas en el país, cómo son interpretadas y manejadas, y con qué filtros se transmiten a generaciones posteriores de artistas. Es innegable que la academia, en el caso barcelonés, ejerce gran influencia sobre la práctica y la docencia de las artes a finales del siglo XIX, y que varios de los presupuestos que defiende también se encuentran concretados sobre piedra, en la escultura pública. Lo que propone este artículo es que dichos presupuestos, lejos de ser únicos, eran variados, heterogéneos, mutables, y que varios de ellos demostraban una clara apertura hacia las corrientes más innovadoras y en boga de finales de siglo, como es el simbolismo. Y ello es sustancial, puesto que sustenta otra idea de lo que es la academia y el arte académico.

Conocer los discursos de los académicos de la Barcelona finisecular, sean profesores o no, es descubrir que en el seno de la academia convivían distintas voces, que defendían postulados a veces diametralmente opuestos. Y es también conocer cómo, a diferencia de lo que sostiene la historiografía más convencional, la mayor parte de académicos docentes denostaban el aprendizaje a través de la copia y exhortaban a sus alumnos a hallar una expresión propia. Es razonable suponer que dicho fenómeno no se limita a la Academia de Barce-

94. APBBAAB, *El ideal artístico. Consejos dirigidos por el profesor auxiliar de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes D. Manuel Vega y March en la sesión pública celebrada el 24 de mayo de 1908 á los alumnos premiados con bolsa de viaje* (Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1908), 8.

lona, sino que es probable que pueda demostrarse que otros centros, tanto en el contexto europeo como en el americano, no fueron ni uniformes ni estancos, sino universos vivos y permeables; en definitiva, que no sólo fueran susceptibles de recibir influencias, sino también de incidir en las manifestaciones artísticas menos tradicionales.

En la consolidación del lenguaje escultórico del modernismo, determinada por la confluencia de diversos factores, la Academia también jugó su papel. Esto se evidencia en la carrera y la obra de Josep Llimona, Eusebi Arnau y Rosend Nobas. Algunos académicos participaron en la importación de tendencias como el romanticismo nazareno, tal como refleja el análisis de la obra de Felip Bertran, o, más adelante, el simbolismo, a través de Josep Maria Tamburini. Ambas corrientes contribuyeron, en su confluencia, al modernismo. Por otro lado, resulta evidente que un sector preponderante de los profesores académicos defendieron un arte siempre a tono con una vocación ética y moral, en la que insisten Pere Carbonell o Tiberio Ávila, entre otros, y que representa un denominador común en el panorama escultórico de la época modernista, patente desde los proyectos religiosos, como en las estatuas de la Exposición Universal, y también en los monumentos conmemorativos. Otros académicos preconizaron la modernidad simplemente, al abogar por una sencillez compositiva y el abandono de fórmulas decorativas convencionales, como General Guitart. Precisamente, el abandono de las fórmulas del pasado es el factor en el que más coinciden los académicos del momento, sea cual fuere su ideología. Los discursos de los arquitectos, Rovira i Rabassa o Antoni Parera, permiten que entendamos los presupuestos que rigen la escultura aplicada modernista, al revestir las formas sin esconder totalmente la estructura —recordemos la importancia de materiales como el hierro y el cristal en el desarrollo de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX.

Pese a que se escapa de los objetivos y alcances de este artículo al analizar con detalle la escultura modernista como objeto, confiamos en que los datos aquí expuestos, que responden al ámbito teórico, puedan alentar investigaciones posteriores que sobrepasen estos límites para adentrarse en otros campos y en otros espacios. ♣

N.B. Este artículo contó con el apoyo del grupo de investigación GRACMON, de la Universitat de Barcelona, y se inscribe en el marco de su proyecto financiado “Mapa de los oficios de la escultura, 1775-1936. Profesión, mercado e instituciones: de Barcelona a Iberoamérica” (MINECO HAR2013-43715-P).

Cifra, signo y artificio: el “ocho” de Guadalupe

Figure, Sign and Contrivance: The “Eight” of the Virgin of Guadalupe

Artículo recibido el 8 de marzo de 2016; devuelto para revisión el 15 de agosto de 2016; aceptado el 12 de septiembre de 2016. <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.1.2593>

Jaime Cuadriello Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, cuajrat1@unam.mx

Líneas de investigación Arte novohispano; cultura simbólica; estudios regionales; guadalupanismo.

Lines of research Art of New Spain; symbolic culture; regional studies; Guadalupanism.

Publicaciones más relevantes *Las glorias de la república de Tlaxcala: o la conciencia como imagen sublime* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Museo Nacional de Arte, 2004); *Zodiaco mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo Soumaya, 2004); *El éxodo mexicano: los héroes en la mira del arte*, coordinación de Jaime Cuadriello (México: Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010); *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001); *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe/Patrimonio Cultural de Occidente, 1989).

Resumen Desde la reconsideración de los estudios asincrónicos y la resignificación de las imágenes, propuestos por Georges Didi-Huberman, en este estudio de caso se explora la emergencia de una “imagen espontánea”: el número ocho que en el tobillo de la imagen guadalupana de México detectaron el pintor Miguel Cabrera y el historiador Mariano Fernández de Echeverría y Veytia. Una cifra enigmática que devino en signo exegético y acabó, por efecto de los juegos retóricos, en un artificio de hondo mensaje profético, incluso libertario. El número ocho, además, resultó una práctica pictórica inherente al concepto de *vera effigie* o casi una manera de autenticar las copias del ayate de Juan Diego. Este signo devoto y promisorio no escapó, sin embargo, a la crítica ilustrada y racionalista del siglo XVIII pese al prestigio del pintor que lo reportó en su dictamen *Maravilla americana* de 1756.

Palabras clave guadalupanismo; imagen sagrada; Miguel Cabrera; Mariano Fernández de Echeverría y Veytia; José Ignacio Bartolache; fray Servando Teresa de Mier.

Abstract Reviewing studies of the anachronism and the re-signification of images proposed by Georges Didi-Huberman, this article explores the emergence of a “spontaneous image”: the number eight painter Miguel Cabrera and historian Mariano Fernández de Echeverría y Veytia detected on the Virgin of Guadalupe ankle. An enigmatic figure which became, first, an exegetical sign, and finally—as an effect of rhetorical exercises—a device conveying a deep prophetic, even libertarian, message, the number eight also established itself as a pictorial practice inherent in the concept of *vera effigie* or as means of certifying copies of Juan Diego’s cloak (known as *tilma* or *ayate*), which remained current until the early twentieth century. This sign was not immune to the enlightenment and rationalist critique of the eighteenth century, despite the prestige of the painter who reported it in his book *Maravilla americana* of 1756.

Keywords Virgin of Guadalupe; Sacred Image; Miguel Cabrera; Mariano Fernández de Echeverría y Veytia; José Ignacio Bartolache; Servando Teresa de Mier.

JAIME CUADRIELLO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO

Cifra, signo y artilugio: el “ocho” de Guadalupe

A mis patricios compadres

Inspecciones, deducciones y asombros

Desde la década de 1680, los copistas de la imagen de la Virgen de Guadalupe solían emplear un calco en papel aceitado, tomado directamente del Sagrado Original, para transcribir en sus facsímiles “el diseño”. De esta suerte, otorgaban los mismos contornos, trazos, medidas, rayos, estrellas, plecas y demás atributos que hacían que estos “verdaderos retratos” fueran sumamente apreciados de este y del otro lado del Atlántico (fig. 1). Apegados a su estatuto de icono revelado, estos traslados transmitían las mismas propiedades de inmanencia, empatía y presencia acordes al pensamiento neoplatónico que sostenía que las sagradas imágenes guardaban, por un principio de similitud, las mismas propiedades honoríficas respecto a su original y así quedaban mejor vinculadas a su prototipo celestial. Estos venerables retratos, pues, procuraban ser lo más fielmente posibles a la tilma de Juan Diego excepto por lo que toca a los materiales y los colores, ya que su registro no estaba al alcance de todos los artistas ni mucho menos la posibilidad de examinarlos a su antojo.

No obstante las inspecciones que realizaron maestros de pintura en 1666, abierta la vidriera que resguardaba la imagen guadalupana, tan sólo Miguel



1. Anónimo novohispano, *Esta lámina es solo para representar el viage, ó hilo de la costura de los dos paños del Ayate Guadalupeño como hoy existe 1787*, 16 × 9.5 cm, tomado de Bartolache, *Manifiesto satisfactorio* (vid infra n. 18), [109]. Colección particular, Ciudad de México.



2. Miguel Cabrera, *Imagen de la Virgen de Guadalupe*, 1759, 185 × 100 cm. Colección particular, Ciudad de México. ©Foto: Fernando Herrera.

Cabrera casi un siglo después tuvo a sus anchas —y en repetidas ocasiones—, la posibilidad de aproximarse y hacer operaciones técnicas para igualar al modelo. Cabrera pudo confirmar medidas, realizar templas sobre los colores y hacer un minucioso estudio de la técnica y sus materiales, acompañado por seis colegas durante la jornada del 30 de abril de 1751. A partir de entonces, los colores de las copias variaron notablemente tanto en las encarnaciones como en el atavío: basta comparar dos copias de su mano antes y después de este examen (fig. 2).¹ No es éste el lugar para detenernos en su curioso estudio y el uso que hizo de la teoría de la pintura para acreditar esta inexplicable condición, mixtura de técnicas y conservación admirable, pero sí para detenernos en el reporte más desmedido y que desencadenó un debate de significados, al avalar o descalificar la condición *non manufacta* de la pintura y que, al cabo, puso en evidencia las atribuciones de los pintores en un campo que no era el suyo: la exégesis. Cabrera se detuvo en un rasgo insólito del cuadro que, en su dictamen llevado a Roma y publicado cinco años después, resultó toda una novedad y causa de innumerables asombros:

Sobre el pie derecho a poca distancia en el cañón principal, que descansa sobre él en una quiebra, que hace, tiene un número ocho índice a mi ver, con que nos acuerda, que su portentosa, y primera aparición fue dentro de la Octava de su Concepción Purísima, de cuyo Misterio es la más fiel, y ajustada copia: si no es que diga, que este número no quiere decir, que es la Octava Maravilla del Mundo (fig. 3).²

Se trataba de un detalle aparentemente nimio que había pasado inadvertido a los autores y pintores de antaño y el cual, por su rareza en la propia técnica de la pintura (o que la afeaba), pienso, tuvo que justificarse con esa disquisición que satisfacía tanto a la curiosidad como a la perfección y así el *ocho* quedó incorporado al canon de reproductibilidad de las subsecuentes *veras effigies*.

1. Se trata de una imagen de la Virgen de Guadalupe de Miguel Cabrera pintada antes de 1751 donde se aprecia este cambio radical y que aquí no se reproduce por la negativa del Museo de la Basílica de Guadalupe (véase *nota bene*), sin embargo, el lector puede apreciarla en: Jaime Cuadriello, *Zodiaco mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe/Museo Soumaya, 2004), 51.

2. Miguel Cabrera, *Maravilla americana o conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México* (México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756), 25.

3. *Virgen de Guadalupe* [detalle de la imagen original], siglo xvi. Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, Ciudad de México. ©Foto: Emeterio Guadarrama.



Esto lo escribía Cabrera justo en el párrafo o subcapítulo dedicado a examinar el diseño de la imagen, es decir, las virtudes del trazo, la proporción y la composición y donde desahoga las posibles imperfecciones o críticas que se le habían hecho a la figura. Entre otras, la aplicación del dorado en plecás y motivos que parecían una intromisión incómoda y que Cabrera explicaba como una suerte de labrado exquisito; en cambio, ese *ocho* arrojado sobre el tobillo sí que lo percibía como una rareza o un defecto intrusivo que rompía cualquier regla de la pintura, incluso de la ornamentación tan regular y delineada de los arabescos de la túnica. Caído de lado, abierto en uno de sus rasgos, formando un relieve pastoso y elevado sobre la capa pictórica, el *ocho* necesitaba de una justificación técnica, pero a fin de cuentas simbólica y misteriosa. Y éste fue el tono de la respuesta del pintor, que levantó la sospecha de que su pluma estaba “movida” por sus asesores jesuitas. Como se ve, una de las razones esgrimidas descansaba en la doctrina de la mariología (una data que se registraba en la octava de la Inmaculada, cuando entre un ocho y un doce de diciembre tuvo lugar el portento) y la otra, culterana y erudita: la octava maravilla del mundo porque toda la imagen era un monumento admirable e inefable y, como tal, destinado a pervivir y maravillar los sentidos. Esta última afirmación pasaría como un tópico laudatorio y autocelebratorio, pero la primera, al datar el misterio de la Concepción en un rasgo, proponía a los devotos un significado numerológico con apoyatura de cierta historicidad. Era realmente un recurso

más retórico que adivinatorio, pero una atribución más propia de los predicadores que de los pintores (salvo cuando estos últimos entraban al género de la tratadística y en su papel de “pintor cristiano” podían ocuparse de los problemas entre figura, representación, decoro y significado teológico). No dejaba de ser osado otorgar un significado con dos intencionalidades bien claras: acreditar y datar el acontecimiento del milagro, abonando a la doctrina de la Inmaculada, y satisfacer la devoción mediante la piedad de los asombros (develando un misterio más de los que encerraba tan incorruptible e inexplicable pintura).

En los pareceres de sus colegas, don José de Alzibar hizo eco de este hallazgo, sin duda emocionado, apuntaló las deducciones de su maestro al declarar en tono justificativo: “He visto en los ocho párrafos ocho maravillas, y en el conjunto de todos la octava, por lo que infiero, que en el número ocho, que vuestra merced reflejó en Nuestra Señora, y nos mostró en dicho día, fue anticipado índice de su bien pensada idea”.³ Nótese el último elogio como otro indicador de que Cabrera, aspirando al papel de un “pintor cristiano” ya discurría y meditaba *a priori*, no sólo el descubrimiento, sino la asignación de los significados del *ocho*.

La popularidad con que corrió este hallazgo no se hizo esperar y en verdad causó conmoción en el ánimo de la gente culta y llana. Desde luego que los poetas aplaudieron la revelación de Cabrera, cada vez que repasaban los atributos de la imagen en sus descripciones asonetadas —así vieron en el *ocho* un autógrafo virginal— y al cabo tomaron partido:

Nunca este número ocho denotara,
Como ha solido creer gente sencilla,
Ser la Imagen la octava maravilla
Cuando es primera y única por rara;
Yo pienso que mejor descifrara
—y es especie bien obvia que se trilla—
Con decir que su Autora, en esa orilla,
La Concepción en cifra se firmara.⁴

3. Cabrera, *Maravilla americana*, 35.

4. José Antonio Peñalosa, *Flor y canto de poesía guadalupana, siglo XIX* (México: Jus, 1985), 69.

Ya que otro poeta había dicho antes:

Tiene un número 8 en su vestido
Y aquel Octavo Número que brilla
Sumando luces entre estrellas tanta,
Octava se acredita Maravilla.⁵

* * *

En uno de sus ensayos provocadores, Georges Didi-Huberman replanteó algunas de las bases epistemológicas de la historia del arte o, si se quiere, una simple paradoja en sus operaciones para fijar su objeto de estudio: “La historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobre-determinados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos.”⁶ La imagen no sólo deviene inestable en el espacio, por sus desplazamientos inexorables, sino igualmente en los vectores del tiempo y esto no es precisamente una “fatalidad” o limitación en el conocimiento sino una razón de su peculiar “fecundidad”. Estamos siempre atentos, pero igualmente rebasados ante la expectativa de un nuevo montaje: “La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”.⁷ Aunque, en el plano de su transitoria historicidad, no todas las imágenes gozan de esa potencialidad y la inmensa mayoría permanece en estado de latencia o baja densidad; por el contrario, los privilegios de una imagen sagrada en activo radican en que se mueve por igual en los planos de lo expuesto y de lo oculto.

En este artículo pongo a consideración no sólo el problema de la metamorfosis del significado operado en el contexto de la imagen sagrada sino la posibilidad de comprobar que también en los modos de mirar, desde la visión del espectador y sus expectativas epocales, se sucede la mejor parte de su polivalencia y que por esa “anomalía”, a la postre, se enriquece la biografía cultural del objeto. Así, desde un signo equívoco o una materia ajena añadida a la imagen (por voluntad o accidente), sucede por la casualidad, la imaginación, la ambivalencia y, sobre todo, el papel del Padre Tiempo metido a pintor, la reescritura de un nuevo capítulo en la historia de la obra. Tanto o más importante es

5. Peñalosa, *Flor y canto de poesía guadalupana*, 45-46.

6. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. y nota preliminar de Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 32 y 43.

7. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 43.

la trayectoria de “la vida de las imágenes” que el hecho de desentrañar (es un decir) el origen sobrenatural o el estatuto prototípico de una imagen sagrada. En este caso asistimos a la generación *ad hoc* de una imagen dentro de otra, merced a una visión espontánea, configurada por ocasión, fortuna o simple coincidencia. Una imagen que quedó acreditada por la mirada del agente que la descubrió, complementando su mensaje y expandiendo el campo del contenido. Una imagen potenciada y emergente por efecto de la percepción o la similitud morfológica, según Dario Gamboni, que desata nuevas asociaciones en la memoria, incrustada en otra imagen y sorpresivamente resemantizada por efecto de la manipulación personal o la sugestión colectiva.⁸ Por obra del azar, la mente traduce y produce “imitaciones” por un mecanismo análogo al que se establece entre la semejanza y la cosa: una proyección. Por eso, en el plano de la aprehensión visual, decía Ernst Gombrich, “la imagen accidental” imitativa ocurre desde la psicología de la percepción o lo que él llamó “la aportación del espectador” que no se desempeña siempre como un receptor paciente:

Lo que leemos en esas formas accidentales depende de nuestra capacidad de reconocer en ellas cosas o imágenes que nos encontramos almacenadas en la mente. El interpretar una mancha así como, pongamos por caso, un murciélago o una mariposa, supone algún acto de clasificación perceptiva: en el sistema archivador de mi mente lo pongo en la carpeta de las mariposas que he visto o he soñado.⁹

Entre las imágenes espontáneas y las accidentales hay también las “manifestadas”, pero no descifrables al común, que reservan sus códigos o permanecen envueltas en un halo de misterio. Antes que imágenes completas o explícitas son primero un conjunto de signos y su potencialidad depende precisamente en asociarlos para que se reconstituyan en mensaje intencionado: un escopo o blanco de atención general. Es obvio que los signos que derivan de una hierofanía van más allá de los sentidos o los procesos neurológicos, pero es indudable que para ser transmisible el mensaje del numen tiene que atender las reglas del lenguaje y a la postre la concreción de un objeto. Según las categorías sis-

8. Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (Londres: Reaktion, 2002); Dario Gamboni, “The Underground and the Virgin of Guadalupe: Contexts for the Virgen del Metro, Mexico City, 1997-2007”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXI, núm. 95 (2009): 119-153.

9. Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1997), 154-155.

tematizadas y clasificadas por William Christian, la narrativa de las “apariciones” está basada en signos encriptados, pero ineludiblemente éstos terminan materializándose en objetos concretos que llamamos imágenes sagradas:

Que abarcan los signos (*signum*, *señal*), esto es, fenómenos que pueden ser verificados de un modo independiente por los sentidos. Pueden ser vistos por cualquiera que mire y percibidos por cualquiera que toque. La mayor parte de las apariciones tardomedievales están “confirmadas” por signos. Y en la España de comienzos de la época moderna, los signos, sin visiones, llegan a ser la principal atracción.¹⁰

O en términos más antropológicos “objetos numinosos”, según Rudolph Otto, algo que está “fuera de mí”, pero vivencial como “presencia” autorrevelada: “Esas manifestaciones de hecho como esas apariciones de lo sagrado en una autorrevelación palpable, son llamadas por el lenguaje religioso: ‘signos’”.¹¹ La exégesis figural entre la Escritura y la cultura de los prodigios alentó una nueva literatura regional panegírica, más aún, generó una afición, peculiar de los confesores y escritores de florilegios marianos, que estaban al acecho de un jeroglífico, latente o encriptado, como aquí, reservado desde su origen para verificar constantemente el milagro y sobre todo mantener “continuada” la trascendencia de su mensaje.

Como se sabe, la imagen de la Virgen mexicana comparte uno de los estatutos más elevados entre las imágenes veneradas por la cristiandad, tan sólo equiparable a la *síndone* de Turín; no obstante como objeto y materia, o para el ojo escéptico, es un conglomerado de fibras naturales y colores minerales, vegetales y animales. La paradoja es que, ahora mismo, todavía se mantiene potenciada, no ha perdido su aura de sacralidad, vive y se mantiene de esa cultura de los prodigios, se cree que aún reserva a sus devotos arcanos insospechados, entre el misterio y la revelación, o como desde antiguo, cimentada en un discurso simbólico situado entre el mito y la profecía. Un discurso, en suma, de significados poliédricos aplicados por el exceso de devoción y que se mantienen en la mentalidad social, tal como el tópico más difundido y fundante de todos ellos: que se halla estampada por el zumo de las flores “transubstanciadas” y que posibilitaron su hechura *acheropoieta* o sin intervención de la mano del hombre. De

10. William Christian, *Apariciones en Castilla y Cataluña, siglos XIV- XVI*, trad. Eloy Fuente (Madrid: Nerea, 1990), 20.

11. Rudolph Otto, *Lo sagrado*, trad. Eduardo García (Buenos Aires: Claridad, 2008), 165.

hecho, la naturaleza de los pigmentos de flores llamó la atención de pintores y científicos desde la segunda mitad el siglo xvii no sólo por su manejo técnico sino por la rareza de que no se hubieran evaporado o disipado. Como se verá, las flores eran un referente real o simbólico determinado por la voluntad de la Virgen, pero problemático a los ojos de la ciencia y el arte, aún conforme avanzaba el Siglo de las Luces. Reales o fingidas, las flores todavía revelan la persistencia de un arcaísmo y reconfiguran, en el discurso y la promoción del culto, distintas nociones del tiempo que coexisten en el imaginario o transmiten una idea del tiempo ancestral que anida y queda atrapado en las imágenes sagradas.

Entre el examen y el dictamen

Bien se sabe que el texto de Cabrera alcanzó el estatus de autoridad entre los guadalupanistas de los siglos xviii, xix y xx y que su popularidad radicaba en que este “príncipe de los pintores” o “Miguel Ángel americano” suscribía sus consideraciones negando a toda “humana industria” la posibilidad de su hechura: no había aparejo, no se reconocía el arrastre del pincel, la mixtura de sus cuatro técnicas pictóricas era nunca vista y ahora ese *ocho*, que pudiera pasar como un defecto, aparecía como clave de toda la imagen revelada. Pero salvo las fibras del soporte, los ligamentos aceitosos y la hoja de oro hay que notar que Cabrera eludió referirse al origen mismo de los pigmentos, a lo más que llegó fue decir que la saturación del oro en las placas del manto y los rayos se semejaba al polvillo de las “alas de una mariposa”.

La posibilidad de que llegara a mencionar su origen evidentemente mineral y no orgánico pudiera acarrearle una contradicción difícil de zanjar, dada la tradición milagrosa, pues era un hecho aceptado que las especies de la imprimación fueron las flores, señaladamente rosas de Castilla, las que suministraron la materia para colorear e iluminar la imagen. En aras de evitar suspicacias o escándalos, pienso, lo mejor para Cabrera fue no ocuparse del asunto o silenciar este tipo de análisis. Ni por asomo se puede leer una inferencia sobre la naturaleza de los pigmentos, lo cual es más llamativo, ya que desde 1648 un sinfín de teólogos y oradores habían dado a las flores del milagro un estatuto semejante a las especies transubstanciadas de la Eucaristía. ¿Cómo hacer evidente, pues, si lo supo, que allí había hollín de ocote, grana cochinilla, carboncillo, cola, verde azul maya de malaquita, entre otros?

Cabrera, al tiempo que callaba, reportaba un hallazgo en cifra y suma. En su calidad de maestro de la pintura se permitía suscribir esta breve exégesis aunque ciertamente sin tener licencias para ello. Lo hizo no sólo amparado en su piedad personal sino muy posiblemente acreditado por su posición de profesor o facultativo de un arte noble y respetable (semejante al de sus compañeros del protomedicato que otrora habían dictaminado sobre la imagen). Sin embargo, todo hubiera quedado como uno de sus tantos favores sumados a la causa guadalupana si no fuera porque en 1820 se publicó otro opúsculo, inédito hasta entonces, del historiador angelopolitano Mariano Fernández de Echeverría y Veytia que reveló las verdaderas condiciones del análisis. Este autor también fue testigo presencial de la inspección en 1751 y dejó un testimonio de primera mano, el cual, sorprendentemente, atribuía para sí la paternidad del hallazgo del *ocho*:

Últimamente después de hechas estas especulaciones muy despacio, hallé otra particularidad, hasta ahora no advertida en otro alguno, y es, que al lado derecho, poco más debajo de la rodilla, tiene en la túnica un número ocho perfectamente figurado. Como si fuese hecho con tinta y pluma gruesa, cuya particularidad hice advertir al señor Abad y a los pintores, que todos la vieron, y convinieron éstos unánimes en que era misterioso, *porque a nada contribuye en la pintura*.¹²

Echeverría concluyó su obra hacia 1775, por lo cual se infiere que retuvo la información más de veinte años. La corrección es de creerse y fue discreta, sin reclamar a Cabrera la paternidad del hallazgo, propia de un hombre elegante y erudito, historiador del México antiguo y viajero por Europa, amigo personal del cronista de Indias Lorenzo Boturini y seguidor, junto con él, de la teoría de la historia de Juan Bautista Vico. En su manuscrito no se trasluce ningún desmentido a lo dicho por Cabrera, pero a diferencia de los silencios del pintor, Echeverría y Veytia volvía a abrir el expediente de los colores para afirmar, como se hizo desde 1666, que la materia de la pintura sí estaba compuesta de flores y que sus pigmentos, semejantes a una acuarela o tinte natural, se habían corrido o transmigrado al envés de la manta, dejando perfilada otra imagen pro-

12. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, “Baluartes de México. Descripción de las cuatro milagrosas imágenes de Nuestra Señora que se veneran en la muy noble, leal e imperial Ciudad de México, capital de la Nueva España, a los cuatro vientos principales, en sus extramuros, y de sus magníficos santuarios, con otras particularidades” [1820], *Testimonios históricos guadalupanos*, compilación, prólogo, notas e índices de Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 551 [las cursivas son mías].

piamente labrada con flores (como se ha mirado tan pocas veces y hasta hace un lustro jamás reproducida) (fig. 4).¹³ Había, pues, dos imágenes elocuentes para corroborar el milagro: la del haz nítida y con el diseño armonioso y la del anverso propiamente estampada o mojada por los jugos de las flores. Ya el padre Francisco de Florencia, en el contexto de la información de 1666, se había conmovido al detectar la imagen del envés, y para su fuero interno, allí radicaba la sustancia física del milagro (como se verá). Ésta fue la verdadera recontribución de Echeverría y Veytia, ya que en efecto pudo ver la tilma del indio por detrás, levantándola de su bastidor, junto a los pintores examinadores y el abad. Lo dijo basado en la referencia documental de 1666 cuando tuvo lugar el primer examen por los artistas de entonces:

Quedó en ella pintada la Santa Imagen, y por la otra parte dibujadas las flores. Con esta noticia, cuando logré la dicha de ver y tocar el sagrado lienzo fui con gran cuidado y curiosidad a reconocer ésta: mas no hallé otra cosa que las que dejo referido y me ha parecido conveniente [que hay otra imagen por detrás] declararlo así en obsequio de la verdad.

Y a renglón seguido dejaba a los investigadores de la posteridad la emocionante ¿o escéptica? tarea de averiguarlo: “Puede que [desde] aquellos tiempos [de 1666] se manifestase este otro prodigio, *que ahora ha cesado*, así como ahora se ha descubierto el número ocho del que hablé arriba que nunca se había

13. Luego de la inspección y del proceso de conservación realizados en 1982, de lo que se hablará más adelante, se tomó el acuerdo institucional de nunca dar a conocer las tomas fotográficas que se hicieron al envés de la imagen de la Virgen, a solicitud del entonces abad Guillermo Schulenburg Prado y con toda la discreción que se aconsejaba entonces. Dada la iniciativa y diligencia del que era director del Museo de la Basílica de Guadalupe, todos estos materiales quedaron resguardados en una bóveda de seguridad para no suscitar equívocas interpretaciones o provocar el mal uso de estos materiales. Sin embargo, al parecer de manera unilateral y subrepticia, el presbítero Eduardo Chávez ha exhibido recientemente en repetidas ocasiones la vista de la “Virgen de las flores”. Una copia de la diapositiva se la suministró el propio padre Chávez al físico Adolfo Orozco, quien la publicó, quizá por primera vez y, por tanto, aquí mismo la presentamos no como obra artística o de culto sino como simple documento testimonial, ya que ahora es del dominio público. El lector disculpará la mala calidad de la reproducción, puesto que no hay acceso a ningún otro recurso visual. Pero también entenderá las disquisiciones que sobre esta otra imagen hicieron el padre Francisco de Florencia, el historiador Mariano Fernández de Echeverría y Veytia y el restaurador José Sol Rosales. Adolfo Orozco, “Curiosidades científicas guadalupanas”, *Voces. Diálogo misionero contemporáneo. Actas Bienales del Colegio de Estudios Guadalupanos, primera parte, año 1*, Arturo Rocha, ed. (México: Universidad Intercontinental-Escuela de Teología, 2014), 25-61.



4. Imagen del envés de la *Virgen de Guadalupe*, tomada de Orozco, “Curiosidades científicas guadalupanas” (*vid supra* n. 13).
©Foto: Emeterio Guadarrama.

descubierto.”¹⁴ En conclusión: tan sólo en 1666 y 1751, que se sepa, alguien se pudo asomar al reverso y sólo unos cuantos han podido contemplar la imagen gemela, compuesta de manchones, pero tenida como la más legítima para probar la estampación por zumo de rosas, que habría teñido e impregnado las toscas fibras de la tilma.¹⁵ Una imagen que, como hemos dicho, hasta hace poco

14. Fernández de Echeverría y Veytia, “Baluartes de México”, 553.

15. En efecto, los pintores de la inspección de 1666 fueron los primeros sorprendidos con el hallazgo del envés y así lo dejaron jurado: “Y advertimos y notamos que toda la Santísima Virgen se ve distintamente pintada por el envés del lienzo, y de la misma manera los colores en que se reconoce evidentemente que no tiene aparejo alguno, ni imprimación el dicho lienzo más que el cuerpo que los mismos colores le dieron, tupidas e incorporadas con los hilos toscos del otro lienzo. Y concluyeron que lo que llevan declarado lo sienten así conforme a su arte de pintar, y mayor abundamiento el dicho licenciado Salguero lo juró *in verbo sacerdotis*, puesta la mano en el pecho y los demás a Dios y a la cruz en debida forma de derecho”. Eduardo Chávez Sánchez, *La Virgen de Guadalupe y Juan Diego en las Informaciones jurídicas de 1666*, colaboraciones de Alfonso Alcalá,

permanecía “cesada” y ahora ha empezado a circular de manera imprudente, ya que sin estudios matéricos formales y consistentes, no sabremos si se usará para abonar o descalificar el tradicional prodigio de la pintura.

La disyuntiva entre la procedencia mineral o vegetal de los pigmentos, o incluso que fueran procesados, como se aprecia, no era un escollo menor para los apologistas y hasta la fecha es una pregunta que sigue en el aire o guardada bajo llave. Bien lo advirtió el jesuita Francisco de Florencia, que aunque pudo o no estar en la inspección de 1666, sí confesaba haber contemplado junto con el canónigo Francisco de Siles el Sagrado Original por el envés y haber palpado sus manchones de tintura orgánica. Desde luego era difícil desmentir las aseveraciones del jesuita, sobre todo ponderada esa imagen tan anómala que era prueba patente de que se trataba de “un milagro continuado” estampado en flores:

Este día puse atención en el revés de la sagrada pintura y se la ayudé a poner al dicho don Francisco de Siles, que fue quien me la hizo mostrar y a otros, y todos convenimos en que en lugar de la imagen que había de salir en sombra, por ser tan rala la manta, lo que se veía eran unos manchones de colores, como del jugo exprimido de varias flores y hojas de ellas, de suerte que nos parecía que se distinguía el verde oscuro de las hojas de la azucena, el blanco nevado de ella, lo morado del lirio, lo sonrosado de la rosa, lo azul de la violeta, lo amarillo de la retama, mezclados los uno y otros con distinción y separados con una inconfusa mixtura en que estuvimos algún rato admirándonos y notándolo, señalando en los colores cuál era de esta rosa y qué de aquella.¹⁶

Esa contraimagen marial resguardada a la vista y reservada para la calidad de un nuevo aprecio, se ha divulgado ilusamente luego de 350 años, vulnerando el celo de generaciones, el decoro de las autoridades, la tradición de sus custo-

Raúl Soto Vázquez, José Luis Guerrero Rosado y Peter Gumpel (México: Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2002), 412-413.

16. Francisco de Florencia, *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo, en la cumbre de el cerro de Tepeyacac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido, pintada tres días después milagrosamente en su tilma, o capa de lienzo, delante del obispo y de su familia en su casa obispal. Para luz en la fe a los indios, para rumbo cierto a los españoles en la virtud, para serenidad de las tempestuosas inundaciones de la laguna. En la Historia de la milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México, que se apareció en la manta de Juan Diego* (México: imprenta de doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1688), 139v-140r. Florencia afirma que vio la imagen del envés, no es enfático si en la inspección de 1666 o en otra ocasión inmediata.

dios y el estatuto tan elevado de una imagen sagrada, paradójicamente la que se cree la más sagrada de la cristiandad.

Copias auténticas, facsímiles imposibles

A partir de 1751, los subsecuentes “verdaderos retratos” salidos del taller de Cabrera y de sus coetáneos no sólo llevaban un colorido distinto, más vivaz y menos terroso, gracias a los registros de las templas, sino el distintivo de esa nueva cifra recostada o ese número *ocho* que los identifica y los signa, literalmente, como auténticos facsímiles y con apego a los detalles. Esto además data las copias en un tiempo real y ancestral, merced a las interpretaciones de una fecha de origen celestial. De tal manera, los historiadores del arte actuales, metidos a la práctica del *expertise*, hemos podido fechar las copias posteriores a 1751 con mayor precisión. Ya que, ciertamente, ni Juan Correa, ni los hermanos Rodríguez Juárez emplearon semejante cifra e incluso para otros artistas, ajenos a la interpretación de Cabrera, no dejaría de ser un manchón que afearía el conjunto de la obra. O en palabras de Echeverría: “Porque a nada contribuye a la pintura”. Ahora mismo conozco a varios restauradores que, igualmente ignorantes de esta tradición de fidelidad y piedad, borran o recubren el *ocho* para quitar, paradójicamente, su mejor certificado de autenticación y que proclamaba desde entonces que se trataba de una “copia en todo sacada del original”.

Tampoco deja de sorprender la forma tan temprana y eficaz como se divulgó este descubrimiento, incluso del otro lado del Atlántico. Ya en 1754, en Ausburgo, los afamados hermanos Klauber abrían una gran lámina para celebrar el reconocimiento pontificio del papa Benedicto XIV al patronato de la Virgen sobre el reino de la Nueva España, a pedido, desde Roma, del procurador jesuita de la Nueva España. En tan exquisita y complicada alegoría, uno de los mejores ejemplos del gusto rococó de esa escuela de Baviera, se luce un *ocho* en la túnica de la Guadalupana, apenas tres años después de haber sido reportado por los dictaminadores y dos años antes de publicarse en la prensa el dictamen cabreriano (fig. 5). Es sintomático que el pontífice, con su dedo índice de expresión admonitoria, parece muy complacido en señalar el punto en que está trazada esta cifra y que conoció mediante una fiel copia realizada por el mismo Cabrera. El procurador aseguraba que, a la vista de la imagen, Benedicto XIV despejó todas sus dudas sobre el milagro antes de conceder la bula, el breve y su apotegma respectivo, obsequiado con un sentido de distinción a



5. Detalle del *ocho*, ilustración en escala de grises basada en la impresión en papel del grabado en metal: Joseph Sebastian Klauber y Johann Baptist Klauber, grabaron, *Alegoría del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España*, ca. 1754-1758. Colección Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México. Dibujo: Fernando Herrera.

los habitantes de la Nueva España y tomado del libro de los Salmos: *non fecit taliter omni natione* [No hizo nada igual con ninguna otra nación].

En otro lugar se ha estudiado cómo Cabrera llegó al grado de reinventar una iconografía peculiar, compensatoria y osada: el taller celestial u obrador trinitario. Una escena complaciente en que la personificación del Padre Eterno daba los últimos toques al lienzo antes de ser transportado y comisionado, por los ángeles, al neófito indio Juan Diego (fig. 6). El *deus creator et artifex* tampoco tenía empacho en suscribir el *ocho* como data de su propia creación (incluso idea divina del misterio de la Inmaculada antes de que María fuese conocida en cuerpo en Nazaret). Conozco al menos tres casos de este tipo iconográfico en que aparece el *ocho* en el mismo sitio en que lo detectó el “Miguel Ángel mexicano”, y con lo cual, obviamente, el significado concepcionista de estas alegorías se potenciaba. Incluso, la cifra bien podía haber sido escriturada desde el origen de los tiempos, cuando la omnipotencia divina ideó e inventó a esta Segunda Eva sin mancha de pecado y, más tarde en 1531, cuando se hizo realidad en



6. Detalle del *ocho*, ilustración en escala de grises basada en la pintura: Juan Patricio Morlete Ruiz (atribución), *El padre eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, segunda mitad del siglo XVIII, Colección Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México. Dibujo: Fernando Herrera.

imagen durante su aparición en Guadalupe (por descabellada que parezca era una de las tesis favoritas de los oradores novohispanos).

Merced a las afirmaciones cabrerianas, el *ocho* incrementaba aún más el tema de lo inefable o la idea de que el Sagrado Original resultaba inimitable a la destreza de los pintores, y que sus copias, por más expertas y meticulosas que fueran, al cabo no lograban producir el mismo efecto de maravillar y conmover, según los presupuestos de la hipotiposis o de la función retórica de hacernos creer que estamos delante de un prototipo en vivo y *de visu* y no de una imagen de reemplazo o sustitución. Desde mediados del siglo XVII, ya se decía que sólo los pintores indios, hermanos de raza de Juan Diego, tenían el don de trasladar el modelo lo más aproximado a su original.¹⁷ Los esfuerzos de Cabrera —y de otros pintores más— por copiarla con el registro de las templos y un calco terminaban

17. Elisa Vargaslugo, “El indio que tenía el ‘don’”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 86 (2005): 203-215.

ofreciendo un pálido remedo y los oradores repetían esto como lugar común. O la consabida expresión de que a todas las copias les “faltaba un no sé qué” para así resolver, por indeterminación, que los sentidos eran incompetentes para apreciar en todo su celestial belleza. Imagen inimitable porque es del cielo, cuan irremplazable por “sin segunda” en la tierra, o porque de plano se halla “sacramentada” por la consagración de las flores. A este discurso ditirámico y complaciente se subordinaba la teoría de la pintura. Pero no deja de ser paradójico que ya por entonces, luego de que Cabrera suscribiera su casi total “rendición”, se dejaran sentir las primeras inquietudes por su paulatino deterioro o posible desaparición (que de alguna manera ya negaban ese estatuto de “lo inefable”).

El dictamen cabreriano dejó una larga cauda de admiración y reconocimiento para su autor y se hizo amplio uso de sus facultativos saberes; pero también abrió la puerta a las dudas metódicas del Siglo de las Luces y, desde luego, a una escisión en la sostenida tradición o en la otrora unánime y universal aceptación del milagro. El eminente doctor criollo José Ignacio Bartolache ha sido en la historiografía guadalupana el primer escéptico declarado o quien, al menos, no se pronunció con la contundencia acostumbrada, y desde los recursos de la ciencia moderna —y la experimentación pictórica—, dejó más dudas que respuestas satisfactorias pese a que su opúsculo publicado en 1790 se llamó, paradójicamente, *Manifiesto satisfactorio* (fue una edición póstuma de un proyecto comenzado en 1786). Con la anuencia del abad realizó tres inspecciones a vidriera abierta, acompañado de un notario y cinco pintores de lo más calificados y cercanos a la Real Academia de San Carlos. La inquietud principal de este médico, astrónomo y matemático de la Real y Pontificia Universidad fue demostrar que el tejido del lienzo no era de fibras de maguey o *ixtle*, sino de una pita más tersa o palma llamada *iczotl* (que facilitaría la estampación) y para ello fabricó dos tilmas de cada material, y las hizo pintar sin aparejo “pelo a pelo” para demostrar (lo que finalmente le ganó el enojo de muchos) que por más delgada que fuese, la imagen sí tenía imprimatura o aparejo y que la capa del indio era más suave y receptiva de lo que se pensaba.

En una de las láminas grabadas incluidas en su libro no sólo dio cuenta del dibujo botánico del *iczotl*, sino que con la frialdad de un científico tomó el calco del número 8, y declaró al pie de ilustración: “Tamaño y figura del rasgo *que le pareció al* Maestro don Miguel Cabrera ser un misterioso número 8 en Nuestra Santa Imagen Guadalupana” (fig. 7). Para rematar su ninguneo a Cabrera, “preguntó también, ¿qué les parecía del número 8 de que habla don Miguel Cabrera en su *Maravilla americana*, si es cosa especial o no?



7. Anónimo novohispano, *Icztotl*, ca. 1787, 18.3 × 13.5 cm, tomado de Bartolache, *Manifiesto satisfactorio* (vid supra, n. 18), [107].

[Los pintores] Respondieron *que no es cosa especial*, y le copiaron idéntico”.¹⁸ Pregunta consignada en acta notarial del 1 de marzo de 1787 certificada por Joseph Antonio Morales, escribano de su majestad.

La ciencia de la Ilustración, de un plumazo, redujo a la nimiedad las barrocas elucubraciones de Cabrera, publicadas cuatro décadas atrás, y de alguna manera desacralizó la imagen —o más bien escandalizó a los criollos—, al poner en duda el valor de esa data tan fervorosamente creída y puesta de rigor en las verdaderas copias y que, a petición popular, no podía excusarse. La inclusión del *ochó* no sólo era para embelesarse en sus secretos, sino para certificar su circulación a plenitud, datar y vincular todavía más la función de la imagen como icono. Llama la atención la difusión de esta práctica no sólo entre los copistas cultos y académicos sino aun entre los populares y periféricos a la

18. Joseph Ignacio Bartolache, *Manifiesto satisfactorio anunciado en la Gazeta de México*, t. 1, núm. 53, *Opúsculo guadalupano* (México: imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1790) ["Apéndice"], 8-9.



8. Mosaico de detalles con el *ocho*, tres pinturas, una escultura y dos grabados, nótese que los grabados provienen significativamente de las obras de Bartolache y Posada: a-d) anónimos novohispanos, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII. Colección particular, Ciudad de México; e) José Guerrero, dibujó, Tomás Suria, grabó, *Nuestra Señora de Guadalupe de México. La más semejante a su original*, 1790, 15,7 × 10,3 cm, tomado de Bartolache, *Manifiesto satisfactorio* (vid supra, n. 18); f) José Guadalupe Posada, *Coloquio para celebrar las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe*, 1913, 17 × 10 cm. Colección particular, Ciudad de México. Fotos: Fernando Herrera.

Ciudad de México; así, el *ocho* se reprodujo a tal grado que alcanzó rasgos comunales, desproporcionados o caprichosos (fig. 8). Sin contradicción alguna y para favorecer a su clientela, el *ocho* estuvo patente en los trabajos de los estrictos directores de la Academia de San Carlos de 1781, e igual en sus antagonistas los artífices de las tiendas de los “tratantes” o imagineros que gustan de confundir esta cifra entre el dorado de los arabescos a modo de un encaje.¹⁹ Todo, desde luego, quedaba certificado por las inscripciones que dicen contener las medidas exactas, los detalles y, en casos más privilegiados, el hecho de que la copia había sido tocada a su Sagrado Original (estimulando el principio de la inmanencia o de las cadenas de simbolización sacralizada de su prototipo). Incluso en la escultura no es raro hallar este guarismo entre el estofado, también en una forma minúscula en los escudos de profesión de una monja o, todavía más sorprendente, en el pespunteado en los bordados o dechados femeninos. Este hábito entre la devoción y la admiración no decayó entre los artistas de la Academia durante el siglo XIX o los provincianos, lo mismo en la estampa popular de Vanegas Arroyo, como veremos, y hasta un pintor reconocido del muralismo mexicano, como Jorge González Camarena, metido a ilustrador para cromos de calendario, todavía mantenía la costumbre gremial de insertar la cifra hacia la década de 1940 (fig. 9).

Debate numerológico, mitos proféticos

El fraile Servando Teresa de Mier predicó un sermón en la Colegiata de Guadalupe en diciembre de 1794, en el que aseguraba que la tilma de Juan Diego era nada menos la capa talar del apóstol santo Tomás, un legado de su paso por este continente en el siglo I y la imagen impresa, por tanto, un retrato fiel de María realizado en Éfeso, aún en vida de la misma y antes de su Asunción a los cielos. Ya se sabe que sus audaces tesis iban encaminadas a legitimar

19. Por paradójico que parezca en la edición póstuma de Bartolache de 1790 está puesto el *ocho* nítido y resaltado. Se trata de una excelente plancha al aguafuerte, dibujada por José Guerrerro y grabada por Tomás de Suria que se dice ser “la más semejante a su original” (fig. 8e) con todo y su marco moldurado y martillado, lo cual enfatiza, junto con el *ocho*, que sus autores quisieron apegarse en todo a la tradición de la *vera effigie*. Siete años después la misma plancha se reutilizó en la contraportada de: Ignacio Carrillo y Pérez, *Pensil americano, florido en el rigor del invierno. La imagen de María Santísima de Guadalupe, aparecida en la corte de la septentrional América México* (México: imprenta de don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1797).

la más ancestral antigüedad y el origen apostólico de la imagen y, de paso, a descalificar la causa eficiente de la Conquista y evangelización por obra de Patronato Real. Al acreditar que la llegada de la palabra de Dios y la revelación fue un mandato universal de Jesucristo, que tuvo lugar de manera simultánea en todo el orbe, no sólo cuestionaba la tradición aparicionista de 1531 sino que iba más lejos al colocar la imagen del Tepeyac en un estatuto superior a cualquier icono lucano o pintado por el evangelista Lucas: se trataba de un autorretrato. Era obvio que el ilustrado arzobispo de México se escandalizara por estas afirmaciones no sólo por descabelladas sino por su peso mítico y profético. Entonces emprendió la persecución y represión en contra de este locuaz dominico que hasta entonces se había desempeñado como orador consentido en los fastos oficiales. Al predicador se le sometió a un juicio acusado de iluso, escándalo y desacato. Acabó en prisión y una vez confiscados sus papeles se le exilió a España (para quedar incomunicado en una celda de su orden en las montañas de Santander). Escapó cinco veces de sus reclusiones, pasó por Lisboa, París, Roma y Londres, regresó a la Nueva España dos décadas después para avivar e impulsar la guerra de Independencia. Mier fue diputado constituyente y benemérito de la patria, su cuerpo, hallado momificado, se le vendió a un circo y terminó exhibido en un diorama en Buenos Aires en 1867.²⁰

Entre los argumentos más contundentes para probar sus asertos, acerca del cristianismo antiguo (más allá de las etimologías y la refuncionalización de los mitos indígenas), no dudó en volver sobre el número *ocho* que identificó, acomodaticiamente, con un signo de la lengua asirio-caldea y, desde luego, como ideograma tomasino. A mitad de su pieza, en el día más solemne de la fiesta guadalupana, así lo espetó para pasmo y sensación de su auditorio:

Y todo esto ya me parece apoya que la imagen de nuestra señora es pintura de los principios del siglo primero de la Iglesia, aunque su pincel es superior a toda humana industria, como que la misma Virgen María viviendo en carne mortal se estampó naturalmente en el lienzo.

Cuarta proposición:

Entre las razones que ocurren para probar [...] quiero referir sino las que ministra a nuestros ojos la misma imagen. Veis que sobre el pie derecho a poca distancia tiene

20. Servando Teresa de Mier, *Obras completas. I. El heterodoxo guadalupano*, estudio y selección de Edmundo O'Gorman (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981).



9. Detalle del *ocho* en Jorge González Camarena, *Milagro del Tepeyac*, 1947, 200 x 163 cm. Colección Galas de México, Ciudad de México. Cortesía Museo Soumaya. D.R. Jorge González Camarena/SOMAAP/México/2017.

uno que ha parecido número 8, aunque por estar abierta una de sus esferas figura mejor una tenaza. El piadoso pintor Cabrera lo discurre misterioso y que o nos recuerda que apareció en la infraoctava de su Concepción o que es su pintura la octava maravilla. Bartolache con sus pintores afirma por el contrario, que no es cosa especial [la primera versión dice: “que no es cosa especial, sino, tal vez, un rasgo residuo de mano atrevida” (nota de Edmundo O’Gorman)] ¡Ah, uno y otro se engañan! Es una letra o carácter sirio-caldeo, idioma nativo en que hablaban y escribían los apóstoles. Luego la imagen es del tiempo de Santo Tomás, y lo particular sobre el asunto es que tengo el mismo carácter escrito dos veces en la orla de caracteres sirio-caldeos que tiene la cruz impresa en mármol con sangre de Santo Tomás, y descubierta en la ermita donde oraba cerca de Meliapor [en la India], antigua corte de Coromandel, donde se halló su cuerpo; ¡cosa de notar! Al mismo tiempo que acá se concluyó la conquista que tan puntualmente predijo. Tales caracteres de aquella cruz estuvieron como exóticos ignorados veintinueve años, hasta que fueron interpretados a solicitud del obispo

de Cochín, y remitida la interpretación al rey don Sebastián, la aprobó de comisión especial de la Silla Apostólica el infante cardenal don Enrique arzobispo de Lisboa. Ojalá, ilustrísimo señor [se dirige al arzobispo de México allí presente], que vuestra excelencia también, pues posee ese idioma, reflejando en ese carácter, nos sacara de dudas con su interpretación. Yo no la atino, ingenuamente, ni por cotejo con los otros caracteres de la cruz, porque este idioma contiene muchas cláusula en una sola letra, y aun en solas cuatro está toda la salutación angélica, con la que, traducida del mismo sirio-caldeo concluiré yo mi sermón en memoria a nuestra Señora de las muchas veces que se la rezaría su santo apóstol Tomás.²¹

Estas argumentaciones eran todo un desafío que, de frente e *in situ*, lanzaba fray Servando al arzobispo Núñez de Haro. O casi una provocación ya que interpelaba a su erudición en lenguas y arte glífica y, sin duda, esta manera de retarlo pudo ser el momento de mayor irritación para Su Ilustrísima. Al cabo, motivo de incomodidad y venganza: el proceso en su contra resultó fulminante y humillante para el predicador, una verdadera persecución pues vivió más de una década a salto de mata. Bien visto, situado entre el desafío de un criollo en contra de los peninsulares, un desplante de insolencia y desvarío en agravio de las mentes ilustradas. A través de este pasaje, nada inocente o cándido para las estrategias del fraile decidido a atacar a los gachupines, se dejaba ver la manera tan coercitiva con que quiso involucrar al arzobispo (autoridad que validara sus pesquisas), para ganar, así, el beneplácito diocesano. Entre las líneas de este sermón también se notan las tensiones y enojos que dejaron las conclusiones escépticas del doctor Bartolache y una red de intereses criollistas. La averiguación demostró que detrás de esta pieza estaba un anticuario y experto en jeroglíficos mexicanos: el licenciado Ignacio Borunda, que asesoró al fraile. Ambos apostaron por usar un expediente mítico y críptico que era una respuesta casi desesperada por salvar el honor de la imagen y llevar agua al molino propio de su condición cultural o restañar un orgullo local atacado por el jansenismo, la ciencia y el ataque ilustrado a las creencias.

De hecho, este lance demuestra que el asunto del *ochó* ya se había vuelto un exceso incómodo para la mentalidad cambiante de la Ilustración: de ser posiblemente un indicio viquiano y universalista según el escrutinio de Echeverría, había pasado a condición de engañifa maliciosa. Sin embargo, fray Servando todavía en sus cartas al cronista real de Indias, Juan Bautista Muñoz,

21. Teresa de Mier, *Obras completas*, t. I, 249.

10. Detalle del *ocho* en *La cruz milagrosa del apóstol Santo Tomás en Madrás (Maliapor), India*, 30 × 20,5 cm, en Atanasio Kircher, *La Chine d'Athanasie Kircher de la Compagnie de Jesus: illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantité de recherches de la natura et de l'art*, trad. François-Savinien d'Alquie (Ámsterdam: Johannem Janssonium & Elizeum Weyerstraet, 1670) [encarte entre las páginas 74 y 75]. Colección particular, Ciudad de México.



reivindicaba su prestigio intelectual y, aunque ya negaba la aparición guadalupana de 1531, en cambio, seguía sosteniendo su tesis sobre la predicación antigua de santo Tomás y el número *ocho* volvió a ser un argumento validado. En esa ocasión reveló cuáles habían sido sus apoyaturas documentales: el anticuario jesuita Athanasius Kircher y el cronista agustino Antonio de la Calancha. Volvió a insistir en las evidencias glíficas de la cruz de Meliapor, reportada por los jesuitas de la India y bien conocidas gracias al grabado de Kircher, pero también quedaba claro que, por los consejos de Borunda, descifraba un grabadito tomado de la crónica peruntina de De la Calancha, que mostraba las huellas del apóstol, y era la mejor prueba para validar sus asertos (fig. 10):

Dije en el sermón que tal vez haría al caso de la proposición que estoy probando, el famoso número 8 que la imagen tiene al pie. Ello puede ser una casualidad; pero también puede ser alguna cifra o resto de un letrado siro-caldeo, porque sin duda ni

es número 8, como lo llaman, sino un carácter de dicha lengua, que se ve en la orla de la célebre cruz de Santo Tomé en Meliapor, explicada de orden del cardenal D. Enrique, infante de Portugal. El mismísimo se halla en la famosa piedra excavada en China, relativa a la predicación de san Bartolomé en el siglo séptimo, explicada en Roma por el padre Kircher. De esta misma lengua parecen ser las inscripciones grabadas sobre piedras, que se hallaron en ambas Américas, con tradición de ser relativas a la predicación de Santo Tomé [...] El P. Calancha grabó una [...] Estas cosas debieran haber merecido y merecer más atención, que las de alborotar al populacho ignorante.²²

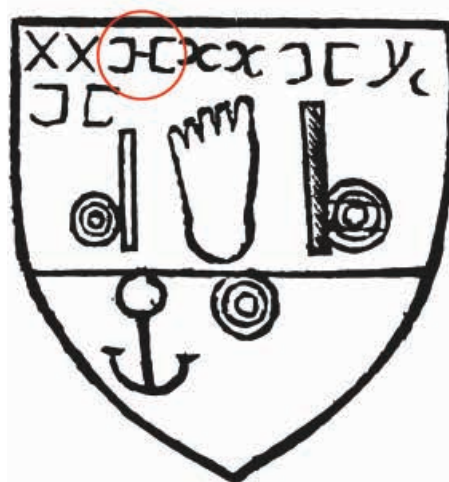
Nótese que Mier ahora introduce el factor de “la casualidad” en la hechura del *ocho* guadalupano, pero no deja de aferrarse a la lectura que De la Calancha había hecho de uno de los famosos petroglifos del pueblo de Calango, al sur de Lima, y esa huella del pie tomasino estaba certificada por unos caracteres que el mismo apóstol “pintó con el dedo, unas griegas y otras hebreas”. En el calco de esa losa, borrada por un visitador del arzobispo de Lima para prevenir idolatrías, se declaraba como “piedra donde se paró la estrella” (anunciando el Tepeyac de México) y en las XX unidas estaba la reiteración de ese mismo *ocho* (que dejaba de serlo como guarismo arábigo) pero que era el ideograma del nombre del apóstol dubitativo y predicador andariego. Queda claro que entre los desplantes de un *erudito a la violeta* y la incompreensión de la jerarquía, “el populacho” seguía ajeno a las disputas de los letrados y sus territorios de poder (fig. 11).²³

Figuras espontáneas, materia accidental

La más fuerte reprimenda a Bartolache, aunque póstuma, corrió a cargo del canónigo cubano Francisco Xavier Conde y Oquendo. En 1796 escribió en dos tomos una obra apologética, tan obsesiva como incriminatoria, para responder al breve opúsculo del matemático universitario. Nótese el tono y el destinatario de sus palabras: quien por su “osadía y descaro” y “falsedad desfachatada”,

22. Servando Teresa de Mier, *Obras completas. III. El heterodoxo guadalupano*, estudio y selección de Edmundo O’Gorman (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981), 211.

23. Antonio de la Calancha, *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*, ed. Ignacio Prado Pastor, t. II (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974), 739-743.



11. “Dibujo de la *coyot sayana* que quiere decir piedra donde se parava la estrella”, en De la Calancha, *Crónica moralizada* (vid supra n. 23), 742.

intentaba “deslucir la pintura y desmentir a Cabrera, cara a cara y en público”.²⁴ En esta empresa de restitución se auxilió de un discípulo sobreviviente de Cabrera, el maestro José de Alzibar, quien no por casualidad quedó excluido de la “pandilla” o “turbamulta” de artistas convocados por Bartolache, obviamente porque iría predispuesto como juez y parte desde su anterior conformidad, dada en el dictamen de 1751. Esta nueva colaboración entre autor y pintor “decano” era para exculpar al difunto Cabrera de la interpretación hecha del *ocho* mediante el recurso de maximizar los errores del contrario, minimizando el desliz de Cabrera: “El Dr. Bartolache que con varios escribanos al lado, se iba a cada rato al Santuario y andaba buscando menudencias ridículas en que ocupar la fe pública, como es aquel rasgo tirado por el campo de la Imagen, que figura un número ocho”; en cambio, lo acusaba por no detenerse en el análisis de la transparencia y ligereza del soporte en tanto verdadero misterio de la práctica de la pintura.²⁵ A explicación no pedida, confesión manifiesta y de parte: Conde escribió un capítulo entero para descargar a Cabre-

24. Francisco Xavier Conde y Oquendo, *Disertación histórica sobre la aparición portentosa de María Santísima de Guadalupe de México*, t. I (México: Imprenta de la Voz de la Religión, 1853), 335. Véase también el siguiente trabajo, primero en valorar los razonamientos guadalupanos de Conde y Oquendo y su defensa de Cabrera en contexto de la teoría pictórica de aquel tiempo: Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 319-332.

25. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 163.

ra de un desliz que ya estaba en boca de todos. Para eso pintaba al doctor en medicina como un insolente y cosquilloso petimetre que se cebó con “las piadosas exageraciones” del pintor y se detuvo en “preocupaciones vulgares” para hacer “índice” de un “guarismo [...] con cierto airecillo de victoria, de triunfo”.²⁶ Para todo lo cual dispuso una “diligencia tan pomposa y tan prolija que se origina únicamente del prurito de impugnar”.²⁷ Fue tan vehemente su apología que, sin percatarse, el mismo Conde quedó autorretratado o proyectado en sus dicterios tan viscerales y nada razonables. Un ejemplo de su prosa exculpatoria: “Una cosa es mirar como mística alguna señal extraordinaria, y otra cosa muy diferente es hacer misterio de ella, o hacerla servir a descifrar algún concepto oculto de verdad celestial.”²⁸

Para empezar, reivindicaba las cualidades como persona moral y facultativa del artista que estaban respaldadas por su identidad como pintor cristiano, cobijado bajo el tópico, tan valorado por el Concilio de Trento, del predicador mudo: “Ni Cabrera era un pintor supersticioso” ni se le podía rebajar en su estatuto de facultativo o profesor: “¿Y qué, yo pregunto, a un hombre tal, en cuyo estilo resplandece tanto la elocuencia [fuese prestada o de casa] no se la ha de dar permiso para tirar un rasgo panegírico y lucir el talento, con la gala de un precioso y gentil concepto, muy ajustado a las circunstancias del tiempo de la aparición y a lo maravilloso de su Imagen?”²⁹ Todo quedaba acomodado y justificado bajo la licencia poética:

¿Qué historiador, qué orador, aunque sea del genio tan grave y serio como el de Cicerón, ha tenido el valor para desperdiciar un equívoco, renunciar a una antítesis, una paranomasia, u otra de las figuras retóricas placenteras y regocijadas, que en la efervescencia de su imaginación, le hayan venido casualmente a la pluma, y deben mirarse como flores que se encuentran al paso, en medio de la carrera de la oración? Pues yo pregunto, ¿por qué no ha de ser lícito a Cabrera amenizar su leyenda con la sal y la gracia de un conceptillo, no menos religioso y erudito, que obvio y oportuno, como el acomodar el guarismo 8?³⁰

26. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 347.

27. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 347.

28. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 348-349.

29. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 349.

30. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 350.

Para rematar su catilinaria: lo de Bartolache era una “desvergüenza” infamante, ya que había levantado la sospecha de que atrás de la pluma “lega y doméstica” de Cabrera estaban los jesuitas moviéndole la mano y manipulando en favor de sus propios intereses. En suma, el *Manifiesto satisfactorio* había desdorado “la probidad y habilidad” de un pintor noble y además reconocido como profesor facultativo. Por eso aquella nota, al pie del grabado del *iczohtl*, con el *ocho* calcado le pareció hija de una “crítica agria y dura, ¡una inscripción calumniosísima!” hija de unos “cinco pintores que llevaba siempre en la grupa y son los que resuelven en tono magistral y decisivo, *que el número ocho no es cosa especial*”.³¹

No por acaso a los pintores-analistas los llamaba “pandilla de oficiales”, conformando una “comitiva de ladrones” o “turbamulta de delincuentes” y algo había de razón en su desquite. Ya que, más allá de su inquina, el apolo-gista cubano llegó al grado de denunciarlos por cometer un atentado a la integridad de la imagen, casi un sacrilegio. Durante una de las examinaciones —y de manera subrepticia y tramposa—, los maestros de Bartolache rasparon con un instrumento punzocortante varias capas de pigmentos del Sagrado Original con el propósito de comprobar si había aparejo:

Y se pasó a cometer a espaldas del Abad, en atentado de envalentar a uno de sus oficiales de pintura, a que con la punta de una navaja raspase el extremo del ala izquierda de serafín [...] Acción delincuente en realidad, digna del más severo castigo, que al mismo tiempo desemboza el sistema fraudulento de Bartolache, y hace sacar la cabeza al mal espíritu que gobernaba en todas estas operaciones guadalupanas, pero que logró esconder bajo el falso relumbrón de piedad y devoción, con que fue fácil engañar a hombres bondadosos y penetrados de sencillez y caridad cristiana.³²

31. En otra pregunta lanzada a su auditorio, Conde y Oquendo también aceptaba que esta cifra podría ser consecuencia de uno de los repintes a la imagen: “¿Qué *especialidad* han de hallar los hombres formales en una garambaina del pincel, formada tal vez por aquel pintor travieso que pintó los querubines alrededor de los rayos de la Santísima Imagen?” Cabrera, por su parte, “cometió una bella figura retórica, con aquella gracia especial que nunca podrá tener en la línea de pintura, el garabato se pintó sobre el pie de la Santa Imagen [...] y que todos viven persuadidos, que así como pudo ser un juguete ridículo de algún pincel ordinario de los antiguos; así también la interpretación que da Cabrera, viene a ser parte graciosa de una imaginación viva y exaltada, con el calor de la devoción: epidemia que padecían las bellas letras de aquel tiempo, y de la cual adolecieron principalmente los oradores y *panegiristas*, como lo fue D. Miguel Cabrera, de Ntra. Sra. de Guadalupe”, en Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 352-354.

32. Lo que Conde y Oquendo pudo comprobar *de visu*: “Sorprendióle en esta maniobra execrable el padre sacristán mayor del Santuario don Domingo Garcés, quien vive, y me ha asegurado

Para terminar, Oquendo también subsanó los incómodos silencios de Cabrera respecto a la procedencia de los pigmentos y aceptó que pudieran ser de origen natural, incluso no sólo orgánicos, propios de las flores, sino aun los minerales o procesados por el hombre porque finalmente los ángeles-oficiales los tomaron como productos partícipes de la creación divina y se valieron de ellos para ejecutar sus designios: “Si tal vez criando los colores o valiéndose de los naturales o usuales. Si por ventura sirviéndose de los que sacamos de la tierra y sus minerales, o del jugo de las flores.”³³ Este último argumento estaba afianzado conforme a “las pruebas preternaturales” que pedía santo Tomás de Aquino, para aceptar milagros como “señales permanentes”, y el asunto central no estaba en la naturaleza de los colores, precisamente, sino en el modo de obrar y disponerlos “sin detención del tiempo” y desafiando el orden de la naturaleza.³⁴ Con lo cual, sin percatarse de la contradicción, dejaba sin valor la afirmación de los pintores de 1666 que declararon: “El lienzo por sí y por lo que es pintura, es el más auténtico testimonio del milagro, en un modo tan soberano e incomprensible, que *no se puede explicar con la materialidad* de nuestro estilo”.³⁵ En suma, sin decir una palabra de qué especie de colores se trataba, o de su mixtura y procedencia, este autor aseguraba que la Divina Providencia “lleva a cabo sus efectos”, sirviéndose de “las cosas que ha criado como autor de la naturaleza”. Al denunciar finalmente el disimulo, la ligereza, el atentado y la impostura del *Manifiesto satisfactorio*, Oquendo pensaba que con su apología colocaba para siempre “un candado de hierro en las bocas de Bartolache y su pandilla”.³⁶

Fray José María Téllez Girón, otro impugnador de Bartolache, igualmente captaba la posición problemática en que había caído Cabrera al consignar, amplificar y significar el *ocho* y, antes de que esto acabara como burla o prueba de un desliz o desmesura, se apresuraba a absolver al artista con bastante indul-

que el curioso indagador no había sacado más que cierta especie de pelusa del color impreso en el tejido de la trama. Ello es, que hasta el día ha quedado la pintura lastimada e imperfecta, cuya rasura vi y reconocí no sin dolor, el 22 de octubre del año 1785, que tuve la dicha de venerarla inmediatamente en compañía de don José de Alzibar, uno de los más famosos pintores de México, con motivo de haberla bajado del altar al plan del presbiterio, a fin de componer su marco y evitar que sobresaliese en términos de causar sombra al bello rostro de la Señora”, Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 174-175.

33. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 216.

34. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 222.

35. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 221.

36. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 338.

gencia. El caso es que en su *Impugnación* de 1792 intentó exonerar a Cabrera de haberse metido a la exégesis mariana:

Es verdad que el primero que produjo la especie del número 8 fue el pintor Cabrera, pero esto no lo asienta como verdad ineluctable que deben todos dar entero crédito. Aquella producción no pasó de un juicio piadoso, que ni al inventor le hizo creer era un signo indeleble como el carácter que traía la sagrada imagen consigo [...] cada uno es árbitro para juzgar sobre lo que ve, y no por esto quiere que vean todos del mismo modo.

Pero lo llamativo en la reivindicación de este franciscano, en pro del prestigio del facultativo pintor, era que se basaba en un argumento del todo simple, real y consecuente, a mi juicio, es el único que hasta la fecha puede pasar como sistemático y probable, que a diario todos experimentamos como fenómeno de la percepción visual y que nos permite configurar el tipo de las imágenes espontáneas:

Cuántas veces por modo de recreación nos ponemos a mirar las figuras que van haciendo las nubes al formarse, y la que a mí me parece un Santiago a caballo otro la juzga por un dragón con su cola. Lo mismo, con proporción hablando, pienso le suceda a nuestro Cabrera. Especulaba la sagrada imagen todo individuo en dominar la pureza que representa de su concepción, y llevado de su devoción o piedad juzgó algún misterio representado en aquella labor que le pareció número ocho, y a los pintores de Bartolache, garabato. Pero no es digno de crítica ni de una discusión exacta en el examen.³⁷

Bajo el lente del microscopio

Los “colores resudados por el envés trastornando las leyes de la naturaleza” han sido motivo de conmoción y la última vez que esto sucedió (de la que tengo noticia) fue la noche del 27 de septiembre de 1982, cuando el restaurador José Sol Rosales realizó una intervención de consolidación y limpieza superficial al ayate a iniciativa del maestro Jorge Guadarrama, conservador de la imagen y director del Museo de la Basílica de Guadalupe. Todo, desde lue-

37. José María Téllez Girón, “Impugnación al Manifiesto satisfactorio del doctor José Ignacio Bartolache” [1792], *Testimonios históricos guadalupanos*, 687.

go, en presencia del entonces abad monseñor Guillermo Schulenburg y su arcipreste. Trabajaron hasta las primeras horas de la alborada para no retirar la imagen del culto y con el debido sigilo para evitar “el alboroto”. Entonces desmontaron el contramarco, el viejo estuche de acrílico de 1976, casi medio centenar de clavos tachonados que tensaban el lienzo y se aplicó una sustancia: Beva 371 para consolidar tan endeble soporte, y así pudo verse, por tercera vez en la historia, el envés de la pintura y sus colores reventados. O una suerte de manchones que, en efecto, se habían corrido traspasando la delgada capa de preparación y las fibras de la manta. Entonces se realizó la primera foto de esa otra “Virgen de las flores” y que, como ya hemos explicado, había permanecido censurada para evitar otra “conmoción”. Luego de su reporte sobre el estado físico-químico del lienzo y los pigmentos, José Sol Rosales consignó escuetamente: que carecía de barniz, que era difícil encontrar huellas del arrastre de pincel, debido a las técnicas del aguazo usado en las sargas con “el lienzo humedecido para facilitar la fijación del color [y que explicaban también] el fenómeno del sangrado” en el envés. Había otras dos especies de temple: el de cola en el resplandor y el de resina en las manos y rostro (no precisamente óleo) que es la parte más lustrosa. Los paños, como aseguraba Cabrera, estaban trabajados con otra modalidad conocida como temple labrado a base de cola y oro molido. La paleta era restringida e incluso había negro de hollín del humo obtenido del bagazo triturado del corazón de la mazorca del maíz (olote). Era notable la presencia del azul tenido como de origen maya pero logrado por carbonatos de cobre o azurita. Era el mismo y desconcertante color verdemar extraído de los preciosos chalchihuites, según lo ponderaba equivocadamente Conde y Oquendo. El bermellón de la túnica se logró con “azufre y mercurio y el carmín de la cochinilla mexicana”, avivando el sangrado posterior. Entonces también ambos pusieron punto final a la discusión entre magueyistas (*ixtle*) y palmistas (*iczotl*) abierta por Bartolache al comprobar que el soporte no sólo tenía una imprimatura blanca, lechosa e irregular sino que se trataba de fibras liberianas con características de cáñamo (tal como en otras sargas) y posiblemente extraído de los primeros cultivos importados.³⁸

38. José Sol Rosales, “Dictamen de conservación de la imagen de la Virgen de Guadalupe” y Jorge Guadarrama Guevara, “Informe sobre aspectos técnicos de conservación [de la imagen de la Virgen de Guadalupe]”, en Fernando Ojeda Llanes, *La tilma guadalupana revela sus secretos* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2005), 212-222 y 230-238.

En el apartado “materiales extraños a la obra” reportaron diversas manchas por salpicaduras de cuerpos incandescentes o sólidos, específicamente tres de cera. De entre las cuales era difícil saber si el *ocho* se había formado mediante un hilacho salido de la urdimbre e impregnado de ambos accidentes. Esta mixtura de fibra y adherente, por cierto, no es la mancha de volumen y diámetro más gruesa entre todas las que tachonan y afean la tilma por descuidos e imprudencias. En suma, 230 años después de la inspección de Cabrera, los restauradores mencionados tampoco pudieron comprobar mediante el microscopio si el *ocho* estaba formado de un derrame de cera de Campeche o de una untura de goma arábiga; pero era sin duda una intervención accidental, que pudiera haberse aplicado desde una candela próxima a la Sagrada Imagen, de entre tantas que se quemaron a sus plantas, en un momento de adoración, o por obra de un retocador descuidado que vertió la ligadura de sus pigmentos o jaloneó un hilacho. La tela de cáñamo, pues, absorbió la pastosidad de la grasa hasta compenetrarse quizá de forma indeleble, introduciendo, aunque involuntariamente, la técnica de la encáustica o una suerte de collage por “accidente controlado”.

Así, por obra y gracia de los descuidos de un sacristán (intruso devoto o restaurador segundón) pero, sobre todo, de las laboriosas abejas meliponas de Yucatán, la capa de Juan Diego recibió el más orgánico, concentrado e indeleble de todos sus materiales y bajo el trazo inequívoco de un *ocho*. Una conjunción de cifra, signo y artilugio posibilitada por una técnica de chorreado formando una pegatina serpentina, sin saberse ahora, hasta que no se tome una muestra, si contiene algo de cera, goma o resina. A mi gusto lo mejor será pensar que sea de cera.

La especie de abeja *meliponini* es campechana de origen y ahora cultivada en forma exclusiva en la América atlántica: se le explota desde el norte de México hasta el norte de Argentina, y es tan apreciada por ser sociable, carecer de aguijón y porque su concentrado de cera y mieles se expende muy bien por las tantas propiedades curativas que posee (como el famoso propóleo para aliviar la tos); tanto así que no sólo los mayas la tuvieron por animal sagrado sino que por sus efectos, casi milagrosos, hoy se vende bajo la etiqueta de la Divina Providencia. La Divina Providencia, que es la manifestación de la voluntad de Dios sobre la historia, que siempre ha sido considerada la verdadera autora, en su representación trinitaria, “de tan celestial pintura”, es una de las marcas de las ceras, igual sintéticas parafinas, más vendidas, que ahora mismo se consumen en el quemador del santuario del Tepeyac.

La guerra: del 1808 insurgente al octavario revolucionario

Es posible que la mirada devota de Cabrera y Echeverría y Veytia de 1751 haya generado un falso problema o una simple charada, sin meditar demasiado en sus consecuencias, pero ya hemos visto que sus lucubraciones no pararon allí: se politizaron con acrimonia. El caso es que otros autores asimilaron a su modo los accidentes de esta “imagen espontánea” y así analicemos tres de las consecuencias de sus impredecibles deslizamientos de significado.

En primer lugar, nada menos, la opinión del jansenista arzobispo de México Lorenzana —luego cardenal de Toledo, primado de España—, que llegó a expresar el más palmario y contundente de todos los significados, hasta aquí acumulados, en un sermón solemne luego de la expulsión de los jesuitas y en el que aseveraba, llamando a la unión de americanos y españoles: “Pues alegraos hijos naturales, convidad y llamad indio a todas las gentes para que alaben a nuestra reyna y se alegren con nosotros de tener aquí, no la octava maravilla del mundo, sino la primera, pues aunque en la túnica tiene unidos dos círculos, que parecen un ocho, son los dos mundos que protege.”³⁹

Tampoco faltó una lectura profética y en clave liberadora al significado del número ocho en la pluma de un poeta criollo, que por medio de la ambigüedad lamentaba al mismo tiempo la crisis de la monarquía de 1808 o auguraba, como canción de gesta, la emancipación política tan inminente por aquellos años:

El número ocho tiene
En la rosada túnica, y previene
De este cifrado modo
Que habrá de libentar el reino todo,
Por su alta mediación,
De alguna cruel, tiránica invasión;
Nueva España, estarás serena, afable,
En ochocientos ocho memorable.⁴⁰

La aplicación de significado que entonces hizo el escéptico Lorenzana partía de una cifra, que se transmutaba en signo pero que no dejaba de ser un artificio.

39. Francisco Antonio Lorenzana, *Oración a la Virgen de Guadalupe* (México: imprenta del superior gobierno del bachiller Joseph de Hogal, 1770), XXXI.

40. Peñalosa, *Flor y canto de poesía guadalupana*, 173.

De paso quedaba bien con su público y les recordaba a los criollos su condición políticamente subordinada. Pero al cabo, como ha señalado William Taylor, esta operación no hubiese sucedido si el ilustrísimo prelado no conviniera en un arreglo entre su mentalidad y su fe, mirado aquel objeto venerado con la investidura de la inmanencia, una propiedad tan justificativa como indulgente.⁴¹ La inmanencia es un valor agregado a toda representación sagrada ya que es inherente a su prototipo y de algún modo le queda unido y la expresa en un signo; es más, la inmanencia era inseparable de la esencia del numen, aunque racionalmente cada persona —si se lo propone—, puede distinguir la valencia de esta última de lo que físicamente contempla en la naturaleza de cada objeto. Se desempeña, pues, como un conectivo emocional entre sus signos visibles con la divina presencia, para demandar lealtad entre las dos Españas o de plano con el sentido acomodaticio del soneto insurgente.

No deja de ser parte de la vida de una imagen el traspaso de sus contenidos semánticos a otro contenedor simbólico. O cuando los saberes eruditos quedan sedimentados en la cultura popular y desde allí se reactivan en otro nivel de significado: el hábito de “contar cuentos” fue hasta hace poco un derecho de las clases subalternas y, según Robert Darnton, una legítima expresión del “mundo mental de los no ilustrados” o que se resisten a pensar conforme a las reglas de la Ilustración.⁴² Si el *ocho* acabó entre veras y burlas de los ilustrados y revivió como un signo de los tiempos durante la Independencia, volvió por sus fueros en medio de la crisis de la Revolución mexicana. Pasada la Decena Trágica, la ejecución del presidente Madero —y el derrocamiento de Victoriano Huerta en agosto de 1914—, esta cifra pudo ser igualmente interpretada como una señal venturosa u ominosa de los tiempos. O al menos bajo la perspectiva de quien desde la prensa administró el significado del signo para generar una nueva “conmoción”. Un cuadernillo de ocasión salido de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, situado entre el género piadoso de la novena de rezo e imprecación y el folletín de sensación, titulado: *Visita a María Santísima de Guadalupe...*⁴³

41. William B. Taylor, *Shrines and Miraculous Images, Religious Life in México before the Reform* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010), 15-62.

42. Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la Revolución francesa*, trad. Carlos Valdés (México: Fondo de Cultura Económica, 1987).

43. *Visita a María Santísima de Guadalupe, precedida de una completa noticia de la aparición del número 8 en el manto y seguida de oraciones, ofrecimiento, letanía, salutación* (México: imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1915). Las siguientes citas provienen de ese folleto.

En su docena de páginas, se avisa a los lectores y a “la Nación entera” que se harán dos anuncios inauditos pasada la pesadilla de la dictadura huertista y ante el descontrol de autoridad por carecerse de un mando federal. Aparte de la reaparición del *ocho* “en el manto” original, se narra previamente la aparición de un arcoiris de alborada —del todo inexplicable—, tras los cerros del Tepeyac y augurando “una señal de paz”. Este fenómeno tan sólo fue detectado por un canónigo madrugador, extasiado y perplejo, que por lo mismo no supo si de esa forma se anunciaba desde el cielo una nueva alianza de paz, “pasado el Diluvio”. De esta manera admonitoria comienza la “parte histórica”, para luego dar paso en las hojas finales a las oraciones y letanías:

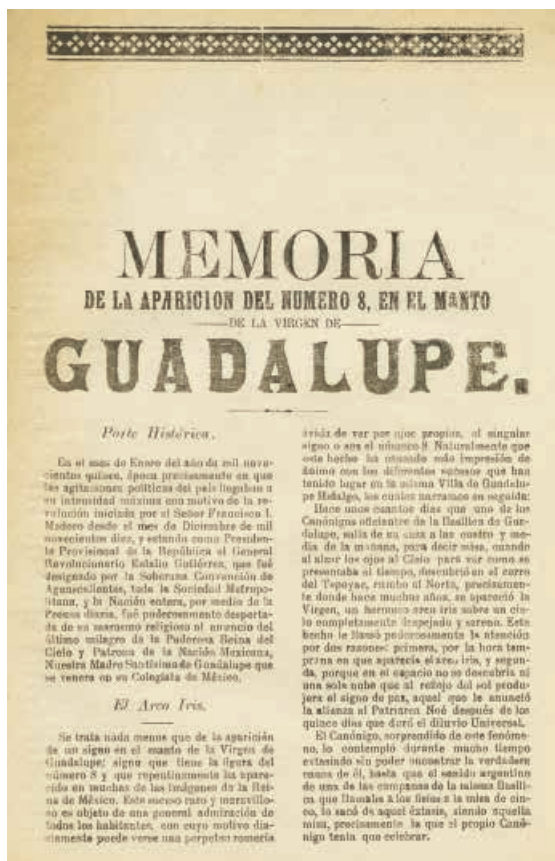
En enero de 1915, época precisamente en que las agitaciones políticas del país llegaban a su intensidad máxima con motivo de la revolución iniciada por el señor Francisco I. Madero desde diciembre de 1910, y estando como presidente provisional de la República el general revolucionario Eulalio Gutiérrez, que fue designado por la Soberana Convención de Aguascalientes, toda la sociedad metropolitana y la nación entera, por medio de la prensa diaria, fue poderosamente despertada de su marasmo religioso al anuncio del último milagro de la poderosa reina del cielo y patrona de la nación mexicana, nuestra madre Santísima de Guadalupe que se venera en su Colegiata de México.

Pasados tres días, sucede el descubrimiento del *ocho* que supuestamente provocó una conmoción popular y, sobre todo, que quedó patente al verse multiplicado en cada copia de los altares domésticos:

Se trata nada menos que de la aparición de un signo en el manto de la Virgen de Guadalupe; signo que tiene la figura del número 8 y que repentinamente ha aparecido en muchas de las imágenes de la reina de México. Este suceso raro y maravilloso es objeto de una general admiración de todos los habitantes, con cuyo motivo puede verse diariamente una perpetua romería ávida de ver por ojos propios, el singular signo o sea el número 8. Naturalmente que este hecho ha causado más impresión de ánimo con los diferentes sucesos que han tenido lugar en la misma Villa de Guadalupe Hidalgo (fig. 12).

Todo esto desencadenó reacciones individuales y colectivas, pero el articulista se reserva ponerles nombre y apellido. Las autoridades eclesiásticas se pronuncian o al menos cubren el expediente para que no dé lugar a la superstición o el fanatismo... aunque éste sea, precisamente, el resorte que suscitan las ven-

12. Antonio Vanegas, ed.,
 “Memoria de la aparición del
 número 8, en el manto de la
 Virgen de Guadalupe”, en
*Visita a María Santísima de
 Guadalupe. Precedida de una
 nota completa de la aparición del
 número 8 seguida de oraciones,
 ofrecimientos, letanía, salutación*,
 1915, folleto, 27 × 18.2 cm, s.p.
 Colección particular, Ciudad
 de México.



tas del impresor “sacatlacos”.⁴⁴ Por eso mismo, para pasar de lo inverosímil a la credibilidad, enseguida se recogen las aseveraciones del canónigo visionario y sus declaraciones tienen que darse en tono profético, propiamente un presagio:

44. No era la primera vez que esta casa editorial se ocupaba de los portentos guadalupanos. Lo hizo en 1894 con el sonado caso de una imagen grabada en un maguey hallada en el rancho de Lechería que ameritó la traslación del mismo. Un año después dio seguimiento puntual a las fiestas de la coronación pontificia. En 1908 recogieron la explosión de un horno de pan cerca de Zamora, Michoacán, todas ilustraciones muy conocidas de Posada. Estos impresos pertenecen al género de hojas volantes que, según sus editores, “se publican cuando los acontecimientos de sensación lo requieran”. Tal como ha estudiado Helia Bonilla, las hojas o los cuadernillos no sólo se voceaban por un pregonero popular afuera de los mercados y los templos sino que se enviaban por vía postal

el canónigo afirma, asegura y sostiene que lo vio distintamente sin tener duda de haberse equivocado ni que sea una alucinación simplemente; pero sí asegura, que la paz de la nación no dilata, puesto que así lo sintió al ver el arco iris y cree firmemente que la madre guadalupana así lo haya anunciado [...] A los tres días de haber aparecido el arco iris en el cerro del Tepeyac, uno de los fieles que concurren asiduamente al templo de la Virgen y que es su más ferviente devoto, al dirigir sus ojos en éxtasis al cuadro de la guadalupana, descubrió el número 8 en el manto de la Virgen, en la parte inferior, encima precisamente del ángel que yace a los pies de la imagen. Esta visión no le extrañó al pronto culpando que era la poca luz; pero más tarde al final de la misa lo volvió a ver y ya intrigado por la aparición, se lo hizo notar a uno de los fieles que tenía a su lado, éste al pronto no vio el número 8, pero cuando sus ojos se acostumbraron en la oscuridad, lo vio también lo mismo que las demás personas a quienes avisaron de la extraña aparición. Como era natural, el suceso corrió de boca en boca y todo el mundo católico y aún los más ciegos impíos ocurrieron al templo para contemplar el fenómeno que todavía está impreso en el manto de la Virgen María.

Lo mismo que sucedió entre los descubridores y los apologistas del siglo XVIII, todo quedaba acreditado por una autoridad del clero que se mantiene en la reserva “para no alborotar al populacho”, el *expertise* de los conocedores (ahora en calidad de anónimos) y la *vox populi* que es incontestable, pero al cabo es otra forma de permanecer en el anonimato. La parte final de esta narrativa era un requisito indispensable, al establecer la exégesis esperanzadora de la cifra, que es lo que el público pide, pero con la debida e indulgente ambigüedad para interpretar el signo:

Comenzaron los comentarios cada cual a su manera y no ha faltado quien asegure que la aparición del 8 será señal de paz. Mas el milagroso suceso tiene algo de trascendencia como lo vamos a ver enseguida. El milagro de la Virgen de Guadalupe es muy grande —nos ha dicho una eminencia del clero. La patrona de México

a buena parte del territorio nacional e igualmente eran criticados por los liberales ilustrados como “supercherías inventadas para explotar el fanatismo” por “explotadores del candor” (llamados “sacatlacos”) que por algunos sectores de la jerarquía preocupados porque se “engañaba la sencillez de los fieles con ‘supercherías para especular’”. Helia Bonilla Reyna, “Fortunas e infortunios del impreso popular ilustrado por Posada”, en *Posada, el genio de la estampa*, ed. Mercurio López Casillas (Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), 105-148.

quiere demostrarnos que está con nosotros como que es la madre de los mexicanos y que difícilmente nos retirará su valiosa protección y más en las actuales circunstancias porque atraviesa la patria.

Por último, no deja de aparecer el personaje del escepticismo propio de la era racional (“los ciegos impíos”), que al igual que Bartolache también resulta un testigo de parte..., pero que al cabo se rinde ante la evidencia colectiva:

Nosotros no pertenecemos al grupo de personas que se alucinan con cualquier hecho insignificante, pero el suceso o milagro del cual nos ocupamos, sí nos llama la atención en vista de que el mismo número 8 ha aparecido en gran cantidad de imágenes de la Santísima Virgen de Guadalupe, circunstancia que tiene profundamente confundidos a los propietarios de ellas. No creemos necesario publicar la larga lista de nombre de los dueños de distintas imágenes, más lo cierto es que se forman gran número de peregrinaciones que van de casa en casa viendo con admiración y gran asombro el mismo número 8.

El acertijo de la cifra se resolvió en la siguiente reimpresión del cuadernillo que declaró a plana entera: “El día 8 de febrero del presente año quedará asegurada la Paz de la Nación por medio del milagro de la Virgen Santísima de Guadalupe.”⁴⁵ No se olvide que apenas, desde el 6 de diciembre de 1914, las tropas de Villa y Zapata habían tomado la Ciudad de México y ocupaban el Palacio Nacional (y Carranza al huir se llevó la representación federal a Veracruz). El presidente interino de la República, Eulalio Gutiérrez, tuvo que escapar el 16 de enero para establecer su investidura en San Luis Potosí. Las tropas constitucionalistas lideradas por Obregón recuperaron la capital el 26 de enero de 1915, previa huida de los ejércitos del sur y la División del Norte.⁴⁶ Este último no sin atemorizar aún más a los habitantes de la capital y al

45. Mi agradecimiento a la amistad y generosidad de Helia Bonilla que me proporcionó copia de este último ejemplar y despejó todas mis dudas sobre el *modus operandi* de Posada y las prácticas de la imprenta de Vanegas Arroyo.

46. “En esta ocasión, la actitud de Obregón fue más drástica contra los comerciantes: el 18 de febrero emitió un decreto que establecía una contribución forzosa del 10% de sus mercancías, con las que se establecerían puestos de aprovisionamiento para la población; la mayoría de los comerciantes ignoraron el decreto y el 25, Obregón emitió un segundo que establecía una contribución forzosa sobre capitales, predios, hipotecas, profesiones, patentes, automóviles y otros bienes, válido tanto para propietarios nacionales como extranjeros. Convocó a una junta a los comer-

mismo clero por el régimen de imposiciones y privaciones que impuso. Se vivía, pues, en medio de la zozobra y el pillaje, pero igual el fervor de una religiosidad campesina y proletaria desde que las tropas del sur entraron con su estandarte guadalupano o sus estampas calzadas en el sombrero. Por el contrario, la última semana de enero se sintió el primer manotazo de los carrancistas jacobinos que cimbró a la iglesia, y transmitió a sus fieles la percepción de que el estado nacional quedaba diluido; pero sobre todo quedó cerrada la posibilidad de alejar la discordia y la violencia. La fabricación del milagro del *ocho* tuvo que ocurrir entre esa fecha (26 de enero) y la primera semana de febrero cuando los editores se lamentaban del régimen militarizado y posiblemente apostaban al retorno de las fuerzas populares del norte y del sur.

En una segunda entrega, Vanegas intentaba estabilizar el caos augurando la esperanza de un acuerdo entre las partes e invocando la participación hierofánica de la Guadalupeana. En 24 cuartetas se contaba el milagro cifrado entre el iris y el *ocho*, al tiempo que los creyentes se movilizaban expectantes detectando el *ocho* en sus imágenes caseras:

La Paz ya pronto es un hecho,
dice el clero mexicano
y se acabará la guerra
guerra de hermano a hermano.

Pues si el iris no vastó [*sic*]
para fe tener en ti,
un 8 apareció
que mi vista contempló

Ese 8, Virgen María,
de la paz será la fecha y
permite que sea hecha,
ya que tú nos las envías

El 8 ha aparecido
en la punta de tu manto
y con él se acabará
de nosotros el quebranto.

ciantes que se habían negado a pagar la contribución y apresó a los nacionales, soltándolos una vez que hubieran pagado. Esta misma actitud jacobina la tuvo con respecto al clero capitalino al que obligó también a pagar una contribución, después de haber detenido a algunos clérigos. Estas medidas lo enemistaron con estos sectores y con los miembros de las delegaciones extranjeras, que comenzaron a protestar por lo que consideraban excesos de Obregón y a presionar a Carranza para que desalojara la capital [...] la indignación de muchos sectores por el anticlericalismo recalcitrante de algunos jefes constitucionalistas, hicieron esos días particularmente difíciles para la población citadina que, ante la falta de alimentos, comenzó a acudir a las zonas periféricas en busca de yerbas silvestres y escudriñar los basureros en busca de restos con que alimentarse”, en Felipe Arturo Ávila Espinosa, “La Ciudad de México ante la ocupación de las fuerzas villistas y zapatistas. Diciembre de 1914-junio de 1915”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 14 (1991): 115, 122-125.

Populo locuto, causa finita, est, parece decirnos el articulista. Pero la noticia de sensación no deja de encerrar una terrible paradoja: que en lugar de un nuevo iris de paz, el signo de este *ocho* reaparecido resultara del todo ominoso para la propia Iglesia mexicana. Ya por las inminentes leyes restrictivas carrancistas como por el ataque a las imágenes sagradas por parte del ejército constitucionalista tan proclive a profanar y conculcar los recintos eclesiásticos.

La persistencia de “contar cuentos” es sorprendente y apasionante, pero lo es igual la intervención y reconfiguración de una imagen para nuevos usos. La plancha que Posada había abierto para las fiestas de la coronación de 1895 fue la misma que un entallador anónimo modificó con su bruñidor dos décadas después, ahora como prueba visual o “ilustración científica” del prodigio. En esos días de enero de 1915 raspó con torpeza sobre los arabescos de la túnica y así reluce —casi con efecto fluorescente—, un aparatoso *ocho* que por exagerado ahora provoca un efecto contraproducente. Pese al anacronismo del discurso y sus préstamos, la aspiración de los “no ilustrados” era del todo legítima y vigente: al tiempo en que se “retrabajó” el grabado, en un contexto de crisis y amenaza, resurge una historia de filiación marial-apocalíptica que momentáneamente intenta estabilizar “el quebranto” y “la agitación” de la patria y detener el tiempo en un espacio ensangrentado por la lucha fratricida (fig. 13).

No en todas sus versiones de la Guadalupeana, el grabador Posada incluyó esta cifra, pero al menos quedó registro en una: el Juan Diego tenante que despliega y muestra su capa estampada. Al validar la tradición de las “verdaderas efigies”, sumó el *ocho* al final de los arabescos siguiendo el modelo de rasgos abiertos de Bartolache (fig. 14). La herencia de Cabrera no sólo estaba viva en el tipo de indio con balcarrotas sino en este detalle, aparentemente tan nimio, que apenas rescata-mos o incluso también alucinamos si acaso esto no es verdad, un engaño de nuestra vista o mera casualidad. El *ocho* descomunal de los Vanegas Arroyo de 1915 no sólo fue un mal presagio para el futuro quizá también fue el obituario de una tradición popular que, al parecer, desde entonces anunció su salida de circulación en el arte del siglo xx (salvo la excepción desconcertante que mencionamos arriba en la tradición de los cromos almanaque de González Camarena). Es también revelador que el más solicitado copista guadalupano de entonces, el incansable padre Gonzalo Carrasco, alentado por su militancia cristera y el gusto que su pintura desarrolló entre la clase católica media y alta, haya mantenido en algunas ocasiones esta cifra quizá por considerarla un signo de la tradición que moría con él.⁴⁷

47. Para conocer la intervención subrepticia que borró la corona de la imagen guadalupana y sus implicaciones políticas puede verse: Jaime Cuadriello, “La Reina sin corona”, *XXVIII Coloquio*



13. José Guadalupe Posada, grabó en 1895, autor desconocido modificó en 1915, *Visita a María Santísima de Guadalupe. Precedida de una completa noticia de la aparición del núm. 8 y seguida de oraciones, ofrecimiento, letanía, salutación*, 1915, folleto, 27 × 18.2 cm. Colección particular, Ciudad de México.

Arquetipos primigenios, artillugios sintéticos

En suma, si miramos con ojos actuales, luego de la inspección de Cabrera y Echeverría y Veytia sucedió aquella operación de la mente que exploró Carl Gustav Jung o cuando las expectativas no cumplidas retrotraen al inconsciente colectivo los arquetipos primigenios y que, de pronto, se materializan en imágenes oníricas o miríficas o donde la mirada epocal hace su parte: las metarrepresentaciones (fig. 15).⁴⁸ En verdad, en 1751 había tenido lugar una metarrepresentación de repentino, perceptible y comprensible sólo para

Internacional de Historia del Arte. La imagen sagrada y sacralizada, vol. II, ed. Peter Krieger (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), 651-680.

48. Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. Miguel Murmis (México: Paidós, 2009).



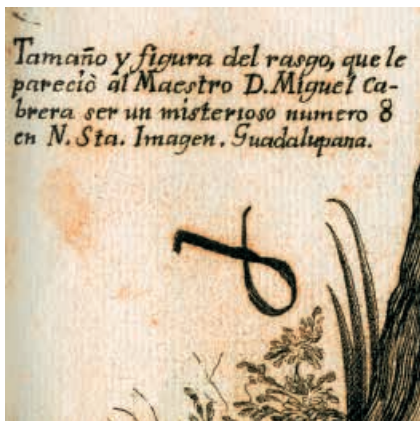
14. José Guadalupe Posada, *Coloquio para celebrar las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe*, 1913, 17 x 10 cm.

Colección particular,
Ciudad de México.

los iniciados: imágenes que registraban la visión desde una especie de ectoplasma informe y que la imaginación reconfiguraba mediante un juego dinámico e inteligible de signos, pero donde las estratagemas de la retórica hacían la mejor parte. Para Echeverría y Veytia posiblemente era un indicio viquiano de aquellos otros que la Providencia “oculta en el objeto” para constatar al cabo la “naturaleza común” de las naciones.⁴⁹

Tampoco es casual que Cabrera y sus promotores jesuitas se hayan servido de los instrumentos retóricos. O bien ajustando ese “catalejo para bien mirar” descrito por el conde Emanuel Tesauero en su multieditado y traducido *Cannochiale Aristotélico* de 1655 (fig. 16). Este libro es un amplio repertorio de recursos retóricos y visuales, que servía por igual a predicadores y pintores para

49. Álvaro Matute, *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1976), 41-57.



15. Anónimo novohispano, detalle de *Iczotl*, ca. 1787, 18,3 × 13,5 cm, tomado de Bartolache, *Manifiesto satisfactorio* (vid supra n. 18).

agudizar sus argumentos y zanjar los problemas de la representación, y penetrar, por obra de la retórica, en los significados más ocultos de los signos. Pero, como bien ha visto José Emilio Burucúa, *Il Cannochiale* también sancionaba toda ambivalencia de significado incluso “para dilucidar los problemas de las contradicciones y de los límites cognitivos de la visibilidad”.⁵⁰ Merced al recurso y discurso de dirigir la mirada, gracias al *paragone* o a la hermandad de la Poesía y la Pintura, se obtenía el efecto deseado y casi obsesivo de persuadir: “Las cuestiones de la verdad y el engaño, de las metamorfosis de la una en el otro y viceversa, del carácter irreductiblemente anfibológico de las representaciones.”⁵¹ En el frontispicio alegórico de esta obra, la personificación de la Poesía es capaz de descubrir y escrutar las manchas solares (casi las mismas imperfecciones de María de Guadalupe vestida de sol), pero ayudada de la Filosofía y la Ciencia mediante un impensable oxímoron entre los métodos de Aristóteles y Galileo. Al tiempo que la Pintura mejoraba las manchas de la estrella y describe lo inefable y lo imposible, merced al artificio de un espejo cónico, o por medio de una anamorfosis que anuncia el maridaje entre ambas: “Todo en uno”. Sin todas ellas resulta imposible conmover y persuadir: en su afán de mejorar las imperfecciones de la realidad, son “mujeres fabricantes de ficciones, pero contradictorias sirvientas de la verdad”.⁵²

50. José Emilio Burucúa, *Historia y ambivalencia, ensayos sobre arte* (Buenos Aires: Biblos, 2006), 121.

51. Burucúa, *Historia y ambivalencia, ensayos sobre arte*, 121.

52. Burucúa, *Historia y ambivalencia, ensayos sobre arte*, 127.

16. Domenico Piola, dibujó, Georges Tasniere, grabó, 1670, frontispicio de: Emanuel Tesauero, *Il Cannochiale aristotelico. O'sia, idèa dell'arguta et ingenuosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica esamita co' principii del divino Aristotele* (Turín: Bartolomeo Zauatta, 1670). Colección particular, Ciudad de México.



En medio de esta misma poética y política de “peregrinas y metafóricas operaciones que hacen incrédulo a quien no las ve y a quien sí las ve le hacen creer lo increíble”, en los últimos 50 años (una era neobarroca) no han menguado los análisis pseudocientíficos guadalupanos, o peor aún, una especie de ciencia ficción aplicada a la imagen, todos basados en el supuesto de la resolución de enigmas (fig. 17). Menciono alguna de estas “tesis” que han ganado infinidad de adeptos o la sonrisa escéptica, incluso, de algunos sacerdotes: las pupilas de la Virgen como registros fotográficos del retrato de Juan Diego; la túnica y el manto vistos como código pictográfico que renueva a la antigua diosa Teotemantzin; la partitura musical y celestial escrita secretamente entre los arabescos y las estrellas o la carta astral del manto que prueba la perfecta alineación de las constelaciones aquella madrugada del 12 de diciembre de 1531. Si aún estuviera vigente el Tribunal de la Fe del Santo Oficio, no dudo que todos estos autores, excedidos y extraviados a causa de su propio ingenio, quedarían instruidos bajo proceso de ilusos, alumbrados y embaucadores, peor todavía a la gravedad de la causa seguida y padecida por fray Servando; pero, paradójicamente, muchos



17. Portadas de libros guadalupanos. ©Fotos: Fernando Herrera.

de estos libros “que alborotan al populacho” gozan del *nihil obstat* eclesiástico y son prohijados por una parte de la jerarquía.

Hay que decir, por último, en descargo de las vaguedades y vanidades del propio Bartolache, que el *Manifiesto satisfactorio* representa a un autor amigo de Galileo, que miraba con su nuevo telescopio, mientras sus contemporáneos, como los de hoy, seguían y siguen aferrados al catalejo de Aristóteles y sus lentes anamórficos o deformados. Al igual que los conservadores que en 1982 vieron al microscopio la verdadera naturaleza de los pigmentos y fibras, que hicieron ostensible su idea del conocimiento guiados por el acto de mirar, observar, describir y comenzar a escrutar, como pocos, en los hasta hoy silenciados análisis de los materiales.

Pero como hombres simbólicos junguianos seguimos aferrados a los significados y sus artilugios, por ser tan elocuentes por lo que cuentan y cuentan para el imaginario social. En esta constelación de alucinaciones, el *ocho* desde luego ha vuelto por sus fueros y es ahora un signo egipcio-caldeo del universo eterno, obra de la Providencia divina “que se resuelve a sí misma” desde el

18. Tatuaje con el Ouroboros en forma de *ocho*, símbolo del infinito y la eternidad. ©Foto: Fernando Herrera.



infinito.⁵³ Merced a la obra de Horapolo que transmitiera en su *Hieroglyphica* estos saberes ancestrales al neoplatonismo del Renacimiento, resurge este significado que alcanza ahora mismo la tilma milagrosa y, en medio de la cultura *new age*, a tantos practicantes del tatuaje indeleble que lo graban con tintas en piernas o brazos para asegurarse, desde su organismo percedero, la trascendencia al infinito: un lugar permanente en la otra vida o un pasaje seguro a la Eternidad (fig. 18). Ya vimos cómo Conde y Oquendo despachaba el asunto como si se tratase de una garambaina o garabato con el que tropieza cualquier panegirista: “parte graciosa de una imaginación viva y exaltada con el calor de la devoción: epidemia que padecían las bellas letras de aquel tiempo”.⁵⁴ No por nada decía el fraile Téllez Girón en 1792, también de una manera traviesamente falaz y juguetona: “Cuántas veces por modo de recreación nos ponemos a mirar las figuras que van haciendo las nubes al formarse: si uno las juzga caballo, otro las mira dragón con su cola.”⁵⁵

La certeza misma de nuestro conocimiento histórico entra en crisis cuando se tropieza con la yuxtaposición de los anacronismos y puntos de vista, así Didi-Huberman parafraseaba una reflexión de Walter Benjamin, a propósito de las imágenes que se generan por azar en el caleidoscopio o los “rompecabezas chinos” y más aún si están en manos de los niños:

53. Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zárate, trad. María José García Soler (Madrid: Akal, 1991), 46.

54. Conde y Oquendo, *Disertación histórica*, 353-354.

55. José María Téllez Girón, “Impugnación al *Manifiesto satisfactorio*, del doctor José Ignacio Bartolache”, en *Testimonios históricos guadalupanos*, 687.

La palabra *bretzel*, existente en francés a finales del siglo XIX, viene del latín vulgar *brachitella*, diminutivo de *brachita*, de *brachium*, “brazo”. Designa —por analogía de forma, de *Urform*— un panecillo liviano en forma de 8 de brazos entrelazados, salado y espolvoreado de comino. Si se lo emplea en otro sentido, el *bretzel* dibuja algo que se vincula al símbolo del infinito, lo que daría un sentido muy profundo a la frase del pequeño filósofo: *el tiempo se lanza como un bretzel en la naturaleza*.⁵⁶

En cualquier panadería tradicional mexicana —tan influida por la francesa desde el siglo XIX—, aún se despacha el bizcocho llamado *ocho*. ❀

56. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 212-213.

N.B. *Aclaración sobre las ilustraciones*. Luego de haber realizado el trámite correspondiente ante el Museo de la Basílica de Guadalupe para ilustrar con algunas de sus obras este artículo y de haber sido aceptada mi solicitud, la directora del mismo me envió una carta con fecha del 4 de abril de 2016. En ese documento se condicionaba la reprografía a la entrega de este texto para su dictamen por el Instituto Superior de Estudios Guadalupanos. Tal petición me situó ante una disyuntiva ética y profesional, ya que comprometía y afectaba mi libertad de investigación y pensamiento. La entrega de mi trabajo implicaba la lectura, dictamen y posible censura por esa asociación civil. Tomé la decisión irrevocable de prescindir de las imágenes solicitadas, dado que aceptar hubiera significado ceder ante un procedimiento anormal e irregular que dejaría un precedente tanto en la institución como en mi carrera. Además de vulnerar el espíritu de libertad de pensamiento que sostiene la Universidad Nacional Autónoma de México, que finalmente es el editor y quien ha dictaminado positivamente este trabajo, mediante colegas pares, anónimos y especialistas en mi campo de conocimiento. Así se lo comuniqué a la directora. Desconozco las razones o el estatuto del Instituto Superior de Estudios Guadalupanos para proceder de esta manera, manifiesto mi extrañamiento y refrendo mis deseos para que estas situaciones, que implican una definición moral con el saber y el deber, no vuelvan a ocurrir. Para remediar la articulación visual y dar idea del valor de los materiales, el lector hallará unos croquis realizados por el maestro Fernando Herrera Valdez que sustituyen, al menos en su iconografía, las obras que resguarda el Museo de la Basílica de Guadalupe. Mi agradecimiento a sus dotes artísticas y también a Iván Martínez Huerta por su compañerismo al seguir puntualmente este proyecto, cuidarlo, y su aportación de los materiales que amablemente nos suministraron los descendientes de Antonio Vanegas Arroyo. Un primer avance de este trabajo se presentó en el coloquio-homenaje: *William B. Taylor Scholarly Inquiries at an Interdisciplinary Workshop* en la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts, el 4 de octubre de 2014, estoy en deuda con el profesor Taylor por sus palabras, generosidad y el obsequio de su amistad.

Obras, documentos

Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el Boletín Mensual Carta Blanca, 1934-1939

The Artists as Critics. Art Reviews Written by Painters in the Boletín Mensual Carta Blanca, 1934-1939

Artículo recibido el 2 de febrero de 2016, devuelto para revisión el 18 de marzo de 2016; aceptado el 19 de octubre de 2016. <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2017.1.2594>

Roberto Aceves Ávila El Colegio de Jalisco, México. racevesa@hotmail.com

Líneas de investigación Historia de las devociones religiosas; el arte y la cultura de Jalisco.

Lines or research History of religious cults; art and culture of Jalisco.

Publicaciones más relevantes “El culto a la Virgen de Zapopan durante el periodo colonial”, *Intersicios Sociales*, año 6, núm. 11 (2016): 1-44; “El culto a San Gonzalo de Amarante, El Bailador”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* XXXVII, núm. 145 (2016): 109-150; “Sobre el ‘Manifiesto Justificativo de los Castigos Nacionales en Querétaro’ atribuido a Benito Juárez”, en *Compendio de las XIII Jornadas Académicas* (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014): 59-75.

Resumen Se rescatan ocho artículos de crítica de obras de arte publicados por David Alfaro Siqueiros (sobre Echave el Mozo y Carlos Orozco Romero), Carlos Orozco Romero (sobre Alvise Vivarini), Carlos Mérida (Peeter Jansz Pourbus, el Viejo, Francisco Goitia, Antonio Ruiz y Eugenio Landesio) y Roberto Montenegro (Ovens Juriane). Se publicaron originalmente en el *Boletín Mensual Carta Blanca*, entre 1935 y 1938 y no se habían reimpresso. Los artículos van precedidos de una breve historia del *Boletín*, creado por Salvador Novo a instancias de Xavier Villaurrutia, una descripción de sus contenidos, el contexto y las condiciones de su creación. Se señala la contribución del *Boletín* para divulgar la opinión y la crítica sobre artes visuales y para promover la obra de artistas tanto antiguos como contemporáneos mediante un folleto publicitario de calidad, que contribuyó a la difusión de la cultura en México durante la década de los años treinta del siglo xx.

Palabras clave *Boletín Mensual Carta Blanca*; Contemporáneos; crítica de arte en México; Carlos Orozco Romero; Carlos Mérida.

Abstract This study brings together eight art reviews by Latin-American artists: David Alfaro Siqueiros (on painters Echave el Mozo and Carlos Orozco Romero), Carlos Orozco Romero (on Alvisé Vivarini), Carlos Mérida (on Pieter Jansz Pourbus the Elder, Francisco Goitia, Antonio Ruiz and Eugenio Landesio), and Roberto Montenegro (on Ovens Juriane). The articles were originally published in the *Boletín Mensual Carta Blanca*, between 1935 and 1938, and have not been republished since. Their presentation is preceded by a short account of the *Boletín*, created by Salvador Novo at the insistence of Xavier Villaurrutia, as well as by a description of its contents, context and the conditions under which it came into being. We highlight the role of the *Boletín* in disseminating opinions and critical reviews on visual arts, and promoting the work of contemporary as well as classic artists, in the form of a high quality advertising pamphlet that contributed to the dissemination of culture in Mexico during the 1930s.

Keywords *Boletín Mensual Carta Blanca*; Contemporáneos; Art reviews in Mexico; Carlos Orozco Romero; Carlos Mérida.

ROBERTO ACEVES ÁVILA

EL COLEGIO DE JALISCO

MÉXICO

Los artistas como críticos.

*Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos
en el Boletín Mensual Carta Blanca, 1934-1939*

Entre junio de 1934 y enero de 1939 la cervecería Cuauhtémoc de México, con el apoyo de varios escritores y artistas plásticos que pertenecieron en su mayoría a los grupos literarios Ulises, Contemporáneos y Examen, llevó a cabo una interesante obra de difusión cultural que hoy resulta de difícil acceso, y en algunos casos, es prácticamente desconocida. Se trata del *Boletín Mensual Carta Blanca*, una publicación periódica privada hecha con fines publicitarios de la que se editaron alrededor de 53 números y que ejemplifica el interés de las vanguardias de la primera mitad del siglo xx por participar en medios populares masivos de difusión.

El *Boletín* tenía como finalidad primordial promocionar el consumo de la cerveza Carta Blanca entre la población de mayores ingresos, como lo muestran los anuncios que ilustraban el interior y la contraportada, que procuraban vincular en su publicidad y en sus artículos el consumo de dicha cerveza con la gastronomía, las actividades culturales y deportivas, la celebración de fiestas y con el mundo del arte. Dada la naturaleza publicitaria de dicho boletín, y su consiguiente apreciación como literatura de difusión, prácticamente no existen colecciones completas del mismo.¹

1. La colección más completa de la revista se localiza en la Biblioteca de la Universidad Iberoamericana Francisco Xavier Clavigero, en la Colección Gonzalo Obregón. Sólo que los ejemplares se encuentran clasificados no de manera conjunta, sino de acuerdo con el nombre específico que tenía la publicación en cada una de sus etapas. Así, el catálogo electrónico de la institución señala

En general se puede afirmar que hasta ahora, el *Boletín Mensual Carta Blanca* no se ha estudiado en forma integral. Ciertamente su importancia la han señalado autores como Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, y de sus páginas se han rescatado las colaboraciones de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer e incluso Antonin Artaud, para integrarlas a sus obras completas. Sin embargo, todavía está pendiente recuperar las colaboraciones de Bernardo Ortiz de Montellano, Octavo G. Barreda, o del escritor y diplomático de Zapotlán, Guillermo Jiménez, por ejemplo. Tampoco se han abordado los testimonios de los artistas plásticos que colaboraron como críticos en sus páginas, y que contribuyeron a las reflexiones y al ambiente literario y estético de la época. Por ello, a manera de rescate, y con la idea de contribuir a un análisis más integral de los contenidos del *Boletín Mensual Carta Blanca*, presento ocho notas de artistas plásticos (David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero y Roberto Montenegro) que participaron como críticos de obras de arte en dicha publicación entre 1935 y 1938. Por otra parte, difundir algunos elementos del diseño, de los contenidos y la forma de promover la cultura a través de un medio publicitario, como la publicación reseñada en esta nota, puede ser de interés para futuros trabajos sobre fuentes para la historia del arte en México.

la existencia de los números del 1 al 8 de los 10 correspondientes a 1934 bajo el rubro de “Galería de Pintores Modernos Mexicanos”, diez correspondientes a 1935 bajo la denominación “El arte en México. Pintura colonial”, y los números que van del 1, de 1936, hasta el 6, de 1938, bajo el rubro de “*Boletín Mensual Carta Blanca*” y “*Boletín de Arte Carta Blanca*”. Ésta es la colección más completa detectada hasta ahora que puede consultarse en un repositorio público. Existen otras colecciones incompletas en diversas instituciones. Por ejemplo, el catálogo de la Hemeroteca Nacional de México en su colección de Revistas Mexicanas tiene clasificados únicamente los números correspondientes a marzo de 1937 (año 4, núm. 1) hasta junio de 1938 (año 5, núm. 3) y faltan varios ejemplares. Existen en los Fondos Reservados de la Biblioteca Nacional (Colección Especial María Asúnsolo) 13 números empastados en un volumen correspondiente al año 4, números del 1 al 13 (marzo de 1937 a marzo de 1938). Por otra parte, los compiladores de las crónicas y artículos periodísticos de Novo señalan que dicho autor “conservó entre sus papeles un volumen empastado que contiene el *Boletín Mensual Carta Blanca* de marzo de 1936 a enero de 1939”, pero se limitan a publicar el contenido cuya autoría es de Novo y no describen el resto de la publicación (véase Salvador Novo, *Viajes y ensayos II. Crónicas y artículos periodísticos*, comp. y ed. Sergio González Rodríguez y Lligany Lomelí [México: Fondo de Cultura Económica, 1999], 564 nota). El Centro de Estudios de Historia de México Carso posee 12 ejemplares del *Boletín* (Montserrat Ugalde Bravo, “Boletines de arte moderno de la Cervecería Cuauhtémoc”, *Revista Mensual Museo Soumaya Fundación Carlos Slim* (septiembre, 2015): 27-29; consultado el 28 de enero, 2016, <http://www.museosoumaya.com.mx/index.php/esp/inicio/revistas#>).

De acuerdo con la información disponible, a lo largo de su existencia, el *Boletín* publicó un total de 53 números, agrupados en cinco series temáticas de pintura: Galería de Pintores Modernos Mexicanos (10 números, de marzo a diciembre de 1934); El Arte en México. Pintura Colonial (11 números, de abril de 1935 a febrero de 1936); Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México (12 números, de marzo de 1936 a febrero de 1937); El Arte en México. Pintura Moderna. Pintores Modernos Mexicanos (13 números, de marzo de 1937 a marzo de 1938); y La Pintura Mexicana de finales del Siglo xix y principios del xx. Pintura de los Siglos xix y xx (7 números, de abril de 1938 a enero de 1939). Los tres números finales de la última serie fueron bimestrales, por lo que la revista cambió su nombre a *Boletín de Arte Carta Blanca*.

En el cuadro 1 que aparece como anexo al final de esta nota se presenta la relación de obras de arte reseñadas y sus respectivos comentaristas que se publicaron en el *Boletín*. Debe destacarse la gran variedad de puntos de vista incluidos en la publicación, pues de acuerdo con una hoja suelta inserta en el *Boletín* a partir del inicio de la serie de Pintores Modernos Mexicanos, éste no perseguía “otro fin sino hacer una divulgación cultural. Ajena por completo a todo sectarismo preferencias que desvirtuarían esta acción, en esta Galería tendrán cabida aquellos que hayan realizado una valiosa labor original, sea cual fuere la ideología que la hubiese inspirado”. Este mismo comentario fue válido para los autores de las notas críticas, los cuales provenían de todos los ámbitos del espectro ideológico de México en aquel momento, desde Pedro Zuloaga, quien fuese miembro fundador del Partido Acción Nacional, hasta David Alfaro Siqueiros, militante declarado de izquierda.

El diseño editorial de la revista procuraba perfilar a los lectores, al esmerarse en la impresión y variedad de secciones al interior. Aunque los formatos variaron a lo largo de los años, por lo general, el *Boletín* era un folleto sin paginación de tamaño carta (21.5 × 28 cm) que se componía de portada, seguido de una primera hoja que contenía una sección de notas culturales escrita por Novo (Estampas del México Viejo) o por algún otro autor anónimo o con seudónimo (como por ejemplo el periodista Guillermo Enríquez Simoní, bajo el seudónimo de Pepe Rouletabille);² e invariablemente aparecía la nota referente a la imagen de la obra de arte seleccionada, la cual se reproducía a color al frente de la nota. Para proteger la impresión a color se incluía una hoja suelta

2. Sobre la identidad de este escritor, véase Héctor Perea, “Un testigo de levita”, consultado el 28 de enero de 2016, <http://issuu.com/labierintomilenio/docs/labierinto-499>.

impresa en papel de china en la que se hacía la descripción de la serie a la que pertenecía la imagen a color incluida en el boletín.

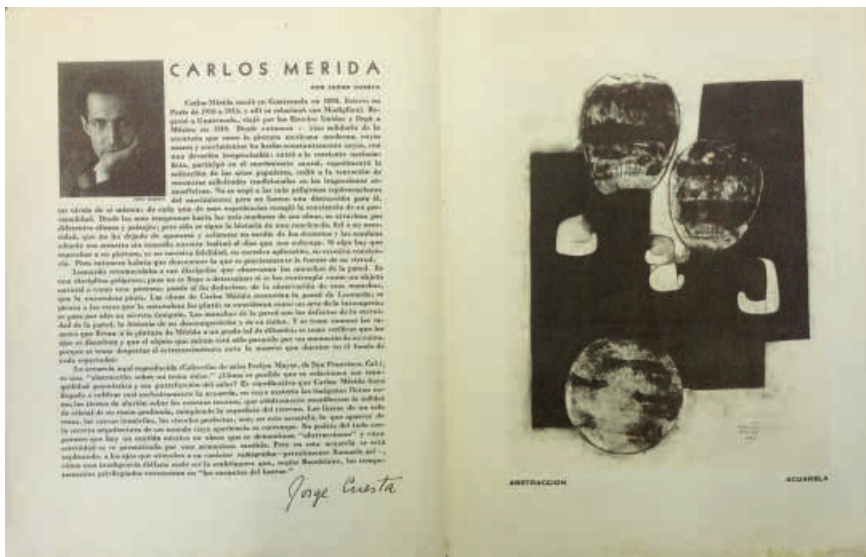
La siguiente página se dedicaba a notas culturales referentes a la historia, fabricación y beneficios de la cerveza, recetas de cocina, imágenes y descripciones de costumbres relacionadas con la bebida y los brindis, e incluso estaban ilustradas con imágenes a color de platillos gastronómicos sofisticados preparados por diversos chefs de restaurantes de lujo o clubes sociales a solicitud del redactor de la revista (en este caso Novo). Invariablemente todas estas notas terminaban invitando a los lectores a consumir y brindar con la cerveza Carta Blanca. En la última página siempre se incluía un anuncio de la misma cerveza.

A lo largo de su historia, el *Boletín* sufrió múltiples cambios en el nombre, diseño y formato. Durante el primer año el *Boletín* se llamó Galería de Pintores Modernos Mexicanos, y sólo incluía en las páginas centrales la imagen reseñada y la nota crítica correspondiente. A partir de entonces, todas las reseñas sobre arte se acompañaron de la fotografía de su autor, junto con la reproducción de su firma hológrafa (véase figs. 1 y 2). Durante el segundo año, la publicación cambió su nombre al de *Boletín Mensual Carta Blanca*, y el folleto que contenía la reseña sobre arte y la reproducción de la obra reseñada se convirtió en un anexo que venía dentro de una sobrecubierta en la que se incluían los artículos y secciones ya mencionados, incluyendo además en la portada de dicha sobrecubierta una historia o leyenda sobre la historia de la cerveza o de otra bebida espirituosa, escritos por autor anónimo, y con una ilustración del artista publicitario Fernando Bolaños Cacho, quien también dibujó muchas de las imágenes publicitarias de Carta Blanca (véase figs. 3 y 4). La crítica de arte y la reproducción correspondiente se publicaron como un anexo llamado El Arte en México. Pintura Colonial, contenido al interior de la sobrecubierta (véase figs. 5 y 6).

A partir del tercer año, el *Boletín* cambió su formato a una especie de tríptico, al eliminar la sobrecubierta, e incorporar todas las secciones y notas al cuerpo del boletín, agregando una solapa que se doblaba en portada sobre el cuerpo de la revista. Al abrirse la publicación se observaba por lo general la fotografía y descripción de un elaborado platillo gastronómico preparado por un chef de un restaurante famoso de México, a invitación del editor (en este caso Novo, autor de varias de estas descripciones gastronómicas). En dicho texto invariablemente se recomendaba acompañar el platillo con cerveza Carta Blanca. Al desdoblar esta solapa, en la parte central del interior siempre aparecía la nota crítica de la obra de arte y la reproducción a color de la misma. El color de



1. Contraportada y portada de *Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, ca. 1934. Colección particular. Fotografía del autor.



2. Páginas interiores de *Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, ca. 1934. Colección particular. Fotografía del autor.

la portada, así como el anuncio al final del *Boletín*, variaban en cada número (véase figs. 7, 8, 9 y 10).

En el cuarto año del *Boletín* se simplificó el diseño y los contenidos al eliminar la página que se doblaba al centro, y reducir el número de las notas no dedicadas al arte, pero se conservaron los artículos relativos a la cerveza y su publicidad (figs. 11 y 12).

Es a partir del quinto año cuando el *Boletín*, además de la tradicional sección escrita por Novo de “Estampas del México Viejo”, incluye nuevas secciones fijas, como “Para las damas”, apartado mensual de recetas de cocina (que incluían a la cerveza Carta Blanca como ingrediente) cuya responsable era Marichu;³ y la sección “Lugares que deben visitarse”, patrocinado por la Asociación Mexicana de Automovilistas (AMA), para la cual se seleccionaban textos de la revista de turismo *Mapa* (véase figs. 13 y 14).

Breve historia del Boletín

Miguel Capistrán, en un artículo publicado en 2011 en el suplemento cultural del diario *Milenio*, resumió la historia de dicha publicación, la cual vale la pena citar *in extenso*:

En vista de la cercanía que me proporcionaba el hecho de ser asistente de Novo, supe que en su faceta de publicista —téngase en cuenta que fue socio de la Agencia de Publicidad Augusto Elías— dirigió las campañas de promoción de los productos del Grupo Monterrey, entre cuyas empresas estaba la Cervecería Cuauhtémoc, fabricante de la cerveza Carta Blanca. Xavier Villaurrutia le aconsejó a Novo que considerara la utilidad de lanzar una campaña que aportara conocimientos de una manera atractiva. Para ello propuso una serie de folletos que difundieran la obra de los creadores de la moderna pintura mexicana que ya ocupaban un sitio en el extranjero. El mensaje comercial llegaría de forma aceptable al público y, consecuentemente, la compañía embotelladora obtendría una imagen de respetabilidad y reconocimiento.

La propuesta de Villaurrutia no tomó a Novo por sorpresa, que sabía del interés que su amigo y colega tenía por el arte en general y, muy particularmente, por la

3. Seudónimo de la española María Aguilar de Carbia, quien desde finales de los años treinta escribió en México varios libros de recetas de cocina que fueron muy populares entre las amas de casa desde entonces hasta la década de los años ochenta.



3. Contraportada y portada del *Boletín Mensual Carta Blanca*, noviembre de 1935. Colección particular. Fotografía del autor.



4. Reverso de la portada y contraportada del *Boletín Mensual Carta Blanca*, noviembre de 1935. Colección particular. Fotografía del autor.

nueva pintura mexicana. Novo sabía también que Villaurrutia había incitado a varios artistas plásticos a incursionar en el terreno de la escenografía, que promovió con entusiasmo la creación de una de las primeras galerías de arte privadas en México y organizó exposiciones de carácter individual y colectivo. Los *tycoons* regiomontanos apoyaron la idea y un equipo de “creativos” se puso a trabajar de inmediato. En sus comienzos, el *Boletín Mensual* estuvo bajo la responsabilidad de los pintores Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. Villaurrutia intervino en la elección de los pintores y colaboró con frecuencia. Así pues, con el título *Galería de pintores modernos mexicanos*, en 1934 nació la campaña. [...] Sospecho que este esfuerzo de divulgación llegó a su fin en abril de 1939. Lo digo porque, a pesar de mis pesquisas, no he podido hallar un número posterior a esta fecha. El propio Novo no recordaba con precisión el dato a este respecto, cuando hablamos del asunto en 1967.⁴

Este *Boletín* no fue simplemente una feliz ocurrencia de Novo y Villaurrutia, sino una continuación de las actividades mediante las cuales la Cervecería Cuauhtémoc promovió el arte moderno en México. En enero de 1931, la empresa abrió la Galería Carta Blanca en la avenida Madero de la Ciudad de México, con una exposición de ocho pintores mexicanos (Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Tamiji Kitagawa, Roberto Montenegro y David Alfaro Siqueiros) organizada por Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida. El discurso inaugural, sobre el arte moderno, corrió a cargo de Xavier Villaurrutia,⁵ y José Gorostiza hizo una reseña muy crítica de la exposición, la cual fue publicada en *El Universal Ilustrado* en febrero de 1931.⁶ A su vez, esta exposición le daba continuidad en cierta forma a la labor realizada por Orozco Romero y Mérida, quienes entre 1929 y 1930 dirigieron la Galería del Teatro Nacional que se instaló en el edificio, entonces sin terminar que ahora es el Palacio de Bellas Artes, por encargo de la dirección de Acción Cívica del

4. Miguel Capistrán, “De cerveza, arte y publicidad”, *Visor*, núm. 431, (2011), 4, consultado el 29 de enero de 2016, http://issuu.com/mileniodiariojalisco/docs/visor_o1oct2011.

5. Véase el prefacio a la invitación de dicha exposición, en: Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México!* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 371.

6. José Gorostiza, “Torre de señales: Una nueva sección a cargo de José Gorostiza”, *El Universal Ilustrado: Un semanario mexicano con espíritu* 14, núm. 717 (1931): 32. Reproducido por International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, consultado el 28 de enero de 2016, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/760487/language/en-US/Default.aspx>.



5. Contraportada y portada del anexo del *Boletín Mensual Carta Blanca*, noviembre de 1935. Colección particular. Fotografía del autor.



6. Páginas interiores del anexo del *Boletín Mensual Carta Blanca*, noviembre de 1935. Colección particular. Fotografía del autor.

Departamento del Distrito Federal.⁷ Mérida y Orozco Romero compartieron la responsabilidad de la parte artística del *Boletín* durante 1934, y hasta el número cinco del segundo año, correspondiente a agosto de 1935. Posteriormente, fue Orozco Romero quien se encargó de realizar esta labor.

La crítica de arte realizada por escritores y artistas plásticos en revistas como el *Boletín Mensual Carta Blanca* reforzaba la idea de Villaurrutia, seguramente compartida por otros miembros del “Grupo sin grupo”,⁸ de las afinidades estéticas existentes entre el poeta y el pintor, y las formas poéticas y las plásticas, misma que desarrolló Villaurrutia en una conferencia introductoria a la Exposición de Arte Moderno de 1932.⁹ Por ello, no es de extrañar que muchos de los que antes participaron en las revistas *Contemporáneos* (1928-1931) de Novo y Villaurrutia, y *Examen* (1932) de Jorge Cuesta, se unieran a esta nueva labor cultural.

De hecho, Capistrán señala que con este *Boletín* se demuestra que la colaboración del grupo Contemporáneos fue mucho más allá de 1932, así como que dicho grupo “convocó a muchos artistas que suelen olvidarse cuando nos referimos a los proyectos multidisciplinarios de Ulises y Contemporáneos —Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos González—”.¹⁰ En este sentido sería relevante plantear a futuro el análisis integral del *Boletín*, en el contexto del de las redes intelectuales que permitieron la colaboración, seguramente pagada, de estos artistas y escritores en el proyecto, así como la publicidad alcanzada por los artistas en la incorporación de pintores contemporáneos en la serie.

La publicación del Boletín en el contexto de la política cultural del Estado mexicano de la primera mitad del siglo XX

La publicación del *Boletín* así como sus esfuerzos por combinar la apreciación conjunta del arte, la literatura y la gastronomía también deben analizarse

7. Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia siglos XIX y XX*, pról. Manuel Toussaint (México: Antigua Librería Robredo, José Porrúa e hijos, 1937), 312-313.

8. Nombre con el que también se conoce al grupo literario Contemporáneos. Véase José Luis Martínez, “El momento literario de los contemporáneos”, consultado el 28 de enero de 2016, <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/el-momento-literario-de-los-contemporaneos>.

9. Xavier Villaurrutia, “Pintura sin mancha”, *Textos y pretextos. Literatura-Drama-Pintura* (México: La Casa de España en México, 1940), 205-206.

10. Capistrán, “De cerveza, arte y publicidad”, 5.

7. Portada del *Boletín Mensual Carta Blanca*, marzo de 1936. Colección particular. Fotografía del autor.



8. Contraportada del *Boletín Mensual Carta Blanca*, marzo de 1936. Colección particular. Fotografía del autor.



en el contexto de la visión de modernización cultural del país, que promovió el Estado mexicano a principios del siglo xx. La participación de los escritores y los artistas plásticos como críticos de arte fue importante como elemento de validación de esta nueva concepción de la ética y la estética compartida hasta cierto punto por el Estado y las vanguardias. Recordemos que para José Vasconcelos (con quien colaboraron en la Secretaría de Educación Pública de México muchos de los escritores de *Contemporáneos* y del *Boletín Mensual Carta Blanca* cuando éste fue secretario) el fin de toda educación humana debía tener como culminación la formación estética del individuo. En el prólogo de *La raza cósmica* Vasconcelos hizo explícita esta relación entre ética y estética, al proponer que el estado más alto que alcanzaría la humanidad sería el espiritual o estético, en el que “la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, [...] se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que convence”.¹¹ Es posible que muchos de sus colaboradores también compartiesen este ideal y se dedicasen a difundir el arte para elevar la educación de las masas.

A partir de la consolidación en el poder del nuevo régimen político emanado de la Revolución mexicana durante la segunda década del siglo xx, una de las principales preocupaciones del Estado fue tratar de generar un proyecto cultural representativo de los ideales del nuevo régimen que ayudase a superar las diferencias étnicas, políticas y sociales que caracterizaban al país. En dicho proyecto se procuró incorporar no sólo lo tradicionalmente considerado como alta cultura, sino también lo popular y lo folclórico, con vistas a generar un patrimonio cultural nacionalista común a todos los mexicanos.¹²

Una de las estrategias seguidas para la promoción de este nuevo proyecto, en especial a partir del periodo comprendido entre 1920 y 1930, fue la difusión masiva de productos culturales que adquirieron una categoría simbólica, como fue el caso de la colección de autores clásicos publicada por la Secretaría de Educación Pública bajo el patrocinio de Vasconcelos, editada en grandes tirajes y distribuida de manera gratuita entre la población, o la promoción del

11. José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur* (Madrid: Agencia Mundial de Librerías, 1925), 27.

12. Néstor García Canclini ha señalado que México representó el caso precursor de lo que después se volvería una tendencia en diversos países de América Latina: la generación de una cultura simbólica que pareciera reconciliar a las clases. Véase Nestor García Canclini, *Los dilemas de las culturas populares latinoamericanas bajo la confluencia de tradición, modernidad y posmodernidad: el caso mexicano*, ponencia presentada al seminario “The Debate on Post-Modernism in Latinamerica: Brasil, Mexico and Peru” (Texas: Universidad de Austin, 1988), 4.



9. Páginas interiores del *Boletín Mensual Carta Blanca*, marzo de 1936. Colección particular. Fotografía del autor.



10. Páginas interiores desplegadas del *Boletín Mensual Carta Blanca*, marzo de 1936. Colección particular. Fotografía del autor.

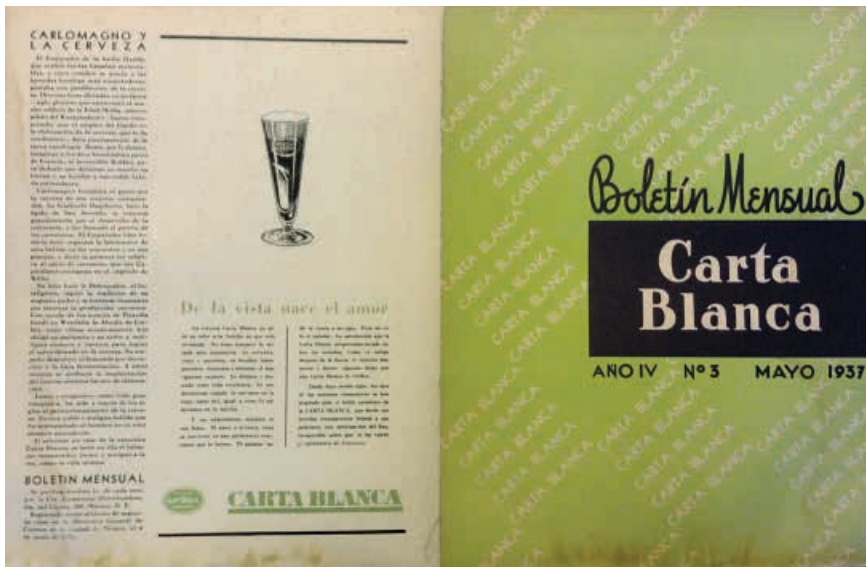
arte para el disfrute de las masas mediante el muralismo realizado en espacios públicos. Carlos Monsiváis afirma que entre 1930 y 1950 ocurrió la etapa más fecunda de la cultura popular urbana con el inicio de nuevas industrias culturales que buscaban incorporar al pueblo a este proyecto a través de los medios masivos de comunicación,¹³ como el cine, la radio y publicaciones periódicas como diarios y suplementos culturales.

Si bien es cierto que durante la década de los años veinte y treinta del siglo xx, la edición de libros, revistas y carteles encontró en el Estado mexicano posrevolucionario a uno de sus mayores patrocinadores, existieron varias publicaciones periódicas que se editaron de forma autónoma, o con recursos privados, por grupos interesados en una visión particular que buscaba incidir en la vida pública. En México, a partir de los años veinte del siglo pasado, diversos grupos de escritores y artistas que pertenecieron a distintos movimientos de vanguardia buscaron contribuir a la definición de lo que debería considerarse como parte de la cultura nacional. Para ello, desde los años treinta hicieron uso ya no de revistas culturales autofinanciadas de corto tiraje, sino de publicaciones periódicas patrocinadas por particulares y de medios masivos de comunicación, como los suplementos culturales de diferentes diarios y revistas. En ellos dieron cabida en sus páginas centrales al trabajo de artistas visuales de la época, de manera similar a como lo hacían revistas europeas (como por ejemplo *Transition*, de Eugene Jolas y Elliot Paul), integraban imágenes y crítica, y generaban con ello nuevos objetos culturales híbridos¹⁴ que servían a sus propósitos de difusión.

Para Esther Gabara, un ejemplo emblemático de estos objetos culturales híbridos en los que se combina la reflexión crítica con el uso de las reproducciones fotográficas y el diseño gráfico lo constituye precisamente el *Boletín Mensual Carta Blanca*. Gabara también ha señalado que en México los movimientos literarios de vanguardia participaron activamente en las versiones tempranas de los medios de comunicación masiva y contribuyeron con ello a la

13. Carlos Monsiváis, “Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor”, *Textos, Revista Bimestral del Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco* 2, núms. 9-10 (1975): 45.

14. García Canclini define la hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. Véase Nestor García Canclini, *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*, con una nueva introducción del autor y un prólogo de Renato Rosaldo (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2005), XXV.



11. Contraportada y portada del *Boletín Mensual Carta Blanca*, mayo de 1937. Colección particular. Fotografía del autor.



12. Páginas interiores del *Boletín Mensual Carta Blanca*, mayo de 1937. Colección particular. Fotografía del autor.

representación de una cultura urbana y nacionalista de masas.¹⁵ Pero además, partiendo de la fotografía y de las imágenes de que hicieron uso estos escritores y artistas de las vanguardias, Gabara propone que el novedoso empleo de fotografías y la idea de la representación a través de la imagen condujo a los artistas y escritores a producir trabajos en los que fusionaron sus ideas y meditaciones sobre la ética con experimentos estéticos que dieron lugar a lo que la autora llama el “ethos de la modernidad”, es decir reflexiones sobre el qué y el cómo debe considerarse parte del sentido de comunidad y de la cultura nacional en el contexto de la modernidad.¹⁶

Al hablar de la sección dedicada a las recomendaciones turísticas que se incluyeron en el *Boletín* a partir de abril de 1938 en la sección “Lugares que deben visitarse”, Gabara señala que el artista, en su función de aprendiz de turista, participó de manera directa en el desarrollo de una nueva estética de la modernidad, al visualizarse como alguien que se involucraba en la actividad que describía, y no como alguien ajeno a ella.¹⁷ De la misma forma, es de suponer que los artistas plásticos que participaron como críticos en el *Boletín* procuraron acercarse a las obras de los artistas coloniales, europeos y contemporáneos con ese mismo sentido de involucramiento, al reconocer aquellas técnicas y valores universales dignas de difundirse, en un proceso simultáneo de aproximación y distanciamiento de la obra plástica comentada, procurando acercar y divulgar al mismo tiempo la obra seleccionada a un público más amplio. Gabara señala que fue mediante esta participación activa en la creación de una cultura popular, que la modernidad estableció un puente entre la ética y la estética.

Las múltiples funciones del Boletín

En esta discusión no debe perderse de vista la naturaleza publicitaria y de difusión del *Boletín*. Si bien los escritores y artistas que participaron en las notas de dicha publicación expresaron en ocasiones su sentir sobre las implicaciones ideológicas de la pintura que reseñaban (como es el caso de Siqueiros en la nota que aquí se presenta), en general la publicación estaba planteada desde el inicio

15. Esther Gabara, *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil* (Durham: Duke University Press, 2008), 141.

16. Gabara, *Errant Modernism*, 1-2, 6.

17. Gabara, *Errant Modernism*, 142.



13. Contraportada, página central y portada del *Boletín de Arte Carta Blanca*, agosto-septiembre de 1938. Colección particular. Fotografía del autor.



14. Páginas interiores del *Boletín de Arte Carta Blanca*, agosto-septiembre de 1938. Colección particular. Fotografía del autor.

como un formato divulgativo asociado abiertamente a una agencia publicitaria. Las notas sobre arte que incluía no pretendían ser exhaustivas ni presentar reflexiones teóricas profundas, sino ser breves ensayos dedicados a promover la difusión del arte entre la población de cierto nivel sociocultural. Por ello, varios de los ejemplos transcritos parecieran ser más una reseña histórico-biográfica de los autores que el análisis de una obra específica. Si bien la presencia de la nota sobre arte y su correspondiente ilustración siempre ocupó el lugar central del *Boletín*, casi siempre iban acompañadas de otras notas diversas sobre múltiples temas de cultura general. Se trataba de pequeños artículos

que fuesen atrayentes para unas incipientes clases media y alta urbanas con mayor poder adquisitivo y nuevos gustos en el comer y el beber. De hecho, a la publicidad de la cerveza siempre se le dedicó un espacio igual al de la imagen artística, así como otros artículos con frases y expresiones que asociaban beber cerveza con eventos sociales y el buen gusto en el vivir. La afición por el arte parecería estar presentada implícitamente en esta publicación como un complemento para las nuevas pretensiones de modernidad que traían aparejadas las nuevas condiciones socioeconómicas de la población.¹⁸

Tampoco debe soslayarse el hecho de que el *Boletín* era una empresa particular cuyos directivos también tenían intereses específicos al realizar la selección de obra y el encargo de las críticas, las cuales seguramente eran remuneradas. Como se señaló con anterioridad, sólo la primera serie del *Boletín* y los primeros cinco números de la segunda, los dirigieron en forma conjunta Orozco Romero y Mérida; el resto fue dirigido únicamente por Orozco Romero. El interés de Orozco Romero por dirigir el *Boletín* obedeció muy probablemente no sólo al deseo de promover una obra cultural, sino también de promocionar el arte mexicano dentro de un mercado artístico en desarrollo y figurar él mismo dentro del panorama de la crítica de arte en México, todo ello mediante

18. El discurso contenido en estos boletines apunta hacia la legitimación de un gusto, cuya posesión a su vez asigna estatus a quienes degustan la cerveza junto con los platillos sugeridos en un ambiente refinado, en el que el arte juega un papel central. Estamos frente a un campo en el que se combina lo artístico con lo culinario y cuyos discursos se dirigen principalmente a las familias urbanas, y de manera específica a un sector de la población en particular, el de la naciente clase media, que hasta principios del siglo xx son quienes comienzan a acceder con mayor fuerza al capital escolar hasta entonces reservado a las clases más altas. La posibilidad de apropiarse del saber contenido en publicaciones como las que aquí se reseñan les ofrece la opción de adquirir un capital cultural basado en saberes reconocidos, y con ello acceder a la asignación de un estatus positivo que les otorgue lo que Pierre Bourdieu llama un “título de nobleza cultural”. Bourdieu habla de este “*efecto de asignación de estatus*, positivo (ennoblecimiento) o negativo (estigmatización), que todo grupo produce al asignar a los individuos a unas clases jerarquizadas. A diferencia de los poseedores de un capital cultural desprovisto de certificación académica, que siempre pueden someterse a pruebas, porque no son más que lo que hacen, simples hijos de sus obras culturales, los poseedores de títulos de nobleza cultural —semejantes en esto a los poseedores de títulos nobiliarios, en los que el ser, definido por la fidelidad a una sangre, a un suelo, a una raza, a un pasado, a una patria, a una tradición, es irreductible a un hacer, a una capacidad, a una función— no tienen más que ser lo que son, porque todas sus prácticas valen lo que vale su autor, al ser la afirmación y la perpetuación de la *esencia* en virtud de la cual se realizan”. Véase Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira (Madrid: Taurus, 1998), 20-21.

tres vertientes: coadyuvar en la selección de los artistas a comentar, haciendo uso de su buen ojo como maestro de pintura; promover por medio del *Boletín* la obra de los artistas mexicanos entre potenciales coleccionistas de una clase alta que comenzaba a desprenderse; y abrir la puerta a los más diversos puntos de vista en materia artística, buscando promover el desarrollo de la crítica de arte. Al hablar de la pintura de Orozco Romero, Inés Amor señala que “sus intereses fueron diferentes de la escuela mexicana; era más frívolo, le interesaba el éxito social, el éxito de venta”.¹⁹ Este interés por posicionar la obra de arte en el mercado combinando la publicidad con el arte también lo señalaron otros contemporáneos suyos. Justino Fernández mencionó que “Desde su regreso a México en 1925 no ha dejado de estar activo en la pintura, mas también se ha ocupado en la divulgación del arte, y la serie de publicaciones del boletín mensual ‘Carta Blanca’ (1935-1938) dirigidas por él, que llevan reproducidas a color obras de pintores mexicanos, fue una muestra de su talento”.²⁰ Y Agustín Velázquez Chávez, al mencionar su labor en México mencionó que: “ha publicado, en compañía de Carlos Mérida, transformando en una obra cultural un trabajo de propaganda, varios cuadernos sobre la obra de pintores modernos mexicanos antiguos y contemporáneos (Galería de Pintores Modernos Mexicanos, El Arte en México. Pintura Colonial; Publicaciones de la Cervecería Cuauhtémoc S.A. México, 1933-1935).”²¹

Un ejemplo de la forma en que el *Boletín* trató de contribuir a revalorar las colecciones de arte privadas en México lo constituye la serie Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México (reseñada entre 1936 y 1937), dedicada a comentar casi exclusivamente piezas de la segunda colección Pani, propiedad del ingeniero, funcionario y diplomático Alberto J. Pani,²² quien unos años después, entre 1938 y 1940, trató de vender sin éxito dicha colección al gobierno de México. De un total de 12 obras que comprendía la serie, 10 per-

19. Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), 73.

20. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México* (México: Imprenta Universitaria, 1952), 444.

21. Agustín Velázquez Chávez, *Índice de la pintura mexicana contemporánea* (México: Ediciones Arte Mexicano, 1935), 127.

22. Luis Cardoza y Aragón, en su comentario sobre la obra *Cabeza de Apóstol*, de Jacques Jordaens, señalaba, por ejemplo, que esta pieza “había sido adquirida por el Señor Ingeniero Alberto J. Pani, entre un lote de pinturas que perteneció a la Colección Warneck, vendidas por el barón León Pitteurs Hugaert d’Orange [...]”. Véase Luis Cardoza y Aragón, “Jacques Jordaens”, *Boletín Mensual Carta Blanca* III, núm. III (1936): s.p.

tenecían a la colección Pani; las otras dos obras comentadas formaban parte de la colección del también funcionario y diplomático Genaro Estrada. Incluso uno de los comentadores de esta serie fue el pintor Roberto Montenegro, quien fungió como experto certificador de la primera colección Pani que se vendió en 1926 al gobierno de México y que ahora forma parte de los acervos del Museo de San Carlos en la Ciudad de México.²³ Ana Garduño menciona que la forma en que se llevó a cabo la primera venta y los reproches que se le hicieron por las “exageradas atribuciones autorales y la inconsistencia de autenticidades [...] provocó sospechas sobre la originalidad de muchas de ellas y se le percibió como un coleccionista si no malintencionado, al menos cándido e inexperto”.²⁴ Convocar a pintores y escritores de prestigio para que comentaran algunas de las piezas de su segunda colección en el *Boletín* fue quizá una manera de reivindicar su talento y buen ojo como coleccionista, y de mejorar también la posible valoración de su colección. Samuel Gordon ha señalado también el caso del poeta Carlos Pellicer y su artículo del *Boletín* de febrero de 1937 dedicado dentro de esta misma serie al pintor Guido Reni. En una carta fechada en 1927 dirigida al entonces cónsul de México en París, Alberto J. Pani, Pellicer había señalado su desagrado (“respetuosa repugnancia”) por las obras de Caracci y de Reni. Sin embargo, en 1937 cuando se le invita a opinar sobre una obra de Reni perteneciente a la colección de su amigo Genaro Estrada (con quien Pellicer estaba agradecido por salvarlo de la cárcel y de un fusilamiento injusto), su juicio sobre la obra se atempera sin dejar de ser negativo, e incluso dedica a la pieza propiedad de su amigo algunos elogios,²⁵ y cierra su crítica con la elegante frase: “El cuadro que reproducimos muestra más las virtudes que los defectos de su autor”.²⁶

23. Para la historia de la venta de la primera colección Pani y otros avatares de este coleccionista, véase Ana Garduño, “Patrimonialismo y poder: Alberto J. Pani, coleccionista institucional (1917-1934)”, en Víctor Mínguez, ed., *Las artes y la arquitectura del poder* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L., 2013), 1085-1097, consultado el 28 de enero de 2016, <https://bellasartes-mx.academia.edu/AnaGardu%C3%B1o>. Sobre Montenegro, véase también el artículo del pintor Rodríguez Lozano, “La pintura y los intereses creados”, en Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura* (México: Imprenta Universitaria, 1960), 135-139.

24. Garduño, “Patrimonialismo y poder”, 1086-1087.

25. Samuel Gordon y Fernando Rodríguez, “N’el mezzo del cammin di nostra vita. Carlos Pellicer: 1937”, *Literatura Mexicana* 8, núm. 1 (1997): 9-10.

26. Carlos Pellicer, “Guido Reni”, *Boletín Mensual Carta Blanca*, año III, núm. XII (1937): s.p.

Los artistas plásticos como críticos de arte en el Boletín

A continuación se presentan ocho colaboraciones de artistas plásticos que elaboraron notas de crítica de arte en el *Boletín*. Representan prácticamente todos los textos de artistas plásticos publicados a lo largo de la historia editorial del folleto, con excepción del artículo de Carlos Mérida sobre Fermín Revueltas (de julio de 1934) al que no se pudo tener acceso. Estas notas complementan los trabajos de rescate de las reseñas elaboradas por los escritores Novo, Villaurrutia, Cuesta y Gorostiza, y que han sido publicadas con anterioridad en las ediciones de sus obras completas. Las ocho notas que presento no se habían vuelto a editar y las realizaron David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero y Roberto Montenegro, quienes participaron como críticos en el proyecto de Orozco Romero entre 1935 y 1938.

Para realizar la selección de notas que abordo en este artículo, tuve acceso a una colección de 42 números pertenecientes originalmente al pintor jalisciense Francisco Rodríguez “Caracalla” (1907-1989).²⁷ A partir de dicha colección y de información proveniente del catálogo público en línea de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana (que posee la colección más completa del *Boletín*) se hizo una relación de los contenidos de la revista referentes a las notas sobre crítica de arte, que se presentan en el cuadro 1 como anexo al final de esta nota.

Destaca entre ellas la primera nota de Alfaro Siqueiros sobre el pintor Echaive el Mozo, ya que en ella expone tempranamente por escrito su idea del colonialismo de la pintura latinoamericana hasta antes del siglo xx, y que más adelante desarrolló con mayor amplitud en algunas de los artículos recopilados.

27. Francisco Rodríguez (conocido como “Caracalla”) fue un importante protagonista de la pintura en Jalisco durante el siglo xx. Fundó en Guadalajara en 1936 la Academia de Artes Plásticas Evolución, fue ayudante de José Clemente Orozco en los murales de la Universidad, del Palacio de Gobierno y en una parte de la cúpula del Hospicio Cabañas. En la Ciudad de México colaboró en la fundación de la Galería de Arte Moderno, participando en su inauguración en una muestra colectiva con Jesús Guerrero Galván, Jorge González Camarena, Raúl Anguiano, Juan Soriano, Manuel González Serrano y Guillermo Meza. Véase Guillermo Ramírez Godoy y Arturo Camacho Becerra, *Cuatro siglos de pintura jalisciense* (Guadalajara: Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1996), 100-101. Se dice que su apodo provenía de la semejanza de su perfil con una medalla romana en la que estaba representado el busto del emperador Caracalla. A finales de la década de 2000 su viuda, Lilia Lomelí, puso a la venta varias piezas de su biblioteca, entre las que se encontraban los ejemplares del citado *Boletín*, y que ahora forman parte de la biblioteca personal del autor de este artículo.

dos en las páginas de su obra *No hay más ruta que la nuestra*.²⁸ En cambio, las notas de Mérida, Orozco Romero y Montenegro dedicadas a la pintura de los siglos xiv y xv son más convencionales y buscan señalar las características técnicas y compositivas de las obras reseñadas y los méritos intrínsecos que las hacen dignas de estar incluidas en la colección Pani. Los artículos de Mérida referentes a Goitia, Antonio Ruiz y Landesio, y el de Siqueiros dedicado a Orozco Romero, muestran profundo conocimiento del oficio al analizar la obra de otro colega y expresan una interesante comprensión del trabajo ajeno.

A manera de conclusión

A partir de lo visto a lo largo de este ensayo, destaca la necesidad de realizar una aproximación compleja al formato de divulgación y a los contenidos que caracterizaron al *Boletín Mensual Carta Blanca*, incluyendo el diseño, las imágenes y otros artículos no necesariamente vinculados a la reseña, pero que contextualizan a cada número, lo que permitiría colocar al *Boletín* en perspectiva, así como abrir espacios de análisis e intercambios con otras rutas de la historia del arte en México.

En este sentido, la incorporación de la prensa como objeto de estudio, y dentro de ella las ediciones de carácter publicitario está apenas en sus inicios como parte de la investigación actual sobre la historia del arte en México. Por ello el tema de un boletín como el reseñado en esta nota puede ser de interés para futuros trabajos sobre recuperación y valoración de otras fuentes para la historia del arte en México. Vale la pena rescatar estos proyectos editoriales que lograron mantenerse en circulación durante varios años, y destacar los intereses que perseguían y sus aportaciones a la escena artística mexicana.

28. David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo. (Recopilación de diez artículos publicados en las revistas "Hoy" y "Mañana" y dos en el diario "El Nacional", de la Ciudad de México)* (México: s.p.i., 1945).

Anexo documental

“Echave el mozo”, por David Alfaro Siqueiros²⁹

Aprovecharé esta oportunidad para dar mi opinión sobre lo que yo llamo “el colonialismo de la pintura mexicana de los siglos XVII y XVIII”.

Baltasar de Echave y Rioja, llamado “Echave el Mozo”, para diferenciarlo de su padre el pintor Baltasar de Echave Ibía y de su abuelo Baltasar de Echave Orio, llamado “Echave el Viejo” (según los incompletos informes que existen), nació en la ciudad de México el año de 1632. Fue bautizado el 30 de octubre de ese mismo año. Se casó con la señora Ana del Castillo. Murió a la edad de cincuenta años, el 14 de enero de 1682.

Pocas obras de este pintor existen en México, debido a que la mayor parte de su producción fue posteriormente enviada a España, por su semejanza con los cuadros españoles que como tales han sido vendidos y llevados al extranjero, según los historiadores del arte colonial.

¿Qué es lo que yo quiero decir con la afirmación que encabeza esta nota? Quiero decir que la pintura mexicana de la colonia fue una pintura dependiente, una transcripción “mecánica” del arte de la metrópoli, a través de la cual recibió además las influencias del Renacimiento italiano. Considero que la pintura colonial mexicana careció por esa razón de personalidad y de ahí que su repercusión no haya tenido fuerza internacional. Sus autores, muchos de ellos hombres de enorme talento, todos sabios artesanos del oficio material de la pintura, no consiguieron, sin embargo, asimilando convenientemente las influencias europeas, rematar su esfuerzo con una aportación creadora, equivalencia y síntesis del país en que vivían, que le hubiera dado a la pintura mexicana de entonces la beligerancia mundial de que carece.

El Dr. Lucio, en un opúsculo titulado “Reseña Histórica de la Pintura Mexicana”, que fue publicado en 1864, sostiene que México fue, durante la colonia, el mejor taller del mundo para la fabricación de copias de las obras maestras del arte europeo, destinadas para la exportación. Esto explica en parte la causa del fenómeno, aunque también podría esclarecerlo la naturaleza social de la propia época.

La pintura que se reproduce es un fragmento del conjunto central de la obra ejecutada por este maestro para la Sacristía de la Catedral de Puebla, y tiene

29. David Alfaro Siqueiros, “Echave el Mozo”, *Boletín Mensual Carta Blanca* II, núm. VIII (1935): s.p.

por lema “El Triunfo de la Iglesia”. Se trata de una habilísima copia de dos láminas de Rubens, que fueron propiedad de don Alejandro Ruiz (según don Manuel G. Revilla, “El Arte en México”). El autor hizo en su reproducción monumental algunas modificaciones apreciables y le dio el color que consideró independientemente apropiado.

“Echave el Mozo”, a través de la obra reproducida, es un buen ejemplo de la característica que antes señalamos, y debe ser motivo de meditación por parte de aquellos artistas contemporáneos que juzguen el valor del arte mediante el análisis de una obra aislada, como valor intrínseco autónomo (método académico) y no por la aportación creadora que el esfuerzo artístico, de una época determinada, dé en su conjunto.

Lo antes expuesto no niega, naturalmente, la importancia de la pintura colonial mexicana como el movimiento más trascendental y definitivo de toda la América Colonial Española.

“Peeter Jansz Pourbus El Viejo”, por Carlos Mérida³⁰

Nació en Gouda (Holanda), hacia 1510, el fundador de esta familia de pintores flamencos. Murió en Brujas en 1584, ciudad en la que se había establecido desde 1538. Fue discípulo de Lancelot Blondel. Se casó con una hija de su maestro. En 1556 retoca *El Juicio Final*, de Jean Prevost. En 1560 pinta para la Sala de Fiestas del Hotel de Ville, los retratos de Carlos V y Felipe II. Sus obras principales se encuentran en los museos de Ámsterdam, Brujas, Bruselas, Chantilly, Londres, Estocolmo, Stuttgart, Viena. Fueron sus discípulos: su hijo Franz Pourbus I, Antonio Claessens y Hubin Bover. Comparado a los grandes Primitivos —a los Van Eyck, Van der Weyden, Memling—, Pourbus el Viejo es un honrado maestro. Pintó asuntos religiosos y retratos. Su nombre perdura, sobre todo, por sus retratos, entre los cuales hay muchos excelentes.

Nunca fue a Italia, ni parece avasalladora la influencia italiana en sus retratos. Vivió en una de las ciudades más bellas e importantes de Flandes, durante una época insigne de esta región de Europa que fue el corazón del Imperio de Carlos V. Amberes era el primer puerto del mundo (superior a Venecia y a Londres), y Brujas —puerto también entonces— era uno de los centros principales

30. Carlos Mérida, “Peeter Jansz Pourbus El Viejo”, *Boletín Mensual Carta Blanca* III, núm. I (1936): s.p.

del arte, de la industria y del comercio. Los retratos de Pourbus el Viejo parecen estar más dentro de la Escuela de Holbein, creador y maestro excelente de esa tradición respetuosa del carácter individual. Sus obras tienen gran dignidad y nos recuerdan todavía el apogeo de los Primitivos cuando ya Flandes se despedazaba en sus luchas por la Independencia y la Reforma.

Los retratos admirables pintados por Peeter Jansz Pourbus, el Viejo —como los pintados por Mabuse, Mostaert, Van Orley, Juan Van Cleve, los dos Mierevelt— tienen semejanza con las obras de los castellanos Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, que fueron discípulos de Antonio Moro, el holandés españolizado. Juan Van Eyck viene a Castilla poco después de haber terminado una de las obras maestras de la pintura universal “El Cordero Místico”, que se conserva en Gante y ejerce definitiva influencia sobre el catalán Luis Dalmau. ¿No despierta España por la influencia de sus vencidos: anexión de Flandes, guerra con Francia, conquista de Italia? Así, en este excelente retrato de la Princesa Isabel María, que pertenece a la Colección particular del Ingeniero Alberto J. Pani, encontramos, como es natural, no sé qué que nos recuerda la severidad castellana y la delicadeza pulcra de los donantes de Memling.

“Alvise Vivarini”, por Carlos Orozco Romero³¹

De la bizantina tradición ornamental, Venecia pasó a ser cuna de una de las más floridas Escuelas de Pintura del Renacimiento, hacia la segunda mitad del Siglo xv, bajo las influencias diversas de Siena y de Florencia, a través de Gentile da Fabriano, de Vittore Pisanello, de Antonello de Messina y de la Escuela de Padua, con el gran Mantegna. Dos centros surgen en Venecia: en la propia Ciudad, con la Familia Bellini, fundada por Jacobo —familia varias veces ilustre— y en la Isla de Murano, con la Familia de los Vivarini, también de considerable importancia. El pintor más notable de la Escuela de Murano, fundada por Antonio Vivarini, fue Alvise Vivarini, nacido hacia 1446 y muerto hacia 1502.

La Escuela fundada por Jacobo Bellini y la Escuela de Murano dieron a la pintura veneciana su verdadera profundidad plástica y la liberaron de su tendencia ornamental y complementaria. A partir de ellos, el arte veneciano refleja la inquietud social, las guerras casi permanentes, las revueltas y transformaciones de la vida opulenta y poderosa de Venecia. La biografía de la más hermosa

31. Carlos Orozco Romero, “Alvise Vivarini”, *Boletín Mensual Carta Blanca* III, núm. IV (1936): s.p.

de las ciudades se puede seguir en la gloria de su pintura. El arte siempre es una expresión de la inquietud colectiva: de la vida externa y de la vida íntima, y hasta de la vida secreta y recóndita del pueblo que lo engendra. Venecia da el concepto a esta pintura luminosa, jocunda, llena de imaginación y halago a los sentidos. Iniciadores y maestros, los Bellini y los Vivarini, hacen surgir una expresión nueva al buscar elementos constructivos en la propia naturaleza, al mismo tiempo que logran notables perfeccionamientos técnicos en el empleo de la pintura al óleo, acaso traída de Flandes por Antoniello de Messina.

Alvise Vivarini, maestro en el retrato, como buen discípulo del autor del retrato de “El Condottiero”, que se conserva en el Museo del Louvre, y, también conocedor excelente de la enseñanza de Gentile da Fabriano y de la tradición lapidaria del Pisanello, no fue menos grande en su pintura religiosa. Notable fue su influencia: entre sus discípulos se cuentan artistas importantes: Cima de Conegliano, Marcos Basaiti, Bartolomé Montagna, Lorenzo Lotto...

¡Qué excelente muestra de su talento es el óleo que reproducimos —San Francisco de Asís— de la Colección del Ingeniero Alberto J. Pani! Difícil es precisar el encanto de esta obra: el paisaje lejano, de inmenso cielo diáfano, hace sobresalir, con fervor infinito, la imagen preciosa del Cristo medieval: noble cabeza y manos trágicas, delicadas y perfectas, entre un juego de paños tan sobrios y expresivos como las manos mismas, todo dentro de un ritmo organizado hasta en sus detalles mínimos.

“Ovens Juriane”, por Roberto Montenegro³²

Pintor de historia, retratista y grabador, nace en Holstein en el año de 1623. Llega a Ámsterdam en 1642 donde recibe el derecho de ciudadanía, siendo discípulo de Rembrandt. En 1654 acompaña a la novia del Rey Carlos, hija del Duque de Holstein Goltorp, a Estocolmo y vuelve dos años más tarde a causa de la guerra entre Suecia y Dinamarca.

En Ámsterdam trabaja con Flinck y termina un cuadro de este pintor en el Hotel de Ville.

En 1663 llega a Schleswig como pintor de la corte del Duque Christian Albert de Holstein Goltorp, donde trabaja en murales y plafones del castillo. Expulsado por la guerra, se establece definitivamente en Friedrichstadt.

32. Roberto Montenegro, “Ovens Juriane”, *Boletín Mensual Carta Blanca* III, núm. IX (1936): s.p.

Graba retratos de personajes célebres y actualmente pueden verse sus cuadros y sus retratos en algunos de los principales museos de Europa.

Pintor de cuadros históricos y de retratos pudo sustraerse a la influencia de su maestro; para adquirir la de Van Dyck y la de Jordaens, y al fin fragua su personalidad cuando se establece en Ámsterdam pintando retratos de personajes de la corte. Cuaja su carácter en la fiesta sombría de los fondos, iluminando las carnes, las telas y los encajes. Aprovecha las poses teatrales de Van Dyck y los conocimientos de la técnica de Jordaens alimentada por la fuerza pictórica de Rubens. Realiza con ardor heroico sus murales históricos y a sus retratos supo dar cierta profundidad espiritual ungida de elegancia y de nobleza.

Vemos en este retrato del personaje desconocido que pertenece a la colección Pani, la gracia de la pose, y en la mano llena de luz está el gesto inactivo, más para mostrar la elegancia de la línea que para ejecutar cualquier acción.

Con la *mise en scène* de los fondos para sus retratos, y cierta simplicidad asociada a su pintura delicada, ausente de toda fantasía, nuestro pintor colecciona hechos históricos por mandato de sus superiores y dentro de la moda que gusta, obtiene el éxito que se merece, gracias a su fuerza técnica, a la construcción académica y forzada de sus composiciones, al equilibrio de sus tonos y a la elegancia de sus actitudes plásticas.

Su pintura sensual acusa una personalidad que, en apariencia frívola, inquiere al subrayar la psicología profunda y humana de su obra.

Muere lleno de honores y riquezas, en Friedrichstadt el 7 de diciembre de 1678.

“Francisco Goitia”, por Carlos Mérida³³

Si con atención vemos, dos, tres fechas de la vida de Francisco Goitia, percibiremos también en esa vida el irreductible carácter mexicano, En 1904, a los veinte años, Goitia está en Europa realizando el sueño soñado en su Zacatecas nativa: nuevos horizontes para revelar la fuerza que no sabía entonces cómo expresar.

Después de ocho años vividos en España y en Italia, Francisco Goitia vuelve a México, en 1912. Goitia se incorpora a la revolución cuyas filas no ha abandonado nunca.

Con la experiencia social que da la vida y la lucha, con lo mexicano más enraizado y más ágil a la vez, y con la enseñanza de Europa sirviéndole para

33. Carlos Mérida, “Francisco Goitia”, *Boletín Mensual Carta Blanca* IV, núm. 3 (1937): s.p.

fijar una expresión propia, Francisco Goitia que trabajó con el Dr. Gamio en el admirable experimento de San Juan Teotihuacán, pinta, durante esos años, sus mejores obras.

La amargura de Goitia, que a veces nos recuerda algo del espíritu de José Clemente Orozco, está impregnada, directamente, de su contacto con la vida del pueblo. Como Orozco, Francisco Goitia ha sido un hombre que ha sabido olvidarse de los demás para recordarse profundamente de sí mismo. Su pintura, sombría por la temática y luminosa por su fuerza lírica, posee también ese acento de veracidad, de autenticidad que le consagra como uno de los intérpretes plásticos de la revolución.

La obra y la vida de Francisco Goitia tienen la misma distinción, el mismo fraternal orgullo. Alejado por completo de la feria de vanidades que es la vida de los artistas pequeños en las ciudades grandes, Francisco Goitia, en su soledad preciosa, ha pintado obras como “Tata Jesucristo” —que reproducimos—, uno de los más acabados ejemplares de su talento.

“C. Orozco Romero”, por David Alfaro Siqueiros³⁴

La buena pintura, como todo arte, es síntesis de elementos contradictorios. De elementos opuestos que se excluyen entre sí y que, sin embargo, se engranan y coordinan. Es el ritmo de lo sincopado; es el maravilloso fruto que nace de un patético choque; es el tejido, la fusión musical de lo que es terso con lo que es áspero; es la recta que se estrella contra la curva y luego se quiebra en ángulos; y es, sobre todo, la estimulante y activa superposición de la física y la metafísica. Esto es: del mundo exterior y del mundo interior; de lo que se mira y palpa y de lo que, existiendo, “no existe” ni se mira. Mejor dicho: la coexistencia, la simultaneidad del oficio y del “misterio”. Recuérdense las obras de todos los buenos pintores, y se encontrará invariablemente tal fenómeno: el Masaccio, por ejemplo. La pintura de Miguel Ángel, en cambio, era puramente física. Más espectacular y ampulosa, pero indudablemente de calidad inferior.

En la obra de Carlos Orozco Romero hay innegablemente, más que en muchos de los pintores consagrados de México, ese conflicto que es engranaje de valores encontrados y al cual me he referido antes. Siente la contradicción

34. David Alfaro Siqueiros, “C. Orozco Romero”, *Boletín Mensual Carta Blanca* IV, núm. 8 (1937): s.p.

armónica de las texturas opuestas; revuelve y agita igualmente lo terso con lo áspero; y mezcla lo agrio con la miel para que ésta sea más miel y lo agrio más agrio. Y en esto está en realidad su valor: lo objetivo con lo subjetivo, el nexo de la creación intocable con la materia del oficio.

Buena prueba de ese combate de contradicciones es la “Cabeza de Mujer”, que ahora se publica. Dentro de lo limitado de la superficie, dentro de la precisión de la materia, trabajada con gran amor, se adivina el hondo drama plástico que la anima hasta hacer de ella un trozo de verdadera pintura realizado con el más auténtico aliento lírico.

“Antonio Ruiz”, por Carlos Mérida³⁵

Comienza el público a fijarse —poderoso personaje indefinible— en la obra de Antonio Ruiz, pintor en plena madurez y producción, ya que sólo cuenta 40 años. Sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes acaso no signifiquen nada importante en su vocación. Antonio Ruiz ha expuesto, en varias ocasiones, en los Estados Unidos y en Europa. En 1926 vivió en California y trabajó en el montaje de “sets” cinematográficos. Con estas experiencias se define en él uno de los aspectos más valiosos de su talento: la escenografía. Se ha especializado en la plástica de teatro para niños.

En una breve nota no es posible explicar con precisión su mexicanismo sin resabios folklóricos, lleno de encanto y de gracia. Su pintura se mantiene fiel a la tradición del retablo mexicano, por su pasión por el detalle, por lo acabado de su factura, por su dimensión manual que exige el dibujo exacto y un dominio grande del oficio. Pero sería la tradición culta, más bien que la verdaderamente popular, en donde hay un abandono infalsificable que Antonio Ruiz no busca nunca. Las pequeñas grandes obras de Ruiz están pintadas con la misma preciosidad de los mejores maestros de los siglos XVIII y XIX, anónimos en su mayor parte, que retrataron a nuestros abuelos.

El cuadro que hoy publica el *Boletín Carta Blanca* es un buen ejemplo de su labor. En él podemos sentir el mexicanismo del pintor, su talento original, y podemos admirar, a la vez, la habilidad y la gracia que le son peculiares. “Desfile” encierra, en efecto, su humor, su fina ironía, su pasión por

35. Carlos Mérida, “Antonio Ruiz”, *Boletín Mensual Carta Blanca* IV, núm. 11 (1938): s.p.

el detalle, elementos ajustados cuidadosamente como los engranajes de una relojería primorosa.

Toda la obra de Antonio Ruiz se distingue por su dibujo incisivo y sin vacilaciones, por su composición llena de movimiento, por su observación costumbrista, elementos en los cuales obtiene siempre una creación verdadera.

“Eugenio Landesio”, por Carlos Mérida³⁶

Eugenio Landesio, el gran paisajista italiano, llegó a México en 1855, llamado por Clavé, para impartir enseñanzas artísticas en la Academia Nacional de Bellas Artes, de la cual era director.

La obra de Landesio ya nos era conocida por haberse exhibido, con anterioridad a su llegada, buena parte de sus excelentes paisajes romanos, uno de los cuales se conserva en las Galerías del Palacio de las Bellas Artes.

Por espacio de diez y nueve años, el artista dio clases de perspectiva, —materia que conocía a la perfección—, de ornato y de paisaje. Su ejemplo creó una escuela en la que florecieron discípulos tan eminentes como José María Velasco, Luis Coto, José Jiménez y Javier Álvarez.

El arte de Eugenio Landesio sufrió un cambio radical al tener contacto con la luz del Valle de México. De las coloraciones calientes de sus cuadros romanos, pasa a la claridad tamizada y fría de la altiplanicie, característica que se hizo todavía más sutil y más insistente en la pintura de su auténtico sucesor: José María Velasco.

Landesio realizó obra copiosa en el país. Pintó cuadros de historia mexicana y una larga serie de paisajes, de los cuales, desgraciadamente, pocos se conservan en nuestra pinacoteca. Nos dejó un relato descriptivo de una excursión al Popocatepetl y a las Grutas de Cacahuamilpa, relato que ilustró con dibujos propios y con litografías de su discípulo Velasco.

Para Landesio, hijo espiritual de Claudio Lorena, el paisaje no constituía sino el digno marco de la figura. En toda su obra se observa tal peculiaridad. También es característico en la obra de Landesio el modo concreto de tratar sus motivos: todos los elementos que intervienen, inclusive las lejanías, tienen dibujo preciso.

36. Carlos Mérida, “Eugenio Landesio”, *Boletín Mensual Carta Blanca* V, núm. 5 (1938): s.p.

En la obra de José María Velasco, la figura ya no constituye parte orgánica del cuadro sino elemento afín al paisaje mismo. Nuestro gran viejo, al realizar sus maravillosas semblanzas plásticas del Valle de México, con esa personalísima concepción espacial que hizo su gloria y que dio tan acusada coloración a la escuela mexicana del paisaje, ya no se interesó en dar a los detalles carácter definido.

El cuadro “Chimalistac” —que aquí se reproduce— es una obra representativa del talento de Landesio en su manera mexicana. El tratamiento compacto de la materia, untuosa y fluida, el dibujo acusado y concreto, la coloración transparente y el grupo de figuras en los primeros términos, nos ofrece un ejemplo típico, no sólo de la época sino de la escuela. Landesio regresó a Europa en 1877, y murió en París dos años después. ❀

*Anexo*Cuadro 1: Relación de artículos sobre arte publicados en el *Boletín Mensual Carta Blanca**

<i>Ejemplar</i>	<i>Serie</i>	<i>Artículo</i>	<i>Autor</i>	<i>Ilustración</i>
[Año I, número 1, marzo de 1934]*	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	Diego Rivera	Samuel Ramos	n.d.
[Año I, número 2, abril de 1934]*	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	Julio Castellanos	Luis Cardoza y Aragón	n.d.
[Año I, número 2, abril de 1934]*	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	José Clemente Orozco	Jorge Cuesta	n.d.
[Año I, número 4, junio de 1934]*	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	Agustín Lazo	Xavier Villaurrutia	n.d.
[Año I, número 5, julio de 1934]*	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	Fermín Revueltas	Carlos Mérida	n.d.
[Año I, número 6, agosto de 1934]*	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	David Alfaro Siqueiros	José Gorostiza	n.d.
[Año I, número 7, septiembre de 1934]	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	Jorge González Camarena	F. Sánchez Fogarty	“Núcleo”. Óleo. Foto: M. Álvarez Bravo.
[Año I, número 8, octubre de 1934]	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	Rufino Tamayo	Celestino Gorostiza	“La Música”. Fragmento mural. Foto: M. Álvarez Bravo.
[Año I, número 9, noviembre de 1934]	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	Carlos Orozco Romero	Xavier Villaurrutia	“Paisaje”. Foto: M. Álvarez Bravo.
[Año I, número 10, diciembre de 1934]	Galería de Pintores Modernos Mexicanos	Carlos Mérida	Jorge Cuesta	“Abstracción”. Acuarela. Foto: M. Álvarez Bravo.
[Año II, número 1, abril de 1935]	El Arte en México. Pintura Colonial.	Alonso López de Herrera	Manuel Romero de Terreros	“Transfixión de Santa Teresa”. Von Stetten Color Foto. Colección del Lic. D. Francisco Pérez Salazar.

<i>Ejemplar</i>	<i>Serie</i>	<i>Artículo</i>	<i>Autor</i>	<i>Ilustración</i>
Año II, número 2, mayo de 1935	El Arte en México. Pintura Colonial.	Juan Rodríguez Juárez	Luis Cardoza y Aragón	Fragmento de “La Visitación”. Von Stetten Color Foto. Museo de Guadalajara.
Año II, número 3, junio de 1935	El Arte en México. Pintura Colonial.	Baltazar de Echave Orio, llamado “El Viejo”	Manuel Toussaint	“San Francisco de Asís”. Von Stetten Color Foto. Museo de Guadalajara.
Año II, número 4, julio de 1935	El Arte en México. Pintura colonial.	Pedro Ramírez	Xavier Villaurrutia	Fragmento de “Cristo atado a la columna”. Von Stetten Color Foto. Museo de Guadalajara.
Año II, número 5, agosto de 1935	El Arte en México. Pintura Colonial.	José Ibarra	Agustín Aragón Leiva	Fragmento de “Vida de San Felipe Neri”. Von Stetten Color Foto. Museo de Guadalajara.
Año II, número 6, septiembre de 1935	El Arte en México. Pintura Colonial.	Juan Tinoco	Antonio Castro Leal	“Apóstol Santiago”. Von Stetten Color Foto. Museo de Puebla.
Año II, número 7, octubre de 1935	El Arte en México. Pintura Colonial.	Miguel Cabrera	Enrique Fernández Ledesma	Fragmento de “El Señor de San José”. Von Stetten Color Foto. Museo de Guadalajara.
Año II, número 8, noviembre de 1935	El Arte en México. Pintura Colonial.	Echave el Mozo	David Alfaro Siqueiros	Fragmento de “El triunfo de la Iglesia”. Von Stetten Color Foto. Catedral de Puebla.
Año II, número 9, diciembre de 1935	El Arte en México. Pintura Colonial.	José Juárez	Antonio Acevedo Escobedo	“La Sagrada Familia”. Von Stetten Color Foto. Museo de Puebla.
Año III, número 10, enero de 1936	El Arte en México. Pintura Colonial.	Luis Juárez	José Gorostiza	“Santa Teresa”. Von Stetten Color Foto. Museo de Guadalajara.
Año III, número 11, febrero de 1936	El Arte en México. Pintura Colonial.	Miguel Jerónimo Zendejas	Jorge Cuesta	“San Jerónimo”. Von Stetten Color Foto. Museo de Puebla.

<i>Ejemplar</i>	<i>Serie</i>	<i>Artículo</i>	<i>Autor</i>	<i>Ilustración</i>
Año III, número I, marzo de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Peeter Jansz Pourbus, El Viejo	Carlos Mérida	“Retrato de la Princesa Isabel María”. Color Foto Cía. Litográfica “La Enseñanza Objetiva—México (L.E.O.S.A.)”. Colección Pani.
Año III, número II, abril de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Maestro de la Magdalena Manzi	José Gorostiza	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.
Año III, número III, mayo de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Jacques Jordaens	Luis Cardoza y Aragón	“Cabeza de Apóstol”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.
Año III, número IV, junio de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Alvise Vivarini	Carlos Orozco Romero	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.
Año III, número V, julio de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Franz Hals	Antonin Artaud	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.
Año III, número VI, agosto de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Antoon Van Dyck	Antonio Castro Leal	“La ninfa sorprendida por un sátiro”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.
Año III, número VII, septiembre de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Nicolaas Maes	Jorge Cuesta	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.
Año III, número VIII, octubre de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Giovanni de Nicolás	Guillermo Jiménez	“Madonna”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.

<i>Ejemplar</i>	<i>Serie</i>	<i>Artículo</i>	<i>Autor</i>	<i>Ilustración</i>
Año III, número IX, noviembre de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Ovens Juriaane	Roberto Montenegro	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.
Año III, número X, diciembre de 1936	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Roger Van Der Weyden	Bernardo Ortiz de Montellano	“Madona”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Genaro Estrada.
Año III, número XI, enero de 1937	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Bartolomé Van Der Helst	Xavier Villaurrutia	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Pani.
Año III, número XII, febrero de 1937	Pintura Europea de los Siglos xiv y xv en Colecciones de México	Guido Reni	Carlos Pellicer	“Cabeza”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Genaro Estrada.
Año IV, número 1, marzo de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	Diego Rivera	Xavier Villaurrutia	“El Matemático”. Color Foto L.E.O.S.A.
Año IV, número 2, abril de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	J. Clemente Orozco	Jorge Cuesta	“Autorretrato”. Color Foto L.E.O.S.A., Galería Central de Arte Moderno.
Año IV, número 3, mayo de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	Francisco Goitia	Carlos Mérida	“Tata Jesucristo”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Secretaría de Educación.
Año IV, número 4, junio de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	Roberto Montenegro	Carlos Pellicer	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección del autor.
Año IV, número 5, julio de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	Carlos Mérida	Octavio Barreda	“Ave de Paraíso”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección del autor.

<i>Ejemplar</i>	<i>Serie</i>	<i>Artículo</i>	<i>Autor</i>	<i>Ilustración</i>
Año IV, número 6, agosto de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	D. Alfaro Siqueiros	Pedro Zuloaga	“La Niña”. Color Foto L.E.O.S.A. (Retrato de María Asúnsolo niña, actualmente en el Mundial)
Año IV, número 7, septiembre de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	M. Rodríguez Lozano	Jaime Torres Bodet	“Consuelo”. Color Foto L.E.O.S.A.
Año IV, número 8, octubre de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	C. Orozco Romero	David Alfaro Siqueiros	“Cabeza de Mujer”. Color Foto L.E.O.S.A.
Año IV, número 9, noviembre de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	Rufino Tamayo	Octavio G. Barreda	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Galería de Arte Mexicano.
Año IV, número 10, diciembre de 1937	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	Agustín Lazo	Xavier Villaurrutia	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Galería de la Universidad Nacional.
Año IV, número 11, enero de 1938	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	Antonio Ruiz	Carlos Mérida	“Desfile”. Color Foto L.E.O.S.A. Galería de la Universidad Nacional.
Año IV, número 12, febrero de 1938	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	G. Fernández Ledesma	Guillermo Jiménez	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Galería de la Universidad Nacional.
Año IV, número 13, marzo de 1938 *	El Arte en México. Pintura Moderna (Pintores Modernos Mexicanos)	n.d.	n.d.	n.d.

<i>Ejemplar</i>	<i>Serie</i>	<i>Artículo</i>	<i>Autor</i>	<i>Ilustración</i>
Año V, número 1, abril de 1938	La Pintura Mexicana de fines del Siglo XIX y principios del XX (Pintura de los Siglos XIX y XX).	José Luis Rodríguez de Alconedo	Manuel Toussaint	“Autorretrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Academia de Bellas Artes-Puebla.
Año V, número 2, mayo de 1938	La Pintura Mexicana de fines del Siglo XIX y principios del XX (Pintura de los Siglos XIX y XX).	Pelegrín Clavé	Guillermo Jiménez	“Retrato de Doña Rosario Echavarría”. Color Foto L.E.O.S.A. Galería del Palacio de Bellas Artes.
Año V, número 3, junio de 1938	La Pintura Mexicana de fines del Siglo XIX y principios del XX (Pintura de los Siglos XIX y XX).	José María Estrada	Xavier Villaurrutia	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Colección Lic. José G. Zuno.
Año V, número 4, julio de 1938	La Pintura Mexicana de fines del Siglo XIX y principios del XX (Pintura de los Siglos XIX y XX).	Santiago Rebull	Samuel Ramos	“Retrato”. Color Foto L.E.O.S.A. Galerías del Palacio de Bellas Artes.
Año V, número 5, agosto y septiembre de 1938 A partir de este número se renombra como <i>Boletín de Arte Carta Blanca</i> .	La Pintura Mexicana de fines del Siglo XIX y principios del XX (Pintura de los Siglos XIX y XX).	Eugenio Landesio	Carlos Mérida	“Chimalistac”. Color Foto L.E.O.S.A. Galerías del Palacio de Bellas Artes.
Año V, número 6, octubre y noviembre de 1938	La Pintura Mexicana de fines del Siglo XIX y principios del XX (Pintura de los Siglos XIX y XX).	José María Velasco	Xavier Villaurrutia	“Un paseo en 1866”. Color Foto L.E.O.S.A. Academia de Bellas Artes-Puebla.

<i>Ejemplar</i>	<i>Serie</i>	<i>Artículo</i>	<i>Autor</i>	<i>Ilustración</i>
Año V, número 7, diciembre y enero de 1938 *	La Pintura Mexicana de fines del Siglo XIX y principios del XX (Pintura de los Siglos XIX y XX).	n.d.	n.d.	n.d.

* Referencias tomadas del catálogo público en línea de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana, consultadas el 6 y el 21 de febrero de 2016, http://biblioteca.uia.mx/F/E2KTKGLRSHFD2V3I6SYL27D3UQXXQRDQI2VANNIQA36FXEJ3DR-20768?func=full-set-set&set_number=018930&set_entry=000138&format=999. Otras referencias provienen directamente de la colección Francisco Ramírez, “Caracalla”.

Mining Photography: *The Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*

Texto recibido el 14 de enero de 2014; devuelto para revisión el 1 de septiembre de 2016; aceptado el 14 de febrero de 2017. <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2017.1.2595>

Louise Purbrick University of Brighton, Reino Unido. l.purbrick@brighton.ac.uk

Líneas de investigación Lugares de explotación industrial, de conflicto y de encarcelamiento; parte del proyecto de investigación Traces of Nitrate, www.tracesof-nitrate.org.

Lines of research Places of industrial exploitation, conflict and imprisonment; participant in the research project Traces of Nitrate, www.tracesof-nitrate.org

Publicaciones más relevantes “Nitrate Traffic”, en Xavier Ribas, *Nitrate* (Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2014), 29-38; “Le Mouchoir d’Armagh. Tissu, genre et politique Irlande du Nord, 1976”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, núm. 40 (2014): 115-135; en coautoría con John Schofield; “Brixton: Landscape of a Riot”, *Landscapes* (primavera, 2009): 1-20; *Without Walls: A Report on Healing Through Remembering’s Open Call for Ideas for a Living Memorial Museum of the Conflict in and about Northern Ireland* (Belfast: Healing Through Remembering Project, 2007); *Contested Spaces: Sites, Representations and Histories of Conflict* (Basingstoke, Hampshire y Nueva York: Palgrave MacMillan, 2007) (en coautoría con Jim Aulich y Graham Dawson); *Re-Mapping the Field: New Approaches in Conflict Archaeology* (Berlín y Bonn: Westkreuz-Verlag, 2006) (en coautoría con John Schofield y Axel Klausmeier); “The Architecture of Containment”, en Donovan Wylie, *The Maze* (Londres: Granta, 2004), 91-110.

Resumen En 1899, el señor Smail, representante de la casa mercantil británica Antony Gibbs and Sons en Chile, envió el álbum de fotografías *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*, al propietario de la compañía, Henry Hucks Gibbs. Este artículo ofrece un análisis del imaginario fotográfico del álbum, en particular de las convenciones de la fotografía industrial en la representación de la minería de nitrato en Chile y del cuerpo del minero en el momento de trabajar. El artículo considera también la función del álbum fotográfico en la industria de nitrato y su papel en la circulación y el tráfico comercial de nitrato entre Chile y Gran Bretaña.

Palabras clave Chile; minería; nitrato; fotografía industrial.

Abstract In 1899, Mr Smail, the representative in Chile of the British merchant Company Antony Gibbs and Sons sent an album of photographs titled *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* to the head of the firm, Henry Hucks Gibbs. This article offers an analysis of the photographic imagery of the album, in particular the use of conventions of industrial topography to represent Chilean nitrate mining and the depiction of the laboring bodies of nitrate miners. It also considers the function of the photographic album within the nitrate trade, its place in the circulation of the nitrate traffic between Britain and Chile.

Keywords Chile; mining; nitrate; industrial photography.

LOUISE PURBRICK
UNIVERSITY OF BRIGHTON, REINO UNIDO

Mining Photography: The Oficina Alianza and Port of Iquique 1899

On 18th July 1900 Mr. Smail wrote to Henry Hucks Gibbs. He addressed him by his title:

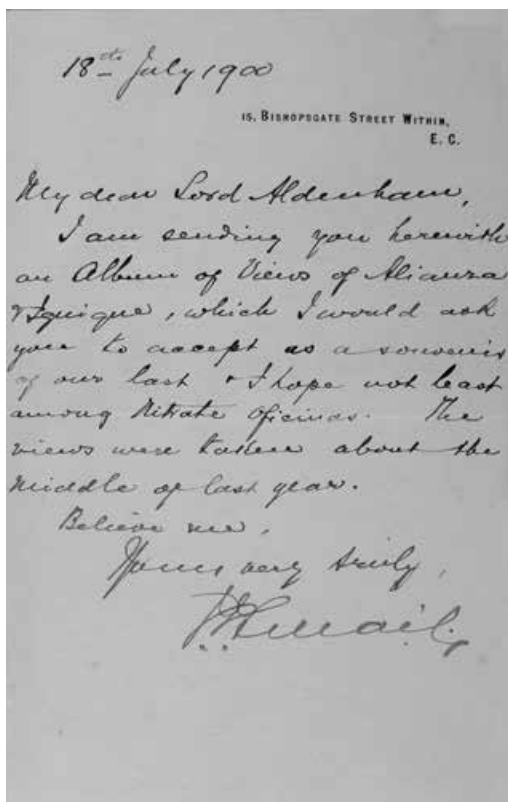
My dear Lord Aldenham,

I am sending you herewith an album of views of Alianza Iquique, which I would ask you to accept as a souvenir of our last but I hope not least among of Nitrate Oficinas. The views were taken about the middle of last year¹ (fig. 1).

Mr. Smail was a manager of nitrate companies mining in Chile owned by merchant house Antony Gibbs and Sons; he was accustomed to corresponding with their London office, sending financial accounts to the head of the house (fig. 2).² The “Album of views,” which has the title *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* embossed on its cover, contains around 90 photographs of the nitrate industry in the Atacama Desert of Chile, concluding with panoramas of the nitrate ports. The desert was intensively mined for nitrate from the late nineteenth to the early twentieth century. The industry was driven by British capital and investors that colonized an inhospitable place, an almost waterless environment. Machinery was imported from Britain and men to labor,

1. *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*, album 12, Fondo Fotográfico Fundación Universidad de Navarra/Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

2. Harold Blakemore, *British Nitrates and Chilean Politics, 1886-1896: Balmaceda and North* (University of London/Athlone Press, 1974), 54.



1. "Letter to Lord Aldenham from Mr. Smail," 18th July 1900, in *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*, album 12, Fondo Fotográfico Fundación Universidad de Navarra/ Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

Chilean, Bolivian and Peruvian, were brought and bound through an *enganche* system to live in the nitrate *Oficinas*.³

The *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* album contains one image of contemporary political significance: the photograph numbered 27 (fig. 3) pres-

3. Michael Monteón, "The British in the Atacama Desert: the Cultural Bases of Economic Imperialism," *The Journal of Economic History* 35, no. 1 (March, 1975): 117-133; Micheal Monteón, "The Enganche in the Chilean Nitrate Sector, 1880-1930," *Latin American Perspectives* 6, no. 3 (Summer, 1979): 66-79; Thomas F. O'Brien, "The Antofagasta Company: A Case Study of Peripheral Capitalism," *The Hispanic American Historical Review* 60, no. 1 (February, 1980): 1-31; see also: William Edmundson, *The Nitrate King: A Biography of "Colonel" John Thomas North* (New York: Palgrave Macmillan, 2011); Andre Gunder Frank, *Capitalism and Underdevelopment in Latin America* [1969] (Middlesex: Penguin Books, 1971) holds that capital that developed nitrate mining was Chilean, not British, but appropriated by the latter, see pp. 101-102 and p. 111.

Stock in the Oficina	Sales 1906	=	24	1012 00
Stock in the Oficina	2066	=	2 25	50 00
Soda Crystals	21089	=	2 50	1757 26
Stock in the Oficina				
Store				
Stock of Sundries as per detailed list				10001 42
Alkalies				
Stock in the Oficina	23270	=	2 50	350 55
Solited Nitrato				
Stock in the Oficina	2000	=	2	2500 --
				10210 90

— R. B. B. —
 — Oficina 'La Comina' 31 December 1906 —
 — The Tarapaca Nitrate Co. —
 J. H. M. M. M.

2. Manager's Report, Tarapaca Nitrate Company, Antony Gibbs and Sons Limited, London Metropolitan Archives.

ents a row of nitrate miners, shovels in hand, entitled “A Group of Desripia-dores”; it has been deployed in commemorations of the Escuela Santa María massacre, when the killing of hundreds of striking nitrate miners, railway workers, cart drivers and artisans by government troops took place in Iquique on 21 December 1907. A week before, 5,000 nitrate workers had walked from the *oficinas* along the railway lines that cross the pampa to rally in Iquique; they waited in the large courtyard of a school called Santa María while their representatives, including José Briggs and Luis Olea, presented their demands: an end to payments in *fichas*, the nitrate company tokens that were the currency of the overpriced company stores; wage stability with the establishment of an eighteen pence *peso*; safer working conditions, especially around *cachuchos*, the mechanism for crushing *caliche*, the desert rocks containing nitrate; honest working practices, particularly an end to processing the low grade *caliche* for which workers had been refused payment; more schools and free evening



3. "Group of Desripiadores," in *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 27.

lessons for workers; an amnesty for strikers. The nitrate companies, merchants and bankers refused to negotiate. Regional Governor *intendente* Carlos Eastman declared a state of siege and ordered nitrate workers back to the pampa. When they refused, the military, led by General Silva Renard, used machine guns to fire on the strikers and then charged at them with mounted troops and bayonets. "Iquique, site of the greatest labour uprising, remains part of the class consciousness of militant labourers" writes Michael Monteón.⁴ The Santa María massacre is, summarizes Lessie Jo Frazier, "the central symbol of

4. Michael Monteón, *Chile in the Nitrate Era: the Evolution of Economic Dependence, 1880-1930* (The University of Wisconsin Press, 1982), 80, see also 103-105; Eduardo Devés, *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre: Escuela Santa María de Iquique, 1907* [1988] (Santiago: LOM, 1997); Sergio González Miranda, *Ofrenda a una masacre: claves e indicios históricos de la emancipación pampina de 1907* (Santiago: LOM, 2007).

repression that led to the formation of working-class consciousness.”⁵ It has been commemorated with annual rallies at the school and, most importantly, recalled in song. The *Cantana Santa María of Iquique* was written and popularized during the 1970-1973 Popular Unity period. The 1907 killings became a more complex symbol of class struggle in Chile: “an allegory for the overthrow”⁶ of Salvador Allende’s government by General Pinochet with his United States supporters.

The figures of nitrate workers photographed some eight years before the Santa María massacre are an embodiment of the heroism of manual labour, collectively organized. Their forms circulate far beyond their position in the *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* album;⁷ they have been remodelled in metal, digitally reproduced on Left radical blogs as well as used to represent the regional history of Iquique to tourists (fig. 4). The image is arresting (fig. 3); it offers the possibility of catching a glimpse of the work behind nitrate mining, of the experience of shovelling the desert earth, of the material conditions of laboring in the desert: a flash⁸ of a past reality. It contains, in Walter Benjamin’s words, a “tiny spark of contingency”:

No matter how artful the photographer, no matter how carefully posed his subject, the beholder feels an irresistible urge to search such a picture for a tiny spark of contingency, of the Here and Now, which reality has so to speak seared the subject.⁹

5. Lessie Jo Frazier, *Salt in the Sand: Memory, Violence and the Nation-State in Chile* (Durham: Duke University Press, 2007), 118. She also comments on the importance of the image of the *derripiador* (note spelling): the foremost image of the *pampino*, 151.

6. Jo Frazier, *Salt in the Sand: Memory, Violence and the Nation-State in Chile*.

7. See “100 años de la matanza de la escuela Santa María de Iquique,” *Casa Red Edge*, Thursday, December 20, 2007, <http://caseinfo.blogspot.co.uk/2007/12/100-90s-de-la-matanza-de-la-escuela.html>, and “Un Mouvement Social Oublié: Chilli, 1907, Santa María de Iquique,” *Ecogitar*, February 24, 2012, <http://ecogitar.blogspot.co.uk/>

8. A flash like a memory. Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” in ed. Hannah Arendt, *Illuminations* (London: Fontana), 247. The image is also featured in Patricio Guzman, dir., *Nostalgia for the Light* (2011).

9. Walter Benjamin, “A Small History of Photography,” in *One Way Street and Other Writings* (London: Verso, 1979), 243. For an analysis of how photography of nitrate mining provides a simultaneous view of the past and future see Andrea Jösch, “The Photography of an Inhospitable Territory,” in Xavier Ribas, *Nitrate* (Barcelona: MACBA [Museu d’Art Contemporani de Barcelona] 2014), 43-46.

Maybe. Hopefully. We shall see. This analysis examines the *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* album as a fragment of an archive of the British nitrate industry in Chile. I offer a reading of its sequence of photographic images. Space allows pausing upon only a few of the 90 images to consider photographic practices used to record the mining exploitation of Atacama Desert.¹⁰

The first image, the number 1 scratched onto its surface, is, I would suggest, one of the most important of the album (fig. 5). Initially, it might appear rather blank: an empty sky, pale sepia produced by colodion printing process, hangs over a flat desert, which is only a little darker in colour. The rocky surface creates some shadow. The nineteenth century camera has captured details of surface. The earth has texture but, with its emptiness, the sky moves to the foreground beneath and below it. The railway tracks established lines of perspective along the left of the image; the right hand track, a long straight line with a dark sharp shadow, propels the viewer towards a building and then a wall. Also distinguishable because its shape is darker, straighter than the surface of the desert, a wall cuts across the horizon where the desert fades into the sky, providing another line of sight through a series of structures that continue to draw the viewers attention across the image towards a distant factory

10. For further information see: "Traces of Nitrate: Mining History and Photography between Britain and Chile" (<http://arts.brighton.ac.uk/projects/traces-of-nitrate>) explores the histories and legacies of British investment in Chilean nitrate mines and involvement in its global trafficking. Through an examination of sites, artefacts, images, the project will trace nitrate's route from natural mineral state processed in the *Oficinas* of the Atacama desert through transported commodity and stock market exchange value to become, ultimately, part of the material and symbolic inheritances of London mansions and estates in the capital's surrounding countryside. It undertakes new photographic documentation of geographically disparate but historically connected landscapes, remote nitrate fields, structures of copper mining and metropolitan financial districts, accompanied by an analysis of nitrate's material and visual culture. As a basic ingredient of both fertilizers and explosives, nitrate was intimately connected with the industrialization of life and death, yet an account of its production and trade, including the pivotal role played by British merchant houses and adventure capitalists, is quite unfamiliar beyond specific research communities devoted to Latin America economic development. Thus, Traces of Nitrate, directly addresses a lack of historical understanding and cultural awareness of the significance of the nitrate industry by disseminating its research through a photographic exhibition and programme of public events as well as scholarly publications aimed at interest groups in and outside the university sector. The project seeks to uncover the extent to which a once highly prized mineral was at the centre of the relationship between Britain and Chile between 1879 and 1914 and how, in this period between the beginning of the Pacific War and the outbreak of the First World War, it was connected to fortunes of the city of London and the ports of Liverpool, Pisagua and Iquique.



4. Box of Biscuits from local Iquique shop, 2012.

building. Entitled “General View of Grounds and Works” (fig. 6), the image prepares the viewer for the following 90; it sets the scene, indicates everything that is in store.

Rather than blank, the empty, flat image is full and quite dynamic. The railway tracks generate a geometrical order; the lines square off the desert. The view’s photographic arrangement posits an industrial topography; it shows a worked and controlled landscape. Within a measured boundary, the desert’s uneven surface becomes a nitrate field, one of the “Grounds” of industry, to use a word taken from the image’s written title. Tracks and walls are furthermore, lines of movement, visual and geographical trajectories. Their destination, on the far right of the horizon is the Oficina. Its smoking chimney, a sign, or more precisely, an index of industrialization (fig. 6). The viewer’s visual path simulates that of the train, on which the photographer carrying his camera and other photographic paraphernalia would certainly have travelled. Train and photographer, with those who have flicked through the album trailing



5. "Series of Open Trenches," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 7.



6. "General View of Grounds and Works," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 1.

behind them, are heading for the Oficina. The opening image promises a journey and, indeed, a journey does unfold through the album.

The first 40 photographs trace the mining, processing and transport of nitrate; its transformation from desert rock, a mineral deposit, *caliche*, lying just beneath the surface, to a chemical, bagged and ready for transport (figs. 7 and 8). As nitrate changes its material state, it crosses the landscape: each photograph shows an industrial stage and is a geographical frame. When the nitrate is loaded onto the train to leave the desert (fig. 8), the camera's movement and the viewer's gaze behind it, rest on the Oficina itself. A tour of the nitrate works and nitrate town in 20 photographs opens with a view of the general stores and concludes with one of the administrator's house (figs. 9 and 10). This sequence is an interlude. The image that immediately follows, the selection of which seems to use editing techniques that characterised early moving film, shows the arrival of the train pulling sacks of nitrate to the port of Iquique (fig. 11). It is as if the nitrate town tour took place while the bags of nitrate were travelling across the desert to Iquique. Geographical frames are also time frames. When the train enters Iquique, the viewer joins nitrate's journey. The next sequence, ten or so photographs, tracks the movement of nitrate as it is transferred from vehicle to vehicle, stack to stack, from train to warehouse, warehouse to dock, boats to ships (figs. 12 and 13). Here is evidence of its export, a measurement of the quantity of nitrate. The effect of the images is cumulative: piles upon piles of stock are a display of abundance, always a representation of wealth.

The album *Oficina Alianza and Port of Iquique* presents a photographic sequence that is spatial, material and temporal: from the desert to the sea, from rock to commodity. Furthermore, there is an evocation of historical time within the sequence that makes industrial process appear as historical progress. It is the second image of the album—that which immediately follows the opening photograph of a worked controlled desert landscape, an industrial topography—which opens the historical sequencing. Entitled “Virgin Nitrate Grounds,” it is almost featureless, a photograph of nothing, no event, no action (fig. 14). It consists of two blocks of colour: a pale earth and an even paler sky. It displays the desert as vast empty expanse, an uninhabited land, waiting for something to happen. The human figure is scaled small against the desert to demonstrate its emptiness and readiness. Two men on horses are positioned in the centre of the photograph; their forms are indistinct; only an outline is discernible. The horses are held (one by the reins) facing each other, angled to form a gateway



Loading Trucks for transport to Iquique.

1303

7. "Loading Trucks for Transport to Iquique," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 39.



Leaving Works for Port.

1304

8. "Leaving Works for Port," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 40.



9. "General Stores," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 44.



10. "Exterior of Administration House," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 71.



11. "Arrival of Nitrate Train in Iquique," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 76.

into the desert vanishing to a point between them. Across from each other, the men look into the distance. The profile of their clothed bodies, the shape of their hats not their faces visible, indicates they turned away from the camera, encouraging the viewer to gaze as far as their eyes can see, to the vanishing point. The undisturbed surface of the empty desert spreads out before them. In this geographical time frame, there is no smoking chimney, no signs of industry. In the photographer's time, real time, if you like, he has simply pointed his camera away from the *Oficina Alianza*, the fully operational *Oficina*, that he was heading towards as he travelled on the train. He has produced another view of the desert seen as the *Oficina's* past; thus his sequencing of photographs becomes an account of the desert's industrialisation; it shows the industrial transformation of the Atacama desert as a historical as well as daily operation.

In the album, the desert landscape dominates (expansive ochre fields under large empty skies), until the arrival of technology. The album's seventeenth frame is a well-organised image of industry (fig. 15). The tracks, girders and planks (the railway carrying carts of *caliche* and regular openings of



12. "Warehouse Interior. Loading a Car for Shipment," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 79.



13. "Pier for shipping Nitrate into Lighters," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 81.



14. "Virgin Nitrate Grounds," *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 2.

the crusher's hopper) extend from bottom left to centre providing lines of perspective around which the image's elements are drawn into symmetry and balance. Steep sided structures, exposed constructions reproducing metal forms, rise on either side of the tracks. Industry lies between, represented by activity and quantity, productivity, to use a term taken from Economics. Men engage in purposeful stances within the industrial architecture and oversee mounds of materials. At the very centre of the image, where lines of perspective converge, is its defining moment, a stage for the industrial process' announced by the title: "Top of Caliche Hopper Carts tipping Caliche." Three men reach and hold the cart as dusty rocks pour from the bottom and spill from the top (fig. 16). The foremost figure's face, whose leaning body is aligned with the cart to become part of the shape and movement of the tipping caliche, is turned upwards towards the camera. His glance punctures the image, alerting its viewers, us, that this moment is being presented. But the image's other elements combine to encourage the dismissal of his stare, and the challenge it implies, in favour of the documentary requirements of nineteenth century industrial photography. The cart and its handlers might have paused for the camera but the heavy loads stacked behind them ratify that the sight of a tipping cart



15. "Top of Caliche Hopper Carts tipping Caliche," in *Oficina Alianza and Port of Iquique* 1899, no. 17.



16. "Top of Caliche Hopper Carts tipping Caliche," detail.

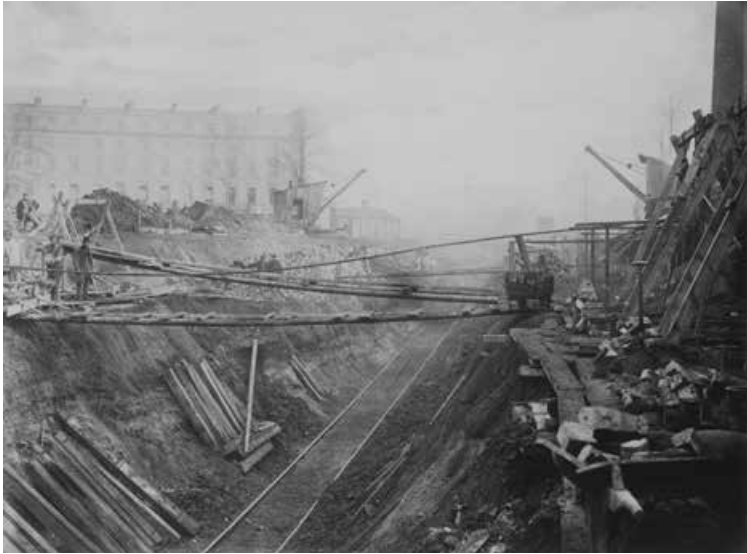
of *caliche* is routine in nitrate processing, in fact, it is repeated in the image: a dust cloud pours from a mule drawn cart, positioned above right. The viewer can see enough to assume that this happens often.

These moments in the journey of nitrate are not merely a record of where the photographer stood nor is the narrative of nitrate his invention. I am assuming the photographer is male, though I do not know his name and have no other sign of his identity. Records of him have unfortunately been lost or overlooked; his anonymity is an historical accuracy of a kind. The photographer of *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* cannot be distinguished as an individual practitioner because his work reproduces standard photographic forms of the late nineteenth century. The sequencing of images was created through considerable careful editing, their numbering and renumbering is discernible on some plates (fig. 15), but the composition of the views of the desert landscape and nitrate industry dutifully follows the conventions of late nineteenth century photographic practices. The extraordinary spaces of the Atacama Desert are presented as an industrial scene, like other industrial scenes. The desert is framed through the practice of industrial photography, which was well established by the time the album was compiled in 1899. The historian of the art of the engineer, Francis Pugh, states:

During the latter half of the nineteenth century industrial photography became one of the principal means for recording and publicizing the achievements of British industry, so that by 1900 there was hardly an industrial sector which did not make use of photography in one form or another¹¹

It was from the mid-nineteenth century on when photographers with some professional status were commissioned by engineers or contractors, to produce photographic records of large-scale industrial schemes. Typically, it was ambitious structural interventions on landscapes that were documented, such as bridges or tunnels for railway lines. Henry Flather's *Construction of the Metropolitan and District Railway* (fig. 17) is an important example of this photographic practice. Many of Flather's 64 images contributed to the establishment of the conventions of industrial photography; I would draw attention to just two images. One, figure 17, is a perfectly arranged scene of industry. Flather

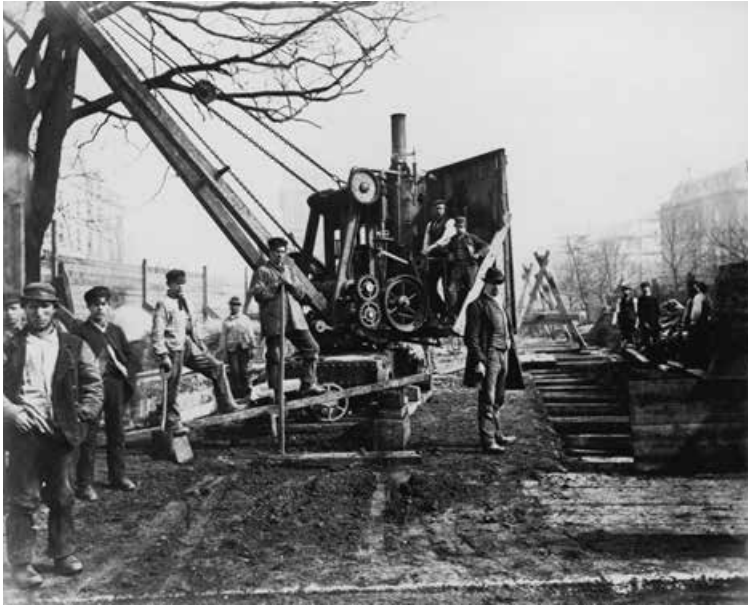
11. Francis Pugh, "Industrial Image 1843 to 1918," in *Industrial Image: British Industrial Photography 1843 to 1986* (London: Photographers' Gallery, 1986), 9.



17. Henry Flather, *The Construction of the Metropolitan District Railway*, 1866, © Museum of London.

deploys pictorial practices to provide a frame through which industry can be represented; he organizes the view of industry, brings order to the disorder of an unfinished industrial work. His photograph has the formal arrangement of a landscape painting;¹² a left to right, top to bottom axis creates movement across the picture plane. On either side of this axis, the railway cutting across and the subject of the photograph; alongside exposed surfaces of dark dug out earth and lighter rocky shelves lie heaps of stuff, piles of wooden planks awaiting use, barrows of blocks ready to be carried away. An unfinished scene is drawn into a balanced arrangement. A symmetry between two cranes suggests an archway. The heaps of temporarily discarded stuff form geometrical patterns, repeating rectangles or the lines of isosceles triangles. The incomplete nature of the scene is busy but not chaotic; it is an image of the moment of material transformation. Human figures hold a small part in this scene; they stand within

12. See Helen Langdon, *Claude Lorrain* (Oxford: Phaidon, 1989) for examples of Classical landscape painting composition.



18. Henry Flather, *A gang of workmen around a steam crane which is removing spoil from an excavation at Craven Hill*, Bayswater Excavations, 1866-1868, © Museum of London.

its industrial structures, as if emplacements, belittled by the amount of materials and the scene's dimensions and scale.

Another image of the Bayswater Excavations by Flather is captioned *A gang of workmen around a steam crane which is removing spoil from an excavation at Craven Hill* (fig. 18). It has the human figure, the worker's body, a group of laboring men, as its subject. They are turned to face the photographer, the camera and, once the shapes of light upon photographic plate are fixed in chemicals and reproduced, they face us, the photograph's viewers. They have been positioned ascending and descending the steam crane, another balanced classic painterly arrangement. The figures form sight lines from the left and right that move towards the center of the image, to the pulley mechanisms, cogs and wheels, the steam pipe atop it all, the pinnacle of the image. The group of laboring men presents the technology of industrial work and themselves; the poses their bodies hold can be read as industrial labor. The foreman positioned

center right holds out his chest and fills out his waistcoat to demonstrate his authority. The white jacketed workers' stance, front leg bent, shovel held, back leg straight, does not simply display his type of manual work but also his readiness to work. The group of laboring men are not shown with their backs bent in labor (another trope of industrial photography). We see they have stopped to be photographed, but labor is the photograph's subject, as it is also represented in the *Oficina Alianza and Port of Iquique* album's 27 image (fig. 3).¹³

A row of nine nitrate workers confronts the viewer. They do so because they have been lined up directly in front of the photographer and have held their positions. The figure on the far left is posed as for an individual portrait: his gently angled body weighted on his back foot, his face and glance tilted upwards, he carries a token of his identity, the shovel (fig. 19). The rest of the row of nitrate workers has simply faced the camera: a full-length frontal view of their entire body is plainly visible: legs straight, arms to their sides, faces looking forward. They appear to await a military inspection; nitrate workers on display. Yet, they do not entirely present themselves. Their presentation is arranged within the image, through the photograph's composition. The row of workers is mediated by a single figure in the foreground (fig. 20). Seated on his shovel, beneath eye level, he does not block out the view of the nitrate workers; moreover, to use metaphors stemming from performance, he announces them. In the background there are nine figures (fig. 3). Their faces less distinct, their bodies partially visible, they fade into the image's architecture. Five figures with the smaller frame of a child are evenly spaced ascending wooden stairs, and function as supporting cast to the main players. Five of a row of nine nitrate workers are bare-chested and four stand together in the middle. If the row is the main performance; they are its centerpiece. All other nitrate workers are fully clothed in every other image in the album. *Desripiadores*, those shoveling waste of nitrate processing from boiling tanks, worked with their shirts off. One female North America observer, Mabel Loomis Todd, noted they were half-naked.¹⁴ Perhaps, then, in a moment of rest from work prompted by the act of

13. Although I have located "A Group of Desripiadores" within the practice of industrial photography, it can also be read as a frontier group portrait. See Margarita Alvarado Pérez, "Pose y montaje en la fotografía *mapuche*: retrato fotográfico, representación e identidad," in eds. Margarita Alvarado, Pedro Mege Rosso and Christian Allende, *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX: construcción y montaje de un imaginario* (Santiago de Chile: Pehuén, 2001).

14. Mabel Loomis Todd, "The Nitrate Wealth of Tarapacá," unpublished manuscript, Mabel Loomis Todd Papers (MS496C). Manuscripts and Archives, Yale University Library, 13.



19. "Group of Desripiadores," detail.

photography (the interruption of their routine by the photographer's arrival, the installation and adjustment of his equipment), some men cooled and dressed, or others felt the heat of the day and undressed. Two white shirts hang over the wooden structures supporting the Oficina's boiling tanks, the collarless one, a worker's garment, just visible. Unintentional or otherwise, this is a show of strength: physical, manual, masculine. That much can be seen but its meaning is not clear, neither in 1899 nor now. Classical and primitive subjects wear bare chests in all kinds of imagery from sculpture to comic strips: ancient warriors and colonial peoples.

To try to understand the contradictions of such a show of strength, I would like to consider that moment of interruption, the act of photography. When the photographer was ready to take his shot, did he fear asking the nitrate workers to appear fully dressed? Or, did they reach for their shirts and he told them to stand for the photograph without them? In that moment, to whom did their strength belong? There are two figures who do not stare at the photographer or



20. "Group of Descripiadores," detail.

at his camera but look to their left: the seated figure in the foreground and an upright figure parallel to him, behind the row of nitrate workers. They seem to be looking at the same thing or the same person; they wait for the photograph to be taken, the moment to pass, to then perhaps receive a sign from the foreman, *el capataz*, to get back to work.

Like Flather's Bayswater Excavations photograph, the "Group of Descripiadores" is an image of work arrested, but industrial labor is its subject. I am not arguing that the photographer of *Oficina Alianza and Port of Iquique* had seen Henry Flather's photographs or admired the work. My proposal is that by 1899, when he arranged his tripod on the uneven surface of the rocky desert to point his heavy camera towards an empty landscape before turning to focus upon the operations of machinery, a way of picturing industry was already in place. Furthermore, by the 1880s, according to Francis Pugh, photographic documentation of industrial works had become part of that industrial work, organized by the engineer, contractor or company carrying it out. At this time, he states "the

engineer-photographer becomes a more familiar figure.”¹⁵ The photographer of the album is just another industrial worker,¹⁶ and the less we know about him, his relationship to the nitrate companies, the owners of the machinery or the railway, the more the photographs appear to record the historical inevitability of industry, that the desert was there just waiting to be industrialised, rather than his own existence which was contingent upon industrial relationships.

Each industrial stage of nitrate mining at the Alianza Oficina documented in its album was “entwined” with,¹⁷ even determined by, competitive relationships of accumulation of capital. If it is not a contradiction in terms, nitrate trafficking was a matter of competing monopolies. Following Chile’s victory in the War of the Pacific over neighbours Peru and Bolivia, the natural monopoly of sodium nitrate of the Atacama Desert became the site of concentrated capitalist exploitation. Competition for concessions to mine nitrate fields and the railway routes from these desert fields to the Pacific ports led to the rapid expansion of nitrate mining and the industrialisation of the Atacama. One nitrate company, for instance (that owned by Antony Gibbs, John Thomas North, Balfour Williamson, Campbell Outram and Folsch Martin) worked several nitrate fields and owned the nitrate Oficina and warehouse in Iquique or Pisagua where sacks of stored nitrate awaited export to Liverpool, London and Europe. German farmers, who grew beets for cattle feed and liked the quickening effect of nitrate fertilizers, were important customers. The railways that transported nitrate from the desert to the sea were the “key” to profits and profiteering in nitrate.¹⁸ Railway companies charged nitrate companies for transportation. Monopolies reigned. High tariffs were charged per quintal (close to an American hundredweight) of nitrate. In 1887, British engineer turned financial speculator John Thomas North, bought 7,000 shares in the Nitrate Railways Company, a Peruvian firm owned by the Montero brothers, but registered in London in 1882. The following year, North became company director. Herbert Gibbs complained to the Ministry of Foreign Affairs that

15. Francis Pugh, “Industrial Image 1843 to 1918,” 17. See also Michael Collins, *Record Pictures: Photographs from the Archives of the Institution of Civil Engineers* (Göttingen: Steidl Mack, 2004) for the further information on the way photographers are not separately identified as engineering develops as an industry.

16. Steve Edwards, *The Making of English Photography: Allegories* (Pennsylvania State University Press, 2006), 1.

17. Edwards, *The Making of English Photography: Allegories*, 2.

18. Harold Blakemore, *British Nitrates and Chilean Politics*, 33–64.

“the monopoly of the nitrate railways was weighing unmercifully upon British capital invested in the nitrate works.”¹⁹ Gibbs’ objection to paying North’s high tariffs and, more broadly, to his parvenu status in British nitrate trade, meant that the Alianza nitrate field remained unworked as they diplomatically pressed for a concession to build their own railway line, and until North’s railway monopoly was brought to an end. Monopoly was the nature of the nitrate business.

Allan Sekula states that industrial photography was the form of monopoly capitalism: “institutionalized industrial photography characteristic of the epoch of monopoly capitalism.”²⁰ Are the images that comprise the *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* album so bound to Antony Gibbs and Sons interest in Chile that they can only display the values of the monopoly’s capital? The album holds a dual status; it is both a general and specific form. It is of a type, an example of industrial photography, a generalizable representation of a landscape transformed by feats of engineering: cuts, lines and movement made by massive metal structures and engines. But it is also quite a specific representation of Antony Gibbs and Sons interests. I use *interest* here to evoke at least three of its meanings: a scene that might attract attention, a matter of concern, and their business. *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* is an album of interest to Antony Gibbs for all these reasons. In Mr. Smail’s words, it is “a souvenir” of “our last but I hope not least among nitrate oficinas”; the album *Oficina Alianza* brings a part of it into a London office. It is accepted as such. Photographic bounty is analogous to profitability. “My dear Smail” replies Henry Hucks Gibbs:

I am much obliged to you for the excellent photography of the Alianza [...] handsome volume [...] If the business itself produces a corresponding handsome result, it will be in great measure due to your zeal and ability, which are fully appreciated by my friends as well as by me.²¹

So where might the Benjaminian “spark of contingency” be found in “A Group of Desripiadores”? It must be there since it is the only image of the album that

19. Blakemore, *British Nitrates and Chilean Politics*, 132.

20. Allan Sekula, “Reading an Archive: Photography between Labour and Capital”, in Patricia Holland, Jo Spence and Simon Watney, eds., *Photography/Politics: Two* (London: Comedia Publishing Group, 1986), 153.

21. *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*, album 12, Fondo Fotográfico Fundación Universidad de Navarra/Museo Universidad de Navarra, Pamplona.



21. "Group of Desripiadores," detail.

has been widely reproduced. It might be found in the nitrate workers' stance. Even without their shirts, they guard themselves. Their bare chests, a display of physical and collective strength for the photographer in *Oficina Alianza* in 1899, may be the spark. Quite out of chronological sequence, it illuminates the gestures of the nitrate workers lined up in front of General Silva Renard's troops in 1907. Micheal Monteón relates that when they surrounded the Escuela Santa María, "Labourers greeted the soldiers' arrival with hoots; some ripped open their shifts and dared the troops to fire."²² Or, the reality that has "seared the subject" is in the hands of a nitrate worker. The sixth figure from the left holds his shovel with an easy familiarity: thumb balanced on the top of the handle, fingers gently curling under it, resting but ready to hold it more tightly (fig. 21). At first glance, there appears to be a perfect fit between hand and tool. The repeated act of shoveling, of laboring, can be seen in the image of physical familiarity. More details can be detected between the hand and the tool,

22. Michael Monteón, *Chile in the Nitrate Era: the Evolution of Economic Dependence, 1880-1930* (The University of Wisconsin Press, 1982), 105.

the nitrate worker and the shovel: there is fabric wrapped around its handle. All visible shovel handles are similarly wrapped. Nitrate workers' dress have a number of fabric bindings; some, known locally as *polainas*, are bound around their waist and their socks to protect their skin from the abrasive mined material of the desert: salty, sharp nitrate and dusty, dirty *ripio*. The nitrate worker's gentle grasp over the folds of fabric wrapped around his shovel's handle reveals some of the hard labour performed in an inhospitable place. Thus, momentarily, the material conditions of mining in the Atacama Desert are captured in the photograph numbered 27 (fig. 3) in The *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* album.

Conclusion

Despite the orderly sequences of productivity and profit revealed by this "album of views" of the nitrate industry, I have been unable to suppress the "urge to search [...] for a tiny spark of contingency." There is a tension between the album of industrial photography and the photographs it contains, or at least one: "A Group of Desripiadores." They pull in different directions to reveal nothing less than the historical contradictions of industrial capitalism: pictured here is the inevitable opposition between mining monopolists and the labor of miners. In the photographed bodies of the *ripio* workers, we can see both industrial oppression and organised resistance.

The *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* album is a document of industrial capitalism. Its long photographic sequence, which begins with desert rocks and ends with bagged commodities, highlighting the dynamism of machinery in this material and spatial transformation, is an account of industrial progress. Its articulation is dependent upon the practice of industrial photography, Alan Sekula's "characteristic" form of capitalist monopoly. The album *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* reproduced a series of scenes of industry that were already established views: the dramatically altered landscape, the force of machinery, the image of labour obediently coming to a stop. Plate 27, "A Group of Desripiadores" (fig. 3), is just another of those "characteristic" forms of industrial photography wherein the workers' bodily strength stands as part of the documentation of the amassing of capital. Pasted into the album, their image was transported from Iquique to London, following the same path as the bountiful bags of nitrate and their detailed account books, to be received

as an analogy of profit: a “handsome volume” that projects a “handsome result.” In the photograph, capital assumes a visual rather than numerical form. Yet “A Group of Desripiadores” has been retrieved from the hands of monopolist merchant houses in London through the same process by which it advanced itself: photography. It is a “dialectical image.”²³ The light of the Atacama Desert that filtered back through the lens of the camera to react with the chemical covering of its plate left evidence of the reality of mining in Chile: the abrasive conditions of shovelling nitrate residue overcome by the collective strength of those who stood to face the camera and the forces that had brought them all there. ♣

23. Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (London: Fontana), 247.

Semblanzas

Jorge Alberto Manrique: El transgresor (1936-2016)

Jorge Alberto Manrique: The Transgressor (1936-2016)

Texto recibido el 27 de febrero de 2017; aceptado el 7 de marzo de 2017. <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.1.2599>

Miguel Ángel Rosas Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. miguelangelrosas@gmail.com

Líneas de investigación Construcción y destrucción de las utopías arquitectónicas del siglo xx; el estudio de los imaginarios urbanos en las Exposiciones Universales de posguerra; recientemente se ha enfocado a estudiar la iconografía política, así como la traza urbana de la Ciudad de México en el siglo xix. El tema de su investigación doctoral se denomina: “México, la construcción de una ciudad sin Dios. La traza del liberalismo: 1854-1873”.

Lines of research Construction and destruction of the architectural utopias of the twentieth century; study of the urban imaginaries at the Universal Expositions of the postwar period; more recently concentrating on political iconography and the urban planning of Mexico City in the nineteenth century. The subject of my doctoral research is “México: the Construction of a City without God. The Layout of Liberalism: 1854-1873.”

Publicaciones relevantes “¿Es esto el mañana?, prefiguraciones de la ciudad rumbo al año 2000”, en *El Futuro. Memorias del XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 399-409; “La apropiación arquitectónica de ‘El Ángelus’ de Millet”, en *Apropiarse del arte: impulsos y pasiones. Memorias del XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 243-258; “México D.F., la experiencia del hombre metropolitano ante el escenario de la ciudad del espectáculo”, en *La metrópoli como espectáculo: la Ciudad de México escenario de las artes. Memorias del XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 129-144; “La gráfica como denuncia, imágenes de sedición y rebeldía”, en *Denuncia gráfica: Realidades contrastantes en el México de principios del siglo xx* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Cultural Universitario Tlatelolco-Museo Colección Blaisten, 2011). En coautoría con Jorge Alberto Manrique, “La pilastra estípite y sus secuelas”, en Armando Ruiz, *Los retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX, una guía* (México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano-Conaculta, 2005), 175-272.

Resumen La trayectoria de Jorge Alberto Manrique en el mundo de la historia del arte latinoamericano traza paralelos entre su pensamiento historicista y el análisis del ambiente artístico. El interés de este tributo es abordar la vida de un hombre que buscó responder a la pregunta: ¿cómo se forma un historiador e historiador del arte? Este texto, estructurado de forma cronológica, nos familiariza primero con el Manrique previo a los encuentros con pensadores como Edmundo O’Gorman, Francisco de la Maza y Justino Fernández. ¿Cuáles fueron sus referencias iniciales, quiénes fueron sus maestros y cómo definió su posición a partir del historicismo son algunas de las preguntas que encuentran respuesta. La oposición dialéctica entre la historia y la historia del arte, apertura y tradición, manierismo y barroco, así como la postura de Manrique frente a lo mexicano, forjada desde el interior de una generación en tránsito, son resultado de una crisis en la que el triunfo de uno es permeado por el otro, similar a “un objeto herido en el que han quedado huellas”. Ese rigor hegeliano —el giro dialéctico filosófico— es el que fundamentó su vida profesional. Así, esta semblanza, además de dejar prueba de las líneas de investigación de Manrique, es una forma de rendir homenaje a uno de los historiadores y críticos de arte más importantes, quien, entre otros aportes, impulsó al Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) a abrirse al ámbito internacional.

Palabras clave historicismo; manierismo; barroco; Museo Nacional de Arte, México; Museo de Arte Moderno, México; UNAM.

Abstract Jorge Alberto Manrique’s passage through the world of Latin American Art History draws parallels between his Historicist thought and the analysis of artistic environment. The interest of this tribute is to approach the life of a man, who sought to answer the question: How is it that an historian and an art historian are formed? Structured in a chronological manner this text familiarizes us first with Manrique before his encounters with thinkers such as Edmundo O’Gorman, Francisco de la Maza and Justino Fernández. What were his early references, who his first teachers, and, coming from historicism, how did he define his position are some of the questions answered. The dialectic opposition between History and Art History, aperture and tradition, Mannerism and Baroque, as well as Manrique’s view of that which is Mexican, forged within a generation in transit, are the result of a crisis in which the triumph of one is permeated by the other, similar to “a wounded object on which traces have been left.” This Hegelian rigor—the dialectic philosophical turn—fundamented his professional life. Thus this rendering, which tells of Manrique’s lines of research, seeks to pay homage to one of Mexico’s most important historians and art critics, whom alongside other activities, propelled the aperture of the Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) to an international context.

Keywords Historicism; Mannerism; Baroque; Museo Nacional de Arte, México; Museo de Arte Moderno, México; UNAM.

MIGUEL ÁNGEL ROSAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MÉXICO

*Jorge Alberto Manrique:
el transgresor
(1936-2016)*

*Al león desdentado en su partida*¹

La muerte del maestro Jorge Alberto Manrique representa el fin de una época. Es el desvanecimiento de una generación de la cual sólo quedan huellas. Hace más de 20 años lo conocí cuando era un joven estudiante de la Facultad de Arquitectura en la ciudad de Puebla. *El geometrismo mexicano* fue mi primer acercamiento a él.² Siempre tuve curiosidad por conocerlo. Nunca imaginé que con el paso de los años sería mi maestro, mi jefe y mi amigo.³

1. En el proceso de redacción de este texto murió Teresa del Conde; con especial cariño dedico este ensayo a mi querida maestra a quien le agradezco su apoyo desde esta distancia. Descanse en paz.

2. Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén y Teresa del Conde, *El geometrismo mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997).

3. Con mi respeto a la familia de Jorge Alberto Manrique: Mónica Mansour, Lorenza, Martín, Julián, Manrique, y sus nietos Sabina, Bruno y Adela. Agradezco el apoyo de mis maestros: Enrique X. de Anda Alanís, Hugo Arciniega, Eduardo Báez, Julieta Ortiz Gaytán y Óscar Flores. A los artistas: Raúl Herrera, Roy Sobrino, Eloy Tarcisio, Gabriel Macotella, Yani Pecanins, Vicente Rojo Cama y Ernesto Molina. A Paula Carrasco y Mariana Elizondo. A los fotógrafos: Rogelio Cuéllar y Héctor García. A mis amigas: Ángela Ramos, Andrea Montiel, Sandra Sofía Peña y Berenice Quirarte. A María del Carmen Sifuentes del Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones

En reiteradas ocasiones el maestro Manrique me decía: “Como no puedo escribir mis memorias te las comparto a ti”..., y así fue a lo largo de 11 años en los que tuve la fortuna de estar cerca de él. Me contó su vida como si fuera un rompecabezas el cual quiero unir y, en parte, ésta es la biografía que él me compartió.

Jorge Alberto Manrique Castañeda (1936-2016) fue uno de los principales gestores, historiadores y críticos de arte del siglo xx en México. Sus padres, la señora Teodosia Castañeda y del Pozo y don Luis Esteban Manrique Guillén —ambos profesores de profesión— fueron quienes le transmitieron su pasión por la docencia.⁴ “Mi padre era maestro de la escuela primaria, le interesaba la geografía y la música.”⁵ “Mi educación artística empezó desde mi familia: íbamos a ver muchas exposiciones. Recuerdo aún la primera que vi, fue una de José Clemente Orozco, para mí fue muy importante.”⁶

Su abuelo Marcelino Castañeda Núñez de Cáceres (1800-1887) fue una de las figuras de mayor relieve en el partido conservador. Fue gobernador de Durango (1837-1839 y 1847-1848), ministro de Justicia en el gabinete del presi-

Estéticas [IIE]. A Rocío Gamiño, Ricardo Alvarado, Esther Tovar, Cecilia Gutiérrez Arriola, Adriana Roldán y Sandra Arzate de la Fototeca del IIE. A Alberto Sánchez y Laura Cervantes de la Biblioteca del IIE. A María Estela Duarte y Víctor T. Rodríguez Rangel del Museo Nacional de Arte; a Martha Nualart y María de los Ángeles Tepale Flores del Museo de Arte Moderno (MAM); a Jennifer Rosado Solís por su tesis: “Munal 2000”; y, especialmente a Linda Báez y Emilie Carreón.

4. Don Luis Esteban Manrique Guillén fue director por 50 años de la escuela primaria El Pensador Mexicano. El inmueble está ubicado en la calle Jaime Torres Bodet núm. 132 en la colonia Santa María la Ribera. “Mi padre [...] en la penuria que vivíamos siempre se ocupó de que en cualquier vacación saliéramos, así fuera a Toluca en tren de segunda [...] era un hombre sensible. Nos hacía ver, a mis hermanos y a mí, detalles, cosas, sorpresas. Lo hacía también en la ciudad de México, cuando viajábamos en tranvía. El tranvía [...] era un vehículo ideal para conocer la ciudad y su vida y su pasado.” Véase Jorge Alberto Manrique, “Manuel Toussaint: encuentros y quehaceres”, en *Obras maestras del arte colonial. Exposición homenaje a Manuel Toussaint (1890-1990)*, ed. Elisa García Barragán (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Museo Nacional de Arte/CNC/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990), 11-15.

5. “Recuerdo que cuando yo era muchacho asistía a Bellas Artes a los conciertos de la Sinfonía y los ballets, con la música de [Blas] Galindo que después escuché en muchos foros.” Véase Jorge Alberto Manrique, “Respuesta”, en *Carlos-Blas Galindo. Discurso de ingreso a la Academia de Artes. Mi itinerario crítico* (México: Academia de Artes, 2007), 19. Los primeros artículos de Manrique serán de música, como refirió Teresa del Conde en su participación en el Homenaje de Jorge Alberto Manrique por sus 80 años.

6. Jorge Alberto Manrique, “Una visión contemporánea de la historia del arte”, en Concepción Salcedo Meza, *Expresiones... por escrito* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección General de Televisión Universitaria, 2003), 153.

dente José Joaquín de Herrera (1848-1849), presidente de la Suprema Corte de Justicia, y diputado al Congreso Constituyente (1856-1857).⁷ Se casó con Concepción Romero, su abuela.

Las tías de Jorge Alberto fueron Teodosia y Estefanía Castañeda Núñez de Cáceres, ambas pedagogas.⁸ Estefanía fue fundadora de la educación preescolar en nuestro país. Influida por las novedosas teorías educativas de Federico Fröbel y Johann Heinrich Pestalozzi fundó el primer Jardín de niños.

Fröbel introdujo el concepto de “trabajo libre” en la pedagogía: las actividades eran cantar, actuar, trabajar y hacer tareas, es decir, fundamentó la educación de los niños en la diversión.⁹ Esas ideas sobre el desarrollo infantil y la educación las introdujo en México Estefanía Castañeda, tía de Jorge Alberto Manrique. El maestro creció, por tanto, en un ambiente donde se le dio una importancia capital a la libertad de expresión¹⁰ y al ser hijo de pedagogos conoció de primera mano la importancia de la educación primaria.¹¹

Primera educación

Manrique estudió en la escuela primaria pública de Azcapotzalco. “Tuve como texto *La patria mexicana* de Gregorio Torres Quintero, de amenísima lectura, con una idea muy clara (lo veo ahora) de lo que debía ser la enseñanza de la historia.”¹²

La educación primaria junto con la educación casera le proporcionarían a mi joven maestro el primer atisbo a la historia.

Al no haber secundaria en Azcapotzalco, Jorge Alberto se traslada a la Secundaria 4 en San Cosme.

7. Humberto Musacchio, *Diccionario enciclopédico de México* (México: Raya en el Agua, 2006), 198.

8. Teodosia fue una eminente educadora que fundó en Victoria el primer Colegio Nocturno para Señoritas y la Primera Escuela Normal para Profesoras en 1900. Sus padres fueron el doctor Zeferino Castañeda y Manuela Núñez de Cáceres. Murió el 2 de agosto de 1959.

9. Para profundizar en el tema recomiendo consultar *Friedrich Froebel: A Select from his Writings* (Cambridge University Press, 1967).

10. Jorge Alberto Manrique sería un gran defensor de la libertad en sus diferentes facetas: la salvaguarda de monumentos y la libertad de creación son algunas de éstas.

11. El libro de texto gratuito de historia y civismo del sexto año de primaria parte de ese interés. Más adelante me referiré a él.

12. Enrique Florescano y Ricardo Pérez Montfort, comp., *Historiadores de México en el siglo XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 1995), 427-434.

La Secundaria 4 estaba y está en el viejo edificio que fue escuela de jesuitas, lo que ya era una incitación. La educación fue muy buena e inducía a un espíritu débil como el mío a interesarse en ciertas cosas. [...] Los maestros eran famosos más allá de lo imaginable: Carlos Pellicer, Rita López de Llergo, Maximino Martínez. [...] Un maestro Macías, nos abrió los ojos a muchas cosas, y Juan Antonio Ortega y Medina, nos proponía formas inusitadas y fascinantes de comprensión de los hechos históricos [...] ¹³ los textos de historia universal eran el Ducudrey y el Malet e Isaac.

Los chamacos de la secundaria nos escapábamos con el pretexto de ir a comprar cola o clavos y nos metíamos a Mascarones —a la Facultad de Filosofía y Letras— a las clases de Justino Fernández, Samuel Ramos, Wenceslao Roces, Eduardo Nicol o José Gaos (no supe entonces de Edmundo O’Gorman) y nos sentábamos muy serios, sin entender casi nada. [...] Para un escuincle de secundaria Mascarones significó [...] lo más extraordinario de México. ¹⁴

La familia Manrique Castañeda vivía en una vieja casona de Azcapotzalco en la calle Lerdo de Tejada muy cerca del convento dominico. El contacto cotidiano con la capilla de San Francisco, la del Rosario, y el cuadro de Miguel Cabrera de su madre serían su primera entrada al mundo del arte. ¹⁵

Manrique estudió en la Escuela Nacional Preparatoria ubicada en el maravilloso palacio-colegio de San Ildefonso, del siglo XVIII: “Se necesitaría haber sido de piedra para no conmoverse ante *El Generalito*, con la sillería de San Agustín, obra nunca suficientemente bien ponderada de Tomás Ocampo, donde nos bajaron los calzones para hacernos el examen médico.” ¹⁶

En aquella época, en la preparatoria, había contraposición entre una enseñanza tradicional y conservadora representada por Salvador Azuela y Pérez Verdía (hijo) y una historia antigua de México de tintes modernos.

Nos resultó muy propicio que a una cuadra de distancia estuviera El Colegio Nacional; con el menor pretexto, en horas libres o saltándonos clases, nos íbamos a

13. La importancia de Juan A. Ortega y Medina será crucial en su formación; Manrique lo incluye al igual que Edmundo O’Gorman y Francisco de la Maza en sus agradecimientos de su tesis y primer libro *Los dominicos y Azcapotzalco. Estudio sobre el convento de predicadores en la antigua villa* (Jalapa: Universidad Veracruzana, 1963).

14. Manrique, “Manuel Toussaint”, 12.

15. Agradezco a Hugo Antonio Arciniega la plática sostenida el día miércoles 1 de febrero de 2017.

16. Manrique, “Manuel Toussaint”, 12. Para Jorge Alberto Manrique, San Ildefonso era también los murales de Orozco.



1. Jorge Alberto Manrique en Malinalco, ca. 1960. Archivo: Jorge Alberto Manrique.

oír a aquellos señorones: José Vasconcelos, Alfonso Reyes y, para el efecto, Alfonso Caso, Manuel Toussaint, e incluso Diego Rivera, amén de otros. [...] El ambiente intelectual era extraordinariamente favorable para que un joven como yo sucumbiera ante la historia. [...]

Muy cerca de la preparatoria, en la calle de Cuba, estaba el cine Río que exhibía desde las once de la mañana películas que entonces parecían pornográficas y eran nuestras escapadas en las horas libres, veíamos *Un solo verano de felicidad*¹⁷ o *Arroz amargo*.¹⁸

La atracción de la Escuela Nacional Preparatoria, El Colegio Nacional, y en general el Barrio Universitario era tan fuerte que los estudiantes que pasaban a Derecho o a Filosofía y Letras no dejarían de frecuentarla. “Yo vivía en Azcapotzalco pero me la pasaba allí en el centro, en ese ambiente extraordinario, con mucha actividad cultural e intelectual.”¹⁹

17. Dirigida por Arne Mattson en 1951.

18. Dirigida por Giuseppe de Santis en 1949 y protagonizada por Vittorio Gassman y Silvana Manganò. Manrique, “Manuel Toussaint”, 12.

19. Entrevista personal a Jorge Alberto Manrique. A partir de aquí: Entrevista a J.A.M.

Paralelo a sus estudios preparatorianos Manrique asistía al Instituto Francés de América Latina (IFAL). Ahí se llegó a conformar un grupo de teatro con: María Cristina, Cristina —chica—, Mercedes y Asunción Stoupignan, Gastón Melo, Héctor Ortega, Jorge Alberto Manrique, y otros más.²⁰ En 1956 montaron: *El enfermo imaginario* y *Las preciosas ridículas*, ambas comedias de Molière, en francés.²¹

El inicio de las fiestas y tertulias literarias en la vida de Jorge Alberto Manrique fue en la casa de las Stoupignan en el famoso Tabasco 313.²²

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Manrique estudió la licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM entre 1955 y 1958. “Empecé a estudiar historia después de haber transitado por un jugosísimo año de jurisprudencia y otro pedazo de geografía en el Instituto que dirigía Rita López de Llergo. Ahí trabajaba dibujando mapas con una media plaza que me gané. Éstas fueron creadas para que los estudiantes pudiéramos ayudarnos.”²³

20. Fernando Macotela, conferencia en homenaje a Jorge Alberto Manrique por sus 80 años en el Museo de Arte Moderno.

21. El maestro Manrique conservó en su archivo dos fotografías de dichas representaciones.

22. Héctor Ortega, conferencia en homenaje a Jorge Alberto Manrique por sus 80 años. Las fiestas y tertulias literarias fueron muy importantes para esa generación. En entrevista con Rogelio Cuéllar refiere: “La casa de Juan García Ponce era un gran centro de reunión, cantaba Teresa del Conde, Ismael Guardado tocaba la guitarra, la convivencia era muy interesante, se reunían Huberto Batis, Héctor García, Abelardo Villegas, Margarita Peña, José de la Colina, Hernán Lara. [...] Las célebres cenas del día 15 de septiembre en la casa de Jorge Alberto Manrique. Él se ponía sombrero de copa y corbata de bandera. Una vez nos hicieron bailar en mallones y con globos cantando ‘Pompas ricas’, era la fiesta, era la irreverencia. Se organizaban cenas de colores..., eran como una familia. [...] La galería Pecanins era otro centro, las famosas fiestas de los pasteles en la casa de María Teresa y Ana María Pecanins en el famoso edificio Condesa”. En entrevista con Gabriel Macotela me compartió el recuerdo de una fiesta en la casa de las Pecanins. “Estaban: Octavio Paz, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Rufino Tamayo, Olga, José Luis Cuevas con Bertha, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Mario Vargas Llosa, Fernando de Szyszlo, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Francisco Toledo..., ésas eran las fiestas. Estaba más unido el gremio artístico, Manrique era muy divertido, aprendías mucho de él, de su sentido del humor, siempre fue un espíritu joven hasta que murió.”

23. Entrevista a J.A.M.

En la licenciatura fui discípulo de los fundadores del Instituto de Historia, don Rafael García Granados y don Pablo Martínez del Río, quienes daban clase todavía en la Facultad; ya eran viejos, por desgracia, y ya no estaban en su mejor momento. Para quienes llegábamos con una idea previa, como yo (en mi caso la historia del arte), estaba Justino Fernández y Francisco de la Maza —a quien Toussaint había heredado la clase hacía no mucho—, ambos excelentes y de quienes se podía aprender muchísimo; muerto Salvador Toscano, ocupaba su clase José Servín y estaba [...] el gran representante del marxismo y aureolado de sabiduría Wenceslao Roces, quizá un tanto desperdiciado. Las grandes revelaciones, eran sin duda, Juan A. Ortega y Medina²⁴ y, sobre todo, Edmundo O’Gorman.²⁵

En aquella época en la Facultad estaba la vieja planta de profesores tradicionales (positivistas) y la “nueva ola”, la del historicismo, con O’Gorman a la cabeza.

A los tradicionales les parecía un despropósito; decían que eso era filosofía y no historia. Era una guerra intelectual, pero también era una guerra de posiciones de grupo. La pugna era muy fuerte entre esas dos corrientes y los estudiantes tomábamos partido afiliándonos a una o a otra. [...] Cuando yo estudié, prevalecía un acuerdo muy viejo de colaboración entre la Facultad de Filosofía y la Escuela de Antropología, mismo que se remontaba a los orígenes de estas instituciones; [...] Yo tomé clases en la Escuela de Antropología, en el Palacio de Moneda. La planta de los iniciadores de la escuela antropológica mexicana se había enriquecido con algunos grandes exiliados españoles, como Pedro Bosch y Juan Comas, u otros transterrados, como Mauricio Swadesh o Paul Kirchhoff. Ahí tuve como maestro a Pedro Armillas.²⁶

Paralelo a ello, Manrique frecuentaba los talleres de pintura de la Academia de San Carlos: “A mí siempre me interesó ver la producción de jóvenes pintores.”²⁷

En la Facultad, Manrique descubrió lo siguiente: “Siempre he creído que tanto en la historia como en la historia del arte debe imponerse el rigor: en la

24. Juan A. Ortega y Medina fue combatiente del lado de la República en la Guerra Civil Española y llegó a México en tiempo de la posguerra. En clase se discutía sobre lo justo y lo injusto de la conquista española, sobre la “didáctica de la historia” o sobre los ejemplos de confección historiográfica. Agradezco a Eduardo Báez la charla sostenida el día 1 de febrero de 2017.

25. Florescano, “Historiadores de México”, 429.

26. En aquella época Jorge Alberto Manrique adquiriría junto con su hermano Leonardo el libro *Sellos prehispánicos* de Jorge Enciso, ejemplar que ocupó un lugar especial en su biblioteca personal.

27. Entrevista a J.A.M.

recolección de datos y en su análisis, pero sobre todo en los planteamientos conceptuales. Es la única manera de reexaminar las verdades existentes y proponer las nuestras, que deben ser el testimonio de nuestra época.”²⁸

Con esos postulados se enfrentó a su primer tema de investigación, la tesis: “Los dominicos y Azcapotzalco. Estudio sobre el convento de predicadores en la antigua villa”. Ahí hace conciencia del hecho histórico y artístico del edificio, pese a ello descubre algo más, las lecturas sobre el barroco de Werner Weisbach como estilo de la Contrarreforma.²⁹ En esta época Manrique aún no era consciente del manierismo, pero desde ahí empezó a recorrer el camino para definir su teoría. Estas inquietudes lo llevarán a establecer contacto con Victor-Lucien Tapié y Giulio Carlo Argan. Al terminar los estudios de licenciatura Jorge Alberto Manrique era la joven promesa.

Jalapa

A poco de haber egresado a Jorge Alberto lo contrató Fernando Salmerón como profesor e investigador por la Universidad Veracruzana para la Facultad de Filosofía y Letras de Jalapa.³⁰ Pasaría cuatro años en dicho lugar (1958-1962). Sus primeras actividades se llevaron a cabo en el Seminario de Historia Contemporánea donde se abordó la Historia de la Revolución en Veracruz. Su existen-

28. Florescano, “Historiadores de México”, 430.

29. Me refiero al libro: Werner Weisbach, *El barroco. Arte de la contrarreforma* (Madrid: Espasa Calpe, 1948). Material citado en su tesis de licenciatura.

30. “Entonces se habían hecho ya dos intentos por formar facultades de letras en las universidades de Guanajuato y de San Luis Potosí y allá habían ido algunos profesores jóvenes, pero ya con algún merecido prestigio (Guerra, Rius, Villoro...).” Los cambios entonces tan frecuentes en las universidades estatales habían hecho fracasar esos intentos al poco tiempo. Cuando a Gonzalo Aguirre Beltrán lo nombraron rector de la Universidad Veracruzana, encargó al joven Salmerón la fundación de la facultad. [...] el ensayo de Jalapa prosperó gracias al empeño de Fernando Salmerón. [...] Primero como director de la facultad y luego secretario general, después ya como rector concibió una verdadera universidad, en la docencia y la investigación, en las múltiples actividades, desde la editorial y la revista *La Palabra y el Hombre*, con Sergio Galindo a la cabeza, el Instituto y el Museo de Antropología, teatro, sinfónica, galería, Escuela de Bellas Artes y muchos etcéteras”. Véase Jorge Alberto Manrique, “Fernando Salmerón”, México, *La Jornada*, 11 de junio de 1997, año XIII, núm. 4585, 29.



2. Jorge Alberto Manrique.
Foto: Pedro Cuevas. Archivo
Fotográfico Manuel Toussaint,
IIE-UNAM.

cia fue posible gracias a un acuerdo de ayuda entre la propia Universidad y la Fundación Rockefeller.³¹

En 1961 lo nombraron director de la Escuela de Historia a los 25 años de edad. Manrique vivió en aquella época en el callejón del Diamante número 7. En Jalapa creó una vida veracruzana muy activa y rica al lado de: Kiyoshi Takahashi, Marie-Louise Ferrari, Emilio Carballido, Helio Flores, Leonor Anaya, entre otros.³²

31. Dicho seminario funcionó con tres investigadores como profesores de la Facultad de Filosofía y Letras: Xavier Talavera Alfaro, David Fernández Lavoignet y el propio Jorge Alberto Manrique, así como ocho ayudantes de investigación que fueron alumnos de la Facultad. Véase *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* IV, núm. 16 (Jalapa, octubre-diciembre, 1960): 159-170.

32. En enero de 2006, unos meses después de haber recibido el premio Nacional de Ciencias y Artes, acompañé a Jorge Alberto Manrique a Jalapa. Recorrimos la ciudad en busca de sus lugares y me mostró los restos de la casa donde vivía, su oficina y el salón donde dio clases. Además nos dimos a la tarea de encontrar las huellas de la obra escultórica de Kiyoshi Takahashi.

En 1959 Manrique recibió el Premio Paul Westheim a la crítica joven por su ensayo: “‘La madre’ de Juan Soriano”. A partir de ello Fernando Benítez lo invitó a colaborar en el suplemento cultural “México en la Cultura” del periódico *Novedades*.³³

Europa

En 1962 con una beca de la Fundación Rockefeller en combinación con otra de El Colegio de México, otorgada por Daniel Cosío Villegas, Manrique realizó estudios de posgrado en las universidades de París y de Roma de 1962 a 1963 y de 1964 a 1965, respectivamente.

A los 26 años en el Centre des Recherches sur la Civilisation de l'Europe Moderne de la Universidad de la Sorbona, Manrique desarrolló con Victor-Lucien Tapié el proyecto de investigación: “La influencia india en el barroco mexicano”.

Manrique vivió un año en La Casa de México en París, donde coincidiría con: Tomás Pérez Turrent, Paul Leduc, Francisco Toledo, Rodolfo Nieto, Raúl Herrera, Emilio Ortiz, Rodolfo Stavenhagen, Julio Labastida, Sylvia Pandolfi, Marcos Cuéllar, Ivonne Cadar, Manuel Bartlett, entre otros.

Uno de sus compañeros en esa época fue el pintor Raúl Herrera:

Fueron años muy álgidos, había en el ambiente resabios de la guerra de Argelia [...] Fue muy interesante ese París, el situacionismo estaba muy presente y traía muchas teorías. La vida en los cafés era muy importante [...] veíamos mucho cine: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, cine de la nueva ola francesa [...] compartimos novias, muchas botellas y disfrutábamos el vino más barato.³⁴

Del 8 de enero de 1963 al 15 de octubre de 1964 Jorge Alberto Manrique permanecería en la Universidad de Roma en el Instituto de Storia dell'Arte con los profesores Giulio Carlo Argán y Maurizio Bonicatti tomando los cursos de *perfezionamiento* en Historia del Arte Moderno.

33. Participó solamente con dos artículos: “Barclay, un nuevo pintor”, *Novedades*, sección “México en la Cultura”, 4 de septiembre de 1960 y “Kiyoshi Takahashi. Un escultor japonés”, *Novedades*, sección “México en la Cultura”, 13 de octubre de 1961.

34. Agradezco a Raúl Herrera la charla sostenida en enero de 2017.

Yo fui a Roma buscando a Giulio Carlo Argán, después de haberlo leído.³⁵ Desde París le escribí a Argán y contaba con su aceptación. [...] Escribía lo mismo, entonces, de la escultura manierista italiana que sobre Vedova o sobre la despuntante *arte povera*. [...] y también hacía crítica de arte. Casos como el de Argán no son comunes.³⁶ En las ausencias de sus viajes lo sustituía Bonicatti, pero qué capacidad, sabiduría y personalidad. Me encontraba a veces con Argán en la parada del *tram*, del lado de Castro Pretorio, que me llevaba directamente a Piazza San Silvestro, de donde caminaba dos cuadras al Panteón y una más a Piazza Sant'Eustachio donde estaba mi palacio Cenci-Maccarani³⁷ y mi guarida compartida. [...] desde mi terracita parecía casi poderse tocar la linternilla espiral de Borromini en Sant'Ivo alla Sapienza (la vieja Universidad).³⁸ La casa tenía unos ventanales gigantes desde donde veíamos enfrente a las estudiantes gringas desvestirse.³⁹ En la propia vía della Valle había entonces muebleros de viejo. Ahí, con aquellos despojos [...] amueblé mi cuarto. Nunca he tenido una mesa más espléndida para trabajar, se necesitaron cuatro hombres para poder subirla al tercer piso. Y abajo estaba —y está, a Dios gracias— el café Sant'Eustachio. El mejor café de Roma, que es como decir el mejor café del mundo.⁴⁰

Su estancia en Europa fue tan importante que durante toda su vida albergó dos grabados muy significativos para él, ambos ubicados en el pasillo que conducía a su habitación. Uno de 1756, obra de Giuseppe Vasi, le recordaba su estancia en Roma y otro la de París.⁴¹

35. “El sentimiento de intranquilidad que se apodera del espectador en los Uffizi, se intensifica hasta convertirse en desasosiego en el vestíbulo de la Laurenciana (proyectado en 1524). Aquí Miguel Ángel hace desaparecer, no sólo la unidad, el equilibrio y el ritmo armonioso de la arquitectura clásica, sino también la lógica tectónica dominante en ella. [...] El anticlasicismo del arte manierista significa, en el fondo, la negación de la normatividad.” Véase Arnold Hauser, *El manierismo: La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (Madrid: Guamarra, 1965), 304. Ése fue el gran ejemplo del manierismo que aprendió Jorge Alberto Manrique en Roma. Agradezco a Hugo Arciniega la observación.

36. Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Cartas absurdas. Correspondencia entre Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique* (México: Azabache, 1993), 24.

37. Obra de Giulio Romano.

38. Manrique y Del Conde, *Cartas absurdas*, 36-37.

39. Entrevista con Raúl Herrera.

40. Manrique, *Cartas absurdas*, 139.

41. En esta época Manrique adquiere en París un grabado de Coatlicue, obra de Carl Nebel. Remembranza de su maestro Justino Fernández.

Seminario de historiografía

A su regreso se incorporaría a El Colegio de México como profesor investigador en el Centro de Estudios Históricos, de 1964 a 1970. En la UNAM ingresó al seminario de historiografía de Edmundo O’Gorman, como parte de sus estudios de doctorado, donde estaban Josefina Zoraida Vázquez, Eduardo Blanquel —miembro por un breve periodo— Aurelio de los Reyes, Virginia Guedea y algunos miembros de El Colegio de México como Elías Trabulse y Andrés Lira. “El seminario tuvo distintas etapas: primero empezó como seminario de comentarios de textos [...] Después don Edmundo lo fue dirigiendo hacia la realización de tareas comunes: la primera fue la edición de la *Apologética historia* de Fray Bartolomé de las Casas. Así hicimos las Actas de cabildo y la edición que nunca se publicó de Gage, entre otros.”⁴²

Libro de texto gratuito —sexto año—

Con Eduardo Blanquel concursaría para el libro de texto gratuito de historia y civismo del sexto grado de primaria de 1967. “Nos pusimos una regla, escribiríamos solamente de lo que supiéramos”.⁴³ Manrique se encargaría del contenido, y Blanquel de la selección de imágenes.

Nos iba mucho en ello, porque significaba la oportunidad de llegar a millones de niños y nos parecía la posibilidad de establecer el puente necesario entre la academia y la escuela primaria [...] nos importaba mucho ganar el concurso [...] terminábamos las noches sudando y enmorriñados, [...] para enfrentarnos al día siguiente ante los respetables pero poco comprensivos miembros del Consejo de Educación.⁴⁴

Al ganar el concurso: “Martín Luis Guzmán, entonces presidente de la Comisión del Libro de Texto Gratuito, se tomaba el trabajo de revisar y corregir todas y cada una de las páginas escritas, y de hacer, [...] las recomendaciones

42. Entrevista a J.A.M.

43. Entrevista a J.A.M.

44. Jorge Alberto Manrique, “Eduardo Blanquel”, México, *La Jornada*, 2 de junio de 1987, año III, núm. 973, 26.



3. Jorge Alberto Manrique en su estudio. Foto: Ernesto Peñaloza. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

pertinentes. El privilegio de que don Martín comentara y corrigiera mi escritura es uno de mis mejores recuerdos.”⁴⁵

Con el premio del concurso compró a instancias de una amiga su primer departamento. Manrique había decidido adquirir uno en el multifamiliar Miguel Alemán de Mario Pani, pero al no haber tendedores se decidió por la colonia Del Valle.

Instituto de Investigaciones Estéticas

Posteriormente fue profesor adjunto e interino de Francisco de la Maza; impartió los cursos Reforma y Contrarreforma y Arte Colonial Mexicano desde 1966. Ingresó al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM como investigador de tiempo completo en 1968. El 27 de marzo de 1973 fue electo Miembro de Número de la Academia Mexicana de la Historia, ocupó el sitio 7 que fuera

45. Jorge Alberto Manrique, “Libros de texto gratuitos [I]”, México, *La Jornada*, 8 de enero de 1992, año VIII, núm. 2630, 34.

de Justino Fernández.⁴⁶ Su discurso de recepción: “Ambigüedad histórica del arte mexicano” (9 de octubre), se centró en la apertura del manierismo resultado de la crisis novohispana (siglos XVI-XVII) y la cerrazón del barroco dieciochesco. La respuesta fue del director de la Academia, Edmundo O’Gorman.

El 2 de diciembre de 1974 Jorge Alberto Manrique tomó protesta como director del Instituto de Investigaciones Estéticas a la edad de 38 años.

Desde mis días de estudiante ambicioné poder llegar a ser investigador de este Instituto; nunca ambicioné ser director, aunque pensé siempre que si algún día se presentara el caso tampoco lo rechazaría. Ese día ha llegado mucho más pronto de lo que habría podido imaginar [...] Confieso ingenuamente que la sorpresa se ha trocado en gusto, y que a éste se mezcla, también, no poco susto. Aceptar esa honrosa designación implica para mí el compromiso de empeñarme, en la medida de mis capacidades, primero, en ver que se mantenga la calidad de investigación que es tradicional en el Instituto, segundo, en propiciar los cambios que siento necesarios en nuestra institución.⁴⁷

En su plan de trabajo denominado: “Reflexión sobre las posibilidades hacia el futuro del Instituto de Investigaciones Estéticas”, se destaca lo siguiente: “Se hace casi urgente el ingreso de nuevos investigadores.” En su gestión ingresaron por concurso de oposición: Teresa del Conde, Rita Eder, Fausto Ramírez y Alberto Dallal. A pesar de los méritos tan relevantes de Luis Cardoza y Aragón, la Comisión Dictaminadora no pudo elegirlo porque el Estatuto del Personal Académico impedía el ingreso a la Universidad a personas mayores de 70 años.⁴⁸ Como director Manrique también propició el ingreso de los becarios: Cecilia Gutiérrez Arriola, José Guadalupe Victoria, Esther Acevedo, entre otros. Jorge Alberto Manrique además de haber hecho una gran labor, fue un director justo y equitativo con todos, académicos y administrativos.

46. Antes de él había ocupado el lugar: “ese caballero ejemplar, fundador de esta Academia y su director largos años [...] que fuera don Manuel Romero de Terreros”. Véase Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, t. I (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 85.

47. Jorge Alberto Manrique, “Palabras en la toma de posesión de Jorge Alberto Manrique como director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 44 (1975): 7-10.

48. Archivo Histórico-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México [en adelante AHIE], *sección*: Dirección, caja 1, año 1977, exp. 161, ff. 153.

El 1 de abril de 1977 ingresaron los artistas y escultores: Manuel Felguérez, Federico Silva y Julio Estrada, académicos de la Coordinación de Humanidades; dicha decisión causó polémica con el Colegio de Investigadores.⁴⁹ Pese a ello la finalidad de Manrique no era abrir el Instituto a artistas sino generar nuevos campos de conocimiento hacia lo que él denominó: “la investigación teórico-práctica”.⁵⁰

“Por lo que toca al Archivo Fotográfico —que nos enorgullece— y a la Biblioteca [...], tenemos el compromiso de mantenerlos y acrecentarlos de acuerdo a planes lógicos y racionales. [...] La Biblioteca debe fortalecer su sección instrumental y formar su inexistente sección de teoría, así como enriquecer la sección de periódicos.”⁵¹

La impresión en plata sobre gelatina fue de vital importancia en la administración de Jorge Alberto Manrique. El Archivo Fotográfico en esa época era básicamente de diapositivas y muy escaso en fotos blanco y negro, es por ello que durante su administración se adquirió el primer laboratorio fotográfico para la Fototeca del Instituto. Rafael Rivera imprimió la primera fotografía blanco y negro, misma que presentó Manrique en el Colegio de Investigadores.⁵²

Jorge Alberto Manrique propició durante su gestión la creación de una colección de arte para la UNAM. Gustavo Curiel menciona lo siguiente: “Manrique hizo las gestiones necesarias para que el Instituto adquiriera una punta seca, impresa en el taller de Francisco Díaz de León, del *Prometeo* de José Clemente Orozco, pintado en 1930 en el Pomona College de Claremont, California. A él debemos también la compra de la colección fotográfica de Luis Márquez Romay,”⁵³ y también la serie de grabados de Federico Cantú.

Pese a ello, su principal interés era hacer una colección de arte de jóvenes pintores mexicanos; generación que denominará Teresa del Conde *de la rup-*

49. AHHE, *sección*: Dirección, caja 1, año 1977, exp. 161, ff. 95.

50. AHHE, *sección*: Dirección, caja 1, año 1977, exp. 161, ff. 98.

51. AHHE, *sección*: Dirección, caja 1, año 1977, exp. 161, ff. 99-100.

52. Cecilia Gutiérrez Arriola, “Entrevista a Elisa Vargaslugo”, en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 523.

53. Gustavo Curiel, “Una mirada a las colecciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México”, en *Catálogo de la exposición 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996), 11.

tura. “En esa época era baratísimo adquirir obra de ellos, además eran nuestros amigos [...] Los directores posteriores no le dieron continuidad.”⁵⁴

Otra idea académica que impulsó fue la organización anual de coloquios internacionales de Historia del Arte.

En 1975 el Instituto de Investigaciones Estéticas conmemoraba sus 40 años de vida. El tema sería propuesto por Ida Rodríguez Prampolini: *La dicotomía entre arte culto y arte popular*. El evento se llevó a cabo los días 11 a 14 de agosto de 1975 en Zacatecas gracias al apoyo —entre otros— de Federico Sescosse.⁵⁵ Paralelo a ello se inauguró la Mesa Redonda sobre el estado actual de las investigaciones del arte en México.

El coloquio, de primerísimo nivel académico, contó con la participación de George Kubler, Michel Ragon, Marta Traba, Mario Pedrosa, Enrique Marco Dorta, Donald Robertson, Adelaida de Juan, entre otros. Entre los comentaristas estaban: Edmundo O’Gorman, Mariana Frenk, Teresa del Conde, Rita Eder, Alberto Ruz L’huillier, Eduardo Matos Moctezuma, Constantino Reyes Valerio, entre otras personalidades.

Manrique presentó el texto denominado “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”, y su comentarista fue Kazuya Sakai, pintor argentino, crítico de arte y precursor del geometrismo en México.

En los preparativos del coloquio Manrique decidió invitar a Umberto Eco y a Octavio Paz como comentarista. Jorge Alberto recibió un telegrama de Eco aceptando presentar su ponencia —desconozco al día de hoy los motivos de su cancelación.⁵⁶

Paralelo a los preparativos del coloquio, en 1974, dio inicio al proyecto colectivo de la Ciudad de México⁵⁷ tomando como antecedente la *Guida d’Italia Roma, Touring Club italiano*. Ese mismo año y en colaboración con su ex alumna Teresa del Conde, comenzarían con las memorias de Inés Amor. Fueron 52 entrevistas realizadas a partir del 10 de abril de 1974. Éstas verían la luz 12 años después.⁵⁸ Inés Amor donó su archivo de correspondencia y fotográfi-

54. Entrevista a J.A.M.

55. Las palabras públicas que entonces se dijeron respecto a ese hecho quedaron recogidas en el volumen XIII, núm. 45, 1976 de los *Anales del IIE* y ahí se consignan las instituciones y personas que hicieron posible la reunión académica.

56. АННБ, sección: Dirección, caja 1, año 1977, exp. 161, ff. 133.

57. Obra póstuma de Jorge Alberto Manrique denominada “La ciudad de México a través de los siglos.”

58. Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de*



4. Jorge Alberto Manrique y Luis Carlos Emerich, 30 años de la Galería Pecanins, 1995. Foto: Paolo Gori. Archivo personal del autor.

co de la Galería de Arte Mexicano al Instituto. Donación que se hizo pública en la prensa el 19 de marzo de 1975.⁵⁹

Más adelante le encargaron la *Guía de Historiografía* al fundarse en 1976 el Sistema de Universidad Abierta de la UNAM.

Inés Amor (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005 [1 ed. 1987]), 10-15.

59. AHIE, caja 9, exp. 157, ff. 1-2. Dentro de las donaciones en su administración destacan las siguientes: Margarita Latapí viuda de Manuel Toussaint donó en 1976 el archivo personal de papeles, fichas, noticias, documentos, fotografías y manuscritos del maestro. Véase el AHIE, caja 9, exp. 161, ff. 1-2. El abogado José Miguel Quintana donó al IIE negativos de las lápidas funerarias, mismas que se resguardaron en el Archivo Fotográfico del Instituto. Véase el AHIE, caja 9, exp. 162, ff. 1-2. En 1979 Kati Horna donó cerca de mil fotografías de la Ciudad Universitaria, materiales gráficos y folletos. Véase AHIE, caja 9, exp. 163, ff. 5.

Espacio Escultórico

La idea del Jardín de esculturas, posteriormente denominado Espacio Escultórico surgió de la Coordinación de Humanidades de la Universidad en 1977, a cuyo cargo se encontraba Jorge Carpizo, quien en comunicación estrecha con artistas que laboraban en esa Coordinación y en el Instituto de Investigaciones Estéticas, presentó al rector Guillermo Soberón la idea inicial del proyecto. Desde su planteamiento se consideró acudir a seis artistas destacados, todos ellos miembros de la Universidad: Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Federico Silva, Helen Escobedo, Sebastián y Hersúa.⁶⁰

El rector me pidió dar una asesoría técnica junto con Luis Cardoza y Aragón y Joaquín Sánchez MacGregor para hacer un jardín de esculturas cerca de la Sala Nezahualcóyotl [...] Yo asistí a las juntas, pero la obra fue de ellos. Se tomó la decisión de que las resoluciones fueran unánimes. De modo que ninguno fue autor de la obra, sino todos juntos. [...] Carpizo y el rector querían evitar que “paracaidistas” se apoderaran de aquellos terrenos.⁶¹

Dentro del círculo se pondrían las esculturas que los miembros del equipo realizaran individualmente. Luis Cardoza y Aragón los convenció de no hacerlo: “nada había que agregar, el círculo de módulos con la lava era la escultura”.⁶²

De esa forma se inauguró en 1979 el Espacio Escultórico y Luis Cardoza y Aragón fue el responsable de su forma definitiva.

Conservación de monumentos

Su interés por la arquitectura lo llevó a dar la batalla por la defensa del patrimonio histórico. Jorge Alberto Manrique fue miembro del Consejo de Monumentos Históricos Inmuebles, Comisión Consultiva Externa del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1974); miembro de la Comisión Nacional

60. Jorge Alberto Manrique, “Espacio Escultórico: obra abierta”, en *Arte y artistas mexicanos del siglo XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 164.

61. Renato González Mello relata que Jorge Alberto Manrique le platicó esa anécdota; véase el “Estudio preliminar” del libro: Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 14.

62. Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, 15.

de Zonas y Monumentos Artísticos, Instituto Nacional de Bellas Artes (1976); miembro de número del Comité Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS Mexicano), 3 de febrero de 1976; presidente de esa institución (1980-1988); miembro de la Junta de Honor (1988-2001) que le otorgaría el premio Federico Sescosse en 2001. Durante su gestión como cuarto presidente del ICOMOS Mexicano,⁶³ reanudó los Simposios Interamericanos de Conservación del Patrimonio Monumental (del II al VIII).⁶⁴

Dentro de la Comisión Nacional de México en la UNESCO para la salvaguarda de las ciudades históricas dentro del patrimonio mundial destaca su participación en la defensa del Palacio negro de Lecumberri.⁶⁵

La defensa y rescate de Lecumberri se realizó cuatro años después de la creación de la Ley sobre monumentos y zonas arqueológicas, históricas y artísticas de 1972.

El 12 de enero de 1976 el periódico *Excélsior* publicó una entrevista que la reportera Magdalena Saldaña hizo a Eduardo Blanquel acerca de Lecumberri, en la cual se oponía a la destrucción de la Penitenciaría. Acudió a Jorge Alberto Manrique, que era entonces director del Instituto de Investigaciones Estéticas, “Yo envié al regente de la Ciudad de México Octavio Senties una carta, exponiéndole las razones por las que Lecumberri no debía ser destruido. Después

63. La lista de los primeros siete presidentes de ICOMOS es la siguiente: José Villagrán García (1965-1976), Jorge Medellín (1976-1979), Luis Ortiz Macedo (1979-1980), Jorge Alberto Manrique (1981-1988), Alberto González Pozo (1988-1991), Carlos Flores Marini (1991-1997), Ramón Bonfil Castro (1997-2003), quien instituye el premio Federico Sescosse en 2000.

64. El II tuvo lugar en Morelia, Michoacán (1981), el III en Trinidad, Tlaxcala (1982), el IV en Tepoztlán, Estado de México (1983), el V en Jalapa de Enríquez, Veracruz (1984), el VI en Cuernavaca, Morelos (1985), el VII en Puebla, Puebla (1986) y por último el VIII en Mérida, Yucatán (1987).

65. Es importante mencionar las siguientes batallas a favor de la conservación de: la capilla de la Concepción en Azcapotzalco, Ciudad de México; el coro y de los órganos monumentales de la Catedral de México; la cárcel de Lecumberri (ahora Archivo General de la Nación); los barrios ante la construcción de la mega plaza en Monterrey; las casas en centros históricos en Querétaro; las bardas atriales en el convento de San Diego en Cuautla y zona de Cacaxtla; Zócalo, la zona del Templo Mayor, el Barrio de San Ángel y el Barrio de Coyoacán de la Ciudad de México; el panteón de Jalapa; la Plaza del Baratillo en Guanajuato; el Barrio de San Juan de Dios en Guadalajara; la zona del malecón en Veracruz; así como contra los daños al Archivo General de la Nación en Palacio Nacional; contra la alteración la casa de Frida Kahlo; la destrucción inminente del Arco de Loreto en la ciudad de Puebla; de las casas de la Compañía Real del Monte (Monumento frente a la iglesia de San Juan Bautista, Coyoacán, Ciudad de México), y en pro de la salvaguarda de los monumentos en peligro por la construcción de la línea 8 del metro en la Ciudad de México.

de diez días de no obtener respuesta publiqué esa carta en varios periódicos, entonces todo sucedió.”⁶⁶

El dictamen lo realizó Flavio Salamanca, jefe del Departamento de Arquitectura, Instituto Nacional de Bellas Artes:

Lecumberri fue la primera construcción carcelaria de Latinoamérica realizada según un programa científico moderno. Fue además una de las pocas grandes obras porfirianas realizadas íntegramente por mexicanos. [...] Se resuelve conservar el edificio porque constituye por sí sólo un documento de gran importancia, testimonio histórico de toda una época⁶⁷

Sergio Galindo, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, estima que por ningún motivo se debe destruir el edificio que ocupa la Penitenciaría de México.⁶⁸ “El hecho es que, contra todas sus reticencias, el presidente Echeverría, en la última de nuestras reuniones en Los Pinos, dijo: ‘Detesto Lecumberri, pero, si ustedes que saben dicen que hay que conservarlo, conservémoslo.’”⁶⁹

Para salvaguardar el inmueble formaría parte de la SEP mientras que el INBA proporcionaría la asesoría necesaria respecto al nuevo uso que se daría al mismo. Después del rescate del Palacio, se debe al historiador Jesús Reyes Heróles, entonces secretario de Gobernación, la idea de convertir Lecumberri en la sede del Archivo General de la Nación. Para realizar la obra se contó con el proyecto del arquitecto Jorge L. Medellín y con la asesoría de la historiadora Alejandra Moreno Toscano.⁷⁰ El decreto del 27 de mayo de 1977 destinó, para ese uso, el antiguo Palacio de Lecumberri.

En marzo de 1981 la República italiana reconoce públicamente los logros en el campo de las artes a Jorge Alberto Manrique otorgándole la distinción honorífica Comendador de la Orden del Mérito.

66. Jorge Alberto Manrique, *Lecumberri: un palacio lleno de historia* (México: Secretaría de Gobernación-Archivo General de la Nación, 1994), 89-91.

67. АННБ, *sección*: Conservación de Monumentos, caja 2, año 1976-1977, exp. 140, ff. 153.

68. АННБ, *sección*: Conservación de Monumentos, caja 2, año 1976-1977, exp. 140, ff. 65.

69. Manrique, *Lecumberri*, 90.

70. La primera propuesta consistió en trasladar a ese espacio la Hemeroteca Nacional.



5. Jorge Alberto Manrique ante la obra *Eco del mar* (1945) de Alfonso Michel, 2011. Foto: Miguel Ángel Rosas. Archivo personal del autor.

Museo Nacional de Arte

“La idea de crear el Museo Nacional de Arte es muy vieja y surgió hace tres sexenios. Se empezó a considerar la necesidad de crear un museo general de arte que México aún no tenía. [...] y que presentara una visión completa del arte mexicano.”⁷¹

El 14 de julio de 1981 mediante un decreto presidencial se determinó que el Museo Nacional se alojara en el antiguo Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Para ello se creó el 12 de octubre el Consejo de Fundación del Museo Nacional, “Estaba conformado por Raquel Tibol, Ser-

71. Entrevista a Jorge Alberto Manrique por Mercedes García Ocejó, “El museo como disparadero”, *El Heraldo de México*, 1 de julio de 1982 (encabezado). Archivo Histórico, Munal-INBA. “En el programa de la Dirección de Artes Plásticas de 1978, durante la gestión del presidente José López Portillo, se incluyó el Proyecto Museo Nacional de las Artes Plásticas —luego sería denominado Museo Nacional de Pintura y finalmente llamado Museo Nacional de Arte”, en Jennifer Rosado Solís, “El proyecto MUNAL 2000. Una respuesta trascendente a la demanda nacional de un proyecto museológico-curatorial”, tesis inédita (México: ENCRYM, 2015), 50.

gio Pitol, Carlos Monsiváis, Mariano López Castro, Juan José Bremer y Jorge Alberto Manrique.”⁷² Fueron muchas las reuniones en las que se discutió la importancia del proyecto y las características que debía tener.⁷³ México necesitaba reflexionar su historia en un museo que le permitiera al espectador tener una visión completa del proceso artístico de nuestro país.

Fernando Solana, secretario de Educación Pública, invitó a Jorge Alberto Manrique como director fundador y a Helen Escobedo como directora técnica.⁷⁴ Apoyados por un equipo especializado, en cuatro meses crearían el Museo Nacional de Arte (Munal).⁷⁵

El equipo del museo entró a laborar el 3 de marzo de 1981 cuando el Archivo General de la Nación no acababa de trasladarse a su nueva sede en Lecumberri.

La obra de restauración arquitectónica estuvo a cargo de la Comisión para la Construcción de Escuelas (CAPFCE) bajo la supervisión de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio del Instituto Nacional de Bellas Artes. La restauración de los elementos decorativos [...] fue responsabilidad del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del propio Instituto. [...] El museo contaba con un fondo teóricamente disponible [...] esa colección estaba de alguna manera dispersa en oficinas, bodegas y dependencias diversas y fue una complicada labor el recuperarla [...] Ese fondo, sin embargo, no era bastante para alcanzar la idea de síntesis que se pretendía, de modo que hubo que trasladar [...] obra en depósito que se encontraba en otros museos. Los préstamos particulares se hicieron con opción de compra, pero la difícil situación económica [...] canceló totalmente la posibilidad de aumentar el acervo por adquisiciones.⁷⁶

72. Rosado Solís, “El proyecto Munal 2000”, 51.

73. Rosado Solís, “El proyecto Munal 2000”, 54.

74. El maestro Jorge Alberto Manrique fue el director fundador, institución que encabezó entre el 13 de abril de 1982 y el 1 de marzo de 1983.

75. El equipo quedó conformado de la siguiente manera: director del Museo Nacional de Arte: Jorge Alberto Manrique; directora técnica: Helen Escobedo; subdirectora técnica: Miriam Kaiser; investigación y documentación: Juana Gutiérrez; curaduría: Arturo Casado Navarro; registro de obra: Lourdes Cué; museografía: Constantino Lameiras; relaciones públicas: Enrique Silva; actividades paralelas: Guadalupe Salcedo; servicios educativos: Cristina Stoupignan de Payán; administración: Carlos David Bretón. A la coordinadora de Servicios Educativos, Cristina Stoupignan de Payán, la apoyó Eloy Tarcisio, Mario Rangel Faz, Yolanda Mora, Mario Núñez, Jimena Manrique, Mari Carmen Tostado, Marco Barrera Bassols y Beatriz Novaro.

76. Jorge Alberto Manrique, “Un museo en un Palacio”, en Juana Gutiérrez Haces, *El Palacio de Comunicaciones* (México: Azabache/Secretaría de Comunicaciones y Transportes, 1991), 192-195.

El museo tenía que estar listo el 23 de julio para albergar las reuniones del Congreso Internacional de Secretarios y Ministros de Cultura, UNESCO, que se celebraría el día 25.

El Museo Nacional de Arte se inauguró el 25 de julio de 1982 a las 7 pm; ocho días después de que Jorge Alberto Manrique cumpliera 46 años.

El Munal abrió sus puertas con un acervo de 1,124 obras procedentes de los museos y dependencias del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Colección Sáenz de arte prehispánico.⁷⁷ Las adquisiciones fueron las siguientes: “De los museos del Palacio de Bellas Artes (1), San Carlos (163), Pinacoteca Virreinal de San Diego (34), Arte Moderno (109),⁷⁸ Carrillo Gil (13), de la Dirección de Promoción Nacional (54), Oficina de Registro de Obras (449), de la Casa Leo-na Vicario (6), y de la Escuela de Diseño y Artesanías (295), dependencias todas ellas del Instituto Nacional de Bellas Artes.”⁷⁹

El ordenamiento de la exposición permanente se estructuraría a partir de dos recorridos. Uno cronológico (del arte prehispánico al moderno hasta la generación de Rufino Tamayo) en combinación con otro conceptual de producción artística que destacaba aspectos como las técnicas, la temática y los soportes haciendo patente el hecho artístico en el espectador. Un ordenamiento cronológico yuxtapuesto de otro conceptual permitiría un desplazamiento de la obra al sujeto, logrando con ello un “museo didáctico”. Ésa fue la propuesta historicista de Manrique en el Munal.

77. La colección de Jacqueline y Josué Sáenz daría pie posteriormente al acervo permanente del Museo Amparo. Se contó además con obra del Museo de Antropología de Jalapa y del Museo del Templo Mayor de la Ciudad de México. Agradezco la entrevista sostenida con Vicente Rojo Cama.

78. En 1982 el INBA ordena a la dirección del Museo de Arte Moderno, a cargo de José de Santiago, desgajar su colección constitutiva, y ceder 109 obras de su acervo [...] A fin de fortalecer un nuevo proyecto sexenal: el Museo Nacional de Arte. Si bien las obras —entre ellas, 30 lienzos de José María Velasco, y otras 37 obras importantes de artistas como Rivera, Abraham Ángel, Siqueiros, Best Maugard y Ruelas— salieron con un oficio en “calidad de préstamo”. Véase Daniel Garza Usabiaga, *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo para la Cultura y las Artes-Museo de Arte Moderno, 2011), 229.

79. Áurea Ruiz de Gurza, “Introducción”, en Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t. I (México: Munal-Patronato del Munal/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999), 23. Citado en Rosado Solís, “El proyecto Munal 2000”, 51.

Las salas permanentes del museo se conformaron de la siguiente manera:

Historia del Palacio de Comunicaciones, Arte prehispánico, Arte novohispano,⁸⁰ La Academia, Artistas viajeros, Estampa, Pintura religiosa del siglo XIX, Pintura de historia, Grabado del siglo XIX, Costumbrismo, Retrato y arte no académico, Escultura del siglo XIX, Grabado del siglo XX, Velasco y sus contemporáneos, Pintura sentimental y literaria, Simbolismo,⁸¹ Escuelas al aire libre, Escuela mexicana y Arte popular. Se contó además con una sala de Exposiciones temporales.⁸²

En su gestión se sucedieron cuatro exposiciones temporales: “Agustín Lazo (1898-1971)”, muestra que inauguró el 5 de noviembre de 1982 como un homenaje nacional a los Contemporáneos, compuesta por óleos, acuarelas, dibujos y diseño escenográfico.

“José Manzo. Artista neoclásico (1789-1860)”, muestra que se exhibió del 15 de marzo al 22 de mayo de 1983, conformada por una colección de dibujos que custodia la Pinacoteca de la Universidad Autónoma de Puebla.

En preparación dejó: “Frida Kahlo-Tina Modotti” (1 de junio al 31 de agosto de 1983), exposición procedente de la Whitechapel Art Gallery de Londres y la Grey Art Gallery de la Universidad de Nueva York (1982) con obras pictóricas y fotográficas de estas artistas, y “José Clemente Orozco. Sainete, drama y barbarie. Centenario. 1883-1983”, en la cual se mostró la obra del artista como caricaturista en el contexto del porfiriato y la Revolución mexicana.

Manrique, al proponer un museo activo, estaba muy preocupado por las actividades educativas. En entrevista con Eloy Tarcisio refiere:

Con respecto al acercamiento al público, nosotros diseñamos una estrategia, para que los visitantes pudieran acercarse a las piezas, pero además entender la figura y la ideología planteada en el guión museológico de las salas. Pedimos a algunos escultores

80. “La sala se basaba fundamentalmente en la gran pintura virreinal, desde el primer manierismo de Andrés de la Concha y Echave Orío [...], el manierismo avanzado de Echave Ibá y Luis Juárez, la formidable pintura barroca de José Juárez [...] y la posterior de Correa y Villalpando, ya a finales del siglo XVIII, hasta la elegante pintura dieciochesca de Ibarra y Cabrera. [...] Todo un amplio ciclo artístico y cultural de la Nueva España [...] que tiene un desarrollo independiente de Europa.” Véase Jorge Alberto Manrique, *Museo Nacional de Arte* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1982), 17 [catálogo original de fundación del Museo].

81. Es la primera ocasión que se le da un protagonismo a dicha corriente artística.

82. Manrique, *Museo Nacional de Arte*, 19.



6. Jorge Alberto Manrique ante la obra *Après l'orgie* (1909) de Fidencio Lucanor Nava, 2016.
© Rogelio Cuéllar.

que nos prestaran obra que el público pudiera tocar. Ernesto Hume nos facilitó un par de esculturas originales que al tocarse emitían notas musicales. Ángela Gurría nos prestó *La nube*, entre otras, que eran originales que contaban con la autorización de los artistas para ser tocadas.⁸³ Éramos un equipo que junto con la coordinadora de Servicios Educativos, Cristina Payán, diseñamos cómo entrar e interactuar con el público en las salas.

83. “Los talleres de prácticas artísticas los desarrollábamos a partir de la experiencia de la visita guiada o bien lo hacíamos a la inversa, primero pasaban al taller para darles indicaciones, como ejercicios con cuadros vivos, búsqueda de objetos dentro de las obras, identificación de las cualidades estéticas de las obras, entre otras.” Agradezco las conversaciones sostenidas con Eloy Tarcisio los días 6 y 23 de febrero de 2017.

Los guías y nosotros trabajamos conjuntamente en el diseño de estrategias de comprensión de obra.⁸⁴

El Munal contó con un cine-club que era parte del Departamento de Actividades Paralelas, coordinado por Guadalupe Salcedo. Los integrantes eran: Vicente Rojo Cama (22 años), Alfonso Cuarón (21 años) y Mariana Elizondo (20 años).⁸⁵

El cine-club estaba a cargo de Alfonso Cuarón y lograron tener un cine de buena calidad con proyectores de 16 mm. Él invitaba a los directores de las cintas y además era el proyeccionista. Se contó con la participación de: Alejandro Pelayo, José Luis García Agraz, Dora Guerra, Maryse Sistach, Luis Alcoriza, Marcela Fernández Violante, entre otros.⁸⁶

Mariana Elizondo tenía a su cargo los recitales de poesía y conciertos de música; invitó a Pita Amor, Betsy Pecanins, al compositor Manuel Enríquez, al Cuarteto Latinoamericano, don Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco, entre otros.

Vicente Rojo Cama recuerda: “Manrique estaba muy abierto a cualquier tipo de manifestación que hiciera un museo vivo. En el Munal pudimos hacer cosas que no se hacían en otros museos, meter por primera vez grupos de rock y jazz, música contemporánea y electrónica.”⁸⁷

Rojo Cama además de ser el asistente personal de Manrique tenía a su cargo el programa de conferencias relacionadas con las artes plásticas.

Lo destacable de la visión de Jorge Alberto Manrique fue, que además, aceptó un discurso alternativo al ofrecido desde la institución al permitir que el colectivo Atte. La Dirección interviniera la Plaza Tolsá mediante una serie de acciones performativas, “imágenes virtuales”, como la instalación de 1 000 cruces de madera el Día de Muertos de 1983. El colectivo apostó por el *performance* como medio para romper con las prácticas artísticas oficiales. Formaban parte de él: Carlos Somonte, María Guerra, Dominique Liquois, Vicente

84. El personal de visitas guiadas estaba compuesto por estudiantes de las carreras de Antropología y Antropología Social del INAH. Agradezco las conversaciones sostenidas con Eloy Tarcisio los días 6 y 23 de febrero de 2017.

85. El dato lo proporcionó Mariana Elizondo a quien agradezco la comunicación sostenida. El cine ocupó un lugar muy importante en la vida del maestro; no hay que olvidar que su hija Lorenza Manrique es diseñadora de producción y directora de arte de largometrajes.

86. Agradezco la conversación sostenida con Mariana Elizondo en febrero de 2017.

87. En entrevista con Vicente Rojo Cama el 14 de febrero de 2017.

Rojo Cama, Eloy Tarcisio y Mario Rangel Faz (los tres últimos, integrantes del equipo del Munal).

Otra de las novedades fue la idea de una “bodega visitable”, sin embargo, ésta quedó sólo en proyecto.⁸⁸

En abril de 1983 llegó personal de Gobernación con unos camiones a llevarse las obras más importantes del Munal. Traían una carta firmada por el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Javier Barros Valero, y el secretario de Gobernación. El presidente Miguel de la Madrid a su llegada a la Presidencia solicitó los cuadros de José María Velasco, Rivera, Orozco, Cabrera, entre otros, para decorar la residencia oficial de los Pinos, las embajadas y las instituciones de gobierno. Vicente Rojo Cama y Miriam Kaiser les impidieron la entrada.⁸⁹

Jorge Alberto Manrique negoció las obras solicitadas con Javier Barros Valero, ya que la lista era muy severa y las obras más importantes del Munal debían permanecer para el goce de todos y no el de unos cuantos.

La respuesta de la Presidencia fue la solicitud de renuncia de Jorge Alberto Manrique a la dirección del Munal. El maestro me decía: “Nunca me llevé bien con el poder.”

El primer Munal fue una propuesta muy novedosa y funcionó; fue un museo abierto a partir de la idea de un visitante-partícipe.⁹⁰

Jorge Alberto Manrique juntó un equipo de gente extraordinaria y había muchas ganas de divertirse. Él era muy culto, muy permisible, muy sensible,

88. El 19 de julio de 1982 Jorge Alberto Manrique dirigió una carta al director general de Obras Públicas, el arquitecto Guillermo García Villavicencio con la petición de recuperar las esculturas *Malgré tout* (1898), de Jesús Fructuoso Contreras, *Désespoir* (1900), de Agustín L. Ocampo, *Gladiator frigio* (ca. 1830) y *Gladiator romano* (ca. 1830), de José María Labastida, de la Alameda central al Museo Nacional de Arte. La respuesta del director general de Obras fue en los siguientes términos: “Estamos anuentes para que se proceda al retiro de las piezas originales, siempre y cuando sean sustituidas por piezas idénticas. Esta Dirección a mi cargo, no contempla ningún presupuesto, para atender este problema, por lo que en caso de que fuera del interés de ustedes que se hiciera la sustitución [...] tendría que ser con cargo al propio presupuesto del Instituto Nacional de Bellas Artes.” Véase la carta al C. Jorge Alberto Manrique respecto al traslado de las esculturas originales de la Alameda al Munal, 20 de septiembre de 1982 en el Archivo Histórico Museo Nacional de Arte, oficio número 1295 del Departamento del Distrito Federal-Dirección General de Obras Públicas. El traslado de las esculturas se realizó hasta 1986 y las reproducciones realizadas se vaciaron en bronce y se llevaron a cabo por el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

89. Agradezco la conversación sostenida con Eloy Tarcisio, Vicente Rojo Cama y Mariana Elizondo.

90. Entrevista con Vicente Rojo Cama.

después llegó Jorge Hernández Campos el segundo director del Munal y se perdió frescura, chispa.⁹¹

Paralelo a la dirección del Munal, 1982 es el año del proyecto de la enciclopedia *Historia del Arte Mexicano* en colaboración con la Secretaría de Educación Pública, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Editorial Salvat.⁹² El rigor académico y su carácter accesible se debieron a su coordinador general Jorge Alberto Manrique y 71 autores, expertos en sus respectivos temas conformaron la obra de 16 volúmenes.⁹³

La enciclopedia está dividida en cuatro partes, cada una de las cuales comprende cuatro tomos de 160 páginas cada uno, lo que significa un total de 2,560 páginas. Los coordinadores por módulo fueron los siguientes: Beatriz de la Fuente (arte prehispánico), Elisa Vargas Lugo (arte colonial), Fausto Ramírez (arte del siglo XIX), Jorge Alberto Manrique (arte contemporáneo). La imagen fue parte fundamental de la obra, 13 000 fotografías constituyeron el repertorio gráfico.

La *Historia del Arte Mexicano* constituyó un esfuerzo para poner a la vista el panorama completo de nuestro arte y hacer asequible, así, el conocimiento de las obras y, por ellas, de nuestra historia. Fue tan grande el éxito que la primera edición de 20 000 ejemplares se agotó y daría paso a una segunda en 1986.

91. Entrevista con Mariana Elizondo.

92. La primera edición apareció originalmente en fascículos coleccionables de 1982, 1983 y 1984.

93. Colaboradores académicos: Esther Acevedo, Alberto Amador Sellerier, Concepción Amerlinck, Enrique X. de Anda Alanís, Eduardo Báez Macías, Elizabeth Baquedano, Clara Bargellini, Rebeca Barrera de Fraga, Ignacio Bernal, Arturo Casado Navarro, Rosa Casanova, Efraín Castro, Marcia Castro Leal, María Ester Cincas, Jaime Cuadriello, Gustavo Curiel, Beatriz de la Fuente, Guadalupe de la Torre, Aurelio de los Reyes, Teresa del Conde, Rogelio Cuéllar, Marco Díaz, Clementina Díaz y de Ovando, Humberto Domínguez, Rita Eder, Estela Eguiarte, Elena I. Estrada de Gerlero, Martha Fernández, Marta Foncerrada de Molina, Elizabeth Fuentes, Emma Cecilia García, Elisa García Barragán, Paul Gendrop, Manuel González Galván, Juana Gutiérrez, Nelly Gutiérrez Solana, Horst Hartung, Lily Kassner, Nanda Leonardini, Sonia Lombardo de Ruiz, Jorge Alberto Manrique, Leonardo Manrique, Consuelo Maquívar, Amada Martínez, María Josefa Martínez del Río de Redo, Carlos Martínez Marín, Porfirio Martínez Peñaloza, Cristina Montoya, María Dolores Morales, Xavier Moyssén, Carlos Navarrete, Lorenzo Ochoa, Fausto Ramírez, Guillermina Ramírez Montes, Aurelio de los Reyes, Francisco Reyes Palma, Constantino Reyes Valerio, Ida Rodríguez Prampolini, Delmarí Romero Keith, María del Carmen Ruiz Castañeda, Rogelio Ruiz Gomar, Marcela Salas, Otto Schöndube, Jenny Stooppen, Raquel Tibol, María Teresa Uriarte, Eloísa Uribe, Ernesto Vargas, Elisa Vargas Lugo, Eduardo de la Vega, Moisés Viñas.



7. Jorge Alberto Manrique, 2016.
© Rogelio Cuéllar.

Museo de Arte Moderno

De febrero de 1987 a enero de 1988 Jorge Alberto Manrique dirigió el Museo de Arte Moderno. La propuesta era tener estrecho contacto con los jóvenes pintores para la donación y adquisiciones de obra; lo anterior con la finalidad de renovar la colección del museo con la generación de la nueva pintura mexicana y hacer que el MAM fuera realmente un museo de arte moderno.

Manrique tenía un particular interés en desarrollar nuevamente actividades paralelas intensas, tal como lo propició en el Munal. Juan Acha menciona: “Durante su dirección, se registró un incremento de las actividades difusoras, tales como las conferencias que fueron 22 en 1987.”⁹⁴

94. Juan Acha, *Museo de Arte Moderno 25 años: 1964-1989* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Banco Nacional de Obras y Servicios

Uno de los proyectos que desafortunadamente no se pudo llevar a cabo —debido al corto tiempo de su administración— fue la construcción de las bodegas del museo.⁹⁵

Se sucedieron 31 exposiciones temporales durante la gestión de Jorge Alberto Manrique: “Philip Bragar”, “Ricardo Rocha”, “Nahum B. Zenil”, “Ismael Guardado”, “Adolfo Patiño”, “Kasuya Sakai”, “José Vermeersch”, “Luis Fernando Camino”, “Nicolás Amoroso”, “Víctor Flores Olea”, “Rubén Vargas”, “Marco Antonio Arteaga”, “Oliverio Hinojosa”, “Óscar Rodríguez”, “Carmen Parra”, fueron algunas de ellas,⁹⁶ sin embargo, la piedra de toque fue la sección de Espacios Alternativos del Salón Nacional de Artes Plásticas (SNAP), diciembre de 1987 a enero de 1988.

La Dirección de Artes Plásticas del INBA convocó al concurso de la segunda bienal de Espacios Alternativos el 13 de junio de 1987 con las siguientes bases: “Podrán participar todos los artistas o grupos de artistas interesados en la práctica de aquellas manifestaciones que salen de las maneras y soportes tra-

Públicos, S.N.C., 1989), 33. De las 22 conferencias, solamente se conservan dos en el Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno; ambas relacionadas con Vicente Rojo. La consulta de dicho centro la realicé el mes de febrero de 2017.

95. Entrevista a Vicente Rojo Cama.

96. La lista completa de las exposiciones es la siguiente: “Philip Bragar. Tres décadas de trabajo en México”, febrero-abril, 1987; “Ricardo Rocha, 1980-1986”, febrero-abril, 1987; “México 9”, febrero-abril, 1987; “Luis Fernando Camino, arte digital”, marzo-abril, 1987; “Nicolás Amoroso. Las horas que pasan”, abril-junio, 1987; “Cuerpo y movimiento. Fotografías de danza”, mayo-junio, 1987; “Víctor Flores Olea. Los trabajos y los días”, mayo-julio, 1987; “Nahum B. Zenil, Yo también soy mexicano”, mayo-julio, 1987; “Manuel Álvarez Bravo, Exposición fotográfica”, mayo-julio, 1987; “Rubén Vargas, Tuércele el cuello al teléfono”, junio-agosto, 1987; “Marco Antonio Arteaga, La caja de Pandora”, junio-agosto, 1987; “Oliverio Hinojosa, Al margen del silencio”, julio-agosto, 1987; “Óscar Rodríguez, La ciudad... la noche”, julio-septiembre, 1987; “Imágenes traspuestas”, julio-septiembre, 1987; “Carmen Parra, La mariposa monarca”, julio-agosto, 1987; “Xavier Meléndez, Geometrías transparentes”, agosto-octubre, 1987; “Ismael Guardado, Milungo oblongo”, agosto-septiembre, 1987; “Para tanto oropel... tiene espinas el nopal. Lo mexicano de lo mexicano”, septiembre-noviembre, 1987; “Adolfo Patiño, A los héroes de la patria”, septiembre-octubre, 1987; “Kasuya Sakai, Serie genroku”, octubre-noviembre, 1987; “Salvador Manzano, El espacio curvilíneo”, octubre, 1987-enero, 1988; “Roberto Fabelo, Fragmentos vitales”, octubre-diciembre, 1987; “Figura a figura”, octubre-noviembre, 1987; “Olga Dondé, Germinante solar”, octubre-noviembre, 1987; “XX aniversario grupo nuevos grabadores”, noviembre-enero, 1988; “Encuentro de ceramistas contemporáneos de América Latina”, noviembre, 1987-enero 1988; “Carlos Santos, Altar de muertos”, noviembre, 1987; “José Vermeersch”, diciembre-enero, 1988; “Salón Nacional de Artes Plásticas, Espacios alternativos”, diciembre 1987-enero 1988; “Grabado yugoslavo contemporáneo”, diciembre de 1987-enero de 1988; “Xavier Girón, Pegaso”, diciembre 1987-enero 1988.

dicionales: ambientaciones, ensamblajes, instalaciones y montajes, arte objeto, multimedia, arte conceptual, arte correo y cualesquiera otras alternativas plásticas no tradicionales.”⁹⁷

El jurado estuvo integrado por Hilda Campillo, artista visual y promotora cultural, Santiago Espinosa de los Monteros y Luis Rius Caso, investigadores y críticos de arte.

Se reunieron los días 29 y 30 de noviembre y del 7 al 10 de diciembre para emitir su fallo de lo que debía exponerse. Hubo 52 concursantes de los cuales aceptaron a 30 en una primera etapa de selección. La segunda consistió en hacer visitas a las piezas durante sus diferentes etapas de construcción. Dicha situación los hizo reconsiderar en algunos casos su evaluación debido al mayor o menor apego al proyecto original.⁹⁸

Los tres premiados fueron: 1) la presentación colectiva de Mauricio Maillé, Gabriel Orozco y Mauricio Rocha, titulada *Apuntalamiento de un espacio* (reflexión sobre la situación actual del arte);⁹⁹ 2) Marco Aurelio Montes Esquivel, con el trabajo titulado *La tierra prometida*, evocando los trágicos sucesos de los indocumentados fallecidos en un vagón de ferrocarril; y 3) Kiyoto Ota Okuzawa con su instalación *Sin título*.

Debido a la alta calidad de otros trabajos, el jurado decidió otorgar dos menciones honoríficas. Corresponde a Gerry Lejtik, por su ambientación titulada *Nocturno a la alcoba*. La segunda a César Martínez, por su trabajo titulado *Explorarte*.¹⁰⁰

La exposición se abrió al público el 10 de diciembre de 1987 con 30 obras, producto de los demás participantes de la bienal. El espacio destinado fue la Sala III que se ubicaba en el primer piso del Museo de Arte Moderno.

Atte. La Dirección se presentó con la instalación: *Voyovasvengovienes*, consistía de una bandera tricolor donde se colocó en su sección blanquecina un águila

97. *Novedades*, 13 de junio de 1987, sección de cultura.

98. Carta de Hilda Campillo, Santiago Espinosa de los Monteros y Luis Rius, 10 de diciembre de 1987. Museo de Arte Moderno-Centro de documentación, carpeta: *Espacios Alternativos*, Rolando de la Rosa. 41/131-2.

99. “Consistía en un andamiaje de madera burda a la manera de aquellos que habían surgido en las calles de la ciudad en los meses consecutivos al terremoto, pero en este caso parecía sostener la estructura misma del museo.” Véase Olivier Debroyse, “Puertos de entrada: El arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 332.

100. Carta de Hilda Campillo.

muerta bañada con chapopote, unos frascos con cenizas humanas para recrear la idea de un cementerio y una instalación de fuego con combustible líquido que se iba a prender en la inauguración. Todo ello para plantear con símbolos claros y el sentido de pertenencia de lo mexicano y generar una reflexión intelectual y profunda de la situación en nuestro país. El animal explotó por su estado de descomposición tres días después.

“El grupo que se hizo llamar La Compañía Luz y Fuerza, constituido por Rubén Ortiz Torres, Diego Toledo y Emmanuel Lubezki, por su parte, presentó la instalación *Todo lo que no es tradición es plagio*: un terreno pedregoso sembrado de monitores y dominado por una columna griega quebrada.”¹⁰¹

La instalación *El real templo real* de Rolando de la Rosa se trataba de un conjunto de tres secciones o altares en los que el autor montaba sobre imágenes religiosas iconos de la cultura de masas.¹⁰² Marilyn Monroe era la Virgen de Guadalupe y Pedro Infante, Jesucristo. El niño Jesús apareció con la cara del artista, sombrero de charro, guante boxeador y balón de fútbol. En vez del Sagrado Corazón, De la Rosa colocó una botella de licor con telarañas y, finalmente, la bandera nacional pisada con dos botas texanas.

La obra de Rolando de la Rosa no era especialmente memorable en cuanto a su factura plástica —con una crítica poco reflexiva—, pero sí provocadora.

El sábado 23 de enero de 1988 —casi un mes y medio después de la inauguración— un grupo de manifestantes convocado por el Comité Nacional Pro-Vida (presidido por Jorge Serrano Limón) y la Unión Nacional Sinarquista (por medio de su jefe Víctor Atilano Gómez) —dos grupos de ultraderecha católica— irrumpió en las instalaciones del Museo de Arte Moderno.¹⁰³

Nosotros exigimos que en esos momentos se retirara la pieza y el cierre de la exposición [...] consideramos que los responsables directos son la SEP y el INBA, además del mismo director del Museo de Arte Moderno. [...] Inmediatamente procedió todo el contingente de alrededor de cuatro mil personas a pasar dentro del recinto. Allí,

101. Olivier Debroise, “Puertos de entrada: El arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 332.

102. El altar principal era la “Virgen-Marilyn”, el segundo “Cristo-Infante”, el tercer y último “fútbol-sexo-alcohol.”

103. Se unirían a dicha protesta la Universidad La Salle con los colegios católicos, la Unión Nacional Estudiantil, el Grupo Acción, el Grupo Metas, la Asociación Juvenil Naucalpanse, la Unión de Escuelas Particulares de Tlalnepantla y el Instituto Juventud de Santa María la Ribera.



8. Jorge Alberto Manrique, 1998. Foto: Sebastián M. Coronel. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IE-UNAM.

con cantos guadalupanos, vivas a Cristo Rey, vivas a México y el Himno Nacional, se rezó un primer rosario. Llegó el señor Antonio Lucke, subdirector del museo, manifestamos: ¡Esto no es arte!, es una agresión a nuestros valores cristianos, ¡esto no es arte!, es una agresión a nuestros valores patrios. Inmediatamente rezamos un segundo rosario. [...] El pueblo católico no podía permitir que se estuviera exhibiendo las profanaciones a nuestra señora de Guadalupe, nuestro señor Jesucristo y nuestros valores nacionales. [...] Terminó este evento con el Himno Cristo Rey, el himno Guadalupano, se rezó un tercer rosario y el Himno Nacional. [...] Una vez desmontada la obra solicitamos al Secretario de Educación Pública la renuncia del

subsecretario de Cultura Martín Reyes Vayassade como del director del INBA Manuel de la Cera y la del director del Museo de Arte Moderno, Jorge Alberto Manrique. [...] La Santísima Virgen de Guadalupe es símbolo de castidad, de la pureza y el expositor le puso imagen de prostituta.”¹⁰⁴

Al ceder a esta presión sectaria, el director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, Manuel de la Cera, decidió destituir a Jorge Alberto Manrique como director del Museo de Arte Moderno.

La carta de renuncia la presentó el 25 de febrero de 1988 en los siguientes términos: “Le ruego reciba por este conducto mi renuncia formal como Director del Museo de Arte Moderno [...] No puedo dejar de expresarle que, cualquiera que sea el juicio que se tenga sobre mi gestión, considero lamentable que se me separe del cargo en la actual y precisa circunstancia: inevitablemente esta decisión se interpretará como un espaldarazo a los atacadores de museos y a las presiones de las fuerzas más oscuras de la comunidad.”¹⁰⁵

El incidente generó un debate público sobre la libertad de expresión y las intenciones de grupos conservadores moralistas, por regular el espacio público.¹⁰⁶ La Unión Nacional Sinarquista convocó a sus militantes y al pueblo católico de México a una marcha de desagravio el domingo 28 de febrero a las 9 horas. Marcharon aproximadamente 500 000 personas del Zócalo a la Basílica de Guadalupe, donde a las 12 horas el cardenal Ernesto Corripio Ahumada ofició una misa de desagravio para reparar la profanación de que fueran objeto la Virgen de Guadalupe y el señor Jesucristo por la sacrílega exposición del Museo de Arte Moderno.¹⁰⁷

En respuesta, hubo una marcha por la libertad de expresión en la Plaza de Santo Domingo. El grupo Atte. La Dirección realizó la acción *Cállensen*.

En un documento firmado por un centenar de artistas e intelectuales se señala que la renuncia pedida a Jorge Alberto Manrique no es más “que una

104. Versión de Víctor Atilano Gómez jefe de la Unión Nacional Sinarquista. Museo de Arte Moderno-Centro de documentación, carpeta: *Espacios Alternativos*, Rolando de la Rosa. 41/131-2

105. Víctor Atilano Gómez, Museo de Arte Moderno-Centro de documentación carpeta: *Espacios Alternativos*, Rolando de la Rosa. 41/131-2.

106. Víctor Atilano Gómez, Museo de Arte Moderno-Centro de documentación, carpeta: *Espacios Alternativos*, Rolando de la Rosa. 41/131-7.

107. Museo de Arte Moderno-Centro de documentación, carpeta: *Espacios Alternativos* Rolando de la Rosa, 41/131-5 (*Quehacer* político, núm. 333, 8 de febrero de 1988).

presión ejercida por grupos reaccionarios”¹⁰⁸ El texto del documento es el siguiente:

La decisión de las autoridades de propiciar la renuncia del maestro Jorge Alberto Manrique como director del Museo de Arte Moderno nos causa una profunda indignación [...] Los firmantes, productores y promotores de arte, exigimos a las autoridades que el maestro Manrique sea de inmediato restituido en su puesto [...] el atentar contra la libertad de expresión artística, contra los recintos culturales sienta un precedente nefasto para la cultura nacional. El maestro Manrique es un reconocido profesional, intelectual, promotor cultural y estudioso de las artes plásticas con proyección internacional.¹⁰⁹

Paralelo a esto hubo una demanda judicial por parte de la Unión Nacional de Padres de Familia contra Rolando de la Rosa por el delito de “ultrajes a las insignias nacionales” con el número de expediente 779. Por su parte, Rolando de la Rosa se escondió ante el alboroto y no dio la cara.¹¹⁰

El Comité Nacional Pro-Vida y la Unión Nacional Sinarquista convocaron a una cruzada del rosario en museos, cines y teatros. El 15 de enero de 1988 consiguieron el cierre de las galerías A y B del Auditorio Nacional a raíz de la exposición —auspiciada por el Instituto Nacional de Bellas Artes— de los cristos de Gustavo Monroy. Las notas de prensa hicieron referencia a los “grotescos óleos presentando a Cristo en situaciones eróticas”.¹¹¹ Para los grupos católicos el hecho de que Manuel Alegría, director general del inmueble hubiera accedido a presentar la obra de Monroy representaba un atentado más a la religión católica.

Jesusa Rodríguez sufrió amenazas, robo de equipo y vestuario por la puesta en escena de *Concilio de amor* (1988), adaptación de una obra de Oskar Paniz-

108. Entre los firmantes se encontraban: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Teresa del Conde, Carlos Monsiváis, Olga Harmony, Fernando de Ita, Margie Bermejo, Martha de la Lama, Juan García Ponce, Ida Rodríguez Prampolini, Francisco Castro Leñero, Gabriel Macotela, Hilda Campillo, Olivier Debrouse, Mercedes Oteyza, Bulmaro Castellanos, Javier Esqueda, Mónica Mansour, Marisa Magallón, Salvador Toussaint, Lucila Rousset, Carolia Paniagua, Magali Lara, Rafael Barajas (El Fisgón).

109. *La Jornada*, 28 de febrero de 1988.

110. Entrevista a J.A.M.

111. Museo de Arte Moderno-Centro de documentación, carpeta: *Espacios Alternativos*, Rolando de la Rosa, 41/131-5 (*Quehacer Político*, núm. 333, 8 de febrero de 1988) 131-5.

za, que hacía una sátira de las principales figuras de la religión cristiana en el contexto de la epidemia del sida. El grupo Divas, A.C., de Jesusa Rodríguez sólo pudo continuar su temporada con la vigilancia de patrullas a la entrada del Foro Shakespeare donde se estaba presentando.¹¹²

Jorge Alberto Manrique, Jesusa Rodríguez y Gustavo Monroy fueron quienes con sus acciones abrieron brecha a la libertad de expresión de este país.

Un año después del incidente, entre 1989 y 1992 Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique se escriben las *Cartas absurdas*. Originalmente irían ilustradas con un par de imágenes de Lorenza Manrique —hija de Jorge Alberto. Ellos aparecen de espaldas uno al otro, pose semejante a la que Paolo Gori utiliza en 1995 para el cartel del 30 aniversario de la Galería Pecanins, en un frente a frente intelectual entre Luis Carlos Emerich y Jorge Alberto Manrique. Fueron dos fotografías que Lorenza les tomó para la edición de dicho libro; aún siguen inéditas en el archivo del maestro. El diseño de portada fue de Rafael López Castro.

Premios y distinciones

El 24 de septiembre de 1991, a Jorge Alberto Manrique se le aceptó como Miembro de Número de la Academia de Artes. El discurso de ingreso se centró en el arte joven “Artistas en tránsito, México 1980-1995”. La respuesta la otorgó Manuel Felguérez.

En 1992 se le otorgó el Premio Universidad Nacional en el Área de Docencia en Humanidades bajo la propuesta de la Dirección de la Facultad de Filosofía y Letras. El discurso de recepción estuvo a cargo del rector José Sarukhán. El evento se llevó a cabo en solemne ceremonia en el auditorio Alfonso Reyes de la Torre de Humanidades en Ciudad Universitaria.¹¹³ Cuando el maestro Manrique recibió el Premio, entre un grupo de discípulos, nació la inquietud de reunir en un *corpus* toda su obra escrita dando lugar a los cinco tomos que

112. Escrita por Oskar Panizza en 1894 y ambientada en la corte papal de los Borgia, esta obra es la más deliciosa obra satírico-religiosa: un Dios Padre senil y cansado, aturdido por las voces aduladoras de los ángeles; un Jesús indolente, derrotado y en decadencia; y una María obsesionada por el sexo y cansada de ser virgen, decidirán pedir los servicios del Diablo para desatar una plaga que castigue a los hombres por sus excesos.

113. Manrique y Del Conde, *Cartas absurdas*, 163.

componen la obra: *Una visión del arte y de la historia*.¹¹⁴ Paralelo a ello se realizó una exposición con retratos suyos elaborados por diversos artistas.

En 1996 ingresó a la Academia Mexicana de Ciencias y al Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos.

A finales de los años noventa un daño cerebral lo privó de la facilidad del habla; Jorge Alberto Manrique sufrió un prolongado y difícil proceso de recuperación. Pese a ello, el 21 de junio de 2000 obtuvo la distinción de Investigador Emérito de la UNAM vía el Consejo Universitario: “Ser maestro emérito tiene un significado muy, muy grande para mí. La Universidad ha sido mi vida, los maestros, los alumnos, los amigos, todo lo tengo ahí.”¹¹⁵

La Universidad fue para el maestro Manrique su casa. Él le dedicó un gran pedazo de vida a la Universidad y ella se lo supo reconocer.

En diciembre de 2005 Jorge Alberto Manrique recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, máxima distinción que el gobierno federal otorga a los mexicanos que por su trayectoria, trabajos y obras han contribuido al progreso de la ciencia y al enriquecimiento del acervo cultural del país. En el Salón Adolfo López Mateos en la residencia oficial de Los Pinos, Carlos Monsiváis fue narrador de aquella noche.

Homenaje de 80 años

Los días 6 y 7 de septiembre de 2016, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA),

114. Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, t. 1 (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000), 11. La compilación estuvo a cargo de Martha Fernández y Margarito Sandoval con la colaboración de Edgardo Ganado Kim y Georgina Alfaro González, Silvia Chacón González, Luis Gerardo García Rosales, Josefina Hernández Garibaldi, María Guadalupe López Bravo, Norma Márquez de Mota, Tanya Ortiz Galicia, Pedro Agustín Salmerón Sanginés y María Elena Terrés. El proyecto se dividió en dos etapas. En una primera etapa reunió los trabajos de investigación que el maestro escribió entre los años 1960 y 1996. El proyecto comenzó en 1994 con Gustavo Curiel, Martha Fernández y Nelly Sigaut, esta primera etapa concluyó en 1999 con la entrega de 150 textos reunidos en cinco volúmenes. La segunda parte del proyecto se basa en sus artículos de divulgación, es decir, los ensayos hemerográficos, proyecto en el que me tocó participar con Jorge Alberto Manrique gracias a una beca que me otorgó el Sistema Nacional de Investigadores SNI-CONACYT (2005-2008) como ayudante de investigador nacional nivel III. Se trabajaron más de 515 artículos periodísticos, previa compilación de Martha Fernández y Margarito Sandoval (material inédito).

115. Concepción Salcedo Meza, “Expresiones... por escrito”, 155.

mediante el Museo Nacional de Arte y el Museo de Arte Moderno, rindieron homenaje con una serie de mesas de análisis sobre la vida, la obra y las aportaciones del maestro en los diferentes campos del conocimiento que investigó. Así como con dos pequeñas exposiciones de carácter documental.¹¹⁶ La Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, le realizó otro homenaje el 10 de octubre.

Funeral, 2 de noviembre de 2016 – “Día de Muertos”

El 2 de noviembre a las 8 am el maestro murió. Su velatorio fue en los funerales J. García López en Coyoacán. Recuerdo que siempre pasábamos por ahí cuando regresábamos del Instituto, y una ocasión el maestro me dijo: “cuando muera quiero que me velen aquí, no quiero que sea en Gayosso, quiero que sea cerca de mi casa”..., y así fue. Él siempre vivió rodeado de cartoneras, calacas, diablos y máscaras. Fue el mejor día para él.

El maestro Manrique fue un hombre que supo vivir, vivió intensamente, aún después de haber sufrido una afasia que padeció por 20 años. El daño cerebral afectó la parte izquierda de su cerebro y tuvo que volver a empezar, reaprendió a leer, escribir y hablar. Recuerdo cuando me decía: “tú conociste al león desdentado”... en realidad, conocí al ser humano. El maestro fue un hombre generoso que siempre estuvo al pendiente de su familia. Lo vi muchas veces jugar con sus nietos. Las comidas con su familia los días jueves y el viaje familiar anual eran su

116. En la inauguración y mesas de homenaje, en el Salón “El Generalito” del Antiguo Colegio de San Ildefonso y ante el rector Enrique Graue, participaron María Teresa Uriarte, coordinadora de Difusión Cultural de la UNAM; María Cristina García Cepeda, directora general del INBA; Alberto Vital Díaz, coordinador de Humanidades, UNAM; Renato González Mello, director del IIE, de la UNAM; Gloria Villegas, directora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Por su parte, la investigadora emérita, Elisa Vargaslugo, recordó su labor como director del Instituto. En el Museo Nacional de Arte se realizaron las mesas de Historia del Arte I, en las que participaron Martha Fernández, Aurelio de los Reyes García, Gustavo Curiel Leyva, Óscar Flores y Marisol Argüelles. En la segunda mesa, Renato González Mello, Esteban García, Alberto Dallal, Rogelio Ruiz Gomar y Rita Eder. En la mesa de historia participaron Alfredo López Austin, Josefina Vázquez, Álvaro Matute, Andrés Lira, Gisela von Wobeser y Renato González Mello. En el Museo de Arte Moderno se realizaron las mesas: Manrique y los museos; Mesas de arte contemporáneo I y II, y Mesa de proyectos alternos, en las cuales participaron historiadores, académicos y artistas: Magdalena Zavala, Sylvia Navarrete, Miriam Kaiser, Salvador Aceves García, Eloy Tarcisio, Xavier Cortés, Graciela de la Torre, Rita Eder, Elia Espinoza, Teresa del Conde, Manuel Felguérez, Francisco Castro Leñero, Gabriel Macotela, Raúl Herrera y Sebastián Romo, entre otros.

asunto capital. Lo vi ayudar a su hermano Ignacio y cuando éste enfermó no lo soltó. Disfrutaba ir al mercado de San Juan a comprar queso y pescado, ir a los toros los domingos. Le gustaba fumar sus cigarrillos *Delicados* y escribir desde su sillón verde.¹¹⁷ Caminé con él muchas veces por su jardín, disfrutaba sus árboles frutales, su cafecito chiquito y la fruta en la cena. Vivía acompañado de su perro *Aztlán*, su perico *Baco* y mi querida Angelita —su cocinera.¹¹⁸ Le gustaba platicar, contar anécdotas y repetirlas una y otra vez, era como si él quisiera llenar mi memoria de su paso por el mundo.

“La verdadera amistad no cancela la posibilidad de disentir. Uno acepta a la persona tal cual es y se sabe aceptada de la misma manera aunque no siempre se esté de acuerdo en ciertas opiniones e ideas”.¹¹⁹

Un par de días antes de morir recibí un mensaje suyo y ésta fue nuestra despedida.

Obra póstuma

El maestro trabajó hasta el último día de su vida en su libro *La ciudad de México a través de los siglos*. Él inició ese proyecto en 1974. El día de la Candelaria de 2009 le pedí que lo retomáramos. Coordiné con él dicha publicación a lo largo de siete años; reemprendimos el trabajo con un grupo numeroso de investigadores elaborando un manuscrito de más de 1000 cuartillas.

El libro recibió la dictaminación favorable en diciembre de 2016 por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, y esperamos su publicación como obra póstuma de Jorge Alberto Manrique.

Colofón

“Las cosas salidas de nuestra cabeza no las hicimos nosotros, sino otros, aquellos que fuimos: pero no dejan de ser nuestras y no dejamos de reconocernos en

117. En aquel rincón de su casa tenía un cuadro negro de una monja: *Sor María de la muerte*, obra de Edmundo O’Gorman.

118. Hay un “proyecto” de una escuela primaria en la sierra de Oaxaca que llevará su nombre. El maestro donó una cantidad de dinero para el traslado del mobiliario que se había conseguido de un convento de monjas. Él estaba muy contento por eso.

119. Manrique y Del Conde, *Cartas absurdas*, 8.

ellas. Hay quienes cambian de sopetón: se convierten a una idea (¿o a una religión?) y abjuran de lo anterior. Muy su derecho. No es mi caso. Mis maneras de pensar al enfrentarme al hecho artístico nunca han sido zarandeadas de forma súbita, pero no menos habrán ido modificándose en el curso de los años, y quizá yo sea quien menos me dé cuenta, así como cada uno es el que menos advierte su envejecimiento.”¹²⁰

Descanse en paz, querido, muy querido maestro.♣

120. Jorge Alberto Manrique, “Colofón”, en *Manierismo en México* (México: Textos Dispersos, 1993), 57.

JULIO ESTRADA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO

Jorge Alberto Manrique (1936-2016) y el arte universitario

Un gran amigo y colega nos ha dejado. La imagen de su presencia tan viva para el estudio del arte en nuestro país, me lleva a recordarlo desde que lo conocí cuando ingresé al Instituto de Investigaciones Estéticas en la época en que él lo dirigía. Jorge Alberto Manrique tuvo un gesto hospitalario y de bonhomía inolvidable al recibir al pequeño grupo de artistas que llegábamos en el intento de integrarnos en aquel ámbito, sin contar aún con la aprobación de varios historiadores del arte que se preguntaban qué haríamos toda vez que nuestras respectivas carreras —pintura, escultura, arquitectura o música— tenían en aquel momento más de creación que de investigación. Ésa era precisamente la azarosa condición de quienes aspirábamos a superarnos y a ascender como académicos, aun si éramos simples profesores de las entonces escuelas universitarias de arte, a sabiendas de que en aquel año, 1975, la idea de que los artistas investigasen incitaba, cuando no al rechazo, al menos a la duda en casi toda la Universidad.

A pesar del ambiente algo enfrentado por lo imprevisto de nuestra presencia en el Instituto, avalada por Rubén Bonifaz Nuño, quien fungía como Coordinador de Humanidades —reconocido poeta y, para mi sorpresa, buen lector al piano—, Manrique adoptó con firmeza e inteligencia la defensa sostenida de nuestra causa, y expuso en tensa y extensa sesión del Colegio de Investigadores su firme decisión de integrarnos porque, aun si entre nosotros ninguno había aún dado muestra escrita de su búsqueda, él tenía la percepción de que

Texto recibido el 27 de febrero de 2017; aprobado el 4 de marzo de 2017.

la legitimidad de la demanda y el camino que habíamos adoptado era el apropiado para alcanzar la meta: investigar y crear.

Entendedor de la idea que nos hacía dirigirnos al Instituto de Investigaciones Estéticas, y de la necesidad de ésta como un factor de cambio en el interior de su propia comunidad, Jorge Alberto sostuvo en presencia nuestra copiosas discusiones con el Colegio de Investigadores del Instituto, a tal punto que si al inicio una buena parte no escondía su desconfianza hacia la iniciativa, con el tiempo y con nuestra gradual evolución académica todos devinieron en camaradas que cedían en su oposición al condescender ante la nueva situación, con frecuencia mediante su asombro, entre suspicaz e intrigado, por lo inédito de nuestras proposiciones: algunas próximas al texto propio de la crítica de arte y otras aliadas a la tecnología, la informática o la matemática, como necesarias herramientas.

Aquel pequeño grupo lo integrábamos los artistas plásticos Federico Silva y Manuel Felguérez, ambos profesores de la Escuela de San Carlos, el arquitecto y teórico del arte Óscar Olea, con una mayor formación académica que el resto de nosotros, lo cual le abrió algo más fácilmente puertas en el Instituto, y yo, único músico, y más aislado en el ambiente de los historiadores del arte que Silva y Felguérez. Silva, en su caso, no encajó fácilmente ahí, por lo cual emigró pronto a la Coordinación de Humanidades, sede inicial que había dado su respaldo a las búsquedas de algunos profesores asentados en las Escuelas de Arte. Olea se concentró a su vez en la búsqueda teórica del arte contemporáneo y produjo en dicho campo numerosas publicaciones, varias para nuestro Instituto, donde trabajó con ahínco hasta el final de sus días. Finalmente, Felguérez y yo buscamos que nuestra producción creativa mantuviese un estrecho equilibrio con el quehacer del investigador.

Manuel Felguérez, con la meta de conocer más a fondo su propia producción —“Me analizo a mí mismo”, era su divisa— ensayó dos caminos distintos: uno, producir textos de análisis y crítica en torno a su obra, y otro, estudiar la combinatoria y la distribución espacial de las formas que caracterizaban sus diseños para producir a partir de ello nuevos modos de formular su gráfica bajo la forma de trabajos en serie, todo lo cual influyó en él para hacerse experto en el análisis generativo de sus estructuras. Al cabo de una década optó por dejar la cátedra y el cubículo universitarios, dejando ampliado un ejercicio cuya calidad y profundidad artística se vincula con la interrogación a la que fue capaz de someter su proceso creativo.

En lo que respecta a mí, tuve la iniciativa de acudir al entonces Centro de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y Sistemas, CIMAS —hoy IIMAS—,

donde con suerte contacté a un trabajador incansable y notable académico, el ingeniero Jorge Gil Mendieta, quien me instruyó en la teoría de grupos finitos, campo en el que él había llevado a cabo muy distintas aplicaciones, lo que nos permitió proponer nuevos modelos de análisis y desarrollo de estructuras armónicas y contrapuntísticas, que logramos proyectar mediante equipos de cómputo por entonces modernos, para obtener nuestros resultados en una escritura musical digital la cual, gracias a la contribución del informático Juan Ludlow, resultó ser la primera hecha en México.

Federico Silva y Manuel Felguérez se adhirieron hacia finales de la década de 1970 a un proyecto de la Coordinación de Humanidades, el Centro del Espacio Escultórico, en el que sus respectivas producciones escultóricas —junto a las de Helen Escobedo, Mathias Goeritz, Hersúa y Sebastián— hoy ocupan varios puntos en dicho sitio. El juicio estético que aportó Jorge Alberto Manrique fue fundamental para preservar intacto el legado paisajístico del ámbito que circunda a la lava volcánica como una obra que, más allá de la producción personal de dichos artistas, desvela el esplendor de la naturaleza.

Hoy es posible apreciar cómo aquel empuje inicial de nuestras iniciativas en la década de 1970 adoptó directrices propias en cada uno de nosotros respecto de la idea de vincular la investigación con la creación en arte, desde una búsqueda teórica formal dependiente de las ciencias, las ingenierías o las humanidades, hasta una exploración autónoma en cada disciplina, más apegada al proceso de percepción de los mundos externo e interno y a su representación mediante nuevos modelos para producir las obras. Nuestro caso no es único en modo alguno sino parte de una misma evolución sostenida por los artistas en varias latitudes, los que insertados en las universidades, tienden a proyectar su trabajo a partir del modelo académico que observan en su entorno y, en la esfera de las artes, el de la figura de *creador-investigador universitario*, en la que la noción de Universidad es equivalente a la de un espacio de búsqueda, discusión, entendimiento y transmisión inteligible de la experiencia.

Jorge Alberto Manrique, académico cabal, supo dialogar tanto con sus colegas en nuestro Instituto como con el entonces rector —Guillermo Soberrón, cuya respuesta para reforzar a las artes en nuestra universidad fue definitiva—, con lo cual su figura se asocia con la defensa firme de un modo original de cognición que, si bien ha sido persistente en la historia de la humanidad, merecía dignificarse: la investigación-creación en arte. Es también gracias a Jorge Alberto Manrique que hoy es mucho más promisorio el futuro del arte en la Universidad y en nuestro país. ❀

Reseñas



Daniel Arasse

*Trayectorias de la mirada
y entrelazamiento de
intencionalidades
(Désir sacré et profane. Le corps dans
la peinture de la Renaissance Italienne)**

Presentación de Maurice Brock
(París: Éditions du Regard, 2015)

por

PAULINA FABA**

Bellamente ilustrado, este interesante libro reúne diez ensayos inéditos del gran historiador del arte francés, tempranamente fallecido, Daniel Arasse (1944-2003). Los textos, presentados por Arasse en diversos coloquios y

* Texto recibido el 25 de marzo de 2016; devuelto para revisión el 10 de octubre de 2016; aceptado el 10 de enero de 2017.

** Doctora en historia del arte por l'Université Paris I, Panthéon-Sorbonne. Académica del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, Proyecto Fondencyt Iniciación núm. 1160445, Santiago, Chile.

conferencias, abordan el problema de la representación del cuerpo en la pintura del Renacimiento italiano, sobre todo, en Venecia y Roma, y se concentran en cinco personalidades artísticas de gran importancia, como son Antonello de Messina (1430-1479), Giovanni Bellini (1430-1516), Raffaello Sanzio (1483-1520), Girolamo Francesco Maria Mazzola (1503-1540) y Tiziano Vecellio (1488-1576).

El libro inicia con la presentación de Maurice Brock, quien recientemente ha organizado distintos coloquios destinados a revisar el legado de Arasse en Francia. Este texto adentra al lector en el proceso de análisis de la pintura por Arasse, a partir de la mirada crítica que dicho estudioso mantenía en torno al método de Erwin Panofsky (1892-1968). En efecto, Arasse rechazó todo dogmatismo y pretensión universalista en su aproximación metodológica al estudio de las obras de arte del Quattrocento, y es desde este posicionamiento fundamental que es posible valorar su legado como una contribución original y rigurosa, a la vez.

Brock enfatiza que no existe un solo método de aproximación a la imagen desarrollado por Arasse. Por el contrario, cada obra posee una singularidad que llama a un análisis y a una metodología específicos. Anne Dunlop señala al respecto, en su reseña del libro de Arasse, *Décors italiens de la Renaissance*,

publicado en Francia en 2009 [2011], que la metodología de dicho historiador del arte trató de: “crear algo similar a una iconología expandida que tomara en cuenta al artista y/o las intenciones del mecenas, así como las homologías percibidas entre los textos de época y las imágenes”.¹ Como lector de Sigmund Freud, Arasse estuvo, de hecho, profundamente interesado en los aspectos subjetivos que podían reflejar las pinturas. Gérard Wajcman² nota en este sentido que, lo que caracteriza a las interpretaciones del arte renacentista de Arasse es su forma de interrogar al sujeto y las dimensiones íntimas que pueden surgir en el centro de los procesos de interpretación y observación de las pinturas. Se puede decir, siguiendo las palabras de Angela Vanhaelen y Bronwen Wilson, que al visibilizarse a sí mismo como un observador y un narrador de arte, Arasse enfoca su análisis “fuera de la cuestión de cómo determinar el significado de las imágenes”, y opta más bien por reflexionar acerca de: “la forma en que las imágenes solicitan activamente la participación del espectador”.³ Así, por ejemplo, en el caso de la famosa pintura llamada *Fornarina* (1518-1520) de Raffaello Sanzio, Arasse se aproxima a la obra (cuarto ensayo), a través de las reacciones de los espectadores ante la imagen, y nota que los efectos que dicha imagen produ-

jo a lo largo de distintas épocas, dan cuenta, en gran medida, de las tensiones internas que animan al cuadro.⁴

En el interesante primer ensayo sobre la *Pietà* de Brera de Giovanni Bellini, Arasse comienza por develar las paradojas de la mimesis de la imagen. Sin duda, nota el historiador del arte, atendiendo a la relación entre la imagen y el texto que acompaña al cuadro, en la *Pietà* de Bellini no se trata de que la imagen pueda “hablar”, sino que es el contexto devocional asociado a la pintura el que provoca que el efecto de la mimesis sea la posibilidad de que la imagen lllore. Y, sin embargo, destaca Arasse, la imagen no llora, y esta acción incumplida es una muestra de la eficacia misma de la pintura, entendida como la movilización de la “conversión estética de la devoción” o *affectus devotionis* (43). La imagen describe el rechazo de una “presencia real” y el desarrollo de una “presencia potencial”⁵ que Bellini pone en evidencia con maestría, a partir de la *brevità* mimética, es decir, de la renuncia a la elaboración del detalle meticuloso, sobre todo en lo que respecta a la apariencia de las carnes y

1. Anne Dunlop, “Details, Details” (Review of the book *Décors italiens de la Renaissance* by Daniel Arasse), *Art History* 35, núm. 5 (2011): 1047-1050.

2. Gérard Wajcman, “Portrait of Daniel Arasse en enfant de Venus Regards Croisés”, *Revue Franco-allemande de Recensions d'Histoire de l'Art et Esthétique*, núm. 1 (2013): 33-39.

3. Angela Vanhaelen y Bronwen Wilson, “The Erotics of Looking. Materiality, Sollicitation and Netherlandish Visual Culture”, *Art History* 35, núm. 5 (2012): 874-885, particularmente, 875.

4. Resulta interesante destacar aquí el trabajo de Victor Stoichita, en el cual el autor describe la aparición del cuadro y la pintura moderna como una “self aware image”, es decir una imagen “consciente de sí misma”. En este sentido, la pintura moderna habría incorporado las condiciones de su percepción, moldeando a la vez las formas de solicitud de la atención del observador. Véase Victor Stoichita, *The Self Aware Image. An Insight to Early Modern Meta-Painting* (Cambridge University Press, 1997).

5. Me parece importante mencionar el trabajo de Dario Gamboni en torno al papel de la imaginación y la ambigüedad en el arte moderno europeo y el desarrollo de lo que el autor denomina “imágenes potenciales”. Véase Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (Londres: Reaktion Books, 2001).

el semblante de los personajes representados. Todo el problema del *colorito* veneciano se encuentra en gran medida anunciado en este proyecto de Bellini, el cual llega a su máxima expresión en el *Cristo muerto* de la Scuola Grande di San Rocco, en Venecia.

El segundo y tercer ensayos del libro están consagrados al análisis de la figura de san Sebastián en la pintura veneciana. En el segundo, en particular, Arasse aborda el *San Sebastián* (1478) de Antonello de Messina, el cual se encuentra en perfecto diálogo con la precedente revisión de la *Pietà* de Bellini. En efecto, en esta parte del texto, Arasse señala la preocupación matemática de la distribución y la proporción de los cuerpos tratados por Messina, de tal suerte que éstos parecen anunciar una “modernidad” que le ha valido el apelativo de “obra maestra” a esta pintura. Todo se presenta de una forma en apariencia perfecta en la obra de Antonello, no obstante, Arasse orienta nuestras miradas a un detalle singular: el ombligo ligeramente inclinado del cuerpo de san Sebastián. *Axis mundi* de la imagen, dicho ombligo organiza las coordenadas del cuadro, y aporta a la vez la *grazia* que, como lo menciona Giorgio Vasari (1511-1574),⁶ introduce una transgresión a la regla al producir así un cierto placer indescriptible. Arasse describe este efecto de la pintura de Messina como una consecuencia “venusiana”, “una perversión” en la “regularidad” inicialmente anunciada por la obra (58). Así, lo que en el *San Sebastián* de Messina aparece como el desarrollo de una evidente modernidad, para Arasse, al contrario, sin negar la parte de innovación técnica reflejada en la representación perpendicular al

cuerpo del santo de las flechas, no necesariamente constituye una transgresión religiosa o una ruptura de la tradición. En este sentido, el historiador del arte revela que el detalle innovador de las flechas no hace más que reafirmar la devoción de la imagen, ya que el san Sebastián se representa con cinco flechas, en alusión a las cinco heridas de Cristo, y está dispuesto espacialmente⁷ de forma que constituye una imagen mediadora ante Cristo o la Virgen. En este contexto, Arasse deja ver cómo el placer específico provocado por los efectos singulares de una obra de pintura, aquel placer de los efectos singulares de una obra, se ofrece a una mirada cercana, y abre el centro de una esfera íntima de percepción.

El tercer ensayo vuelve sobre la figura de san Sebastián para profundizar acerca de la relación entre el cuerpo en la pintura y el lugar del espectador. Arasse explora el contexto de devoción de la imagen del santo, observa que ésta emerge en el proceso de desarrollo de los efectos devastadores de la peste negra, que se hacen sentir de forma importante entre 1348 y 1350, y se prolongan hasta 1630-1650. De acuerdo con Arasse, el cuerpo flechado de san Sebastián se concibe frecuentemente como escudo protector del pueblo y la ciudad, por ejemplo, en la pintura de Giovanni Santi (1435-1494), refleja “la relación que los fieles mantenían con sus propios cuerpos” (81). Así, el devoto se identifica con el Sebastián flechado, y se proyecta a la vez, en el Sebastián protegido (83).

El análisis de Arasse muestra la mirada particular que le confiere a la pintura en general, la cual no se observa como una unidad cerrada, sino que constituye una entidad multidimensional y compleja, que apela con fre-

6. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Florença: G. Milanesi, 1906 [1568]).

7. Cabe destacar que la imagen de san Sebastián se encontraba asociada originalmente a un altar.

cuencia a diversas miradas que se entrecruzan y en donde los elementos que la componen son muchas veces puestos en tensión. De este modo Arasse describe la dialéctica de la mirada asociada a la figura del san Sebastián de Messina de la siguiente manera: “Antonello no hace otra cosa que pintar el amor a primera vista petrarquista y su seducción por intercambio de miradas: en el dispositivo óptico del enamoramiento, una mirada capta el objeto del deseo, pero es del ojo de este objeto (el ombligo) que parte, en eco, la mirada decisiva que, apuntando al observador, fija su deseo al mismo tiempo que su amor” (92).

En el sexto ensayo, Arasse se concentra en el análisis de dos nociones a menudo mencionadas en las interpretaciones de la pintura de Girolamo Francesco Maria Mazzola (conocido como Parmigianino) y Rafael: la *venustà* y la *grazia*. Al observar su aplicación al contexto de las figuras de diversas *madonas* pintadas por ambos artistas, Arasse nota que los dos conceptos, si bien parecen intercambiables, constituyen en realidad nociones distintas. Al ser difícil de definir, la *grazia* marca el éxito de la síntesis superior y natural de la elegancia y la vida tanto en el universo del arte como en el marco de la vida social. La *venustà*, por su parte, corresponde a un concepto que podría definirse como una *grazia* de la *maniera*, pero esta noción no pretende pasar desapercibida en la imagen, se trata, a diferencia de la *grazia*, de una voluntad estetizante de la pintura. En este contexto, el desarrollo de la *venustà* en la pintura de Rafael anuncia tempranamente tanto el triunfo del manierismo, como la complejidad y diversidad de ciertas dimensiones puestas en tensión en la obra de dicho artista.

Al continuar el desafío de analizar los diferentes registros de la figuración, Arasse se aboca en el séptimo ensayo al estudio de

La alegoría de la prudencia de Tiziano. El historiador del arte recuerda que en la obra del pintor veneciano hay una relativa ilegibilidad implícita en la imagen, lo que ha llevado a malinterpretar la obra del artista, sobre todo por Giorgio Vasari y luego por Erwin Panofsky. Al seguir la lectura de Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) en torno a la obra de Tiziano, Arasse intenta desarrollar el hecho de que no existe un solo punto de vista y una sola mirada que puedan aprehender globalmente la imagen y sus significaciones. En efecto, en la relación entre pintura y práctica, Tiziano pensaba que esta última podía otorgar una parte de sentido a la imagen a través de una “significación figurativa más acabada” (161). Al constituir la pintura el desafío de la ocupación de un “espacio figurado”, la obra de Tiziano, en particular *La Venus de Urbino* (1538) y *La alegoría de la prudencia* (1565-1570), pone en evidencia una complejidad del lenguaje pictórico, el primero por la dualidad de los espacios figurados y el segundo por vincularse, siguiendo a Frances Yates (1999)⁸ y a Paolo Rossi (1960),⁹ a un *ars memoriae* que se relacionaría a las determinaciones personales del artista (174). Arasse observa, de hecho, que *La alegoría de la prudencia* podría interpretarse como “emblema, alegoría y autorretrato” de manera simultánea, al ser la idea de un autorretrato “escondido”, la que plantea una mayor coherencia interpretativa. Si bien Tiziano describe sus pinturas como poesías, es decir, dentro de la lógica del *Ut pictura poesis*, Arasse demuestra que en cuanto imagen, el pintor crea una

8. Frances Yates, *The Art of Memory* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1999).

9. Paolo Rossi, *Clavis Universalis. Arti Mnemoniche et Logica Combinatoria da Lullo a Leibniz* (Milán y Nápoles: R. Ricciardi, 1960).

“significación figurativa irreductible a su desdoblamiento discursivo” (173).

Conforme a este planteamiento central, los ensayos 8 y 9 están dedicados al desnudo femenino y en particular al análisis de la pintura *La Venus de Urbino*. Arasse comienza por referir una serie de detalles poco tomados en cuenta por quienes han analizado *La Venus de Urbino*, fundamentalmente Kenneth Clark (1990)¹⁰ y Erwin Panofsky (1955),¹¹ tales como el cuidado de la perspectiva, la disposición del cuerpo femenino casi a ras de suelo y el hecho de que frente a la pintura el espectador parece situarse lo más cerca del cuerpo desnudo, de manera tal que el observador “pareciera estar casi arrodillado”, tal como lo está la sirvienta representada al fondo de la imagen frente al cofre de lo que parece ser la habitación de una mujer casada. Para Arasse estos detalles son importantes en la medida en que contribuyen a crear un efecto de “copresencia” entre la imagen representada en la pintura y el espectador: “El efecto de presencia construido por Tiziano, a partir de la creación de un espacio ficticio, no es solamente aquel de una presencia física; es también aquel de un presente de la representación” (197) que mantiene una relación directa con el espectador, acercándolo a una esfera íntima del erotismo y el deseo. En dicha dinámica destaca la dialéctica del “ver” y el “tocar” que inaugura *La Venus de Urbino*, ya que el cuadro despliega la imagen de una mujer desnuda que, tocándose ella misma, atrae la mirada del espectador imposibilitado de tocarla.

El libro cierra con un ensayo dedicado al análisis de *Noli me tangere*, representación

pictórica de la aparición de Cristo resucitado a María Magdalena. Arasse parte del análisis de la versión realizada por Tiziano entre 1511 y 1512. Este cuadro, conservado en la National Gallery de Londres, se impone como una obra fundamental de la Escuela de Venecia. La pintura es tempranamente admirada por la “suavidad de la expresión de los cuerpos”, así como por la belleza original, focalizada en la “manera” (215). De nuevo, Arasse estudia la pintura, e intenta articular la relación entre el artista, la obra y el espectador. Así, el historiador del arte señala que en el juego sensual de los cuerpos de María Magdalena y de Cristo el poder de sugestión del cuadro coloca al observador “lo más cerca del cuerpo” de este último, de manera que se podría pensar, “por su posición perfecta de perfil, que María Magdalena asume el lugar de nuestra mirada en el cuadro” (220). Respecto a la relación del cuadro con los textos bíblicos, de forma similar al caso de *La alegoría de la prudencia*, Arasse destaca que la imagen sobrepasa la dimensión referencial de los textos. El aspecto pictórico del evento *Noli me tangere* confronta la pintura, más bien los “límites de la capacidad de representar el texto que supuestamente debe ilustrar” (222). Esto, debido a que en la pintura, la relación entre el Cristo y María Magdalena deviene en una relación física de amor, en donde la imagen puede “suscitar la secularización profana de la imagen, asimilable a una verdadera profanación del tema religioso y espiritual” (222). Al estudiar las versiones de *Noli me tangere* realizadas por Federico Barocci (1528-1612), Agnolo Bronzino (1503-1572), Antonio Allegri “Correggio” (1489-1534), Fra Angelico (1395-1455) y Sandro Botticelli (1445-1510), Arasse profundiza en el análisis de la imagen y observa el comportamiento de ésta frente a lo desarrollado por los textos. A partir de una

10. Kenneth Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form* (Princeton University Press, 1990).

11. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History* (Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1955).

mirada pionera, Arasse enfatiza la ambigüedad de la imagen, así como su carácter irreductible a una sola lectura e interpretación. El historiador del arte constata, por el contrario, que muchos artistas tales como Battistello Caracciolo (1578-1635) y Federico Barocci (1535-1612), sin tener la intención expresa de hacerlo, profundizaron y, algunas veces, llevaron al extremo la ambigüedad de la imagen, mediante la subordinación de la dimensión religiosa y la figura de María Magdalena penitente a aquella del “impacto erótico” de la escena.

Por la riqueza y carácter inédito de los análisis de la pintura renacentista, la presente recopilación de textos de Daniel Arasse constituye una lectura indispensable para todo estudiante, historiador del arte y especialista en las imágenes. Los estudiosos de la pintura del Renacimiento italiano y de la obra de Arasse encontrarán también parte de sus contribuciones fundamentales a la Historia del Arte, las cuales ponen en evidencia una vez más, el desarrollo de una mirada lúcida, original y rigurosa en el análisis de la pintura.



Henrik Karge y Bruno Klein, eds.

*1810-1910-2010: Independencias dependientes. Kunst und nationale Identitäten in Lateinamerika/Arte e identidades nacionales en América Latina/Art and National Identities in Latin America**

(Fráncfort del Meno y Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2016).

Por

DIRK BÜHLER**

El libro por reseñar presenta un abanico de nuevos aspectos enfocados hacia las controversias sobre el arte en América Latina a partir de los movimientos de independencia. A su vez, es el primero que enfrenta simultáneamente visiones y tendencias americanas y europeas sobre un tema, de por sí, difícil de tratar. Bajo el título sugerente *Independencias dependientes*, reúne las contribuciones del Coloquio Internacional del Departamento de Historia del Arte de la Technische Universität Dresden y la Asociación Carl Justi para el fomento de la cooperación entre Alemania, España, Portugal e Iberoamérica en el campo de Historia del Arte, que se celebró, con el mismo título y lema, en Dresde (Alemania), del 6 al 9 de mayo de 2010, año del bicentenario del movimiento de inde-

* Texto recibido el 13 de julio de 2016; devuelto para revisión el 27 de enero de 2017; aceptado el 6 de febrero de 2017.

** Doctor adscrito al Deutsches Museum de Múnich.

pendencia de América Latina y de las celebraciones de su centenario. Fue el tercer coloquio con un enfoque hacia Latinoamérica realizado por la Asociación Carl Justi desde que el primero tuvo lugar en 2000.

Esta edición asienta al presente el único coloquio de esta índole realizado con motivo del aniversario de la Independencia y constituye ahora el volumen 17 de la serie *Ars Iberica et Americana*, de la editorial Vervuert-Iberoamericana, y forma a la vez parte de los Estudios de Historia del Arte de la Asociación Carl Justi. Se compone de cinco secciones que contienen en suma 27 artículos de autores latinoamericanos y europeos, mismos que ofrecen sus contribuciones facultativamente en español (15), alemán (ocho) e inglés (cuatro). Al final del volumen se presentan resúmenes en inglés de todos los artículos.

En este coloquio, y aún más en esta publicación, se hace patente el deseo mutuo de establecer una estrecha cooperación entre las instituciones académicas de ambos lados del Atlántico. El objetivo explícito de la reunión fue averiguar en qué modelos se orientó la construcción de las identidades nacionales latinoamericanas y qué papel desempeñaron las artes visuales y la arquitectura como puestas en escena simbólicas de la independencia. Ya que los modelos nacionales de identificación no se podían orientar en el pasado virreinal de la época colonial, que se había abolido, se buscaron ejemplos en Europa y en el propio pasado prehispánico, aunque estos patrones de identificación se cuestionaron, se reinterpretaron, se celebraron o se rechazaron constantemente con entusiasmo desde el mismo siglo XIX.

En su conferencia magistral, Bruno Klein subrayó el cambio de paradigma que se realizó en los años pasados respecto a la apreciación de la singularidad y de la importancia del

arte latinoamericano, visto por los europeos en un mundo globalizado; un desarrollo que aún perdura.

En consecuencia, tanto el coloquio como el libro que ahora tenemos en nuestras manos se estructuraron prudentemente a partir de las siguientes cinco ramas de investigación: el primer apartado se ocupa de “La imagen de América Latina en las culturas europeas y norteamericanas de los siglos XIX y XX temprano”, una imagen que se estableció por las descripciones de viajes y exploraciones científicas escritas por los viajeros que sucedieron a Alexander von Humboldt. De acuerdo con el cambio de paradigma mencionado por Klein para el segundo apartado, “La nueva vista a Europa y la emancipación de las instituciones de arte en América Latina” fue el enfoque determinante. Las dificultades en la creación de símbolos transportadores de identidad en las artes y en la arquitectura señala la tercera sección con el título “La construcción de tradiciones – La producción de historias nacionales”. Debido a que la apropiación y aceptación del propio pasado se convirtieron en los grandes temas de las fiestas del Centenario de 1910, la cuarta parte del libro tomó “Las fiestas del centenario de 1910 – La celebración de la independencia en América Latina” como ejemplos concretos para la puesta en escena de las independencias latinoamericanas. En el quinto y último apartado se trata la nueva conciencia nacional que envuelve “El papel del arte y la arquitectura contemporáneos en el establecimiento de paradigmas nacionales de identidad”.

Marta Penhos (Buenos Aires) demuestra en qué medida condicionaron la imagen de América Latina a las descripciones de viajes en las culturas europeas y estadounidense de los siglos XIX y XX temprano, mediante la com-

paración de fuentes escritas y gráficas que se originaron durante el viaje del Beagle por el extremo sur de América. Las representaciones recogidas durante este viaje ilustran de manera impresionante el cambio de punto de vista sobre la naturaleza del patrón armónico-universal e idealizante de Humboldt hacia el patrón detallado-analítico y racional de Charles Darwin. Eva Grünert (Hamburgo), por su parte, señala en su discurso sobre las representaciones de paisajes venezolanos de Ferdinand Bellermann (1814-1889), de qué forma los sucesores de Humboldt se opusieron a la representación científica e intentaron crear un ambiente de “goce de la naturaleza” (*Naturgenuss*) mediante una disposición exótica en su lenguaje pictórico, donde “una imagen ideal responde al deseo de soñar del extraño que cautiva al observador” y “la imagen científica de América se sustituye por una visión popular”. Pablo Diener (Cuiabá, MT, Brasil), a su vez, plantea en su contribución cómo Jean Frédéric Waldeck (1766-1875) interpreta en sus obras el arte prehispánico como un fenómeno relacionado íntimamente con la antigüedad del ámbito mediterráneo. Michael Schatz (Múnich) analiza en seguida la descripción pictográfica de la conquista de México reproducida por el pintor alemán Anton Hofmann (1863-1938) en su publicación de 1919 que, sirviéndose del repertorio gráfico disponible en la Alemania de entonces, crea una imagen del país que se siguió divulgando hasta la segunda mitad del siglo xx.

En tanto, Barbara Lange (Tubinga) describe el papel de las culturas precolombinas en los Estados Unidos de la década de 1920 como búsqueda de una identidad panamericana basada en sus propias raíces como consecuencia de la más poderosa presencia internacional de Norteamérica después de la primera

guerra mundial. En este contexto, el libro de Anita Brenner, *Idols behind the Altars*, publicado por primera vez en 1929 en Nueva York, es una representación ejemplar de las imágenes divergentes de América producidas en los intelectuales estadounidenses y mexicanos, debido a sus distintas identidades históricas y religiosas. María de Fátima Costa (Cuiabá, MT, Brasil) analiza también, como aportación sobre el ámbito luso americano, las “Pinturas corporales indígenas registradas por los viajeros” durante los años más importantes del movimiento independentista de 1750 y 1850. En su artículo sobre “La imagen de la ciudad moderna: Buenos Aires en la fotografía alemana”, Patricia Méndez (Buenos Aires) logra una aportación magistral tanto para la historia de la fotografía como para la historia de la ciudad de Buenos Aires. De igual manera, Miguel Rojas Mix (París) dedica su contribución al tema del mestizaje, la mezcla entre los pueblos indígenas americanos, ibéricos y africanos, a los que se unen más tarde pobladores de otras raíces, que se manifiesta siempre en nuevos conceptos iconográficos derivados de sus distintos ámbitos culturales.

La segunda sección del libro inicia con la contribución de Montserrat Galí Boadella (Puebla, México), en la cual analiza la construcción de “Una nación por la vía del arte”, al partir de un viaje a Europa de dos artistas mexicanos: José Manuel Labastida y José Manzo. El propósito de este viaje, que duró de 1825 a 1831, fue en primera instancia estudiar la corriente artística moderna del “neoclasicismo” que se había establecido como símbolo de la Independencia y la transmisión de este nuevo universo de ideas e imágenes hacia México. El segundo propósito era promover el reconocimiento cultural de su patria en Europa. Patricia Díaz Cayeros (Ciudad de Méxi-

co) retoma un tema parecido cuando escribe sobre la “Modernización en tiempos de la destrucción”, que se manifiesta en los cambios en el programa espacial de la catedral neogalllega de Guadalajara durante el siglo XIX y que se ejemplifica, entre otros, en la compra de un nuevo altar en Genua o la adquisición de adornos en París.

Jorge Coli (Campinas, SP, Brasil) aborda las discrepancias entre las corrientes artísticas modernas en Europa, más bien realistas, y la iconografía brasileña al servicio de la creación de una identidad nacional. El nuevo lenguaje pictórico condujo a la suplantación de la presencia “cotidiana” del “africano” por un supuesto “indígena real” que en realidad era tan sólo un retrato idealizado de un indígena imaginario. Stephanie Dahn Batista (Curitiba, PR, Brasil) examina los discursos teóricos sobre arte e identidad en las representaciones del cuerpo humano en los marcos de las imágenes románticas de héroes indígenas, y de las imágenes típicas de campesinos que muy bien pueden formar parte de la idiosincrasia brasileña. Sonia Gomes Pereira (Río de Janeiro) describe la aportación de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro para la formación de una identidad nacional y su instrumentalización de la imagen idealizada del “buen indígena”. Un proceso similar se puede documentar en la pintura de historia del siglo XIX en Brasil y México, como lo analiza Maraliz de Castro Vieira Christo (Juiz de Fora, MG, Brasil) en su contribución; un tema importante, pero a la vez delicado para la comprensión de los mitos creados durante el movimiento independentista. María Ocón Fernández (Berlín) enfoca en el siguiente artículo, cómo la formación de arquitectos en México y Manila se rigió por los patrones de enseñanza en las academias españolas; mientras que Ángel Justo Esteba-

ranz (Sevilla) investiga la influencia del pintor Juan Manosalvas de la Torre (1837-1906) como director de la Academia Nacional de Bellas Artes de Ecuador entre 1873 y 1875.

Este capítulo concluye con las observaciones de Ana Garduño (Ciudad de México) sobre Álar Carrillo Gil y Lázaro Galdiano y la índole patriótica de sus colecciones de arte.

El enfoque del siguiente capítulo es, a su vez, el más difícil: la perspectiva de Latinoamérica sobre su propio pasado. Después de que los Estados latinoamericanos conquistaron su independencia tenían que crear identidades nacionales actuales, capaces de remitirse a tradiciones nacionales; pero después del desencuentro durante un dominio colonial de 300 años, esta identidad se pudo lograr tan sólo a través de construcciones mentales apoyadas en los pasados nacionales y simbologías que se prestaron para crear elementos de identificación, mismos que se habían rebuscado o de plano inventado para ponerlos en escena supuestamente como auténticos.

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona (Medellín, Colombia) describe en qué forma la cultura visual en el entonces virreinato de Nueva Granada pudo producir un culto a los héroes (y algunas heroínas) al servirse de los nuevos medios iconográficos, como la alegoría, el retrato y la pintura de batallas en sitios regionales con el propósito de proyectar un borrador iconográfico que legitima la república. Olga Isabel Acosta Luna (Bogotá, Colombia) pormenoriza esta creación de símbolos nacionales nuevos con el ejemplo del inca Atahualpa, convertido en símbolo de la independencia suramericana y cómo el manto de su mujer llegó como “reliquia” al Museo Nacional de Colombia. Margit Kern (Hamburgo) centra su discurso en un monumento específico y elocuente: la escultura del tlaxcalteca “Tlahuico-

le en el sacrificio gladiatorio”, de Manuel Vilar (1851), y lo interpreta como imaginario trans-cultural de un héroe en el siglo XIX. Ramón Gutiérrez (Buenos Aires) y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Granada, España) hacen una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX y su camino entre las realidades y desafíos en la búsqueda de una arquitectura propia, ya sea globalizada o regional.

Cien años después del inicio de los movimientos de independencia latinoamericana en 1910, las celebraciones del Centenario representan el primer resultado mundialmente visible y palpable de estas puestas en escena de una —cuando menos parcialmente— independencia consumada. Louise Noelle Gras (Ciudad de México) informa sobre los arreglos para las fiestas del Centenario en México y la intervención de arquitectos extranjeros en la creación de una arquitectura monumental al servicio de las celebraciones. También las fiestas con motivo del centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires se han formado con la presencia de artistas europeos, como lo demuestra la contribución de Teresa Espantoso Rodríguez (Buenos Aires) con el ejemplo del escultor alemán Gustav Eberlein (1847-1926). Madalena Cunha Matos (Lisboa) describe, para el ámbito luso-brasileño, cómo ambos países, a partir de 1900, pusieron en escena sus dependencias e independencias por medio de la arquitectura en sus ferias nacionales e internacionales y cómo lograron de esta manera crear lugares de memoria.

Por último se tematiza el papel del arte y la arquitectura contemporáneos en el establecimiento de paradigmas nacionales de identidad. Antje Kirsch (Dresde) analiza, en este sentido, el monumento a la libertad en Tru-

jillo (Perú), de Edmund Moeller (1885-1958), mientras que Geraldo Souza Dias (São Paulo) investiga el modernismo como movimiento preparatorio para lograr un estilo autónomo representativo de la identidad nacional en Brasil. El tomo concluye con la contribución de Peter Krieger (Ciudad de México), quien habla de la independencia y revolución en la megalópolis mexicana, dos eventos que se recuerdan como bicentenario y centenario, respectivamente, en 2010.

El presente libro pone ahora de manifiesto los resultados del coloquio que condujo a una reevaluación intensiva de las investigaciones sobre la historia del arte latinoamericano, de tal manera que se pudieron juntar los aspectos europeos y latinoamericanos sobre este tema a raíz de una revisión crítica de los puntos de vista mutuos, y métodos y líneas de investigación particulares. Así se precisan también las consecuencias de los cambios de valores en las sociedades y en las artes latinoamericanas originadas después de la consumación de la independencia y se analizan, a la vez, los contenidos artísticos e intelectuales empleados para la creación de una nueva identidad nacional. Además, se hace patente el lugar y la importancia que tiene la investigación de la historia del arte latinoamericano dentro del ámbito internacional.

En una visión conjunta se puede resumir que las cinco secciones de la presente publicación encuadran temas cruciales y significantes del arte latinoamericano, relacionados con la independencia de América Latina, a pesar de la variedad amplia de las contribuciones individuales reunidas bajo un lema de índole global. Esta presentación debe y puede servir como punto de referencia y de partida, así como de orientación, para estudios futuros al respecto. ♣

Normas para la presentación de originales

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México es una publicación bianual, especializada en la teoría, la historia del arte y la estética abierta a todas las disciplinas afines. Incluye trabajos de investigación, análisis críticos de testimonios documentales, reportes de obras artísticas, noticias, semblanzas y reseñas sobre publicaciones dentro del campo de la producción artística en todas sus manifestaciones.

I. Requisitos para la presentación de originales

1. Al entregar un texto, el autor se compromete a firmar la declaración ética —misma que se le enviará al recibir el material—, en la cual asienta que se trata de una colaboración inédita, original y relevante para su disciplina. Los textos podrán enviarse a anliie@unam.mx, o bien a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, México, D. F. Se aceptan textos en español, inglés y portugués. Los autores que deseen enviar un texto en algún otro idioma, favor de contactar a los editores.
2. El archivo de Word deberá estar a doble espacio, con márgenes de tres centímetros y deberá tratarse de la versión definitiva del texto. La extensión debe fluctuar entre 25 y 40 páginas para todos los artículos; análisis críticos de testimonios documentales y reportes de obras artísticas deberán tener una extensión de entre 5 y 25 páginas; en el caso de reseñas, noticias y semblanzas de entre 3 y 10 páginas. La primera página debe incluir título y subtítulo de la colaboración, nombre del autor e insti-

tución a la que pertenece. Todas las divisiones o secciones se señalarán con cabezas alineadas a la izquierda y separadas del texto por una línea blanca previa y una línea posterior. Las citas textuales mayores de cinco líneas se transcribirán en un párrafo aparte, sin modificar la interlínea general, y en un puntaje menor. Los llamados a notas a pie de página se compondrán en números arábigos volados, ordenados consecutivamente, y se colocarán después de los signos de puntuación.

3. Asimismo, debe incluirse un resumen (*abstract*) del contenido del artículo con un máximo de 140 palabras, así como una síntesis curricular del autor, no mayor a 120 palabras (con nombre, adscripción, correo electrónico, líneas de investigación y publicaciones). También es necesario proporcionar entre 5 y 7 palabras clave para la identificación del contenido.

II. Aparato crítico

El aparato crítico (el conjunto de citas, referencias y notas a pie de página que dan rigor y solidez al texto) debe seguir los lineamientos establecidos por *The Chicago Manual of Style*, cuya guía rápida puede consultarse en: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Las referencias bibliográficas deberán incluir: autor (nombre y apellidos en altas y bajas), *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. Cuando se trate de la obra de más de dos autores únicamente se mencionarán los dos primeros seguidos de la locución latina *et al.*
3. En el caso de citar un capítulo de algún libro: autor, “nombre del capítulo”, en autor, *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*: Gombrich y la tradición”, en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, “Título del artículo”, *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York”, *Archivo Español de Arte* 86, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, “título del artículo”, *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano”, *La Jornada*, vol. 54, núm. 24, secc. Opinión, 20 de agosto, 2013, 12.

5. Si por la naturaleza del texto es necesario hacer referencias a las obras dentro del mismo y utilizar el sistema de documentación autor-año entre paréntesis, se pide seguir también lo establecido por *The Chicago Manual of Style*; por ejemplo: (De la Fuente 1996, 114).
6. Las referencias a documentos en archivos se presentarán de la siguiente manera: emisor; título del documento; fecha; nombre completo del repositorio la primera vez que se cite y, entre paréntesis, las que serán utilizadas posteriormente; localización interna del documento y fojas consultadas, por ejemplo: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684.
7. Las páginas web se citarán como sigue: nombre del autor, “título”, liga directa al texto (consultado y la fecha), ejemplo: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferrocarril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier”, www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consultado el 30 de octubre, 2013).
8. Para las referencias filmográficas: director, *Título de la película* (lugar: casa productora, año), duración; por ejemplo: Federico Fellini, *La dolce vita* (Roma/París: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
9. Las referencias a grabaciones sonoras se formularán de la siguiente manera: nombre del compositor, *Título*, director, casa discográfica, año; por ejemplo: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Ilustraciones

1. Se enviará un archivo de Word como referencia con las imágenes y sus pies correspondientes numerados conforme a su aparición en el texto, acompañadas por el “Formato para la entrega de imágenes” debidamente llenado. Es importante cuidar que las imágenes cumplan con ciertos requisitos generales, tales como: nitidez, definición, buen encuadre.
2. Si se tienen placas, diapositivas o fotografías impresas en papel fotográfico el tamaño debe ser, cuando menos, de 5 × 7 cm para la calidad de impresión. Una vez digitalizado, el material original les será devuelto.
3. Si se entregan imágenes digitales, éstas deben cumplir con los siguientes requisitos: a) fotografías y medios tonos: a 300 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho; b) dibujos a línea (mapas, esquemas, diagramas): a 1200 dpi, en formato .tif y a

14 cm de ancho. Deben entregarse numeradas dentro de un CD (etiquetado con el nombre del autor, el del artículo y la fecha en que se grabó el disco); o pueden enviarse por correo electrónico o Dropbox, para lo cual es necesario que los archivos estén numerados acorde a sus pies de ilustración.

4. No se aceptan digitalizaciones de libros o revistas.
5. Pies de ilustración: la numeración irá acorde con los nombres de los archivos entregados, seguida de: autor, *Título de la obra*, fecha, dimensiones, ciudad. Fuente o acervo. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.
6. Permisos de reproducción: el autor deberá remitir por escrito los permisos de reproducción de las ilustraciones que así lo requieran, tanto para la edición impresa como para la edición en línea. Únicamente cuando el Instituto tenga convenios interinstitucionales, los permisos podrán ser tramitados por el área jurídica del Departamento de Publicaciones.

IV. Proceso editorial

1. Una vez confirmada la recepción del texto éste se somete a una preselección por parte de los editores de la revista en la que se determinará su pertinencia temática. Cuando el trabajo se califique como pertinente para su publicación, se someterá al arbitraje confidencial; en el caso de artículos de investigación, de análisis documentales y de obras se dictaminarán por dos especialistas en el tema; las semblanzas y reseñas se turnarán a un solo árbitro.
2. Los dictaminadores deberán ser externos al equipo editorial de la revista y no tener ninguna relación con el autor. Deberán contar con estudios de maestría o doctorado y haber publicado al menos un artículo de investigación, de reflexión o revisión crítica relacionado con la temática del manuscrito. Asimismo se pondrá a su disposición un formato de evaluación con el que podrán articular su opinión sobre la calidad de los originales recibidos.
3. Independientemente de los resultados, el contenido de los dictámenes se entregará a los autores. En todo momento se conservará el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.
4. Los editores de la revista podrán solicitar modificaciones o rechazar la contribución atendiendo las resoluciones de los dictámenes que podrán ser: a) aprobado sin cambios, b) aprobado con sugerencias, c) aprobado condicionado a la realización de los cambios indicados, o d) rechazado.

5. En caso de que se trate solamente de atender sugerencias o condicionamientos, el autor detallará los cambios realizados a su texto. Los editores revisarán las modificaciones introducidas por el autor en relación con las sugerencias o condicionamientos de los dictámenes para después proceder, sólo en caso de su cumplimiento, a su aceptación.
6. Si el autor no estuviera de acuerdo con los dictámenes, podrá argumentar su inconformidad por escrito. Los editores de la revista en conjunto con el Consejo editorial valorarán la situación y, en caso de ser necesario, solicitarán un tercer dictamen.
7. La Universidad Nacional Autónoma de México requiere que los autores cedan la propiedad de los derechos de autor a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* para que su artículo y materiales sean editados y publicados en papel o medios electrónicos o en cualquier otra tecnología para fines exclusivamente científicos y culturales y sin lucro. Para ello, los autores deben remitir el formato de carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, debidamente llenado y firmado. Este formato se enviará por correspondencia o correo electrónico en archivo PDF en el proceso de revisión de galeras.
8. Una vez aceptado el texto y cumplidos los requisitos previamente señalados se revisará el material complementario (imágenes y permisos de reproducción). Es obligación de los autores sustituir cualquier material que no cumpla con la calidad para impresión.
9. En caso de ser necesario, los editores, de común acuerdo con los autores, podrán solicitar a éstos modificaciones, con el fin de respetar el diseño editorial.
10. Los autores deben comprometerse a revisar tanto galeras (con el fin de dar su visto bueno a la corrección de estilo) como pruebas finas (para corroborar que la secuencia de las imágenes sea correcta y que correspondan con sus pies de ilustración). En ningún caso se aceptarán modificaciones mayores al texto.

Normas éticas de la publicación

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* cuidará que todas las partes (editores, dictaminadores y autores) cumplan con las normas éticas en el proceso de publicación. *Anales* sigue las normas éticas basadas en los estándares internacionales que son:

Los editores

1. Se comprometen a garantizar el anonimato de autores y dictaminadores durante el proceso editorial.
2. Se asegurarán de que todos los textos sean revisados por dictaminadores especialistas en su campo y deberán garantizar que el proceso editorial se lleve a cabo de manera transparente.
3. Se comprometerán a resguardar la libertad y objetividad académicas, a cumplir sus labores con eficacia y calidad.
4. Ante cualquier duda, consultarán al Consejo editorial de la revista.

Los dictaminadores

1. Cuidarán de asegurar la originalidad de los textos y denunciarán cualquier posibilidad de plagio.
2. La dictaminación de las colaboraciones es estrictamente anónima. Los dictaminadores deberán revisar con cuidado el texto que se les ha enviado dentro de los plazos establecidos y declinar en caso de no considerarlo dentro del ámbito de su competencia.
3. Se comprometen a no divulgar ni utilizar el contenido de un artículo que aún no ha sido publicado. La violación de este requerimiento ético será sancionado.
4. Deberán ser justos e imparciales y juzgar el trabajo según criterios estrictamente académicos.

Los autores

Se comprometen a firmar el formato de declaración ética que se les enviará al momento de recibir su artículo y a cumplir con las normas de conducta estipuladas a continuación:

1. El trabajo de investigación deberá ser original e inédito, es decir, no haber aparecido en algún otro medio impreso o digital ni haber sido puesto a consideración simultáneamente a otro organismo editor. No puede ser sometido un artículo que haya sido publicado aunque haya aparecido en un medio de poca circulación. En dado caso se deberá obtener la aprobación previa si se justifica con argumentos sólidos la publicación dual.
2. En caso de que el autor proponga una traducción al español de un texto previamente publicado, deberá fundamentar su pertinencia. Con base en ello, los editores, asistidos por el Consejo editorial, decidirán sobre su publicación.

3. Se compromete a no incurrir en la autoría injustificada, que consiste en la inclusión como autores de personas cuyas contribuciones fueron mínimas o nulas en el proceso de elaboración del texto. El autor se compromete a dar crédito a las personas e instituciones que lo hayan apoyado en cualquier parte del proceso.

Sanciones

Las faltas éticas se castigarán dependiendo de su gravedad. En el caso de sospecha o acusación fundada de plagio, se instituirá un comité de ética compuesto por pares que investiguen las imputaciones y recomienden las sanciones. En caso de confirmación de plagio se procederá a retirar el artículo de la revista y se colocará una leyenda con los motivos por los cuales fue retirado.

Submission Guidelines for Authors

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* of the Universidad Nacional Autónoma de México is a biannual publication, specialized in theory and history of art and esthetics and open to all related disciplines. It includes research papers, critical analyses of documentary testimonies, reports on works of art, news items, biographical sketches, and reviews of publications within the field of artistic production in all its manifestations.

I. Requirements for the submission of manuscripts

1. When submitting a text, the author undertakes to sign the ethical declaration—which will be sent to him/her on receiving the material—in which the author assures that the work is an unpublished and original contribution, relevant to his/her discipline. The texts may be sent to anliie@unam.mx, or to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, México, D. F. Texts are accepted in Spanish, English and Portuguese. Authors who wish to send a text in any other language are advised to make contact first with the editors.
2. Word files must be in double space, with margins of three centimeters and must represent the definitive version of the text. Articles should have an extension of between 25 and 40 pages; critical analyses of documentary testimonies and reports on works of art may have an extension of between 5 and 25 pages; in the case of reviews, news items and biographical sketches, between 3 and 10 pages. The first page must include the title and subtitle of the contribution, author's name and the institution to which he/she belongs. All divisions and section shall be indi-

cated with headings aligned to the left and separated from the text by a blank line before and after. Textual quotations of more than five lines must be transcribed as a separate paragraph, without modifying the general spacing and in a font one point smaller than the text. Footnote references will take the form of superscript Arabic numerals in consecutive order placed immediately after punctuation marks.

3. An abstract must also be included summarizing the contents of the article in a maximum of 140 words, as well as a résumé of the *curriculum vitae* of the author, in not more than 120 words (with name, academic post, e-mail, lines of research and publications). It is also necessary to provide between 5 and 7 keywords identifying the contents.

II. Critical apparatus

The critical apparatus (set of citations, references and footnotes that give academic rigor to the text) must follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*, whose “Quick Guide” can be consulted at:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Bibliographical references must include: Author (received name and surname in upper and lower case), *Title of the Book* (place: publisher, year), pages cited; for example: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. In the case of works by more than one author, only the first two are to be mentioned, followed by the Latin abbreviation *et al.*
3. When citing a particular chapter of a book: Author, “Chapter Title,” in author, *Title of Book* (place, publisher, year), pages cited; for example: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*: Gombrich y la tradición,” in ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. References to printed journals should include: Author, “Title of Article,” *Name of Publication* (respecting capitals) number of volume, part number (date of publication): pages cited; for example: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York,” *Archivo Español de Arte* 86, no. 343 (2003): 237-262. In the case of a newspaper: Author, “Title of the Article,” *Name of Periodical*, volume, number, section, date, year, page; for example, Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano,” *La Jornada*, vol. 54, no. 24, sect. Opinión, August 20, 2013, 12.

5. Should the nature of the article require making references to works within the text, and hence use of the author-year system of documentation between brackets, authors are similarly requested to follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*; for example: (De La Fuente 1996, 114).
6. References to documents in archives are presented in the following manner: issuer; title of document; date; complete name of the archive when citing for the first time and (in brackets) the abbreviation that will be used thereafter; internal classification or location of the document and the folios consulted, for example: Archive of the Cabildo Catedral Metropolitano de México (henceforth ACCMM), *Actas de cabildo*, book 22, folio 3, January 7, 1684.
7. Websites are cited as follows: Author's name, "Title," direct link to the text ("consulted" and the date); example: Rocío Robles Tardío, "La metáfora y la huella del ferrocarril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier," www.dial-net.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consulted October 30, 2013).
8. For film references: Director, *Title of the film* (place: production company, year), duration; example: Federico Fellini, *La dolce vita* (Rome/Paris: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
9. References to sound recordings are formulated as follows: Name of composer, *Title*, director, recording company, year; for example: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Illustrations

1. A Word file will be sent as reference with the images and their corresponding captions numbered in the order in which they appear in the text, accompanied by the duly completed "Form for the submission of images." It is important to make sure that the images fulfill certain general requirements, such as: clarity, definition, good framing.
2. If plates, slides, or prints on photographic paper are submitted, the size must be at least 5 × 7 cm to ensure good printing quality. Once digitalized the original material will be returned.
3. In the case of submitting digital images, these must fulfill the following requirements: a) photographs and midtones: 300 dpi, in .tif format and 14 cm breadth; b) line drawings (maps, sketches, diagrams): 1200 dpi, in .tif format and 14 cm breadth. They must be delivered numbered in a CD (labeled with author's name, name of article and the date on which the disc was burned); or they can be sent

by electronic mail or Dropbox in which case it is necessary that the files should be numbered in accordance with their captions.

4. Digitalized reproductions from books or journals are not accepted.
5. Captions: the numeration must be in accordance with the names of the submitted files, followed by: author, *Title of the work*, date, dimensions, place. Source or collection. Photographic credit © or details of the holder of the ownership rights over the image for publication on paper or in electronic form.
6. Reproduction rights: the author must remit licenses in writing, for both printed and on-line editions, permitting reproduction of those illustrations that require such authorization. Only where inter-institutional agreements exist between this Institute and other institutions involved may the permits be sought by the legal area of the Publications Department.

IV. Editorial process

1. Once reception of the text has been confirmed, the work will be submitted to a process of pre-selection by the editors of the journal so as to determine its thematic suitability. Once the work has been rated as relevant for publication it will be submitted for anonymous peer review; in the case of research articles, documentary analysis, and studies of works of art, opinions will be sought from two specialists in the field; biographical sketches and reviews will be submitted to a single referee.
2. Referees shall be external to the journal's editorial team and shall have no relationship with the author. They must have completed studies of master's or doctorate level and have published at least one article of research, reflection or critical review related to the subject of the manuscript. They will be provided with an assessment form with which to express their opinion on the quality of the originals received.
3. Whatever the nature of the results, the contents of referees' opinions will be delivered to the authors. At all times the anonymity of both authors and evaluators will be respected.
4. The editors of the journal shall be empowered to request modifications to—or to reject—the contribution in attendance upon referees' determinations. Decisions may take the form: a) accepted without changes; b) accepted with suggestions for changes; c) accepted on the condition of carrying out the changes indicated; or d) rejected.

5. When attending to suggestions or conditions, the author shall highlight the changes made to his/her text. The editors will then review the modifications introduced by the author in relation to the suggestions or conditions made by referees, before proceeding—assuming that the suggestions or conditions have been fulfilled—to accept the work.
6. If the author disagrees with a referee's opinion, he/she can set forth the points of disagreement in writing. The editors of the journal, together with the editorial committee, will then evaluate the situation and, if necessary, request a third peer review.
7. The Universidad Nacional Autónoma de México requires authors to transmit intellectual ownership rights to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* for the effects of publishing the article and accompanying material both on paper and by electronic or any other technological media, for exclusively scientific or cultural and non-commercial purposes. Authors must therefore send back the duly completed and signed form for transmission of author's rights. This form will be sent by mail or e-mail in a PDF format during the process of galley proof revision.
8. Once the text has been approved and all previously indicated requirements have been met, the complementary material (images and reproduction licenses) will be checked. It is an obligation of the authors to resubmit any material that does not meet the quality requirement for printing.
9. If necessary, the editors may, subject to authors' agreement, request modifications in order to respect editorial design criteria.
10. Authors must undertake to check both galleys (in order to give their approval of the copy editing) and final page proofs (so as to corroborate that the sequence of images is correct and corresponds with the captions). In neither case will major modifications to the text be accepted.

Ethical norms of publication

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* shall ascertain that all parties (editors, referees and authors) comply with the ethical norms in the process of publication. *Anales* adheres to ethical norms based on international standards, which are:

The editors undertake:

1. To guarantee the anonymity of authors and referees during the editorial process.
2. To ensure that all texts are reviewed by specialists in the field and guarantee that the editorial process is carried out in a transparent manner.
3. To respect academic freedom and objectivity and to carry out their work with efficiency and to high standards of quality.
4. In case of doubt, to consult the editorial committee of the journal.

Referees shall:

1. Guarantee that submitted texts are original and alert to any possibility of plagiarism.
2. Ensure that opinions on the collaborations are maintained in strict anonymity. Referees shall review the texts sent to them with care and within the periods of time established and decline whenever they consider a text to lie outside the field of their competence.
3. Undertake not to divulge or make personal use of the contents of any article that has not yet been published. Violation of this ethical requirement shall be subject to sanction.
4. Be fair and impartial, judging the works in accordance with exclusively academic criteria.

Authors:

Undertake to sign the ethical declaration form which will be sent to them at the moment of receiving the article and to comply with the ethical guidelines which are listed as follows:

1. Shall guarantee that research articles are original and unpublished; i.e., have not appeared in any other printed or digital medium, nor have been offered simultaneously for consideration by another editorial body. No article that has been published beforehand may be submitted, even in the case of having appeared in a medium of very limited circulation. Exceptionally, notwithstanding, should strong grounds exist for dual publication, prior approval may be sought for the purpose with the support of solid arguments justifying the proposal.
2. In the case of an author proposing a translation into Spanish of a previously published text, he/she must offer convincing grounds for the relevance of the proposal.

On that basis the editors, assisted by the editorial committee, shall decide whether to publish the work.

3. Authors shall undertake not to commit any unjustified accreditation (consisting in the inclusion as authors of names of persons whose contribution to the drawing up of the text was minimal or inexistent). Authors shall likewise undertake to give credit to all those persons or institutions who have given support during any part of the process.

Sanctions

Ethical misdemeanors will be sanctioned in proportion to their seriousness. In the case of well-founded suspicion or accusation of plagiarism, a committee of ethics formed of peers will be set up to investigate imputations and recommend the sanctions to be imposed. In the case of confirmation of plagiarism, the article will be withdrawn from the journal and a notice will be inserted explaining the reasons for withdrawal.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

RENATO GONZÁLEZ MELLO

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, ELISA VARGASLUGO, JORGE ALBERTO MANRIQUE†, ELISA GARCÍA BARRAGÁN, EDUARDO BÁEZ MACÍAS, ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ, LOUISE NOELLE, TERESA DEL CONDE†, ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC, ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, MARIANA AGUIRRE, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ, DENISE FALLENA MONTAÑO, NASHELLI JIMÉNEZ DEL VAL, DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ GARCÍA, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,
volumen XXXIX, número 110 (primavera de
2017), se terminó de imprimir el 7 de abril de 2017,
en los talleres de Offset Reboán, S.A. de C.V.
Composición tipográfica: El Atril Tipográfico,
S.A. de C.V. El tiraje consta de 500 ejemplares.